

САВРЕМЕНА ПРОУЧАВАЊА ЈЕЗИКА И КЊИЖЕВНОСТИ

Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

САВРЕМЕНА ПРОУЧАВАЊА ЈЕЗИКА И КЊИЖЕВНОСТИ
Зборник радова са III научног скупа младих филолога Србије одржаног
12. марта 2011. године на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу

Година III / 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

Интерагент, Крагујевац

Тираж

150 примерака

ISBN 978-86-85991-40-0

Зборник радова са III научног скупа младих филолога Србије,
одржаног 12. марта 2011. године
на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу

САВРЕМЕНА ПРОУЧАВАЊА ЈЕЗИКА И КЊИЖЕВНОСТИ

Година III / књ. 2

Крагујевац, 2012.

УЗ ДВОКЊИЖЈЕ СА III СКУПА МЛАДИХ ФИЛОЛОГА

Резултати са III научног скупа младих филолога Србије *Савремена проучавања језика и књижевности*, одржаног 12. марта 2011. године на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу презентују се научној и стручној филолошкој јавности у ове две књиге.

Сам назив скупа показује да двотомни зборник доноси резултате из две 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 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, трећем по реду скупу младих филолога, с рефератима је учествовало више од сто педесет младих филолога не само из Србије, мада их је са наставних и научноистраживачких институција у Србији било највише. Овај скуп тако пружа ретку прилику да се на једном месту сусретну млади који су или на уласку у научне филолошке воде или су у њих већ увелико закорачили. Овај скуп и јесте посвећен њима, и само њима. Или је можда правилније рећи: овај скуп је њихов и само њихов скуп.

Реферати се овде 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 својеврсна 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 IV скуп младих филолога, тако да је овај скуп, на задовољство како његових организатора тако и његових учесника, већ добио карактер традиционалног. А из вида не треба испустити ни чињеницу да је ово једини скуп ове врсте не само у Србији него и на Балкану.

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 као и зборника са претходна два скупа заслужан је пре свега ФИЛУМ. И свима се мора одати захвалност, јер без њих ни скупа младих филолога, ни ових двотомних зборника са њега не би било.

О ДРУГОЈ КЊИЗИ ЗБОРНИКА

Зборник *Савремена проучавања језика и књижевности* доноси радове који су саопштени на Трећем скупу младих филолога, који је у организацији Филолошко-уметничког факултета одржан 12. марта 2011. год. у Крагујевцу. У секцији за књижевност поднесен је педесет и један реферат домаћих и иностраних учесника научног скупа, постдипломаца, докторанада и младих истраживача, од којих у овом Зборнику објављујемо тридесет и осам прихваћених и рецензираних радова.

Осим својом бројношћу, својим клавитетом и разноврсношћу истраживања радови са прошлогодишњег скупа изнова су оправдали залагање Организационог одбора да се установи научни скуп на коме ће млади истраживачи из области филологије презентовати себе и свој, очигледно никако занемарљив, научни рад.

Корпус проучаваних књижевних дела обухватио је како српску, тако и инострану књижевност, пре свега англоамеричку, франкофону, хиспанску и немачку. На основу тематских заснованости радова, али и теоријских разматрања, можемо рећи да су се истраживања груписала у пет група, од којих свака доноси квалитативни помак у односу на досадашња проучавања.

Радови у којима су заступљене *књижевнотеоријске теме* доносе морфолошке претпоставке књижевних појмова и њихових апорија, феномен времена у модерном роману, жанровске перспективе модерног приповедања и савремене методолошке концепције.

Најбројнија и најразноврснија истраживања тичу се *разноврсних феномена у српској књижевности*. У радовима ове групе истраживачи су се усредсредили на митолошке поставке, однос еротологије и идентитета, примену психоанализе, постмодернистичко ишчитавање књижевне традиције, интермедијалност сагледану кроз садејство књижевне речи и музике, епистоларност као могућност књижевног и општекултурног деловања, проширење искуства времена у књижевности с обзиром на измењене егзистенцијалне и духовне околности аутора, конфигурације рода и родну политику у књижевности, саодношење политике и поетике.

До сада мало истраживан, *истиражни дискурс у књижевности* заузео је посебно место. Дијакхронијски је осветљен радовима у којима је заступљено разматрање могућности казне и кажњавања у старој српској књижевности, затим саодношење моћи, знања, казне, кривице и истине у делима светске и српске књижевности (репрезентовано делима реализма, модернизма и постмодернизма), приповедање о злочину и истражна процедура, особености истражног поступка у функцији тумачења књижевног текста.

У четврту групу убројали смо радове у којима су основ проучавања *жанровских облика у књижевности* (очитовани у различитим делима појединих европских књижевности). Они доносе следеће: вредност феномена смрти у бајкама, функција лудила у драмској књижевности, конституисање поезије идеја, елементи фантастике у савременој књижевности, функционалност романсе и веристичке хронике у књижевности 20. века.

Петој групи припадали би радови чији су се аутори бавили *статусом човека у друштву*, тако што су проучавали конституисање књижевног и културног идентитета, проблеме идеолошког деловања, имаголошке концепте, однос човека према природи и позиција хуманитета у хоризонту масовних медија.

Организовањем научног скупа на коме млади филолози могу излагати своја истраживања, бројност излагача и храброст њихове научне мисли, актуелност истраживања и примена нових теорија на старије периоде књижевности, довољна су потврда настојања Организационог одбора, Колегијума за докторске студије и Филолошко-уметничког факултета да скуп ове врсте постане препознатљив, да постане местом на коме ће се, елиотовски, савршено спојити традиција са индивидуалним талентом.

У име Филолошко-уметничког факултета и у своје име, као уредника овог Зборника, захваљујем свим колегама задуженим за организацију Скупа, исто као што захваљујем учесницима Скупа који су излагали радове и приложили их за овај Зборник. А он, овакав какав предајемо научној јавности, боље од речи уредника, недвосмислено говори да наде за (српску) науку и њену афирмацију има.

Крагујевац, фебруар 2012.

др Маја Анђелковић

САДРЖАЈ

- Уз двокњижје са III скупа младих филолога / 5
О другој књизи Зборника / 7
- Светлана Рајичић-Перић, Владимир Перић*
Морфологија апорија књижевног појма (на примеру појмова игра и маргина) / 13
- Биљана Влашковић*
Бука и бес: једна прича о времену / 21
- Бранко Илић*
Прозне минијатуре Франца Кафке од афоризма и идиома до кратке приче / 33
- Маша Полило*
Херменеутика као методолошки приступ проучавања књижевног дела / 45
- Ана Росшокина*
Митолошка схема у роману Владимира Кецмановића *Тој је био врео* / 51
- Ивана Танасијевић*
Несрећна љубав и идентитет: *Проклећа авлија* Иве Андрића / 63
- Бојана Ђоројевић*
Психоаналитички приступ анализи приповетке „Мргуда“ Петра Кочића / 71
- Ивана Иконић*
Кашил у Сремчевом коду / 79
- Нашаша Инђић*
Песме Бранка Радичевића и музички облици (проблем интермедијалности) / 87
- Тамара Пилејић*
Књижевна писма Доситеја Обрадовића, њихова вриједност и значај / 95
- Александра Радовановић*
Временско решето монаха Арсенија / 105
- Анка Ж. Рисџић*
(Не)могућност казне: *Житије светог Ђорђа Крајшовца* Попа Пеје / 119
- Биљана Панић*
Кривица, истина и казна у роману
Богородичина црква у Паризу Виктора Игоа / 125
- Ана Живковић*
Реалистичка истрага у роману *Горски цар* Светолика Ранковића / 135
- Милица Војиновић-Тмушић*
Злочин, казна, истражни поступак у роману *1984*. Џорџа Орвела / 141
- Данко Камчевски*
Истрага и ехо у драми *Пейео њејелу* Харолда Пинтера / 147

- Радоје В. Шошкић*
 Моћ и тортура у Пинтеровим драмама
Лифти за кухињу, Рођендан и Настојник / 153
- Јелена Андрејић*
 Истражни поступак и декодирање текста у роману
 Томаса Пинчона *Објава броја 49* / 167
- Маја Милутиновић*
 Паноптикон албахаријевог *Мрака* / 175
- Јелена Вељковић-Мекић*
 Мотив смртне опасности и феномен смрти у бајкама Браће Грим / 181
- Тајјана Думићрашковић*
 Лудило у *Хамлејџу* и *Краљу Лиру* Виљема Шекспира / 193
- Мирјана Секулић*
 Унамунова поезија идеја: настанак и рецепција поезије / 201
- Жељко Донић*
 Романса у контексту шпанске књижевности XX века / 209
- Владимир Карановић*
 Теорија романа Хуана Валере / 219
- Никола Појовић*
 Утицај веристичке хронике на савремену италијанску приповетку / 229
- Данијела Петковић*
 Радикална фантастика за децу: *Његова мрачна тикања* Филипа Пулмана / 239
- Данка Ковачевић, Дубравка Ковачевић*
Госпођа Даловеј и друштвени систем / 251
- Љубица Васић*
 Идентитет, мит и идеологија у драми *Прави зајад* Сема Шепарда / 257
- Виолетта Весић*
 Томас Пејн и часопис *Пенсилванија*. Рани револуционарни списи / 263
- Соња Урошевић*
 Појам завичаја у романима *Час немачког* и
Завичајни музеј Зигфрида Ленца / 269
- Милица Грујичић*
 Мозаик проблема савременог човека у прози Елфриде ЈелинеК / 277
- Милица Бојовић*
 Представљање другог у Шнајдеровој монодрами *Dreck* / 289
- Јелена Стојановић*
 Човек у ери масовних медија: *Бибисијерка* Роберта Кувера / 299
- Мирослав Д. Бурчић*
 Однос човека и природе у роману *Ишмаел* Данијела Квин / 307
- Јелена Милинковић*
 Феминизам Јулке Хлапец Ђорђевић / 313

Марија Милошевић, Милена Чомић

Трансформација стереотипа балканске жене у књижевним
опусима Ј. Димитријевић и С. Сремца / 327

Ташијана Јовановић

Конституисање женског идентитета као другог у
роману *Пада Авала* Биљане Јовановић / 335

Часлав Николић

Смисао политике у *Дневнику о Чарнојевићу* Милоша Црњанског / 345

Аутори / 355

Светлана РАЈИЧИЋ-ПЕРИЋ¹, Владимир ПЕРИЋ
Крађујевац

МОРФОЛОГИЈА АПОРИЈА КЊИЖЕВНОГ ПОЈМА (НА ПРИМЕРУ ПОЈМОВА ИГРА И МАРГИНА)

У раду се даје приказ различитих проблема приликом дефинисања књижевног појма и то на примерима књижевне игре и књижевне маргине. Полазиште формалне логике да језик саопштава истину појма у својој потпуности бива оспорено појмом игре који се додатно исказује извођењем, при чему показује своју семантичку отвореност и зависност од природе и елемената поља у ком се одиграва. Стога је игру у књижевности тешко дедуктивно дефинисати јер се упада у замку релативизације и ширења појма или пак конципирања на пејоративној основи. Сталан отклон од метафоричности критичког вокабулара коначно превазилазе припадници деконструкције.

Морфологија апорије у дефинисању појма књижевне маргине тиче се њеног магловитог поимања јер се маргина може односити на територију којој припада дата национална књижевност, на њену аксиолошку, политичку, естетичку и етичку компоненту.

Кључне речи: књижевни појам, књижевни термин, апорија, игра, маргина

*Ми не желимо да лишерарна дела
 буду кришћикована у оквиру терминологије коју знамо;
 ми хоћемо да нам и дела и кришћике о њима дају нове терминологије*
 Ричард Рорти

Књижевни појам је (не)свесни креатор апорије. Ова парадоксална хипотеза покреће питање да ли он служи да расветли или да замагли књижевну мисао. Полазиште за разјашњавање ове дилеме лежи у разматрању дефиниција општијег појма од књижевног појма а то је појам појма уопште.

У Кантовој *Логици*, појам представља рефлектовану представу онога што је заједничко у више објеката (Кант 1976: 111). Прагматичност појма лежи у његовој друштвеној прихваћености и он се сматра средством „за остваривање извесних практичних циљева“ (Марковић 2003: 23). У књижевности, појам представља идејни комплекс везан за одређени књижевни феномен.

У пракси је у употреби чешће израз књижевни термин од израза књижевног појма. Ми имамо *Речник књижевних термина*, а не *Речник књижевних појмова*. „Ако се под појмом (или идејом) разуме мисао о предмету (логичком објекту) или неком његовом својству, онда је термин вербални израз појма.“ (Ковачевић 1980: 27) Из овог става следи да је термин облик материјализације појма. Да ли један термин може да обухвати семантички спектар целог појма није јасно јер „имати један појам значи како да у разним ситуацијама употребимо одређени термин“ (Марковић 2003: 25).

Употреба термина зависи од ситуације, од контекста. У пракси, често долази до термилошких преплитања, када се прибегава коришћењу термилошких синонима или полусинонима. То неретко доводи до претераног умножавања односно пролиферације књижевних термина. То даље води замагљивању књиже-

1 dadajok@eunet.rs

вног појма који постаје недовољно јасан ентитет. У коначном салду, овакви процеси указују на неопходност ревизије књижевног вокабулара.

Константно коришћење књижевних термина да би се реализовао књижевни појам у дискурсу, доноси са собом, као пратећу нежељену појаву, нејасноће које производе пукотине у тексту. Те нејасноће назваћемо апоријама.

Историјски, појам апорије везан је за сократовску методу изношења проблема без пружања решења за њих (Блекбурн 1999: 28). Апорија у књижевној критици друге половине XX века има шаролик профил. „У Деридиној деконструкцији, апорија је, В.П. нерешива ситуација која настаје онда кад је услов могућности нечега истовремено и услов његове немогућности. (...) Према Хилис-Милеру, текст на себи самом инсценира акт деконструкције без помоћи критичара. (...) Према Де Ману, апоретичност означава неопредељеност између перформативног („како“) и констатујућег („шта“) језика“ (Бужињска, Марковски 2009: 396). Деридијанско смислено урушавање, милеровски суицид текстуалног смисла и демановски нерешиви конфликт између теорије и праксе профилише појам апорије као нејасноћу, беспомоћност, појмовну збуњеност и скептицизам.

Нејасноћу можемо пратити кроз појмовну неиздиференцираност, двосмисленост, појмовну разливеност, термилошке недоумице и неспоразуме. Дискурзивну беспомоћност коју твори апорија сагледавамо кроз термилошки неред, дезорганизацију, нарастајућу ентропију. У вези са тим ставом, довољно је илустративан став Дејвида Кристала, по коме је „један знак научне незрелости јесте бесконачан прилив терминологије“ (Ерор 2002: 35).

Тако се појмовна збуњеност показује као неуједначеност појмова у различитим националним књижевним традицијама, у различитим областима науке и културе, кроз последице термилошких неологизама и кроз питање (не)прикладне терминологије за дати појам. Апорије додатно доводе до логичких тешкоћа због контрадикторности које настају због међусобног искључивања термина.

Скептицизам у појмовну јасност истражујемо на пољу константне трансформативности књижевног појма, кроз његово модификовање и „деформисање“ оригиналног значења, показујући да је бартовски став да је текст произвођење а не производ директно применљив и на природу књижевног појма. Књижевна игра и књижевна маргина биће појмовни узорци на којима ћемо испитивати морфологију књижевнотеоријске апорије.

Игра са обимом и садржајем (и метафора игре)

Пре сваког бављења неком појавом (појмом) неопходно је одредити његов опсег и садржај; што значи дефинисати га и омеђити. Ту се неретко већ запада у проблем јер треба измирити погледе „класичне“ логике и савремених филозофских ставова који их „доводе“ под знак питања.

Готово да можемо сматрати правилом праксу да се студије које се баве проблемом књижевне терминологије према речима појам и термин прећутно односе као према синонимима, или пак ако се инстинктивно осећа некаква и минимална разлика између њих² не објашњава се ова апорија, код нас прва у низу апорија која нас суочава с проблемом дефинисања појма (овде игре и маргине) али нам

2 Као код Р. Велека у *Криптичким појмовима* где наводи нпр. поглавље „Појам и термин књижевне критике“ (истакла С. Р.П.), а потом их третира као истозначне речи.

истовремено оставља величанствено поље могућности које је неспутано напорима науке да га заузда и сведе на једнозначности које су, још додатно, строго хијерархизоване.

Формална логика јасно разликује појам од термина и заузима став да је појам надређен термину. Тако посматрано, појам игре настаје у дијалектици обима и садржаја досадашњих дефинисања игре од Хераклита до Бодријара док термин игра представља реализацију појма игре у конкретном дискурсу. Термин се мења у зависности од метода, области, начина и степена развијености неког курса, контекста. Разматрајући проблеме везане за семантику термина, Светозар Петровић се залаже за прецизност, а она може бити нарушена због сростања термина за неки метод (он неизбежно постаје део једног система и то су тзв. термини индикатори, какав је термин игра у деконструкцији), па се с позајмљивањем термина не сме превидети мрежа односа у матичном методу. Уз све појединачне нијансе термин игра у систему филозофије било Хераклита, Платона, Шилера, Канта, Ничеа, Витгенштајна, Гадамера, Финка, Дериде, Де Мана, Милера, Рортија, Бодријара кључно се разликује од разматрања игре у Нешовом еквилибријуму у економији. Мешање истих термина различитих система може водити у апорије, док је уједначавање термина, нпр. применом универзалних, латинских назива научна утопија. Уместо да за њом јуримо, одрецимо се те могућности - писао би сваки деконструкциониста. Да ли би његов подухват тако склизнуо у дилетантизам? „Проблем“ се може јавити услед аналогичности али не и подударности међу терминима различитих националних наука о књижевности као и услед пренебрегавања значаја развоја читаве области на значење термина. Другачији је смисао литерарне игре у националним књижевностима које су имале развијене формације попут барока и историјске авангарде од оних које нису, јер прве везују игру за поетске облике *carmina figurata* и калиграме а друге за традицију позоришне игре. Прецизност термина ће уздрмати и коришћење истог термина у популарној (колоквијалној) и стручној употреби, што је изразити случај с нашим термином игре. Тада популарни синоними разараачи (као забава, партија,) доводе до промене стручног значења. Али промена контекста је неизбежна, некада се играла игра на ливади, а данас у књизи (и уз књигу) и пред рачунаром. Тако прелазак у други медиј или метајезик носи собом већи ступањ апстракције термина. Читав прича се додатно усложњава ако смо у игру укључили иностране облике термина: латински лудизам, немачко *spiel* (али и *game*), француско *jeu*, италијанско *gioco*, енглеско *game*, *play*, шпанско *juego*, шведско *spel*, финско *pelī*, чешко *hra*, холандско *game*, хинду, украјинско *ігри*, турско *oyn*, тајландско *ໄກ້*, словеначко *igre*, свахили *mchezo*, руско *игры*, румунско *joc*, португалско *jogo*, пољско *grу*, норвешко *spill*, малтешко *permainan*, мађарско *játék*, литванско *žaidimas*, летонско *spēles*, креолско *jwèt*, кинеско *遊戲*, каталонско *joc*, јерменско *Խաղ*, јапанско *ゲーム*, исландско *leikur*, индонежанско *permainan*, естонско *mäng*, данско *spil*, грчко *παχνίδι*, грузијско *თბზბო*, галско *hogo*, вијетнамско *trò chơi*, велшко *gêm*, белоруско *гульні*, арапско *تعب*, албанско *lojë*... и ако знамо да је „књижевнознанствено називље амалгамиран сустав: у њему се зрцали наслеђе реторике, граматике, логике, естетике, лингвистике, теорије комуникације, семиотике, филологије...“ (Ероп 2002: 11). Игра је супрадисциплинарни феномен али сам појам игре није у складу с тим довољно диференциран те се користи исти термин за више појава у различитим дискурсима. Додатни дрхтај доносе интердисциплинарни термини попут писма, текста и наравно, игре, који носе своју *differentia specifica* ужег подручја.

Методe савремених разматрања књижевности прећуткују повлашћеност појма над термином, док је деконструкција одлучно одбија и покушава да поништи првенствено због својих унутрашњих разлога јер не жели да постане књижевно-филозофска метода са затвореним системом готових појмова који се нуде као кључ за отварање у себе закључаних текстуалних значења. Отуда Дерида прибегава „тактичкој употреби нејасних термина који се не могу свести на једно, увек истоветно значење.“ (Норис 1990: 52). Укратко, апорије су са становишта система наука неприхватљиви уљеи метајезика, док су у деконструкцији богатство писма које треба са задовољством трошити.

Тако нам изгледа најприхватљивије да се не захтева потпуно искључивање ниједног од ова два становишта, ни захтев логике за прецизношћу појма и термина ни напор постструктурализма за упливом метафоричне (реторичке, рекао би де Ман) употребе термина у језик књижевне теорије, иако се чини много привлачнијом позиција овог другог. У прилог друге позиције, послужимо се Бартовом алегоричном цртицом о игри заробљавања, говори прича о победи трећег говора; у дечијој игри ратовања то је онај који ослобађа заробљенике а у „великој игри моћи живе речи... у сукобу реторика, победа увек припада само трећем говору. Тај говор има за задатак да ослободи заробљенике: да распрши означања, катехизме.“ (Барт 1992: 58) Сама позиција коју бирамо је апоретична (али тиме и пожељна) и у конкретном случају нашег бављења књижевном игром не можемо искључити опречне „методe“, структурализам и деконструкцију, прву граматичко-поетичко-логичку и другу реторичко-поетско-филозофску.

Иако се Деридина (као и америчка) деконструкција противе затвореном систему оперативних појмова, један појам ипак обухвата све његове термине (differance, писмо, разлику, траг). Тај појам је jeu - игра. Он омогућава основну идеју деконструкцијског читања као сталне „допуне“, игре значења која се опире семантичкој редукацији и у сталном је одлагању. Такође омогућава да писмо буде схваћено као „слободна игра“, елемент несталности у систему комуникације. Појам игре не претендује на статус који је имао појам структуре код структуралиста али се морамо запитати да ли му у томе помаже смисао игре као несталне, непоновљиве делатности, јер свако извођење игре носи са собом разлику у односу на претходно и сва друга извођења, те сходно томе: „могућа су два различита али потпуно инкопатибилна читања. Нипошто не можемо нити одлучити којему читању можемо дати предност; ниједно не може постојати у одсутности другог“ (Бекер 1986: 229). Оно што ранији системи (као и формална логика) погрешно постављају јесте веровање у моћ појмовних метафора да истинито и прецизно дефинишу појаве и предмете, па и књижевне текстове. Такав је структурализам који је свестан елемента „реторичке игре“, али га игнорише.

Управо о том реторичком значењу говори Де Ман, сматрајући да апорије настају у неусклађености граматичког (у спрези с логичким) и реторичког значења. О моћи реторичког модела тропа, којом је још Ниче рушио основне појмове метафизике (каузалност, субјекат, идентитет, истину), зна Дерида и спроводи де Мановски речено, реторизацију граматике (логике) како би кроз нови метајезик критике отворио критику као књижевност, али и довео у питање чувене појмове западноевропске мисли.

Додатно, поред ових могућности читања, саме „епистемолошке последице реторичких напасти су несамерљиве“ (Бекер 1986: 231), то је основни страх логичара јер „реторика радикално одгађа логику те отвара вртоглаве могућности ре-

ференцијалних застрајења“ (Бекер 1986: 227), каже Де Ман, а та особина га управо чини привлачним за деконструктивна писања.

Према таквом говору није расположен неопрагматичар постмодерниста Ричард Рорти, иако по много чему близак ставовима деконструкције, а пре свега у критици трансцендентализма и намери да деконструише везу комуникације и епистемологије да „раскринка квази-рационалност која за себе захтева културни монопол“ (Рорти 1992: 27). То деконструкција чини под заставом „слободне игре“ интерпретација, али та „слободна игра метафора“ ипак (за Рортија) мора бити на месту додир а имагинације и аргументације. Значи на средњем, прагматичном путу. То што се Хајдегер и Дерида боре против логоцентричке репресије пишући „у жаргону који само изгледа као да је без *arkhe i telos*“ је само непотребна суспензија нормалног колоквијалног говора. Рорти нема разумевања за отворене термине, иако се нада да ће култура бити поетизована што ће представљати врхунац слободе. Није чудно што многи његов став сматрају амбивалентним.

Конечно, откривамо и појединачну употребу еластичног термина као један вид апорије. У том знаку занимљиво је пратити како појединачне поетике и филозофије употребљавају термин „слободна игра“. Херберт Маркузе у марксистичком духу посматра рад као слободну игру. За Дериду је писмо слободна игра, процес одлагања значења; америчка деконструкција је сматра видом читања и интерпретације, као и непредвидиво кретање реторичких фигура, а Рорти као ослобођену интерпретацију али не потпуно отргнуту од логике. Овај проблем срastaња термина уз један одређен начин тумачења текста, а ми додајемо и уз појединачне праксе, уочава Светозар Петровић (и те термине назива индикаторима), с тим што ћемо приметити да данас ни термини индикатори нису окштали као у нашем случају игре, или у случају термина дискурс.

Књижевна маргина: појмовна разливеност

Појам маргине је разливен. Његову амбеоидност пратићемо у две димензије: у језичкој и семантичкој. На језичком каруселу, када је реч о маргини, имамо следеће облике: енглеско *margin*, албанско *diferencë*, арапско *شماره*, баскијско *marjina*, белоруско, руско и украјинско *маржа*, бугарско *марж*, велшко *margin*, галско *maghe*, грузијско *ზღვარი*, грчко *περίθωρο*, данско *margin*, ирско *corrólach*, исландско *framlegð*, италијанско *marginè*, јапанско *マージン*, јерменско *շուրթ*, кинеско *保證金*, латинско *margin*, летонско *robeža*, мађарско *margó*, македонско *маргина* на, немачко *marge*, португалско *margem*, румунско *marja*, словачко *rozpätie*, словеначко *stopnja*, тајландско *ขอบ*, турско *kenar*, финско *marginäli*, француско *marge*, чешко *rozpětí*, шведско *marginal*, шпанско *margin*. Доминантан модел је онај претежно европски који у основи има марг-, док се на језичким маргинама налазе разновсни облици пре свега азијских земаља. Проблем маргиналног се, изводимо закључак, центрира из Европе. Да ли је говор о маргини онда манифестација европоцентризма?

Појам маргине се остварује у непрегледним семантичким пољима економије, типографије, океанографије, статистике, ботанике, хирургије, културологије. У економији овај појам се односи на скуп ограничења у пословању. Ширење и скупљање маргине зависи од промена које се уводе у систем: екстензивна маргина настаје ширењем а интензивна скупљањем система. Типографија маргину означава као простор странице ван штампаног текста. Ова маргина је текстуална белина и погодна је за коментаре односно текстуална учитавања.

Континентална маргина у океанографији представља зону океана која дели океанску кору од дебеле континенталне коре. У статистици, маргина се тиче граничних вредности рачуна – неочекиваних, односно атипичних резултата. Ботаника маргину везује за облик ивице листа на основу које врши морфолошку расподелу биљних врста. Маргина у хирургији обухвата здраво ткиво које се уклања заједно са канцерогеним при хируршком захвату. Културолошка маргина доминантно представља поља територијалног културног контакта две или више нација. То је простор културне хибридизације, мултикултуралности. Културна маргина је зона пресека двају или више културних скупова.

Језгро сличности појма маргине који произлази на различите начине из ових несводљивих области, обухватило би следеће: маргина реферише ка граничном подручју у коме се дешавају атипичне, екстремне појаве. Она представља физички руб у коме се долази у контакт са алтеритетом, са Другим, са непознатим ентитетом (види таблицу).

Маргина	Екстрем	Нестабилност	Физички руб	Атипичност	Алтеритет	Контакт	Позитиван део
Економија	+	+					
Типографија			+		+		
Океанографија			+			+	
Статистика	+	+		+			
Ботаника					+		
Хирургија						+	+
Културологија			+			+	

Маргина књижевности

Ако бисмо механички ова својства појма маргине применили на књижевност добили бисмо следећу дефиницију: књижевна маргина представља атипичну књижевну продукцију са ниском рецептивношћу. То је експериментална књижевност сачињена од екстремних поетских радикализама. Рубна књижевност настаје на ивицама националних књижевности, у земљама Другог и Трећег света, на, модернистички схваћеним, цивилизацијским инфериорним периферијама.

У енциклопедијским форматима као што је *Речник књижевних џермина* помиње се термин маргиналија. Он је полусиноним термину маргине јер његов опсег обухвата значења која се крећу конкретних појмова као што је лист књиге, преко текста коментара, књижевног жанра есеја о споредној теми до апстрактног појма мање важног у књижевности (*Речник књижевних џермина* 1986: 410). У случају лексикографске дефиниције појма маргине, имамо терминолошку разливеност и неиздиференцираност.

Код Лотмана, маргина (периферија) темељни је појам изградње структуралистичког бинарног система семиотичке сфере, односно семиосфере. Маргина се као апстрактан појам дефинише као аканонска зона расплињавања система, кре-

ативни простор за нове, авангардне идеје, место сукоба семиотичких структура (и уже, књижевних текстова и књижевних жанрова). Граница маргине и центра је порозна јер се маргина дефинише као реактивни, маркирани и „јарко обојени“ (Лотман 2004: 211) ентитет који је у непрекидном односу са „безбојним“ и нормираним центром. Из свега реченог, можемо видети да Лотман проблему не приступа ни близу на књижевнотеоријски начин. У његовом дискурсу књижевна маргина је маргинални појам-маглина, она је само једна од реализација семиотичког поимања маргине уопште.

Полисистемска теорија етимолошки појмове књижевне периферије (маргине) и центра још увек држи у опозицији, али им разбија садржај и деконструкционистички их пребацује из једног појма у други. На пример, каноничност може постати и одлика маргине (Евен Зохар 1990: 17) и онда је центар авангардно продуктиван. Овакво гледиште омогућава полиперспективност (полисистемскост) и уводи појам комбинације у изградњи теорије уопште а самим тим и теорије о појму. Појам је комбинаторичка категорија и то у читаво разматрање апорије поимања маргине уноси додатну ентропију.

Као посебан додатак нашем истраживању навешћемо текст као што је „Рубна књижевност српска“ Александра Јеркова, који је израстао из оквира формираног маргиналним метадискурсом. Јерков на крају апстракта у делу кључних речи, које је он маргинализовао називајући их безначајним речима, стоје синоними, полусиноними и квазисиноними појма маргине: руб, поруб, прирубљеност, прстен, обруч, средиште (Јерков 2010: 19). Ослањајући се на традицију Барта и Дерида у промишљању књижевног руба, Јерков деконструира опозицију центар-периферија, Јерков тврди да „не мора рубност бити периферија око средишта у којем су држава, нација и култура, у којем се стабилизује позиција литературе која саму себе не може да држи у једном расутом, нестабилном, пречеченом колективу. Њу држи воља за опстанком и снага самоизрастања, у коме је руб постао средиште симболичког опстанка, а воља за *смир* облик постојања тамо где треба да буде средиште“ (Јерков 2010: 22).

Да резимирамо: појам књижевне маргине претрпео је разне врсте интелектуалног насиља који су му оставили бројне ожиљке-апорије. Појам је прећутно дефинисан преко маргиналија, био је смештан у корелацију са књижевним центром при чему се о семантичким белинама између појмова ћутало, потом се дробило, прекодирао, транскодирао, комбиновао у обиму и садржају са појмом центра да би се на крају деконструкционистички утопио у њега творећи апоретички парадокс да, књижевна маргина = књижевни центар. Апорија ће постојати докле год будемо тражили упориште. Ако се будемо полисистемски, полиперспективно „играли“ у дискурсу и будемо стално били за реморфологизацију појма у складу са контекстом, онда ћемо моћи да пригрлимо апорију и да је употребимо за активно редефинисање никад ухватљивог, љигаво-камелеонског појма књижевне маргине.

Литература

Кант 1976: I. Kant, *Logika*, Beograd: Grafos.

Ероп 2002: G. Eror, *Genetički vidovi (inter)literarnosti: osnovni pojmovi*, Beograd: Otkrovenje, Narodna knjiga.

Рорти 1992: R. Rorti, *Konsekvence pragmatizma*, Beograd: Nolit.

Бекер 1986: Beker, Miroslav, *Suvremene književne teorije*, Zagreb: SNL.

Буџињска, Марковски 2009: A. Bužinjska, M. P. Markovski, *Književne teorije XX veka*, prevela Ivana Pokić-Saunderson, Beograd: Službeni glasnik.

Ковачевић 1980: M. Kovačević, *Formalna logika*, Novi Sad: RU „Radivoj Ćirpanov“.

Блекбурн 1999: S. Blekburn, *Oksfordski filozofski rečnik*, Novi Sad: Svetovi.

Петровић 2003: S. Petrović, *Priroda kritike*, Beograd: Samizdat B92.

Барт 1992: R. Bart, *Rolan Bart po Rolanu Bartu*, preveo Miodrag Radović, Novi Sad: Svetovi, Podgorica: Oktoih.

MORPHOLOGY OF APORIA OF LITERARY CONCEPT (ON THE EXAMPLE OF CONCEPTS PLAY AND MARGIN)

Summary

The work gives a presentation of different problems when defining literary concept on the examples of literary play and literary margin. Uncertainties will be followed primarily in two domains: too large a scope of the concept and undefined contents of the concept.

The starting point of formal logic that a language communicates the truth of the concept in its completeness is being denied by the concept of play which is additionally stated by performing, during which it exposes its semantic openness and dependence on nature and elements of the field in which it is played (literature, economics, war, narrower plays...). That is why it is difficult to define play deductively in literature because of the possibility of falling into the trap of relativisation and expanding the concept or, even more of outlining on a pejorative basis.

Morphology of aporia in defining the concept of literary margin relates to its vague understanding since the margin can refer to the territory to which the national literature belongs, to its axiological, political, aesthetic and ethical component. The problematic complex of this work also includes paying attention to the necessity of revising literary and theoretical vocabulary, primarily considering the concepts of marginality and literary canon.

Svetlana Rajčić-Perić, Vladimir Perić

Биљана ВЛАШКОВИЋ¹
Крађујевац

БУКА И БЕС: ЈЕДНА ПРИЧА О ВРЕМЕНУ

Рад на првом месту анализира категорије времена у модерном роману и објашњава појмове објективног и субјективног искуства времена, као и конкретног и апстрактног времена, на примерима теорија о овом проблему које су дали Августин, Рикер, Сартр, Солар. Испитује се такође како уметник користећи књижевни језик има моћ да обликује време док производи тобожње ствари, те на који начин се уметничко обликовање времена разликује у старијем и модерном роману. Рад затим показује покушаје модерног романа да „убије“ време на примеру Фокнеровог дела *Бука и бес*. Анализом категорије времена у сва четири одељка романа закључује се да модерни роман с правом можемо назвати драмом субјективног доживљавања.

Кључне речи: време, модерни роман, Фокнер, *Бука и бес*

1. Како покорити време?

Немогуће је дати дефиницију времена која би била неоспорна и применљива на сва поља научног истраживања. Још се Аурелије Августин (354-430 н. е.) замислио над питањем времена, али није пронашао одговор: „Ако ме нитко не пита, знам, али ако бих хтио некеме на питање то разјаснити, не знам“ (в. Аурелије 2000). Уколико замислимо било који предмет, лако нам је да замислимо и његове три димензије – дужину, ширину и висину, али основни услов да неко тело уопште постоји јесте да потраје у времену, да има и четврту димензију. Време је услов постојања, али како је све то приказано у причи? Прича је „онолико богата значењем колико оцртава карактеристике временског искуства“ (Рикер 1993: 11). У тој Рикеровој тези, којој је посветио један део своје студије *Време и прича*, налазимо кључну реч за разумевање времена у књижевности: искуство. Наиме, објективно време радикално се разликује од субјективног искуства времена које је карактеристично за књижевност. На тој разлици почива и боље разумевање анализе категорије времена у књижевним делима, а то се нарочито односи на модерни роман, у коме се приказује субјективно, психолошко време, а којим романописац манипулише по потреби. Ако прихватимо став француског филозофа Анрија Бергсона да људски ум мора да научи да изгради време, следи да се време изводи из искуства – морамо да научимо да га доживљавамо.

Прича о времену је парадокс сама по себи. Тако су и Августинова размишљања о времену све сами парадокси који откривају логичке тешкоће на које је мислилац наилазио: „Време нема бића, јер будућност још није, прошлост више није, а садашњост непрестано протиче. А ипак, о времену говоримо као о нечем што поседује биће: кажемо да ће ствари које ће доћи бити, да су прошле ствари биле и да оне садашње пролазе“ (в. Аурелије 2000). Склоност је филозофије да размишља о времену као о нечему апстрактном, што опет претпоставља

¹ biljanavlaskovic@gmail.com

вља постојање и некаквог конкретног времена. Хрватски књижевни теоретичар Миливој Солар (1980: 271) даје веома корисно објашњење бинарне опозиције апстрактно-конкретно, полазећи управо од разлике између објективног и субјективног искуства времена: не можемо тврдити да је само објективно време конкретно, стварно, јер би онда субјективно време било „нестварно, непостојеће“. Објективно и субјективно време су делови једног већег ентитета – Времена. Једино оно Време које у себи садржи и објективно време физике и субјективно искуство времена, онако како га „ја“ доживљава, може да буде валидна и „стварна полазна тачка анализе“ (Солар 1980: 272) једног књижевног дела. Овако схваћено време има своје димензије (које је Сартр назвао „временским екстазама“), а то су прошлост, садашњост и будућност. Управо оне нам омогућавају да говоримо о конкретном времену: „Конкретне временске димензије: прошлост, садашњост и будућност може имати само оно што је коначно, тј. оно што има квалитативно различит почетак и свршетак, оно што је у садашњости, на пример, нешто друго него што је било у прошлости“ (Солар 1980: 272).

Сартрова филозофија егзистенције учи нас сличноме – да време настаје са променом коју човек уноси у свет, да оно није просто низање догађаја, већ начин постојања и деловања свести. У анализи књижевног дела полази се управо од конкретног времена, али писац задржава право да га на различите начине изрази у књижевним делима. Према Полу Рикеру (1993: 11), „свет који приказује свако приповедно дело увек је временски свет“. Прича омогућава да се време представи на начин на који га људска бића доживљавају. Поред поменутог објективног или космолошког времена, постоји и оно друго: субјективно или феноменолошко време. Другим речима, ми као свесна бића ствари доживљавамо не само кроз осећај минулих дана, сати и минута, већ и мислећи о томе шта је било, шта је сада и шта ће бити, односно *размишљајући* о прошлости, садашњости и будућности. Када Рикер говори о ‘људском времену’, то се заправо односи на један сложени однос између ове две врсте времена, тј. (идентично Соларовој тврдњи), космолошко и феноменолошко време чине целину која нам омогућава да доживљавамо све ствари око нас. Може се, рецимо, са лакоћом уочити да су, када говоримо о субјективном доживљају прошлости, садашњости и будућности (феноменолошком времену), ове три димензије увек поређане по хронолошком реду, јер знамо да прошлост увек претходи садашњости, а будућност увек долази иза садашњости. Ово је карактеристика коју феноменолошко време дели са објективним, линеарним временом – догађаји се и у једном и у другом случају нижу правилним, хронолошким редом. У модерном роману, пак, често не налазимо класичан заплет у коме се догађаји нижу један за другим, односно „[...] унутрашња повезаност заплета је више логичке него хронолошке природе“ (Рикер 1993: 56). Нарочито је, стога, интересантно што Рикер започиње своју причу о времену полазећи од Августинових размишљања и од представљања апорија бића и небића времена. Време је услов постојања, али само не може физички да постоји: „Ако наине постоје будући и прошли догађаји, хтио бих знати гдје су“, питао се Августин (в. Аурелије 2000). Онда је боље рећи да прошле догађаје памтимо, у садашњости живимо, а будућност ишчекујемо. Апстрактна природа времена разлог је неисцрпности ове теме, а модел анализе који Рикер предлаже јесте феноменолошко читање и вечити остатак у херменеутичком кругу.

Уметник, стога, користећи књижевни језик има моћ да обликује време док производи тобожње ствари. Између старијег и модерног романа постоји велика разлика у поступку приказивања ствари, а самим тим и у схватању времена: док

читамо старији роман имамо утисак да време лагано и једнолично тече, док модерни роман упорно покушава да избегне време у говору, да га сведе на простор, следећи тако науку у узалудним покушајима да покори временско-просторну димензију. Када кажемо да време лети, или да време споро тече, све су то субјективни осећаји времена; истина је да време увек пролази једнаким ритмом. Чак и да уништимо све часовнике на овом свету које је човек направио, не бисмо спречили време да пролази – осећали бисмо промене које оно доноси: старост, труљење, смрт. Покушај модерног романа да „убије“ време свакако је од почетка био осуђен на неуспех, јер не можемо да убијемо време, а да тиме не повредимо вечност. Солар (1980: 270) нас, срећом, подсећа да „књижевност омогућава да се време схвати као тренутак вечности“.

Модерни роман може се са правом назвати драмом субјективног доживљавања јер се радња у њему премешта углавном у човекову свест. Шта се ван свести ликова дешава постаје у роману 20. века мање битно, понекад и занемарено, али то не значи да је модерни роман, како се често тврди, изгубио фабулу. Радња је и даље присутна, нешто се догађа у времену, али је приказана тако да схватимо значај који време има за ликове романа. Модерна варијанта приповедања у првом лицу се најчешће назива током свести или унутрашњим монологом, али то није ауторово приказивање мисли једног од ликова, већ аутор „нестаје“ из приче и своју тачку гледишта замењује тачком гледишта једног од ликова. На тај начин приказују се све идеје и асоцијације ликова, сећања, утисци, хаотичне мисли јунака, итд. При том, те исте мисли не морају да буду хронолошке, нити логичне – унутрашњи монолог је увек асоцијативан, психолошки и симболичан. Чини се да у модерном роману не постоји објективно време, већ да јединице времена постају они битни тренуци у животима јунака, па сви они мере време тим јединицама, ослањајући се искључиво на субјективни доживљај времена. Овакав случај налазимо у Фокнеровом роману *Бука и бес*, чије ћемо временске категорије анализирати.

У 20. веку, а везано за уметност уопште, „ништа не застарева тако брзо као авангарда“, пише Слободан Селенић (1979: 7), „и ништа не настаје тако брзо као нова авангарда“. У време када се појавио овај роман (1929), био је заиста права авангарда због приказа тока свести ликова који је тешко пратити. Због тога је *Бука и бес* било непопуларно дело међу читаоцима, али је након повољне оцене критичара широм света стекао велику популарност и уврштен је у класике светске књижевности. Та популарност, међутим, не значи да роман више није авангардан – напротив, читалац се у 21. веку сусреће са истим потешкоћама када приступа овом делу као и читалац 20. века. Централни проблем који мучи читаоце је управо време, односно начин на који Фокнер кроз мисли својих ликова приказује време, па је често нејасно када се неки описани догађаји одвијају, о ком периоду из живота породице Компсон се говори, и сл. Жан-Пол Сартр је у вези са тим рекао да Фокнер није само осакатио време, већ га је напросто обезглавио, одузео му будућност (в. Сартр 1962). Када бисмо одељке *Буке и беса* ставили у хронолошки ред, дело би изгубило на својој вредности и у читаоцу не би произвело ефекат који је писац желео да постигне. Едмунд Л. Волп је издвојио почетак сваког призора у роману који почиње одређеном речју или речима и поставио га у временски оквир. Распоред секвенци изгледа, на пример, овако:

Призор (секвенца): Датум:

Бакичина смрт и промјена Бенцијева имена 1989, 1900.

Кеди се љуби с младићем 1906-7.

Кедин губитак дјевичанства 1909. (касно љето)
Објава венчања 1910.
Квентин упознаје Херберта 1910. (22. травња)
Предвечерје венчања 1910. (23. травња)
Вјенчање 1910. (24. травња), итд.

Чини се мало вероватним да ће неко ко је прочитао књигу сести да подробно ишчита овакву хронологију и поређа догађаје у својој глави, а да не говори о некоме ко још није почео да чита књигу, а сусретне се са оваквом табелом. Међутим, како мисли Сартр (1962), несрећа човека је у томе што је темпоралан, па ће човек ма колико се трудио да то избегне, увек тежити томе да догађаје у делу постави у некакав хронолошки ред како би тиме олакшао себи разумевање. Да бисмо боље разумели Фокнерову необичну технику приповедања, као полазну тачку у анализи времена у *Буци* и *бесу* можемо искористити теорију приповедања Жерара Женета, на основу које бисмо приповедање у роману *Бука и бес* назвали хомодијегетичким и вишеструко фокаленизованим: приповедање је у првом лицу, а знање аутора о ликовима је ограничено – он усваја тачку гледишта једног од ликова и зна колико и они (в. Женет 1995). Фокализација је вишеструка јер је исти догађај предочен са више различитих тачака гледишта, у овом случају четири јер је приказан ток мисли четири лика: Бенција, Квентина и Џејсона, мушких потомака породице Компсон, и Дилси, њихове црне служавке. Поред категорија начина и гласа, Женет говори и о категорији времена, на основу које бисмо приповедање у истом роману назвали репетитивним поучесталости, што значи да се један догађај десио само једном, а о њему се приповеда више пута, у овом случају са различитих тачака гледишта. Најзад, свако приповедање према Женету је двоструко темпорално – постоји тзв. димензија приче (хронолошко време) и димензија приповедања, коју чини сам наративни текст подложен темпоралним деформацијама, што би одговарало сижеу, односно начину распоређивања догађаја у делу. Женет ту димензију назива уметничким временом дела и оно омогућава аутору да се игра са временом. Фокнерово жонглирање временом и изненађујућа техника чини се много компликованијом него што уствари јесте. Уз одговарајући приступ и неопходна, али не и несувисла појашњења, у роману могу уживати сви, па и најнеискуснији читаоци. Метафизика времена Вилијама Фокнера као да показује да време постаје човеков највећи непријатељ када откуцаји једног часовника загосподаре његовим животом.

2. Позивање на прошлост као рефлексја садашњости

Ричард Хјуз је написао ни краћи ни кориснији предговор за *Буку и бес*, у коме је на само две и по стране показао читаоцу да ће управо прочитати дело невероватне лепоте, али да неће при првом читању разумети све јер *Бука и бес* није књига која се чита једанпут. Како тврди Хјуз (в. Фокнер 1995: 5), прави квалитет књиге лежи у томе да се она може увек изнова читати, а да ми имамо осећај као да је читамо по први пут – при сваком новом читању она постаје нова. Без икакве жеље за препривавањем приче („ако ја могу да препривам оно што је Фокнер написао на триста страна, чему онда ова књига“), Хјуз даје изванредно објашњење узрока иницијалне неразумљивости ове књиге. Иако је Фокнеров метод прилично успешан, недостатак тока свести је што нам пружа непотпуну слику онога што приказује, али зато слика јунаке необично интимније и подробније него било који други књижевни поступак. Каролин Портер (в. Портер 2007) по-

реди Фокнера са учитељем, а читаоце са ђацима које Фокнер учи како да читају на нови начин, а за сваки добро протумачени наговештај читалац добија награду: нови детаљ приче. Предност овакве нарације је одржавање пажње читалаца, али и уживање што га доноси сазнавање, закључивање, препознавање облика. Нас не занима шта ће се догодити у будућности, већ желимо да откријемо шта се догађало у прошлости, а да тако снажно утиче на садашња дешавања. Управо је то Сартр хтео да каже тврдњом да у *Буци и бесу* нема будућности: ништа се не догађа, све се већ догодило, каже он. Да бисмо разумели садашњост морамо да „научимо да читамо другачије“ (Портер 2007: 43). Сартр је тврдио да су Фокнерови ликови (управо због чињенице да су толико везани за прошлост) беспомоћни, а тачку гледишта ликова описује уз помоћ једне графичке метафоре која приказује човека „кад у отвореном ауту гледа уназад“ (в. Сартр 1962). Такав човек не може да види будућност, садашњост је онај пејзаж који види само у магновењу док кола пролазе, а јасно може да сагледа само и једино прошлост. Сартров есеј о темпоралности код Фокнера показао се веома утицајним, али то не значи да се сви критичари са њиме слажу. Клиент Брукс (в. 1968) одговара на ову Сартрову метафору изјавом да човек није слободан уколико не може да гледа напред, тј. у будућност. У *Буци и бесу*, међутим, очигледно је да прошли догађаји играју велику улогу у животу Компсонових и да се рефлектују у свему што им се у садашњости дешава.

Занимљив је начин на који Фокнерова машта производи ликове из унапред замишљених ситуација. И сам писац је једном приликом изјавио да најпре замишља призоре, па тек онда „види“ своје ликове, тј. покушава да одгонетне како се људи понашају након неког одређеног тренутка у свом животу. На питање како је почео да пише роман *Бука и бес*, Фокнер одговара:

Почело је са једном сликом у духу. Тада нисам био свестан да је симболична. Била је то слика с гаћицама мале девојчице које су умазане блатом. Она се попела на крушку, одакле је могла да види кроз прозор, где се припремао погреб њене баке, и да јавља браћи на земљи шта се збива. Кад сам растумачио ко су они и шта раде и како је дошло до тога да је упрљала гаћице, схватио сам да то не могу све сабити у кратку причу и да ће од тога морати да настане читава књига. Тада сам схватио симболику умрљаних гаћица, и ту је слику надоместила слика девојчице без родитеља која се спушта низ олук да би побегла из јединог дома који је имала, а где никад није наишла на љубав, нежност, или разумевање. (Видан 1971: 82)

Иако Сартр тврди да у *Буци и бесу* не постоји ‘чвор’ радње који обично налазимо у класичном роману, претпоставимо да је чвор управо девојчица са умрљаним гаћицама, Кеди, која је Фокнеру била искувише битна да би је свео на улогу једног од наратора, па је ту улогу препустио тројици њене браће – Бенџију, Квентину и Џејсону. У пишчевом предговору (Фокнер 2004: 12) стоји да је Кеди „осуђена и знала то, примила пресуду, а да је није ни тражила ни бежала од ње“. Девојчица на коју се односи други део Фокнерове изјаве, она која тражи излаз из хладног дома, јесте Квентин, Кедина ћерка која је име добила по ујаку, што додатно компликује разумевање нарочито за читаоце енглеског говорног подручја с обзиром на то да се у енглеском језику не може обележити природни род. Онај ко преводи роман на српски мора у сваком тренутку да зна о ком или о којој се Квентин (Quentin) ради, како не би дошло до забуне. Кеди је чвор и средишњи лик у роману иако никада не чујемо њен глас, због чега је њен лик додатно тајанствен и симболичан.

Дело садржи четири одељка, а сваки носи следеће датуме: 7. април 1928, 2. јун 1910, 6. април 1928, 8. април 1928. То није иста прича која је испричана четири пута, како је Фокнер тврдио, већ одељци који се међусобно допуњују. Поједине епизоде из прошлости породице Компсон приказане су из четири различита угла, што значи да сваки од ова четири лика на различите начине доживљава време. Тако, оно што је битно Квентину, није битно Џејсону, па о том догађају нећемо од Џејсона ни чути. Иако су прва три одељка унутрашњи монолози браће Бенција, Квентина и Џејсона, а само четврти део испричан објективно, тако да приказује Дилсин став према садашњим и прошлим догађајима, можемо ипак рећи да роман не само да се завршава једном објективношћу, већ тако и почиње. То су, свакако, две различите врсте објективности – једна припада идиоту, а другу писцу.

Нигде није тако очигледно као у Бенцијевом одељку да је Кеди средишња фигура приче. Она представља једину везу коју Бенци има са доживљавањем спољашњег света, па и сам помен њеног имена покреће у уму овог идиота низ асоцијација на прошле догађаје, које читаоци не могу одмах да схвате као промену временске равни у приказивању Бенцијевих мисли. Шта је томе разлог? Пишчев одабир идиота за почетак приповедања ове приче има упориште у чињеници да се идиот сећа прошлих догађаја исто толико живо као што проживљава садашње догађаје. Бенци живи у стању блаженства једне безвремености, не прави разлику између садашњости и прошлости, док сваки пут види исте ствари као по први пут, као један невини дечак који тек упознаје свет. Избор Бенција за први одељак *Буке и беса* дозвољава аутору да онеобичи ствари. Како најлакше разумети Бенцијеве мисли? Промену временске равни у његовим мислима може да изазове реч, предмет, или догађај који Бенција асоцира на неки прошли догађај и он почиње да говори о њему у наредној реченици. Бенција ће на његову сестру Кеди подсетити и дозивање „кедија“, дечка који прати играче на суседном терену за голф и носи им штапове. При помену кедија, Бенци почиње да плаче и кмечи јер осећа одсуство своје сестре без које се тешко сналази у том свету:

Човек који се пео уз брежуљак рекао је „кеди“. Дечак је изишао из воде и попео се уз брежуљак.

„Сад још треба и тебе да слушам,“ казао је Ластер. „Умукни.“

„Због чега сад кмечи?“

„Бог би га знао,“ рекао је Ластер. „Тако му дође. Такав је непрестано од јутрос. Зато што му је рођендан, мислим.“

„Колико му је година?“

„Тридесет и три,“ казао је Ластер. „Данас пуни тридесет и три.“

„Хоћеш рећи да има тридесет година како има три године.“ (Фокнер 2004: 37)

Временска раван у цитираном делу је садашњост, 7. април 1928. године, Бенцију је рођендан, али он тога није свестан. У том тренутку, прошло је већ 18 година откако је његова сестра Кеди напустила дом, али Бенци то не разуме јер нема осећај за време, па му се чини да ће се Кеди сваког тренутка појавити и кмечањем је дозива. Бенци се из једног прошлог догађаја пребацује на сцену Кединог венчања: почетна временска раван у наредном цитату је прошлост, година је 1898, и Компсонови припремају бакин погреб, а ради се управо о тренутку када су браћа могла да виде Кедине блатњаве гаћице док се она пела на дрво како би провирила у собу:

„Гурни ме, Верше,“ рекла је Кеди.

„Добро,“ казао је Верш. „Само ћеш ти добити батине. Ја нећу.“ Пришао је и гурнуо Кеди уз дрво до прве гране. Видели смо укаљану ивицу њених гаћица. Онда више нисмо могли да је видимо. Могли смо да чујемо дрво како пуцкета.

„Г. Џејсон је рекао да ће те излупати ако сломиш то дрво,“ казао је Верш.

„Ја ћу рећи и то,“ казао је Џејсон.

Дрво више није пуцкетало. Гледали смо горе у гране које су мировале.

„Шта видите?“, прошаптала је Фрони.

Ја сам их видео. Онда сам видео Кеди са цвећем у коси, и с једним дуљачким велом сличним блискавом вејру. Кеди Кеди. (58)

Моменат када су три дечака угледала сестрине блатњаве гаћице представља климактичну тачку која, макар и несвесно, успоставља главну тему романа, а то је морално пропадање не само једне породице већ и појединца и човечанства уопште. Прљаве гаћице су симбол Кедине изгубљене невиности, догађаја који Квентина баца у очај и води на крају у самоубиство; оне су и симбол промискуитета и Кединог пропалог брака, што Џејсону онемогућава напредак у послу и чини га озлојеђеним; најзад, све ово води до Кединог протеривања из куће Компсонових, што нарушава ред у Бенџијевом свету и оставља га збуњеним и изгубљеним да узалудно чека на њен повратак.

Временски нивои исказани Бенџијевим мислима покривају отприлике четири периода: период раног детињства око 1900. године; 1910. годину, када се Кеди удала, а Квентин извршио самоубиство; 1913. годину, када су Бенџија кастрирали; 1928. годину (што је садашња равна прича), и то тренутак кад се млада Квентин спрема да побегне од куће. Бенџијев контакт са спољашњим светом своди се на неколико ствари: Кеди, остали чланови породице, Бенџијево „гробље“, заштитна ограда која окружује двориште, играчи на суседном терену за голф, мирис лишћа, и камин и огледало у које обожава да зури када је узнемирен. Имајући ово у виду, читаоцу је сада много лакше да прати Бенџијеве мисли и да суделује у приповедању приче, а то је оно што је Фокнер и желео, мисли Ирвинг Хау (в. Фокнер 1999: 61-69), који додаје да читалац мора да постане прикривени наратор у Бенџијевом одељку, јер иначе неће моћи да га прочита. Бенџи живи у свом мапираном свету, у коме нема ни најмањег одступања од устаљеног шаблона. Свака, па и најмања измена у редоследу или стању ствари код Бенџија изазива буку и бес. За њега је неподношљиво када Кеди стави парфем јер он жели да она увек „мирише на дрвеће“ и оваква промена може да евоцира неко сећање и изазове промену временске равни. На питање зашто је већи део прва два одељка написан у италику, Фокнер је одговорио: „Морао сам на неки начин да ставим читаоцу до знања да идиот нема осећај за време. Да је оно што се десило пре десет година за њега као да се десило јуче.“ (Фокнер 1999: 64) Италик је додатна помоћ читаоцу, мада наглашавамо да није свака временска промена означена истим. У Бенџијевом одељку га има највише јер је Бенџи најближи лудилу. Италика такође има у Квентиновом делу јер се он налази негде „на пола пута између лудила и здравог разума“, док у Џејсоновом одељку нема италика стога што је он, без обзира на његову окрутност и тврдо срце, ментално потпуно здрав. У памфлету који је први у мору текстова написаних о овом делу, Евелин Скот назива Бенџија „terrible, sometimes terrifying“ (в. *Interpretations* 1968: 14), а *Буци* и *бесу* приписује квалитете највећих грчких драма. Бенџи као такав, страشان и застрашујући, не може да постане прави трагични јунак. Нема трагичног јунака који није знао да се замисли и да пати, да размишља подробније о стварима него остали људи, и да се супротстави већ унапред одређеној судбини. Такав један јунак, онај који

фаустовски настоји да пркоси Времену, није Бен, већ Квентин, интелектуалац са Харварда који је још у већој мери опседнут својом сестром.

Да време може да загосподари човековим животом, очигледно је у Квентиновом одељку:

Био је прислоњен уз кутију с оковратницима и ја сам лежао слушајући га. Чујући га, то јест. Не верујем да је неко икад намерно слушао сат или часовник. Човек за тим нема потребе. Човек може да заборави на тај звук задуго, а онда је куцање сата у стању да у једноме трену васпостави у његовом духу дуг и непрекинут ток времена који све даље одмиче и које он није чуо. (Фокнер 2004: 93)

Већ на првој страници Квентинове приче можемо да наслутимо да он жели да постигне управо оно стање безвремености у којем живи његов идиотски брат. Бенци је достигао то стање нимало се не трудећи док Квентину не полази за руком да умакне Времену ма колико се трудио, па макар и уништио казаљке на сату који му је отац поклонио:

Пришао сам орману и узео сат, с лицем још непрестано окренутим наопако. Ударио сам стаклом о угао ормана и покупио комаде стакла у шаку и ставио га у пепељару, а онда сам истраго казаљке и ставио их исто тако у пепељару. Сат је и даље куцао. Окренуо сам га на лице, бели бројчаник с точкићима која чине тик-так тик-так, не знајући зашто. (Фокнер 2004: 97)

Кидање казаљки није покушај да се убије време јер то није оно што Квентин хоће. Сазнајемо да му је „отац казао да часовници убијају време. Он је казао да је време умртвљено докле год га мрве точкићи; и да се време враћа у живот једино кад сат стане“ (Фокнер 2004: 102). Као да је Квентин гестом кидања казаљки желео да оживи време, да га ослободи из канџи немилосрдног часовника, а затим, након што га пусти на слободу, да покуша да му умакне, да изађе изван времена. У тим узастопним и узалудним покушајима Квентинове мисли се роје још непрегледније него Бенове, а ствари о којима смо чули у првом одељку сада добијају додатни сјај, који некад осветли догађаје, а некад их додатно затамни. У том роју мисли нема времена за много предиката и субјеката, јер мисли има пуно и треба их све приказати што брже и гушће како би приповедање изгледало веродостојније. Многи су замерали Фокнеру што је допустио да један образовани човек са Харварда лошије барата граматиком од једног идиота, а он је једном приликом одговорио на овакве замерке да је Квентин „an educated half-madman, and so he dispensed with grammar“ (*Interpretations* 1968: 22), што и приличи његовом лику. Ово полу-лудило нарочито је изражено на самом крају Квентиновог одељка када он реконструише у себи разговор са оцем без иједног предаха. Реченица чији ћемо део цитирати као илустрацију Квентиновог компликованог језика простира се на две странице и у њој Фокнер не употребљава знаке интерпункције, а читава секвенца мисли подсећа на драму својим сигнализирањем промене наратора са „а он...а ја...итд“. Ево једног краћег одломка:

[...] а он онда ћеш се сетити да је твоје школовање на Харварду било сан твоје мајке још од првог дана твог живота и да ниједан Компсон никад није обмануо ниједну жену а ја привремено то ће бити боље за мене за све нас а он сваки човек је судија својих сопствених врлина али не треба никад допустити човеку да прописује друге шта је добро за њега а ја привремено а он то је најтужнија од свих речи ничега другог и нема на овоме свету није то очајање све док време није чак ни време све док (Фокнер 2004: 187)

Реченица се заправо и не завршава, нема тачке после „све док“, већ нови пасус означава прекид хаотичних мисли и сећања и наставља да описује последње припреме пред чин самоубиства. Изразита субјективност која карактерише Квентинову нарацију у контрасту је са Беновом објективношћу и у више наврата наводи читаоца на размишљање о фундаменталним питањима егзистенције и људске мотивације. У том смислу, Квентин би једини одговарао појму трагичног јунака – оног који је племенит, емотиван и довољно интелигентан да закомпликује своје мисли до потпуне неразумљивости. Његово апстрактно приповедање у потпуности се слаже са апстрактним појмом времена: као да је једино онај који је желео да побегне од времена успео да га разуме, али не и да се са њиме помири. Сећања на прошле догађаје, а нарочито на Кедин губитак невиности и њено венчање, често су помешана са маштаријама самог Квентина, па у неким деловима нисмо сигурни да ли се нешто заиста догодило, или Квентин само *жели* да се тако догодило. Ипак, за разлику од Бенџија, Квентин је потпуно свестан чињенице да су сећања само сећања, прошлост која се неће вратити, а која ће га у искиданим фрагментима гонити још дуго уколико не пронађе начин да је се ослободи. Приметно је да су збивања тога дана, 2. јуна 1910. године, приказана у хронолошком редоследу, али често прекинутом успоменама на прошлост. Овакав редослед приповедања има за последицу боље разумевање једног ума прогоњеног болном прошлостју и даје мотивацију за чин самоубиства трагичног јунака. Квентин се присећа очеве филозофије о времену: „Отац је казао да је човек збир својих несрећа. Човек би помислио да ће се несрећа једног дана заморити, али онда време постаје човекова несрећа, казао је отац.“ (Фокнер 2004: 120) Због ове филозофије Квентин постаје опседнут привременошћу и ограничењем људског битисања и не уме да се, као Дилси, помири са тиме да све има почетак и крај, да је човечанство осуђено на удес. Видећемо затим Квентина како покушава себе да убеди да часовници лажу, како не жели да зна колико је сати, како улази и излази из своје сопствене сенке која га увек подсећа на стално протицање времена, итд. Попут Хамлета, и за Квентина је сан само привремено решење, једна илузија да времена нема, па на крају, како примећује Перин Лори, он мисли да је једино смрт трајни начин да се умакне времену.

Трећи одељак враћа нас у 1928. годину, а о догађајима који су се збили 8. априла, дан пре Бенџијеве приче, чујемо из угла Џејсона, шкртог и зловољног циника. Након Кединог одласка и Квентинове смрти, Џејсон је једини здрави потомак Компсонових и на челу је породице која се у том тренутку састоји од идиота Бенџија, мајке Керолин Компсон, и Кедине ванбрачне ћерке Квентин. Џејсонова прва реченица успоставља тон целог одељка: „Једном кучка, заувек кучка, кажем.“ (Фокнер 2004: 189) Јасно, прецизно и безосећајно Џејсон нам ставља до знања да је његова личност далеко чвршћа од личности његове браће, а његов начин нарације рефлектује стање његова ума. Након ове директне оптужбе да је његова сестричина кучка, чујемо много пута сличне инсинуације како ће Квентин постати иста као њена мајка. Читав овај део бави се односом између Џејсона и Квентин, али и Џејсона и друге две битне жене у његовом животу – Кеди и Керолин. Иако је Фокнер рекао да је лик Џејсона најокрутнији лик што га је икада створио, морамо признати да је он у *Буџи и бесу* најпотпунији лик, уз који се читалац коначно опушта и дозвољава себи да искључи своју машту, а потврди претходна нагађања. Џејсон је као и његова браћа опседнут прошлостју, мада је привидно фокусиран искључиво на садашњост, а и то зарад евентуалне добити у будућности. Ипак не можемо рећи да је Џејсон окренут заиста будућности као

таквој, јер се његове амбиције и планови никад не остварују, па видимо да је на крају прошлост потпуно обликовала како његову садашњост тако и будућност. Џејсон је свестан разорног ефекта који прошлост има на његово овде и сада, па упорно покушава да преокрене ствари у своју корист, али му то не полази за руком. Кад се сећа прошлих догађаја то је само зато да би још једном закључио да су чланови његове породице криви за његов неиспуњен живот: „Могли бисте ме послати на државни универзитет рекао сам; можда ћу тамо научити како да зауставим свој сат с прскалицом за нос а онда можете послати и Бена у морнарицу или бар коњицу, они у коњици употребљавају уштројене коње.“ (Фокнер 2004: 203) Џејсон нам овом саркастичном мишљу потврђује да је Бенци био кастриран због наводног напада на једну девојчицу, и наставља да се присећа:

Затим кад ми је послала Квентин у кућу да и њу храним рекао сам како мислим да је и то на свом месту, уместо да ме тера да идем горе на север да тражим посла послали су ми посао овамо к мени“, а нешто касније предлаже да би Бенција могли „изнајмити неком путујућем циркусу; има света који ће платити десет центи да га види“, и све то да би расплакао своју мајку, Керолин. Џејсон, по сопственом признању, не може себи да допусти да буде поносан „с кухињом пуном црнаца које треба хранити и чињеницом да државни завод лишава његовог најсјајнијег питомца. (Фокнер 2004: 234)

Џејсонова филозофија времена састоји се у томе да је време неухватљиво: за разлику од Квентина који је желео да побегне од времена, Џејсон упорно покушава да ‘зграби’ време док јури с места на место и никако не успева да оствари било шта од онога што је наумио. Перин Лори (в. *Interpretations* 1968: 59) назива Џејсоново виђење времена механичким. Џејсон, каже Лори, не верује да часовници лажу. *Људи* су ти који лажу, а часовницима увек треба веровати јер су то механичке справе. Читав трећи одељак не доприноси много необичности Фокнерове технике, већ је пре смирује, враћајући читаоца у мирне традиционалне воде реалистичког романа. Џејсоновом нарацијом фокус се пребацује на садашњост, али ону садашњост која је и даље рефлексивна прошлих догађаја.

Роман почиње и завршава се објективним приказивањем ствари, с тим што је четврти одељак објективност аутора дела који се сада фокусира на Дилси, црнкињу коју сви Компсонови уважавају и слушају, па чак и окрутни Џејсон. Као и раније, и овде је већ на почетку очигледно да је начин нарације промењен јер одељак почиње једним, до тог момента у роману невиђеним, описом турбног јутра и описом Дилси:

Имала је на себи тврд шешир од црне сламе стављен преко турбана, а преко хаљине од љубичасте свиле кратак капут од угасито црвене кадифе, и за тренутак је постајала на вратима подигнувши своје увело и изборано лице у правцу времена, као и мршаву руку равну и мекану као трбух у рибе, онда је растворила капут и поправила хаљину на грудима. (Фокнер 2004: 267)

Овакав опис потпуно се разликује од свега што му је претходило. Настављајући да чита, читалац ће приметити да у овом одељку нема присећања прошлости тако карактеристичних за претходне, а нарочито за прва два одељка. О догађајима се приповеда хронолошким редоследом и сазнајемо више о Дилсиној деци – Вершу, Ти Пију, и Фрони, и о Дилсином унуку Ластеру који чува Бенција и који се и до тог тренутка много пута помиње у роману, али без неких појединости везаних за његов лик. Како каже Иво Видан (1971: 115), догађајима је препуштено да се одвијају сами, па тиме и Џејсоново насилничко понашање

и лоша атмосфера у кући и хипохондрија Керилин Компсон и, најзад, нестанак Квентин са Џејсоновим новцем „добија своју драматичност“. Какав је Дилсин однос према времену? И зашто је Фокнер управо њеним виђењем ствари завршио причу о Компсоновима? Чини се да се Дилси помирила са временом: није ни опседнута њиме, ни равнодушна према њему. Она зна да су часовници у Компсонових јако спори – увек је касније него што човек мисли:

На зиду изнад долапа, невидљив изузев ноћу, при вештачкој светлости, а и онда приказујући се у тајанственој дубини пошто је имао само једну казаљку, откуцавао је зидни сат. Прво је пустио један уводни звук, као да прочисти грло, а затим је откуцао пет пута.

„Осам сати“, казала је Дилси. (Фокнер 2004: 275)

Ово није једини пример да аутор персонификује сат представљајући га као члана породице, можда и као главу породице, оног који бди над свима њима, заповеда им и заводи својим ауторитативним гласом: „Сат је куцкао, свечано и дубоко. Могао је представљати и само тупо било куће која пропада“ (Фокнер 2004: 285). Једини члан породице којег часовник није успео да заведе је Дилси, она је видела „и прво и последње“. Њу није могао да завара сат без једне казаљке као што је Квентина заварао очев сат без казаљки. Дилси се према времену односи коректно, свесна пролазности и привремености свег људског, али потпуно помирена са тиме. У Дилсином виђењу вечности нема места за овоземаљске безначајне ствари – она верује у духовну вечност и у коначно спасење душе. Након хаотичне опсесије временом у прва три одељка, Дилсино присуство нас умирује и теши да је пролазност сасвим нормална ствар и да генерације морају другим генерацијама да уступе место у универзуму. На Ускрс, док у цркви слуша проповед велечасног Шикока, омаленог човека у похабаном капуту, Дилси коначно прихвата и апстрактни смисао времена и схвата да је историја Компсонових само један, исувише кратак, период у дугачкој историји људског човечанства.

3. Закључак

У *Буци и бесу* манипулисање временом служи аутору да обједини своју причу на необичнији начин. Као што у Бенџијевом уму нарушени ред изазива негодовање, тако и аутор ризикује да код читалаца оваквим нарушавањем реда, односно хронолошког редоследа у приповедању приче, изазове одбојност. Има ипак нечег привлачног у томе да читалац више није пасивни прималац, већ активни учесник у стварању приче. Фокнер као да га позива да му помогне у одгонетању прошлости тих ликова који су и самом аутору непознаница. Уз ту помоћ ред се поново успоставља, што је симболично и приказано у завршној сцени романа када се поново нађемо у метежу Бенџијевих мисли. На путу ка гробљу Ластер потера кочију лево од споменика, супротно уобичајеном скретању десно од њега: „Један тренутак Бен је седео као скамењен. Онда је стао да кука. Са свакиким новим узвиком глас му се пео, једва му остављајући времена да дише. У њему се изражавало више него изненађење, осећао се ужас; крајња узрујаност; самртни страх, слеп и нем“ (Фокнер 2004: 317). На последњој страни романа аутор мора поново да успостави ред, па Ластер заокреће кобилу Кини на десну страну од споменика како би Бенџију обезбедио душевни мир. Тако и читалац *Буке и беса*, након иницијалне узнемирености због нарушавања хронологије приче и ремећења нечега на шта је навикао, налази на крају романа свој мир. Елементи

времена на крају романа опет су у свом уобичајеном реду, баш као што су и елементи Бенџијевог искуства, све оне ствари које он очекује да види, све „на својим уобичајеним местима“ (Фокнер 2004: 318).

Литература

- Аурелије 2000: А. Аурелиус, *Исповести*, Србија: Библиотека „Милениум“.
- Чејс 1957: R. Chase, *The American Novel and Its Tradition*, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- Фокнер 1995: W. Faulkner, *The Sound and the Fury*, London: Vintage Classics.
- Фокнер 1999: W. Faulkner, *The Sound and the Fury, As I Lay Dying*, New York: Columbia University Press.
- Фокнер 2004: В. Фокнер, *Бука и бес*, Београд: Библиотека Новости.
- Портер 2007: С. Porter, *William Faulkner*, New York: Oxford University Press.
- Рикер 1993: П. Рикер, *Време и прича*, први том, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Сартр 1962: Ж. Сартр, *Поводом Буке и беса: темпоралност код Фокнера*, Београд: *О књижевности и писцима*, Београд: Гледишта, број 2, 91-100.
- Селенић 1979: С. Селенић, *Драмски правци XX века*, Београд: Универзитет уметности у Београду.
- Солар 1980: М. Solar, *Ideja i priča, aspekti teorije proze*, Zagreb: Znanje.
- Twentieth Century Interpretations of The Sound and the Fury* 1968: Englewood Cliffs: Prentice-Hall, Inc.
- Видан 1971: I. Vidan, *Roman struje svijesti, Joyce, Uliks, Faulkner, Buka i Bijes*, Zagreb: Školska knjiga.
- Женет 1995: Ж. Женет, *Перспектива и фокализације*, Београд: *Реч*, Београд, II, 8.

THE SOUND AND THE FURY, A TALE ABOUT TIME

Summary

The paper analyses the category of time in modern novels and explains the notions of objective and subjective experience of time, as well as the concrete and abstract time as described in the theories of Augustine, Ricœur, Sartre, and Solar. The paper also discusses the power of the artist to use literary language so as to shape time while writing about imaginary things, and exposes the ways in which the manipulation of time differs in traditional and modern novels. Next, we show the attempts of the modern novel to 'kill' time, exemplified by Faulkner's *The Sound and the Fury*. The analysis of time in all four chapters of the novel allows the modern novel to be identified as 'drama of subjective experience'.

Key Words: time, modern novel, Faulkner, *The Sound and the Fury*

Biljana Vlašković

Бранко ИЛИЋ¹
Јагодина

ПРОЗНЕ МИНИЈАТУРЕ ФРАНЦА КАФКЕ ОД АФОРИЗМА И ИДИОМА ДО КРАТКЕ ПРИЧЕ

Рад се бави специфичним прозним текстовима Франца Кафке. Ради се о најкраћим Кафкиним записима бележеним у *Дневницима*, пронађеним у пишчевој заоставштини или штампаним за његова живота као приповетке у часописима. Указује се на разликовање два типа таквих текстова. Анализом се доводи у везу Кафкина склоност афористичком запису са једном групом краћих наративних текстова које је жанровски могуће одредити као кратке приче, и открива се „тенденција“ појединих афоризама да превазиђу границе своје форме. Поред неспорне афористичности они поседују и кључне приповедачке особине, јасан наговештај ширег, афоризму несвојственог уметничког захвата. Са друге стране, рад се бави и особином Кафкиног проседа да користи скривене наговештаје које сам језик нуди. Он продира у идиоматску раван језика, разара подразумевани ниво језичке комуникације приказујући метафору дословно, претварајући идиом у метафору. Кратки прозни записи овог типа одговарају поступку који би се могао описати као превођење фигуративног говора у слике.

Кључне речи: кратка прича, Франц Кафка, афоризам, експресионизам

1.

Читање Дневника Франца Кафке захтева једнаку пажњу и нуди, заузврат, готово једнако задовољство као и читање било које његове приповетке или романа. Разлог је, између осталог, и разноликост садржаја тих записа. Поред бележака о савременицима и актуелним догађајима, опсервација различитих тема, интимних исповести и философских медитација, тамо налазимо и сведочанства повремене веома интензивне, рекло би се – грозничаве литерарне активности. Књижевне скице и белешке, цртице и кратке приче, фрагменти никад довршених дужих текстова указују на предан и несмирен рад, на растрзан и упоран дух. Непрестано трагајући за правим изразом Кафка почиње да пише у исто време различита дела: романи, краће и дуже приповетке, али убрзо потом већину радова напушта да би започео нове, при том никада, или веома ретко, задовољан оним што је претходно написао.

На страницама дневника, и у неким другим сачуваним белешкама, откривамо и потребу великог писца да се изрази на потпуно другачији начин. Уместо приповедања или прецизне интроспективне анализе он бира форму *афоризма* – сасвим кратког и језгровитог записа, и њиме лично бива далеко задовољнији. Поједини афоризми стекли су и пословичну препознатљивост, и често се наводе као најочигледнији и коначни доказ Кафкине луцидности и духовитости. Упућенији читалац може у тим кратким текстовима да „осети“ читавог Кафку.

„Степеник недовољно дубоко излизан корацима само је, гледан из себе сама, помало досадно састављено дрво“ (Кафка 2008: 59), размишља наш писац о бес-

1 brail@live.com

корисности успевајући да, на задивљујући начин, саопшти мисао меланхоличну и духовиту истовремено. „Истина је недељива, па стога не може саму себе спознати; ко жели да је спозна мора бити лаж“ (Кафка 2008: 80) — препознајемо прави „кафкијански“ парадокс у само једној реченици. „Мојсије није доспео до Хаанаана не због тога што му је живот био кратак, већ зато што је то био људски живот“ (Кафка 1978в: 121). И сваки наредни афоризам, а има их Кафкиној заоставштини заиста много, потврђивао би наведену тезу о изузетној проицљивости и изражајној језгровитости.

Мада сами не улазе у оквир приповедне књижевности, афоризми стоје на самом његовом почетку: Кафкин уметнички манир у целини карактеришу особине својствене афоризму као књижевној форми. Са друге стране, постоје и наративни текстови, кратке приче, који са афоризмом имају врло конкретне везе.

Жанровска разноврсност, тако карактеристична за славног прашког писца, пре свега је последица слободног трагања за одговарајућом формом, а не потребе да се експериментише жанром. Кафка није имао амбиција те врсте, а његову рану жељу да напише роман најпре треба довести у везу са тежњом да потврди озбиљност сопствених литерарних стремљења. Слободно можемо рећи да га је проблем жанра занимао у сасвим површном смислу. У једном тренутку записао би афоризам, у другом започео приповетку или роман. Међутим, жанровски посматрано, сваки Кафкин запис, да употребимо једну сасвим уопштену одредницу, обавезно поставља и питање књижевне врсте. Визура писца не поклапа се нужно са гледиштем читаоца или тумача и о тој се околности мора водити рачуна приликом анализе његових текстова.

Из перспективе интерпретатора посматрани, поједини афоризми „јасно показују“ тенденције да превазиђу границе своје форме. Афористичност је неспорна, али они поседују и нешто типично приповедачко, очигледан наговештај ширег, афоризму несвојственог уметничког захвата.

Ево једног примера:

„Прави пут иде преко ужета које није разапето у ваздуху, него непосредно над глом. Чини се да је више удешено за то да се спотичемо о њега, него да ходамо по њему.“ (Кафка 1978в: 121)

И површни познавалац Кафкиног дела може да осети како овај кратки текст наговештава више од онога што две реченице као афористичку поенту нуде. Незнатни ментални напор упућенијег читаоца испровоцираће шири контекст и обезбедити недефинисану асоцијацију на неку постојећу Кафкину причу. Ипак, по својим иманентним својствима, овај запис недвосмислено остаје афоризам. Наводимо га као прелазни облик ка нашој првој теми – групи радова који дословно превазилазе форму афоризма.

2.

Чињеница да је само десетак текстова од импресивног броја разноврсних афористичких записа Кафка издвојио и обележио насловима сведочи, ипак, о осећању, ако не и о свести писца, да они поседују уобличене приповедне особине. Перспектива интерпретатора открива искорак од афоризма ка краткој причи. Текстови синтаксички гравитирају краткој причи, како ћемо већ и на примеру показати, али тиме и семантички надилазе форму афоризма. Начин на који то чине, као и степен одвајања од афоризма, разликују један такав текст од дру-

гог сличног. Афористичко језгро текста или афористички интонирано значење, са друге стране, преовлађујућа је особина која их међусобно повезује, али и разликује од осталих Кафкиних радова. Прву групу кратких текстова назваћемо „афористички интонираним минијатурама“ и први пример, *Најближе село*, из 1916. године, поменуће особине сасвим јасно показује.

„Мој деда је имао обичај да каже: Живот је зачудо кратак. Сада, када га се присећам, он ми се толико сажима да, на пример, једва схватам како се неки млад човек може одлучити да одјаше у најближе село, без бојазни да - уопште не узимајући у обзир могуће несрећне случајеве - већ и трајање обичног живота, који срећно протиче, ни близу неће бити довољно за такав један пут.“ (Кафка 1978а: 290)

Афористичко језгро минијатуре није тешко уочити. Без уводног дела она би се још увек могла читати само као афоризам („Како се млад човек може одлучити...“). Међутим, пар уводних реченица, макар и незнатно, размиче афористичка одређења текста и, што је још важније, то чини на пресудан начин. По томе се минијатура *Најближе село* и разликује од раније наведеног „афоризма о правом путу“. Њен текст садржи двоструки приповедачки оквир. Уводи се позиција наратора, али он само упућује на новог приповедача, оног који заправо изговара афористичку реченицу. Ова, опет, не стоји више изоловано као сен-тенца, већ нужно ступа у међудејство са остатком минијатуре. Промена оквира значењски уређује афористичко језгро текста, а централна слика минијатуре неслућено повећава свој асоцијативни капацитет. Из ових разлога кратки текст *Најближе село* дефинитивно се одваја од афоризма. Он има својства приче, додуше крајње редукована, али сасвим довољна да афористичка поента буде само део значења. Са друге стране, постојање афористичке основе и очигледна афористичка интонација поруке оправдавају употребљени назив.

Најближе село је изненађујуће очигледан пример искорака из афоризма ка приповедању. Остале минијатуре овог типа композиционо су још даље од афоризма, блиске аутономној приповедној форми. Ипак, и у њима остаје препознатљива афористичка интонација, пре свега у снажној сентенциозности њихових финала. То ћемо показати на примеру кратке приче *Несрећа мајџороџ момка*, из 1911. године:

„Чини се тако страшно остати матор момак као стар човек и уз тегобно чување достојанства молити за пријем кад желиш да проведеш вече с људима, бити болестан и из угла своје постеле недељама гледати празну собу, увек се опраштати пред капијом, никад не хитати уза степенице са својом женом, у соби имати само побочна врата која воде у туђе станове, вечеру носити кући у једној руци, бити принуђен да се дивиш туђој деци, не смејући да непрестано понављаш: 'Ја немам деце', подешавати свој изглед и понашање према једном или двојци маторих момака из младићких успомена.

Тако ће то бити, само што ћеш и у стварности, и данас и касније, сам стајати ту, с телом и стварном главом, па, дакле, и са челом, да би лупао шаком по њему.“ (Кафка 1978а: 115)

Извесно је да се у овом случају не ради о приповедачки проширеном афоризму. Израз „афористичка интонација“ добија сада потпунији смисао јер у *Несрећи мајџороџ момка* препознајемо афористичност утиска и поруке, врсту поенте коју носи читав текст, а не његово афористичко порекло.

Уосталом, друге одлике текста потпуно су на трагу карактеристика кратке приче: јединство атмосфере и ритма приповедања, издвојен последњи пасус који, премештајући акценат приче на сасвим различит ниво, преображава

до тада остварени тон и ефектно наглашава или неочекивано разоткрива смисао читавог дела. Одмах треба истаћи да наглашено поентирање, нагла промена расположења или изненадни искорак у потпуно измењену раван приповедања на завршетку приповетке, представљају општу одлику Кафкиног манира и проналазимо их у различитим делима без обзира на њихову дужину. Међутим, ефектност ове врсте обрнуто је пропорционална дужини текста. У потпуности се постиже искључиво на малом простору, у текстовима који се читају у једном даху, а тиме се Кафка открива као аутор коме по природи уметничког захвата више одговара краћа форма. Стога не треба да чуди да широко развијене идеје, романи и дуже приповетке, Кафка по правилу не доводи до краја у формалном погледу. Њихова логичка завршеност проблем је тумачења значења.

Да резимирамо: разликовна особина ове групе минијатура према другим кратким текстовима јесте специфична рефлексивност утиска коју текст носи, наглашена афористичка поента на крају. Кафка је радове овог типа писао од самог почетка. Неки од првих објављених текстова, у часопису *Хиперион* 1908. године, заправо су афористички интониране минијатуре: *Одбијање*, *Пушњик у шрамвају*, *Прозор на улици*. Погрешно би било закључити да су оне карактеристичне једино за почетне литерарне кораке нашег писца. Упоредо са страницама најчувенијих Кафкиних дела настају и минијатуре *Изненадна шејња* (1912), *Одлуке* (1912), *Свакодневна забуна* (1917), *Заједница* (1920), *Чиџра* (1920), *Мала басна* (1922), *Полазак* (1922), *О параболома* (1923).

3.

Сада за тренутак премештамо пажњу на један шири обзор. Указали смо на особину поједних Кафкиних текстова да носе афористичку поенту, на њихову конкретно изражену рефлексивност и сентенциозност. Међутим, када говоримо о целини Кафкиног стваралаштва поменуте особине као да попримају сасвим апстрактан вид. Веома је тешко конкретизовати поруке његових текстова и то, између осталог, утиче на многострукост читања и разумевања, изазива полемике и супротстављене интерпретације. Па ипак, рецепција Кафкиних текстова показује извесне правилности које, са своје стране, указују на особине иманентне самом делу. Уместо разматрања широког круга тумачења задржаћемо се на само једном али, чини се, довољно илустративном примеру.

Један луцидни тумач историје философских идеја приметио је необичну сродност „врло кратког текста“ *Најближе село* са чувеном Зеноновом апоријом о Ахилу и корњачи. Он сугерише да Кафкин текст може да послужи као „згодни минијатурни кључ за отварање тајне и одгонетање загонетке које је крио Зенон“ (Мухић 1991: 36).

Без жеље да улазимо у разматрање исправности овог иначе веома занимљивог тумачења, задржавамо се на њему због срећне околности да омогућава сагледавање својеврсне сложености читалачког става када је у питању дело овог писца. Као прво, имамо случај да се Кафкин текст (веома је симптоматично да се ова, у уобичајеној терминологији „кратка приповетка“, третира као „веома кратки текст“ и тиме, донекле, замагљује њен фикционални, литерарни карактер) прихвата, ма како условно, као философски запис – као философски афоризам; дакле, имамо случај специфичног читања, и, друго, наилазимо на веома инспиративно прецизирање природе његовог садржаја – текст се упоређује са философском *апоријом*. Наравно, ни једна од реакција на Кафкин рад није

случајна. Прва представља прилично раширено гледиште, док друга антиципира темељну особину Кафкиних радова. Истовремено, показује се да и рецепција Кафкиног дела крије особине иманентне њему самом.

Изрази као што су „тајни кључ“, „шифра“, „код за тумачење“, и сами довољно говоре о врсти приступа делу нашег писца. Текст је загонетка коју треба решити, и то загонетка која свакако има смислено решење. Томе у прилог иде и екстремна езотеричност Кафкиног дела, одсуство показатеља за било какво ситуирање. У откривању значења дужих текстова, као и дела у целини, најкраћи прозни радови често се користе дословно, појачани, по правилу, одговарајућим биографским детаљима. Они се наводе као речи самог Кафке, као кључни докази у сложеној аргументацији тумача. Тиме им се, свакако, ускраћује специфични статус уметничког текста и третирају се као експлицитно изложени ставови самог писца. Философски афоризам, дакле, открива философско полазиште аутора, а следећи корак при таквом читању јесте изналагање, у романима и приповеткама, прецизних философских (или теолошких) система, загонетно изложену уметничку експликацију онога што је афоризмом наговештено. Према аналогiji, оно што се у најкраћој форми третира као афоризам у обимнијим делима се консеквентно разматра као *философска алеџорија*.² Прави смисао дела, дакле, могуће је открити само проналажењем *шајноџ кода* за дешифровање приказане алеџорије, откривањем *зџодноџ минијајшурноџ кључа*, а на овај начин се тумачење Кафке претвара у алегорезу. Она имплицира да Кафкин јединствен и у филозофском смислу речи, заокружен систем мисли недвосмислено постоји и овај аутор га свесно (или несвесно) остварује у делу. Пресудан моменат за такво схватање јесу управо афоризми и афористички интониране минијатуре будући да приповетке и романи нашег писца сами не нуде показатеље који би потврђивали да се заиста ради о алеџорији (Тодоров 1987: 172-173).

Ма колико деловало чудно (а прави израз би заправо био: *парадоксално*) закључујемо да Кафкини радови изгледају као дела која се могу алеџоријски интерпретирати, али да, истовремено, правих индикација за такво тумачење, у оквиру појединачног текста, нема.

Са друге стране, симптоматично је и то што поменути тумач (кога, треба признати, више занима Зенон и проблем меланхолије) упоређује Кафкину минијатуру са *ајоријом*. Он тиме наслућује специфичну одлику овог текста. Наиме, *ајорија* је сасвим особени облик философског записа. Она представља најдаљи осмишљени искорак у узнемирујућу област логичке беспомоћности. Њен смисао није профилисање одређеног система мисли већ, заправо, негирање могућности било каквог. Апорија није супротност која само за тренутак прекида ток једне идеје да би омогућила њено садржајније промишљање или усмерила мисао, већ управо мисаона потешкоћа, буквално – препрека која зауставља. Парадоксална по својој суштини, апорија на смислен начин говори о бесмислу и неумољивом логиком разоткрива недостатност сваке логике. Противречност је темељна особина скоро сваког (или макар сваког успешног) Кафкиног афоризма и афористичног текста. Како је поменути тумач добро запазио, они су по својим крајњим импликацијама управо апорије. Међутим, прихватимо ли да је тако, су-

2 Под алеџоријом подразумевамо текст са двоструким значењем – оно које се ишчитава у самом делу упућује на друго, скривено, које текст подразумева; ово друго значење не може се тумачити произвољно, а наговештаји, то је веома важно, морају постојати у самом тексту (Тодоров 1987: 63-78)

очавамо се са новом контрадикцијом: ако једну апорију користимо као „тајни кључ“ за дешифровање алегорије неког обимнијег дела, долазимо у парадоксалну ситуацију да смисао откривамо бесмислом, а то, опет, на плану тумачења, може имати далекосежне и, чини се, врло прецизне импликације. Отуд, један број тумача уместо са алегоријом пореди Кафкине текстове са параболом која „говори о неисказивом и саопштава несаопштиво и непојмљиво“ (Грубачић 1983: 7).

Без обзира на коначне импликације прозни записи Франца Кафке читају се као текстови које можемо до краја интерпретирати – философски, теолошки или митолошки, али, парадоксално, успешно измичу свакој доследно изведеној интерпретацији. Наш други закључак на овом истом месту иде и корак даље. Круцијална одлика Кафкиног стваралаштва на најапстрактнијем нивоу, односно обележје у чијем знаку стоји читаво дело овог писца, није ни афористичност, ни рефлексивност, нити алегоричност (или параболност) већ управо – *парадоксалност*. Парадоксалност је темељна и прожимајућа особина коју откривамо у више равни: као стилску фигуру, на нивоу представљеног – као парадоксалне ликове и ситуације, затим као композиционо полазиште, али на овом месту препознајемо је чак и у равни читања – парадоксалан је однос између врсте прозе и њеног значења.

Као додаток претходно разматраној групи прозних минијатура одмах треба прикључити неколико радова са готово истоветним особинама: *Ђушање сирена*, *Прометјеј*, *Градски зрб*, *Посејдон*, *Исијина о Санчу Панси*. Њихова особеност је у томе што уместо оригиналног афоризма као основу имају извесну митолошку поставку или личност. Кафка користи митолошки садржај за афористичку опсервацију и, по израженој рефлексивности, ова дела су заправо ближа афоризму него приповедној форми.

Због такве експлицитности става и препознатљивости садржаја постоји тенденција да се ове минијатуре искористе као основа за митолошко тумачење читавог Кафкиног опуса и као доказ његове преовлађујуће окренутости миту. Такав приступ у основи одговара поступку који примењују тумачи склони философским или теолошким интерпретацијама и потврђују утисак да езотерично Кафкино дело просто изазива да буде протумачено кроз једну идеју. Мелетински је веома аргументовано образложио Кафкин однос према миту и показао да је аутору *Замка* (за разлику од Џојса или Елиота) потпуно страни експериментаторско поигравање традиционалним митовима (Мелетински 1983: 351).

4.

Делује заиста чудно чињеница да и поред свих разлика међу тумачењима Кафкиног опуса, а она неретко изгледају као антиподи, већина њих дели једно исто схватање о природи Кафкиног језика. Оно се неретко претвара у стереотип са аксиоматском снагом. Корен таквом становишту, чини се, релативно је лако открити. Особености Кафкиног језика су од самог почетка биле одређиване у поређењу са језиком експресионистичких песника. Разлике се уочавају простим сравњивањем текстова: усковитлана интерпункција, бујица речи, експлозија метафора, насупрот класично уравнотеженог тона, срачунате хладноће судског извештаја и спокојног ритма законског акта. Једно у основи правилно запажање, додуше ограниченог домета, постало је сметња изналажењу прецизнијих поставки. Довитљиво скројена синтаagma Гинтера Андерса о природи Кафкине реченице – „језик протокола“, без праве кривице аутора, не само да је постала незаоби-

лазна одредница у тумачењима, већ, на жалост, и свеобухватна квалификација Кафкиног стила. Само као илустрацију наводимо речи другог тумача, неколико деценија после Андерса, који без ограда говори о константној и општој особини језика нашег писца – „Трезвен и без украса, пригушен и равномеран, Кафкин језик не зна магију речи, допадљив обрт који придобија сам собом“ (Кривокапић 1978: 265).

Основни разлог за истицање нетачности оваквог гледишта не лежи у нашој претераној минуциозности. Свакако, израз „језик протокола“ треба условно схватити, као стил претежног дела Кафкиног стваралаштва. Међутим, прави проблем настаје онда када се посредно, таквим ставом, за Кафку везује један начин писања (који се, да све буде горе, доводи у везу и са његовом службом!) и тиме нужно релативизују ауторове интенције. Такав став имплицира да је Кафка писао „језиком протокола“ јер једноставно није умео другачије. Аутор *Процеса* је, уз све животне невоље на које, притиснут, несвесно реагује, једног процеса, ипак, све време потпуно свестан – *стваралачко*.

Осим тога, сматрамо исправним и став о суштинској блискости Кафке и експресиониста и поред очигледних разлика на вербалном нивоу. За чињеницу да је и Кафка познавао магију речи, поетски обрт, да је и његов језик могао да не буде трезвен и пригушен већ управо узнемирен и афективан, проналазимо много примера. У *Ојису једне борбе*, најстаријем сачуваном рукопису, 1904-1905. године, читави делови написани су језиком поетски усковитланим. Нека поређења и метафоре су чак упадљиво експресионистичке: „Пробијали смо вече главом. Није више било дневних сати, није више било ноћних сати. Час су се дугмета на нашим капутићима трљала једно о друго попут зуба, час смо трчали на равномерном одстојању, са огњем у устима као тропске звери. Као оклопници у старим ратовима, трупкајући по земљи и високо у ваздуху...“ (Кафка 1978а: 62)

Али не само у раним рукописима, једнако особен језик откривамо и у неким објављеним делима:

„Ка мени, ка мени... Опружи се мосте, добро се опри гредо без приручја, одржи оног ко ти је поверен. Неприметно уравнотежавај непоузданост његовог корака; али ако посрне, откриј своје лице и попут планинског бога завитлај га на обалу.“ – *Мост*, 1917. (Кафка 1978а: 295)

„Корачам, и мој темпо је темпо ове уличне стране, ове улице, ове четврти. Ја сам, с правом одговоран за све ударце о врата, по плочама столова, за све здравице, за љубавне парове у постељама, међу скелама новоградњи, стиснуте уза зидове кућа умрачним улицама, на отоманима у борделима.“ – *На повраћку у дом*, 1907. (Кафка 1978а: 72)

„Кад би само могао да постанеш Индијанац, за трен ока спреман, и кад би на коњу који јури, искошен у ваздуху, сваки час осећао кратак дрхтај над уздрхталим тлом, све док не оставиш мамузе јер нема мамуза, све док не одбациш узде јер нема ни узда, и, чим предео пред собом почнеш само да назиреш као покошену пустару, да већ останеш без коњског врата и коњске главе.“ – *Жеља да постанеш Индијанац*, 1910. (Кафка 1978а: 108)

Наведени текст представља, заправо, читаву прозну минијатуру. Није нимало случајно да и остали примери припадају том типу најкраћих текстова јер особени језик откривамо као једно од њихових основних разликовних обележја. У њему не налазимо ни трага од хладноће и уравнотежености тона. Међутим, песнички интонираним стилем нису писане само минијатуре. Додуше, сасвим

изузетно – *На изградњи кинеског зида* или *Сеоски лекар* – у целини поетско-симболичним стилем Кафка је писао и дуже текстове.

Наведено даје повода са следећи закључак: у зависности од врсте дела и литерарног плана он је свесно бирао одговарајући наративни стил, односно тип реченице. „Поетски стил“, као год и „језик протокола“, Кафка је свесно изградио и смислено користио, а овај последњи управо супротстављајући се експресионистичкој метафорици коју је у почетку делимично прихватио.

Најкраће Кафкине текстова другог типа назваћемо „поетски интонираним прозним минијатурама“, али не само због особина језика којим су писане већ превасходно због специфичног композиционог поступка који Кафка примењује, а потпуно је различит од оног којим је писао „афористички интониране минијатуре“.

5.

Особину проседеа да приказује слике уместо да приповеда догађаје тумачи су рано приметили³ и она се сматра у већој мери „кафкијанском“ од афористичности или рефлексивности. Према Андерсу главна одлика рада нашег писца јесте да он не прави заплете већ замрзнуте слике (Андерс 1985: 83). Прозне минијатуре другог типа представљају остварење поменуте особине стваралаштва на сасвим суженом простору. Сваки од текстова ове врсте заправо је једна необична слика и назив који смо у почетку само условно употребили за најкраћа приповедна дела, *прозна минијатура*, у овом случају показује етимолошки потпунији смисао: минијатура као слика малог формата, односно, илустрација средњовековних текстова – почетно слово текста преобработено у живописну слику, често прегнатно симболичну. Чак су и сличности са познатим сликарским делима веома уочљиве. Најчешће се наводе радови Тулуз-Лотрека, *У циркусу Фернандо*, и Жоржа Сераа, *У циркусу*, уз позивање на минијатуру *На галерији*. Мање је позната изненађујућа подударност једне сцене из приповетке *Сеоски лекар* са платном Хенрија Фјузлија – *Сан*.

У минијатури *Јастреб* имамо слику човека коме јастреб кљује ноге и на крају га убија. *На галерији* – две супротстављене слике јахачице у мањежу. Кратка прича *Ноћу* – слика човека који бди над градом. Ни дела ове врсте, слично афористички интонираним, не треба везивати за један период стваралаштва. Кафка их је писао читавог живота. На самом почетку, у часопису *Хиперион*, објављени су: *Расејано гледање кроз прозор* (1907), *На повраћку у дом* (1907), *Пролазници који ширче* (1907), *Жеља да постанеш Индијанац*. Десетак година касније настају минијатуре веома цењене од стране тумача: *На галерији* (1916), *Мост* (1917), *Ноћу* (1920), *Јастреб* (1920), *Крманош* (1920), *Повраћак* (1920). Минијатуру *Жеља да постанеш Индијанац* већ смо навели, а ближе ћемо погледати минијатуру *Мост*.

Приказана слика је мост у планини. То међутим није обичан мост и прва асоцијација је персонификација – мост са људским особинама, мост способан да размишља. Али овај утисак вара – нису предмету дате људске особине већ је људско биће постало предмет. На овом месту се први пут суочавамо са једном темељном особином Кафкиног стваралаштва коју није било лако открити у афо-

3 „Док је модерно песништво било сродно с музиком Кафкина проза је много ближе ликовним уметностима“ (Андерс 1985: 84)

ристичким текстовима, а доводи га у много ближу везу са експресионистичким савременицима. Њихова заједничка стваралачка интенција била је *изазивање шока* – срачунато коришћење различитих средстава да би се закупила пажња читаоца и он извео из сигурности уобичајеног схватања стварности.⁴ И Кафкино дело стоји под преовлађујућим утицајем „поетике шока“. Он у овом случају постиже шокантан ефекат слично песницима експресионизма – приказивањем зачуђујуће слике. Међутим, њему то двоструко успева. Слика изненађује својом необичношћу, али аутор истовремено врши и срачунат притисак на свест читаоца тиме што, истовремено, и отвара и затвара могућност да се она прихвати у преносном значењу. Колико год била ефектна у кратким текстовима, ова особина пуни смисао добија у дужим приповеткама.

„Био сам укочен и хладан, био сам мост распет над провалијом“, почиње текст и својим перфектом отвара парадоксалну позицију приповедача који више није (или уопште *више није?*). Кафка не оставља читаоцу на вољу да претпостави персонификовани камени мост, већ одмах даје његов опис: „С једне стране сам се укопао врховима пета, са друге стране шакама, зубе сам чврсто зарио у иловачу што се мрвила“. И док наведена реченица максимално оптерећује читаочеву могућност поимања, јер се читава слика још увек може схватити преносно, следећа такав напор у потпуности обесмишљава: „Скутови капута лепршали су ми око бокова“. Уместо персонификованог каменог моста видимо петрификованог човека. Кафка захтева да буде читан дословно – мост над провалијом јесте човек.

У приповеци *Преображај* главни јунак се једног јутра буди као инсект. У пренесеном значењу требало би разумети да Грегор Самса живи као какав инсект (што би се могло односити на његове карактерне особине, инцестуозну заљубљеност, позицију нежење и сл). Међутим, приповетка од почетка до краја не може другачије да се схвати него дословно. Грегор јесте инсект. Слично је и у минијатури *Мосиј*: човек је буквално постао забачени мост у планини. И док је у *Преображају* слика Самсе-инсекта централна, али и полазна за читав низ даљих догађаја, *Мосиј* је, понављамо, минијатура у правом смислу речи. Слика је дата изоловано и згуснуто. У тренутку кулминације реченица се претвара у стих: „Ка мени, ка мени – опружи се мосте, добро се опри гредо без приручја, одржи оног ко ти је поверен...“ И, нимало случајно, Бретон је овај текст уврстио у антологију надреализма (Шијаковић 1986: 8).

6.

Поетски интониране минијатуре показују сасвим различиту полазишну основу од афористички интонираних. Ако као доминантну црту потоњих одредимо рефлексивност и афористичност са акцентом на заокруженом систему мисли, онда је обележје првих поетичност и симболичност у ликовном смислу. Композициони поступак приказивања слике, како су тумачи добро приметили, Кафка примењује у читавом делу. Он на одређени начин колидира са оним који можемо означити као алегоризацију. Један број тумача управо прозне минијатуре другог типа користи као кључни аргумент за сасвим другачије интерпретирање дужих Кафкиних текстова – они су симболични у смислу да се никада не могу до

4 У писму Оскару Полоку из 1904. године Кафка каже: „Ако нас књига коју читамо не буди ударцем песнице по глави, зашто је онда читамо (...) књига мора бити секира за замрзло море у нама“.

краја подвести под неки заокружени систем мисли. Док је алегорија литерарни израз извесне предлитерарне суштине, симбол је у исти мах и израз и суштина, односно, његова суштина постоји само у изразу. Покушај да се одгонетне симбол једнако је бесмислен као и покушај да се преприча поезија.

Решење дилеме између два опречна становишта можда пружа сагледавање једне специфичне одлике поменутог композиционог поступка. Враћамо се Кафкином односу према језику који, заједно са техником приказивања слике, прераста у један од чворишних проблема тумачења читавог његовог стваралаштва и услов за разумевање дела. Истицање свесног приступа стваралачком процесу само је почетни корак у том правцу. Осим смислене употребе различитих типова реченица неопходно је уочити, а поједини тумачи су то врло рано учинили, да се и у композиционој равни Кафка у великој мери ослања на језичке потенцијале. Приказане слике (сада посматрамо целину Кафкиног дела) нису обичне метафоре, уобичајени производ песничке маште. Синтаксички ниво његовог дела суштински је повезан са вербалним. „Само њему који је одбачен језик стоји на располагању у свој његовој ширини и дубини“, тврди Андерс дајући истовремено и психолошки утемељено образложење таквог поетског става, „Кафка језик дели са непријатељем кога обиграва – светом. Тачније, он црпи из затечених резерви, из карактера слика, из језика. Метафоричке речи узима дословно.“ (Андерс 1985: 69)

Ради се о сасвим оригиналном, а по значење дела далекосежном, поступку, о коришћењу скривених наговештаја које језик нуди. Поступак би се могао описати као превођење фигуративног говора у слике. Кафка буквално приказује пословице или уобичајене метафоричке изразе – окошталу метафору „осетити на сопственој кожи“ налазимо дословно приказану у приповеци *У кажњеничкој колонији*; у роману *Змак* пословица „несрећа никад не иде сама“ открива нам се кроз појаву два помоћника; у истом роману налазимо и израз „живети на очиглед свега“ у сценама када геометар К. станује у школи; већ помињана слика у приповеци *Преображај* заправо је уобичајена метафора „бити гнусни инсект“ итд.

Користећи специфичне особине језика, хомонимију и синонимију, и преплићући денотативни и конотативни ниво значења, Кафка тражи нове могућности за свој необични израз. На супротстављању асоцијација које постоје на вербалном нивоу, у оквиру значења речи или израза, гради читаве заплете својих дела: *Vorurteil* – предрасуда и *Vor Urteil* – пресуда донета унапред, или *Schloss* – брава и замак. Међутим, Кафка се не задржава само на обликовању слика према изразима и пословицама. Он продире у идиоматску раван језика, разара подразумевани ниво језичке комуникације – метафору приказује дословно, идиом претвара у метафору. Излаже сумњи оно што се у нормалном језичком саобраћају подразумева и у том смислу остаје на трагу „поетике шока“. Кафка не престано нарушава устаљени поступак разумевања језичких јединица одвајајући реч, идиом или метафору од значења, инсистирајући на *дословности* тамо где се *иренесено* значење подразумева и отварајући сваку и најмању могућност да се на било ком нивоу појави двоструки смисао. У питању није невина поетска игра. Он искушава могућности поимања текста и врши свесни акт на уобразиљу читаоца. Када инсистира на подразумевању као услову функционисања језика, он доводи у питање и саму ваљаност таквог разумевања и, не слутећи колико далеко иде, открива суштинску прозвољност језичког знака и недостатност комуникативних средстава.

Наставак разматрања у овом правцу неминовно доводи до одређених закључака о значењу Кафкиних текстова. И овде оцртава извесна подударност Кафкиног проседеа са формалним обележјима афоризма. Духовитост и језгровитост афоризма, његове далеко најзначајније одлике, такође почивају на специфичним језичким могућностима – на прожимању конотативног и денотативног значења текста, хомонимији и синонимији на различитим равнима језика. Кафкин уметнички поступак, једнако као и афоризам, у потпуности је урођен у језик и из језика извлачи своје највиталније могућности.

Литература

- Андерс 1985: Гинтер Андерс, *Кафка pro et contra (основи сјора)*, Београд: Рогоз.
- Грубачић 1983: Слободан Грубачић, „Процес“ Франца Кафке, Београд: Завод за ухбенике и наставна средства.
- Кафка 2008: Франц Кафка, *О греху, папџи, нади и истинском пушћу*, Београд: Службени гласник.
- Кафка 1978а: Франц Кафка, Целокупне приповетке, Београд: Нолит.
- Кафка 1978б: Франц Кафка, *Дневници 1910-1913*, Београд: Нолит.
- Кафка 1978в: Франц Кафка, *Дневници 1914-1923*, Београд: Нолит.
- Мелетински 1983: Елијазар М.Мелетински, *Поетика митта*, Београд: Нолит.
- Муџић 1991: Ферид Муџић, *Шћић од злаћа*, Скопје, Табернакул.
- Тодоров 1987: Цветан Тодоров, *Увод у фантастичну књижевност*, Београд: Рад.
- Шијаковић 1986: Миодраг Б. Шијаковић, *Франц Кафка, сведок нашег ошћуђења*, Београд: Новела.

FRANZ KAFKA`S MINIATURES – FROM APHORISM AND IDIOM TO SHORT STORY

Summary

The paper deals with the specific prose writings of Franz Kafka – the shortest texts recorded in Kafka's Diaries, found in the writer's legacy, or printed in his lifetime as short stories in magazines. It shows the distinction between two types of such texts. The analysis reveals the „tendencies“ of certain aphorisms to overcome the limits of his form. On the other hand, the work deals with typical Kafka's procedure to use hidden clues that the language offers. It penetrates the idiomatic plane of language, destroying the default level of linguistic communication by displaying the metaphor literally, transforming the idiom to the metaphor. Short prose of this type could be described as a translation of figurative speech in the literal picture.

Branko Ilić

Маша ПОЛИЛО¹
Крађујевац

ХЕРМЕНЕУТИКА КАО МЕТОДОЛОШКИ ПРИСТУП ПРОУЧАВАЊА КЊИЖЕВНОГ ДЕЛА

Овај рад има за циљ да представи херменеутику као методу посматрања, изучавања и анализе књижевног дела тј. текста, не само теоријски, већ и практичним примером пошто се за израду овог рада користила управо херменеутичка метода. Пратићемо настајак и развој херменеутике кроз новију историју и покушати да схватимо циљеве ове пре свега филозофске дисциплине, развијене у методу, не само књижевности, већ у неколицини других друштвених наука. Занимљиве су најразличитије етапе развоја ове дисциплине, кроз које је пролазила и крчила себи пут до свог устаљења и признавања као једне од условних 9 метода изучавања књижевног дела, не само теоријски валидне, већ и примењиване до данашњих дана. Теорија књижевности, која заступа мишљење, да не постоји самостална књижевно-научна метода, већ их дефинише као низ „друштвено научних традиционалних линија“, убраја херменеутику поред интертекстуалности и формализма, у књижевне теорије оријентисане ка тексту.

Кључне речи: херменеутика, књижевна метода, теоретичари, принципи, интердисциплинарност

Постоје различити приступи тумачења самог назива херменеутика, почевши од класичног превода речи, тј. глагола *херменеуо*, што значи преводити, излагати, те је тиме херменеутика, наука о излагању (Мајер 1999: 254). Занимљиво је етимолошко тумачење ове речи које доводи у везу Хермеса, грчког митолошког бога и његове вишеструке функције, са херменеутиком која такође показује више својих лица, наиме: као филозофска дисциплина, метода друштвених наука и интерпретација (Штирле 1975: 43). Предмет херменеутике је свакако текст у ужем смислу, док у ширем смислу подразумева и разговоре, слике, законе, обичаје или институције. Она је научна метода која подразумева структурални и плански поступак који нам омогућава прецизну интерпретацију. Бави се не само текстом по себи и његовим аутором, већ и медијумом који преноси поруку, било да је реч о књизи или телевизијској емисији, као и субјектом посматрања, значи читаоцем и гледаоцем. Може се рећи да херменеутика, доживљава нову дефиницију крајем XVIII века, у епохи просветитељства, зато што ће баш та струја бити усмерена ка свим текстовима, а не само библијским. Управо то окретање ка човеку, а не више богу, као творцу значења, смисла и вредности биће предуслов проширења поља херменеутике. Тенденције ове епохе, као што су тенденција историчности и тенденција психологије и психоанализе пустиће своје корене у херменеутици. Једноставно речено: након што се дошло до спознаје да текстови не потичу од бога, напосто је започето истраживање везано за порекло, прошлост, идеју аутора и рецепције дела.

Прву етапу, или камен темељац новодефинисане херменеутике представља Фридрих Даниел Ернст Шлајермахер (1768-1834), немачки теолог и филозоф, који је дошао у контакт са романтичарима, пре свега Фридрихом фон Шлегелом.

1 oblacic1@yahoo.de

Битно је напоменути да је до Шлајермахера херменеутика била ограничена на класична „ауторитативна“ и „света“ списа, а Шлајермахер деловање херменеутике шири на све текстове и производе духа. Пошто се сада сви текстови интерпретирају, доводи се у питање истинитост светих или класичних текстова. Текстови почињу да се схватају као израз намере, живота, историјске епохе деловања аутора. „Разумевање значи поновно доживљавање свести, живота и историјског момента, из којег текстови потичу.“ (Нојхаус 2002: 89)

Следећи утемељивач и један од главних представника херменеутике био је Вилхелм Дилтај (1833-1911), филозоф историје и културе, који је увео спознајно теоријску методу у друштвене науке. Дилтај ће супроставити свој субјективни концепт друштвених наука природно научној области објективних спознаја. Он је припадник историјске школе, те је отуда био мишљења, да друштвене науке морају да се баве социјалним и историјским аспектом људског искуства. Дилтај је својом реконструкцијом херменеутике поставио циљ ове методе у виду превазилажења историјске дистанце у тексту. По његовом мишљењу то је могуће уживљавањем и поновним проживљавањем акта стварања једног текста. Његова теорија спознаје је окарактерисана као изричито психолошка и подразумева у крајњој линији и генијалност излагања исте. Делови његове теорије су данас превазиђени, а већ од Гадамера важи правило да је историјска дистанца у односу на текст, заправо постала део интерпретације.

На списку утемељивача херменеутике наћи ће се и чувени немачки филозоф Мартин Хајдегер, који ће додатно проширити херменеутику као методу друштвених наука. Акцент његовог деловања стављен је на разумевању као „основној структури људског постојања у својој пролазности.“ (Хајдегер 1995: 43) Хајдегер тако доказује тз. „обичну интерпретацију текста“ (Хајдегер 1995: 56) и поставља однос између постојања – времена и разумевања. На тај начин ће остварити пут херменеутици за анализу истине и моћи.

Ханс Георг Гадамер, такође филозоф, под утицајем Хајдегера, разрађује теорију разумевања, која на првом месту, треба да буде разумевање самог себе. Његово дело *Истина и метода* које се бави превасходно истином уместо методом, изазваће у наредном периоду појачан утицај херменеутике на пољу немачке науке о књижевности. Читањем, излагањем и даљим преношењем литерарног предања, а пре свега поновном интерпретацијом повезујемо сваки пут изнова садашњост са социолошко-културном традицијом. Отуда је Гадамеров услов скоро сваког херменеутичког догађања временска дистанца између читаоца у садашњем времену и традиционалног текста. Гадамер ће ту историјску структуру разумевања конкретизовати метафором „хоризонта“. Под тим појмом подразумева „видокруг који обухвата и затвара све оно што је видљиво са једне тачке.“ (Нојхаус 2002: 92) Садашњи хоризонт се не разликује битно од историјске и културне традиције ранијих хоризоната, већ треба да представља стапање садашњег и прошлог хоризонта. Он треба да артикулише припадност садашњости традиције, али не сме да заборава шта је од ње дели.

И коначно на овом историјском путовању кроз дефинисање и формирање херменеутике, наилазимо на филозофа и социолога Јиргена Хабермаса (1929), који није изложио самосталну херменеутичку теорију. Централну тачку његовог истраживања представља комуникативна компетенција појединца и друштва као комуникационе заједнице свих грађана. (Нојхаус 2002: 94)

Хабермасов комуникативни модел текстуалне херменеутике изискује реконструкцију историјског смисла и заузимање става у садашњости „како би мог-

ло да се оствари евентуално ограничавање од датог искуства.“ Тако да на место разумевања смисла базираног на неистраженом преузимању историјских текстова наступа критика смисла у историјском контексту. Једноставно изражено, Хабермас ће развити критику како Дилтајеве херменеутичке теорије, тако и Гадамерове, ослањајући се на Адорнове и Марксове појмове, које ће искористити у новонасталим условима друштва, пре свега везаних за социјалне структуре као што су породица, услови рада, класне структуре, као и политичко уређење једног друштва.

Хабермас ће негде бити и покретач критичког таласа херменеутике, где се могу навести још Петер Сонди, који ће крајем шедесетих година прокламовати нестанак херменеутичке методе, заменом за тзв. материјалну херменеутику, критикујући све њене постојеће творце, као и Карлхајнц Штирле, који ће у потпуности поредити херменеутику са структурализмом. Ово је напросто моменат у којем морамо напустити, да се послужимо Гадамеровим појмом – историјски хоризонт – зато што је баш историја показала, да у моменту мањка идеја и креативности наступа критика до тада развијених теорија.

Оно што је за нас битније су два приступа, која су се развила унутар херменеутике, а која одређују начин анализе једног текста.

I

На првом месту је то догматска херменеутика која представља методологију интерпретације институционално обележених текстова и докумената као „ауторитативних“. Тој групи припадају тзв. света списа, као и важећи законски текстови, који представљају основу за развитак тзв. догматских дисциплина, као што су телогја и право. У области класичне филологије је најпре дефинисан појам класичности, као „од значаја, важно и меродавно“ (Мајер 1999: 268) и то везано за свеопште културно добро, укључујући и његове подгрупе. У епохи модерне су лексикони и енциклопедије, уџбеници и приручници били третирано као догматски текстови, тако да је њихово обрађивање такође било руковођено методом догматске херменеутике.

Природа догматске херменеутике може се окарактерисати као:

1. Строга и стриктно везана за област, што значи да увек полази од догматских предрасуда и предзнања дате области, што представља тзв. актуелни ступањ сазнања у оквиру исте. Актуелни ступањ сазнања не сме никако да се помеша са владајућим мишљењем у једној области или пак теоријом или учењем који су фаворизовани. Управо различитост мишљења као и теоријски плурализам у оквиру једне дисциплине, које стручњак мора да познаје и којима влада су ти који дају меродавне и дозвољене главне аспекте у појединачној интерпретацији догматских текстова и на тај начин остварају тзв. каноне у области интерпретације. Задатак стручњака се састоји у томе, не само да познаје постојеће аспекте, већ да их са прецизношћу разликује од дилетантских, нестручних или пак везаних за неку другу област.

2. Следећи критеријум догматске херменеутике се састоји у томе што се она не руководи захтевом истинитости, као и критиком исте. То је код догматске херменеутике, као и код сваке догматике више-мање природом ствари условљено, тј. не доводи се у питање истинитост светих списа, закона или уметничког дела, али се не односи на процедуру њихове обраде.

3. Догматска херменеутика се отуда руководи искључиво критеријумима квалитета и делотворности. Отуда догматска интерпретација може да буде окарактерисана као добра или лоша, стручна или дилетантска, оштроумна или глупа, али никако као истинита или погрешна.

4. Захтев делотворности догматске интерпретације изискује да она увек мора да успе. У оквиру ове дисциплине важи тзв. *non-liquet* забрана, тј. забрана нејасности.

5. Ови текстови поседују неисцрпно богатство смисла, те отуда потичу и устаљена мишљења као што су: „закон је паметнији од законодавца“, класично дело има баш увек понешто да нам каже, а уџбеник пружа увек више од онога што *ad hoc* можемо да применимо.

Старије догматске дисциплине су развиле за спровођење појединачних интерпретација тзв. херменеутичке каноне, који су задужени да дефинишу одређене догматске текстове као текстове на које смо упућени, ограђујући их на тај начин од осталих врста текстова и у исто време да оправда критеријуме стручности и делотворности.

II

Као следећа дисциплина херменеутике која се развила из догматске је тзв. цететична херменеутика, односно истраживачка херменеутика. Она се развила из критике сужавања аспекта догматских светих списа, закона и класичних ауторитета, као што је то већ представио антички скептик *Sextus Empiricus*. Од њега још потиче разликовање истраживачке и догматске методе, која је везана за ауторитете, школство или стручну област. Пошто се у модерном научно-истраживачком систему прихвата само критичан и истраживачки став, заступа се мишљење, да би требало избегавати чак и термин догматски, већ називати све врсте излагања истраживачким, али у овом контексту нам је од значаја, како би адекватно могла да се опише разлика ове две методе, у оквиру херменеутичке традиције, употреба већ датих термина.

Пошто се истраживачка херменеутика развила управо из критике догматске херменеутике, њени принципи представљају алтернативе већ постојеће. Истраживачка херменеутика обухвата сав текстуални материјал, укључујући и догматске текстове, а осим тога и све врсте културних докумената. Она исто тако подразумева, да све те врсте докумената већ садрже одређени смисао и значење, а да је интерпретација та која их реконструише, обрађује или пресликава. Критичко-истраживачки став подразумева да се непристрасно и отворено, без предрасуда, поставља наспрам смисла једног текста. Узима себи за циљ израду теорија интерпретације са јасним, потпуним и адекватним смислом.

Могу да се издвоје следећи принципи истраживачке херменеутике:

Она је као методска дисциплина принципијелно интердисциплинарна, наспрот догматској, која је везана за стручну област. Интердисциплинарност подразумева универзалност и општу примену методологије у свим дисциплинама. У контексту стручњака, овде се од њега очекује да је у стању да прими „предзнање“ тј. општу информисаност и ван своје области, коју ће адекватно да употреби, када се то од њега очекује.

Она је подложна стриктним критеријумима истинитости, што значи да се њени резултати вреднују искључиво као истинити, погрешни или, евентуално, вероватни. Као критеријуми истинитости се узимају само логичка кохерентност,

што практично значи да је права интерпретација у стању да појасни и погрешност, иначе, смисаоне мисли.

Квалитет истраживачке интерпретације се састоји и у томе што не дозвољава карактеристике као добар – лош, дозвољен – недозвољен, као догматска, већ се руководи искључиво научном употребом метода на пољу интердисциплинарног знања. Заправо је то метода која се налази на најактуелнијем нивоу научности и стручног знања.

Код истраживачке интерпретације може да се догоди и *non liquet*, тј. нејасан, односно негативан резултат, као што је случај и у свим другим истраживачким подухватима. Ово је утолико незгодна тачка, што ниједан истраживач не признаје радо своју инкомпетенцију, коју ће свеједно моћи да изложи.

Канони истраживачке херменеутике су до данас тема дискусије. Она подразумева историјски ограничени садржај, или, како је то Кант приметио да, по правилу, аутора увек боље разумеју други, него што је он сам себе разумео.

Управо ће фаворизовање неког од канона или правила, а са друге стране заостављање другог довести до многобројних контраверзи, шта је заправо херменеутика. Неки од аутора, међу њима и поменути Гадамер, поћи ће чак од претпоставке да уопште не могу да постоје правила, пошто је истраживачка интерпретација питање такта, смелих хипотеза или чак „уметничке интуиције“ (Нојхаус 2002: 102)

Али, како бисмо се ипак осигурали фактичким правилима, остало је до данашњих дана валидна Аристотелова шема тзв. четири узрока, по којој можемо да се оријентишемо, а која нам у случају херменеутике пружа следећи канон поступања:

Обезбедити „материјалну“, тј. текстуалну базу докумената за интерпретацију у виду библиографских и контекстних података.

Истражити „формалне“ услове текста, као што су диспозиција, припадност врсти, идеје које обележавају форму израза, граматичким и логичким обележјима.

Установити извор и порекло текста, (у датим случајевима аутора, школу или епоху), истражујући повод и околности настанка текста, као и традиције и факторе који су утицали на његово стварање. Објаснити сврху, односно намеру текста (мада се углавном тај део односи на писца), при чему се морају узети у обзир и већ обрађени старији текстови, све до актуелног и коначно сопственог излагања.

Оно што је од велике помоћи је, такође, тз. процедура „херменеутичког круг“ (Сонди 1970: 74) Херменеутички круг налаже, да се код интерпретација појединачног и посебног крећемо ка уопштеном и целовитом, а одатле опет спуштамо ка појединачном. Овде је урачуната и логичка индукција и дедукција као поступак који треба да се примени појединачно и посебно се односи овде на елементарно значење речи једног текста, од којих се иде ка смислу реченице, а затим аргумента, све до смисла целог текста. Наравно, у пракси није никад реч о једном индуктивно-дедуктивном кружном току, већ је пре случај херменеутичког кружења. Наравно, на сва ова правила се надовезује и књижевно *know-how* као тајни зачин.

Скорашњи положај херменеутичке дисциплине је обележен живим дискусијама прилично контраверзног карактера. Као предмет дискусија су остали и даље:

1. Интерпретација у виду интерпретације смисла, излагање појединих делова текста контекста по догматским или истраживачким правилима.
2. Теорија самих правила и канона.
3. Херменеутика у смислу методолошке дисциплине.

Мишљења су, што се последње тачке тиче, и даље подељена од представника идеје логичке реконструкције ове методе до присталица идеје о универзалности херменеутике.

Избор остаје сваком од нас, за коју методу интерпретације текста ћемо се одлучити, а онда када нам идеје понестану, можемо увек да се усмеримо на критику једне од већ постојећих.

Literatura

Хајдегер 1995: М. Хајдегер, *Ontologija. Hermeneutika fактичности*. Frankfurt na Majni.

Мајер 1999: Meyer, *Literaturlexikon*. Stuttgart.

Нојхаус 2002: S. Neuhaus, *Modellanalysen*. Stuttgart.

Штирле 1975: K. Stierle, *Text als Handlung*. Stuttgart.

Сонди 1970: P. Szondi, *Einführung in die literarische Hermeneutik*. München.

HERMENEUTIK ALS ZUGANGSMETHODE IN DER LITERARISCHEN FORSCHUNG

Zusammenfassung

Diese Arbeit hat als Ziel, die Hermeneutik als Betrachtungs-, Forschungs- und Interpretationsmethode eines literarischen Werkes oder Textes darzustellen, nicht nur im theoretischen Sinne, sondern auch am praktischen Beispiel, da für die Ausführung dieser Arbeit gerade die hermeneutische Methode benutzt wurde. Wir werden die Entstehung und die Entwicklung der Hermeneutik in der neueren Geschichte verfolgen und wir werden versuchen, die Ziele dieser in erster Linie philosophischen Disziplin, die sich als Methode nicht nur innerhalb der Literatur, sondern in diversen anderen Geisteswissenschaften entwickelt hat, aufzufassen. Es sind äußerst interessant die unterschiedlichsten Entwicklungsstufen dieser Disziplin, die sich durch die Zeit den Weg zur Anerkennung als eine der voraussichtlich 9 Forschungsmethoden des literarischen Werkes gemacht hat und zwar nicht nur im theoretischen Sinn, sondern auch bis heute im praktischen Gebrauch. Literaturtheorie, die die Meinung vertritt, daß es keine eigenständige wissenschaftlich-literarische Methode gibt, sondern sie definiert sie als eine Reihe von geisteswissenschaftlichen traditionellen Linien, zählt Hermeneutik – neben der Intertextualität und Formalismus- zu textorientierten Literaturtheorien.

Schlüsselwörter: Hermeneutik, literarische Methode, Theoretiker, Prinzipien, Interdisziplinarität

Maša Polilo

Ана РОСТОКИНА¹

МИТОЛОШКА СХЕМА У РОМАНУ ВЛАДИМИРА КЕЏМАНОВИЋА *ТОП ЈЕ БИО ВРЕО*

У раду се испитује однос композиције романа Владимира Кеџмановића *Топ је био врео* према митолошкој схеми која је присутна у митовима о трагању и у бајкама. Ова последња се реконструира на основу капиталних дела Џозефа Кеџмела и Владимира Пропа, те се њене кључне тачке траже и проналазе у структури романа, при чему се упоређује класична варијанта схеме и њена интерпретација у уметничком тексту.

Кључне речи: митологија, иницијација, мит о трагању, мономит, бајка

Роман младог аутора Владимира Кеџмановића *Топ је био врео*, објављен 2008. године, имао је ту срећу да буде запажен од стране критичара и да добије бројне оцене. Његова је несрећа међутим у томе што један велики део полемике око овог романа није књижевне, него политичке природе. Ако се пак окренемо оним критикама у којима се расправљало о чисто књижевним аспектима романа, видећемо да су њихови аутори посебну пажњу поклањали Кеџмановићевој приповедној техници, језичким особинама његовог дела и необичном приступу теми рата (дечија перспектива). О главном јунаку романа, српском дечаку чије је родитеље убила граната испаљена са околних брда, чије се сазревање одвија у мрачном амбијенту опсађеног Сарајева и завршава се дечаковим бекством из града, након чега се придружује Карацићевим трупама и пуца из топа ка граду – о њему се дакле углавном говорило у вези с улогом приповедача коју му је аутор доделио. Дечаков развој и драстична трансформација кроз коју пролази су у неку руку занемарени. Чињеница да се у завршним сценама романа придружује српској војсци махом се интерпретира као стицање идентитета, што је тачно, али недовољно. Дечакова трансформација је садржајно ништа мање битна од потресних приказа чији сведок он постаје, а њихово нагомилавање за крајњи циљ има да главног јунака, потресеног и из основа промењеног тим злом, доведе ту где доспева на крају романа да би урадио оно што је урадио.

Није тешко запазити да има одређених подударности између дечаковог сазревања и ситуација које су нам познате из митологије, као и да фикционални простор *Топа*, уопште, има неке особине митолошког света. О томе је узгред напоменуо Милета Аћимовић Ивков, који у свом тексту о Кеџмановићевом роману наводи да се ради о простору „који садржи бројне компоненте митске уређености: река граница, опозиција горе-доле“ (Аћимовић Ивков 2009), али се на њима не задржава. Митолошка схема која је изнесена у наслов овог рада и с којом донекле кореспондира развој Кеџмановићевог јунака јесте она која се може реконструисати на основу два извора: митова (првенствено митова о трагању) и бајки. Ове прве је проучавао амерички истраживач митологије Џозеф Кеџмел, аутор *Хероја са хиљаду лица* (*The Hero with a Thousand Faces*),

1 rostokina@mail.ru

док се другима бавио руски филолог Владимир Проп у *Морфологији бајке* (*Морфологија волшебной сказки*) и у *Историјским коренима бајке* (*Исторические корни волшебной сказки*).

Кембел је структуру групе митова коју проучава сажето описао на следећи начин: „Херој се отискује из свакодневице у подручје натприродних чуда: ту среће митске силе и извојује одлучујућу победу: херој се враћа из те тајанствене авантуре с моћи да подари нешто добро својим саплеменицима. (Кембел 2004: 39) Кључне тачке које издваја су следеће: *зов пустиловине* – јунаку, који се најчешће налази на прагу адолесценције, наговештава се авантура која га очекује, јунак овај позив може прихватити или одбити; *јунаков одлазак*; *нашириродна помоћ* – јунак на путу среће заштитника који га снабдева амаџијама или знањима који ће му касније бити од користи; *прелазак првог прага* – херој напушта људски свет и улази у сферу непознатог, при чему мора савладати одређене препреке; *искушење* – херој мора да савлада низ препрека или тешких задатака; *сусрет са богињом и/или измирење са оцем*; *ајошеоза* – врхунац авантуре; *највиши дар* – херој добија оно за чиме трага или бива награђен; *повраћак* (постоји више могућности: херој може да одбија повратак, његов повратак може попримити облик магичног бега итд.); *прелазак прага повраћака и повраћака кући*.

Пропов сажетак је следећи: бајка „почиње наношењем штете (крађа, протеривање и сл.) или нечијом жељом да нешто има (цар шаље сина по жарптицу) и развија се тако што се јунак шаље ван куће, среће даваоца који му поклања чаробно средство или помоћника уз чију помоћ јунак проналази оно што тражи. Даље се у бајци јавља двојак с противником (његов најважнији облик јесте борба против змаја), повратак и потеря. Често се у овој композицији јавља компликација. Јунак се враћа кући, али га браћа бацају у провалију. У даљем развоју бајке јунак поново стиже кући, ставља се на пробу помоћу тешких задатака и ступа на царски престо и жени се у свом царству или у царству свога таста“ (Проп 1996: 114)². Проп у својој анализи полази од појма мотива, тј. од најједноставније јединице приповедања која може представљати својства јунака, њихове поступке, предмете итд. (дефиницију преузима од Веселовског). С обзиром на обиле мотива у руским бајкама, овде ћемо навести само оне који су релевантни за наш рад: *почетна ситуација* – равнотежа се ремети због одласка једног од чланова породице, или кршења забране, или појаве штеточине, или неког недостатка; *несрећа или недостигањак се саопштавају јунаку*, који пристаје да крене на пут или се одупира; *шражилац напушта кућу*; *јунак се проверава*, *испитује или најада*; *јунак добија чаробно средство од ћомагача*; *јунак се премешта у простору* и доспева на место где се налази оно за чиме трага; *јунак стиуа у борбу с противником* и односи победу или отклања невољу/недостатак; *јунак се враћа кући* или се спасава од потере.

Без обзира на очигледне разлике које су наметнуте самим материјалом, Кембелова и Пропова схема се умногоме подударују, те се на основу додирних тачака између двеју схема може извести трећа, најсажетија и најуопштенија, која би изгледала овако: *иницијални догађај*; *јунаков одлазак*; *сусрет с чаробним ћомагачем*; *прелазак првог прага*; *искушење*; *ајошеоза*; *прелазак прага повраћака*; *повраћака*. Реч је о једној веома продуктивној схеми која се често користи у

2 Овде и даље превод с руског језика мој – А. Р.

књижевности, али и у неким другим медијима, као што је на пример филм³. Оснивач архетипске критике Нортроп Фрај мит сматра универзалним обрасцем значења јер „он му [писцу] пружа већ готов, патиниран, оквир, и омогућује му да све своје снаге посвети разради своје конструкције“ (Фрај 1991: 50). Фрајева убеђеност да је целокупна књижевност заснована на митологији иде до те мере да тврди да „део критичарског посла је да покаже како су сви књижевни жанрови проистекли из мита о трагању. Мит о трагању биће прво поглавље сваког будућег приручника из критике који ће се заснивати на довољно организованом критичарском знању да би се с пуним правом звао ‘увод’ или ‘основи’“ (Фрај 1991: 30).

На спољашњем плану циљ јунакове авантуре јесте поновно успостављање изгубљене равнотеже, те се ова пустоловина може графички приказати као круг чија се почетна и крајња тачка преклапају, што је у складу с цикличном представом о времену, која је карактеристична за митолошку свест⁴. На унутрашњем плану ова схема одговара трансформацији коју доживљава јунак, јер, ма колико завршна ситуација личила на почетну, јунак је она променљива у једначини која није истоветна на почетку и на крају. Промена која се догађа јунаку мита или бајке кореспондира са обредом иницијације – једним од главних обреда преласка у традиционалним друштвима којим се обележава прелаз из детињства у адолесценцију. Обреди преласка, према Мирчи Елијадеу, одражавају „специфично схватање људске егзистенције: рођењем човек није довршен, он мора да се роди по други пут, духовно; он постаје потпун човек прелазећи из несавршеног ембрионалног стања у савршено стање одраслог. Укратко, можемо рећи да људска егзистенција достиже своју пуноћу низом обреда преласка, сукцесивних иницијација“ (Елијаде 2003: 191). Ови обреди имају онтолошки и социјални смисао, на шта указује специфично време њиховог извођења: њима се обележавају човеково рођење, улазак у адолесценцију, женидба/удаја и смрт. Иницијација „углавном садржи троструко откриће: светога, смрти и сексуалности. Детету су сва та искуства непозната; иницирани их спознаје, прихвата и уклапа у своју личност“ (Елијаде 2003: 197). Сва ова искуства су на неки начин заступљена у миту и у бајци, где јунак доспева у горњи, надљудски свет, стиче жену или среће богињу, бива убијен и/или раскомадан и поново враћен у живот. Требао би се подсетити, иако то не спада у опсег овог рада, и на специфичну Јунгову интерпретацију бајки у складу с којом принцеза представља јунакову аниму, а штеточина зао принцип, инфериорну функцију самог хероја коју он мора савладати како би постигао брак с анимом – оличење јединства супротности, савршене целовитости (Јунг 1988: 30, 40-41). Ово тумачење је усредсређено на психолошку трансформацију јунака и управо наглашава њен значај.

Пре него што пређемо на анализу текста ваљало би напоменути још само то да не очекујемо да ћемо наведену митолошку схему у *Тоју* наћи у њеној потпуно-

3 Кембеловом утицају на америчку кинематографију посвећене су следеће студије: Christopher Vogler, *The Writer's Journey: Mythic Structure for Writers* (1998); Mary Henderson, *Star Wars: The Magic of Myth* (1997).

4 Нортроп Фрај у својој студији о Библији схему појединих прича унутар њеног корпуса, па и целу њену структуру представља у облику слова U због тога што на крају следи успон „до тачке која се мање-више налази на разини с које је склизнуће и почело“ (Фрај 1985: 211). Образац слова U је, према Фрају, стандардни облик комедије „са радњом која тоне у дубоке и потенцијално трагичке преокрете да би се изненада окренула навише ка срећном крају“, док је трагедија у облику обрнутог слова U, „са радњом која расте од кризе до перипетије а затим се слуша до катастрофе кроз низ препознавања, обично неизбежних последица претходних чинава“ (Фрај 1991: 42).

сти и доследности, већ бисмо се пре концентрисали на њене кључне елементе и њихову уметничку интерпретацију у Кеџмановићевом роману.

Ако пођемо од тога што ћемо потражити *почетну ситуацију* у *Тоју*, та је ситуација рат. Догађај који покреће радњу јесте смрт јунакових родитеља, али је равнотежа поремећена много раније. Ситуација с почетка *Тоја* иначе потпуно одговара иницијалној ситуацији у бајци, која се по правилу отвара идиличном сликом породичног живота која ће ускоро нестати: „Рећи ћемо само толико да породица живи срећно и могла би дуго тако да живи да нема неких веома ситних, неприметних догађаја који одједном, сасвим неочекивано доводе до катастрофе“ (Проп 1996: 131). *Тој* почиње неком врстом експозиције: у првом делу првог поглавља видимо безименог главног јунака и његове родитеље и сазнајемо да је почео рат. Ово сазнање наговештава трагичне догађаје који следе. Али се у понашању дечакових родитеља већ сада назире несигурност због тога што су свесни да не могу пружити довољну заштиту свом детету:

Шта год да се деси, ту је сигуран, рекао је [отац].
Да, ту је најбоље, рекла је мајка.
Која је још увијек била мама.
Ту нема ниједног прозора, рекла је. Неће моћи да га погоди.
А онда је уздахнула.
Дубоко.
И рекла: Ваљда неће ништа да му се деси.
Па онда уздахнула још дубље.
И рекла:
Ако не дођу на врата. (Кеџмановић 2008: 7)

У бајци је типичан иницијални догађај одлазак неког члана породице, најчешће родитеља. Смрт родитеља, што је случај у *Тоју*, представља једну врсту мотива удаљавања: „Један наглашен облик удаљавања јесте смрт родитеља. Смрћу или удаљавањем родитеља почињу многе бајке“ (Проп 1996: 131). Одвајање дечака од родитеља и посебно од мајке је иначе неопходан услов обреда иницијације, који је усмерен на преузимање улоге одрасле индивидуе.

Дечаково упорно враћање у стан после трагичног догађаја одраз је његове тежње да се не напушта простор који је за њега још увек обележен присуством родитеља и сигурношћу коју ово последње подразумева. У Кембеловим терминима ово понашање се зове *одуипирање зову*: „Често у животу и не тако ретко у митовима и народним причама наилазимо на случај неодговарања на позив; јер увек је могуће окренути се неким другим занимањима. <...> Митови и народне приче свуда у свету јасно показују да је ово одбијање да се напусти оно што сматрамо да је у нашем интересу“ (Кембел 2004: 62). Присилно напуштање стана, из којег је дечак истеран да би се у њему настанио борац Салкан с женом, одговара јунаковом *одласку* у нашој схеми и симболизује напуштање света детињства, па је зато сасвим логично да приповедач завршавајући причу о том догађају каже: „Чини ми се да су тог дана мајка и отац и званично престали да буду мама и тата.“ (Кеџмановић 2008: 71)

Овај одлазак међутим није коначан раскид са светом детињства. Дечака збрињава његова комшиница Тица, што за њега представља својеврсну замену властите породичне ситуације. У том смислу је карактеристично да се Тица портретише као брижна мајка: управо ту улогу и преузима у односу на дечака. Иако се овај последњи полако осамостаљује и почиње да стиче искуства везана за свет одраслих још за време свог боравка код комшинице Тице, за његов коначан

чан одлазак је ипак пресудно њено изричито одбијање после смрти њеног сина Кенана. Може се уочити да је јунак од тренутка када је по други пут истеран из онога што за њега представља дом окружен скоро искључиво мушкарцима. Након напуштања Тицине породице дечак прелази код комшије Николе и његове супруге Митре, али ова последња, ћутљива жена, налик на авет, која је једва у стању да се брине о самој себи, уопште не ацосира на фигуру мајке. Тај трећи (и последњи) стан у којем борави дечак уопште не доживљава као дом: повоздан је напољу, враћа се само да би преспavaо, и то из неке симпатије према комшији Николи.

Јунаков водич кроз свет нових искустава постаје Амер, дечак с којим је пре рата ишао у исти разред. Иако су вршњаци, Амер делује зрелије од главног јунака и има одређена обележја одраслог мушкарца. Прво што пада у очи јесте чињеница да је обучен у шарену униформу, „десет пута већу“. Иако његова појава делује комично, униформа јесте атрибут мушкарца, и то војника, код кога је мушки принцип максимално изражен. Амер је већ окусио цигарете и пиће, који су такође знак адолесценције. Уз њега и приповедач по први пут пуши и пије и доживљава прво сексуално искуство, иако само у улози посматрача (та пасивност у односу с женама насупрот Амеровој активности такође је знак да главни јунак није сазрео). Покушамо ли да дефинишемо Амерову функцију у митолошкој схеми, тешко да би се могао одредити као чаробни помагач. Његова је улога пре налик на ону која у нашој схеми није присутна, а која нам је позната из етнографских описа иницијацијских обреда: то је улога одраслог мушкарца који искушенике води кроз цели процес. Чини нам се ипак да у роману имамо и *јомаџача*, који је додуше сасвим маргиналан (што не значи да је небитан). То је тајанствени човек у сивим панталонама који се појављује два пута, у критичним (и међусобно повезаним) тренуцима: на почетку, када јунак преживљава експлозију гранате, и на крају, када пада у снег због трзаја топа – нека врста анђела чувара.

Отворено је питање где се у структури фабуле налази *прелазак првог праџа*, који је у миту и у бајци од изузетне важности. Наиме, типична митолошка схема подразумева прелазак у други свет, где се јунак искушава и ступа у битку са зликовцем, али у нашем случају до тога не долази. Ипак, простор у коме се одвија радња романа делује као да не припада свакидашњем људском свету – због тога што је изобличен ратом. Уместо да јунак пређе у други свет, у „крајолик као из снова, необично флуидних, двосмислених облика“ (Кембел 2004: 94), тај свет продире у његов микрокосмос. У том новом свету познати предмети добијају нове, неретко апсурдне садржаје: парк испред зграде постаје гробље, а касније се ту појављује и пољски клозет, тик до гробова. Природне везе између људи су покидане, познати објекти мењају своју улогу, хармоније нема: нови свет је фрагментиран, нецеловит, неорганизован. Врло је карактеристична у том погледу сцена која приповедачевим очима показује изобличену унутрашњост његовог стана, који је погодила граната: то је слика нереда где су испремешани цигле, малтер, остаци намештаја и фрагменти људских тела, који у овој гомили шута постају обезличени предмети. Ово није ништа друго до хаос.

Простор у којем се одвија радња романа има одређене митолошке карактеристике. Присутна је опозиција *своје – њуђе*, то јест диференцијација између „своје територије и непознатог и неодређеног простора који је окружује“ (Елијаде 2003: 81-82). У *Тоју* се уочава слична подела. Најужи појас „питомог“ простора јесте стан јунакових родитеља, затим зграда у којој живи, па простор око зграде; граница „своје“ територије јесте пољана „на сто метара од куће“ која је, откад је по-

чео рат, постала забрањено место. Следећа зона је обала реке, која је најопаснија и, коначно, сама река – граница познатог простора иза које се простире „хаос“. У складу с традиционалним пројекцијама тај простор је настањен злим демонским бићима. Ако се пажљиво ишчитају одломци у којима се говори о српској војсци, видеће се да је она представљена као нека безлична сила. Реченице у којима се она описује или немају субјекат или су у њима субјекат граната, метак, пуцњава, иза којих као да не стоји људска рука:

Али, говорили су мајка и отац, никад се не зна с које стране ће да запуца. (40)

Већ је била зима. И било је јутро. И – није пуцало. (65)

А у зору четвртог дана је стигла. Граната. (24)

А почетком љета је стигао. Метак. (144)

Уосталом за митолошки поглед на свет јесте типично схватање при коме „непријатељи су поистовећени са демонским силама; они, наиме, настоје да микрокосмос врате у хаотично стање, то јест да га униште“ (Елијаде 1999: 41). У тренутку када граната пробија зид дечаковог стана, тј. најужег појаса „питомог“ простора, демонски свет продире у микрокосмос нарушавајући његову стабилност. Због тога имамо осећај да су јунаци романа стално изложени опасности, да простор у коме се одвија њихов свакодневни живот није нимало безбедан. Томе доприноси и начин представљања времена у *Тоју*. Радња романа обухвата годину дана (и на почетку и на крају је зима), а текст се састоји од дванаест поглавља, али ако покушамо да свако поглавље повежемо с неким годишњим добом, уочиће се велика диспропорција: само три поглавља обухватају лето и пролеће, који брзо одмичу, а дужи период од девет поглавља је хладно доба године (зима и нека гранична стања између јесени и зиме). На тај начин се активира архетип зиме, чије је карактеристике детаљно описао руски филолог Јуриј Домански: „Значење мотива зиме које се остварује у различитим митологијама може се представити на следећи начин: зима је у опозицији према лету и доводи се у везу с таквим категоријама као што су грех, старост, болест (на пример у иранској митологији), хладноћа, мрак (код Хурона), ноћ (код Ирокеза, у саамској митологији), север (код Астека), смрт (у нижој германској митологији, код Словена); <...> важан је мотив обустављања свега што је живо у зимском периоду (у кинеској, источнороманској митологији); у многим традицијама зима се доводи у везу са силама зла... Дакле архетип зиме има у савременој оцени негативно значење“ (Домански 2001: 32-33). Општа атмосфера агресије, опасности и страха се на тај начин употпуњује помоћу одговарајуће митолошке слике.

Сматрамо, дакле, да у *Тоју* „питоми“ простор поприма одлике демонског света, а временски се прелазак првог прага везује за тренутак експлозије гранате. На тај начин се више елемената (иницијални догађај, прелазак прага, донекле и одлазак) сажима у један једини тренутак убрзавајући ритам приповедања, при чему се снажно повећава и емотивни набој. На плану јунаковог личног развоја прелазак првог прага означава ослобађање од властитог ега и ступање у сферу препорођања (Кембел 2004: 86, 87). Знак ове метаморфозе код главног јунака *Тоја* јесте његова немост: после експлозије он престаје да говори постајући на тај начин упијач туђих прича и искустава. Ова околност отвара нове могућности за нарацију, о чему су писали критичари Кеџмановићевог дела, али и указује на то да се јунак ослобађа свог ега постајући *tabula rasa*.

Како се дечак осамостаљује, све активније истражује простор ван граница свог микрокосмоса. Уз Амера обилази цело насеље, улази у сумњиве згра-

де где се упознаје с још сумњивијим личностима, одлази чак до чистине поред реке, тј. до саме границе „познатог“ света, али још не помишља на прелазак. Различита искуства која стиче у року од годину дана имају карактер *искушења* јер остављају траг на његовој личности и воде његовом sazревању. Утисци и емоције се нагомилавају све док њихова количина не пређе одређену меру и не покрене до сада пасивног посматрача да активно суделује у свету који га окружује. Од преломне сцене бруталног убиства комшије Николе и Милана, момка којег крије у свом стану, и силовања комшинице Митре ритам приповедања се муњевито убрзава, а догађаји се ређају са истим интензитетом као у заплету. Дечак се упућује „путем којим никада раније није ишао“, ка обали реке. На том путу, који је варијација мотива *магичног бега*, не наилази на било какве препреке: нити нападачи примећују да је скочио кроз прозор, нити га зауставља нека патрола, нити га војници у рововима виде када избија на обалу. Ово може да изгледа као невероватно срећан стицај околности, заправо једно фикционално натезање, али митолошка схема за то нуди савршено објашњење: „Одговоривши на позив у себи и настављајући храбро да следи ситуације једну за другом, херој придобија на своју страну све силе несвесног. Мајка природа сама подржава овај велики задатак. И све док се херојева дела подударају са оним на шта је и његово друштво спремно, чини се да он јаше на великој плими историјског процеса.“ (Кембел 2004: 71)

Савладавши на тај начин све могуће опасности овог пута, дечак стиже на обалу реке с намером да се пребаци на другу страну. Миљацка у овом случају јесте граница између две зараћене стране, али и граница између светова у оквиру митолошког топоса романа. Водне површине, посебно реке, у митологији и иначе често имају улогу границе између светова. Најпознатија река у тој функцији јесте Стикс из грчке митологије, који одваја Хад од света живих. Да у *Тоју* река има исту улогу најбоље показује пример једног споредног лика, дечака Јашара који ради за стране новинаре:

Амер ми је објаснио како Јашар ради за стране новинаре.
Сниматељи се наместе у заклон из ког могу да виде мост.
А Јашар, на њихов знак – као глумац – мост прелази.
Када га виде, снајперисти са свих страна почну да пуцају.
А Јашар, као балетан, скаче и избегава метке. (Кецмановић 2008: 136)

Ово поигравање са смрћу је актуелизовано смештањем у одређени простор, односно међупростор између две обале, тј. два света. Мост је такође једна врста граничног простора: Мирча Елијаде га наводи (Елијаде 2003: 192), заједно са сликом тесних врата, као најраширенији симбол преласка, који се јавља у иницијацијским и погребним обредима. Јашарова опасна игра доводи до трагедије: дечак на крају бива убијен.

Сама слика реке у *Тоју* садржи неке митолошке карактеристике:

Вода иначе плитке ријеке постала је тако дубока да сам се поново читав нашао у њој.

...

Сјећам се како ме је вода носила. Како сам покушавао да се одупрем матици – час пливајући, час се одупирући о какав подводни камен.

...

Чини ми се да већ на половини ријеке више нисам пливао.

Него сам – и не хтијући – пустио воду да ме носи.

Сигуран да ће да ме прогута.

Као мрак.

Али, није ме прогутала.

Избацила ме је на другу обалу. (Кеџмановић 2008: 207)

Из овог описа треба издвојити активне глаголске конструкције које воду осликавају као самостално биће, затим њену тамну боју, која говори о њеној хтонској природи, и напослетку глагол *прогушајши*, јер он упућује на мотив китове утробе, на коме ћемо се мало дуже задржати. Овај мотив који је присутан у миту (ескимски митови о Гаврану), народној причи (Црвенкапа), Светом Писму (про-рок Јона) симболише јунакову регресију на ембрионално стање и његово поновно рођење. Према Џозефу Кембелу, „овај популарни мотив наглашава лекцију да је прелазак прага један облик самопоништавања. Његова сличност са авантуром међу Симплегадским стенама је очигледна. Само овде уместо проласка напоље, изван граница видљивог света, херој одлази унутра, да би био поново рођен. Овај нестанак одговара уласку верника у храм – где ће бити надахнут присећањем ко је и шта је он, наиме само прах и пепоо, изузев ако није бесмртан. Унутрашњост храма, утроба кита и рајска земља иза, изнад и испод граница овога света јесу једно и исто“ (Кембел 2004: 87). Кембел у даљем излагању (Кембел 2004: 87-88) скреће пажњу читалаца на фигуре чувара прага који оличавају опасни аспект унутар храма и проверавају да ли је следбеник спреман за улазак у свети простор. Војници у рововима на обали Миљацке јесу такви чувари, а чињеница да јунак остаје непримећен показује да је сазрео за *прелазак*. Мирча Елијаде симболику препорођања објашњава тиме што „у утроби чудовишта влада космичка Ноћ: то је ембрионални ступањ егзистенције, како на космичком плану тако и у људском животу“ (Елијаде 2003: 198).

Главна одлика воде у митологији је њен женски принцип који означава стварање и обнављање живота: „Вода симболише универзални скуп виртуелности, она је *fons et origo*, резервоар свих могућности егзистенције; она претходи сваком облику и *подлога* је сваком стварању.“ (Елијаде 2003: 156) Отуда симболика регенерације која је с њом повезана, али и симболика смрти – вода је амбивалентна. Једна добра илустрација ове тезе јесте „мртва“ и „жива“ вода из руских бајки. Прва омогућује прелазак убијеног јунака у свет мртвих, а друга га враћа у живот (Проп 1996: 282-283). Овај симболизам налази своју примену у различитим обредима и ритуалима. „У било којем религиозном контексту се сретале, Воде постојано чувају ову функцију“, каже Елијаде, „оне стварају, укидају облике, ‘спирају грехове’, а уједно чисте и обнављају“ (Елијаде 1999: 177).

Из цитираног одломка се види да се дечак препушта води, при чему се ова последња показује као наклона јунаку јер га избацује на обалу уместо да га убије, али је симболика смрти ипак имплицитно присутна. Она се додатно појачава опозицијом *горе – доле* у сцени преласка преко реке, заправо јунаковог спуштања низ обалу (што на симболичкој равни одговара силаску у свет мртвих) и успињања са супротне стране (тј. повратка у свет живих). Преласком реке дечакова трансформација је заокружена, на другу обалу излази као адолесцент. Пошто је доведен у штаб српске војске, следи његово преоблачење у униформу:

И – убрзо су са мене скинули мокру, залеђену одјећу.

И обукли ми војничке гаће и поткошуљу. И дуге војничке гаће.

И – војнички џемпер.

И – шарену униформу.

И – обукли ми чизме.

И – све је на мени било десет бројева веће.

И вјероватно сам – изгледао глупље од Амера. (Кецмановић 2008: 213)

Преоблачење је налик на стављање нове маске; иако дечаку та маска, „десет пута већа“, не пристаје, посве је јасно да ће му временом прирасти за лице. Још један знак промене која се догодила јесте јунаков промењени, „туђи“ глас којим проговара након једногодишњег ћутања.

Симболика преласка преко реке је дакле очигледна, али да ли је исто тако јасно о којем се прагу у овом случају ради? Према логици митолошке схеме требало би да је у питању праг повратка, али то није сасвим тачно јер се јунак не враћа у свој свет (тај свет, разорен ратом, више не постоји), већ одлази у други. Осим тога, ова сцена има једно битно обележје преласка првог прага, за који је потребно да јунак поседује одређену свест о свом деловању. У *Тоју* се показало да је дечак први праг (експлозија гранате) прекорачио несвесно и без своје воље. У сцени преласка преко реке пак делује вољно и потпуно свесно. Мотив китове утробе, који се јавља у сцени преласка реке, код Кембела се такође везује за први праг. С друге стране, свет у који јунак прелази њему није туђ због тога што се за њега вољно определио. На почетку XII поглавља каже:

Потрчао сам кроз ноћ.
Према пољани.
Која је некада била градилиште.
И са које ми је Амер показивао где је линија разграничења.
Између наших. И њихових.
Када сам стигао, бацио сам поглед на дио ријеке који представља границу.
Јер су – на једној обали – њихови.
А на другој – наши. (Кецмановић 2008: 205)

Ова опозиција, изражена помоћу присвојних заменица, изричито сведочи о јунаковом опредељењу. Обрнути редослед заменица (*наши*, па *њихови* у реченици која је заправо понављање Амерових речи, и *њихови*, па *наши* у другом пасусу) показује да је дечак коначно сам донео одлуку о свом идентитету. У тренутку када дослева на обалу Миљацке он себе више не поистовeћује са становницима опсађеног града, него с војницима који се налазе на супротној обали. То значи да преласком преко реке ступа у свет који сматра својим, дакле у питању јесте нека врста *повраћка*. Може се закључити да у овој сцени долази до спајања двеју функција, тј. двају прагова, као и у случају с првим прагом на почетку романа.

Несумњиво је да по преласку реке следи *апоџеоза*. Захтевом да се придружи борцима на положајима уместо да буде одведен на безбедно место јунак потврђује свој нови статус. У том контексту, топ из кога пуца ка граду може се тумачити као фалусни симбол. Када први пут повуче конопац, дечак пада у снег због одскока:

И топ је трзнуо.
И пао сам у снијег.
И онда је одјекнуо пуцањ.
И зазвиждало ми је у ушима.
И под снијегом се земља затресла.
И утрнули су ми зуби. (Кецмановић 2008: 224)

Овај одломак, у нешто другачијем облику, до сада се већ двапут појавио у роману: на почетку, после експлозије гранате, и после дечаковог пијанства с Амером. У два претходна случаја јављао се у облику сна, чији би смисао, с обзиром на ову сцену, био антиципација. Употреба свршених глагола у овом од-

ломку показује да се сан обистинио, да је процес трансформације завршен, а наговештавани резултат остварен. Понављање слике с почетка романа указује на то да се круг вратио на свој почетак, тј. да је циклус завршен. Када из другог покушаја успева да остане на ногама, дечаку дају да циља у групу зграда поред обале, у једној од којих је некада живео, те их јунак посматра истовремено и из спољашње и из унутрашње перспективе:

Доле је била нога моје мајке.
И мајчин труп из којег је исцурила крв.
И мајчине очи које гледају у строп.
Доле је била очева маљава, крвава рука, одвојена од остатка тијела.
И очево лице које се не види од крви.
И доле сам био ја.
Поред потпорног зида. На паркету.
Са зубима који трну и ушима које зује.
Прекривен кречом и прашином. (Кеџмановић 2008: 226)

Овај опис, који нас опет враћа на почетак романа, даје нам увид у то шта је то што дечак настоји да уништи пуцањем. Свесни да западамо у опасност превише једноставног и једностраног тумачења завршне сцене⁵, казаћемо да, у оквиру митолошке схеме и њене логике, дечак пуцањем поништава остатке своје претходне егзистенције. Битка коју води са својим трауматичним искуствима, са својим болом, са злом које му је учињено, на структурном плану одговара одлучујућој бици између јунака и његовог непријатеља, само што је у случају с *Тојом* јунакова победа сумњиве природе јер поновно успостављање равнотеже, које је циљ митске авантуре, овде није могуће.

Да резимирамо: видели смо како је митолошка схема, скоро сасвим доследно, спроведена кроз роман, уз одступања која су условљена уметничким циљевима његовог аутора. Ова схема је у функцији развоја главног јунака, али донекле служи и као општи оквир композиције *Тоја*. Ако се томе придружи хронотоп који се одликује изричитим митолошким особинама, може се константовати да је Владимир Кеџмановић, користећи ову продуктивну и читаоцима добро познату матрицу, свом роману обезбедио додатну уверљивост, али је такође успео да једној личној причи о страдању и злу да општељудску димензију.

5 Одличну интерпретацију ове сцене понудио је Иван Радосављевић у свом тексту *Под кречом и прашином*. Навешћу је у целини: „Дакле, перспектива из које главни јунак гледа на град свог живота и свог страдања јесте перспектива неокаљаног детињства, излета с родитељима, нормалног, мирног живота. А у тренутку пуцања, у граду се налазе и једни, и други, и трећи, мртви, раскомадани и силовани, пријатељи и суседи, родитељи – тамо се налази и он сам. Гест пуцања треба, онда, разумети као *гест* *ионишљавања читаваог штог ужасног искуства*, гест негодовања, одбацивања, гнушања, гест који, иако топовским језиком каже *бум!*, као да би дечијим језиком хтео да каже „пуј, пике, не важи“, само што то у стварности не функционише, немогуће је топовским зрном, нити било чиме другим, поништити смрт и патње доле у граду, тим пре што ни тај који је ту, на брду, и пуца, није ништа више од празне љуске, јер његово право *ја* остало је доле, под кречом и прашином. Сасвим парадоксално, гест пуцања на град јесте крик за изгубљеном хуманошћу, крик очаја једног разореног људског бића. Суштина тог пуцања није да доле некога убије (иако је горка приповедачка иронија, уједно изванредан проповедни *tour de force*, у томе што, вероватно, управо то чини – доле неког убија); суштина је у жељи да *поштре све што је било*, јер је искувише страшно да би се с тим живело.“ (Радосављевић 2009: 177)

Библиографија

Извор

Кецмановић 2008: V. Kecmanović, *Top je bio vreo*, Beograd: Via Print.

Критике

Аћимовић Ивков 2009: М. Aćimović Ivkov, Nema priča (Vladimir Kecmanović: *Top je bio vreo*), у: *Polja*: časopis za književnost i teoriju, godina LIV, br. 456, Novi Sad <<http://polja.eunet.rs/polja456/456-29.htm>>. 08.11.2009.

Босилић 2008: Б. Босилић, Валтер на губитку (Владимир Кецмановић: *Тој је био врео*), у: *Градина*: часопис за уметност и културу 27/2008 (XLIV), Ниш, 251-253.

Весковић 2009: М. Весковић, Када ћутање говори више од речи (Владимир Кецмановић, *Феликс и Тој је био врео*), *Летопис Машице српске*, књига 483, свеска 1-2, Нови Сад, 289-293.

Јерговић 2010: М. Jergović, Priča o ratu poslije koje se teško spava, у: *5. novembar*, godina prva, 18-19.

Марјановић 2009: R. Marjanović, Ako promašiš etiku, pogosio si sve ostalo, у: *Sic!*: časopis za ro-etička istraživanja i djelovanja, br. 1/09, Sarajevo, 12-27.

Павковић 2010: V. Pavković, Kad topovi umuknu, у: *5. novembar*, godina prva, 16-17.

Радосављевић 2009: Иван Радосављевић, Под кречом и прашином (*Тој је био врео* В. Кецмановића), у: *Београдски књижевни часопис*, година V, бр. 15/2009, Београд, 17-177.

Цревар 2008: М. Цревар, Наративне и језичке одлике романа *Тој је био врео*, у: *Градина*: часопис за уметност и културу 27/2008 (XLIV), Ниш, 254-257.

Литература

Домански 2001: Ю. В. Доманский, Смыслообразующая роль архетипических значений в литературном тексте, Тверь. <<http://www.twirpx.com/file/427623/>>. 16.03.2011.

Елијаде 1999: М. Елијаде, *Слике и симболи*, Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.

Елијаде 2003: М. Елијаде, *Светло и профано*, Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.

Јунг ²1988: К. G. Jung, *Duh bajke*, Beograd: Panpublik.

Кембел 2004: Dž. Kembel, *Heroj sa hiljadu lica*, Novi Sad: Stylos.

Проп 1982: V. Prop, *Morfologija bajke*, Beograd: Prosveta.

Проп 1996: В. Пропп, *Исторические корни волшебной сказки*. <<http://www.klex.ru/68r>>. 10.11.2010.

Раденковић 1996: Љ. Раденковић, *Симболика света у народној магији јужних Словена*, Ниш: Просвета.

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

Фрај 1991: N. Frye, *Mit i struktura*, Sarajevo: Svjetlost.

Фрејзер 2003: Dž. Dž.Frejzer, *Zlatna grana. Proučavanje magije i religije*, Beograd: Ivanišević.

**МИФОЛОГИЧЕСКАЯ СХЕМА В РОМАНЕ ВЛАДИМИРА КЕЦМАНОВИЧА
„ПУШКА БЫЛА ГОРЯЧА“ (ТОП ЈЕ БИО ВРЕО)**

Резюме

В работе исследуется соотношение композиции романа Владимира Кеџмановича „Пушка была горяча“ (*Тој је био врео*) с мифологической схемой, присутствующей в мифах о поиске и в волшебных сказках. Последняя реконструируется на основании капитальных трудов Джозефа Кемпбелла и Владимира Проппа, затем осуществляется поиск ее ключевых моментов в структуре романа, в ходе чего классический вариант схемы сравнивается с ее интерпретацией в художественном тексте.

Ключевые слова: мифология, инициация, миф о поиске, мономиф, волшебная сказка

Анна Росџокина

Ивана ТАНАСИЈЕВИЋ¹
Крађујевац

НЕСРЕЋНА ЉУБАВ И ИДЕНТИТЕТ: ПРОКЛЕТА АВЛИЈА ИВЕ АНДРИЋА

Рад има за циљ да истражи различите аспекте конституисања идентитета у роману *Проклетша авлија* Иве Андрића. Видећи идентитет као кључни проблем дела, сагледава се процес откривања идентитета код главног јунака, који бива утемељен на два основа.

Будући да се сопство утемељено на елементима мита одбацује као исправна основа, рад испитује идентитет и његову повезаност са мотивом несрећне љубави. Наиме, трагајући за значајем који би овај мотив могао имати за семантику дела, и сагледавајући га из перспективе сопства као најважније потребе човековог бића, љубав се јавља као једина могућност проналажења идентитета. Ако се љубав у роману јавља као „несрећна“, што ће значити немогућа и неостварена, јасно је да је сваки покушај Андрићевих ликова у додизању идентитета осуђен на промашај, а да је *Проклетша авлија*, самим тим, роман празнине и одсуства.

Кључне речи: *Проклетша авлија*, љубав, мит, идентитет, смрт

*Шта све може да дели човека од жене коју воли,
 и уоштите људе једне од другух.
 (Андрић 1981: 61)*

Од античке Грчке и Платона, библијских проповедника и средњовековних теолога, преко Спинозе и Ничеа, па све до Рикера, Фукоа и Лакана, историја филозофске мисли неодвојива је од историје разумевања једног феномена на чијем темељу се и конституише поимање Човека, Живота, Смрти и људске егзистенције уопште. Тај феномен, посредством кога је код сваког од поменутих мислилаца долазило до другачије поставке суштине људске бити, јесте љубав.

Већ на самом почетку дела под називом *Љубав и њива* Пол Рикер констатује да „говроти о љубави је превише тешко или превише лако“ (Рикер 2002: 5), и поставља питање „како да избегнемо падање у занос или сентименталне баналности?“ (Рикер 2002: 5) На сложеност промишљања овог феномена упућује већ и обиље радова на ову тему и противречности до којих се у радовима често долази, па би проблем разумевања љубави било готово немогуће у овом раду образложити.

Међутим, без обзира на сву сложеност питања са којим се на овом месту суочавамо, љубав, било схваћена као „рађање у лепоти и телом и душом“ (Платон 1964: 51), каква је она код Платона, или као *agape* у хришћанском поимању „љубави етичке врсте“ (Милић 2009: 9), љубав се у људској мисли недвосмислено конституише као један од најважнијих, ако не и најважнији, темељ на коме је изграђен Човек као хумано биће.

На љубави као централном мотиву конституисан је и романескни свет *Проклетше авлије* Иве Андрића. Градећи роман на овај начин, писац је дао особено разумевање љубави као феномена, и њеног места, значаја и функције у животу Човека. Изграђујући на тај начин свој роман, аутор је дао визију љубави као не-

1 tanasijevic.z.ivana@gmail.com

заобилазног пута ка досезању најважније потребе човековог бића – спознању сопственог идентитета.

У сагледавању пута који главни јунак романа, Тамил-ефендија, следи у проналажењу идентитета, јако је значајан један моменат Андрићевог дискурса. Наиме, инсистирање на значају љубави као „несреће“, недостатка и празнине испољиће се недвосмисленим понављањем. Већ на неколиким страницама аутор ће чак три пута употребити истоветну конструкцију „несрећна љубав“. Опште је мишљење да је Андрићев опус до највеће могуће мере лишен стилских некоректности, па би то значило да маркирање „љубави“ и „несреће“ отвара у роману додатни семантички слој у грађењу лика Тамил-ефендије.

„На једној тераси где је десетак отмених младића пило и пушило са исто толико слободних двојака из пристаништа, неко је поменуо Тамила, његову несрећну љубав и његов необични начин живота. (...) Тамил се, после своје несрећне љубави према лепој Гркињи, исто тако несрећно заљубио у историју коју проучава. (...) Изнео му је цео Тамилев случај. Да је без порока, да својим начином живота може послужити као пример доброг младића и правог муслимана, да је због несрећне љубави пао у неки занос и меланхолију и сав се предао науци и књизи, а ако је у том можда претерао, да на то треба гледати пре као на болест, него као на неко рђаво и злонамерно дело, и да заслужије обзир и сажаљење а не прогон и казну.“ (Андрић 1981: 63-67)

Наиме, „несрећна љубав“ као мотив у *Проклетој авлији* представља покретачки моменат романескне структуре, јер су сви догађаји везани за главног јунака и читава идејна линија дати као последица немогућности досезања љубавне среће са вољеном женом. Тренутак рађања љубави према лепој Гркињи, који се дешава изненада и неочекивано, за Тамила, главног јунака романа, представља преломну тачку која ће недвосмислено одредити и његову коб.

„За разлику од својих вршњака, он се никад није отимао за жене и женско друштво. Али тога лета десило се да је у пролазу, кроз ограду једне мале и бујне баште, угледао девојку Гркињу. Муљевита љубав изменила га је потпуно. (...) Девојка га је два-три пута видела, хтела је свакако да пође за њега; нашла је и начина да му то поручи. Али родитељи су били одлучно против тога да дају кћер за Турчина, и то таквог који је рођен од мајке Гркиње.“ (Андрић 1981: 60-61)

Већ сама лепота девојке као да наговештава „несрећу“ и подржава основну линију романа. Наиме, Андрићева поетика подразумева коб коју доноси несвакидашња лепота, што је до највећег изражаја дошло у пишчевим приповеткама. (в. Стојановић 2003) „Лепо биће“ као маркер несреће своју експликацију добило је и у есеју *Разговор са Гојом*, у коме писац каже: „Иначе, око лепоте су увек или мрак људске судбине или сјај људске крви.“ (Андрић 1976: 21) Међутим, у случају главног јунака *Проклетој авлији* лепота ће као исход имати обе Андрићеве могућности, па самим тим природно одредити јунаков живот, али и његов крај. Зато као логичан след идејне линије долази чињеница да Тамил „се за своју изабраницу не бори. Као да је, са својим духовним склоностима и својом осетљивошћу, предодређен за несрећу, он се повлачи са примљеним ударцем.“ (Стојановић 2003: 278)

Тако љубав главног јунака *Проклетој авлији* остаје неостварена, промашена и немогућа. „Сазнајемо, дакле, да је Тамил искусио 'несрећу' љубави, да је свој ерос пренео на књиге, као и да је она извор 'заноса' и 'меланхолије' који га одводе све даље од њега самог.“ (Бошковић 2010: 58) Ерос трансформисан у љубав за историју и науку у првој семантичкој равни биће и узрок пропасти главног

јунака, оно што га је одвело од себе, људи и друштва коме припада. Враћајући се, међутим, на извор тог ероса, поставља се питање како љубав рођена према једној жени може да одреди јунакову коб одводећи га „све даље од њега самога“ (Бошковић 2010: 58), што ће значити од оне бити која га одређује као људско биће и индивидуу? Зашто љубав, манифестована као празнина и немогућност, јунака у роману одређује као личност?

Поставља се стога питање значаја неостварене, „несрећне“ љубави за главни ток и семантику романа, јер заузимајући маркантну позицију, сежући у све семантичке структуре дела, „несрећна љубав“ одређује развој јунака и његово (не) потврђивање као личности, па самим тим одређује и главни проблем романа, који смо дефинисали као питање идентитета.

У трагању за везом између љубави као централног мотива романа и идентитета као главног интересовања Андрићевих јунака у роману, полазимо путем који нам нуди Јован Зизиулас у делу *Од маске до личности*. Наиме, видећи проблем идентитета као основно теолошко питање, аутор разматра историју мисли о овом проблему и констатује да „појам личности са њеним апсолутним и онтолошким садржајем рађа се историјски у покушају Цркве да онтолошки изрази своју веру у Тројичног Бога“ (Зизиулас 1995: 20). Мисао о питању идентитета теолозима наметнула је већ и сама божанска онтологија састојана од Оца, Сина и Светог Духа, али која при том остаје монотеистичка, односно, божанско биће и даље егзистира као један Бог, односно као једна личност.

Ако је у теолошком поимању сопства божанско биће једнако личности, односно, идентитету у апсолутном онтолошком смислу, питање како Бог постоји као личност даје нам пут у откривању начина на који Човек, створен по Његовом лику, егзистира као идентитет. Аутор по питању егзистенције Бога као личности констатује:

„Један Бог није једна суштина него један Отац, који је и узрок рођења Сина и исхођења Духа Светога. Дакле, онтолошко начело опет се узводи на личност. Тако када кажемо да Бог 'јесте' тиме не везујемо личну слободу Божју, (биће Божје није онтолошка датост, или нека проста стварност за Бога), него узводимо биће Божје његовој личној слободи. Конкретније ово значи да Бог као Отац, а не као „суштина“, тиме што 'јесте' стално потврђује своју слободну вољу да постоји, и ова потврда управо чини Његово тројично постојање. Отац из љубави, тј. слободно рађа Сина и исходи Духа.“ (Зизиулас 1995: 32-33)

На тај начин личност која своју апсолутну онтолошку потврду добија у божанском лику, проистиче из појма слободе и делања која у подлози имају слободан избор. На тај начин појам досезања личности, односно, идентитета, неодвојиво је од појма слободе. Међутим, већ се на овом месту суочавамо са проблемом. Наиме, ако је личност, односно, идентитет, неодвојив од појма слободе, постоји ли онда било каква нада за досезањем идентитета и потврђивањем себе као личности у земаљском, човечанском смислу? Да ли онда идентитет схваћен на овакав начин може одгонетнути питање о њеном месту и значају у Андрићевом роману?

Одговор на ово питање био би негативан већ самим увидом у начин човековог постојања, јер датост егзистенције, којом је свако људско биће осуђено, већ унапред поништава сваку могућност говора о слободи. Зато су многи мислиоци досезање слободе, да самим тим и личности, видели у самоубиству. „Достојевски у *Злим дусима* поставља овај проблем на потресан начин. Каже тамо Кирилов: 'Сваки човек који хоће да стекне пуну слободу треба да буде довољно храбар да

оконча свој живот. Ово је крајња граница слободе, ово је све, даље нема ништа. Ко се усуди да изврши самоубиство, постаје Бог.“ (в. Зизиулас 1995: 36)

Оваква теза, међутим, била би више поништавање личности и идентитета отелотвореном у Богу, него његова афирмација. Зато нам аутор дела *Од маске до личности* даје могућност налажења идентитета на другој страни, полазећи опет од божанске природе и начина на који се манифестује слобода као основно својство личности. Тако Митрополит Јован сматра „да једина употреба слободе на онтолошки начин јесте љубав. Израз 'Бог је љубав' значи да Бог постоји као Тројица, тј. као личност, а не као 'суштина'. (...) Тако љубав престаје да буде придодато својство, тј. нешто другостепено за биће и постаје онтолошка категорија по преимућству. (...) Тако благодарећи љубави онтологија Божја не подлеже нужности суштине, љубав се поистовећује са онтолошком слободом.“ (Зизиулас 1995: 45)

На тај начин постаје јасна веза љубави у најширем смислу и спознања сопственог идентитета, јер произилази да је љубав пресудни и неизоставни чинилац у потврди себе као личности. Ако апсолутни идентитет постоји као љубав, бива јасно отуд да је појам људског идентитета незамислив без реализације љубави као принципа постојања.

Визија љубави као пута ка откривању сопства код цитираног аутора није усамљена у својој идеји, иако је најразложније представљена. Тако Пол Рикер види љубав као средство разоткривања сопства и скидања маске, па ће констатовати да „она не заслепљује, она нам отвара очи. Њен поглед нам пробија спољашњу љуштуру која скрива стварно сопство.“ (Рикер 2002: 19) Сличну констатацију налазимо и у Хилдербрандовом поимању реализоване љубави као могућности остварења идентитета: „У узвраћању љубави – овде мислимо на дубоку брачну љубав – вољеност је непојаман дар и стога што човек захваљујући томе што је вољен бива, да се тако каже, поклоњен самом себи. Захваћеност нашег бивствовања љубављу вољеног, када на јединствен начин бивамо потврђени у његовој индивидуалној егзистенцији, равно је новом рађању сопства.“ (в. Стојановић 2003: 299)

Љубав Андрићевог главног јунака, међутим, маркантно је „несрећна“, неостварена, немогућа, одсутна, и самим тим могућност доласка до идентитета на овај начин бива осујећен. Љубав, као једино упориште стварног идентитета, и њена неостваривост и наводе Ђамила да сопство потражи на другом месту. Сагледавањем тог трагања за идентитетом открива се као неминовност и крајњи исход судбине младића из Смирне. Постављен на погрешним основама, утврђивање и обелодањивање идентитета собом и носи логичан завршетак јунакове судбине.

Који је, међутим, начин на који Андрићев главни јунак у роману трага за споственим идентитетом након осујећења идентификације кроз љубав и вољену жену, и у чему налазе упориште сопства? У чему се огледа последњи покушај јунака пред крајњим спознањем идентитета као одсуства и немогућности?

Одговор на ово питање можемо наћи већ у опису Ђамилове спољашности. Наиме, у представљању главног јунака приповедач износи податке који се у потпуности слажу са оним што је у историјским хроникама забележено о Џем-султану, чије је страдање било предмет Ђамиловог преданог проучавања. Тако налазимо опис који се односи на младића из Смирне: „Вратио се у Смирну измењен и много старији на изглед“ (Андрић 1981: 61), а с друге стране Џем-султан окарактерисан је на следећи начин: „У хроникама и писмима као и на

сликама савременика Џем је приказан као човек од тридесетак година, али који изгледа као да има четрдесет.“ (Андрић 1981: 90) За Ђамила приповедач каже да је био „први пливач међу друговима, а Џем „добар пливач, атлет и ловац“.

Фра Петар је у сусрету са Ђамилом констатовао да „обојица читају италијански“ (Андрић 1981: 47), а грчки језик, будући да је „рођен од мајке Гркиње“ имплицитно дефинише главног јунака. С друге стране, у карактерисању Џем-султана приповедач нам саопштава: „Знао је грчки и читао италијански.“ (Андрић 1981: 82) На тај начин, језик, као демаркациона линија међу народима, или и појединцима, бива стављен у службу повезивања јунака и удаљене историјске личности.

Љубављу према књизи карактеришу се и Ђамил и историјски Џем. Поводом Џема сазнајемо да је „иако још млад, створио на свом двору у Конији круг људи од науке, песника и музичара, и сам је писао добре стихове.“ (Андрић 1981: 82) А прво што је фра Петар у сусрету са Ђамилом угледао била је „у жуту кожу повезана књига“. Директан повод за хапшење главног јунака романа, што представља и почетак његовог удеса, биле су управо књиге:

„Када је валија угледао гомили књига, и још на разним страним језицима, и множину рукописа и бележака, он се толико запрепасти и толико наљутио да је решио да на своју одговорност ухапси сопственика и пошаље га, заједно са књигама и хартијама, у Цариград.“ (Андрић 1981: 66)

Поводом Ђамила, Андрићев приповедач саопштава да је био „победник на свим рвањима“, док је Џем „неколико година био првак у рвању, познат у целој Турској.“ (Андрић 1981: 119)

Дакле, исход трагања за идентитетом код главног јунака *Проклетие авлије*, након осујећења идентификације кроз вољену жену, можемо одредити као спознање себе у миту и то у лику Џем-султана и његове судбине.

Митолошки концепт идентитета код Томаса Мана, бива, пак, нешто друкчије одређен. Наиме, идентификација у Мановом тумачењу подразумева ла би митолошко, што ће значити „време пре сваког времена“, а митолошка личност би у том контексту била отелотворење једног од давно створених идентитета, где је „његова постојбина – бездан времена, искон сам.“ (Тартаља 1979: 237) У *Проклећој авлији* је, насупрот томе, личност у којој Ђамил утемељује свој идентитет, заправо историјска личност, хронолошки смештена у 15. век. У том смислу, идентификација Ђамил-ефендије не би подразумевала митолошку утемељеност, да сама прича о Џем-султану не поприма митолошки оквир: „То је у новом и свечаном облику древна прича о два брата.“ (Андрић 1981: 81) Формирајући лик Џем-султана на оваквој причи, произлази да је ова личност само једна у низу које свој идентитет проналазе у миту. Ђамил се поистовећује кроз Џема са митом, а Џем са „древном причом о два брата“. На тај начин бива јасно да се несрећа, крајњи исход и судбина Џем-султана, јављају управо услед митолошке идентификације, која је у Андрићевом роману опште место за одсутност идентитета. Ђамилова идентификација са личношћу која је отелотворење директног митолошког идентитета и његовог промашаја, међутим, представља двоструки пораз и промашај. Зато је удес Ђамил-ефендије као „лепог бића“ неминован, будући да је утемељен на личности која егзистира као промашен идентитет.

У роману налазимо и код других ликова истоветну идентификацију са историјским Џемом, што подударности у описима јасно потврђују, али спец-

ифичност у грађењу главног лика, и његово апсолутно поистовећивање са историјском личношћу јесте и то што овде долази не само до утемељења сопства, већ и до обелодањивања таквог упоришта. Грчевито везивање јунака за митолошки идентитет и апсолутно поистовећивање најмаркантније је у сцени приповедања о Џем-султану. Прелазак на приповедање у првом лицу, што ће значити на *ја*-форму, фра Петар није одмах уочио, толико је тај прелаз био неосетан и миран:

„Фра Петар се није право ни сећао када је у ствари почела та прича без реда и краја. Исто тако није одмах ни приметио тренутак, тешки и одлучни тренутак, у коме је Ђамил јасно и први пут са посредног причања туђе судбине прешао на тон личне исповести и стао да говори у првом лицу.“ (Андрић 1981: 99)

Прелазак на *ја*-форму не осећа се као расцеп у приповедању, јер је Ђамил од почетка приповести говорио о себи, па ни прелазак у експлицирање свог идентитета није представљао пукотину, већ само наставак линије излагања: „Од свега што свет има и јесте ја сам хтео да направим средство којим бих савладао и освојио свет, а сада је тај свет начинио од мене своје средство.“ (Андрић 1981: 101-102) Апсолутна идентификација је јасна, и стога о чему год говорио Ђамил, то нам кроз њега проговара Џем-султан, и шта год Ђамил говорио о себи, то нам само Џем изнова приповеда своју трагичну судбину.

Крајња судбина Ђамил-ефендије неминовно је одређена тиме што он обелодањује упориште свог идентитета, па на питање иследника о Џем-султану изговара „Ја сам то!“ (Андрић 1981: 110) Нимало случајно, кључна и преломна реченица у развијању романа подудар се са реченицом која се сматра вербализацијом митске суштине. Ове речи се у роману јављају као нека врста магијских, обредних речи, које би требало да као крајњи резултат донесу коначну потврду идентитета, што бива судбоносно и трагично, будући на погрешним поставкама.

„Формула мита према Томасу Ману сажета је у речима *Ја сам то* (*Ich bin's*). Те речи своде искуство човека појединца који у поистовећивању себе са неким претходником, или са низом претходника, налази мудрост митске традиције. 'Мит је', каже Ман, 'заснивање живота'. Његова је постојбина – бездан времена, искон сам. Из прошлости преузета схема, као да је безвремена, пружа појединцу ослонац и он живи према њој, тобоже потпуно индивидуално, у наивном уображењу о својој првобитности и јединствености – не слутећи колико му је живот образац и понављање, корачање по дубоко угађеном трагу. Митом оцртана улога даје човеку који је изводи поуздање и достојанство; ако је и несвесно, понашање према узору и образцу пружа животу сигурност и спокојство. Појединац кроз мит успоставља, парадоксално, свој идентитет, стиче карактер. 'Мит је легитимизација живота', каже Ман, 'тек кроза њ и у њему стиче живот самосвест, постаје оправдан и освештан.'“ (Тартаља 1979: 237-238)

Андрићева поетика, суочена са идејама једног од највећих проучавалаца мита у 20. веку, подржаће основну концепцију митолошке идентификације, па ће се сопство спознато у митолошкој личности јавити као „сигурност и спокојство“ (Тартаља 1979: 238), али и као маска, пружајући личности да живи „тобоже потпуно индивидуално“ (Тартаља 1979: 238). Међутим, Андрић ће у виђењу митолошке идентификације као маске, мимикријског поступка, отићи корак даље, развијајући овакав начин утемељења сопства као потпуни промашај и пут ка пропасти главног јунака *Проклетие авлије*.

Дакле, оваква идентификација собом носи коб, јер удес главног јунака, његова несрећа и смрт долазе управо након изговореног Ја, потпуном потврђивању себе као митолошке личности поводом чега сам приповедач романа каже:

„Ја! – Тешка реч која у очима оних пред којима је казана одређује наше место, кобно и непроменљиво, често далеко испред или иза онога што ми о себи знамо, изван наше воље и изнад наших снага. Страшна реч која нас, једном изговорена, заувек везује и поистовећује са оним што смо ми замислили и рекли и са чим нисмо ни помишљали да се поистоветимо, а у ствари смо у себи, већ одавно једно.“ (Андрић 1981: 99)

Дакле, одредивши себе, свој идентитет и судбину на погрешном темељу, Тамил одређује и своју коб и удес. Зато приповедач поводом Тамила саопштава: „Нема ни младића из Смирне које је једном умро још пре смрти, онда када је помислио да је, да би могао бити, несрећни султанов брат Џем.“ (Андрић 1981: 131)

Смрт пре смрти у моменту идентификације, будући да је на погрешној основи, већ сама по себи представља смрт независну од биолошког чина смрти. Таква је идентификација собом донела немогућност остварења правог идентитета, што је осујећено већ и неоствареном љубављу, па се самим тим као немогућност јавља и реализација јунака као личности и хуманог бића.

Линијом семантике романа као повести о промашеном идентитету, бива јасно зашто смрт као композиционална окосница романа не може попримити одлике трагичног. „Смрт постаје трагична и неприхватљива само онда када човек бива схваћен као личност“ (Зизиулас 1995: 49), па је у складу са тим јасно зашто је *Проклетиа авлија* дело које на смрт гледа са јасном резигнацијом. Третирање феномена смрти као ништавила постаје јасно већ у уводном сегменту романа, достижући кулминацију завршном сценом:

„И ту је крај. Нема више ничег. Само гроб међу невидљивим фратарским гробовима, изгубљен попут пахуљице у високом снегу што се шири као океан и све претвара и хладну пустињу без имена и знака. Нема више ни приче ни причања. (...) Ничег нема. Само снег и проста чињеница да се умире и одлази под земљу.“ (Андрић 1981: 131)

На тај начин постаје више него јасно да је *Проклетиа авлија* роман о промашеном идентитету. Смрт није трагична, већ препуштена резигнацији. Нема личности, идентитет није досегнут ни код једног јунака, па самим тим, биолошка смрт не може попримити одлике трагичног. Тако одсуство живота у конвенцијалном смислу и смрт као ништавило дају највећу потврду поетици романа о немогућем идентитету. Ако личност не досеже сопство, па самим тим не успева да сагледа право лице живота, већ га у моментима наслуђује, и ако смрт није трагична, јер живота без идентитета није ни било, онда је *Проклетиа авлија* дело које носи највећу могућу трауму одсуства и празнине.

Литература

Андрић 1976: И. Андрић, „Разговор са Гојом“ у: *Историја и леџенда (есеји, огледи и чланци)*, приредили Радован Вучковић, Мухарем Первић, Вера Стојић, Петар Џацић, Сарајево: Светлост, Загреб: Младост, Београд: Просвета, Љубљана: Државна založба Словеније, Скопље: Мисла.

- Андрић 1981: И. Андрић, *Проклетиа авлија*, Београд: Нолит.
- Бошковић 2010: Д. Бошковић, „Рађање историје из несрећне љубави: *Проклетиа авлија* Иве Андрића“ у: *Заблуде модернизма*, Београд: Службени гласник.
- Зизиулас 1995: Ј. Зизиулас, *Од маске до личности*, превод са грчког Митрополит Црногорско-приморски Амфилохије (Радовић), НСУХА.
- Милић 2009: Н. Милић, *Гозбе I: Љубав између филозофије и песничтва, Време до Платона*, Београд: Службени гласник.
- Платон 1964: Платон, *Гозба или о љубави*, Београд: Издавачко предузеће „Рад“.
- Рикер 2002: П. Рикер, *Љубав и правда*, Београд: Плато.
- Стојановић 2003: Д. Стојановић, *Лейа бића Иве Андрића*, Нови Сад: Платонеум, Подгорица: Цид.
- Тартаља 1979: Тартаља, Иво, „Језгро приповедачеве естетике“ у: А. Исаковић (уредник) *Зборник радова о Иви Андрићу*, Београд: Српска академија наука и уметности.

UNREALIZED LOVE AND IDENTITY: THE DAMNED YARD BY IVO ANDRIC

Summary

The object of the paper is to examine closely different aspects of identity development in the novel *The Damned Yard*. Andrić's protagonist, with the absolute mythological identification, feverishly wants to reach identity which is an impersonation of Sultan Dzem. However, condemned to the unrealized love – in the poetics of novel the only right way for reaching the true identity – Camil gives the last try following the mythological concept of identity. Such identification is manifested as a failure and the final wreck to the young man from Smirna.

Key words: The Damned Yard, love, myth, identity, death

Ivana Tanasijević

Бојана ЂОРОЈЕВИЋ¹
Нови Саг

ПСИХОАНАЛИТИЧКИ ПРИСТУП АНАЛИЗИ ПРИПОВЕТКЕ „МРГУДА“ ПЕТРА КОЧИЋА

У раду је дат покушај анализирања Кочићеве реалистичке приповетке у психоаналитичком кључу. Коришћена је Фројдова подела структуре личности са циљем да се укаже на фино психолошко нијансирање лика Мргуде, на начин који није карактеристичан за Кочићев опус. Тако је утврђено да је у „Мргуди“ Кочић направио извештан одклон у односу на реалистичку приповетку и тиме се приближио модернијим приповедачким поступцима.

Кључне речи: реалистичка приповетка, его, суперего, ерос, танатос

Приповетка Петра Кочића „Мргуда“ припада збирци приповедака *С њанине и исидор њанине*, која је објављена 1902. године. Она се у многоме разликује од осталих у овој збирци, као и од осталих Кочићевих приповедака уопште, првенствено зато што је главни јунак женског рода и што је тема потпуно личне природе, сачињена од интима једног посве младог женског бића. И управо колико сам избор јунакиње одскаче од осталих Кочићевих ликова расутих по приповеткама и драмским текстовима, тако и тематика одудара од готово свега што је Кочић поред „Мргуде“ написао. Његова основна преокупација као писца, а касније и као политичког радника (а често су се те две стране његове личности сливале у једну), била је Босна и тежак и неправедан положај босанског сељака. Описујући оне тешке тренутке када је Босна била окупирана од стране Аустрије, он је у описима судбине сељака отворено указивао на проблеме са којима се суочавају и те проблеме је литерарно вешто уобличавао, остављајући у српској књижевности тако продубљене и опште ликове као сто су Симеун Ђак или Давид, и тако снажне и језгровите приповетке попут „Јаблана“ или „Кроз мећаву“. Исидора Секулић је зналачки уочила да у „најбољим причама Кочићевим доминирају крупне, епске, мушке фигуре“, те да је „жарки патриотизам његов, бол над другима, не од појуде своје и за себе. Велика романтика Кочићева, то су оне његове приче које је инспирисала Босна мистичких мушких снага. Ту жена нема“. (Секулић 1997: 15) Кочићеве ликови су тако више типови, попут Симеуна Ђака, народног лажљивца, разметљивца и усменог приповедача; или Давида, лукавог „сеоског адвоката“, домишљатог говорника који говори у име целе Босне, и има „милијун срца и милијун језика“. У „Мргуди“ нема оног свеопштог осећања колективности, осим када је њена мајка предмет колективног оговарања, и нема оне несрећне аустроугарске окупаторске сенке изузев у назнаци кад Мргудин драги одлази у војску. Отуда се „Мргуда“ некако још више истиче, она је додата галерији ликова коју чине мрки, сурови горштаци са једне стране или весела спадала са друге, који претрпљују бол потлачених, угњетених, немаштином притиснутих становника једне мале, заостале али ипак топле средине. Мргуда је посебна, као што је

1 b.djorojevic@gmail.com

и њена судбина. Посебне су и сцене које обилују еротским и сексуалним набојем, сцене које су не само код Кочића, већ код готово свих наших писаца са почетка двадесетог века, по правилу праве реткости (са изузетком Боре Станковића). И као што закључује Исидора Секулић, „сем једне једине Мргуде, негде више жене, ни романтичне љубави, ни сексуалног проблема. (Секулић 1997: 17) У томе што брише жену из стваралаштва још као млад човек, занемарује личне животе, Кочић показује како се везује само за један живот, њему најбитнији, живот Босне. А приповетка о Мргуди је уметнички изузетно снажна, језички сирова, савршено уобличена и врло експресивна. Пет страница је довољно да се у њих сажме једна лична трагедија.

Мргуда је „вреле крви“. Њен физички опис је дат у неколико реченица и врло је сугестиван:

„Лице смеђо, окошто, а остала снага саливена, једра, пуна као у надојена јањета. Крупне, дубоке, црне очи, увијек су јој нешто влажне; а нос прав, меснат, с округлим ноздрвама, мало навише завит. Усне набубриле и увијек црвене. Само кад се разљути, задрхћу и поблиједе.“ (Кочић 1964: 16)

Она је, како каже Исидора Секулић право „кочићевско чељаде.“ (Секулић 1997: 17) Има горштакког у себи, снажног, здравог и надасве путеног. А сем тога, њену врелу крв карактерише и плахост. Да је нагла у карактеру и изразито импулсивна сведочи и реченица која јој описује усне „Само кад се разљути, задрхћу и поблиједе.“ (Кочић 1964: 16) Ова уметнута слика карактера у физички опис сведочи о силини њене изненадне љутње. Исто потврђује и опис на самом почетку приповетке. Мргуда је на знаке говоркања о њој и њеној мајци међу сељанима спремна да дрско одговара и да се свађа:

„Боји се, видјеће је ко, па ће шта за њом рђаво рећи. Она је љута; вратиће му, па опет тешко њој.“ (Кочић, 1964: 15)

Њен састанак са вољеним момком на води на којој је прала рубље, показује сву силу њене страсти која је код ње тешком муком спутавана. То показује да је Мргудин *ид* који руководи њеним нагонима изузетно снажан; она слободно иде на воду где пере рубље, не повлачи се пред Миком, младићем који јој се допада. Исто тако, Мика је пун снаге, млад, изузетно развијен. Оваква слика сведочи о њеном телесном, еротском заносу који је спутаван забранама *суперега* које се односе на страх од окружења. Она попушта и дозвољава му да јој се приближи, рушећи при томе готово све баријере. Њена „врела крв“ јој не дозвољава да на време и јасно призове у свест моралне норме и забране околине. У неколико наврата приликом састанка на води она му се обраћа:

„Мика, брате мој, бјежи отален, видиће те свијет, па што ћу онда од срамоте, јадна ти сам!“ или са „Немој, брате мој, не ваља се то прије венчања“, отирући руком оно место где је „осјећала Микине уздрхтале усне. Боји се, јадница, познаће свијет.“ (Кочић 1964: 18)

Она дакле има усвојене и чврсто усађене моделе и облике понашања који су друштвено прихватљиви, те то сведочи о томе да је *суперего* код ње такође довољно развијен. Међутим, она нема довољно снаге да се енергичније одупре, јер њоме овладава *ид* који је овде, „народски“ експресивно назван „врелом крвљу“. Она се у тим ситуацијама дакле повинује *иду*, јер нема развијене механизме одбране, оне механизме који ће нагоне, од стране друштва означене као недостојне и неморалне, потиснути. Она тако тежи инстантом задовољењу потреба а томе сведочи и њена импулсивност и наглост. И онда коначно попусти и удо-

вољи прохтевима свог *ида*, чија је снага сугестивно описана у неколико реченица док га је очекивала да јој ноћу, кришом дође:

„Помисли на Мику. У глави осјети ватру, а уз образе јој удари врео пламен. Обли је врућ, преврућ зној и цијела јој снага задрхта, па набрекну. Дрхће и намиче на се власнату, меку поњавицу. Гори, сва гори, као да је у ватри. Збаци поњавицу с облог, загријаног, уздрхталог тијела, завуче руку под миришљави простирач, извади сламку, па је стаде грицкати, немирно се протежући. Она грицка, а испод поглавача мирише босиље, девесмиље и црвени, увели ђулићи: - ‘Боже мој, ’оће ли доћи?’ Изиђе јој пред очи снажан, ведар, насмијан. Она нешто гријешно помисли и од те саме помисли се стресе.“ (Кочић 1964: 18)

Овај немир и неутажива жеља пуна страсти је толико снажна да се огледа у сваком њеном покрету, и нарочито је наглашена сугестивним набрајањем народског „љубавног“ цвећа и биља и опојних мириса. Међутим готово одмах затим следи, као противтежа овим узбурканим и узаврелим осећајима, њен хладни и разумни *сућереџо* због кога се, кад је нешто грешно помислила, стресла:

„Не ваља то што сам помислила! То је гријешно и богу драгом мрско. Боже што си ме ‘вако створио? Што ће ми ова снага и ватра? Проклета крви, што ме тако мучиш?“ (Кочић 1964: 19)

Као појединац који је део патријархалне заједнице, очигледно васпитана у православном духу, она поставља богу питање окрећући му се као спасиоцу; самом богу, који је донео и заповести и забране са једне, и показао исправне моралне поступке са друге стране, као апсолутно и безгрешно биће. То сведочи колико је јака борба унутар њене личности. И при томе треба назначити да њена личност још није достигла своју пуну зрелост, те јој је тиме било још теже да се носи са разорном моћи разбукталог *ида* и ограничавајућим и забрањујућим моћима *сућереџа*. Мргуда има непуних седамнаест година, то су године у којима адолесценција није још досегла свој пуни замах, године које иначе карактерише бујање жеља и страсти. Еротичност је назначена врло сликовито, јер патријархална селоска приповетка у чијем се дискурсу Кочић кретао не дозвољава експлицитност. Писац нас финим и сугестивним сликама уводи у свет младе девојке на прагу зрелости која сопствену сексуалност доживљава бурно, стидљиво и у самоћи.

Разрешење њеног унутрашњег конфликта долази нагло. О њеном „сагрешењу“ читалац не сазнаје директно. Снагом сугестивних назнака:

„На згради шкрипнуше врата, за планине зађе мјесец, вјетар утоли, и све се утиша“ , (Кочић 1964: 19)

ми сазнајемо да је Мргудин *ид* коначно надјачао и срушио контроле и баријере *сућереџа*. Зато месец залази за планину, а ветар се смири и све се утиша. Тако се и Мргудина страст, која је имала разорну и страховиту снагу природних сила попут ветра, коначно утишала и смирила, онда када су потребе *ида* коначно задовољене.

Коначни исход приповетке читалац такође сазнаје посредно, опет преко говора сељана, преко кога се откривају и Мргудине породичне и интимне прилике. „Па објесила се Мргуда Малетина, да бог да јој земља кости изметала! Ш ње је овај град пао...“ (Кочић 1964: 19)

У једној реченици је несретна судбина Мргудина обелодањена, па је још наглашено, оно у шта се некада, у патријархалним заједницама чврсто веровало, а то је да је њен грех толики, да због њега испашта читава заједница, те да су због тода кажњени сви колективно. Мргуда се, суочена са оним што њен суперего доживљава као стравичну и неопростиву грешку, одлучује за самоубиство. Да-

кле, после почињене грешке, Мргуди се јавља савест, која је заправо део *сујерега* и као таква састоји се од моралних норми и принципа усвојених током развоја личности, и који одређују шта се сме или мора, а шта се не сме радити. Због савести она осећа кривицу, јер није поступила у складу са моралним забранама, него их је прекршила. Она ту кривицу не може да поднесе, те јој се у том трену самоубиство чини као једини излаз. Самоубиство је једини начин да не чује по селу говоркања о себи као што их је слушала о својој мајци. Тако је Мргудин *еџо*, који је једини у додиру са реалношћу (као и код сваке особе), био слуга двају изузетно јаких господара – снажног *ида* и изразито јаког осећања кривице који је део *сујерега*. Мргуда нема довољно развијене его структуре које би биле у додиру са реалношћу и које би „зауздале“ њене унутрашње ирационалне потребе и које би се избориле са снажним осећајем кривице. Од три инстанце које чине структуру сваке личности, Мргудин *еџо* је тако био најслабија карика.

С обзиром да је њен *сујерего* очигледно био развијен, она је у детињству морала усвојити основна правила понашања која су јој пренели родитељи. Међутим, на самом почетку приче, поново углавном кроз управни говор јунака, породични односи Мргудини показују се у својој несавршености и дисхармоничности. Мргуда слуша оговарања о себи и својој мајци. Њена мајка својим понашањем значајно одудара од понашања заједнице, не поводи се устаљеним нормама и неписаним правилима понашања које одређује сама та заједница. Као таква, она се, нарочито у једној тако малој и примитивној средини мора издвајати и бити предмет оговарања. Та причања је Мргуда морала слушати од детињства, и она су јој остала урезана у свест од оног момента када их је разумела и доживела као понижавајућа. Она је тако успоставила амбивалентан однос са мајком, јер ако је од ње првобитно учила моделе понашања, не много затим је те моделе понашања схватала као погрешне и неприхватљиве у средини у којој је одрасла. Исто тако, показујући њено гнушање према оговарањима која прате њену мајку, па и њу саму касније, наглашена су њена настојања да избегне мајчину судбину, односно, да не усвоји мајчин образац понашања. Иако постоје назнаке да се у извесним ситуацијама поводи за мајчиним понашањем (њен младић Мика је оптужује да се сретала са другим у шљивику, на што Мргуда очекивано, врло бурно реагује самоповређујући се), ипак њено понашање и реакције воде заправо ка једном срећном разрешењу њеног конфликта. Наиме, она даје неколико потврда како је верна Мики и колико је он за њу важан:

„Само нек сам ја Мики драга, па нек свијет говори што гођ ‘оће.“ или „Нако ће се и моја младост осушити, увенути, чекајући га, док се враги с војске. Али чекаћу га. Да ме цар проси за свога сина – нећу.“ (Кочић 1964: 16)

Ова одлучност у њеним реченицама наговештава какав би срећан крај за Мргуду био најповољнији – удаја и срећан брак патријархалних конвенција. Са друге стране, отац је тај од кога је морао потећи развој њеног *сујерега*. Она је тако, као што се види усвојила норме понашања и доброг владања у складу са очекивањима заједнице (зна да не треба да ступа у сексуални однос пре брака, нити да себи може да дозволи да буде виђена сама са младићем), а то значи да поседује основе морала које јој је пренео отац. Проблем у односу са оцем је да јој он не показује како она треба да поступа у складу са моралом, односно она, иако начелно зна да треба да се постави на одређени начин у одређеној ситуацији, ипак не зна на који начин то да спроведе у дело. Њен отац који треба да буде ослонац породице и онај који издаје наредбе и изриче казне, (дакле у извесном смислу треба да буде персонификација *сујерега*), у ситуацијама у којима треба да пока-

же „чврсту руку“, остаје неснађен и не реагује. То увиђамо на почетку приповетке. Она на лутања своје жене које код куће нема по неколико дана нема одговор у виду било какве одлучне реакције, или санкције, како би то било очекивано у патријархалном друштву. Мајка се увек прима назад у дом из кога потом својевољно одлази поново кад пожели. Отац је дакле немоћан да нешто предузме и једино што у свом очају ради, јесте то да се обраћа некоме у кога има поверења и од кога тражи подршку – сеоском попу. Мргудина мајка се, поред тога супругу обраћа са ниподаштавањем, чак га понижава и вређа:

„Не кријем, не шијем, већ ти отворено пред овом свијетлом брадом кажем: Нећу те! Шта ће ми стара, саката, сипљива и чакараста кљусина?!“ (Кочић 1964: 15)

То указује на поремећене породичне односе који вероватно резултују честим родитељским свађама којима је Мргуда била сведок. Њена заљубљеност у Мику могла би се, с обзиром на њене године, тумачити адолесцентском преокупацијом физичким изгледом, а могла би се посматрати и као израз њене подсвесне жеље да за партнера бира особу која је толико различита од њеног оца. Она можда заправо тражи мушкарца морално јаког, психички снажног и доследног, дакле у извесном смислу неког ко ће да буде мушка глава породице, онаква какву у свом дому, са попустљивим оцем, није имала. Тако она, посматрајући Микин физички изглед, његову телесну снагу, младост, здравље и виталност, очигледно несвесно пројектује све те особине на његов карактер. Она му, кад јој пребаци да се виђа са другим мушкарцем каже:

„Шта ће ми Лујо? Онај Шврћо? Од рђе се не море крува најести, а кад иде, клима к’о какав старац. Да је барем таки герз ко ти, тако снажан, плећат, висок, мого би чојек нешто и помислити, а ’нако... Мика, брате мој, ти се гријешиш ода ме.“ (Кочић 1964: 17)

Иако према Фројдовим теоријама психоанализе, девојчице које у едипалној фази развију интентивно разочарење у оца, касније развијају комплекс мушкости, који често у себи садржи заметке женског хомосексуализма, код Мргуде то није случај, јер је она описана као изузетно женствена и наглашено путена. О њој овако говоре сељанке:

„Нема јој ни седамн’ест година, а сисе јој набризгале, па тврде к’о камен! Кад је погледам, лијепо ми дође криво што сам женско; јест очију ми!“ (Кочић 1964: 16)

Са друге стране, она развија својеврстан комплекс мушкости који се очигледно у бурним реакцијама и спремности да одговара дрчно и набусито свима који јој се замере. Врло је специфично да се женско понаша на прек и импулсиван начин. Тај модел опхођења је својствен мушкарцима који, према патријархалном кодексу понашања нагло и импулсивно реагују на нанете увреде, насупрот женама које се смерно повлаче и ћуте. Тако се код Мргуде уочава извештајан несклад између онога што је њена спољна манифестација личности која се очитује у њеној пренаглашеној путености и еротизованости и набусито, грубо понашања.

То може да значи да Мргуда врло вероватно није у потпуности разочарана у оца, јер је у њему препознала морал, часност и добродушност; све оне особине које су њеној мајци очигледно недостајале. Постоје чак и назнаке да је била занемаривана од стране мајке, која је одлазила „у село“ и није се враћала по неколико дана, па је тако често вероватно остајала са оцем који је водио бригу о њој.

И најзад, Микин физички изглед који код Мргуде побуђује страст се може тумачити и тиме да је она потпуно руковођена силама *ероса*. Инстинкт живота је

основни човеков покретачки импулс, те према Фројдовој теорији служи опстанку индивидуе и врсте. Микино физичко здравље и снага за Мргуду су, подсвесно недвосмислени путокази ка остваривању здравог потомства. Либидо је унутрашња енергија која подстиче задовољење нагона и код Мргуде је, како је истакнуто, врло изражен. Међутим, у појединим ситуацијама, код ње као да више преовладава инстинкт смрти. У тренутку када се посече ножем, да би Мики доказала љубав, испољава деструкцију као основну манифестацију инстинкта смрти. Самоповређивањем она Мики доказује своју љубав, али објективно, то је акт насиља који она спроводи над самом собом. Тако се и чин самоубиства може посматрати као радикализација ових деструктивних нагона или као крајња превага *thanatosа* над *erosом*. У том случају, код Мргуде су оба ова инстинкта изражена до крајњих граница. Тако је њена личност растрзана између јаких струја са којима се није могла изборити. Управо зато она бира суицид, јер јој то решење изгледа једино могуће у датом моменту. И управо тада, после тог избора, када више нема повратка, добија опроштај од заједнице:

„- Не куни, дијете! – викну стари Чочорика. – Град је божја воља. Мргуда је погријешила, крв је занијела, ама је и гријех свој окајала. Дјецо, не кун’ те је, већ реци те: бог да јој душу прости!“ (Кочић 1964: 19)

Овако снажну психолошку карактеризацију лика осим у „Мргуди“, Кочић је остварио и у „Мрачајском проти“. Ипак, особењаштво и мрачњаштво мрачајског проте је великим делом у директној вези са спољним, несретним околностима које су га у животу задесиле под турском владавином, поред интезивног разочарења у своју неверну жену. Мргудина трагедија је условљена искључиво породичним околностима и традиционалним оквирима у поимању сагрешења и кривице. То јасно и сложено психолошко профилисање личности и наглашавање посебности њене судбине је оно што Мргуду, посматрано у ширем корпусу српске реалистичке приповетке поставља насупрот свим типизираним прозним јунакињама које се крећу у устаљеним оквирима жанровске одређености,² а Кочића, управо због ових особености, ставља у ред наших најзначајнијих реалистичких приповедача.

Литература

Кочић 1964: П. Кочић *Суданија*, Београд: Издавачко предузеће „Рад“.

Секулић 1997: И. Секулић, *Из домаћих књижевности II, Сабрана дела Исидоре Секулић, књига V*, Београд: „Вук Караџић“.

Смедеревац, Митровић 2006: С. Смедеревац, Д. Митровић, *Личности - методе и модели*, Београд: Центар за примењену психологију.

Фројд 1981: С. Фројд *Увод у психоанализу*, Нови Сад: Матица српска.

2 Изузетак представљају реалистички приповедачи у чијим су делима женски ликови такође врло индивидуалисани и психолошки разрађени. Поред споменутог Борисава Станковића, ту се свакако убраја и Лаза Лазаревић.

**PSYHOANALYTICAL APPROACH TO ANALYSING THE SHORT STORY „MRGUDA“
BY PETAR KOCIC**

Summary

The work represents an attempt to analyse Kocic's realistic short story in the psychoanalytical manner. Froyd's division of the structure of personality has been used in order to indicate a subtle psychological shaping of the character of Mrguda, in such a way that is unconventional for Kocic's opus. Thus, it is determined that, in the character of Mrguda, Kocic made a certain deviation from a standard realistic short story and so approached more modern narrative techniques.

Key words: realistic short story, ego, superego, eros, tanatos

Bojana Đorojević

Ивана ИКОНИЋ¹
Нови Саг

КАТИЛ У СРЕМЧЕВОМ КОДУ

У раду се компаративним поступком анализира интертекстуално прожимање књижевног дела Стевана Сремаца и *Каттила* (*Стеван Сремац, Бранислав Милчијевић, Ивица Стевановић у речи и слици вам представљају Каттила, сирову нишку приказњу у неколико одвојених графичких слика*). Идентификују се и издвајају сличности и сродности, али и одступања и одударана *Каттила* и Сремчеве прозе. Посебно се то односи на Сремчев предложак, приповетку *Јексик-ација*. Апострофирају се исти протагонисти, тематско-мотивска узајамност и одступања (мотив убиства и мотив вампира) и начин њихове обраде, али и жанровске метаморфозе, поступак литерарног „колажирања“. Истовремено, раскривавају се уврежени постулати на којима почива Сремчев стваралачки кредо (реализма), те они (постулати) у постмодернистичком преосмишљавању добијају нове улоге. На крају, стиже се до закључка да су се Сремчеви поетолошки принципи спретно инкорпорирали у ново, хибридно дело, какво је *Каттил*.

Кључне речи: проза Стевана Сремаца, *Каттил*, компаративни приступ

Многобројне књижевне студије и научне монографије написане су са циљем да у синхронијској и дијахронијској перспективи осветле поетички поступак Сремчевог књижевног опуса. Зато је интересантно поставити једно рецепцијско питање, промишљати о томе како би Сремац читао нешто што је књижевна творевина постмодерног доба, прозу у којој је имагинарно присутан, у књизи која је објављена под његовим именом и још двојице аутора (*Стеван Сремац, Бранислав Милчијевић и Ивица Стевановић у речи и слици вам представљају Каттила: сирову нишку приказњу у неколико одвојених графичких слика*)? Да ли би хоризонт очекивања (Х. Р. Јаус) српског реалисте био задовољен?² Нас ће у овом промишљању занимати колико је таква текстолошка играрија у Сремчевом књижевном коду. Због тога ћемо критичку пажњу задржати на испитивању поетичког поступка који је заједнички садржалац Сремчевог рукотворенија и *Каттила*, својеврсног имагинарног „фототипског“ издања „изгубљеног“ Сремчевог текста.

Сремац је у историјском прегледу српске књижевности забележен као релевантни представник српског реализма (Иванић, Вукићевић 2007), али је он у свом литерарном поступку показао многе склоности које су имале модерничке и постмодерничке тенденције. Он у српској књижевности корача, иако стидљиво, Стеријиним трагом антиципације постмодерне прозе (*Роман без романа*)³. Сремац се од основног тока радње, који је обично кратка анегдота, често удаљавао и правео изненадне књижевне излете, указујући на детаље

1 ikonici@nscable.net

2 На овакво размишљање подстакао нас је текст Саве Дамјанова „Како би Венцловић читао Павића“, у којем аутор прати поетички сродне писце у реверзибилном кључу књижевноисторијске методологије проучавања и читања, јер и хронолошки старији препознаје у млађем свог наследника, а његове текстове доживљава аутопоетички. (Дамјанов 2007: 31–33)

3 „Речју, Стеријин интертекст захвата читав свет схваћен као својеврсну Књигу према којој се писац 'сочинитељ', односи у духу радикално схваћене максиме LICENTIA POETICA, тачније – како

који су често узбудљиве и раскошне слике живота, и тако градио целине, које су биле од примарне важности (Маринковић 1997: 16). Одмереној и чврсто грађеној композицији Сремац је супротставио разбацану, немирну, несређену и не-савршену структуру својих прозних радова. Уместо симетричног односа делова (на нивоу композиције) истакнута је асиметричност. Сремчева „рука режисера“ дефикционализује приповедну грађу; појављују се самосталне дигресивне целине које су слабо везане за фабулу, а притом прекидају читалачки ужитак: „а може се цела [глава прим. аут.] прескочити“ (Сремац 1977: 78) – признаје понекад, нудећи слободу читаоцу. Рушећи традиционалну праксу писања, Сремац ствара свеопшту фрагментацију изневеравајући тако „хоризонт очекивања“ читаоца. Тиме на структурном и смисаоном плану његова дела попримају постмодернистички призив.

То је отворило простор за „маневрисање“ у *Катилу*, захваљујући поетици постмодернизма која рачуна на неизмерну количину материјала (најразличитијег вредносно-естетског ранга) припремљеног за најразноврсније преструктуризације. *Катил* је специфичан пројекат, експеримент, у ком се промишљено „третира“ Сремчева оригинална грађа.

Катил (крвник, убица) је крими прича која од потраге за пореклом текста, наставља криминалну истрагу о убиствима која се шире нишким округом, о могућим нагађањима и претпоставкама да се још један „Сава Савановић“ крије у наизглед прозаичном и неинтересантном актеру какав је Никодим Пробак. Његов предживот, оквирна прича о баксузном берберину Мицку Мицићу који у погрешно време креће на хаџилук, познат је из Сремчеве приповетке *Јексик-ација* (Сремац 1977), да би техником дописивања креативног наставка он у *Катилу* (Милтојевић, Стевановић 2007) постао чудовишна метаморфоза, богоугодног берберина у ишчашену, шизофрену прилику из уџбеника психоанализе.

Поступком паралелизације најлакше се могу уочити међусобна подударања између Мицка Мицића и Никодима Пробака. Подаци о њиховом приватном животу или су идентични, или се разликују тек у некој појединости. Прва глава *Јексик-ације* почиње идентичним описом атмосфере нишких берберница⁴ као што је то дато и у *Катилу*. „Берберница, зубовадница и лицеукраситељица Мицка Мицића Земунац“ (Сремац 1977: 206) није значило да је он баш из Земуна, већ је тамо само изучио занат, па је желео да покаже своју умешност над берберима који су код Турака учили. Идентично је именован и дућан мајстора Никодима, показујући суптилно ко је и одакле је. „Берберница зубовадионица и лицеукраситељица Никодима Пробака, Земунац“ (Милтојевић, Стевановић 2007: 36). Никодим је родом био из пожаревачког краја, из Кисиљева, села поред румунске границе. Берберски занат је „практицирао“ у Темишвару и Земуну. Изучио је и „фармацеутску праксу“ те је лечио успешно зубобољу, бајући против „црва

му се прохте, најслободније (сетимо се на моменат радоначелника постмодерне прозе, Борхеса).“ (Дамјанов 2007: 396)

4 „Грађани нишки, али боље рећи никако, не носе браде; једно зато што је то турски и чивутски обичај, а друго зато што тамошњи женски свет не воли брадате јунаке; и зато, ко год носи браду, њега и не зову човеком него попом. Зато у том месту доста берберина, управо више него што треба.“

/„Међу тим силним берберима, и простијим и финијим, живео је и познат био Мицко Мицић, главно лице – а могао би се баш рећи и јунак – ове приповетке.“ (Сремац, 1977: 205–206)

/ „Међу тим силним берберима, и простијим и финијим, животарио је скромни Никодим Пробак, главно лице – а могао би се баш рећи и јунак – ове приповести али ако вам је драго ове прикажње!“ (Милтојевић, Стевановић, 2007: 35–36)

у глави⁴. Потом у истом стилу паралелизма следе описи берберница, са пописом истог инвентара⁵ (слика, новина, књига), или са тек појединачним варијацијама.

Осим што радо читају, сви Сремчеви јунаци се лако демаскирају, декодирају омиљеним штивом. Они се препознају у литерарним заплетима, идентификујући се, постају и сами јунаци из прича. Брише се граница између књижевне фикције и стварносне збиље. Њихове скривене психолошке пројекције откривају се лектиром. Никодимов прототип, Мицко Мицић, (*Јексик-ација*) волео је да чита еротску и медицинску литературу у младости, потом, оженивши се, због пристojности прешао на „страшне ствари“ криминалне и фантастичне садржине: *Криминална библиотека, Црни листиови, Жив закопан, Печен човек, Цек Трбосек*. У *Кашилу* исти је Никодимов списак лектире, обogaћен насловима датим у фусноти; то су најпопуларнија издања светке књижевности, тог жанра: *Сон и сновијеније, Observations of the Profecies of Daniel and Apocalypse of St. John, Teosoph, opera philosophica et mineralociga, Рјечник: Вјештица, Убијање вампира*. Обојица доживљавају донкихотовско помрачење ума. У читању једнако залуђени:

„И кад би те ствари читао, задубио би се и просто би заборавио на све: на свет, на ручак, на свој занат, и на своје муштерије; пљувачке би му нестало, не би дисао, него би само читао и полако би се од тих страшних ствари издизао и он на столица берберској и коса му на глави.“ (Милтојевић, Стевановић 2007: 42) и (Сремаца 1977: 208)

Код Мицка је то лудило развијано у блажим нијансама, у религиозном фанатизму. *Жишције Алексеја челојека божија* води га у другу крајност. Избегава жену, жали што се није закалуђерио, постаје верски фанатик. Да би се ослободио некакве језе и страха одлучује се на неуспешни, трагикомичан покрет на хаџилук. Мисао о убиству и клању постаје његова коб по доласку.

„На речи: „мајстор-Мицко“, хаџи-Мицку лепо заигра бријач у рукама и страшна мисао дође му у главу! (...) Дахну душом кад остаде сам у дућану; јер да је још мало потрајало, да му је још само једном рекао: „мајстор-Мицко“ би му превукао онај оштар бријач преко гркљана!“ (Сремаца 1977: 219)

Никодим остаје веран својој лектури. Појављује се и прве смрти под неразјашњеним околностима, којима Никодим свесно или несвесно „присуствује“: Калмар апотекар, Гане Клиначар (лик⁶ из *Зоне Замфирове*), муштерија Тројан Цинцар, заклани пас и магаре, циркуске животиње Марчела Марчелија (лик из *Ве-*

5 Опис Никодимове бербернице је парафраза мајстор Мицковог радног простора: „У његовој радњи говорило се и претресало о ономе што се у новинама читало, а Никодим је примао и два-три политичка листа, па му је дућан изгледао као каква мала читаоница. А по намештају и украсу, мислим по оним сликама по дуваровима, осећао се човек као да је у каквој читаоници. По дуваровима било је пуно патриотских и еротичких слика. Патриотских слика као: *Прелазак Руса преко Дунава, Зверсџа башибозука у Бугарској, Руски цар у кружу своје породице, Бомбардовање Плевне*, те и једну њему посебно драгу миланску гравуру Беле-куле, исцепану из *Album della Guerra d' oriente del 1876*. Сем ових беху и још многе друге еротичне па циркуске слике, као што су били људи-цинови, патуљци, животиње... Даклем, биле су то по берберницама тако обичне слике, које човеку изазивају некад страх некада пријатне представе и узбудљиве чежње.“ (Милтојевић, Стевановић 2007: 41)

6 „Свега две ствари у свету је још воли: девојке и ливене ексер; и увек му пуна шака ексера, и то добија већином приликом силних својих прошевина. Тек бане у кућу, па проси девојку. Они га одбију, кажу му да је испрошена већ, или да немају девојке на удају и даду му шаку ексера, а он прими, каже: хвала, и смеје се на ексер, а на девојку одмах заборави...“ (Сремац 1977в: 337–338).

личансџивене шетње мадам Помџагуре), један Висончанин итд. Зона реалности више не важи за Никодима. Изгубио је сенку, ту „бестелесну људску слику“ коју „он јури, сенка бежи од њега“ (Милтојевић, Стевановић 2007: 47). Губи концен-трацију док брије муштерију.

„Само га насапуни и тако тумара уплахирен око њега и намешта га, а све погледа на врат. У том моменту цела радња му постаде црвена, као крв, цела-целцата берберница се испуни крвљу црвеноме. Крв му је бујније кључало, срце јаче било.“ (Милтојевић, Стевановић 2007: 47)

„Жива крв“ (убијање), га умирује, после надражаја од ког га подилазе жмарци по читавом телу, а руке поново бивају смирене, нокти више нису плави и сенка га поново прати. Тренутак када изврши убиство, он као да поврати изгубљену људски природу.

„Тугооо моја, у шта се претвори, м’ што си напраји од себе, што да чиним! Не пуштај ме на зло, аман! Што да осрамотим и оцрним образ, куче селско! Зар си тако ниско пао, зар немаш душу. О боже, боже, што је човек – катил!“ (Милтојевић, Стевановић 2007: 50)

У развијеном поднаслову треће главе наратор открива природу Никодиновог усуда. „Јер, за све што га је у животију снашло, није он крив нешто зле силе које су га као као младог и, рекосмо, космајтог, походиле.“ (Милтојевић, Стевановић 2007: 52) Не бира жртве, сви од реда су у опасности: људи, подједнако и животиње. На местима злочина оставља трагове. Манжетна, преломљен штап, крвави турски хируршки нож из времена повлачења Османлија из Ниша, своје крвљу умрљане „чакшире“. Тако Никодимов страх живи, недефинисана крволочна вампирска жеља, из корица књига, увукла се у кости нишког берберина. Руке му подрхтавају, ониричке фантазије све су суровије. Снови постају крв и тела жртава на јави. Да ли су то снови, бунило или „крвава машта“ која га прогања када сања или се присећа одлучне српске битке на Чегру, Стевана Синђелића, трауматичне градње Ђеле-куле. Нечисту природу препознаје и некакво кученце које се нашло у Ђир-Мошиноу дућану, у којој је Никодим тражио себи лека. „Викам салте тој да си није жив ни здрав! Катил човек! Ама, за њег’ и нема лек, промрља подругљиво препредени ћир-Моша себи у брк“ (Милтојевић, Стевановић 2007: 106). Као и Мицко Мицић и Никодим покушава да искупи грехе те креће на хаџилук. Поетизацијом трача, сада следе најразличитије приче о судбини несретног мајстора Никодима. По правилу свака је суровија и невероватнија од претходне, вампирска зараза тресе нишку чаршију, сви су у опасности, нико није сигуран. Никодима нико више није видео у нишкој чаршији или ближој и даљој околини. Причало се свакојако, по разним народним веровањима и предањима; те да је примећен код Ђеле-куле,⁷ да је затворен у београдској лудници или се крије у тунелу са слике господина Лестера из Никодимове радње. У *Катилу* се нуди и опширан званични полицијски записник о Никодимовом страдању и сумња се у његову веродостојност. Међу људима страдалим од уједа бесних животиња у околини Ђеле-куле пронађен је један старији обезглављен човек...

Катилом „марширају“ многи јунаци из Сремчевог приповедног пера, из његове прозе инспирисане југом Србије. Ибиш-ага, Ђир Моша Абеншаам, Марчело

7 „Мишљење је било код простих људи, а и многи су други говорили да испод тог блата има пет а неки веле седам бивол кожа, седам бесних кучића и један ђаво у људском облику, у облику Никодима.“ (Милтојевић, Стевановић 2007: 115)

Марчели, Гане Клинчар само су неки поново оживотворени јунаци. Приповетке *Јексик-ација*, *Ибиш-ага*, *Ђир Моша Абенишаам*, *Величанствена шетња мадам Помпадура*, *Јусуф-агини политички назори*, *Очиљедна настава у џурској школи*, „*Seccessio plebis*“ и романи *Ивкова слава* и *Зона Замфирова* послужили су као градивни материјал који је, такође, директно преузимао и интерполиран у ткиво новог текста, *Кашила*. Техником „*copy-paste*“ у *Кашилу* су се усложњавале читаве странице, пасуси, реченице, поређења, мотиви из Сремчеве прозе који овде служе на нивоу развијања радње, описа, док се изговорене реченице Сремчевих јунака стављају у уста *Кашиловских*. У тим поново монтираним и фиксираним исечцима читалац препознаје старе, али се, такође, сусреће и са новим онеобичајеним рекомпонованим ликовима и догађајима из Сремчевих приповедака у новом контексту.

Кашил је фикција која конструише свет који је уверљив и аутентичан. Поштујући Сремчеву традицију цитатности (Вукићевић 2005: 26–42) и у *Кашилу* су на сваком кораку присутни цитати различите провенијенције: *књижевни цитати*, *интермедјални* (литераризовани наслови фирми, зидне рекламе, кафанске слике, ентеријер берберице, плакати), *ванештејски* (друштвене прилике, значајни историјски догађаји, личности), *фактоцијатни* (цитати из Сремчевог живота) (Вукићевић 2005: 27–28). Упућујући на писане медије, званичне новине *Политика*, *Време*, *Нишки весник*, *Гласник*, који су крајем 19. столећа извештавали о необичним догађајима из нишког краја, публикујући у рукопису биографске податке из Сремчевог живота (масонска ложа⁸, писмо тетке Марти Душановић, инсистирање на Никодиновом рукопису о нишким и влашким Циганима није случајно⁹), три фотографије (Л. Лестер: Радилиште на прузи Ниш-Пирот, стара Нишлијка Лена у 90-ој години, гравира Ђеле-куле), запис из књиге *Пенџикослар* о боју на Чегру 1809. године. Нису изостављени ни помени историјских личности, међу којима има и Сремчевих савременика, сви су они као у музеју сучељени у *Кашилу* на једном месту: Јован Ђорђевић Смук, Лена (удовица Љубе Кнежевића Курјака), тетка Марта Душановић, краљ Милан¹⁰, Ђорђе Крстић сликар, Стеван Синђелић, Милоје Петровић, Добрњац, али и помени оних од којих су га делили векови: Нострадамус, Галилео Галилеј, Луј XV итд. У *Кашилу* се често помиње и „професор гимназије“, чији идентитет открива фуснота – Стеван Сремац. Бројни су примери судских, полицијских извештаја, молби, фармацеутских назива лекова на латинском, народних бајалица за лечење зубобоље, позоришни плакати, најсавременији технички изуми именовани на енглеском (прак-

8 О Сремцу, слободном зидару погледати следеће изворе: (Димић 2005: 175–178) и (Радојичић 2005: 179–186).

9 Сремац је написао расправу која носи наслов *Цигани* (по др Ј. Х. Швикеру). Она је објављивана у нишким новинама *Нишки весник. Листи за трговину*, новости и забаву који је излазио 1884. године два пута недељно. Примерци ових новина нису сачувани, јер су последњи примерци изгорели у бомбардовању Народне библиотеке 1941. год. Једине податке о Сремчевим *Циганима* оставио је Ђорђе Сп. Радојичић јер их је проучавао 1936. год. *Прилози за књижевност...*, књ. XVI, св.2, 1936, 282–285. (Сремац 1977: 298–299).

10 Павле Поповић је у предговору-биографији „Стеван Сремац – човек и дело –“ забележио: „Сремац је јако волео краља Милана, и то је нишки утицај: Ниш је своје ослобођење дугова овоме краљу. Сремац је испевао химну краљу Милану у 'Политичким назорима Јусуф-аге' он га је споменуо још у 'Ивковој слави' и 'Чича Јордану'“ (Поповић 1935: XVIII–XIX).

синоскоп), најразноврснија латинска, руска, енглеска лектира, реченице на латинском, италијанском, енглеском, француском¹¹.

Највећа новост и оно што би и самог Сремца заинтриговало, по чему *Катил* искаче из лежишта јесте свакако мотивска новина. *Катил* се у једној битној ствари разликује од целокупног Сремчевог књижевног опуса. Реалиста ни у једном свом роману, приповеци није јасно обрадио мотив убице, серијских убиства, нити је закорачио дубоко у свет криминалног, страшног, оностраног, које прати иреално, заумног, фантастично¹² са јунаком који је вампирске природе (мотив вампира хорор-фантастика) који је ишчашен, отуђен и вођен натчулним у митско-фолклорном кључу (Радин 1998 7–41). Маргинализовано, тек у једва приметном блеску, мотив убице је потенцијално назначен у Сремчевој трагикомичној личности мајстора Мицка. Међутим, аутори *Катילה* су врло конкретно и јасно развили почетни мотив убице, онеобичивши реалистичног берберина Мицка, стварајући од њега атипичну пародију прототипа, стварајући катилу и вампира Никодима Пробака са свим демонским атрибутима, вампирским радњама везаним за доњи свет. То је оно што је кључно и толико шокантно за реалистичког Сремца, тога код њега нема, то искаче из његовог кода, у томе се није опробао упркос великој „рецепцијској привлачности важног исходишта модерне фантастике“ (Ераковић 2009: 82) коју су својим делима обезбедили Сремчеви савременици: Милован Глишић, Милорад Поповић Шапчанин, Симо Матавуљ, Јанко Веселиновић, Драгутин Илић и др.

Истраживање *Катילה* показује изузетно познавање целокупног опуса Стевана Сремца као и одлике његовог стила, поетичких доминанти (кода) и особности литерарне епохе у српској књижевности (реализма); истанчан осећај за избор грађе у коју су аутори *Катילה* успешно интервенисали, креативан однос према предлошцима, умешност и маштовитост у стварању хибридне творевине (у постмодернистичком духу), у којој се ипак јасно препознаје нова оригиналност и књижевни таленат. Дакле, испитивање показује жанровско и тематско кокетирање и промишљену, разиграну комбинаторичку игру на нивоу лексике, синтаксе, семантике, теме, мотива. Конципирајући разноврсне колажне делове, аутори *Катילה* непрестано воде дијалог са колажним материјалом и провоцирају читаоца и истовремено га шокирају. *Катил* је омаж чуvenом српском реалисти, поетика постмодернистичког стваралаштва омогућила је у књижевном смислу стварање Сремчевог „литерарног холограма“ којим је његово перо поново умочено у фришко мастило.

Литература

Вукићевић 2005: Д. Вукићевић, Цитатност насупрот миметизму у делу Стевана Сремца, у: *Градина, часопис за књижевност, уметност и културу*, нова серија бр. 8/2005, Ниш, 7–42.

11 „Сремац је био изузетно образован професор: знао је и неколико страних језика: немачки, мађарски, руски, француски...“ (Младеновић, 2005: 132)

12 Прочитати о особеном развојном луку фантастике у српској књижевности у књизи Саве Дамјанова (Дамјанова 1994).

- Дамјанова 1994: С. Дамјанов, Нова фантастика од средњег века до постмодерне, у: *Нова (постмодерна) српска фантасстика: христоматија прича*, Студентски издавачки центар, Београд.
- Дамјановб 2007: С. Дамјанов, Како би Венцловић читао Павића, у: *Апокрифна историја српске (пост)модерне*, Службени гласник, Београд, 31–33.
- Дамјановв2007: С. Дамјанов, *Стеријин Роман без романа* као антиципација постмодерне прозе, у: *Јован Стерија Поповић 1806–1856–2006*, (Научни скупови САНУ, књ. СХVII, Одељење језика и књижевности, књ. 17), Београд.
- Димић 2005: Ж. Димић, Цртица из живота Стевана Сремца⁴, у: *Градина, часопис за књижевност, уметност и културу*, нова серија бр. 8/2005, Ниш, 175–178.
- Ераковић 2009: Р. Ераковић, О пореклу вампира у српској књижевности, у: *Скице рубних простора књижевног наслеђа*, Службени гласник, Београд, 77–82.
- Иванић, Вукићевић 2007: Д. Иванић, Д. Вукићевић, *Ка поетици српског реализма*, Завод за уџбенике, Београд.
- Маринковић 1997: С. Маринковић, Стеван Сремац у српској култури, у: *Књижевно дело Стевана Сремца – ново читање*. Зборник радова са научне конференције, Центар за научна истраживања САНУ и Универзитет у Нишу, Студијска група за српски језик и књижевност Филозофског факултета, Ниш, 15–19.
- Милтојевић, Стевановић 2007: Б. Милтојевић, И. Стевановић, *Стеван Сремац, Бранислав Милтојевић и Ивица Стевановић у речи и слици вам представљају Катилу: сирову нишку прикажњу у неколико одвојених графичких слика*, Everest media, Београд.
- Младеновић 2005: Ј. Младеновић, Листак биографије Стевана Сремца у: *Градина, часопис за књижевност, уметност и културу*, Нова серија бр. 8/2005. Ниш.
- Поповић 1935: П. Поповић, Стеван Сремац – човек и дело – у: С. Сремац *Пријовейке* књ. 4, СКЗ, Београд.
- Радин 1998: А. Радин, Кратка историја вампирских прича, у: *Приче о вампирима*, Просвета, Београд, 7–41.
- Радојичић 2005: Ђ. Сп. Радојичић, Стеван Сремац као слободни зидар и ложа 'Немања' у Нишу, у: *Градина, часопис за књижевност, уметност и културу*, нова серија бр. 8/2005, Ниш, 179–186.
- Сремац 1977а: С. Сремац, Јексик-ација, у: *Ивкова слава, Зона Замфирова, Пријовейке. Сабрана дела Стевана Сремца у шест књига, II*, приредио Бошко Новаковић, Просвета, Београд.
- Сремац 1977б: С. Сремац, Поп Ђира и поп Спира, у: *Поп Ђира и поп Спира, Лимунација на селу. Сабрана дела Стевана Сремца у шест књига, I*, приредио Ђуро Гавела, Просвета, Београд.
- Сремац 1977в: С. Сремац, Зона Замфирова, у: *Ивкова слава, Зона Замфирова, Пријовейке. Сабрана дела Стевана Сремца у шест књига, II*, приредио Бошко Новаковић, Просвета, Београд.
- Сремац 1977г: С. Сремац, Напомене, *Рабоши. Чланци. Писма, Сабрана дела Стевана Сремца у шест књига*, књ. VI, Београд, 298–299.

KATIL IN THE CODE OF SREMAC

Summary

By using a comparative approach, the paper analyses the „presence“ of intertextual permeation of the literary work of Stevan Sremac and *Katil* (Stevan Sremac, Branislav Miltojević, Ivica Stevanović present us, in words and images, with *Katil*, a raw character from Niš in a few separate graphic images)

Similarities and affinities are identified and singled out, but also deviations and differences of *Katil* and the prose of Sremac. This applies particularly to Sremac' short story *Jesik-adžija*. The same protagonists, thematic and motif reciprocity and discrepancies (the murder and vampire motif) and the way they are treated are being emphasized, together with metamorphosis of genre, the act of literary „collage“. At the same time, the deeply embedded postulates which the creative credo (realism) of Sremac is based upon are being exposed, so that they (the postulates) receive new roles in the postmodern considerations. In the end, a conclusion is reached that the poetological principles of Sremac have been ably incorporated in the new, hybrid work such as *Katil*.

Key words: prose of Stevan Sremac, *Katil*, comparative approach

Ivana Ikonić

Наташа ИНЂИЋ¹
Шабач

ПЕСМЕ БРАНКА РАДИЧЕВИЋА И МУЗИЧКИ ОБЛИЦИ (проблем интермедијалности)

У раду се, компаративним проучавањем, разматра проблем уметничке интермедијалности – однос музике и поезије. Објашњен је утицај који је музика имала на остале уметности у доба романтизма, превасходно на књижевност и поезију. Ни Бранко Радичевић није избегао овом утицају. Рад приказује заснованост Радичевићеве поезије на музичким принципима, као и начин на који се веза ове две уметности у његовој поезији остварује. Музикалност се у Радичевићевим песмама остварује у два вида: музикалност поезије на фону народног ритма, народне мелодије и народног кола; и музикализација песме по угледу на ауторску музику, на плану композиције песме. Анализом композиције песама *Ђачки растанак*, *Туга и ојомена* и *Радости и жалости*, уочава се сличност са композицијом одређених музичких облика, пре свега, композицијом сонате.

Кључне речи: Б. Радичевић, интермедијалност, романтизам, музички облици, соната

Већ на прво читање песама Бранка Радичевића, у њима су уочљиви интерполирани елементи музике, што у самом садржају, тј. тематици песама, што у оквиру обликовања форме. Овај проблем уочавали су и многи ранији критичари, а одређене песме и ритмичношћу и својом мелодичношћу, издвајају се од осталих. Тако се проблем интермедијалности у Радичевићевим песмама јавља као веома плодан за проучавање, док се као метод проучавања односа два уметничка медија, у овом случају музике и књижевности, намеће компаративни метод. Како Радичевић ствара у периоду романтизма, у раду се ставља акценат на однос међу уметностима и однос књижевности и музике у периоду романтизма. Особине саме епохе, које су утицале и на однос међу уметностима, окарактерисале су и поезију Бранка Радичевића.

Теоретичари који су се бавили односом музике и књижевности, као и овим односом у епохи романтизма, а чије теорије овај рад узима за упориште, јесу Велек и Ворен, Роман Јакобсон, Колриџ, Шлегел, Хофман.² Код нас, Зоран Глушчевић се бавио односом ове две уметности у доба романтизма.³ Сви ови истакнути теоретичари музикалност поезије издвајају као доминантни елемент романтичарске епохе, тумачећи, подразумева се, однос ове две уметности и уопште.

Компаративним проучавањем књижевности и других уметности бавила се и Мери Гејтер и да би објаснила ове односе помиње Т. С. Елиота и његов есеј *Музика поезије*, у ком објашњава како проучавање музике може допринети поезији. Он каже како је природно понављање тема и у музици и у поезији и како постоје могућности да стих носи одређену аналогију са развојем теме путем различитих

1 natasaindjic@gmail.com

2 Видети: Велек, Ворен 1965: R. Velek, O. Voren, *Teorija književnosti*, Beograd: Nolit. и Јакобсон 1978: R. Jakobson, *Ogledi iz poetike*, Beograd: Prosveta.

3 Видети: Глушчевић 1967: 3. Глушчевић: *Романтизам*, Цетиње: Обод.

група инструмената или да постоје могућности за промене у песми које се могу упоредити са различитим развојем симфоније или квартета. (Гејтер 1961: 154)

У Радичевићевој поезији, видећемо, постоје такве промене на основу којих се може успоставити аналогија песама са музичким облицима.

Мери Гејтер, у свом есеју, наводи и Хелен Гарднер, која је Елиотову поему *Четири квартејта* видела као 5 ставова музичке композиције сонате. Управо се и у Радичевићевим песмама могу уочити остварене карактеристике компоновања баш овог музичког облика. (Гејтер 1961: 160)

Елиот истиче и појам *музикалне песме* као песме која има музички образац звука и музички образац секундарног значења речи. Као особине које повезују музику и поезију, Елиот истиче теме које се понављају, осећај за ритам и осећај за срткуру; (Гејтер 1961: 161); и све те особине билују у поезији Бранка Радичевића.

Теоретичар Келвин Браун, кога Гејтер такође наводи, бави се односом књижевности и музике тако што овај однос разликује: прво, када је остварен са интенцијом писца, и друго, када писац несвесно повезује ове две уметности. Тако разликује Витмена, код кога је музички третман у песми несвестан, и Ајкена, код кога је формиран музички аранжман у песми намеран. (Гејтер 1961: 164-165)

Исто питање може се поставити и за Радичевићеву поезију и њену везу са музиком. Да ли је ова веза остварена са намером или без ње? Радичевић, као музички образован (информисан), могао је имати одређене музичке артифицијелне композиције на уму, док је стварао поезију, али, да ли је плански ишао ка томе да се композицијом песме приближи неком од музичких облика, не може се тврдити. Интересантнијим за проучавање се, ипак, отвара питање на који начин се ова веза музике и поезије остварује у Радичевићевим песмама, које се подударности могу уочити и ком су се то музичком облику одређене Радичевићеве песме највише приближиле (ако су), и затим, које то музичке особине улазе у песму као лирску творевину.

Музикалност у Радичевићевој поезији остварује се на два начина:

Елементи музике који улазе у поезију (у садржај)

Музикализација песме на плану композиције (стиха, теме, мотива...)

Први начин, Радичевића повезује са народном традицијом, други са артифицијелном музичком композицијом.

Ако тражимо узроке музикалности Радичевићеве поезије, можемо се позвати на Кашанина, који корене ових особина Радичевићеве поезије налази у кућном васпитању, упућености Радичевићеве у европску културу тога доба. Он примећује да је *Ђачки растанак* изведен по начелима музичке свите. (Кашанин 2001: 6-12) И Лаза Костић, у свом есеју *Геше и његова народна свијест* за поему *Ђачки растанак* каже да је она цела „умиљата симфонија или соната у којој се укрштају два супротна мотива“. (Костић 1992: 162) Али ни један ни други не обрлажу шире због чега Радичевићеву поезију пореде са музиком и зашто баш са овим музичким облицима.

Даље, када говоримо о елементима музике који се у песмама помињу и који упућују на народну књижевност, у науци о књижевности је и о томе већ било речи. Тихомир Остојић, још 1900. године проналази како су кола у *Ђачком растанку* (винско и ђачко коло) састављена по угледу на народну поскочицу.⁴ О

4 Видети: Остојић 1924: Т. Остојић, „Berbansko kolo u Đačkom rastanku“, Zagreb: *Nova Evropa*, knjiga IX, br 4, Zagreb, 119 – 123.

овоме у скорије време пише и Никола Грдинић, који наводи ранија налажења Тихомира Остојића, да је „метром стиха Радичевић пратио променљиву линију поскочког кола.“ (Грдинић 2008: 147- 163)

Велика је фреквентност елемената музике које Радичевић помиње у поезији. Најчешће су то песме које обилују народном лексиком, па су и музички елементи у њима потекли из народне традиције. То су: песма која се пева, гусле, фрула, кола. Деветнаест је таквих песама код Радичевића:

*Пушник на уранку
Туђин
Пушу крај
Драги
Нека сунца
Јади изненада
Ђачки расћанак
Пуш
Гојко
Српско момче
Убица у незнању
Дете и гуслар
Туѓа и ојомена
Перивој
Песма умрлом браћу Стевану
Радости и жалости
Безимена
Стојан
У мом срцу јавор изникао*

Ови елементи најчешће су у функцији појачавања уметничког доживљаја и појачавања песничких слика.

За компаративно проучавање интересантнији је онај други начин на који се код Радичевића остварује веза поезије и музике – музикализација песме на плану композиције. У овом контексту, издвајају се од осталих три Радичевићеве песме, јер се и без дубљих проучавања, већ на прво читање, осећа њихова музикалност (због метра или начина компоновања мотива). То су: *Ђачки расћанак*, *Туѓа и ојомена*, *Радости и жалости*.

Ђачки расћанак

Сви теоретичари и критичари који су се бавили овом поемом, уочили су карактеристичност њеног обликовања. Облик поеме, изграђује се у њеном садржају (уочили су Тихомир Остојић, а скорије и Никола Грдинић).⁵ Већ је било помена да је поема поређена са музичим облицима, симфонијом, свитом...

И управо се као проблемско питање за проучавање отворило ово питање: да ли ову поему можемо заиста упоредити са неким одређеним музичким обликом, са којим, и на основу чега можемо повући паралеле у композицији ове поеме и музике, тј. неког музичког облика?

5 Видети: Остојић 1924: Т. Остојић, „Бербанско коло у Ђачком ристанку“, Загреб: *Nova Evropa*, књига IX, бр 4, Загреб, 119 – 123. и Грдинић 2008: Н. Грдинић, *Кометари у: Б.Р. Радичевић, Бранко Радичевић – Песме*, Сремски Карловци: Каирос.

Карактеристична за ову поему (уочили су и ранији истраживачи) је њена метричка организација. Метрика у поезији и песми као поетској композицији јесте ритам песме. Тако је ритам компонента недељива и од музике и од поезије. Музичке облике класификујемо, између осталог, на основу организације ритма дате музичке композиције.

У поеми *Ђачки расшанак* метрички се смењују хомогене групе стихова различите врсте, али је основни стих епски десетерац. Њега пресецају два блока краћих стихова који осцилирају по дужини (4, 6, 8).⁶ Да бисмо показали како се облик песме изграђује у садржају, морамо садржај тематски одредити. Тематски ову песму можемо поделити на 3 дела:

1) Опраштање од места (Карловаца)

2) Опраштање од ђачког живота

3) Опраштање од појединих другова

Дакле, главни мотив је опраштање и он је прекинут са два уметнута кола (винско и ђачко).

Према мотивима, ова поема се означава као елегија са елементима дитирамба.

Поема има два основна мотива који се узајамно преплићу (радост и тугу), и због тога, као и због метричке организације, она се може упоредити са музичким обликом сонате. У музици и књижевности могу се поредити ритам, теме, мотиви. Поезија не може имати тоналитет као што га има музичка композиција, али оно што је за музичку композицију модуловање тоналитета (модулације тоналитета), за поезију би могла бити измена поетских елемената (стилских фигура, мотива, песничких слика). Није случајно што се некада доминантни мотив у песми, лаички назове и тоном песме или песничком нотом.

Ритмички, односно према метру поеме и на основу њене стиховне организације, поему *Ђачки расшанак* можемо поделити на пет делова, односно издаваја се пет ритамских целина:

I део: Од почетка песме до винског кола, тј. до стиха *Коло, коло, свирац свира...*

Стих је епски десетерац, а главни мотив туга (опраштање од Карловаца, сећање на Косово, Дунав...)

II део поеме је винско коло, од стихова *Коло, коло, свирац свира...* до *Збогом горе месџа моја слајика*. Почетак винског кола карактерише промена у стиху – са десетерца на осмерац. Коло је писано по узору на народне поскочице. Основни мотив који доминира стиховима кола је радост (певање, играње, свирка, цика, вика...)

Карактеристично је да, када се у последњем делу кола поново уводи мотив опраштања и туге, последњи стих је поново десетерац:

Збогом зрожђе, збогом винограда.

И заправо, ови стихови су увод у трећи део песме.

III део: Од стихова *Збогом зрожђе, збогом винограда* до *Ој, ви српски вишезови*.

Тематика је поново опраштање од места, горе, Стражилова, а главни мотив туга. Стих је поново десетерац. Недоследност овде чине стихови који су испевани у десетерцу, а тематски више одговарају ђачком колу:

⁶ Види: Грдинић 2008: Н.Грдинић, Кометари у: Б. Радичевић, *Бранко Радичевић – Песме*, Сремски Карловци: Каирос, 147–163.

Тамбур, шамбур, ситина шамбурице, -
Удри, добро, у сићане жице...

...

У овим стиховима осећање је дитирамбско, а стих десетерац.

О недоследности у изграђивању облика ове поеме, говорио је и Лаза Костић у познатом есеју *Геше и његова народна свијест*, јер се, како истиче, истим стихом говори и о вину и о Марку. (Костић 1992: 162) Ипак, стихови самог кола још не почињу ту и још постоји одређена наративност у певању. А овакве недоследности управо и упућују на то да је Радичевић можда већ имао замишљену форму стиха коју је кроз песму хтео да испрати (а садржину можда накнадно мењао).

IV део *Ђачко коло* (*Ој, ви српски вишезови – Оде коло, оде цела луја*)

Стих је полиметријски, неједнак, али се може говорити о осмерцу (није увек исписан као осмерац) који преовлађује. Говори се о јунацима, југословенским народима и све то прати радост кола. Никола Грдинић види недоследност у овим стиховима, јер се о јунацима пева у осмерцу, а не епском десетерцу. Овакву недоследност тумачи као промену насталу под идеолошким притисцима Радичевићевог времена: „Интерполирање политичких момената као захтева времена узрок је и недоследности у грађењу органског облика песме.“ (Грдинић 2008: 147 – 163)

Ипак, стихови кола за циљ имају да проузрокују еуфорично осећање, да подстакну на славље. У том смислу, иако се величају јунаци или прошлост, осмерац и даље прати осећање радости и еуфорије, као што је то било и у претходним деловима *Ђачког расшанка*.

V део *Од стихова Оде коло, оде цела луја* до краја поеме. Стих је поново десетерац, а мотив који доминира туга. Говори се о сећању на појединачне другове и опраштању од њих.

Овакве измене мотива и метрике могу се упоредити са музичким обликом сонате (мање свите). И код сонате и код свите карактеристична је промена ритма: лаган, брз, лаган, брз. Соната допушта шире могућности комбиновања ставова од свите.⁷

Ако бисмо у стиховној метрици упоредили осмерац са бржим ритмом у музици, а десетерац са споријим, онда бисмо *Ђачки расшанак* могли упоредити са сонатом у пет ставова, који ритамски контрастирају.

Први облици сонате имали су имали су 3, касније 4 става (камерна соната), а познати су и облици сонате са 5 (и више, мада ретко) ставова. Такве су нпр. неке Корелијеве сонате за виолину и континуо.⁸

У сонати се, најчешће, разрађују две теме које у ставовима модулирају (по тоналитету).

У поезији то можемо упоредити са изменама контрастујућих тема или мотива.

Чак и карактери тема у музици и поезији могу се поредити (основно осећање које композиција, било музичка било поетска, покушава да евоцира).

За сонату су карактеристичне теме више епског карактера. Видели смо да велики део поеме *Ђачки расшанак* карактерише наративност, а један од два основна стиха је епски десетерац. Тако да се и ту учава извесна подударност.

7 Видети: Јирик 1948: К. Б. Јирик, *Наука о музичким облицима*, Београд: Просвета.

8 Исто. (За све теоријске сегменте о музичким облицима консултована је иста литература.)

У сонати постоји споредна тема која контрастира главној по карактеру. Ако је главна енергична и драматична, друга је мекша, лирска. Друга тема може да контрастира и тактом, у новије време.

Ако би нам у поеми основни мотиви били опраштање и туга и ако је садржај који их доноси обликован у епски десетерац, онда би контрастни мотив томе био радост која доминира колима писаним у осмерцу.

Закључује се како поема *Ђачки расџанак* у својим различитим нивоима композиције може да се упореди са музичком композицијом – сонатом.

Туџа и ојомена

Поема је написана у станцама, јамбским једанаестерцем, са изменом мушких и женских рима. Завршетак поеме је у епским десетерцима. Још Павле Поповић је за форму овог стиха рекао да је пријатна музика, а да мушка и женска рима праве каденцу. Ову поему због измене контрастних мотива, поново можемо упоредити са сонатом. Стих је, осим на крају, уједначен. У поеми се поново смењују мотиви туге и радости, и то тематски врло уједначено.

Поему, према измени контрастних мотива, можемо поделити на 5 целина:

I Идилчан опис љубави – срећа,

II Младић мора да оде – туга,

III Гај у туђини, хармонија – срећа,

Крај доноси обрт: предосећај смрти вољене:

IV Одлазак кући и сазнање о смрти вољене – туга.

ЗВУК игра битну улогу у сазнању о смрти, односно то сазнање доноси управо ЗВУК: *Ње више нема – њо је био звук.*

V Поново проналази мир; сан о драгој у ком му се она обраћа и говори да је добро. Опис сна, такође, почиње звуком из ког се рађа слика – условно срећа.

Смењивање контрастних мисли, тема једно је од основних обележја сонатног музичког облика или сонатног циклуса.

У поеми постоје два тематска слоја:

1- тужна љубавна прича и смрт драге,

2- идилчне дескрипције природе које прате љубавну причу.

У музичкој композицији, а нарочито сонати, одређене теме се модуловане понављају. У поеми *Туџа и ојомена* извесне песничке слике и описи се понављају, нпр. опис гаја у другом делу поеме понавља се измењен у односу на гај из првог дела поеме, и пружа утисак као када у музичкој композицији чујемо исту фразу одсвирану у другом тоналитету или на различитим инструментима.

Осим што у овој поеми постоје главна и споредна тема и што смо видели да постоје два основна контрастна мотива, још по чему је можемо упоредити са сонатом су теме идиличног или пасторалног карактера које соната може да обрађује, а којима, видели смо, поема *Туџа и ојомена* обилује.

Радосћ и жалосћ

Песма се може поделити на 2 целине: првом доминира радост, другом жалост.

Радост (1. део): стих је симетрични осмерац, са многобројним одступањем у врсти стиха и графичком аранжману основног стиха и употребом хетерометричних стихова.

Туга (2. део) : основни стих је асиметрични десетерац.

Први део написан је одсечцима и строфоидима, на крају се уводе катрени. Други део је написан катренима, са једним одступањем. Рима је најчешће парна или укрштена. Песма је полиметријска композиција, а промена ритма је у функцији садржаја и има улогу да што више нагласи контраст и садржини песме, односно основне контрастне мотиве туге и радости. Ова песма се често повезује са поемом *Туга и ојмена*. Понекад се анализирају повезано као два опречна типа обраде љубавне теме, или као два различита еволутивна ступња у развоју ероса у Бранковој поезији (Грдинић 2008: 147 – 163).

Овако поставељени и диференцирани контрастни мотиви, поново упућују на контрастне ставове сонате. Као целина, ова песма контрастује и мотивски и ритмички.

У првом делу, *Радошћ*, описана је атмосфера уз коло. Тон је шаљив; песма обилује опсценим детаљима – позивима девојци на љубавни чин, затим обилује пластичном метафориком, описима женског тела. Мотиви у песми су: радост, весеље, страст.

Други део песме који носи назив „Жалост“ за основни стих има асиметрични десетерац. Основни мотив је жалост (мотив мртве драге). У последњим стиховима мотив смрти прати и опис природе, који је код Радичевића, показало се, углавном у служби што интензивнијих осећања које доноси тема песма.

Песма је изграђена на основу опозитних мотива, и то, очигледно, јесте била песникова интенција. Два дела песме би могла да функционишу и као засебне творевине, али утисак о песми више не би био исти, као ни поруке које она, као целина, са собом носи.

И у овој песми можемо установити да је стих краћи, уколико је основни мотив у песми радостан, а да дужим стихом (овде десетерцем), Радичевић пева о тужним темама.

Нису непознате сонате у два става, па бисмо ову песму, због своје двосложности, могли упоредити са таквом једном сонатом. Такве су, нпр. Сонате Александра Скрјабина, са почетка 20. века: *Клавирска соната бр. 2* или *Клавирска соната бр. 4 (Соната Фанџазија)*, која, како неки теоретичари музике закључују, у себи носи еротично расположење. У Радичевићевој песми, у првом њеном делу, видели смо има наговештаја еротског.

Леош Јаначек такође има сонату у два става, с тим што су оба брза и нема контраста у ритму.

Закључује се да, по начину компоновања, ову Радичевићеву песму можемо упоредити са сонатом и то, чак и са одређеним двосложним сонатама.

У овим трима песмама којима се рад бави, а које у Радичевићевом опусу делију „најмузикалније“, највише сличности проналази се са сонатним музичким обликом, односно сонатним циклусом. У науци су већ, видели смо, неке песме поређене и са свитом и симфонијом, али соната од свих облика има најјасније дефинисане карактеристике, а које можемо уочити и у начину компоновања Радичевићеве поезије. Симфонија је такође композиција из више ставова који могу да контрастирају по теми и ритму, али она највише подсећа на свиту, само што је намењена већем броју инструмената. Док свита, видели смо, има све особине сонате, осим што повезаност ставова није тако чврста као код сонатног циклуса. Стога нећемо много погрешити ни ако нас ове Радичевићеве песме асоцирају на свиту или симфонију.

Можда би се неке друге Радичевићеве песме могле упоредити са неким другим музичким облицима, али то је већ тема за нека даља истаживања, којима ће, можда, овај рад отворити пут.

Литература

- Тејреп 1961: М. Gaither, „Literature and the Arts“, у *Comparative literature: Method and Perspective*, edited by Newton P. Stallknecht and Horest Frenz, Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Глушчевић 1967: З. Глушчевић: *Романтизам*, Цетиње: Обод.
- Грдинић 2008: Н. Грдинић, Коментари у: Б.Радичевић, *Бранко Радичевић – Песме*, Сремски Карловци: Каирос.
- Јакобсон 1978: Р. Jakobson, *Ogledi iz poetike*, Beograd: Prosveta.
- Јирик 1948: К. Б. Јирик, *Наука о музичким облицима*, Београд: Просвета.
- Кашанин 2001: М.Кашанин, *Судбине и људи*, Загреб: Просвјета.
- Костић 1992: Л. Костић, *Мемоари I*, Нови Сад: Матица српска.
- Остојић 1924: Т. Ostojić, „Berbansko kolo u Đačkom rastanku“, Zagreb: *Nova Evropa*, knjiga IX, br 4, Zagreb.
- Радичевић 1924: Б. Радичевић, *Песме Бранка Радичевића* (Увод Павла Поповића), Нови Сад: Матица српска, Београд: Српска књижевна задруга.
- Велек, Ворен 1965: R. Velek, O. Voren, *Teorija književnosti*, Beograd: Nolit.

BRANKO RADICEVIC'S POEMS AND MUSIC FORMS (INTERDISCIPLINARY PROBLEM)

Summary

Using comparative approach, the paper examines the problem of artistic interdisciplinary - the relation between music and poetry. The influence which music exerted on other arts in the period of romanticism, especially on literature and poetry, has been regarded. Branko Radicevic did not escape the mentioned influence. The fact that the poetry of Radicevic is based on music principles, as well as the way in which the relation between these two arts was realized in his poetry, have been demonstrated in the paper. Musicality in Radicevic's poems is realized in two ways: the musicality of poetry based on folk rhythm, folk melody and folk dance; and the musicalisation of the poem according to author's music, on the composition plan. Analyzing the composition of the poems *Đački rastanak*, *Tuga i opomena* and *Radost i žalost*, the similarity between their and the composition of certain music forms, especially sonata composition, has been noticed.

Key words: Branko Radicevic, interdisciplinary, romanticism, music forms, sonata

Nataša Indić

Тамара ПИЛЕТИЋ¹
Погорица

КЊИЖЕВНА ПИСМА ДОСИТЕЈА ОБРАДОВИЋ, ЊИХОВА ВРИЈЕДНОСТ И ЗНАЧАЈ

Доситеј Обрадовић спада међу најобразованије људе свога доба, пропутовао је Европу, напајао своје духовно језгро по значајним центрима развијене Европе, био први српски министар образовања, учитељ и ерудита, а све преносио на корист и добит своје на роду и земљи, непрекидним усавршавањем и објављивањем својих дјела.

У својим дјелима истицао је циљ који намјерава да постигне, наглашавајући тиме потребу да свако дјеловање буде утилитарно и сврсисходно.

Доситејева писма нису само допуна његове биографије, већ и значајан документ његовог времена, дешавања и људи. У њима поред књижевне вриједности, јавља се и практична, емотивна, педагошка или утилитарна нота. Писао је многим, његови адресанти су били чланови његове породице, сарадници, уважени вјеродостојници, али и обични људи, његови пријатељи.

Кроз епистоларну форму Доситеј Обрадовић је показао умијеће и посвећеност књижевним питањима и на најбољи начин утабао пут српске књижевности у Европи и тиме био и смјерница и путоказ будућим генерацијама.

Кључне ријечи: писмо, просветитељ, педагог, адресанти

Крај XVII вијека означио је нову еру у развоју људске мисли, после барокног доба у коме и даље доминира утицај свештенства које је било својствено средњовјековљу, рађа се нови покрет у коме влада разум и мјера, умјереност и усклађености које почињу да преузимају превласт у свим сферама постојања и дјелатности.

Доситеј је „главни представник европског рационализма и филозофије просвећености XVIII века“ (Костић 1952: 111) у српској књижевности. Значајно је утицао на буђење националне свијести код нас и на ширем, балканском, европском пољу. Његовим прегалаштвом је порасла самосвијест Срба да се доживљавају као посебан народ, по својој учености и култури. Његова концепција историје културе (Деретић 1969: 118) оставила је отворена врата за улазак у општу културну заједницу народа, па подстицао све што су други народи постигли у науци и знању, као што су Грци примили науку Истока, а Европа грчку филозофију и умјетност. Овако је он видио напредак и просперитет свога народа, па је преузео конкретне дјелатности да би све и реализовао у слабо развијеној Србији његовог доба. Постигао је заиста доста, основао прву школу у Београду, био и први министар образовања у влади Милоша Обреновића, а уз тај рад непрекидно путовао у сакупљао нова знања и умијећа у свим европским центрима културе и науке.

Иако је сачувана обимна, вриједна и значајна, његова преписка са савременицима, она није објављена за његова живота, писма су наставак следеће фазе у његовом животу, оне која се није нашла у његовој Аутобиографији, али је остала као трајан документ и личних, али и ширих схватања и погледа.

1 tpiletic@hotmail.com

Књижевни облик писма је чест у Доситејевим радовима, било као самостална умјетничко-стилска форма или као дио сложенијег дјела (Деретић 1974: 192). Стил и језик великог броја његових дјела је често био неуједначен, како језички, тако и значењски, смисаоно и садржајно, што је резултат журбе да штампа своја књижевна дјела и тиме допринесе напретку цијелог колектива.

У појединим писмима, језик је прекитњаст, мисао му је преопширна и пре-детаљна, често скреће на другу тему, или повезује мисли које немају блиских значења, па му реченице губе језичко-стилску вриједност у његовој жељи да повезује и шири размишљања и ставове. Поред наведених негативних страна, треба изнијети и многе позитивне оцјене и сагледавања његовог књижевно-умјетничког стила. То су, прије свега, ведар дух који доминира његовим редовима, добро изабрани изрази и чињенице као илустрација онога о чему говори, учтивост у тону, ширење напредних просветитељских размишљања и пропагирање педагошких идеја и филозофских учења, дакле утилитаран тон чији је циљ образовање и васпитавање цијеле нације.

У науци су посебно истакнуте двије важне карактеристике његових писама (Деретић 1974: 194) најприје тон који је увијек намијењен појединцу, обично пријатељима и истомишљеницима, па ова писма своди под врсту приватних, дакле личних, која су настала са намјером да се саопште детаљи о себи, као и своја размишљања. Фамилијаран тон је узор сваког писма, па је „пријатељски разговор идеал епистоларног стила“; и друга особина су општост тема о којима се говори, што редове писама приближава есеју на различите теме гдје се јавности износи неки лични поглед и размишљање, уз приближавање филозофским расуђивањима. Садржаји ових писама су понекад и блиски дијалогској форми што им доноси живост и покретност иако саговорник није присутан, што одговара слободном избору тема.

Доситеј није чисти филозоф-теоретичар, него је више практичан животни филозоф (Костић 1952: 187). Прије свега, желио је да буде просветитељ и народни учитељ, дакле да ради и дјелује у корист народа. Стил је мијењао у зависности од теме писма, па је административни, дакле практичан, у онима везаним за неку конкретну дјелатност и акцију, док је поетски у писмима намијењеним пријатељима у којима не сакрива намјеру да одржава и његује ове релације, па ова писма одишу његовим позитивним ставом. Хуманост и добронамјерност доминира свим његовим писмима, љубав и поштовање према свим људима са којима је био у некој односима, према Другома, уопште.

Залагао се за увођење простонародног језика и грађанске азбуке у српску књижевност, у замјену за дотадашњи славеносрпски језик и словенску азбуку, а уз то ове своје идеје спровео је у дјело својим примјером. Језик који је он користио у дјелима, није био сврха, већ само средство да људи разумију његова дјела и читају их, да им дакле буду доступна и корисна.

Писма која је Доситеј оставио у својој заоставштини су подијељена, вјероватно су само нека сачувана, па тек касније, 1911. године, објављења под насловом *Домаћа писма* (Обрадовић 1911). Њих је седамдесет и осам сачуваних писама која садрже преписку за коју одговори нису сачувани, или бар нису познати нашој широј јавности.

Сва његова писма се разликују по именима оних којима су намијењена, по датумима настанка, по тематици, стилу, језику и по намјени, тј. по циљу писања, али се у сваком од њих одсликава Доситеј Обрадовић као посебна личност, велики хуманиста и прегалац, пожртвовани и одани изданак српског народа, бо-

рац за његову слободу и напредак, његов најзначајнији просветитељ. У њима се показује његов рад и дјеловање, активности и резултати на ширем друштвеном плану. Она су његове оригинална дјела, за разлику од оних која су настајала као преводи страних аутора, као прераде, дораде или адаптације. Низ ових писама мало говори о онима којима су намијењена, већ само употпуњава, богати и проширује пишчеву биографију. У вријеме настанка ових писама она су била врло позната и популарна и радо читана, па је Доситеј добио епитет „изрсног епистолога“ (Павић 1968: 25), што само говори о њиховој читкости и интересантности, али и актуелности тематике коју обрађују. Лако се поистовјетио са народом и његовим ставовима, мислима и бригама, па је брзо прихваћен у широким народним масама. Приближио се реторици која добија форму практичне намјене, уз остале литерарне вриједности које посједује.

Нека од ових писама су права умјетничка дјела, складни текстови који одишу смислом и снажним језичким изразом, има и оних мање књижевне вриједности, њих карактерише практичност која се везује за некњижевне текстове, постајући тако вриједни акти, документа о времену, личностима и догађајима, или актуелним друштвеним темама. Она се обично чувају као важан документ за одређену историјску грађу у којој могу доносити значајне појединости вриједне документовања.

Основна условна подјела писама је по њиховој намјени, па разликујемо она која су/нису намијењена јавности: Јавна и Лична - Приватна. Како се ова два тематска слоја стварности стално преплићу, често је веома тешко направити границу приватности и препознати кад лични ставови прелазе у друге домене, покушавајући тако да се обрате широј јавности, а не само ономе коме су намијењена, или уском кругу одређених, упућених људи.

Могу се подијелити и по циљу писања, односно, почетном импулсу, подстицају по коме се писмо ствара. Одређени број писама је тенденциозан, писан са намјером да се постигне одређени практични циљ, што резултира недостатком литерарне вриједности, али ствара историографски значај, а донијело је конкретну помоћ. Како су писма личне исповијести, она су углавном обојена емотивним тоном, па су присутни субјективни детаљи, док супротно томе, обично су писана рационално, јер теже за својим конкретном циљу и остају у подручју стварности. Ово је вид „писменог разговора“ (Обрадовић 1911: 534-535), чиме се потенцира међуљудска релација која добија писмену конкретизацију.

Мали је број писама на којима није речено име онога коме су упућена, углавном јесте, уз прецизну ознаку времена и мјеста кад је писмо написано, док се дужина писма битно разликује. Од оних кратких, готово информативних, до оних у којима је аутор стварао аутентичне редове посебне вриједности и љепоте. Признаје да га је обузела „страст писања“, што је нетипично за епоху којој припада, и чиме још једном показује да предњачи као гласник нових књижевних тенденција.

Колико год да се разликују, сва писма се слажу у једном, почетак сваког писма је уводно обраћањем у коме се исказује изузетно поштовање према ономе коме је писмо написано, учтиво и културно, често до те мјере, да личи на зазивање муза из антике тј. ренесансе, или поруку личне природе, породичне или пријатељске. Поједини примјери по својој љепоти и садржајности, заиста, као да су писани не само за личне потребе, већ и за извјесне антологије лијепих записа, или писама.

Писао је црквеним достојницима јеромонасима, Теодосију, архиепископу Вићентију Јовановићу Видаку, архимандриту Мојсеју Миоковићу, епископима, сенатору Арсенију Георгијевићу, ђакону Спиридону Милорадовићу Алексијевићу, синовцу Јакову Чокрљану и Григорију Обрадовићу, паросима, генералима, учитељима, трговцу, ковачу, Неком младићу, на исти начин исказујући своју љубав према људима, дакле имају наглашени људски, хумани тон, показујући тиме једну значајну црту његове личности. Често његова писма сежу у домен анегдотске литературе, по језику, начину изражавања, по поенти-закључку или мудрим мислима.

Кад се погледају имена оних којима су писма намијењена, уочава се да су то личности које су значајне биле у његовом животу и дјеловању, од пријатеља и рођака, до сарадника и истомишљеника или утицајних људи његовог времена. Уз то и анонимних људи, особа релативно непознатих историји, чиме остају у домену документовања детаља из његовог живота.

Прецизније је одређење писма као „дијалог са сабесједником који је одсутан“ (Деретић 1969: 97), чиме се не изоставља постојање двије свијести и једне теме која их повезује и изједначава.

Први спис штампани курзивом у априлу 1783 (Обрадовић, 2007: 159) је *Писмо Харалампију* заузима посебно мјесто у његовом књижевном опусу, јер је у ствари манифест – програм одређеног књижевног Покрета, који је трајао и оставио значајне посљедице, не само у нашој култури. У њему се сагледава проблем књижевног језика као проблем културе уопште (Деретић 1969: 57).

Обраћа се „хорацијевски свом мецени Јосифу II“ (Стојановић 1971: 217), с којим сједи Темис, а из њега бесједи Астеја са њим сједи, дакле, представља га на престолу богиње правде и суда Темиде, а уз њу је и њема кћерка Астеја, ове илузије вјероватно је пронашао код Фенелона, у његовом *Телемаху*.

Цитира латинску сентенцу (У) *Познај себе*, што је превод грчког натписа на Аполоновом храму/пророчиштву у Делфима који се приписује или Хилону или Солону. Ова изрека је била јако популарна у вријеме просветитељства у смислу самосагледавања и пута ка побољшању себе самога, дакле ка личном усавршавању.

Писмо је упућено једном његовом пријатељу у Трсту, Србину из Хрватске. Харалампије је био гомирски монах, родом из Огулина и био је од 1771. до 1787. стални парох при храму Св. Спиридона у Трсту.

Познавали су се и дописивали најмање двије године, а није Доситеј случајно изабрао (Медаковић 1987: 155) овог пријатеља да му пошаље писмо овакве садржине. У писму износи цијели концепт појма нације: „Нација је заједница историје, сличних вредности, језика и културе, а не јединство вере и цркве.“ (Обрадовић 2007: 163). Овакав приступ у нашој књижевности имали су и Копитар и Вук. Ово дјело је и добило мјесто увода његове Аутобиографије, чији Други дио такође има епистоларну форму дневничког садржаја, иако је првобитна намјера аутора била да напише позив на претплату *Совјетна здравог разума*, који су касније изашли.

Запажено је да о овом „проблему“ није ни могао да говори довољно аутентично јер је настао на самом почетку његовог књижевног рада, па је тек кроз књижевно искуство стекао цјелокупне погледе на народни језик као посебан књижевни израз (Деретић 1969: 57). О овој теми ће бити детаљнији у свом *Собранију* у XXI глави гдје расправља питање језика и књижевног израза.

Износи напредне просвјетитељске идеје о спремности друштва за прихватање здравог разума и усмјерености ка стварном животу и удаљавање од „назадних“ начела цркве и средњовјековља, што је било у духу општих европских тенденција. Овај период упоређује са златним средњим вијеком (Обрадовић 2007: 160), а велика доба владавине цара Јосифа II. Овај програм-манифест за очување чисто српског народног језика који би разумјели сви „од Црне Горе до Смедерева и до Баната“ (Павић 1968: 41), имао је намјеру да сачува народну свијест о роду коме припада, а тога нема без његовања и очувања правог, аутентичног народног језика. Питање језика он схвата на утилитаран начин за ширење просвјете и науке.

Уводна писма у *Домаћим писмима* су настала у „далматинском периоду“ његовог стваралаштва, али није сачуван велики број ових писама, она неће бити сагледана као дио цјелине, већ се појединачно бити протумачена. Тако је оно упућено *Оцу Теодору*, јеромонаху манастира Драговића, „вероватно најстарије његово писмо“ (Обрадовић 2008: 157), писано је оне године кад је он боравио у поменутом манастиру и језик писма одсликава монаха Доситеја. Већ у њему се препознаје Доситејева намјера о исказивању великог поштовања и љубави, јер га је „много идеализовао“ (Костић 1952: 23), па зазива Музе да га подрже у пјевању пјесме љубави према њему. Ово је антички мотив, који је често коришћен, па је постао манир. Тражи да га науче да среди мисли и перо којим пише. Даје просторне одреднице, па помиње небо, земљу, мјесто, описује простор на коме је, па га приказује у идиличном амбијенту како језди на коњу. Јеромонах је *благородан, сунце је златноочноје, златиновидноје и златинозрачнаје*, што су све аутентични епитети, којима се уклапају сви детаљи да би се до прецизно представио простор у коме га приказује, доживљавајући га као блаженство са неба. Уз то, као да посједује неке натприродне моћи, па ко га помене утјешу се, духовна је храна. Ови и слични детаљи показују трагове усмене, народне књижевности, по лексцици, теми и стилским обиљежјима.

Из ових редова се читава његова приврженост народној традици и историји, што се јасно види у његовом ставу према Рајићу (Деретић 1969: 26) који му је приближио истину о његовом народу и „отворило му врата у минуле векове српске прошлости“.

Тежња да игумана представи као савршенство, идентично постојању и поштовању самога Бога, одлика је периода у коме је настало. Наиме, ради се о времену његовог боравка у Хопову (Остојић 1907), гдје је изучавао и тумачио црквене књиге, искрено се предајући вјерском животу, што се јасно види из напомене која је на крају писма. У њој је сачувана пјесма настала из његовога пера, као запис уз један псалтир. Снагу слова пореди са крилима која су неопходна птици за лет, чиме сликовитим ријечима износи идеје просвећености свога доба, стварајући још један манифест на ову тему.

Ова уводна писма су настала у периоду његовог боравка у Далмацији, али како није сачувано више писама из овог периода, она нису сагледана као одвојена цјелина, као у прегледу Јована Деретића (Деретић 1974: 233), мада аутор сматра да заслужују заједнички осврт с обзиром да су писана са истог подручја у приближно истом периоду.

Ради прегледнијег и систематичнијег читања ове анализе, у наставку рада Доситејева писма ће бити подијељена на сљедеће цјелине:

- Бечко-Лајпцишки период
- Тршћанско-Венецијански период

▪ Земунско-Београдски период.

Ову подјелу није могуће остварити одредницама само једног града јер је познато да је Доситеј био велики путник и истраживач који је често мијењао мјесто боравка, па је писмима обухваћен један период његовог живота.

I Бечко-Лајбцишки период је територијално везан за центре Западне културе и умјетности, мјеста образовања и изворишта духовности напредних умова краја XVIII и почетка XIX вијека. Ову етапу његовог стваралаштва неки тумачи одређују као „јозефинистички“ период“, како је ово вријеме владавине цара Јосифа. Писма су писана од јула 1784. до априла 1801. године.

- У свим писмима из ове групе он идејно спроводи своје ставове о здравом разуму, развоју науке и нових напредних идеја. Тако поједина садрже цјелокупне просветитељске идеје, као оно послато *Г. епископу Јосифу од Шакабени* у јулу 1784. године из Лајбцига, гдје је отишао у потрази за издавачем његових дјела. У овом значајном писму тежи да уздигне значај разума и људског ума, али и васпитања. Велича дух нашег народа, како је доста путовао, поредећи га чак са великим енглеским духом слободе, истичући његове особине да је „чист, мужеван и херојически“. Шаље му прву част *Прикљученија* и *Совјетов разума* и понизно га моли да јави, ако жели још да наручи. Уочавају се различити тематски слојеви овог писма, од оног који доноси идеје и размишљања, до практичног садржаја који је везан за дистрибуцију његових књига, али се свеукупно садржај писма указује као једно од најљепших његових која се могу поредити са његовим великим дјелима. У писму су „идеали хуманизма, рационализма и просвећености подигнути на степен естетског уживања“ (Деретић 1969: 189-190). Открива нам се као велики естета коме је љепота тежња ка савршенству, а оно се изражава у округлости линија и облика.

Тако он идеје о слободној вољи износи у једно од његових писама које је својеврстан приговор на тему писања истих. Наиме, писмо је намијењено *Вићентију Лустини*, *парохи у Шойшону*, коме не одговара на писма, па му тумачи тај свој став. Заступа самостално размишљање, дакле слободно мишљење, по којој „пријатељство и дружество“ треба да буде сагласност сродних душа и срца, а то тражи и вријеме и искуство. Како му Вићентије превише хвали писма, он скромно признаје да те захтјеве не може испунити. Ово писмо је додатно интересантно због његове оцјене Доситејевих писама, она су му „милија него сви царски ературијуми“, што само иде у прилог популарности и љепоти његових редова. Цјелокупно његово стваралаштво носи тенденције ширења слободног размишљања и расуђивања (Деретић 1969: 73). Истиче два битна момента, прво способност, дата свима, да разликују истину од лажи, као и добро од зла, и друго, наука, као начин да се та природан дар његује и развија. Прво он назива „словесност“, а ова треба да буде надограђен, дакле просвијећен, а то може само уз помоћ науке.

Цјелокупни XVIII вијек је доба великих умова и угледних људи, али ова похвала од савременика, уз то пароха, само говори о ширини и вриједности свега онога што је написано његовом руком.

- У једном од писама овог периода присјећа се Сократовог мишљења: „тко најмање жели, тај је најсрећнији“ (Обрадовић 1911: 540), што се доживљава као морални савјет и препорука за живот, дакле филозофски наук, а надовезује се на писма упућена синовцу Георгију. Учи га да кад преузме да се бави неким послом, иза тога „замршени да не остају трагови“ (Обра-

довић 1911: 539). Онда у неким другим писмима њему намијењеним, преноси практичне упуте и савјете за продају књиге, па се оне приближавају обичној кореспонденцији у којој недостаје већа литерарна вриједност.

II Тршћанско-Венецијански период је вријеме када је боравио у Италији, док је главна тема писање нових књига, њихово штампање и дистрибуција, односно, њихово ширење и поклањање. Ова писма датирају из периода од августа 1802. до јуна 1806. године.

- Поједине личности из живота Доситеја Обрадовића заиста треба одвојено посматрати, јер су заузимале посебно мјесто у његовом раду, али су биле и шире знамените. Такав је био *Павле Соларић* (Обрадовић 1911: 544) који је цијењен и поштован у свом добу, а и шире, највјернији Доситејев ученик, који је писао радове из „филозофије, филологије, историје, географије“ (Деретић 1969: 164), па му учитељ пише из Трста у јуну, 1804. године. Након Доситејеве смрти он је намјеравао да изда све његове рукописне књиге, мада је то и учинио само са *Мезимцем*. Присјећа се своје пјесме „Море ђаче, нешто врана гаче!“, алудирајући тиме на њихов однос, а разлог је његова окупираност писањем *Собранија вештии*. Иако није у добу младости, налази материјала да пише, па просљеђује своје књиге другима на читање. За ову пјесму није сигурно да ли је била Доситејева, већ ју је он радо говорио. Подучава свога ђака да тражи новац за „род и отечество благополучно“, учествују у биткама, трудећи се дакле да им пружи и конкретну материјалну помоћ. Одговором на ово писмо могла би се сматрати посланица, пјесма Павла Соларића *Доситејеу*. Из овог писма је јасно да га је Соларић наговарао да напише *Мезимца*, али исто тако и да је то последња књига коју је он планирао за живота да напише.
- Читав свој живот је посветио просветитељском раду, па се трудио да се Црна Гора педагошки уздигне, па је значајно писмо *Пециру I Пецировићу Његошу* (Обрадовић 1911: 548), садржи не само похвале упућене овом црногорском владару, већ и жељу да се отвори једна школа, као и штампарија у Црној Гори, да се нађе „јоште Божидача“, да би се наставила традиција штампарства. Она је започела још штампањем *Окџоиха*, прве књиге Јужних Словена у штампарији на Ријечи Црнојевића, код Цетиња. Он је за њега „љубитељ и рачитељ српске ползе и славе“, а прижељкује да дише „благодјетелим воздухом“. Величање овог владара који је управљао Црном Гором, било је искрено и отворено јер је у њему препознао човјека од акције и дјеловања, владара који је господарио разумом и успијевао да учини све за напредак своје земље. Ови редови спадају у значајна и вриједна докумената о томе колика је била узајамна повезаност и посвећеност заједничким напорима за образовање које се неминовно стиче штампањем нових књига и ширењем просветитељских идеја.

III Земунско-Београдски период

Овај период Доситејевог живота окарактерисао је његов повратак у домовину, како је пришао и укључио се у борбе које су се водиле на овом терену, мада је и тада показује као просвјетитељ, кад већ није устаник и борац на бојном пољу.

- У кратком писму *Господину Кости Стојшићу, лицидери и грађанину карловачкоме* (Обрадовић 1911: 558) прижељкује раније отварање граница између Београда, из кога пише, и Карловаца, гдје је господин Стојшић. Племенитим ријечима карактерише колико ће му пријатно бити: „љепше

би трава зеленила, слађе би ружа мирисала и славуји би му славније пјевали“, што је прави идилични приступ који води сентиментализму и доноси аркадијску слику. Затим закључује да је сладост добру се надати, па то „милом казује“, дакле искреност и отвореност доминира. Намјера аутора је да укаже значај ономе коме се обраћа, али и да тиме потврди поштовање и љубав.

- Писмо *Пречасном господину Софронију Лазаревичу, иџману Великоремјском* (Обрадовић 1911: 562) написано је у десетерачким стиховима, дакле у духу народне епске поезије, што показује да не одустаје од традиције и јаким националних коријена. Уводни стихови подсјећају на оне из десетерачких народних пјесама: „Ево ти ја ситну књигу пишем“, али намјера је да му образложи разлог за весеље, дивљење и понос, да ни њега не буде срамота од свог дјела. Садржај ове пјесме ипак није херојски, ни историјски, већ крајње практичан, свакодневни. Саопштава да му још не шаље двије краве са теладима и савјетује да расту и да их држи да би „постали и љепши и дебљи“. Прижељкује да дозволе да могу да се шећу преко границе. Поздравља и заједничке пријатеље. Завршетак писма добија личну ноту, жали се да му говоре да је остарио, али он то не осјећа, само је мало отежао јер се удебљао. Хвали се да би стигао виле из горе, да не бјеже, или да су на трави заспале. Ово је одређена досјетка која је уједно и лични коментар, самокритика, о физичком стању, иако дјелује сувишна, вриједна је као доказ колико је успјешан у подражавању народних стихова.
- Пише још једно писмо *Стефану Гавриловићу* (Обрадовић 1911: 569) у коме му захваљује за љубав који му је изразио, али и помиње Јосифа другог који је многе ствари промијенио. Примјећује да се неминовно дани и године поткрадају, а тијело пропада, а душа и дање нешто жели, што је присјећање на његово прво дјело *Животи и прикљученија*. Ово је својеврстан резиме, закључак његовог постојања. Писмо је написано у марту 1811. године из Београда, а он је и даље запитан за вриједност свега што оставља. У свом последњем писму, написаном 17 дана пред смрт он завјетује потомство да чита дјела слободоумног француског аутора Фенелона, посебно *Телемаха*, јер то корисна књига, а предлагао је да се она и преведе, што је учињено тек након његове смрти. Вјероватно је читао и његов трактат „О васпитању дјевојака“ и упознао се са свим његовим дјелима, јер је јасно да „човек који се толико цени мора се и познавати добро“ (Деретић 1969: 96).

Закључак

Сачувана Доситејева писма писана су крајем XVII и почетком XVIII вијека изражавају дух епохе у Србији тога доба, али као из прикрајка посматрају све актуелне догађаје, сводећи мисао на људску мјеру у смислу интересовања, подука и поука. У њима је он и учитељ, плодни писац-аутор бројних дјела, просветитељ, али и обичан човек свог времена, практичан и конкретан, активан и дјелотворан, али најприје велики хуманиста и добротинитељ.

Она су вриједна грађа за тумаче његовог живота и дјела јер употпуњују и проширују његову биографију указујући на људе и прилике које су га сусретале, на односе које је градио и његовао, уз све то трудећи се да објави што већи

број својих књига, да подучи и научи омладину, да сачува српски језик, толико пута угрожаван, али и да развије европске погледе и нове идеје, да осавремени друштво уз сталну одбрану од непријатеља и свих оних који су на њега негативно утицали.

Литература

- Деретић 1969: Ј. Деретић, *Доситеј и његово доба*, Београд: Филолошки факултет.
- Деретић, 1974: Ј. Деретић, *Поетика Доситеја Обрадовића*, Београд: Вук Караџић.
- Костић 1952: М. Костић, *Доситеј Обрадовић у историјској перспективи XVIII и XIX века*, Београд: САНУ, Историјски институт, књ.2.
- Обрадовић 1911: Д. Обрадовић, *Домаћа писма*, Београд: Државна штампарија Краљевине Србије.
- Обрадовић 2007: Д. Обрадовић, *Писмо Хараламију. Живот и прикљученија*, Београд, Задужбина „Доситеја Обрадовића“.
- Обрадовић 2008: Д. Обрадовић, *Сабрана дела Доситеја Обрадовића*, у шест књига, књ.1, 3, Београд: Задужбина „Доситеја Обрадовића“.
- Медаковић 1987: Д. Медаковић, *Летопис Срба у Трсту*, Београд: Југословенска ревија.
- Остојић 1907: Т. Остојић, *Доситеј Обрадовић у Хойову студија из културне и књижевне историје*, Нови Сад: Матица српска.
- Павић 1968: М. Павић, *Писмо Хараламију, Живот и прикљученија*, Београд: Просвета.
- Стојановић 1971: М. Стојановић, *Доситеј и антика*, Београд: Српска књижевна задруга.

„LITERARY LETTERS DOSITEJ OBRADOVIC THEIR VALUE AND SIGNIFICANCE“

Summary

Dositej Obradovic is among the most educated people of his time, he traveled through Europe, supplied by his spiritual core developed important centers of Europe, was the first Serbian Minister of Education, teacher and erudite, and passed all the useful and beneficial to his people and country, and continuous improvement of its publication work.

In his work emphasizes the goal that it intends to achieve, thus emphasizing the need for any action to be utilitarian and practical.

His letters are not only supplement to his biography, but also a significant document of its time, events and people. In addition to their literary value, there are also practical, emotional, educational and utilitarian notes. He wrote many, its addressers were from family, associates, but also ordinary people, friends, all the important people you encountered in life.

Through the epistolary form Dositej Obradovic showed the skill and dedication to literary matters and the best way to pave the way for Serbian literature in Europe of his day and this was a guideline and a milestone for future generations.

Key words: letter, educator, teacher, addresser

Tamara S.Piletic

Александра РАДОВАНОВИЋ¹
Београд

ВРЕМЕНСКО РЕШЕТО МОНАХА АРСЕНИЈА

Рад истражује временске перспективе приповедања у дневничкој прози монаха Арсенија под називом *Бог и рокенрол*. Анализира се време приповедања и приповедано време који се смењују у складу са тачкама гледишта наратора, што је у делу графички и ликовно употпуњено. Улога субјективног приповедања и наглашено присуство приповедача појачава се исповедним молитвама којима се завршавају поглавља.

Кључне речи: дневничка проза, време приповедања и приповедано време, приповедач-сведок, Бог, исповедна молитва

Дневник као наративни текст описује предметност, истиче видљиве манифестације и ставља их у временске и просторне оквире пишчевог реалног света. Феноменолошки приступајући појму времена (прошлости, садашњости и очекиване будућности), пратили смо велики дијапазон њиховог нијансирања и естетичке последице примењене недоследне хронологије. Време као феномен, време и Бог као феномен, трајање (вечни живот) у Богу, стварали су у делу духовни компас по којем се кретала монахова прича. Пол Рикер, говорећи о *феноменологији времена*, сматра да постојање времена уопште „не исцрпљује питање људског времена и да је време делања преобликовано грађењем радње“ (Рикер 1993: 110). О разлици између приказаног и стварног времена говори и Зоран Константиновић, указујући на могуће различите позиције схватања времена као „битка уопште“ (Константиновић 1969: 251-261). У теорији приче и приповедних текстова Мике Бал догађаје дефинише као процесе који имају „сукцесију у времену“, и као такви различите форме трајања и мотивациону различитост (Бал 200: 172-178).

Теоријско проучавање дневничке прозе српске књижевности заступљено је у текстовима Душана Иванића и Стојана Ђорђевића у Зборницима текстова ратне, мемоарске и дневничке прозе од 18, 19. и 20. века. Они сматрају да би свака национална књижевност или књижевна епоха били непотпуни када би се из проучавања изузели мемоари, дневници, биографије, успомене, писма, записи, као и да су они показатељи развоја друштвене свести и уметничких кретања јер настају из непосредног животног искуства (Ђорђевић 1988, Иванић 1989).

Жанровско одређење

Материјал који чини књижевну грађу дела *Бог и рокенрол* је разнолик. Смењују се поезија, проза, песме у прози у виду исповедних молитви, слике и фотографије. Предговор и поговор су дело аутора и имају функцију пролога и епилога. Аутор остаје неименован (деперсонализован) и као приповедач и као писац. Његово име се не појављује нити на корицама нити у импресуму књиге. Знамо да је монах и у духу средњовековне књижевности, иако је дело и његов

¹ saska034@yahoo.com

творац наш савременик, свој идентитет, улогу и значај подређује свеколикој и свеобухватној љубави и промислу Божијем (Трифунковић 1995: 60). Наслов и поднаслов су семантички повезани и допуњују се. У поднаслову аутор исцрпно, опет у духу средњовековне литературе (нарочито житија, која су му по доласку у манастир постала свакодневно штиво), даје најаву онога што ће уследити на наредним страницама: „БОГ И РОКЕНРОЛ – Сећања и изводи из дневника једног монаха о његовом вољеном и најбољем пријатељу из младости, покојном сликару Душану Герзићу Гери и још понешто о Богу, души, Цркви, савременој уметности и данашњем времену“ (*Бог и рокенрол* 2006: 3).²

Иако је књижевну грађу аутор одредио као „извод из дневника“, оно што чини комплетан материјал унутар страница, не уклапа се потпуно у дефиницију и одређење дневничке прозе као жанра. По теоретичарима књижевности, дневник је врста аутобиографског текста писаног из дана у дан. Зато што је лишен сваког одстојања од дана збивања у којима његов писац учествује као учесник или сведок, дневник има велику документарну вредност. „У начелу није намењен читаоцима, већ превасходно задовољавању властитих потреба, као подсетник, свођење рачуна и тихи разговор са самим собом. Сваки дневнички запис може бити колико историјско, толико и људско сведочанство.“ (Тартаља 2000: 228). У дневницима аутори бележе своје доживљаје, сусрете, разговоре, и они могу бити окренути према спољњем свету или чешће према унутрашњем свету појединца који га пише (Јовановић 1972: 38). Дајући хронолошки опис догађаја у којима је учествовао, прецизно наводећи датум и место, писац дневника „се обавезује на тачност и веродостојност“ (*Речник књижевних термина* 1992: 144). Аутор је 17 прозних целина – делова или „извода из дневника“, како је нагласио у поднаслову, датирао у распону од недеље, 4. марта 2001. до петка 18. јула 2003. године. У том временском распону, најмање је писано о ономе што се дешавало тих назначених дана, а много више сећања и размишљања заступљено је о прошлости и његовом животу као мирјанина (пре замонашења). Приче које су дате и датуми који су означени изнад њих, у највећем броју случајева нису хронолошки повезане и може се над неком од тих прича ставити било који датум, а да то не промени њену суштину и веродостојност. Почетак прве приче инициран је актуелним догађајем, боље рећи чињеницом: „Данас је рођендан мом најбољем другу из младости, Душану, који се упокојио пре три године. Упознали смо се у шестом основне и од првог дана се заволели као најрођенији.“ (*Бог и рокенрол* 2006: 9) Иницијална реч „данас“ читаоце уводи у дело само са тренутном актуелизацијом, јер све што ће уследити у наредним редовима са ауторовим „данас“ повезано је само кроз сећања. Дневник не прати актуелне догађаје, већ сећања која се нижу и сежу од периода раног дечаштва, до тренутка који није јасно прецизиран („недавно ми је отац послао...“), када пишчев отац шаље у манастир монографију о покојном пријатељу и о његовом уметничком делу, „на чијем објављивању је мукотрпно, али успешно радио Герин брат“ (*Бог и рокенрол* 2006: 103). Између пишчевог „данас“ и „недавно“, стало је бурно одрастање у Београду, шездесетих година двадесетог века, лудовања и проводи по вилама пријатеља, деце угледних, богатих, политички моћних родитеља, оснивање рокенрол бендова, приче о ха-

2 Монах Арсеније (крштено име му је Александар) Јовановић рођен је у Београду, 13. 9. 1960. После завршеног Стоматолошког факултета одлази у Америку, где проводи неколико година, након чега се враћа у Србију. Замонашен је у манастиру Дечани. Тренутно је у испосници изнад манастира Црна Река, која је посвећена Светом Апостолу Луки.

ризматичном, талентованом и дрском младом сликару Гери, који је недостатак породичне хармоније и родитељске љубави надокнађивао необузданим и надменим понашањем према другима, одлазак у Америку после завршеног факултета у потрази, не за бољим животом и послом, већ за личној пројекцијом слободе. Као и већина тада младих, чије судбине у сећању писац евоцира (Мире и Маје Мијатовић, ћерки политичара и државника Цвијетина Мијатовића – првог председника Југославије после Титове смрти, Ивице званог Вд, Бојана Печара, Милана Младеновића, Маргите Стефановић - чланова групе ЕКВ, америчког фотографа, хрватског порекла Стефана Лупина, Душана Герзића – сина Зорана Герзића, светски афирмисаног хирурга) и сам је био изложен смртоносном дејству вештачких стимуланса. У причама је најзаступљенији мотив дроге и тај проблем је подстицај за велики број пишчевих сећања. „Двадесети век је био период у људској историји, а који је тек започео, у коме је дрога, заједно са свим осталим синтетичким стимулансима, пустила чврст корен и прорасла у све слојеве и видове свакодневног живота.“ (Боџ и рокенрол 2006: 37) Мали је број тематских целина које се везују за прецизирани датум (на пример, непланирани излазак из манастира Дечани у време великог поста, да би вратио наркомана у Београд, услед неиздрживе апстиненцијалне кризе). Подразумевану хронологију низања догађаја у дневнику, нарушава и то што су догађаји у великој мери испремештани. Оно што се очекује од писца дневника није доследно спроведено, да „хаотичној маси догађаја и чињеница сужавањем и бирањем намећу извесни поредак, повезаност и досљедност“ (Иванић 1989: 289). Дневничке записе монаха чине следеће фабуларне јединице: познанство са Душаном, њихово одрастање без довољно родитељске љубави, разводи родитеља, први контакти са дрогом, завршетак факултета и одлазак у Америку, импресије Њујорком, проналажење посла, губитак посла, поновно проналажење посла, свакодневни изласци и конзумирање наркотика – од марихуане до кокаина, Душанова издаја и захваљивање пријатељских односа, сећања на Београд у који хероин улази на велика врата, живот у Америци, проналазак православне вере и почетак спознаје Бога, Душанов одлазак у Париз, поновни сусрет пре Душановог повратка у Београд, пишчево замонашење и враћање у Србију, вести о Душановој смрти, сећања прославе Душановог осамнаестог рођендана, долазак неименованог младог наркомана у манастир, долазак Н., оснивача познате београдске радио станице, такође наркомана у манастир, враћање Н. из манастира у Београд, сећање на младост генерације од 1957. до 1963. године, породицу Мијатовић и чланове групе ЕКВ, добијање монографије о покојном пријатељу Душану, прича о души и молитви.

Зашто аутор није потписан?

Ако су изводи из дневника посвећени сећању на познате особе, јавне личности, да ли је и онај који сведочи о њима и сам из таквог друштвеног миљеа, скривен под институцијом монаштва, чиме је избегнута тривијалност свакодневног записивања догађаја? Неуједначеност и одступања од стилске усклађености могу се разумети и оправдати тиме да је дело савремено, објављено у тренутку када су неки од поменутих ликова и данас присутни у јавном животу, или из обзира према члановима породица преминулих јунака монахових дневничких записа. Иако без претходног књижевног искуства, „казивање је стилизовано да задовољи информативни потенцијал доживљаја, чије богатство и необичност дају текстовима неочекивани интензитет. Бити прави очевидац и сведок својих искустава

показује се као несвакидашњи дар“ (Иванић 1989: 301). Много је вероватнији аргумент да је писац тиме што инсистира на одсуству сопственог идентитета као аутора, хтео да подвуче и нагласи идеју да творац није човек већ Бог, а да човек-уметник делује по промислу или допуштењу Божијем, у пројектовању сопственог живота као дијела Божје промисли (Иванић 1989: 294).

О аутору-приповедачу током читавог дела сазнајемо онолико колико је он хтео да сазнамо о њему. Име нам остаје непознато, физички портрет можемо само да наслућујемо, али нам открива неке врло танане нијансе унутрашњег света, неке табуизирани истине о себи, сопственом телу, физичком и духовном одрастању и сазревању. Супротстављањем духовних клонућа младалачких дана и пуноће новооткривене монашке свакодневице, аутор подупире своју потребу за анонимношћу именованом Бога „Талентодавцем“, коме припада сва заслуга и захвалност за створено ово и остала дела из свих сфера људског живота (*Бог и рокенрол* 2006: 89). Основни подстицај и разлог за писање је, по аутору, један од аспеката конкретного времена у коме се „одвијало страдање посебне групације младих људи, а то је много шире и дубље прожело сва времена кроз која је човек пролазио на животном путу од свог настанка. То је суштинско питање испуњености душе радошћу или патњом“ (*Бог и рокенрол* 2006: 6). Због свега тога, аутор нам сугерише да конкретизација имена онога који је водио дневник, чије одломке у књизи читамо, није од толиког значаја. Читалачка радозналост тиме неће бити у потпуности задовољена, јер остајемо ускраћени за одговор од када је почео да пише, као што нећемо добити одговор ни да ли је и даље водио дневник, јер је последњи наведени датум петак 18. јул 2003. године, а књига је објављена три године касније.

Приповедач-сведок

Дневници, мемоари, биографије, успомене, писма и други облици књижевног сведочења су саставни део српске књижевности током читаве њене историје.

Учесталост њихових појављивања бивала је условљена друштвено-историјским дешавањима, односно „значајношћу догађаја“. (Ђорђевић 1988; Иванић 1989: 290).³ Садржина дневника, мемоара, успомена, иако тематски и

3 Од 18. века почиње да се формира одређени тематски круг и модел обликовања ове врсте прозе, који су пратили црквени, војни и књижевни живот, нешто касније и политички и државни живот (нпр. *Хронике грофа Георгија Бранковића*). У том периоду очигледан је био утицај старе српске књижевности, који је знатно слабио када се наша земља нашла под већим утицајем средњоевропских земаља. Од усмерености ка сакралном, црквеном, више се окрећу свакодневном, животном (Викентије Јовановић, Партеније Павловић, нарочито *Точноје изображеније катихизма* калуђера Јована Рајића). Продором идеје просветитељства и рационализма, већа пажња се посвећује култу личности, нарочито периоду детињства и одрастања. Дневнички, мемоарски и аутобиографски списи тог доба велику пажњу посвећују улози и значају васпитања у сазревању и формирању личности (Доситеј Обрадовић, Никанор Грујић, Јован Суботић, Видаковић, Срећковић). Живот у целини, утицај историјских и друштвених кретања много ће се јасније уочавати у делима каснијих аутора, који ће наизменично давати предност ширим друштвеним дешавањима, или сопственим доживљајима (Симеон Пишчевић, Јаков Игњатовић, Тодор Виловски, Јоаким Вујић). У другој половини 19. века, осим историјских и политичких личности, чије су успомене и приче у свим књижевним епохама заступљене и популарне, сада и личности које не припадају значајним историјским, књижевним дешавањима улазе у ову врсту прозе, у којој се више говори о обичном човеку, његовим особинама, догађајима из свакодневног живота (Игњат Васић, Максим Евгеновић, Стевча Михаиловић). Наглашену субјективност и емотивност срећемо у дневницима Милице Стојадиновић Српкиње и Славка Златојевића, а већа објективност и спајање личног са друштвеним уочава се у периоду реализма (Пера Тодоровић, Андра Книћанин, Мита

садржински различито обојена поклапа се у чињеници да њено основно полазиште чине догађаји и фрагменти из стварног живота. Такође, уочљиво је то што, писани у првом лицу јединине, брзо прелазе из домена набрајања догађаја у домен причања. На основу свог животног искуства, писац постаје приповедач, који добија посебан положај у сопственом делу, јер је и писац и учесник описаног. Таквај положај „не само да даје своје обележје животу и људима који су описани, него на нарочити начин уобличава и личност самог приповедача“, јер на првом месту описују себе, у тренутку када се одређени догађај рефлектује кроз њихово биће (Хумо 1960: 79-82). Као учесници описаних догађаја, сами писци-сведоци постају књижевни јунаци, у чију истинитост исказа се не сумња, јер форма дневника обавезује ако не на објективност, онда на истинитост. „Писац-сведок не износи чињенице, он чињеницама говори... чињенице му постају главно врело читаве приче“ (Ђорђић 1988: 399).

Говорећи о сопственом одрастању и живљењу до тренутка када исписује странице дневника, аутор – монах, очекује дидактички ефекат својих размишљања. Свестан је да његове успомене неће бити пријатне за читање онима који се пронађу у написаним редовима. Желећи да нас увери у истинитост сопственог доживљаја света, за који је убеђен да је исправан, аутор пред нас ставља резултат разорне и порозне игре живљења. Са једне стране су они којих више нема у опилљивом оновременском трајању. Са друге стране су они, то јест онај који је преживео, заваљујући преумљењу и преусмеравању, другачијем каналисању својих животних токова и стремљења.

Да везе са поимањем и ослушкивањем негдашњег живота нису покидане, сведочи присуство ликова (прототипова), који се данас (из перспективе ауторовог данас) налазе у гротлу страсти и самоубилачког наркоманског трујења и тровања душе и тела.

Уочавамо промене перспектива приповедача, које су дате у временским дистанцама.

Време и временске перспективе – преумљење (ја негдашњи, ја садашњи)

Процес духовног одрастања је дуготрајан и тежак (Велимировић 2010: 405). Време које је потребно да се у свести читаоца формира слика о комплексности промена у свести приповедача, поклапа се са испрекиданим временским исечцима који чине ткање књиге. Од приче о спољашњим догађајима – чињеницама, писац тежиште помера ка унуташњем. Није редак случај у дневничкој прози да методом интроспекције уместо фактографског ређања догађаја у тексту „превласт добију контекмплација и емоција“ (Ђорђић 1988: 407). Овакав однос према грађи дела условљен је посебним временским плановима у којима се преплићу прошлост, садашњост и будућност, прецизније речено: сећањима аутора на прошлост без спознаје Бога, субјективним сагледавањем садашњости и очекивањима и надама да га Божија благодат не напусти у временима која долазе. У прелазу између временских одредница и дефинисања појмова прошлост-садашњост-будућност, дејством Бога као свеприсутног јунака у овим дневничким записи-

Петровић) (Иванић 1989: 289-306). У 20. веку крупни историјски догађаји од 1912. до 1945. године (балкански ратови, Први и Други светски рат) преплавиће дневнике, мемоаре и друга сведочења, али ће се и лични план сагледавати у тим записима (Бранислав Нушић, Исидора Секулић, Митра Митровић, Јелена Лозанић-Фортингем, Живојин Мишић, Станислав Винавер, Светозар Ђоровић, Велибор Глигорић, Александар Дерок, Јара Рибникар и др.) (Ђорђић 1988:397-408).

ма, искрсава појам вечности. Са тачке гледишта приповедача, појам вечности добија функцију и значај смисла и сврхе постојања (Хумо 1960: 11). Пишчево унутрашње „ја“ нескривено бива надахнуто снагом и моћи која се ствара када са дистанце сагледа временске тачке на којима се у животном, егзистенцијалном смислу заглављивао и одглављивао. Можемо да пратимо како је гледао на људе и њихове судбине кад је и сам био део тог света, и како сад гледа и осећа кад је не више конзумент таквог живљења, већ чувар, помоћник, сведок, спасилац, утешитељ, монах. Преламањима у свести оног кроз чију тачку посматрања и сами као читаоци учествујемо, а верујемо у аутентичност написаног (због савремености описаних догађаја, и помињања познатих личности из музичког, ликовног, књижевног, политичког... живота, могуће је проверити и доказати истинитост наведених чињеница), закључци нам се намећу као неоспорни. Из тог приповедачког поступка „произилази да је свака од тих мисли о свакој од тих ствари потенцијално тачна“ (Хумо 1960: 38).

Време које је назначено у делу пролази пут од времена када монах-приповедач записује, наводећи дан и датум када запис настаје, до времена о којем говори, односно приповеда. Поредиши датуме записа и њихову садржину, уочавамо да се формира такозвано време свести или субјективно време, које „није оно које се рачуна по кретању сунца... или се мери помоћу просторних категорија“ (Хумо 1960: 64). Духовни процеси који су се одвијали унутар приповедача, иако су део објективног времена (одростање, путовања, дружења, одлазак у манастир, замонашење, контакти са другима, возња ципом од Дечана до Београда, један дан у Београду, иконописање), појединачно су само привидно независни од њега и субјективно време добија већи значај и простор. Односи између редоследа у коме се догађаји јављају и хронолошког редоследа по којим они следе у изводима из дневника нису уједначени. Због приметне разлике између реда описа догађаја и хронологије њихових дешавања, можемо да уочимо одступање од времена, односно анахронију (Бал 2000: 63). Разлог те појаве, која је много чешћа у романима и приповеткама, можемо да нађемо у комплексности проблема о којима аутор размишља и одговорности коју осећа због јачине својих речи. Са једне стране је смртоносна, погубна сатанина игра са људима, кроз сладострашће наркотика и блудничења, а са друге стране је милина, благод, сигурност и инспирација коју даје Господ Исус Христ.

У делу постоји неколико аспеката одступања од времена (Бал 2000: 61-82):

а) *указивање уназад или рејтроверзија*, када се из перспективе монаха говори о прошлим догађајима. Чињенице из садашњости, ствари које види, асоцирају га на неко сећање и он их записује, невезано са датумом испод којег следи прича.

б) *указивање унапред или антиципација*, када алудира на судбину ликова који долазе у манастир да би се (из)лечили од наркоманије, али нису пустили Бога у своје срце и борба им је због тога неизвесна.

в) *дисјанца* – догађај презентован у анахронији, који је одвојен од садашњости, што се углавном односи на судбину младог сликара Гере. Тако описани догађаји послужиће да помере примарни моменат приче од приче о наркоманији, ка причи о Божијој свемилости.

в1) *екстерна рејтроверзија*, (врста *дисјанце*), када аутор даје податке о пореклу и прошлости, много више свог пријатеља, покојног сликара, Душана Герзића, него о својој, што је битно за интерпретацију догађаја. Тада сазнајемо да су из породица разведених родитеља, који се разликују у томе што су према Гери родитељи били незаинтересовани и груби, нарочито отац, каријериста и насил-

ник, а према аутору збуњени, незадовољни животом и собом, али сложни када је требало донети неку одлуку у вези са његовим васпитањем.

г) *распон*, као исечак времена који покрива анахронија, јер је у неком одломку дат период од неколико година (завршетак средње школе, завршетак факултета, одлазак у Америку), а онда се нагло направи велики скок унапред (долазак у манастир), до тренутка када пише.

Наведена одступања од времена утичу на ритам који испрочани догађаји имају. Пажња која се посвећује одређеним ситуацијама, потенцира пишчево виђење које се преноси на читаоце. Приповедачки поступци који су утицали на ритам приче су: сажимање и успоравање. (Бал 2000: 87-92). *Сажимање* уочавамо када аутор прескаче временски период од неколико година, а јасно је да се у том периоду ипак нешто догађало (Гера у Њујорку – Гера у Паризу – Гера умро у Београду; писац-приповедач у Њујорку, писац-приповедач-монах у манастиру у Србији). *Успоравање* се јавља у свим ситуацијама када је фокус пишчево пажње окренут ка Богу. Спознаја Бога је постала спознаја љубави, истините и смислене. Ту је исходиште свих дотадашњих немира и лутања, доказ истинитости библијских речи да нам је све слободно, али није нам све на корист (1. Кор 6, 12).

БОГ

Тренуци прошлости, са упечатљивим појединостима атмосфере и расположења, оживљавани у свести приповедача, често независно од његове воље (асоцијативна размишљања, снови), градили су убеђење о решивости појма времена. „Многи мислиоци, од античког времена до данас, сматрали су да време садржи у себи једну нерешиву супротност – супротност исцелканог конкретног доживљавања времена и његовог равномерног објективног тока – да оно због тога уопште не може да буде рационалан појам.“ (Хумо 1960: 62) Појам вечности је ослабио појам времена, а преводница од једног до другог феномена постао је Бог. Када проговара о Богу, приповедач-сведок је првенствено монах-сведок. Монаштво подразумева, по учењу многих свети отаца, одсецање од сопствене воље и у свему следовање и послушност најпре духовном оцу, затим игуману и осталој братији из манастира. Ревновање за Бога значи тражење самоће и одрицање од забава, телесних љубави, гордости, среброљубља, стомакоугађања, похлепе, зависти, прељуба, удобности... Сам почетак процеса преумљења је нагао, али се он одмах успорава и траје дуго. Очишћењем од таквих ствари, које човека привезују за овоземаљско-пролазно, душа се „украшава љубављу према Христу“ која доноси бесмртност (Велимировић 2010: 204). Пут од потпуног безбожњаштва до замонашења, водио је писца бројним религијским странпутицама, попут зен-будизма, трансценденталне медитације и јоге. Тек је спознаја силне благодати православне вере довела до коначног раскида са дотадашњим начином живота. За писца је постало право откривење колику моћ има молитва, каква јој је намена, сврха и ефекат. Био је изненађен колико снажније делује на сва човекова чула од опијата којим се, само на кратко, доводио у стање егзалтираности и привидног спокоја, али би по престанку дејства наркотика осећао гађење, одвратност и стид према себи. Силину новооткривене љубави према Богу не може да игнорише или сакрије. Писац се, постајући јунак сопствене приче (он је једини преживео), враћа уназад кроз време и привремено се склања са сцене савремених догађања. „Приказано лице може тако рећи да напусти своју акту-

елну садашњост и приказивање протеклих догађаја постаје готово као нека друга садашњост“ (Константиновић 1969: 256), која нам служи да повежемо нивое прилажења вери. Говорећи о карактерним особинама својих јунака-упокојених пријатеља, као и о сопственим пре и после спознаје Бога, монах износи психичка стања у којима се налазио, и те доживљајне ситуације и њихове последице намећу читаоцу. Тим поводом аутор проговара и о уметности, највише о музици и сликарству, користећи их као очигледне доказе за своја убеђења. Оно што га разликује од упокојених пријатеља-уметника, осим што је жив а они нису, јесте то што је он научио одакле инспирација и таленат за свако уметничко дело.

Готово да нема периода у људском стваралаштву, које за предмет опсервације или инспирације није имало идеју божанст(а)ва. Нека су дела површно захватала религијске теме, а нека су се потпуно темељила на мисли о (не)постојању Бога. Од старословенских превода Светог писма у 9. веку, па на даље, средњовековних житија и осталих верских текстова инспирисаних Библијом, до данас опстајала је фигура Бога. Књижевне модернизације, авангардизације и остале -ције, пролетерски себи дају за циљ да утабају пут негацији Бога: „од скепсе и агностицизма, до нихилистичких визија и атеистичких опредељења“ (Шимунца 2004: 17). У зависности од друштвених и уметничких кретања и промена које је српска књижевност трпела, мењала се улога и позиција на којој је Бог, као књижевни појам, мотив или лик стајао. Сложеност религијског феномена у свакодневном, животном, људском смислу, доводи до сложености религијског феномена и у књижевној употреби, јер свако књижевно дело може да се тумачи и проучава са много аспеката и уз више методолошких приступа.⁴

У дневничкој прози монаха Арсенија, можемо да пратимо два нивоа, или две врсте религиозности: теоријску и практичну.

1. *Теоријска религиозност* приповедача се јавља у две фазе и условљава појаву интертекстуалности, која означава „однос између више текстова који утичу на начин на који се чита текст унутар којег се 'чује' присуство других текстова“ (Лешић 2008: 79-81).

1А) У слојевима приче који говоре о прошлости, када је као мирјанин почео да учи о православљу и да пушта Бога у своје обременјено срце. Прозлазећи кроз ту фазу теоријске религиозности, упадао је у типичне замке, које је успео да прозре и именује тек када их је сагледао из нивоа практичне религиозности (негирање важности одласка у цркву на богослужења, самостално креирање молитвеног правила, живљење без духовног руковођења и духовника).

1Б) Када из перспективе монаха-приповедача говори о Богу и души, вечном животу, ђавољим замкама. Овај део приче има функцију метатекста, због тога што се у потпуности ослања на библијску и светоотачку литературу и настаје као реакција на православну литературу, која представља прототекст (Лешић 2008: 86).

2. *Практична религиозност* приповедача је присутна од тренутка када у мноштву података које набраја о пропасти комунистичке, пост-титоистичке

4 Непрегледан је списак аутора који у делима варирају и разматрају лик и феномен Бога и вере: од средњовековних житија и похвала, Дантеовог шетања кроз *Божанствену комедију*, Милтонов *Изгубљени рај*, ..., Гетеову опкладу Бога и Мефиста у Фаустову душу, квази-шармантне игре и суноврата Булгаковљевог Воланда, Његошевог устројства света кроз *Лучу микрокосму*, Исидориног *Ђакона Богородичине цркве*... Свако од тих дела указује на страшну борбу која се води за душу човека, ван граница појмовног и рационалног. Искуствено, Бог се сагледава преко духовне, емоционалне, а не емпиријске сфере деловања, што је као образац наслеђено и у модерној култури..

генерације младих, наркоманији, хроничном пропадању Гериног здравља и сликарског талента, пролети кроз догађаје једном реченицом: „Ја сам се у међувремену вратио на стари континент и постао монах у Србији.“ (*Боџ и рокенрол* 2006: 50) Неколико реченица касније саопштиће како се после три године видео са својим вољеним другом, који је дошао у манастир да га посети. Виђен пишчевим очима, изгледао је мршава, сиво, уморно. Из овоземаљског пакла наркоманије, закорачио је у пакао алкохолизма. Убрзо потом се завршио Герин живот, тиме и његова животна прича, а почело монахово оплакивање и погрузавање у молитву за спас и упокојење душе „несретног и вољеног брата Дуце“ (*Боџ и рокенрол* 2006: 51).

Бог је постао свакодневни пратилац пишчев. Уверен је да време које пролази, није поклоњено човеку тек тако. Он нема право да га обесмисли ништавилом, а ништавило је све што се ствара без љубави према Богу и без искрене вере у Господа Исуса Христа. То важи за све, нарочито за оне који себе зову уметницима. Због тога је и сам наслов књиге *Боџ и рокенрол* интригантан, ако знамо да је књигу писао православни монах.

Како се „слажу“ Бог и рокенрол?

Под рокенролом, писац не подразумева само музички правац већ начин живота који је као и било који од модерних електро-музичких праваца → „нераскидиво повезан са наркоманијом, односно рок музика и јесте оличење саме наркоманије. Нема рока који није без неког спољног вештачког стимуланса, а ако га чак и има ту је онда у питању или сексуална мутација и перверзија или некакав други деформитет и настраност, који кад-тад избију на видело“ (*Боџ и рокенрол* 2006: 89). Коришћење халуциногенних дрога је познато још од паганских времена, када су Индијанци Северне и Јужне Америке користили најпре кактус „пејотл“, а затим и друге опијате за добијање визија будућности, храбрости, сусретање богова, виђење духова, промену перцепције простора и времена, визуелне и звучне халуцинације, осећај продуженог оргазма (Димитријевић 2011). Међу првим уметницима – корисницима дроге ради „проширивања свести“ били су Делакроа, Домије, Бодлер, Готје, Нервал, Верлен, Мије, Лоти, Мопасан, Григ, Колриџ..., а списак опијата се, после кактуса пејотла из којег се вадио мескалин, из дана у дан ширио: јурема, буника, мандрагора, гљива-мувара, хашиш, марихуана, ЛСД-25, хероин, кокаин... Уметници и данас лако упадају у замку вештачких опијата, а после у нужди користе дроге, јер како каже Бодлер у делу *Вештачки рајеви*: „Онај који прибегава неком отрову да би размишљао на крају неће бити у стању да размишља без отрова.“ (Димитријевић 2011) Размишљајући о времену које је било лутање без Бога писац се сећа: „Осећали смо се супериорним и сви наши таленти, али без свести о ’Талентодавцу’, били су у ствари наши смртни греси... То је тада већ постало потпуно нераздвојно и незамисливо без дроге. ’Секс, дрога и рокенрол’, ’живи брзо, умри млад и буди леп леш’, били су само неки од манифеста и парола оваквог стила живота. Тако је било у време бит и хипи-генерације, у наше време и у времену после нас, када неки други клинци чине исто или на врло сличан начин оно што смо ми чинили“ (*Боџ и рокенрол* 2006: 89).

Музика је саставни део човека и пратилац развоја људске цивилизације. Потребан је осећај и за стварање и за слушање музике. Можемо је проучавати на микро- и макро- плану, као духовни свет свога творца, али и укупни дух једног

народа. На музички укус појединца на може се утицати, али проблем настаје када се поглед на свет који пропагира нови начин живота прогласи за идеологију (Обрадовић 2011). У православној литератури постоје два опречна става о повезаности православља и рокенрола. Први став је искључив и недвосмислен да су православље и рокенрол неспојиви. Етимолошка значења речи на енглеском су, сама за себе, показатељ изопачености те животне идеологије:

rock – бити силовито покретан под утицајем са стране; жестоко се, као у бесмучном стању, покретати напред и назад; трести се, љуљати се, клецати; посрнути и посртати под тим тј. демонским бесовским утицајем,

Roll – савити (се), ваљати (се), превртати (се), превртати очима; грмети, туђтати; лутати (Димитријевић 2011; Обрадовић 2011).

По другом схватању, „рокенрол није само богоотпадничка философија живота, већ и трагедија људског отуђења од смисла живота која баш на тај парадоксалан начин иште смисао,... а велики број младих људи који данас чине цркву потиче из рокенрол света.“ (Обрадовић 2011)

Приповедач-сведок кроз интроспективна посматрања разлаже слојеве сопственог живота пре и после преобраћења (ја-негдашњи, ја-садашњи). Кроз такве временске призме, а искључиво из искуствене перспективе говори о животу без Бога и животу са Богом. Са временске дистанце успео је да разуме, али не и да оправда лутања, грехопаде, немир и тескобу, који су као омча притискали његово духовно биће. „Време је полако пролазило и све заблуде и лажи... почеле су да излазе на видело... Свему томе суштински узрок је увек био страшна и трагична празнина душе у којој је свега било само не Бога.“ (*Бог и рокенрол* 2006: 95)

Слике – визуелна прича

Реч и слика се у делу сусрећу и међусобно допуњују. Наизменично се понављају слике и иконе. Сваку слику или фотографију на следећој страни преклапа икона. Ликовне илустрације дају снажну поруку. Чак и да нема текста у који су утапани примери слика и икона, то би била сасвим заокружена прича, потпуна, остварена идеја и наум. Ако замислимо да нема текста, ни једног јединог слова, чак и да испод слика нема никаквог објашњења и именовања, чак и да су слике црно-беле, а не у боји као што јесу, намера аутора да покаже благодат и пуноћу живота у Христу, испразност у лутањима и тумарањима кроз опијате, веома је очигледна. Ликовни прикази нису насумично бирани. Прича коју они причају уклапа се у текстолошки смисао и има функцију обраћања читаоцима ангажујући визуелну перцепцију и оживотворавајући речи. Нижу се боје смрти, крви, трулеж наказа и изопачености, усковитлани предели демонских приказа, језиви и грозоморни облици људских тела, аветињски и изобличени изрази лица. Слике Френсиса Бејкона (Гериног омиљенг сликара), Пабла Пикаса, Радована Хиршла, Душана Герзића налазе се наспрам икона Андреја Рубљова, Теофана Грка, и других непознатих иконописаца православних икона. Тамне, сиве, модре, искежене карикатуралне сподобе носе врло јасну поруку и молбу да ако не верујемо у слова и речи, или се колебамо у веровању у истинитост написаног, можда ћемо поверовати кад видимо слике, кад поруке слика визуелизујемо сопственим чулима. То је порука животне тескобе, честа у уметничким делима, у којима индивидуа има потребу за слободом, али је није јасно перципирао, ни дефинисао у личном систему вредности Окретањем листа књиге, јасно се детерминише став приповедача, који постаје наглашено субјективнији. *Аутишоритрет* Френсиса

Бејкона са изобличеним, наказним лицем на следећој страни замениће миран, узвишен лик *Христјоса Пантократора* са иконописа манастира Хиландар. Пикасову *Жену која њлаче*, и при томе више изгледа као демонско привиђење којем су делови тела скрпљени мало од животиња, мало од људи, замениће *Пресвета Богородица Владимирска* са Христом у наручју, тужна, лепа, достојанствена. Пикасове агресивне, обнажене *Госпођице из Авињона*, једног од најозлоглашенијих квартава Барселоне, замениће икона која представља *Ваведење Пресвете Богородице*, Герине слике *Рајника*, који су сви приказани обезглављени, крвави, сражотни, унакажени смењиваће на суседним страницама иконе *Светих Георгија и Меркурија*, блиставих ратника и бораца против демонских и људских насртаја на веру Христову.

Утисак који иконе имају на посматрача је сугестиван и појачава контраст који је писац желео да истакне. Иконе које је писац изабрао као илустрације су из православно-византијског круга и представљају типичну особину да се ликови по дубини не смањују, него увећавају и да се од гледаоца не удаљавају, него приближавају. Систем приказивања тродимензионалних величина на дводимензионалној површини иконе имао је за циљ изображавање ликова светитеља не за пасивног гледаоца, него за верника који се пред том иконом моли. Лик светитеља се на тај начин приближава, а не удаљава од онога ко стоји пред иконом. Користећи се синкретизмом, спојивши две врсте уметности – писану реч и слику, писац је удвостручио ефекат који је желео да постигне. „Тако је верник у молитви саставни део иконе, исто као што је читалац/слушалац увек био и јесте саставни део књижевног текста.“ (Петковић 1988: 16)

Исповедна молитва

Прича за сваки временски период има исти распоред композиционих целина:

- време приповедања (садашње, тренутак када се бележи неко размишљање),
- исприповедано време (прошлост, време о којем прича),
- сагледавање проблема и враћање у садашњост,
- слика која поткрепљује причу о прошлости,
- икона која поткрепљује причу о времену приповедања,
- исповедна молитва.

Оно што је у домену прошлости, лутања, трагања за истином, смислом, слободом али искључиво кроз аутодеструкцију, блудничења, наркоманију, фокусирано је кроз приповедање о прошлим временима у којима се лик приповедача облачи у световно рухо мирјана. Оно што је тренутак садашњости, за приповедача је истовремено жеља и настојање да (п)остане уједно и тренутак вечности, оно заувек и увек. Када је телесно, плотско постало мање важно, центрирано и доминантно, вртлог у којем се приповедач гушио, претворио је у мирну реку. Таква преокрет у делу мотивисан је ликом Бога, којем приповедач дозвољава да делује и оствари пуноћу времена које наступа, учини га јасним, чистим, ведрим.

О аутору-приповедачу током читавог дела сазнајемо онолико колико је он хтео да сазнамо о њему. Име нам остаје непознато, физички портрет можемо само да наслућујемо, али нам открива неке врло танане нијансе унутрашњег света, неке табуизирани истине о себи, сопственом телу, физичком и духовном одрастању и сазревању. Ликови који су персонализовани су прототипови, и

највећи број њих није више међу живима. Они који се клацкају између живота и смрти, самоубилачких наслађивања и робовања дрогама, неименовани су, као и приповедач. Деперсонализован јунак добија универзални значај и у таквом лику присутно је мноштво других људи (кроз сваког појединца говори мноштво гласова: породице, пријатеља, верске или националне припадности, културе, образовања. На то указује Ролан Барт у постструктуралистичком тумачењу ликова, где кроз једног проговара мноштво, одјеци свих гласова се чују када неко говори један (*Речник књижевних термина* 1992: 630). „У Њујорку је те 1987. године био један већи круг младих из Београда, већином уметника, који су отпутовали за Америку највише у периоду 1980-1985, не будући више у стању да трпе живот у Југославији, те последње декаде пост-титовског комунизма. Циљ већине је био потврда свог идентитета, талента и стицање, у већој или мањој мери, светске славе, новца и удобног космополитског живота. Њујорк је то заиста нудио, али по којој цени? Прве две године и ја сам у потпуности био део њих.“ (*Бог и рокенрол* 2006: 27)

Шетање од садашњости до прошлости и натраг увек се завршава на исти начин и тако се успоставља одређени ритам текста. Крај сваког датумски омеђеног дела рукописа посвећен је *исповедној молишви* и оне чине посебни слој текста. Исповедна молитва је средњовековни песнички жанр, и има мање или више устаљену композицију. У њој се набрајају греси које покајник признаје. Има за циљ да подстакне и распламса покајничка осећања и свест о сопственој грешности (*Речник књижевних термина* 1992: 298). Највећи књижевно-теолошки утицај су имале *Исповести* хришћанског теолога и филозофа, Светог Августина (354-430), а јављају се и у делима савремене књижевности. Често су присутне као подтекст у лирским песмама са религиозном мотивацијом (на пример Љубомир Симовић *Десећ обраћања Богородици Тројеручици хиландарској, Светом Јоаникију Девичком; Ходочашће Светом Сави*; Иван В. Лалић *Четири канона*, Милосав Тешкић *Седмица*). Тиме је, осим експресивности, постигнут ефекат удвајања лика субјективног приповедача. Описујући друге, ствара и слику о себи. Увођењем исповедних молитви као закључног, епилошког дела сваког одломка приповедање се претвара у говор (Марчетић 2004: 68). Више није у центру опредељен свет, човек, већ Господ Исус Христ. Свет се искључује и апострофира се Бог као почетак и крај, алфа и омега... Исповедне молитве повезују у целину композиционе елементе ритмичним понављањем. Ако би се само оне издвојиле у целину, чиниле би збирку исповедних песама у прози. Ови различити наративни склопови бивају у обележеним категоријама препознатљиви по графичким ефектима, односно типом слова:

ПРИПОВЕДАЧ → ЧИТАЛАЦ ПРИПОВЕДАЧ → БОГ
(записи из дневника) (*исповедна молишва*)

Закључак

О Богу, кроз Бога и са Богом се вазда промишљало, роварило и прекопавало речима, кроз Реч и свест, покрет и израз од стваралачког субјекта (уметника), до стваралачког објекта (уметничког дела). Кроз проучавање, тумачења и доживљавања, своје место у таквом устројству траже, исто тако вазда, рецепијенти, читаоци, тумачи, идеолози, филолози, теолози, филозофи, социолози, психолози и остале многобројне интелектуалне мозговитости, свако полажући право да нешто проучи, тумачи и доживи. Признавали или оспоравали постојање

тројства човек-Бог-уметност (редослед навођења суштински (ни)је битан – како је чијој идеологији воља), не престаје да тиња и пламти (како је, опет, чијем настројењу воља) кроз вијек вијекова уметничког стваралаштва.

На много места, раније књига, зборника, часописа, сада линкова, блогова, форума појављују се текстови који речито сведоче да је и Бог ту, и ми смо ту и да Га обилато искориштавамо дуги низ векова у мотивационим уметничким формулацијама. Оно што је уочљиво када се та врста мотивације уплете у књижев-но ткање, јесте одсуство млакостности и равнодушности, било да се у афирмативном или негативном контексту сведочи и тумачи. Насупрот, са жаром се упињу да га докажу или оспоре сви који га се дотакну као уметничке референце.

Ако се књижевно дело створи, а да се од почетка до краја утемељује на живој, опипљивој убеђености да је Пут, Истина и Живот (Јеванђеље по Јовану 14, 6) Господ Исус Христ, онда се и читаоци другујући са нареченим делом воде Путем Истине и Живота, са становишта приповедача. Он нема само улогу да прича, већ, много више да сведочи оно што исп(рип)оведа, и то доследно спроводи током дела.⁵

Литература

- Арсеније 2006: Арсеније, монах, *Боџ и рокенрол*, Ибарски Колашин: Манастир Црна река.
- Бал 2000: М. Бал, *Наратологија*, Београд: Народна књига, Алфа.
- Велимировић 2010: свети Николај Охридски и Жички, *Речник вечнога животоша*, Београд: Верско доботворно старатељство Архиепископије београдско-карловачке.
- Димитријевић, Владимир: Њу ејџ и дроге, <<http://borbazaveru.info/content/view/2720/52.>> 9.2.2011.
- Ђорђевић 1988: *Рајска мемоарска и дневничка проза*, Избор и поговор Стојан Ђорђевић. Београд: Нолит.
- Иванић 1989: *Мемоарска проза XVII и XIX века*. Избор и поговор Душан Иванић, Београд: Нолит.
- Јовановић 1972: др С. А. Јовановић, *Речник књижевних израза*, Београд: БИГЗ.
- Константиновић 1969: З. Константиновић, *Феноменолошки приступ књижевном делу*, Београд: Просвета.
- Лешић 2008: З. Лешић, *Теорија књижевности*, Београд: Службени гласник.
- Марчетић 2004: А. Марчетић, *Фиџуре приповедања* – 2. изд. Београд: Народна књига, Алфа.
- Обрадовић Бошко: Култура рокенрола и дрога. <<http://forum.vidovdan.org/viewtopic.php?9.2.2011>.
- Петковић 1988: Н. Петковић (ур.), *Поетика српске књижевности* (зборник радова), Београд: Научна књига.
- Рикер 1993: П. Рикер, *Време и прича* -1 .том. Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића Сремски Карловци.

5 У дневничкој прози монаха Арсенија постоје врло танано изнијансирана психолошка и социолошка стања јунака, колебања у свести и подсвести, двострука стања свести, однос појединца и друштва, поремећени породични односи, која могу да буду предмет посматрања у неком другом раду. Како се у раду прате време и временске наративне целине, и позиције приповедача као сведока и учесника, то је мање пажње посвећено круг тематско-мотивационих слојева, што такође може бити предмет неког наредног проучавања и тумачења дела.

Речник књижевних термина 1992 - 2. изд. Београд: Нолит.

Тартаља 2000: И. Тартаља, *Теорија књижевности* – 2. изд. Београд: ЗУНС.

Трифунковић 1995: Ђ. Трифунковић, *Слара српска књижевности*, Београд: Филип Вишњић.

Хумо 1960: др О. Хумо, *Проблем времена код Сјерна и Прусца*, Београд: Народна књига.

Шимунца 2006: Д. Шимунца, *Бог у дјелима хрватских писаца*, Загреб: Матица хрватска.

TIME SIEVE OF A MONK ARSENIJE

Summary

The paper explores time perspective of narration in a monk Arsenije's diary *Bog i rokenrol* (eng. *God and Rock'n'Roll*). It also analyses genre, characteristics, a role and significance of a diary in literary tradition. A role of a narrator – witness is followed through the compositional layers which are, at the same time, time layers. Theoretical and practical piety is placed within the time framework of past, present and anticipated future. The relations of time – God – man – art are analysed as phenomena. The paper is also concerned with subjective time of narration which is dependent on anachronism, i.e. time exception, as well as with artistic illustrations and confession prayer, thus creating visual story within the text.

Aleksandra Radovanović

Анка Ж. РИСТИЋ¹
Крађујевац

(НЕ)МОГУЋНОСТ КАЗНЕ: ЖИТИЈЕ СВЕТОГ ЂОРЂА КРАТОВЦА ПОПА ПЕЈЕ²

У раду ће бити речи о Ђорђу Крацовцу, човеку који је пострадао за Христа, задобио мученичку смрт спаљивањем, а потом проглашен за светог. Спровођењем својеврсног истражног поступка, анализом истражног дискурса као искуства области духа, као и са освртом на одређене филозофске и теолошке поставке, покушаћемо да покажемо заправо немогућност спровођења казне над споменутиим свецем-мучеником. Поред питања могућности, односно немогућности спровођења казне, бавићемо се и питањима: односа душе и тела, потом природе Божијег, али и човековог бића.

Кључне речи: истражни поступак, истражни дискурс, душа, тело, Бог

Поп Пеја, бугарски писац, саставио је *Житије светој Ђорђа Крашовца* убрзо после Ђорђеове смрти. Ђорђе је поднео мученичку смрт спаљивањем усред Софије 1515. године. Рођен је пред крај XV века у Кратову, одакле, као млад, одлази у Софију, где је изучио кујунџијски занат. Како је био наочит и врло способан, Турци су га запазили и настојали да га привуку својој вери. Као хришћанин, одлучан у свом избору, Ђорђе није пристао на то. У *Житију* се јавља и физички опис светог Ђорђа, што није уобичајено за житијну књижевност. Претпоставља се да је поп Пеја био Ђорђу духовни учитељ, а поред *Житија*, посветио му је и Службу. (Јовановић 2000: 308) Спровођењем истражног поступка, анализом истражног дискурса као искуства области духа, са посебним освртом на нека теолошка и филозофска разматрања, имаћемо за циљ да докажемо немогућност спровођења казне, на примеру споменутог житија.

„Судија рече: 'Ја верујем више овом мноштву него теби једном. И пошто се не одричеш Христа, достојан си смрти,' и народу који гледаше у њега рече: 'Грех његов на вас и на душе ваше нека буде. Као што желите тако и учините са њим.' А, они се устремише на њега као вуци када желе да растргну јагње. И једни га по образу удараху, други га плуваху, неки га трзаху тамо и овамо. И тако му свезаше руке наопако, а око врата ужем железним и проведоше га скроз преко трга. И проповедник њихов пред свима викаше крепким гласом: 'Похитајте сви који сте чувари наше вере и понесите дрва да сажежемо овога који похули на наш закон и који се не хтеде одрећи Христа!'“ (Јовановић 2000: 320–321)

Из наведеног цитата јасно можемо видети да је у питању одређени начин кажњавања и то на један традиционалан начин помоћу којег „правосуђе“ изазива саблазан. Тело је главна мета кажњавања, подвргнуто мучењу, раскомадано, изложено живо или мртво, а погубљење је свакако јавно. Кажњавање је физичке природе, наношење бола и патње далеко су од прикривености и префињености,

¹ ankaristic@yahoo.com

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

пригушености. Мишел Фуко, у свом делу *Надзирајћи и кажњавајћи (рођење затвора)*, истиче како се крајем 18. и почетком 19. века гаси „туробна светковина кажњавања“; извршење казне, као церемоније, постаје скривено или бар скривеније, да би се на крају претворило само у процедурални или административни чин. Онај део насиља који се тиче извршења казне, више није у окриљу одговорности правосуђа, посебно не пред очима јавности. Правосуђе више не велича своју снагу уз помоћ чињенице да у име правде осуђеници морају бити тучени и убијани. Укида се јавно погубљење, нестају призори који се нуде гледаоцима, нестаје неки неодређени ужас који се ширио са губилишта, а који су изазивали и целат и осеђеник, нестаје и мучени који је, поред тога што је представљао нешто срамно, могао постати и предмет сажаљења и славе. Закључује Фуко да је у питању једноставно престанак непосредног дејства казне на тело. Тело сада служи као средство или посредник, физичка патња и телесни бол нису више саставни елементи казне, кажњавање се претворило од вештине изазивања неподношљивог бола у економисање укинутим правима. Промењен је предмет казне, кажњавају се апстракције које стоје иза чињеница и самог дела. Мета више није тело, ако није тело, онда је то душа. Испаштање сведено на мрцварење тела, замењено је казном која делује дубље – на мисли, на вољу, на склоности, на срце. Душа је изведена пред суд! Али, душа је, истиче Фуко, точкић у механизму овладавања и управљања телом – душа је тамница тела! (Фуко 1997)

Одговоре на питања: да ли је душа тамница тела, на питање односа душе и тела, као и на питање да ли је могуће извршење казне у споменутом *Житију Ђорђа Краивоца*, покушаћемо да дамо настојећи да деламо у „духу истражног судије“, те да доведемо читаоце до неке врсте „оптичке рестаурације“ смисла самог дела. Тако отварамо нови дискурс у духу истражног поступка, залазећи у жанр истраге, за који Драган Бошковић каже да је као типски облик исказа, као друштвено и институционално изграђена техника, једнако и конструкција као што је то и било који дриги жанр. (Бошковић 2004: 19) Бошковић још истиче: „Књижевни жанрови у себи чувају различитр традиције говорних и литерарних жанрова и нераздвојиви су од унутрашњег рефлектовања целокупне друштвене свести. Истражни жанр, на том трагу, обликује истражну слику света и у себи носи целокупно реторичко-истражно искуство из различитих области духа, од филозофије, теологије и психологије до права и егзактних наука.“ (Бошковић 2004: 20) Тако нам уметничко дело као истражни исказ пружа своје знање о епохи и друштву.

Средњи век је, не без тешкоћа и не тако споро, увео сложени истражни поступак. Судити, значило је: установити истину о кривичном делу, утврдити ко је његов починилац и применити над њим казну која по закону следи. Доношење пресуде било је у складу са истином, а што је, с друге стране, омогућавало поштовање ова три услова: познавање дела, познавање лица одговорног за дело и познавање закона. (Фуко 1997: 24) Мученику, Ђорђу Кратовцу, „беше осамнаест година. Изгледом беше танак и висок, нарусичав, дугуљастих образа, већа подигнутих и густих, повијеног носа, танких и дугих прстију на рукама. Понашањем беше смиран и једноставан, пред сваким се клањаше. И свакога ослобљаваше господствено. И никада се не насмеја без разлога, нити изусту испразну реч, нити се похвали за неку ствар, нити заподеваше било кога.“ (Јовановић 2000: 324-325) Из *Житија* сазнајемо да је Ђорђе био посебан младић који се видно истицао чињењем добрих дела, а био је и нарочито учен или како се наводи у делу „вешт у књигама и спреман на сваки одговор“. Поп Пеја у уводном делу

Житија истиче да ће бележењем Ђорђевог живота сачувати од заборава његов подвиг и борбу коју је поднео због Христа. Турци, „подстакнути бесом“, нису могли истрпети доброту овог младића који је делао на страни супротној од њихове, на страни хришћанства, насупротив мухамеданству. Покушали су да га привуку себи, најпре „милом“ – спроводећи систем питање/одговор чиме су покушали да убеде младића у једину правоверност њиховог учења, а како у томе нису успели, следећи корак спроведен је силом – прво затварањем у тамницу, затим јавним испитивањем о исправности двеју религија: хришћанске и мухамеданске, где је Ђорђе, услед неодступања од своје вере, хришћанске и непристајања да се приклони мухамеданству, осуђен за хуљење, потом везан, трзан, пљуван, свучен и гурнут, на крају, у ватру. У наведеном случају, Турци представљају власт или судију, имају моћ над потчињеним Ђорђем, делају на тако организованом простору да он представља једну ограничавајућу перспективу, јер на њему они постају власт која је у праву, која је ту да суди по истини, да строго, чак и застрашујуће казни кривца који се о ту истину (или квазиистину) огрешио, а где никако нема места за испитивање начела или права на које се власт позива. Све се своди на моћ, тачније надмоћ. Круг се тако затвара, Ђорђе је крив, осуђен и кажњен. Међутим, наш истражни поступак биће усмерен на нешто друго, не на испитивање поступка коме је Кратовац подвргнут, већ на испитивање уопште могућности спровођења казне над споменутим. Ствар ћемо покушати да доведемо до краја тако што ћемо прво размотрити случај Ђорђа Кратовца као хришћанина, а уједно и случај односа душе и тела, као и разумевања хришћанског Бога. Отварамо већ споменути истражни дискурс који у себи носи искуство из различитих области духа – пре свега теологије и филозофије, што ће бити искоришћено у даљем раду.

„Остави ме да будем хришћанин и да живим са хришћанима. Ако ли то не желиш, нека ти буде јасно да ме ништа не може раставити од Христове вере и љубави његове: нити богатство земаљско, нити слава ова пролазна, нити, опет, огањ или мач, нити друга каква мука!“ (Јовановић 2000: 318) Познавање Бога ниче из семена вере које се налази у нама самима. „И не сумњамо да у људском духу постоји по природи склоности неко осећање божанства. Да нико не би тражио прибежиште у наводном незнању, Господ је свима удахнуо неко разумевање његовог величанства, те тако бивају сопственим сведочењем осуђени.“ (Калвин 1996: 43) Тако су Турци осуђени сопственим сведочењем када су гледали како је немогуће спалити тело мученика Ђорђа, које упркос све већој ватри, остаје цело и уплашивши се, само наизглед без разлога, да не упадну у неку невољу, пожелели су да ипак прекину церемонију суровог кажњавања и да тело сахране што говори да „им се величанство Бога свети плашећи савест.“ (Калвин 1996: 43) Као хришћанин, Ђорђе верује да смо сви од Бога настали, али разлике међу људима стварају се отуда што сваки човек у себи и за себе може да гради неку заблуду која ће, иако у лику лажних измишљотина, учинити да се од Бога и удаљимо. Затим, када у посматрању Божјих дела видимо светлост Његове преставе и Његовог царства бесмртног, и даље можемо остати у тами, ипак ћемо гледати у Ништа, иако је поглед упрт у јасна сведочанства. Разлог овоме налазимо у духу „који је сувише телесан“, зато остајемо слепи јер у посматрању свеопштег склопа света, у посматрању неба, не налазимо Творца, Ствараоца, већ се заустављамо дивећи се створеном. Турци се тако диве своме царству, мноштву освојених градова и великим приходима које добијају, доводећи, непромишљено, све наведено у везу са Божјом љубављу. Ђорђе наводи цитате из *Светиоџ писма*, за шта каже:

„Истину коју сам проповедао о Христу, за њу сам спреман и умрети.“ (Јовановић 2000: 320) Ђорђе је спознавши себе, спознао божанско у себи, спознао је Бога, а *Светло писмо* је уздигао изнад претпоставки, људских разлога, назнака, засновао га је на „унутарњем сведочанству Светог Духа“. Ђорђе верује у хришћанске речи да је могуће сачувати живот и када тело буде уништено. У *Библији* се спомињу: дух, ум и тело:

„Молићу се Богу духом, а молићу се и умом, хвалићу Бога духом, а хвалићу и умом,“ (*Нови завјети* 1984: 341) „Јер је телесно мудровање смрт, а духовно мудровање живот и мир. Дух Божји живи у вама, а, ако је Христос у вама, онда је тело мртво за грех. Ако ли живи у вама Дух Онога који је васкрсао Исуса из мртвих, оживеће и ваша смртна тјелеса Духом својим који живи у вама. Тако, дакле, браћо, нисмо дужни тијелу да по тијелу живимо.“ (*Нови завјети* 1984: 308)

Ђорђе је свестан свог двојаког састава – духовног и телесног – и разумевајући разлике међу њима, предао је радосно своје тело за Христа, као што је и Христ учинио за људски род.

Рене Декарт, у свом делу *О стјрасћима душе*, такође говори о двојаком саставу човека и покушава да објасни однос психичког и физичког, душе и тела у човеку. Разматрајући природу самих супстанција, духовне и материјалне, Декарт закључује да се оне међусобно апсолутно искључују, тј. да се дух, свест, мишљење не дају објаснити из материје. Човек се тако састоји из два бића која се узајамно искључују јер душа не може деловати на тело, ни тело на душу и та раздвојеност се назива дуализам. Тоталитет људског бића је у себи противречан и не да се схватити. Даље, Декарт ипак допушта узајамно деловање душе и тела, али само као емпиријску чињеницу. Психичко и физичко се додирују најочевидније на плану афективног, осећајног и чулног, односно емоционалног у најширем смислу, што све Декарт третира под заједничким одређењем – страсти, међу којима истиче шест основних: чуђење, жеља, љубав, мржња, радост и жалост. Декарт не сматра страсти ни добрим, ни злим, већ само покретачима душе на хтење ствари, што онда покреће тело на извршење тих ствари и једино ту долази до везе и деловања психичког на физичко, душе на тело. (Декарт 1981) Међутим, у средњем веку, страсти су посматране као грех и ђаволска ствар, негативност коју треба избећи. Страсти су довођене у тесну везу са телесним, а, „телесно мудровање је смрт, телесно мудровање је непријатељство Богу, који су по тијелу, не могу угодити Богу.“ (*Нови завјети* 1984: 308) Турци су за све време мучења Ђорђевог вођени бесом, лажима и лукавством, а, Ђорђе искреношћу, незлобивошћу и љубављу. Иако нису могли сагорети мучениково тело, нису одустајали од своје намере:

„Један од њих узе дрво велико, удари га по глави и тако испусти душу своју. И мада је небо било ведро, изненада бели облак наиђе над ломачу и испусти велику росу, тако да су се сви окупљени дивили том призору. Видевши ово, хришћани прославише Бога. А, Турци са самим ђаволом остадоше посрамљени. И многе од њих видех како отиру сузе са очију својих и како одлазе посрамљени, а хришћани велико охрабрење примише и рекоше – Ево, овај је хришћанин и због Христа умре!“ (Јовановић 2000: 322-323)

Најзад, Ани Бесант каже:

„Сваки хришћанин у људској конституцији препознаје три саставна дела: Дух, Душу и Тело. Дух је одраз и слика Највишег Тројства, Душа је дуална и обухвата ум и емоционалну природу. Тело је материјални инструмент Духа и Душе. Тело је возило

свести или инструмент свести, оно у којем се свест носи, као у неком возилу или оно што свест користи да контактира са спољашњим светом. Живот је састављен и од Материје и од Духа. Нужна је дуалност свег манифестованог постојања, неодојива коегзистенција Духа и Материје, како у зрнци прашине, тако и у манифестованом Богу. Христ, као Бог и Човек, само показује, у космичким размерама, исту ту чињеницу дуалности која се понавља свугде у природи. На тој оригиналној дуалности формирано је све у универзуму.“ (Бесант 2002: 130-131)

Овде бисмо привели крају наш истражни поступак, где после разматрања односа духа и тела, позивајући се на теологију и филозофију, као искуства области духа, садржана у истражном дискурсу, можемо закључити да је дуализам људске природе нужан, затим природе уопште, а онда и самог Божанског бића. Вечна игра Духа и Тела (Материје) опстаје у нужном парадоксу њиховог постојања и односа – толико различити и независни, а, ипак нераздеојиви. Међутим, једноме морамо дати право надређеног члана. То право припадате Духу над Телом (Материјом). Само је Дух оно што вечно опстаје, а ако то прихватимо, закључићемо да је казна коју су Турци покушали спровести над Ђорђеом Кратовцем немогућа јер је усмерена искључиво на телесно. Не могу они који су немоћни да превазиђу телесно казнити оне који су телесно духовним већ превазишли. И на крају, опет парадокс, али као једини могући, као нужно постојећи – умирање и одрицање воде нас у живот, воде нас у божански живот, воде нас у Бога. Тај живот је могућ јер Бог тако доводи душу у себе самог.

„У испражњеност узима нас само љубав која је јака као смрт и убија човека у његовом Ја и одваја душу од тела тако да она ни са телом ни са било каквим стварима више не жели да има никаква посла у сопствену корист. На тај начин она се уопште издваја из овог света и води тамо куда је заслужила да иде. А, куда је иначе заслужила да оде него у Тебе, вечни Боже, где Ти мораш да будеш њен живот за то умирање кроз љубав.“ (Екхарт 1999: 196)

„Ништа ме не може раставити од Христове вере и љубави његове.“ (Јовановић 2000: 318) Тако је и било: Ђорђе је непоколебљиво и истрајно пострадао за Христа, Турци нису успели да упале тело и на крају су и сами признали да је мученик свет. Закључујемо: казна је немогућа, жртва се избавила.

Извори

Поп Пеја 2000: П. Пеја, *Жиције светиоџ Ђорђа Краиовца*, у: *Стара српска књижевност, Хрестоматија*, приредио и превео: Томислав Јовановић (ред.), Београд: Филолошки факултет, Крагујевац: Нова светлост.

Литература

Бесант 2002: А. Бесант, *Езотерично Хришћанство, или Мање мистерије*, превео са енглеског Иван Бошковић, Београд: Metaphisysa.

Бошковић 2004: Д. Бошковић, *Иследник, сведок, прича*, Истражни поступци у *Пешчанику и Гробници* за *Бориса Давидовича* Данила Киша, Београд: Плато.

Декарт 1981: Р. Декарт, *Страсти душе*, превео Милан Тасић, Београд: Графос.

Екхарт 1999: М. Екхарт, *Јака као смрт је љубав*, избор и превод Мирјана Аврамовић, Нови Сад: Светови.

Калвин 1996: Ж. Калвин, *Наук хришћанске вере*, превела с француског Иванка Павловић, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.

Свето Писмо 1984: *Нови завјет Господа нашег Исуса Христа*, Свети архијерејски синод Српске православне цркве, Београд: издато у сарадњи са Британским и иностраним библијским друштвом.

Фуко 1997: М. Фуко, *Надзирајући и кажњавајући (рођење затвора)*, књига 4, Београд: Прогресс.

THE (IM)POSSIBILITY OF PUNISHMENT: HAGIOGRAPHY OF ST. ĐORĐE KRATOVAC BY PEJA THE PRIEST

Summary

The figure of Đorđe Kratovac, the man who took sacrifice for Christ and died as a martyr to be subsequently proclaimed a saint, will be discussed in the paper. By employing the method of investigation procedure, analyzing the investigation discourse as an experience within the realm of the spiritual, as well as taking into account the specific philosophical and theological debates, we shall seek to delineate the impossibility of conducting punishment over the aforementioned saint and a martyr. Besides the possibility, that is to say impossibility of conducting the punishment, we shall also address the following issues: the relationship between body and soul, the nature of God, as well as that of a human's being.

Key words: investigation procedure, investigation discourse, soul, body, man, God

Anka Ž. Ristić

Биљана ПАНИЋ³
Крађујевац

КРИВИЦА, ИСТИНА И КАЗНА У РОМАНУ БОГОРОДИЧИНА ЦРКВА У ПАРИЗУ ВИКТОРА ИГОА

У раду се разматра положај маргинализованих и потчињених у истраживачком дискурсу и односима моћи. Налазећи се у мрежи утицаја центара моћи, државе и цркве, обесправљени и они који су пореклом или својевољно обележени и постављени ван системских и јавних законских граница, бивају враћени у институционализовани поредак кроз осуду и казну. На тај начин закон постаје средство моћника, сопствена кривица види се као преиначена кривица другог, а осуда као покушај ослобађања од греха.

Кључне речи: маргинализовани идентитет, злочин, закон као средство, кривица, казна

Увод

Истражна наратологија конституише се у приповедном поступку кроз однос кривице, кајања, испитивања, у односу закона, моћи, права, институције и личности. Полазећи од повреде норме, а на основу институционализованих облика моћи, истражни дискурс тежи осветљавању, анализи и у крајњој инстанци истини, односно конструкцији истине. Како модел истинског догађаја мора да потврди исправност, логику и доследност истражног поступка, сама средства ислеђивања на основу правне законитости, а слично строгој научној методи, воде откривању и јавном истицању личности. Субјект уаплетен у скандал, кроз истражни метод приводи се институцијама моћи, права, полиције и управе, које га, у складу са сопственим поретком конституишу као тело, опредмеђују као предмет знања, анализирају и дефинишу. Од субјекта истраге, ствара се, дакле, објекат знања, од човека ентитет психолошких вредности и датости, од средишта скандала – потчињено тело. Субјект, слично лакановском Другом, представља место укрштања означитеља, ентитет који се остварује у сусрету психолошких, правних, економско-политичких вредности. Одатле се проблеми кривице и истине у роману *Богородичина црква у Паризу* Виктора Игоа, морају посматрати као опредмеђивање и конституисање другог кроз жељу и моћ.

Злочин или љубав проклетога

У средишту истражног поступка налази се злочин, тамно место и дело које се у својој суштини не може ставити у оквир закона, већ представља његову негацију. Субјект или почињено дело као предмет истраге, показује могућност прекорачења законског система, тачку у којој се ништи наметнути поредак и указује на могућност његовог превазилажења. Одатле субјект ваља потчинити, вратити у оквире наметнутог и устаљеног, дефинисати и ставити у симболички ред. Субјект истраге постаје ентитет из кога ваља одстранити непознато као несазна-

3 biljanamilojevic@live.com

тљиво; психолошко место које се мора дефинисати као предмет знања и рационално освојити.

Рационализам значи „узети на знање најбитније о новом, унутрашњем непријатељу. Научити како се опходити са својим нагонима“ (Слотердијк 2008: 334). Како се субјект конституише у другоме (Лакан 1986: 148) као у имагинарној реалности, тако се сопствене жеље, преломљене кроз идентификацију нужно виде у том ентитету. Нагони, дакле, налазе опредмећење као простор жеље. Оно што се осећа као унутрашњи непријатељ, преломљено кроз нормирани поредак, остварује се као отуђена вредност, као жеља, лакановски предмет мало а (Лакан 1983: 305).

Будући да закон почива у забрани, уживању као остваривању жеље у реалности, супротставља се сама жеља као неиспуњена тежња. Како Лакан каже, „жеља је одбрана, одбрана од преступања границе у уживању“ (Лакан 1986: 286). Као човек вере, Клод Фроло прихвата Бога као врховног и универзалног означитеља, религију као закон и морални оквир постојања, духовну норму као пуноћу бића која треба да надомести издвојеност жеље. Жеља се, дакле, формира на супротној страни од божанских атрибута. Постојање жеље као такве, увек је повезано са не-ја простором који у психолошко поретку одговара области другог, као месту које измиче насилном формирању. Одатле је други Клода Фролоа субјект који игром измиче симболичком поретку, онај ко не настањује званични закон, субјекат чулности, сензуалности и световности. Циганка се појављује као простор идеала жеље, забрањених добара и уживања; она је оличење необичне младости, бујног живота, дубоке страсти, онога што вером бива потиснуто као дело нечастивога, а што уједно означава она савршенства која су се желела постићи за сопство. Начин њиховог присвајања мора бити остварен кроз љубав за другог и у другоме. Одатле те велика страст свештеника према играчици, која у лакановском поретку означава предмет жеље и страсти, губитак и мањак субјекта који тежи да га оствари. Страст свештеника се у поретку моралног и духовног закона очитује као табу и забрана. Поштујући бога као врховног означитеља у поретку из којег су страсти, нагони и чулност протерани као сатанизовани, Клод Фроло схвата да се предмет жеље не сме освојити, већ се мора укинути. Суђење Есмералди за убиство капетана Фебуса означава привођење нечастивих страсти, чије је она оличење, законском поретку и духовном суду који их својим моћима ниште. Злочин свештеника је злочин из страсти, као недело човека који, желећи да укине предмет сопствене жеље не може да допусти да се он оствари као задовољство другог.

У приповедној равни, злочин се одиграва у изнајмљеној соби, у тренутку када заљубљена девојка треба да се у љубави преда капетану. Свештеник, који је у замену за новац, од капетана добио допуштење да тајно посматра љубавни састанак, из љубоморе убија капетана. Како девојка у тренутку злочина остаје без свести, нема очевидаца, па злочин постаје отворена прича која у логичности и рационалности истражног поступка тежи свом завршетку. Истрага злочина која, користећи се методама испитивања, тортуре и изнуђивања признања, треба субјекат осуде да претвори у објекат проучавања – осумњичени се јавља као ентитет могућих, никада довршених уписивања и проучавања (Бошкових 2004: 20).

Судски процес

Злочин који недостатком објективних доказа и непосредних сведока остаје отворен за истражна тумачења, бива прочитан у складу са поступком истраге у

којем се празно место злочина употпуњује новим сазнањима. Оптужени постаје предметом истраге која га сагледава из монолитне перспективе (Бошковић 2004: 19). Субјект који се налази на граници декларисаног света и утврђеног поретка, који својом различитошћу замрачује границе познатог и новог, застрашујућег и чудноватог, изложен је тумачењу по којем се све ново, недовољно сазнато, те егзотично у својој несазнатљивости, тумачи као опасно. У основи рационалног виђења света, слично истражном поступку, налази се страх од непознатог, неповерење према ономе што као двострано читљиво измиче апсолутном знању (Слотердијк 2008: 324). Укинута неповерење значи представити субјект као сазнатљиво, рационално освојиво поље, као тело заробљено и освојено односима моћи (Фуко 1997: 32). Психолошки ентитет који се у порецима знања налази на граници, у односе моћи мора бити укључен, бар као њихова негација – и зато осуђен.

Оптужница која Есмералду терети истиче њено циганско порекло, њену игру и вештине козе као несумњиве одлике дружбовања са ђаволом. Маргинализовани идентитет у друштвеним оквирима означава области живота којима се не може у потпуности овладати, а чије је постојање у знаку онога што се не може освојити неопходно да би се установило и одредило подручје законитости. Циганка бива оптужена као жена посебног соја који се одао враџбинама. Сатанизованост мањинског идентитета преноси се и на вештине, начин живота Цигана, па све у њиховој околини мора бити схваћено и осуђено као демонизовано. Како судски процес подразумева присуство народа који мора да посведочи исправност одлуке и правичност суда, маса се укључује у симболички поредак, јемчи за моћ и праведност институције. Они који се налазе под сводовима Дома правде, својим присуством треба да покажу доследност правном систему, оданост симболима моћи, и на крају да учествују у осуди оних који стоје изван њега или на супрот њему. Некадашњи гледаоци Џалиних вештина и Циганкине игре, постају чиниоци моћи који исте те вештине сада посматрају као демонске – „Коза је очевидно била прави сатана“ (Иго 2005: 290). Слично томе, и Есмералда од играчице која је публику заносила својим љупкошћу и покретима постаје „само ужасна вештица“ (Иго 2005: 290).

Виђење суда изложено у оптужници тражи да буде поткрепљено објективним сведочењем, кроз исказе оних који треба да потврде став закона; да се оптужница објективизује кроз субјективну причу. Старица код које је капетан изнајмио собу за састанак сведочи да је и сама коза била јасан знак авети и чаролије. Сведок, потврђујући припадност оптужене роду који се одао чаролијама, закључује: „Јасно је као дан... да је та девојка нека чаробница која стоји у вези са злим духом да пљачкају официре“ (Иго 2005: 286). Демонска природа девојке, њене козе и намера, потврђује се кроз сведочење рањеног официра. Фебус од Шатопера сведочи да га је човек у црном салетао да се састане са оптуженом, да му је дао талир којим је соба плаћена а који се, по сведочењу газдарице претворио у лист. Сведочења представљају приче које се плету око оптужене као искази моћи, теже да је конституишу као демонску природу која, будући да је изван закона, мора у њега да буде враћена и потврђена кроз суђење и казну. Одатле се и не доводи у питање идентитет црног човека – у складу са формулисаним особинама оптужене које потврђују и изјаве сведока, он мора бити авет, зао дух који је капетана наводио на грех са Циганком.

Како се ситина у истражном поступку конституише кроз истрагу судских власти и ритулно – потврђивањем злочина које изводи оптужени, мора се изнудити признање оптуженог као сагласност у повиновању закону (Фуко 1997: 48).

Тортура као средство долажења до истине

Пошто је закон у исто време и оно што владара као таквог устоличује и оно што се кроз владереву вољу и моћ објављује, сам судски процес треба да дође до истине и да представи казну као начин монарховог дељења правде. Таква примена закона по којој систем правила и сама правичност обележавају властодршца и обелодањују истину као праведност и непогрешивост самог система, отвара могућност да се оптужница формира без знања оптуженог (Фуко 1997: 46). Оптужени је на тај начин у исто време стављен изван закона (тимае што га кршењем не поштује), и обележен је законом (Због кршења закона му се суди). Оптужница против Есмералде формирана је и пре напада на Фебуса. Краљев прокуратор у духовном суду, Шармоли, написао је оптужницу против Циганке и њене козе, чека се само на допуштење свештеника, па да и претрес буде готов. Девојка бива оптужена због игре на тргу, због козе „која чита, пише, рачуна као Пкатрикс, и која даје довољно повода да се повеша цео цигански род“ (Иго 2005: 260). Како је сам идентитет довољан да се препозна оно што је изван закона, напад на Фебуса није доводио у питање починиоца.

Како оптужена не признаје почињени злочин, суд налаже да се признање добије мучењем. Оптужница и мучење део су истог поступка долажења и утврђивања истине о оптуженом и на њему (Фуко 1997: 48), при чему тело постаје законски обележено. Циљ тортуре је успостављање процеса истине, при чему је тај процес ритуализован; кривац постаје гласник своје пресуде коју јавно обзнањује и тиме потврђује њену истинитост (Фуко 1997: 52).

Соба за изнуђивање признања округлог облика, без прозора и са ватром као јединим извором светлости, уз застрашујуће представе ланаца, метала и чудноватих направа, представља средство којим душу која се опире ваља подсетити њене телесности. Извор бола и патњи служи потчињавању душе, па се према телу треба односити као према меду – мучитељи обучени у кожне кецеље тело муче тестерама, клештима, бодљама, стежу га и везују. Монструозност собе служи и застрашивању оптужене – она треба да покаже да истрази на путу до истине не треба ништа да стоји, да окривљену обезвољи и потчини док не постане „јадно зрно проса које људска правда хоће да семеје под ужасним жрвњем тортуре“ (Иго 2005: 294). Мучена шпанском чизмом, Есмералда признаје злочин и на терет душе ставља непочињено убиство, злочин који се не може установити јер недостаје тело убијеног као доказ. „Како је признање довољно јак доказ то није неопходно додавати друге, или улазити у тешку и сумњиву комбинаторику индиција“ (Фуко 1997: 46). Признање обновљено у судници крајњи је циљ тортуре – Есмералда ритуално и у Дому правде понавља признање које бива дочекано општим жагором народа као изразом задовољства јер је правни систем потврдио своју исправност.

Закон као средство

Како се законски систем остварује кроз краља, и путем његових духовних и световних прокуратора, у истражном поступку који се води око Есмералде,

судију ваља тражити међу актерима формирања првобитне оптужнице, у свештенику. Свештеник који је у Есмералди видео предмет жеље и љубави, посматрајући састанак девојке и капетана треба да потврди да ли Циганка остаје чедна, јер је само као таква предмет жеље. Ухођење двоје заљубљених тиме добија карактер истраге, јер треба да потврди порочност или невиност оптужене, при чему се предавање страстима мора казнити. Клод Фроло у Есмералдину затворску ћелију долази као спасилац, нудећи избављење у замену за љубав. Надајући се да ће га жигосање Циганке као демонизоване женскости ослободити жеље, свештеник предаје девојку суду – као предмет жеље који може припасти другој. Духовне власти треба циганку да жигосу, тиме потврде своју моћ над њом, а заточена девојка ће тиме припасти свештенику. „Мислио сам и то: да би те кривична тужба предала мени, да би у затвору била у мојој власти, моја... да сам ја доиста био предан теби и да је ред да се и ти предаш мени.“ (Иго 2005: 308) Клод Фроло, дакле, постаје тужилац, судија и избавитељ. На тај начин затворски систем постаје средство манипулације, начин обликовања субјекта који, уобличен средствима репресивног система, треба да се покори и као предмет жеље припадне. Тело међу зидинама затвора постаје предметом жеље и истовремено отвара могућност њеног испуњења, па је присвајање субјекта једино могуће када он постане обесправљено тело деловања закона – „Један свештеник и једна вештица могу се топити у сласти на тамничкој постељи.“ (Иго 2005: 309)

Казна

У центру истражног поступка налази се злочин или преступ, у злочинцу се открива починилац који се процесом жигосе као преступник, чије се дело мора осудити а тело казнити. Да би казна била делотворна као приказ дељења правде и оличење моћи правосудног система, тело затвореника и процес кажњавања постају јавни. И оптужени и сам казнени процес постају предметом драматизованог приказа тријумфа правде, почевши од церемонијалног спровода кроз град чиме је злочинац изложен погледима, до самог чина погубљења. Тело осуђеника треба да постане „нека врста јавног сведочанства о кривичном поступку који је до тог тренутка био скривен; у телу и на телу пресуда треба да постане видљива свима“ (Фуко 1997: 41). Како је циљ истраге расветљавање злочина, процесуално спровођење осуђеника улицама кроз народ мора да покаже расветљен злочин, односно видљивост злочина на телу. У циљу стварања тоталитарне слике, невидљиво се потискује (Вирилио 1993: 54), оптужени бива изложен погледима. Законски пут и налажење истине као начин покоравана субјекта, представља пут осветљавања као рационалног освајања мистерије злочина. Слично томе, огољено тело затвореника треба да покаже да је субјект сазнања постао расветљени и сазнат ентитет, човек покорен правном систему, осуђен и жигосан, је човек чије је тело јавно приказано. На путу до вешала, Циганка пати „што је овако, готово сасвим нага, изложена толиким погледима“ (Иго 2005: 324), покушава да сакрије босе ноге и да зубима придржи лоше прикопчану кошуљу. Народ преузима улогу посматрача, јемчи за извршење казне (Фуко 1997: 67), али истовремено, призором погубљења као манифестацијом моћи треба да буде заплашен, и да својим присуством потврди правичност осуде. „Народ је, дакле, учесник у кажњавању.“ (Фуко 1997: 67)

Казна мора бити симбол за злочин, па се између начина кажњавања и недела успоставља харизматска веза – осуђеник се кажњава на месту злочина, или

му се ту леш излаже (Фуко 1997: 53). Есмалду воде на Гревски трг, место где је играјући увесељавала народ, постаје место извршења казне. Као оличење моћи и милости, Клод Фроло посматра извршење казне из цркве; места које представља и уточиште и затвор, место је и повлашћеног који гледајући не бива виђен. Девојку обучену у бело, са омчом око врата носе до вешала, где јој изненада крвник измиче лествице под ногама и оставља тело да се ужасно трза.

Јавно погубљење треба да покаже тријумф суверена, па сила оличена у казни мора имати разорну моћ на тело које бива лишено живота, а потом и уништено. Циганкино тело носе у Монфокон, најстарија вешала у граду, место на које се лешеве бацају у једну заједничку мртвачницу. Велики паралелопипед представља заједничку костурницу, подрум тела са којих је целат скинуо све иоле вредно, место где се тела обешених злочинаца претварају у костуре и прах. Злочинци немају права на миран починак: разбачана тела без реда леже на месту које их је изједначило у судбини: заједно труну невино оптужени и краљеубице. Тела злочинаца која без идентитета, сопственог места починка труну док се не претворе у прах представљају „крајњи домет казне не само у идеалном, већ и у стварном смислу“ (Фуко 1997: 59).

Краљевина луталица и просјака

Неправилан, рђаво поплочан трг у замраченом и забаченом делу Париза представља уточиште скитница, лопова и просјака. То је уточиште обесправљених којима остаје да дању измоле за новац и храну, или да то силом отму, како би се увече у њега вратили и наставили живот у заједници одбачених. Као заједница отпадника од друштва, људи различитих вера и националности, овај део града у правном смислу представља изопачен световни јавни законски поредак.

Средиште краљевине луталица налази се у крчми црвеној од крви и вина, њен центар моћи представља институцију у којој се поштују закони тела и нагона. У гротескној слици палог света, знаци краљевског достојанства представљају буре као престо, дечја капа као круна и кожни бич као жезло, а који карактеришу владара као инфантилног, немарног али и строгог господара. Врховну моћ владар дели са још два господара: јеђупачким кнезом и галилејским царем – „то је онај жути што је повезао главу пачавром... и онај дебељко што не слуша и што милује једну блудницу“ (Иго 2005: 86). Јасно је да у обраћању владару нема истицања звања и титула, изостаје свечано именовање господара, а и само обраћање осуђеног краљу не захтева поштовање строгог кодекса: „господару, величанство или друже, зови ме како хоћеш“ (Иго 2005: 86).

Повреда закона краљевине почива на непоштовању њених граница, па Гренгоаров улазак у друштво скитница и лопова мора бити кажњен. Ритуално погубљење праћено је даривањем новца уместо свечане објаве злочина, а од оптуженог се тражи да сам одбаци своју одећу у корист сиромашних, исповедника замењује украдена црквена статуа, а уместо опроста грехова и спасења душе нуди се улазак у друштво одбачених. Гренгоар мора своје интегрисање у заједницу цигана, лопова и просјака да оправда поседовањем вештина правог пљачкаша. Судбина прекршиоца закона луталица двоструко је обележена – казном због уласка у заједницу луталица и казном званичних власти која може стићи крадљивца – разлика је само у томе што ће као крадљивац бити касније обешен „са више параде, о трошку доброга Париза, о каква лепа зидана вешала, од стране поштених људи“ (Иго 2005: 85). У краљевини сиромаша и пљачкаша као по-

следња шанса за окривљеног нуди се женидба са Циганком, као спас кроз милост, сажалење или љубав. С оне стране силе која гарантује право и безбедност, постоји гротескна реалност која не нуди спас, већ казну у виду испаштања као последице повреде неписаног и непознатог закона (Бенјамин 1974: 73).

У церемонији венчања, законске одредбе које карактеришу трајање и природу барчног односа одређују се усменим пристанком, договором и случајем. Трајање заједнице одређује број парчади на који се разбије ћуп који младожења баца. У питањима љубави, шатровачки краљ све одредбе препушта доброј вољи девојке позване да прихвати оптуженог, и случају. Пошто је постављање права „постављање моћи и утолико чин непосредног испољавања силе“ (Бенјамин 1974: 73), јеђупачки кнез прихвата одређење брака као простора конституисања права ван моћи и силе, као начин живота који одређују силе случаја, обичаја и циганске вере.

Поглед на правосуђе

Краљ као функција конституисана законом, и као физичко отелотворење тог закона представља суштину врховне власти и моћи распоређене по духовним и световним судијама. Дељење правде од стране судија манифестација је владареве воље, а центри духовне и световне моћи су физички уобличена средишта ширења правде. Напад Цигана и луталица на Богородичину цркву краљ првенствено тумачи као помоћ народа у свргавању и покоравану непослушне властеле. Напад на Богородичину цркву, као место које је у монарховом поседу и моћи, краљеви саветници тумаче као напад на самог владара чија је власт, оличена у црквеној грађевини, на тај начин повређена.

Иако су шатровци који су цркву напали како би Есмалду спасли неправедне оптужнице краљу представљени као маса која, упркос снази уточишта, тражи задовољење правде и смрт оптужене вештице, краљ наређује да се грађевина одбрани, а народ нападне. Краљево вољу треба спровести кроз дату наредбу, не дозволити народу да самоиницијативно кажњава. Као оличење власти која може да укине и закон и освету (Фуко 1997: 62), краљ не дозвољава да се његова воља спроводи другачије него као напад краљевске војске. „Сила, уколико се не налази рукама датог права, угрожава то право, и то не циљевима за којима може тежити, већ својим пуким постојањем изван права.“ (Бенјамин 1974: 58) У таквој парадоксалној ситуацији, где се воља народа, иако истоветна са краљевом намером, не сме остварити, треба „казнити народ што хоће и учинити оно што он хоће“ (Иго 2005: 431). „Право посматра силу у рукама појединца као опасност која прети да поткопа правни поредак.“ (Бенјамин 1974: 58) „Али ако је сили и с оне стране права осигурано њено постојање као чисте непосредне силе, онда је тиме доказано да је могућно и револуционарно насиље... и да је револуционарно насиље име за највишу манифестацију чисте силе човека.“ (Бенјамин 1974: 77)

Парадокс судских власти открива се и у суђењу Квзимодоу. Оптужен за ноћни неред, насиље над развратном женом, непослушност и противстављање стрелцу из пратње краља, Квзимодо, уобличен вољом и моћи Клода Фролоа, као оличење послушног тела надљудске снаге, излази пред суд, где глувој накази суди глуви судија. У правосудном систему, у којем се истрага води без знања оптуженог а истина се потврђује изнуђеним признањем и пресудом, судија може бити и глув и слеп (Фуко 1997: 46). Питања се ређају по утврђеном редоследу, а пошто никакав одговор не може да промени ток суђења или доношење пре-

суде, судија може да буде „у исти мах и глув и слеп, без чега нема савршеног судије“ (Иго 2005: 185.). Како се питања судије нису подударала са одговорима Квазимода, јадник бива кажњен, ни због чега другог већ због ситуације коју закон није предвидео – да глув суди глувومه.

Народ који при кажњавању оптуженог треба да преузме улогу сведока, а да казну схвати као начин испаштања због злодела, Квазимодо осуђује јер је наказан и чудноват: због грбе, наказног лица, трагичне гримасе или чудовишности. Субјекат формиран преузимањем норми и усвајањем начела послушности прихвата казну не знајући чему је крив, као нормално следовање у поретку за који је постао послушно тело – тело животињске снаге а сломљене воље. Квазимодо у казненом систему представља идеални субјект формиран по начелима покорности, тело у које се центри моћи уписују и тиме га означавају.

Закључак

Ако „не постоји субјект који претходи својим конструкцијама, нити је субјект до краја условљен тим конструкцијама“ (Батлер 160), поље идентитета треба посматрати као место укрштања и деловања поредака дискурса/моћи. Квазимодо бива одређен наказношћу тела и поштовањем према свештенику који се, навикнут, једини те наказности не ужасава. Покорност која подразумева потчињавање и послушност – „свештеник, на ногама, љут, пун претње, строг; Квазимодо, на коленима, понизан, покорно молећи“ (Иго 2005: 71), заправо одаје покорност силе која је у служби власти; јер, иако је „Квазимодо једним прстом могао смрвити свештеника“ (Иго 2005: 71), Квазимодо остаје сила као средство моћи.

Како је субјект место на којем се увек изнова конституише идентитет, психолошка вредност која није никад просто довршена и заувек дата, његове се вредности увек конституишу и оспоравају. Од тела као средства моћи, човека који је „ни човек ни животиња, нешто тврђе, нешто што се више гази и нешто наказније од шљунка“ (Иго 2005: 348.), прихватањем кроз доброту и сажаљење, ствара се понизан и уздржан слуга. Служити Циганки је за Квазимодо бити у служби лепоте као вредности у другоме, онога што се као идеал жели постићи за сопство. Не због тога што је више животиња него човек, већ што због тог животињског није престао бити човек, наказа се приклања другом кроз афирмацију. Како се други воли због савршенства, природа те љубави је, како Фројд каже, у нарцизму, јер, „вољети у бити, јест хтјети бити вољен“, (Лакан, 1986: 270.), дакле, без гнушања и одбацивања бити признат кроз лепоту и за њено добро. Како одлуком Клода Фролоа Есмералда бива обешена, нестаје поље жеље свештеника, и поље идеала-лепоте за убогог звонара, „демонски смех, смех који човека обузима само онда кад престане бити човеком, указа се на бледом лицу свештеникову“ (Иго 2005:).

У казненом систему у којем је духовни истражитељ истовремено тужилац, истражни судија и сила која казну укида, послушност субјекта мери се његовом понизношћу и покорвању, јер су краљеви „као и критски Јупитер: имају уши само на ногама“. (Иго 2005: 421) Отуда је непријатељ онај ко се доминантној вољи супротставља постојањем слободне сопствене воље: Есмералда љубављу према капетану и мржњи према свештенику, Квазимодо служењем оптуженој, а одрицањем послушности тужиоцу. Суђење судијама могуће је као суђење унутар субверзивних система – од стране маргинализованих идентитета – Есмералди-

ним одбацивањем свештеникове љубави као спасења и свесног одабира вешала – субјективно емотивно и етичко спасење налази се у бегу у званични административни систем („Ваља умрети лепојко, или бити моја (Иго 2005: 447.)). Квазимодова казна за свештеника долази као судбина човека који се одрекао људскости, а који, као припадник закона и духовни прокуратор, не може бити кажњен у оквиру датог поретка. Одатле казна мора доћи од оног ко друге законе сем захвалности и љубави не познаје – људска наказа кажњава човека наказне људскости.

Литература

- Бенјамин 1974: W. Benjamin, *Есеји*, Београд: Нолит, .
- Бошковић 2004: Д. Бошковић, *Иследник, сведок, прича: истражни постојници у „Пешчанику“ и „Гробници за Бориса Давидовича“ Данила Киша*, Београд: Плато.
- Вирилио 1993: П. Вирилио, *Машине визије*, Нови Сад: Светови.
- Иго 2005: В. Иго, *Богородичина црква у Паризу*, Београд: Новости.
- Лакан 1986: Ж. Лакан, *Четири темељна појма психоанализе*, Загреб: Напријед.
- Лакан 1983: Ж. Лакан, *Сјиси*, Београд: Просвета.
- Слотердијк 2008: П. Слотердијк, *Критика циничног ума*, Подгорица: ЦИД.
- Фуко 1997: М. Фуко, *Надзирајући и кажњавајући: рођење затвора*, Београд: Просвета.

GUILT, TRUTH AND PUNISHMENT IN THE NOVEL THE HUNCHBACK OF NOTRE-DAME BY VICTOR HUGO

Summary

This paper investigates position of marginalized in investigating discourse and relations of power. In the net of power and influence both of the state and the church, disenfranchised and those who are by their own free will marked and put beyond public legal limits, are being forced back into institutionalized order by conviction and sentence. In that way the law becomes tool, own fault becomes the guilt of someone else, and the conviction is seen as a way of liberation from the sin.

Key words: marginalized identity, crime, law as a means, guilt, punishment.

Biljana Panić

Ана ЖИВКОВИЋ¹
Крађујевац

РЕАЛИСТИЧКА ИСТРАГА У РОМАНУ ГОРСКИ ЦАР СВЕТОЛИКА РАНКОВИЋА²

На основу неколиких истрага, које покрећу јунаци романа *Горски цар* Светолика Ранковића, омогућено нам је истраживање начина трансформисања детерминанти правно-полицијског дискурса у поетичке чињенице. Концепција реалистичке истраге сагласна је захтевима поетике реализма (објективна истина, материјални докази, поуздане методе закључивања) само у ситуацијама када су приповедач и споредни ликови у улози иследника. Када истрагу спроводи главни јунак испитујући сопствене преступе, истрага пружа задовољавајуће могућности за реконструкцију прошлости, за делимични повратак несталом идентитету у коме је укореењена склоност ка злочину, те смо на трагу опстанка ауторитета посредством фигуре оца и поузданости субјективног искуства, што свеукупно реалистичку истрагу профилише приметније и као модернистичку.

Кључне речи: истрага, злочин, реконструкција прошлости, ауторитети

Истражне слике романа *Горски цар* Светолика Ранковића пружају могућност одређења романа на поетичком плану као метафоре научно-информативног дискурса, који је у епохалном дослуху са реалистичким погледом на свет, док истовремено „висок степен субјективизације“ (Иванић 1996: 70) покренутих истрага навешћује модернистичку литерарну интроспекцију. *Горски цар* и на приповедном плану поседује истражне дијалоге, уобличене током полицијског саслушавања главног јунака Ђурице. С обзиром на то да је наративна мрежа сплетена деловањем различитих истражитеља, издвајају се и специфични типови истраге, од којих највећу улогу има глобална реалистичка истрага, спроведена од стране писца не би ли се романом разрешила несавладава друштвена загометка: шта се скрива иза злочина и који су његови узрочници. Романескна прича није утемељена на тајанственим и замаскираним злочинима, чији је починилац непознат, већ на видљивој спрези преступа које хајдук Ђурица чини: од похара, разбојништва, злостављања, до убистава богатог сељака Николе и старца Вује, који је осмишљавао заседе, узимао плен и маневрисао хајдучком дружином. Тематику злочина оброчује низ мотива – генетско наслеђе, породично васпитање, психичке предиспозиције, проблем кривице, могућност покајања и преваспитања, преображај идентитета, казна и јавно погубљење, што свеукупно указује на промену реакције света на злочин током 19. века. Приметан је пораст интересовања стручњака не за само злодело колико за карактер и природу злочинца, те се приликом суђења због повреде кривичног закона „истовремено суди и страстима, инстинктима, аномалијама, слабостима, неприлагођености, утицајима средине или наследним чиниоцима“ (Фуко 1997: 23).

Ранковић је глобалну реалистичку истрагу разлучио на два истражна тока радње, при чему у првом друштвена средина поседује улогу иследника преиспи-

1 ja.zanita@yahoo.com

2 Овај рад је део истраживања која се изводе на пројекту 178025 *Поетика српског реализма*, који финансира Министарство за науку и технолошки развој Републике Србије.

тујући разлоге и корене Ђуричиног преступништва, оно што се скрива иза очију које „на први поглед исказиваху неизмерну питомост и благод“ (18)³, док други романескни ток обухвата наизлед парадоксалну истрагу, у којој Ђурица преиспитује себе, бивајући у исто време иследник, првооптужени и сведок. Сеоским казивањима о Ђуричином оцу, који је „умро под надзором“ (20), приповедач започиње најобимнију истрагу и то на инверзиван начин, разоткривањем трагова који у датом тренутку немају пуноважну улогу јер ни злочин још увек није почињен. Истрага се отвара не објашњавајући сврху свога ислеђивања, њена функционалност у томе је да акцентује физичке и психичке црте појединца наклоњеног неделима, управљајући пажњу читаоца на начин креирања колективних предрасуда. Избравши да причу о лику иницира фигуром оца, приповедач подмеће знакове који ће формирати перспективу сумње и запитаност да ли ће младић прихватити очеву концепцију морала према којој „све су се врлине састојале у ‘невидишу’, у томе, дакле, да се крађе и друге сличне ‘операције’ врше што пажљивије“ (16).

Осамнаесто поглавље представља тежиште романа и делује као инкорпорирана расправа, самостална истражна епизода дата у обрнутом хронолошком следу, на плану приче следствена првом Ђуричином убиству, док на нивоу приповедања претходи поглављу са упризореним убиством. Протагонисти истраге представници су научних дисциплина или одређеног занимања: апотекар, учитељ, свештеник, полицајац и књижар, чиме Ранковић иронично алудира на тенденције епохе реализма, захваљујући којима у романима често „приповедачи личе на путописце, етнографе, психологе, докторе медицине, правнике, чиновнике“ (Иванић 1996: 63). Предмет њихове истраге опширним питањем дефинише свештеник:

„Шта је узрок, велим ја, те човек који може онако да осећа, који може да воли, који тражи свету цркву да благослови његов брак, – те такав човек, велим, чини онакве покове и злочинства и на ономадашњој и на јучерашњој похари?“ (126)

Међутим, потенцијална решења и допустиви одговори sukcesивно се умножавају: „прилике и околности у којима човек егзистира“ (126), „немар према цркви“ (127), констатација да „углед власти је пао“ (127), кривицу сноси и „погана крв“ (128), те тако ниједан глас нема превагу над осталима, узроке злочина није једноставно детектовати, вишеструки су и тешко доступни рационалној научној спознаји. Ранковић не негира научне домете у целости, али чини се да наслућује да тајна грешности људске природе остаје заптивена за науку, те зато благом иронијом и ненаметљивим подсмехом коментарише самопоуздање и убеђење актера у апсолутно исправан став, па тако апотекарево знање бива доведено у питање откривањем да он и није уредно свршио школу, већ продаје „чивит и соду по паланкама“ (126), док се ни остали учесници не разликују од њега, сви грађани се „у оскудици здраве душевне хране наслађују полицијским билтенама“ (128). Истрага ће се окончати делимичношћу истинитости сваког одговора, што се подудара са резултатима реалистичке истраге, коју спроводи приповедач на ширем романескном плану, са нарушеном илузијом о неприкосновеном знању о објекту и свету.

3 Број у загради односиће се увек на број странице издања које је коришћено у раду: Ранковић 1968: С. Ранковић, *Горски цар*, Београд: Нолит.

У *Горском цару* конфигурише се немогућност одгонетања скровитости злочина означена речју „оно“, које „постаје ознака за све што се налази ван сфере јунакових појмова и за шта језик још нема име“ (Вукићевић 2005: 15). На основу Ђуричиних сликовитих објашњења можемо кренути корак даље од нуминозне мотивације, од неименљиве узрочности, искорачујући из реалистичке на онтолошку раван, где „оно“ задобија значење демонског механизма јер „све што се тицало *штога* стајаше иза њега као какво црно страшило, које је готово да га свакога тренутка у своје канце дочепа“ (курзив С. Р.) (34). Демонско присуство се у роману доводи у везу са Вујом, поготово кад и Ђурица признаје себи да му је тај „сурови човек стајао пред очима као нема загонетка, која те све више привлачи што је мање разумеш“ (170), али демонско је и у корелацији са влашћу, „власт је ђаво“ (85), из чега имплицитно произилази да су криминал и власт заправо лице и налице демона, што закључује и један од хајдука потврђујући: „Све би ишло куд *шреба* право за нама, а не би ишли онамо где сами знају да нас неће наћи.“ (курзив С. Р.) (116) Одабирајући младиће способне за злочин и хајдучки живот, Вујо је још један од иследника у роману, покретач својеврсне истраге засноване не само на проицљивом и пажљивом посматрању потенцијалних жртава већ и представника власти, јер

„кад проучи сва лица која рукују судбином народа, кад оцени праву разлику између строгих и сувих законских одредаба и живе душе човекове која управља тим одредбама по својој ништавној вољи, кад виде како један бистар од природе ум може да влада ученима и неукима“ (25),

Вујо постаде притајени манипулатор, криминалац чије налоге извршавају и државни органи. Желећи да му отвори очи и укаже на оне који га „наведоше на клизав пут“ (110), сеоски свештеник несвесно је потхранио Ђуричину осветољубивост. Утицао је заправо на рађање примисли да непријатеље, због којих ставља „главу у торбу“ (110), треба уклонити. Неискусни Ђурица није одмах након свештеникових речи довео у питање Вујово пријатељство, већ је хоризонт знања лика бивао ужи од хоризонта читаоца, којем свезнајући приповедач отпочетка романескне приче омогућава увид у истину, али развојем свести јунака формирала се и сумња, створивши услове Ђурици за истрагу с циљем да сачува живот. Вујо је једном приликом током поделе плена непажљиво изговорио провидну лаж, откривајући нехотимично своје лицемерје, чиме је започето ислеђивање које ће се настављати како ослушкивањем коментара тако и изјавама сведока, тј. свих оних који буду знали понешто о Вују. Дознавши да је после једне похаре планирано да буде убијен, не би ли потврдио своје претпоставке, јунак романа наводи свог хајдучког друга Сима на покушај убиства, а затим наступа као свирепи целат у сцени мученичког ислеђивања, јер изнуђујући признање о постојању завере „забоде му усијану иглу под нокат једног прста“ (167). Последње ове истраге одвешће јунака у нови злочин, у коначни обрачун са оним који „не одлежа ни дана хапса“ (25), оним „који влада масом и коме се сви потчињавају“ (24). У *Горском цару* конфигурише се, дакле, неколико иследника, динамично замењујући улоге; те иследници неретко постају „оптужени“, сведоци поступају као иследници, све у зависности од сврхе и предмета истраге.

У трећем поглављу романа на приповедном плану препознајемо форму правог истражног дијалога док општински писар испитује Ђурицу поводом првог преступа. Заслугом Вује, полицији је дојављено да се плен похаре налази код Ђурице, што је условило чвршће везивање јунака за лукавог старца који га је потом

спасио робије. Писар ће сходно обележјима истражног жанра започети дијалог уценом и претњом замаскираном лажно добронамерним питањем: „Хоћеш ли сам да нам предаш те ствари, да ти не испретурамо целу кућу?“ (27), с циљем да младић што пре одговори. Писар се осим одговорима служио и другим знацима који су га могли навести на тачан закључак: Ђуричиним погледом, држањем и гласом. Јунак романа поновиће доследно неколико пута само да ништа не зна о крађи показујући спремност да се не ода ни под каквим околностима. Чак и кад украдене ствари буду у његовом вајату нађене, остаће при првој изјави напомињући да му је доказе злочина неко подметнуо, што сведочи о учесталом моделу понашања преступника у смислу непризнавања злочина. Након ноћи проведене у затвору, Ђурицу ће саслушавати срески капетан са којим је водио знатно слободнији дијалог јер прво питање, од којег је највише страховао, пружало је могућности за повољан одговор, те је почео одговарати тако да је и сам веровао у истинитост својих речи. Капетан ће, познајући стратегије злочинаца, одустати од изнуђивања признања, али инсистирати на разоткривању саучесника, што одговара шаблонизованом истражном поступку. Казујући Ђурици да имају „такве мајсторије, од којих и мутави проговоре“ (36), капетан се сврстава у типичне фигуре полицијских иследника који су се од најранијих времена служили истим методама убеђивања фокусирајући се на тело као најпогоднији објекат мучења, антиципирајући тоталитарне режиме 20. века. Чувши овакве уцене и наслутивши даљи облик ислеђивања, хајдук ће прихватити Вујову помоћ и побећи из тамнице, те тај поступак романеског јунака можемо тумачити не само као бег од могућне казне већ и као бекство од истраге, јер у гори Ђурица је цар, „и власт и закон“ (48). Истражни дијалог са капетаном водиће и Станка, девојка која се из љубави придружила Ђурици, али тај дијалог представљаће вербализовану игру скривања и откривања. Осветољубива Станка обавестиће сабеседника где се налази Ђуричино склониште, тајећи у исто време информације о јатацима и саучесницима. Капетан је спретно наговара и условљава да му исприча све не би ли јој за узврат израдио помиловање и умањио кривицу. Ранковић нам омогућава да разумевамо разлоге покретања полицијске истраге, здружене са остварењима личних циљева, јер одлучивши да напише рапорт министру, капетану се у мислима привиђају „јавна похвала у званичним новинама..., орден..., класа...“ (189).

Осим досад назначених истрага, модификованих из рационалне и објективне перспективе иследника, ваља скренути пажњу на још један тип реалистичке истраге, заправо варијанту глобалне о узроцима почињених преступа, с том разликом што сам бегунац Ђурица испитује своју прошлост, трага за доказима записаним у свести, не само да би утврдио изворе склоности ка злочину већ и сопствени ишчезли идентитет. Оног момента када се одлучио да живи `царски` избегаваши „конопац или отров“ (39), постао је неко други, различит од оног Ђурице који је зарађивао новац „терајући дрва у град“ (13). Евокативним сликама догађаја из детињства, призивима мајчиног и сестриног лика, као и фигуром оца, његова истрага представљаће реконструкцију прошлости у којој није био рђав човек. Успомене се појављују најчешће приликом сусрета са свештеником, те нам се чини да је тим ликом успостављена најчвршћа веза са претходним животом, опомена и подсећање на изгубљену аутентичну природу, јер упркос томе што је убица, његов плач доказ је некада постојећег идентитета.

„Нека стара и слатка, веома необична успомена из детињства сени му кроз главу, сети се како је некада дететом плакао, и сад му се учини да осећа оно исто што је у

детињству осећао; учини му се да је и он сам онакав истии какав је и у детињству био.“ (курзив А. Ж.) (111)

Анализирајући упечатљиве призоре које је без логичког реда и објашњења селектовала свест, дешавало се и да догађај из садашњости призове асоцијације аналогне протеклим временима, као што је случај са причом о вољеним чворцима које је радостан показао оцу, при чему је уследило грубо наређење: „Покидај им главе, нек ти мајка начини паприкаш.“ (117) Пројекције прошлости у памћењу надовезује: мајку док му дарује „чисту и белу кошуљицу“ (145), сестрицу која је „обучена у шарену сукњицу“ (145), причешће кад није одвајао поглед са „сјајног и златног одела свештеникова“ (146). Упркос томе што нам се може учинити да Ђурица реинтерпретира протекло доба до најситнијих појединости, ипак су посредни битни доживљаји, и то дивергентни, или најсветији моменти у породичном окружењу или најболнији трагови заслужни за потоња недела, те нас то упућује на реалистичку истрагу, умерено заинтересовану за детаље, коју Бошковић прецизно диференцира од облика истраге у постмодернистичком роману где истражни поступак „до претераности детаља реконструише једну стварност и једну људску судбину у њој“ (Бошковић 2004: 94). У *Горском цару* не тежи се, дакле, генерисању илузије тоталитета, јер упркос негативном утицају на Ђурицу, фигура оца даје стабилитет минулим временима, афирмише нестали идентитет, резултате истраге претвара у доказе ранијег постојања. Јунак из субјективне перспективе истражује историју сопствене судбине, историју која није изгубила своју меродавност и моћ, јер ауторитет оца и породице чине је целовитом и кохерентном. Дакле, како приповедање није поверено само свезнајућем приповедачу, потврђеном ауторитету у реалистичкој прози, већ се истинитост приповедног света додатно легитимише Ђуричиним унутрашњим монолозима, истрага је само на тематском плану остала реалистичка, док на плану наративе, ослањањем на искуство субјекта и психолошку мотивацију, манифестује бременити поларитет романа и његов дестабилизирани положај на размеђи епоха. Јунак романа успешно разоткрива тражени идентитет и размишљајући о узроцима злочина досеже до одговора сличних онима које су произвели представници научних дисциплина, али нам се чини да упркос доминантној фигури оца, који „га је научио злу“ (128), и Ђурица слути да се оцу не може приписати сва кривица, јер постоји позадинска сила, судбина или демон, која делује тако да му изгледа „као да он и не постоји, као да је он нека ствар којом се сви могу по вољи служити“ (95).

Истрага коју је полиција спроводила окончава се смртном казном и сценом јавног погубљења на основу које се отварају могућности за тумачење реакције појединца свесног приближавања смрти и односа средине према њему у пресудним моментима. Иако га је околина због очевих грешака обележила као непожељног и изопштила још у зачетку романескне радње, неочекивано ће одговорити на пресуду потврђујући Фукоову сугестију о парадоксалној ситуацији осуђеника који бивајући омражени злочинац истовремено постаје и предмет дивљења, јер „доношаху му лепа дувана, вина, гледаху га и одлажаху, причајући уз пут како се јуначки држи“ (198). Крајем 19. века власт у Србији још увек није била у знатној мери перфидна, казна се извршавала без мистификације и скривања. Међутим, приметна је иронизована слика апсолутистичке државе у повицима јунака и неколико пута исказаној жељи да живи краљ. Ранковић Ђуричину наду за спасење доводи у везу једино са краљевом фигуром, јер „шта је то краљу само да повуче пером..., кврц-кврц-кврц... и готово... шта то њега кошта“ (199),

што упућује на чињенице историјско-правног поретка у коме краљ поседује превише моћи, те се лоше функционисање правосуђа редукује на „главну неумереност: на оно што би се могло назвати „надвлашћу“ монарха, која право кажњавања изједначава са личном моћи суверена“ (Фуко 1997: 90). Ранковић је сцену погубљења естетизовао потресним коментарима приповедача и психолошким портретом лика где је доминантна мисао пројектовала снажну вољу за животом спремнију на жртву и дугогодишњу робију наместо ишчекујуће смрти, те наша осуда бива замењена сажаљењем услед маркиране трагичности појединаца који из многоструких и неразјашњених разлога страда. Злочинац је праметнут у жртву, немогућно је судити нечему што дејствује изван човека, нечему неодредицом, јер „онај што је загонетно није пружио довољно материјала за одгонетање“ (43) током ове истраге.

Литература

Бошковић 2004: Д. Бошковић, *Иследник, сведок, прича*, Београд: Плато.

Вукићевић 2005: Д. Вукићевић, *Горски цар* Светолика Ранковића, у: С. Ранковић, *Горски цар*, Београд: Народна књига – Алфа.

Иванић 1996: Д. Иванић, *Српски реализам*, Нови Сад: Матица српска.

Фуко 1997: М. Фуко, *Надзирајши и кажњавајши: рођење зајвора*, Београд: Просвета.

REALISTIC INVESTIGATION IN THE NOVEL *MOUNTAIN EMPEROR* BY SVETOLIK RANKOVIC

Summary

Based on several investigations, started by the heroes of the novel *Mountain Emperor* by Svetolik Rankovic, we are enabled to explore the way of transforming the determinants of legal and police discourse into poetic facts. The concept of realistic investigation is in agreement with the demands of realistic poetics (objective truth, substantial evidence, reliable inference methods) only in the situations when the narrator and supporting characters play the roles of an investigator. When investigation is performed by the main character questioning his own transgressions, investigation creates satisfactory possibilities for a reconstruction of the past, for a partial return to the missing identity with an inherent crime predisposition, thus we are searching for the survival of authority through the figure of the father and the reliability of subjective experience, which altogether conspicuously delineates realistic investigation as modern, as well.

Keywords: investigation, crime, reconstruction of past, authority

Ana Živković

Милица ВОЈИНОВИЋ-ТМУШИЋ¹
Крађујевац

ЗЛОЧИН, КАЗНА, ИСТРАЖНИ ПОСТУПАК У РОМАНУ 1984. ЏОРЏА ОРВЕЛА

Овај рад се бави књижевним делима и теоријским текстовима који се могу довести у везу са феноменом истраге. Рад се састоји из два дела. У првом делу се разматају ставови према злочину и кажњавању садржани у делима Жана Бодријара, француског социолога и филозофа, Фјодора Достојевског, еминентног руског писца, и Валтера Бенјамина, немачког критичара, филозофа и социолога. Други део рада се бави елементима истражног поступка у трећем делу романа *1984*. Џорџа Орвела, енглеског писца и новинара, личног сведока кажњавања у тоталитарним и колонизаторским режимима. Акцент ће бити на сврхама и циљевима истражног поступка, као и на трагању за истином.

Кључне речи: злочин, казна, истрага, истина

Увод

Велики је број аутора који су део свог стваралаштва посветили теми злочина и његовог процесуирања. Овај рад ће се, пак, осврнути само на романе Фјодора Достојевског (1821-1881) и Џорџа Орвела (1903-1950), не заборављајући, при том, сјајне увиде које на исту тему могу понудити, између осталих дела, и драме Харолда Пинтера, као и романи Франца Кафке. Осим опажања Жана Бодријара (1929-2007) и Валтера Бенјамина (1892-1940), биће приказани и радикални ставови Цереми-ја Бентама, (1748-1832), енглеског правника, филозофа, реформатора и једног од најзначајнијих идеолога утилитаризма. Биће приказана и контроверза између Достојевског и Бентама – приказ два различита погледа на праксу кажњавања, из перспективе уметника деветнаестог века, и из угла теоретичара права с краја осамнаестог и почетка деветнаестог века.

О злочину и кажњавању

О злочину на врло оригиналан начин пише филозоф Жан Бодријар у делу *Савршен злочин*. Међутим, пажњу аутора не окупира конкретан злочин, за који је појединац праведно или неправедно оптужен, чиме ће се бавити главнина овог рада, већ се аутор претежно бави злочином над реалношћу, који је починила друга реалност, такозвана „хиперреалност“. Како Бодријар истиче, починилац је нестао без трага, без икаквог наговештаја да се злочин уопште догодио. Починилац је некажњен јер је невидљив. Стога је тај злочин, како сам наслов каже, савршен. У првом делу *Савршеног злочина* Бодријар каже:

Ово је прича о злочину – о убиству реалности. О истребљењу илузије, животне илузије, радикалне илузије света. Реално не нестаје у илузији, већ илузија нестаје у целокупној реалности. (Бодријар 1998: 8)

1 marko.t@neobee.net

Жан Бодријар се у својој књизи бави крхким односом између реалности и илузије у свести обузетој виртуелном стварношћу медија, стварношћу чији је вештачки и изрежирани карактер веома тешко утврдити. Иако се може повући паралела са системом пропаганде и манипулације из романа 1984., Бодријаров злочинац се не може именовати. Контекст у коме се догађа злочин је смештен унутар постмодернистичког друштва, које не мора по дефиницији бити тоталитарно, али које својим системом манипулације врши разорни утицај на свест и вредности појединца. Бодријар каже:

Наспрам субјекта, несводивог произвођача смисла, стоји свет као неисцрпан произвођач илузије, чак илузије смисла, и уз то нехотично саучествовање субјекта (Бодријар 1998: 27)

По Бодријару, савршен злочин је извршен када дође до уништења сваке приватне илузије² услед засићености апсолутном, победничком реалношћу. Савршен злочин подразумева да су избрисани сви трагови почетног стања, све везе са узрочношћу. Стога, нису изненађујуће Бодријарове апокалиптичне најаве краје (смисла, реалности, субјекта, уметничке илузије) будући да је реч о друштву чија је иманентна карактеристика злочин.

Са друге стране, за разлику од невидљивог злочина који остаје некажњен, конкретан злочин од стране појединца, унутар тоталитарног, нетоталитарног или декларативно нетоталитарног друштва, увек захтева казну. Као да је идеја о неопходности кажњавања постала иманентна унутар људског ума. Овом приликом, вредело би се осврнути не на роман Достојевског који већ у свом наслову потврђује ову тезу (*Злочин и казна*), већ на други роман, који ће и познати пољски режисер Кжиштоф Кјешловски цитирати у свом филму *Крашак филм о убијању* који обрађује исту тему. Наиме, у једном делу романа *Браћа Карамазови* Достојевски тврди да ниједна врста кажњавања није допринела томе да се број злочина смањи, што свакако поткрепљују историјске чињенице као и свакодневно искуство. Као што Достојевски наводи, када се један злочинац затвори, два нова се појављују на улици. Штавише, Достојевски главни проблем види у томе што казна никада не може довести злочинца да истинског покајања.

Сва та прогонства и робијашки рад, раније још са батинама, никога не поправљају и, што је главно, готово никада не застрашују преступника, и број злочина се не смањује већ, што даље, све више расте... Испада да друштво на тај начин уопште није заштићено, јер иако се механички одсеца штетни члан и прогони се далеко, да га очима не виде, на његово место одмах се јавља други преступник, а можда и двојица. (Достојевски 1990: 122)

Валтер Бенјамин (као и Достојевски) спровођење смртне казне дефинише као пуко демонстрирање силе казног апарата над појединцем. Бенјамин уесеју „Прилог критици силе“ говори о тежњи правног система да монополизује силу као о страху од силе која се налази у рукама појединца. То се не дешава зато што су постојањем такве силе угрожени други, већ зато што је угрожено само право. Бенјамин додаје:

...када се сетимо како је често лик „великог“ злочинца изазивао потајно дивљење народа, чак и онда када су његови циљеви били неприхватљиви. То не може бити због

2 Реч „илузија“ се у *Савршеном злочину* употребљава у неколико значења: буквално, као опсена, варка, и фигуративно, као уметнички доживљај, машта.

његовог дела, већ само због силе коју дело потврђује... сила коју данашње право у свим подручјима делатности покушава да одузме појединцу. (Бенјамин 1974: 58)

У једном делу романа *Браћа Карамазови* Достојевски наводи пример друштва које, иако одговорно за почињен злочин, немилосрдно спроводи смртну казну над злочинцем, и то упркос његовом истинском покајању и прихватању хришћанства. Погубљење је праћено свеопштим одушевљењем јер је „залутали“ закуцао на права врата – у званичну веру (и смрт). Иронично, друштво хришћана неће поштедети живот, иако је прича о праштању један од темеља хришћанске вере.³

Да, да, Ришаре, умри у господу, ти си крв пролио и умри у господу... „Умри брате наш“, вичу Ришару, „умри у господу, јер је и на тебе сишао благослов!“ И брата Ришара, кога су браћа изљубила, извукли су на ешафот, положили на гиљотину и братски му отфикарили главу... (Достојевски 1990: 341-342)

Логично је да Достојевски, будући да је искусио живот у зробицишту, прогон, смртну пресуду преиначену у последњем тренутку, осуђује примену смртне казне. Бенјамин ће чак, још радикалније, посумњати у било какве позитивне намере система који је спроводи. Међутим, европска историја бележи и другачија схватања. Цереми Бентам у свом делу *The Principles of Morals and Legislation* истиче принцип корисности као основни морални принцип свих закона и реформи. Наиме, у сагласности са Бентамовом доктрином утилитаризма, чак и мучење може бити законски оправдано уколико изазива срећу у великом броју људи, односно ако њихово задовољство због кажњавања надмашује патњу мученика. Дакле, иако је Бентамова концепција реформе подразумевала различита права човека, он се залагао искључиво за позитивно право уређено државним законодавним системом, одбацивши у потпуности концепт природног права које произилази из ауторитета човека. Можда баш у томе лежи разлог због којег је Бентамова концепција права често искључивала праведност. Опозиција између природног и позитивног права се може посматрати и као део контроверзе Достојевски/Бентам. Наиме, са једне стране је вера у моћ појединца и његове капацитете, док је са друге стране вера у моћ државе, норме и казне које она прописује; са једне стране је злочинац и заробљеник, са друге стране је творца модела казненог затвора Паноптикон.

Истражни поступак у роману 1984.

Роман Џорџа Орвела 1984. који је први пут објављен 1949. године може се посматрати у односу на ставове наведених уметника и теоретичара – као конкретизација Бодријарових апокалиптичних теоријских промишљања, као карикатура бентамовског идеала правног поретка, као потврда сумњи Бенјамина и Достојевског у сврсисходност и оправданост кажњавања.

Тиранија коју роман приказује се, између осталог, огледа и у томе да су оптужбе за непостојећи злочин и кажњавање свакодневна појава. Ускраћене су све базичне слободе – од слободе кретања, говора, избора партнера. Међутим, највећи злочин у роману представља слободна мисао, било да је свесна или

3 Реч је о младићу који је као дете одбачен од биолошких родитеља, изгладњиван у старатељској породици, из епизоде о злочинима над децом, документарном грађом. Одговорност друштва за почињен злочин састоји се у равнодушности над судбином злостављаног детета. Са друге стране, друштво младића релативно кажњава.

несвесна. Будући да је апсолутна контрола мисли немогућа, злочина је много. У таквом поретку и најбеспрекорнији бива подвргнут истражном поступку.

Нико није имао ништа своје до оних неколико кубних сантиметара у лобањи... У желуцу и кожи вечито неки протест, неко осећање да је човеку преваром ускраћено нешто на шта има право... Зашто би човек све то (прљавштину, немаштину, прљаве чарапе, лифтове који не раде, хладну воду, оскудну и безукусну храну) сматрао неподношљивим сем ако га није држало неко исконско сећање да је једном било друга-чије (Орвел 2000: 33, 66-67)

Једна од специфичности романа 1984., а нарочито његовог трећег дела, који се претежно базира на приказу истражног поступка, јесте та да не постоји разлика између оптужбе и осуде, између ислеђивања и казне, што га доводи у везу са романом *Процес* Франца Кафке. До злочинца се долази шпијунажом која је могућа, како Хана Арент, познати немачи теоретичар друштва у свом делу *Извори тоталиитаризма* истиче, једино ако су везе између људи покидане, па стога преовладава оданост Партији. По Арентовој, хетерогена униформисаност маса је главни предуслов за настанак тоталитарног режима. Она се ствара лишавањем људи породичних и друштвених веза: односа са познаницима, пријатељима, блиским рођацима. Дакле, како Арентова наглашава, покорног субјекта неће карактерисати бруталност и назадна схватања, како смо иначе склони да верујемо, већ изолација и недостатак нормалних друштвених односа. Безусловна лојалност се може очекивати једино од потпуно усамљених људских бића (Арент 1962: 317, 322-324). Отуда толики напори Партије из Орвеловог романа да спречи контакте међу људима. Однос између двоје људи, уколико подразумева љубав и није партијски усмерен, сматра се неопростивим злочином. Проналажење „осећајних преступника“ омогућено је постојањем развијеног система шпијунаже. У роману, свако је потенцијални шпијун, чак и деца доказују своју оданост Партији потказивањем родитеља који након тога завршавају у рукама сурових иследника.

Истражни поступак описан у роману који иронично, у духу парадокса којима обилује партијска пропаганда, носи назив Министарство љубави, јесте без прозора, са вештачким доводом ваздуха. Иако иследничке методе које се у тој згради користе не заостају по суровости за средњовековним тамницама, насупротив њима, зграда министарства је без мрака – непрекидно осветљена. Овај мотив се може посматрати у контексту тенденција државног апарата да у свести појединца истисне осећај бинарних опозиција, и временско-просторних и моралних. Губитак свести о томе да ли је тренутно дан или ноћ, да ли се налази изнад или под земљом кореспондира са губитком свести о постојању разлика између рата и мира, истине и лажи, слободе и ропства. Уместо да истакне јасне разлике, систем замагљује свест о њима, чиме је омогућено беспрекорно функционисање тоталитарности.

Такође, осветљеност казненог затвора можемо тумачити и у духу паноптицизма. Ако се вратимо на поменутог теоретичара Џереми-ја Бентама, можемо наћи јасну аналогију између Министарства љубави и модела Паноптикона из 1791. године. Иако Бентама и Орвела деле скоро два века, чини се да пракса надгледања коју је Бентам устоличио није изгубила од своје снаге. У Паноптикону, као и у Министарству љубави, осигурава се, како Мишел Фуко у *Надзирајући и кажњавајући* каже, аутоматско функционисање моћи сталним, свеприсутним, исцрпљујућим надгледањем (Фуко 1997: 227). Њега виде, али сам не види; он је објект информације, али никада субјект у комуникацији (Фуко

1997: 227). Непостојање прозора на згради Министарства означава немогућност физичког бекства из зграде, као и немогућност искорака из система, непостојање алтернативе.

То није било противзаконито (ништа није било противзаконито јер закона више није било) (Орвел 2000: 12)

Истраге које се спроводе у роману 1984. Џорџа Орвела имају доста сличности са истрагама у причи „Гробница за Бориса Давидовича“ из истоимене збирке Данила Киша. Међутим, истраге у Орвеловом роману су специфичне по томе што се да самог краја (момента погубљења) чувају у тајности, без накнадног обелодањивања такозваних лажних признања. Тиме се спречава да жртва добије статус хероја који би, попут жртава инквизиције, својом смрћу произвео хиљаде нових бунтовника и јеретика. Стаљинизам је, истиче Орвелов иследник, обелоданивши своја суђења и кажњавања изазвао свој крај. Због тога, да би се спречила побуна, „модернији“ систем државног апарата приказан у 1984. не дозвољава такозвани „бунт у глави“ ни у последњем тренутку, пред само стрељање.

Циљ истраге која се спроводи у роману није истина, нити лажно признање попут оних у *Гробници за Бориса Давидовича*. Још екстремније, циљ истраге је да се појединац под принудом, или како протагониста Винстон каже „мучењем до граница лудила“ одрекне способности логичног, рационалног расуђивања и да истински, целим својим бићем прихвати изопачену, наметнуту верзију стварности.

Људи су живели цео живот под притиском неке огромне силе – нечега што продира у унутрашњост лобање, туче по мозгу, страхом истерује веровања. (Орвел 2000: 88)

Крајњи циљ истраге није просто кажњавање због почињеног „злочина“, већ преваспитавање – потпуна трансформација емотивног и моралног бића. Циљ је, како иследник каже, да противник постане „срцем и душом наш“, тако да на крају у некадашњим бунтовницима не остане ништа осим кајања због супротстављања ауторитету. Занимљиво је да се и у *Гробници за Бориса Давидовича* и у 1984. ислеђени описују као љуштуре.

Више никад нећеш моћи да имаш обична људска осећања, у теби ће све бити мртво... Више нећеш бити кадар да осетиш љубав, пријатељство, смех, храброст, поштење... (Орвел 2000: 273)

У почетку истрагу воде грубијани у црној униформи, а касније партијски интелектуалци, чији је утицај још разорнији. Увек постоји главни иследник који руководи истрагом – одређује када, како, и коју врсту бола ће ислеђени трпети, када ће бол престати. Његове реченице су циничне, фанатичне, параноичне, његове захтеве је немогуће испунити. За разлику од уобичајених истрага, у роману иследник кроз дијалог са затвореником отворено открива своје намере. Однос иследник-злочинац симулира однос отац-дете (између онога који има моћ да васпита и онога који усваја правила), затим однос свештеник-грешник (између онога који проповеда и захтева покајање и онога који треба да се покаје), однос наставник-ученик (између онога који подучава и онога који учи), и најзад однос доктор-пацијент (између онога који лечи и онога који, поштујући савете, треба да оздрави).

Психичко стање затвореника је суицидално. Он је згранут, сломљен, ужаснут. Иако се заклиње да ће осећања према вољеној особи бити недодирљива,

она ишчезавају услед глади, мучења, страха. Последња етапа истраге је издаја – испитаник се одриче вољене особе, своје способности да воли.

Закључак

Погрешно би било схватити Орвелов роман просто као критику стаљинизма. Када се посматрају биографски подаци, може се закључити да Орвел заузима критичан став према оба тоталитарна система, и према „источном“ и према „западном“. Тачно је да се у Шпанском грађанском рату сусрео са стаљинистичким догматизмом и праксом мучних ликвидација. Међутим, Орвел је дуго година радио и као колонијални полицајац у Бурми. Орвел је у колонијализму видео најдрастичнију пљачкашку и репресивну варијанту капитализма. Најзад, иако хапшења, кажњавања и ликвидирања у роману у многеме подсећају на источне тираније, није нимало случајно то што се радња романа одвија у Лондону, једној од најзначајнијих западних престоница.

Литература

- Бодријар 1998: *Ž. Bodrijar, Savršen zločin*, Београд: *Časopis Beogradski krug*.
Достојевски 1990: Ф. Достојевски, *Браћа Карамазови*, Београд: Рад.
Бенјамин 1974: W. Benjamin, *Eseji*, Београд: Nolit.
Орвел 2000: Џ. Орвел, *1984.*, Београд: Верзалпрес.
Фуко 1997: М. Фуко, *Nadzirati i kažnjavati*, Београд: Prosveta.
Арент 1962: Н. Arendt, *The Origins of Totalitarianism*, New York: Meridian Books.
Bentham, J. *The Principles of Morals and Legislation*, поглавље 1, стр. 1. [on-line].
Доступно преко: en.wikipedia.org/wiki/Jeremy_Bentham [02.02.2011]

CRIME, PUNISHMENT, INVESTIGATION OF NOVEL 1984th GEORGE ORWELL

Summary

This paper deals with literary works and theoretical texts connected to the issue of police examination. The paper consists of two parts. The first part deals with the ideas of crime and punishment from the perspectives of Jean Baudrillard, French sociologist and philosopher, Fyodor Dostoyevsky, a distinguished Russian novelist, Walter Benjamin, a German critic, philosopher and sociologist. The second part deals with the elements of police examination found in the third part of the novel 1984 by George Orwell, English writer and journalist who personally witnessed severe punishments in both totalitarian and colonial regimes. The accent will be placed on the aims of police examination, as well as the searching for truth.

Key words: crime, punishment, police examination, truth

Milica Vojinović Tmušić

Данко КАМЧЕВСКИ¹
Крађујевац

ИСТРАГА И ЕХО У ДРАМИ ПЕПЕО ПЕПЕЛУ ХАРОЛДА ПИНТЕРА

Циљ овог рада је да се одреди однос два мотива присутна у драми *Пепео пепелу* Харолда Пинтера: то су истражни поступак са једне, и ехо, са друге стране. Истражни поступак није тешко наћи иза танке завесе породичног разговора – то је случај и са ехом, који је очигледан на самом крају. Међутим, иако је смештен на крају драме (што је по себи прилично истакнуто место), ехо има посебну везу са мотивом истраге или испитивања. Не само што добија своју сопствену улогу или глас у представи, већ је он ту на извесан начин присутан од самог почетка, најављује се на више места као мотив у сред самог поступка, да би на крају проговорио самостално, као исход тог истог поступка.

Кључне речи: истрага, поступак, ехо, испитивање, Пинтер, фашизам

1. Истрага

Имајући у виду главне смернице у којима ће се кретати овај рад – истрага и ехо и њихов сложени однос – почећемо најпре од мотива истраге, који прожима све аспекте драме. Већ у самом опису сцене је очигледно да атмосфера, иако наизглед кућна, подсећа на испитивање затвореника у полицијским станицама. Мрачно је и једино светло долази из две лампе. Светло лампи се појачава како драма одмиче, али на тај начин да ни соба нити врт иза нису осветљени, већ, претпостављамо, ликови драме, или најпре испитаница, Ребека. Све време Ребека седи у својој столици, непомична у тој мери да би се могло рећи да је везана. Али, нису то класичне лисице или конопци, већ пре ауторитативна прилика Девлина, њеног мужа или љубавника, који, пак, има привилегију да се креће по сцени, са пићем у руци. Уопште, читава сцена већ из упутстава наличи на саслушавање осумњиченог, и такав се утисак потврђује првим Ребекиним речима:

„Ребека: Па... на пример... стајао би изнад мене и стегнуо би песницу. А онда би ми ставио шаку на врат и стегао га и приближио себи моју главу. Његова песница... окрзнула је моја уста. А онда би рекао, 'Пољуби моју песницу.'“ (Пинтер 1998: 395)²

Давање примера, природно, подразумева захтев за давањем примера. Драма, дакле, почиње *in medias res*, усред једне породичне расправе која је по свему попримила одлике информативног разговора. Ту је и недостатак правог или природног дијалога, будући да већину времена Ребека одговара на Девлинова питања или даје додатна објашњења постојећим одговорима.

„У чисто правном контексту“, каже Бошковић, „истрага по својој приповедно-речичкој форми представља институционализовани дијалог, подређен посебној пое-

¹ dkamcevski@gmail.com

² Rebecca: Well... for example... he would stand over me and clench his fist. And then he'd put his other hand on my neck and grip it and bring my head towards him. His fist... grazed my mouth. And he'd say, 'Kiss my fist.'

тици, што га у књижевној средни доводи у везу са драмом, драмским дијалогом, или са неком од варијанти приповедног дијалога.“ (Бошковић 2004: 25)

Дијалог, дакле, овде није у функцији разоноде, нити чак свађе. Он је у функцији истраге коју Девлин спроводи над Ребеком, тражећи изнова и изнова још објашњења за оно што она говори.

„У самом методу истраге, чак и изван литературе, дакле у оквирима правно-полицијске реторике и поступка, постоји захтев за приповедање (разоткривање, стварањем) догађаја и обликовањем („установљавањем“) приче – реконструкцијом, читањем знакова, изјавама сведока.“ (Бошковић 2004: 25)

Чини се да су та додатна објашњења од великог значаја за Девлина, који, чини се, гради случај против ње:

„Девлин: Слушај. Много би ми знали ако би могла да га јасније опишеш.“ (Пинтер 1998: 399)³

У ретким тренуцима када разговор скреће се са теме Ребекиног тајанственог љубавника, углавном се ради о њеним још тајанственијим монолозима, који опет служе да укажу на недостатак нормалне комуникације. Па чак су и ти монолози производ Девлиновог испитивања. У оном задњем, Ребека упада у својеврсни транс, из којег Девлин наизглед не може да је прекине. Но, на самом почетку имамо назнаку да се ради о својеврсној хипнози:

„Девлин: Да ли имаш утисак да те хипнотишу?“ (Пинтер 1998: 397)⁴

Она је, дакле, од самог почетка била предвиђена, наговештена (у енглеском постоји добар израз за то: *foreshadowed*). Чини се као да је читаво испитивање које Девлин спроводи само припрема или спровођење хипнозе. А затим, као врхунац хипнозе, Ребека ступа у свој последњи монолог из којег Девлин не може да је прекине. У њему се јављају сећања на догађај који се десио на железничкој станици. Било је хладно, и Ребека је држала увијену бебу, коју јој је затим неки непознати човек отео из руку. То је исти онај којег спомиње раније, на почетку представе:

„Ребека: Он је радио за туристичку агенцију. Био је водич. Ишао би по локалним железничким станицама, шетао по платформи и ходао по платформи и отимао деце из руку њихових мајки које су врштале.“ (Пинтер 1998: 406)⁵

Овај монолог одише сликама Холокауста: редови и редови људи смештени у возове који их воде ка концентрационим логорима, одузимање деце од мајки. Драма се завршава извесним паралелизмом. Девлин поступа исто као и Ребекин љубавник, хватајући је за врат и терајући је да му пољуби песницу (фашистички подтекст). Он се уживљава у улогу мучитеља, што заузврат њу ставља у позицију жртви таквих мучитеља, и сцена коју му је она касније објаснила се поново јавља са њом у главној улози. Сада је она та којој се отима дете, сада је он отимач. Читаво искуство Холокауста се приватизује и спушта у породичне кругове, на исти начин на који се мотив истражног поступка, тако омиљен код ауторитар-

3 Devlin: Look. It would mean a great deal to me if you could define him more clearly.

4 Devlin: Do you feel you're being hypnotized?

5 Rebecca: He did work for a travel agency. He was a guide. He used to go to the local railway station and walk down the platform and tear all the babies from the arms of their screaming mothers.

них друштава, инфилтрира у нешто што је требало да буде обичан породични разговор.

2. Ехо

Али, ту је присутан још један глас, *ехо*, који прати Ребекине речи, и који, као што је на почетку изнето, нема само функцију да допринесе (језивој) атмосфери ове једночинке. Ехо је врло битан на више планова у драми: од језичког, преко структуралног, па све до тематског.

На плану језика, морамо се позвати на саму дефиницију еха: одзивање звука, очигледно на следећем примеру:

„Она говори. Чује се ехо. Његов стишак попушша.

Ребека: Одвели су нас до возова

Ехо: возова

Он склања своју руку са њеног грла.

Ребека: Одводили су бебе

Ехо: одводили бебе“ (Пинтер 1998: 429)⁶

Но, ехо није само звучни ефекат, производ одбијања звучних таласа. У лингвистици, ехо је у разговору понављање једне или више речи од стране саговорника. У том смислу, као што смо нагостили, ехо је са нама од почетка драме. Наравно, не може се очекивати да Девлин и Ребека понављају апсолутно исте реченице. Заправо, чињеница да постоји ехо у смислу понављања одређених фрагмената претходно изговорених од стране саговорника омогућава да разговор „тече“.

„Девлин: Не верујем у то.

Ребека: У шта не верујеш?

Девлин: Не верујем да те је икада звао драгон.“ (Пинтер 1998: 400-401)⁷

Пинтеров стилизовани језик опазио је и Томислав Павловић. У свом раду, „Пинтеров поетски театар“, он опажа поетска средства којима се Пинтер служи не би ли драму учинио естетски вреднијом.

„У последњем одломку из драме **Патуљци** којег смо цитирали учачамо **асиндетско** низање читавих група глагола. Исто тако се може приметити *понављање* истих самогласничких и сугласничких група у појединим речима што нам омогућава да у њима препознамо **асонанцу** и **алитерацију** [...] Поједини поетски делови у Пинтеровим драмама садрже **стихотомију**, једну врсту песничког дијалога који води порекло још из античке драме. Учесници дијалога наизменично изговарају по један стих са са паралелним или супротним значењем а долази и до наизменичног *понављања* стихова.“⁸ (Павловић 2009: 97)

6 *She speaks. There is an echo. His grip loosens.*

Rebecca: They took us to the trains

Echo: the trains

He takes his hand from her throat.

Rebecca: They were taking the babies away

Echo: the babies away

7 Devlin: I don't believe it.

Rebecca: You don't believe what?

Devlin: I don't believe he ever called you darling.

8 Курзив је мој.

Понављање је основа и алитерације и асонанце, тако честих у поезији, али Павловић примећује и понављање какво смо ми овде приметили, додуше, са нешто другачијом функцијом – контролом ритма:

„Успорјење ритма Пинтер постиже и паузама у самој реченици (...) као и **понављањем**.“ (Павловић 2008: 101)

Ифета Чирић у свом раду *Пинтеров „Театар језика“* такође примећује улогу еха у Пинтеровим драмама. Она каже:

„Како је већ сугерирано у овом чланку, посебност пинтереског стила чине језичка понављања... (...) Иако Пинтер врло често користи једноставне дублете, нарочито за карактеризацију лика Daviesa у драми *The Caretaker*, најчешћа су еха. Управо су еха основа за остваривање трагичног патоса на оним истим призорима који су публици испрва били комични.“ (Чирић 2009: 111) Ифета Чирић затим налази присуство еха и у драмама *The Room*, *The Birthday Party* и *The Caretaker*.

И у драми *Пепео пепелу* ово понављање потпомаже регулисању ритма; али оно потпомаже и свеопштем утиску еха, сталног понављања одређених речи, синтагми или делова реченица, који касније формално увођење еха чине природним.

Ехом се такође подстиче осећај упитности код Девлина, и доприноси се атмосфери преиспитивања онога што Ребека говори. Све што је занимљивије и привлачи Девлинову пажњу он поново и затражи даље образложење:

„Девлин: Каква агенција?

Ребека: Туристичка агенција.

Девлин: Каква туристичка агенција?

Ребека: Видиш, он је био водич. Водич.

Девлин: Туристички водич.

Пауза.

Ребека: Да ли сам ти икад причала о оном месту... о оном времену када ме је одвео на то место?

Девлин: Какво место?

Ребека: Сигурна сам да сам ти рекла.

Девлин: Не. Никад ми ниси рекла.

Ребека: Занимљиво. Могла бих да се закунем да јесам. Да ти јесам рекла.

Девлин: Никад ми ниси ништа рекла. Никада раније ниси говорила о њему. Ниси ми рекла ништа.“ (Пинтер: 403)⁹

У овом случају, осим што фигурира у језику драме, ехо и говори о њеној теми: кључне речи које се појављују су: агенција, туристички водич, неко место.

9 Devlin: What sort of agency?

Rebecca: A travel agency.

Devlin: What sort of travel agency?

Rebecca: He was a guide, you see. A guide.

Devlin: A tourist guide.

Pause.

Rebecca: Did I ever tell you about that place... about the time he took me to that place?

Devlin: What place?

Rebecca: I'm sure I told you.

Devlin: No. You never told me.

Rebecca: How funny. I could swear I had. Told you.

Devlin: You haven't told me anything. You've never spoken about him before. You haven't told me anything.

Али, ми знамо да се ту не ради о туристичкој агенцији и водичу који ради за њу, већ пре о службенику државне агенције задужене за депортацију цивила у логоре смрти, и одузимање њихове деце – службенику, какав се можда јавља у другој Пинтеровој драми *Party Time*.

Поменули смо да ехо има и друге димензије у драми. Друга којом ћемо се позабавити је структурална, и односи се на понављање унутар саме драме одређених сцена и ситуација. Тако, рецимо, и као што је већ наведено, Ребекин опис њеног тајанственог љубавника као човека који јој приноси песницу уз уста и приморава је да је пољуби, има свој одјек у идентичној сцени коју ће јој приредити Девлин. Њен опис места на којем њен љубавник, туристички водич, ради, и на којем се женама отивају бебе, после ће упечатљиво одјекивати у њеном монологу на самом крају. Ствари изречене на почетку понављају се на свршетку, мењајући људе и глумце, али не мењајући основни сценарио.

И најзад, ту је ехо који превазилази границе ове драме, и смешта је у ширу причу Холокауста и нацизма. Може се рећи да је њихов ехо *сама драма*. Рука стиснута у песницу, „a symbol of white power“ (Anti-Defamation League), симбол аријевске снаге и надмоћи, тражи да буде обожавана и од стране (вољене) жене или љубавнице. Брутални методи испитивања безбројних затвореника продиру у ткиво породице, чинећи је малом хелијом нацизма, у којој породични разговор више не личи на разговор, већ на иследништво. Милиони жртава Холокауста, депортације људи у логоре смрти, индивидуализују се у једној жени и њеном врло личном искуству, које никада можда ни не би испливало да се није нашло у сродној атмосфери.

Јер шта је Ребекин монолог ако не ехо хиљада сличних монолога мајки које су преживеле исту судбину? Време радње у драми је означено са „Time: Now“, што може унети извесну забуну. Званични сајт Харолда Пинтера нас обавештава да је *Пејео пејелу* издат 1996. године (HaroldPinter.org). *Dramatis personae* драме даје информацију да су Ребека и Девлин у својим четрдесетим годинама. Лако је утврдити да је Ребека највероватније рођена у педесетим годинама двадесетог века, дакле, после Другог светског рата и Холокауста. Сходно томе, искуство о којем ће говорити никако не може бити њено искуство.

Али, драме се не пишу за одређену годину приказивања. На почетку не стоји „Сада, 1996. године“, већ само „Сада“. Не ради се о некој тренутној садашњости, као што добра поезија и проза нису писани само за одређено раздобље, већ често за (замишљену) вечност, или барем будућност у којој ће и даље имати вредност и значај. Громогласни ехо који је остао иза Холокауста ће наставити да одзвања у свим садашњицама које му следе, и оној из 1996. године, и овој нашој из 2011. године, и у свима које ће тек наступити. То је једно универзално, свевремено *сада*, увек свесно, и чак често погођено болном прошлосту. Ребекин монолог се јавља и као лично искуство жене која живи у околностима породичног фашизма и репресије, али и као архетипско искуство Жене која је заиста страдала, и чије је страдање уписано у генетски код будућих генерација. Њено искуство стога не погпада под фактичке лажи и истине, које се дају проверити педаантним сабирањем и одузимањем бројки и пажљивим проверама датума. Оно је Истина, колективно сећање на једно трауматично искуство многих, доказ о утицају тог искуства, али и доказ о постојаности зла, које и кроз простор и кроз време успева да опстане и јави се изнова, подједнако језиво на хладним и влажним железничким станицама, и у топлим и наизглед идиличним британским домаћинствима.

Библиографија

Anti-Defamation League: доступно преко:

http://www.adl.org/hate_symbols/racist_aryan_fist.asp [22.01.2011.]

Бошковић 2004: Бошковић, Д. (2004). *Иследник, сведок, ироча*. Београд: Плато.

HaroldPinter.org: доступно преко: <http://www.haroldpinter.org/plays/index.shtml> [22.01.2011.]

Павловић 2009: Павловић, Т. (2009). Пинтеров поетски театар. *Наслеђе*, 12. 85-107.

Пинтер 1998: Pinter, H. (1998). *Plays Four*. London: Faber and Faber.

INVESTIGATION AND ECHO IN HAROLD PINTER'S *ASHES TO ASHES*

Summary

The purpose of this paper is to determine the relationship between two motifs present in the play *Ashes to Ashes* by Harold Pinter: the process of investigation on one side, and echo, on the other. The process of investigation is rather easily uncovered behind the thin veil of a family discourse – such is the case with the echo, which becomes very obvious at the very end. Yet, even though it is placed at the end of the play (which is in itself a very pronounced spot), echo bears special relation to the motif of investigation or examination. Not only does it get its own part or voice in the play, but is in a certain manner present from the very beginning. It is also foreshadowed at several places as motif during the whole process of examination, and at the very end it speaks for itself, as a result of the same process.

Key words: investigation, procedure, echo, examination, Pinter, fascism

Danko Kamčevski

Радоје В. ШОШКИЋ¹
 Косовска Мишровица

МОЋ И ТОРТУРА У ПИНТЕРОВИМ ДРАМАМА ЛИФТ ЗА КУХИЊУ, РОЂЕНДАН И НАСТОЈНИК

Харолд Пинтер је само један од многих савремених аутора који истражује и најстрожијој критици подвргава фундаментално нехумане и антихришћанске претпоставке на којима се темеље модерни репресивни системи супротстављени беспомоћној индивидуи која не успијева да очува аутономију и индивидуалност. Сврха овог рада је да се сагледају посљедице таквих претпоставки и дехуманизујућих пракси (моћи, контроле и тортуре) по физички, духовни и социјални живот протагониста-жртва у трима Пинтеровим драмама *Лифт за кухињу*, *Рођендан* и *Настојник*. Посвјећује се пажња и начину на који Пинтер уобличава конфликт на плану релације немоћна индивидуа - свемоћни и свеприсутни ауторитарни режим, који као посљедицу рађа стање константне стријење у психи појединца. У обрађеним драмама, суштинска арена на којој се преживљавају консеквенце такве суочељности јесте соба ('соба као замка') као дисциплинарни простор у коме се спроводи надзирање, исљеђивање, преваспитавање и кажњавање дисидената у сврху сузбијања субверзивног мишљења.

Кључне ријечи: 'соба као замка', моћ, тортура, тоталитарни режим, субверзивна мисао

„Шекспир пише о отвореној рани и, кроз њега, ми је знамо отворену и знамо је затворену. Знамо је када пресјане да удара и знамо је када је на врхунцу грознице [...]. Грађа никада не попушта. Рана је отворена. Рана је настана.“
 (Пинтер 2002: 7-9)

*„Голдберг: [...] јер вјерујем да је свијет ... (Испразан)...
 Јер вјерујем да је свијет ... (Очајан)...
 ЈЕР ВЈЕРУЈЕМ ДА ЈЕ СВИЈЕТ ... (Изгубљен)...“*
 (Пинтер 1991а: 72)²

Трагедији, у класичном смислу ријечи, више нема мјеста у драмској умјетности савременог свијета. Трагичне хероје (Прометеј, Едип, Хамлет) чије су узвишене патње генерисале катарзу код публике замијенили су трагикомични ликови сумњивог морала и достојанства, недовршеног карактера, обамрле свијести и критичког апарата, виновници сопственог злог удеса. Британски драмски писац и Пинтеров савременик Едвард Бонд сматра да је катарза, као трагични доживљај који подстиче на критичко мишљење и просвјетљење, изображена у идеолошко оружје: „Катарза није ослобађање емоција већ средство да би се нехумани чинови *Реалистичке* учинили легитимним“ (Бонд 2000: 12). Е. Бонд, као и Питер Селарс, позива на враћање традицији грчке драме која је проблематизовала тадашњи неправедни систем, кроз критику Богова друштва: „У грчкој драми је људска патња била огромна и није служила природној, тотемској сврси. Она се – задивљујуће – подносила зарад унутарње границе, као би могла да преиспита спољашњу границу [...]. Људи су досезали хуманост пркосећи Боговима [...]. Богови су критиковани, свијет се истраживао и нове мапе се стварале“ (Бонд 2000:

¹ radoje.soskic@yahoo.com

² Све преводе са енглеског језика урадио је аутор рада.

7). Јан Кот запажа да је нова драмска форма трагикомедија односно гротеска која је настала као посљедица моралног „пада“ човјека у ери технолошког напретка који убрзано води људску расу у правцу самоуништења, ка „скорој Апокалипси“. На тај начин је човјек креирао услове сопствене деструкције, и не може бити трагичан. Ликови (карактери) модерне драме су или неартикулисани јунаци (Стенли из *Рођендана*), преносници моћи институција режима чији су експоненти (Бен и Гас из *Лифта за кухињу*, Голдберг и Мекејн из *Рођендана*), или су раскријењене индивидуе што се инстинктивно боре за очување и стицање животног простора (као Естон и Дејвис у *Настојнику*). Ови трагикомични или у крајњој линији гротескни ликови живо су отјелотворење неслободне свијести, разложене унутар институција културе (моћи) која је генерише, контролише, обуздава и кажњава. Голдбергов монолог (*Рођендан*) који нам је послужио као инспирација у писању рада, најувјерљивије свједочи о погубним посљедицама такве цивилизацијске праксе која ломи човјеков дух чинећи га увредљиво „испразним, очајним и изгубљеним.“

Узроке кризе на пољу свијести Пинтер проналази у „ерозији језика слободне“ који је надаље узроковао пораз интелигенције и воље јер више нема моћ да осуди бруталне злоупотребе базичних људских права и слобода: „Рекао бих да је главни узрок за овакво стање ствари то што је током посљедњих четрдесет година наше размишљање упало у замку шупљих језичких структура, устајале, мртве, али бескрајно успешне реторике.“ (Пинтер 2002: 217) Ентропија у свијету Пинтерових комада постигла је свој учинак: физички свијет се троши и човјеков животни простор се сужава, сведен је на „собу као замку“,³ што за посљедицу доводи до цијепања свијета на два непомирљива дијела: свијет *собе* наоко безбједан али у основи опхрван стријепњама и борбом за голи опстанак њених становника, и свијет спољашње стварности којом управљају пријетећи механизми ауторитарних система. У неминовној колизији ова два свијета појединачно у Пинтеровим драмама је тај који страда, „сигурност“ његове собе бива нарушена и заувјек разбијена. Однос између таква два свијета симулира однос између два супротстављена пола: на једном полу је увијек садистички тиранин, док се на другом полу налази жртва која мора бити ликвидирана да би систем могао да опстане. Идеју о постојању два сучељена свијета драматизује у својим комадима и Едвард Бонд, сматрајући да се једино помоћу имагинације може надвладати свака идеологија и превазићи јаз између та два свијета, и коначно залијечити дисоцирано стање свијести (пост)модерног човјека. Бондове драме се темеље на концепту да:

„[...] Постоје увијек два свијета ... Моје драме истражују разлику између та два свијета, пребацујући лик из једног свијета у други [...] Сви моји ликови морају да се боре у два свијета, морају да путују из једног свијета у други. Уколико то не учине, уништени су. Имагинација у нашим постмодерним свјетовима мора да осмисли начине који омогућавају путовање из једног свијета у други“ (Бонд 1997: 104).

Док Бонд изражава вјеру у буђење имагинације која ће повратити човјеку изгубљено достојанство, Пинтер се залаже за раскринкавање „густе мреже лажи“ коју неуморно плету политички богови друштва, кроз ширење свијести

3 Пинтерова прва драма носи симболичан наслов *Соба* (1957). Очито под Ибзеновим утицајем, који је у својим драмама такође користио метафору *собе*, Пинтер указује на идеју да се цивилизација свела на један скучени простор, у ком су човјекови потенцијали инхибирани а слобода немогућа.

и отворено суочавање са бруталном реалношћу којом управљају игре моћи. Његова мисија као писца-активисте јесте да разбије огледало како би избавио затр-ту истину, да стргне лицемјерну маску иза које се скрива право лице нехуманог, корумпираног и насилног друштва: „Када погледате у огледало, помислимо да је слика коју видимо тачна. Али, помјеримо ли се и за милиметар, слика постаје другачија. Уствари гледамо у бескрајни низ одраза. Понекад, пак, писац мора да разбије огледало – јер с ону страну огледала истина зури у нас.“⁴ Пинтер разбија огледало у својим драмама да би нас суочио са посљедицама директних и инди-ректних облика моћи и насиља који представљају константу, неизбјежан дио ег-зистенције савремене индивидуе. Свијет о ком и у ком Пинтер ствара јесте по-зорница насиља чији се обим и заступници мијењају али му ужасавајућа сушти-на остаје тврдоглаво истовјетна. Трагични резултат бивствовања у таквом окру-жењу јесте атрофирани хуманитет индиферентан према чињеницама и истини.⁵ Доба Холокауста, геноцида и нуклеарне бомбе кулминирало је у чињеници да се осјећај индивидуалне слободе све више повлачи пред тоталитаризмом и репре-сијом, императив људскости више нема никакву тежину, док су љубав, топлина и пријатељство у људским односима истрошени, уступајући мјесто „територијал-ном императиву“.

Историја XX вијека је доказала да је највеће морално достигнуће модерних политичких система сила/моћ. Одраставши за вријеме Другог свјетског рата, „слике ужаса и нечовечности човека према човеку“ неизбрисиво су се урезале у свијести младог Пинтера, који ће такве „неизбјежне“ слике пројектовати у своје стваралаштво. Обрада тема попут политике моћи, тортуре и насиља евидент-на је у његовим најранијим драмама *Соба* (1957), *Рођендан* (1958), *Сшаакленик* (1958), *Лифт за кухињу* (1959) и др. Критичар и драмски писац Мартин Еслин сматра да се стално присутне фигуре насилника, мучитеља (целата), људи транс-формисаних у пукe извршиоце/зупчанике у механизму игре моћи и смрти, на-лазе у срцу Пинтеровог опуса.⁶

Промишљајући стање људских слобода, Пинтер увиђа да стопа насиља не-задрживо расте и да су њени директни подупирачи „оно што називамо нашим демократским друштвима“ која „одобравају репресивне, циничке и равнодушне убилачке чинове“ (Пинтер 2002: 97). Морална дефектност ових „демократских

4 Види Пинтеров *Nobel Prize Speech – Art, truth and politics* који је одржао 2005. године поводом добијања Нобелове награде за књижевност. Његово предавање је доступно преко адресе: <http://www.nobelprize.org>.

5 Пинтерове ставове у вези са деградацијом и скривањем истине дијели и српско-амерички драмски писац Стојан Стив Тешић, који, позивајући се на теорију Хане Арент, сматра да је до-шло вријеме када нису само философске истине ирелевантне већ и чињеничне истине такође. Тешићеве есеје се могу читати на адреси: www.srpska-mreza.com/authors/Tesich/Nadja-intro.htm

6 Како би стекли увид у начине Пинтеровог сагледавања тортуре, неопходно је указати на про-блематичност постојећих одређења овог феномена. Наиме, као тјелесна казна мучењем, тортура вуче коријене из дријевне прошлости, и неспорно је да је доживјела бројна усавршавања током стољећа употребе. Примјењивана је у вријеме робовласничког друштвеног уређења, потом у ери Инквизиције, док јој у савременом добу припада строго утврђено мјесто у комплексној апар-тури кривичног поступка. Нарочито од Другог свјетског рата тортура је задобила статус једног од главних проблема у међународним људским правима. Њој је оправдано посвијећена и једна читава декларација: Декларација УН против тортуре. Осим поменуте декларације, жестоку бор-бу против овог дехуманизујућег чина воде многобројни писци-активисти и разне хуманитарне организације (Међународна Амнестија). Пинтер и Међународна Амнестија дијеле критички став према питању тортуре. По њима, „тортура је дио машинерије коју контролише држава и која дјела с циљем да сузбије дисидентско понашање“ (Amnesty International 1984: 4).

друштава“ – САД-а, Велике Британије, Француске, Њемачке и Шпаније огледа се у њиховом, с једне стране, лицемјерном осуђивању тортуре као криминалног чина у међународним сукобима, док с друге стране те исте силе стичу баснослован профит активно продајући оружје сукобљеним земљама у свијету.

Мјесто на коме Пинтер најбоље артикулише своју осуду репресивних режима и сагледава посљедице њихове циничне политике по духовно-физички тоталитет појединца јесте драма. Његове драме вјерно одражавају стања бића савремене индивидуе, што је и један од главних разлога што Еслин смјешта Пинтера у категорију поетских апсурдиста. Тематску константу и основну драмску слику у својим комадима Пинтер изграђује на темељу егзистенцијалног страха својих протагониста који „живе на екстремном рубу своје егзистенције“. Као писац који се у писању драма не ослања на „апстрактну идеју или теорију“, Пинтер таквом страху приступа као нечем конкретном, реалном и болно опишљивом, као живој рани коју је још Шекспир отворио. Ликови, контекст и простор у коме они преживљавају тај страх такође су конкретни и реални. Таквом одређењу несумњиво је допринијело Пинтерово одрастање у Хакнију за вријеме Другог свјетског рата, радничком крају источног Лондона који су својевремено настањивали бројни Јевреји, изложени снажном притиску анти семитизма. Иначе јеврејског поријекла, Пинтер је на својој кожи осјетио посљедице насиља и дислоцираног дјетињства. Сцене очигледне бруталности и насиља у његовим комадима он не види као бизарне или изненађујуће. По њему, оне чине незаобилазан аспект живота у модерном свијету који је вјерно пресликан у комадима *Соба*, *Рођендан*, *Лифт за кухињу*, *Настојник*, *Болуцкање*, *Брђански језик* и др. Пинтер образлаже концепцију свог стваралачког поступка: „Ја немам идеологију у својим драмама. Ја само пишем; ја сам врло инстинктиван писац. Ја немам прорачунати циљ или амбицију; ја једноставно себе налазим како пишем нешто што онда иде својим сопственим путем. А тај пут има тенденцију да укључи чин насиља једне или друге врсте, јер то је свет у коме ја живим. Ви такође.“ (Пинтер 2002: 89). Берт у *Соби* шутира црнца на смрт, његова жена Роуз убрзо потом ослијепи, Гас и Бен у *Лифту за кухињу*, иако није експлицитно приказано на концу драме али се имплицира, биће смакнути од стране убилачке организације за коју раде, Стенлија у *Рођендану* муче, осљепљују и коначно преваспитавају кафкијански истражници Голдберг и Мекејн.

Ликови у обрађеним драмама перцепирају *опасности која злокобно вријеба из спољашње стварности као уљимашивни принцип живота*. Управо у томе лежи кључ што су његове драме сврстане у категорију тзв. **‘комедија пријетње’**. Пријетња долази споља у виду (не)очекиваног продора, повреде наводне равнотеже која влада унутар животног простора ликова – себе. „Соба као замка“, концепт позајмљен из студије *Драма од Ибзена до Брехта* Рејмонда Вилијамса конституише потку Пинтерових драма. Слику себе која доминира Пинтеровим драмским опусом можемо сматрати кључним симболом или метафором, који сугерише стање било реалне било психолошке заточености модерног човјека. Осим тога, соба нам се открива као топос човјекове егзистенције, простор његовог егзистенцијалног остваривања, довршавања његовог идентитета и испуњавања судбине.

Тематизација тортуре/насиља у директној је спречи са „собом као замком“ као композиционом константом ових комада. *Соба* се завршава насиљем, у *Рођендану* Голдберг и Мекејн истражују и муче Стенлија у беспризорној пансионској соби, Бен и Гас у *Лифту за кухињу* очекују своју жртву у подруму на-

пуштене зграде, тортуре над Естоном у *Насџојнику* (у другом чину) је извршена у болничкој соби. Цјелокупна драмска радња у овим комадима еволуира око мистериозног пријетећег присуства непознате спољашње силе. Из свијести о том присуству рађа се мучна атмосфера напетости и ишчекивања, осјећање блиско параноји. Пинтер је без сумње драматичар параноје, становници соба у његовим комадима пате од *реалног страха*, који бисмо могли назвати и *плашљивим очекивањем* као посљедице рационалне „реакције на опажај спољашње опасности, то јест једне очекиване, предвиђене повреде, везане са рефлексом бјежања и која се може се сматрати као испољавање нагона за самоодржањем“ (Фројд 2010: 159). Функционишући као „псеудо-материца“, потоње прибежиште, соба наоко пружа заштиту од непријатељски настројеног свијета ван ње; унутар ње, маргинализоване, изопштене и уплашене индивидуе настоје да очувају status quo. Плашљиве, невољне су да се суоче са свијетом ван свог ограђеног простора. Роуз се поистовјећује са сигурношћу и топлотом своје собе, Стенлијева аверзија према свјетлости дана у суштини је само екстензија његовог страха од свега што се налази ван пансиона у коме се скрива; Гас је, пак, незадовољан подрумом без прозора, анксиозно запиткујући Бена о мистериозном власнику тог контролисаног простора. Безбједност собе кад тад бива поремећена, једном нарушена, њена сигурност је неповратно изгубљена; status quo унутар ње је немогуће одржати јер „ако узмемо човека у соби он ће пре или касније примити неког посетиоца. Посетилац који улази у собу ући ће ту са неком намером. Ако се у соби налазе две особе, посетилац неће за обе бити исти човек. Човека у соби који прима посету та ће посета вероватно или разведрити или ужаснути ... Човек у соби где нико улази, живи у ишчекивању посете ... Али ма колико ишчекиван, тај долазак, када се једном буде догодио, биће неочекиван и готово никад добродошао“ (Пинтер 2002: 19-20). Непознати посјетилац је, према томе, увијек вјесник/доносилац опасности, па се „осјећање пријетње пројектује кроз тзв. синдром соба-врата-напето ишчекивање“ (Еслин 1961: 199).

Незнана спољашња сила у виду недостижних, трансценденталних и невидљивих институција моћи, извршава продор у крхки свијет становника собе остављајући за собом трајне посљедице. Од животног простора и уточишта *соба* је претворена у дисциплинарни простор гдје се индивидуе суочавају са снагом механизма моћи који долазе да уходе, муче, преваспитају, казне и систематски униште појединца који се усудио да критички мисли или одбије покорност.⁷ Субверзивна мисао је неподобна и стога мора бити сузбијена свим средствима како би тоталитарни механизми могли да живе.

Лифт за кухињу, *Рођендан* и *Насџојник* обухватају дисциплинарне просторе – подрум (*Лифт за кухињу*), пансионска соба (*Рођендан*), болничка соба (у другом чину *Насџојника*) у којима се спроводи власт моћних над немоћнима, било посредством „обезличеног погледа“⁸ (*Лифт за кухињу*), било путем метода полицијског испитивања и тортуре (*Рођендан* и *Насџојник*). Својом геометријском и архитектонском организацијом унутрашњости, ови дисциплинарни простори чине један затворени простор заснован на паноптичком обрасцу који

7 Репресивни системи се, према Ериху Фрому, темеље на ирационалном ауторитету: „Извор ирационалног ауторитета ... увијек је власт над људима. Та власт може бити реалистичка или релативна, у смислу тјескобе и беспомоћности особе која јој је подвргнута. Власт на једној, а страх на другој страни, стални су подупирачи на којима је ирационални ауторитет изграђен. Критика таквог ауторитета [...] је забрањена.“ (Фром 1966: 20-21)

8 Види есеј Дорит Кон „Оптика и моћ у роману“ у: *Реч* број 31, март 1997.

функционише, како Мишел Фуко објашњава, „као машина за дисоцирање дијаде видети/бити виђен“ (Фуко 1997) и постаје „савршена апаратура за стварање и одржавање односа моћи“ (Фуко 1997). Дакле, драмска напетост бива остварена просторном димензијом која ограничава покрете ликова доводећи их у стање континуиране присмотре и контроле. Кажњеници се налазе у стању непрекинуте видљивости, унутар видокруга тзв. нормирајућег погледа и пријетећег присуства невидљиве силе моћи, отјеловљене у садистичким фигурама Вилсона (*Лифт за кухињу*) и Монтија (*Роџендан*).

Тортура и жртвовање непослушних у нераскидивој су спрези са манифестацијом и потврђивањем моћи заузимајући централно мјесто у поменутиим драмама. Пинтеров фарсични комад *Лифт за кухињу* представља конкретизацију Фукоових теоретских идеја у вези са паноптичким устројством – увијек примјењивог средства када постане неопходно да се „мноштву јединки наметне извесни задатак или понашање“ (Фуко 1997: 232). У драми двојица плаћених убица Бен и Гас вријебају своју сљедећу жртву у мрачном подруму напуштене зграде у којој се некада налазио ресторан. Они дјелају по наредбама Вилсоновим чије се име у комаду помиње само једном, а који је очито челник извјесне убилачке организације и налази се у просторији изнад подрума. На тај начин паноптичко устројство остварује свој главни учинак. Код Бена и Гаса је „створена стално присутна свест о томе да су изложени погледу“, чиме је обезбијеђено „аутоматско функционисање моћи која се над њима остварује“ (Фуко 1997: 227). Тако моделовано устројство црпи снагу из свог непрекинутог надзирања које се спроводи (готово) увијек у тишини.

Иако их спаја заједничка професија, однос између чланова убилачког дуета има антагонистички карактер, природа њихових личности антиподна је. Док је Бен конформиста, исушеног критичког потенцијала и ћутљиви послушник несвјестан своје улоге као целата и спроводитеља бруталности највишег ступња, Гас показује црте буђења нечисте савјести; мучен „неподношљивом главобољом“, Гас почиње да преиспитује сопствену бруталност, и начине извршавања убистава; несигуран у мистериозни идентитет жртве и откривши извјесне недоследности у начину извршавања сљедеће ликвидације, Гасова стријепања прераста у сумњу према истинским намјерама свог партнера и њима надређене инстанце моћи-Вилсона. У трагању за истином која ће разријешити његове сумње Гас се окреће успостављању сократовског дијалога са Беном. Реализација такве слободе говора немогућа је пошто је комуникација која треба да породити такву слободу једносмјерна. На Гасова бројна провокативна питања Бен реагује не одговори-ма већ додатним питањима, ћутњом, читањем новина и осудом његове знатижеље.⁹ Док је Гасова свијест нужно апоријска, Бен је „испраног мозга“, неспособан и невољан да се упусти у било какву критику:

„Гас: ... Хтио сам да те питам нешто. Устаје и сједа на Бенов кревети.

Бен: Зашто сједиш на мом кревету? Гас сједи.

Шта је са тобом? Стално ми постављаш питања. Шта је са тобом?

Гас: Ништа.

Бен: Никада ми ниси постављао толико проклетих питања. Шта те је спопало?

Гас: Ништа, само сам се питао.

9 Читање новина у Пинтеровим драмама функционише као баријера иза које се крију ликови невољни да комуницирају. Ћутљиви читаоци новина прожимају Пинтерове комаде. Берг у Соби чита новине и ћути, док његова жена Роуз упорно покушава да успостави комуникацију с њим. Бен у лифту за кухињу такође чита новине и тако блокира неугодна питања свог парнера Гаса.

Бен: Престани да се питаш. Треба да одрадиш посао. Зашто га једноставно не одрадиш и ућутиш.“ (Пинтер 1991а: 127)

Налазећи се у радијусу дејства непријатељске силе, однос међу партнерима бива поремећен. Како је старији од Гаса, Бенов наступ увијек тежи успостављању доминације и хијерархије у њиховом односу. Посљедња ријеч, пак, када се ради о успостављању принципа хијерархије припада ауторитету који их надилази – Вилсону. Сцене дефанзивно-агресивне игре моћи и доминације прожимају Гасов и Бенов боравак у подруму. Њихови дијалози који прерастају у комично-гротескне вербалне препирке, дјелујући као стратегија напада односно узурпације лингвистичке територије Другог, достижу кулминацију у смијешној сцени усијане расправе око коректности употребе израза „приставити чајник“ („put on the kettle“) за који се Гас залаже, и „упалити чајник“ („light the kettle“), који агресивно брани Бен. Међутим, свака комика у њиховој свађи престаје када се „невидљиви“ моћник Вилсон, објелодањујући своје присуство на крајње посредан начин, умијеша у расправу и пресуђује у Бенову корист што се исправности контроверзне фразе тиче. То је уједно и наговјештај пресуде критички настројеном Гасу која ће му донијети смрт на концу комада (иако то није експлицитно приказано али се да закључити). Најприје интервенише кроз „цијев за комуникацију“ („speaking tube“) и разговара само са послушним Беном, затим путем лифта за кухињу којим шаље наруџбине за храну двојници убица.

У комаду је наглашено непостојање везе између личног и политичког, комуникација између режима и потчињених неприродна је, испосредована и једносмјерна. Лично је стављено у службу идеолошких циљева који се не могу задовољити. У драми ти идеолошки циљеви попримају гротескне црте и представљени су у виду Вилсонових наруџбина за храну. Бен и Гас, у комичној сцени наручивања хране, не успијевају да у потпуности задовоље Вилсонове захтјеве. Док су наруџбине у почетку познате, њихов наручилац остаје до самог краја неидентификован. Постепено, саме наруџбине постају све више сложеније и недостижније да би на крају попримиле црте апсурдног. Неразумљивост наруџбина граничи се са непрозирношћу и мистеријом идентитета фигуре моћи која диктира не само поступцима Бена и Гаса већ и њиховом судбином. Збуњени, за Бена и Гаса је испуњавање Вилсонових захтјева немогућ задатак. Њихове реакције на овакво безобзирно поигравање власти такође су дијаметрално супротне. Бен се труди да са Вилсоном комуницира љубазно, док је Гас нескривени побуњеник. Не само да се усудио да доведе у питање природу свог посла, Гас се дрзнуо и да критикује самог бога којем служи. Отворено се бунећи и вичући у „цијев за комуникацију“, он оптужује Вилсона да занемарује њихове потребе и да поставља захтјеве које је немогуће испунити: „Послали смо му све што имамо и није задовољан.“ (Пинтер 1991а: 141)

Трансцендентална власт никада не може бити задовољена. Оманувши у испуњавању захтјева, над Гасом и Беном се надвија сјенка ликвидације. Жртва, пак, није изабрана насумично, од самог почетка се драмска радња прогресивно креће у правцу разоткривања Гаса као неопходног жртвеног јагњета. Жртвовање се збива с предумишљајем. Иако под велом тајанства, све је унапријед већ ријешено, одређено, извјесно. Дакле, први који ће платити главом је Гас, егземплар револта насталог, према Л. Трилингу, из клице оне „чврсте, несводиве, тврдокорне биолошке нужности“ с којом се рађа сваки човјек. Та се биолошка нужност, критичка супстанца коју је природа усадила у сваког човјека, налази изван домена културне контроле, и њена је превасходна функција да „осуђује културу,

одупире јој се и преиспитује је“ (Петровић 2004: 268-269). Прије него ће се завјеса спустити, видимо Гаса како се, сав задихан, тетуром кроз врата подрума стргнутог сакоа, прслука и кравате, без револвера. „Огољен“ и према томе незаштићен/беспомоћан, Гас је спреман да буде жртвован, док Бен инстинктивно потезе револвер на њега. Посљедњу сцену обавија карактеристична пинтеровска дуга тишина преплављена тензијом: „*Дуга тишина. Њих двојица зуре један у другог.*“ (Пинтер 1991а: 149) У напетој тишини и Бен доживљава своју посљедњу епифанију, свјестан да је он сљедећи на листи да буде ликвидан. Као индивидуе које су деградиране на ступањ заморчади, односно аутоматизованих објеката којима управљају садистичке, недодирљиве и несазнатљиве спољашње силе оваплоћене у Вилсону – богу у чији је ауторитет посумњао Гас, и чије задатке обојица нису успјели реализовати, Гас и Бен, почевши као фигуре-егзекutori завршавају своју „мисију“ као фигуре-жртве. На тај начин потврђују тезу Дорит Кон да се моћ дешава у односима који су реверзбилне природе.

Пинтер се кроз свој драмски опус стално враћа простору собе као исходишту живота својих ликова, и мјесту на ком се дефинише и изображава смисао њиховог даљег бивствовања. *Рођендан* у том погледу оштро сагледава простор собе као катализатор човјековог (Стенлијевог) прелаза из једног егзистенцијалног стадијума у други. Наиме, у овом комаду одбјегли концертни пијаниста Стенли се скрива у неугледном приморском пансиону чији су власници човјек звани Пити и његова опсесивна жена Мег, која на Стенлија истовремено гледа као на сина и љубавника. Иако не знамо прави разлог његовог бјекства (захваљујући чувеној пинтеровској мистерији која обавија сцену), Стенлија раздире страх да ће бити пронађен. Осјећајући да му се ближи опасност, он размишља о могућности бјекства са Лулу, али је свјестан да је одлазак/бјекство неизводљиво, баш као и Владимирова и Естрагонова одлазак на крају комада *Чекајући Гогоа*¹⁰:

„Стенли: (нагло). Да ли би вољела да одеш са мном?

Лулу: гдје?

Стенли: Нигдје. Па ипак, могли бисмо да одемо.

Лулу: Али гдје бисмо могли отићи?

Стенли: Нигдје. Нема се куд отићи [...]“ (Пинтер 1991а: 20).

У пансион убрзо долазе емисари моћи Голдберг и Мекејн не би ли спровели церемонијалну/ритуалну „измену и цензуру над чланом клуба који се одрекао одговорности према себи и према другима“ (Пинтер 2002: 14) – очито одговорности према њиховом заједничком богу-Монтију. Монти, попут Вилсона из *Лифта за кухињу*, представља недокучиву/невидљиву фигуру моћи која оркестрира цјелокупни чин мучења Стенлија. Ислѣдници Голдберг и Мекејн подвргавају Стенлија бјесомучном полицијском испитивању¹¹ које садржи рунде рапидних протескних и бесмислених питања и оптужби (оптуживање траје безмало три странице), која су уједно апстрактна и алудирају на Стенлијеву издају, лажљивост и криминалну прошлост. У садејству са процедуром испитивања, Голдберг и Ме-

10 „Владимир: Дакле, идемо ли?
Естрагон: ’Ајмо. Не мичу се“ (Бекет 1982: 113).

11 Мишел Фуко у својој студији *Назирање и кажњавање* дефинише испитивање као „кључни дисциплински поступак“ у коме је „повезано показивање моћи са утврђивањем истине“ (Фуко 1997: 209). Међутим, Голдбергу и Мекејну није циљ сазнавање истине о Стенлијевом злочину односно кривици. Он је већ унапријед окривљен и осуђен. Циљ истраге је у контексту овог комада кажњавање и преваспитавање због непослушности.

кејн спроводе тортуру употребом реторике моћи којој је циљ да жртви драстично умањи или одузме моћ говора. Прогресија испитивања очитује психолошку борбу у којој је Стенли опажен као објект-случај, нападнут са свих страна одједном, уз смјењивање интервала агресивности, принуде и комике. Преовлађујуће мишљење агената (уствари Монтија) унапријед је осудило Стенлија на пропаст због издаје државних, религиозних, породичних и основних „етичких“ начела понашања. Процес њиховог исљеђивања достиже кулминацију у сљедећим оптужбама:

Мекејн: Издао си нашу земљу.
 Голдберг: Издао си нашу расу.
 Мекејн: Ко си ти, Вебер?
 Голдберг: Зашто мислиш да постојиш?
 Мекејн: Мртав си.
 Голдберг: Мртав си. Не можеш да живиш, не можеш да мислиш, не можеш да волиш.
 Мртав си [...] (Пинтер 1991а: 46).

Понављање атрибута „мртав“ евоцира посљедњи чин и резултат истраге која се спроводи над Вилсоном из Орвеловог романа 1984:

„Више никад нећеш моћи да имаш обична људска осећања, у теби ће све бити мртво...Више нећеш бити кадар осетиш љубав, пријатељство, смех, храброст, поштење...“ (Орвел 2000: 273).

Пинтеров *Рођендан* заправо драматизује ритуално уништење Стенлија и његово поновно рођење према слици Монтија. Сам назив драме отуда је узрзито сугестиван – рођенданска забава коју му приређују агенти Голдберг и Мекејн, упркос Стенлијевом изричитом негирању да му је рођендан, има за циљ да му донесе „обновљени живот“. Резултат ритуалне прославе његовог рођендана није само Стенлијева деструкција већ и његов „препород“, не казна већ преваспитавање у виду преобликовања његовог карактера и његово заодијевање неидентитетом апсолутног конформисте. Финалну слику иницираног/препорођеног Стенлија дају његови мучитељи, цивилизацијски изопаченици, које Пинтер назива „хијерархијом, естаблишментом, арбитрима, социо-религиозним монструмима... цвећем нашег душтва“ (Пинтер 2002: 13-14). Стенли ће бити претворен у кројачку лутку, љуштuru човјека запрљаног актуелним цивилизацијским вриједностима. Њему ће бити омогућено да живи новим животом који је нужно ропски:

„Голдберг: Учинићемо те човјеком.
 Мекејн: И женом.
 Голдберг: Бићеш реорјентисан.
 Мекејн: Бићеш богат.
 Голдберг: Бићеш прилагођен.
 Мекејн: Бићеш наш понос и радост.
 Голдберг: Бићеш менш.
 Мекејн: Бићеш успјешан.
 Голдберг: Бићеш интегрисан.
 Мекејн: Издаваћеш наредбе.
 Голдберг: Доносићеш одлуке.
 Мекејн: Бићеш магнат.
 Голдберг: Државник.
 Мекејн: Посједоваћеш јахте“ (Пинтер 1991а: 77-78).

Процес Стенлијеве иницијације довршиће својим „специјалним третманом“ Монти, коме га одводе у црном аутомобилу, онијемјелог и ослијепјелог. Пинтер у комаду на оригиналан начин пародира принцип иницијације. Према схватању Мирчеа Елијаде, чиновни иницијације од пресудног су значаја у довршавању човјековог идентитета. Помоћу иницијације појединац умире за „инфантилни, профани и небновљени живот да би се поново родио за нову егзистенцију... он се такође поново рађа и за један начин битисања који му омогућује спознају, науку“ (Елијаде 2003: 197). Према Елијадеу, сврха иницијације је да човјеку донесе знање и промијењени онтолошки режим. У случају Стенлија резултат иницијације је деградирање његовог онтолошког режима, а не његово надграђивање у погледу духовног сазријевања и спознаје. У карактеризацији Стенлија препознајемо ону Сократову тезу да „неиспитани живот није вриједан живљења“. Пинтер види узроке Стенлијевог пада у његовој неспособности да стекне увид у своје стање и себе јасно преиспита. Иако се бори за свој живот, Стенли није „ни јунак нити егземплар револта“. За мање од 24 часа он доживљава физички, ментални и вербални слом. Неартикулисан и одузете моћи говора, његов отпор је сведен на пуко „кркљање у грлу“. Као „човјек без кичме“, он је „изгубио свако разумевање одраслог човека и вратио се у детињу пакост и несташлук, своје прво уточиште“, што је „почетак његовог мењања, његовог пада“ (Пинтер 2002: 14-15).

У основи, *Настојник* драматизује Пинтеров принцип територијалног императива као регулатора односа међу индивидуама. Борба за „укоријењеност“ и сигурност животног простора у дослуху је са човјековом праисконском потребом – очувањем идентитета, односно обнављањем изгубљеног јединства личности. Централни конфликт у драми се дешава између два брата, Естона и Мика. Простор одигравања сукоба је Миков дом, за чије чување је задужен Естон, да би касније двојица браће упустили скитницу и бескућника Дејвиса као настојника куће. Мик је садиста, који истовремено и мрзи и воли свог брата, док је Естон сањалица чије су снове већ једном порушили друштво и породица. Базично дефанзивно-агресиван став једних према другима и према територији – кући уређује односе међу тројицом ликова. Дејвис, без дома и без икаквих идентификационих папира, постаје живо отјелотворење Пинтерових карактера који живе „на крајњем рубу егзистенције“. Иронија драме се огледа у самом лику Дејвиса, који, неспособан да исправно реагује на топло гостопримство Естона, прераста у узурпатора који својом аутодеструктивном природом укида могућност једног хармоничног суживота са Естоном. Изневјеривши ионако неповјерљивог Естона, Дејвис бива изгнан из куће, топос његове егзистенције и даље је бездомност.

Слика тортуре/виктимизације провирује у другом чину који се завршава Естоновим драматичним монологом у ком он саопштава узрок свог садашњег крхког психо-физичког стања. Узрок томе је „лијечење“ коме је био подвргнут у болници (дисциплинарни простор). У том медицинском третману, као виду патолошке и институционализоване форме тортуре, примијењеним с циљем да га учини способним да „живи као и други људи“, учествовало је не само друштво већ и Естонови најрођенији: његова мајка је потписала одобрење за његово „лијечење“. Друштвено-политичка тиранија очигледно има погубне импликације по базичну јединицу друштва – породицу и односе у њој. На основу Естонове дескрипције медицинске процедуре кроз коју је прошао, закључујемо да се ради о електро-конвулзивној терапији, широко примјењиваној методи пси-

хијатријског лијечења средином прошлога вијека.¹² Монолог нам на тај начин пружа објашњење за Естоново ексцентрично понашање и фиксације током првог и другог чина. Проживљена екстремна патња прекинула је не само Естонов однос са друштвеном заједницом, већ је оставила погубне посљедице по његов ментални живот и способност мишљења. Из монолога видимо да му је мисао разбијена; осјећа се двоструко изданим, и не вјерује више ником. Једино у шта вјерује јесте његов опсесивни сан: да изгради сопствену кућицу у врту, симбол унутарње његове борбе за обнављањем деформисаног јединства личности.

„Естон: Проблем је био ... моје мисли ... постале су веома споре ... уопште нисам могао да размишљам ... нисам могао ... да ... саберем ... мисли ... Никада ... нисам могао сасвим ... да их ... саберем. Проблем је био што нисам могао да чујем шта су људи говорили. Нисам могао да гледам десно или лијево, морао сам да гледам испред себе ... И имао сам те главобоље. Сједио сам у својој соби ...Ипак, сада се осјећам много боље. Али сада не разговарам са људима. Држим се подаље од мјеста као што је та кафана. Сада никада не идем тамо. Не разговарам ни са ким ... Често размишљам да се вратим и пронађем човјека који ми је то учинио. Али желим да нешто прво учиним. Желим да изградим ту кућицу у врту.“ (Пинтер 1991б: 55)

Комад *Настјојник*, поред *Лифтша за кухињу* и *Рођендана*, такође можемо сврстати у комедију пријетње. Пријетећа сила у овој драми која претендује на разарање људских снова и интегритета подједнако је спољашња колико и унутрашња. Битка за доминацију се одвија у Естоновој соби, Мик ломи омиљени предмет свог брата – статуу Буде, Дејвис пријети ножем обојици браће. Естоново призивање у сјећање слике болничке тортуре кроз коју је прошао на неки начин као да раскрива да су у његовој виктимизацији паклени удио имале садистичке фигуре моћи, попут Монтија (*Лифтш за кухињу*) или Вилсона (*Рођендан*).

Слике Холокауста, човјекове нечовјечности и насиља притискивале су свијест Харолда Пинтера (1930-2008) током педесет година дугог стваралаштва, што га је без сумње учинило једним од најзначајнијих егзистенцијалистичких драмских писаца друге половине прошлог вијека. Свијет какав нам Харолд Пинтер открива у својим драмама дубоко је политички; у њему нема мјеста за слободну људску мисао и несметани развој хуманитета и егзистенције. Постоји само борба за моћ и очување те моћи. У сагледаним драмама, увиђамо да је човјекова егзистенција нараскидиво повезана са политиком моћи која обезвређује људски дух и претендује на надмоћ и универзални кредибилитет у улози креирања његове судбине. У Пинтеровој визији, људски интегритет се руши под снагом силе, која оперише помоћу константног надзирања, контроле и насиља/тортуре. Резултат је индивидуа сведена на пуки инструмент деструктивних идеологија, која паги од 'дисоцијације сензибилитета', осујећена да мисли нешто више него што је голи опстанак. Ликови жртве у сагледаним драмама су детериторијализоване, њихов животни простор а и сваки други простор за дјеловање је сужен и под сталном пријетњом да буде нарушен. Пинтерове клаустрофобичне собе у том погледу представљају оквир човјекове егзистенције и његовог дјеловања које се открива као искривљено и паралисано. Истовремено, собе су и катализатор

12 Током електроконвулзивне терапије (ЕКТ), која је раније била позната као електрошок, електрична струја се пропушта кроз мозак пацијената док се они налазе у лежећем положају, са пинцетима причвршћеним на обије стране лобање. Као метода лијечења, први пут је примјењена 1938. године, а шируку примјену је добила у Великој Британији и САД 50-их и 60-их година двадесетог вијека. Данас се користи у сврху лијечења тешких облика депресије, маније и кататоније.

трансфера и манифестације моћи, антагонизма и насиља. Сваки наговјештај покушаја субверзивног мишљења и сазнавања истине бива најсвирепије угушен.

Базично племенита природа/супстанца коју је природа усадила у сваког чо-вјека исушена је и деформисана у модерним тоталитаристичким друштвима. Погубне посљедице нехумане политике таквих антихришћанских режима Пинтер истражује преко судбина појединаца из средње/радничке класе и неповратно поремећених људских односа унутар друштвене заједнице. Пинтерови ликови гаје анималне импулсе једни према другима, служе се језиком не као средством комуникације, већ као стратегијом избјегавања комуницирања. То је једини начин да изађу на крај са суровим окружењем. Њиховим животима и реалношћу преовлађује атмосфера супарништва, сирових нагона, испражњени су од топлоте људских осјећања и сваког интересовања за свијет друштвених збивања, политике, социјалних проблема или идеја. Теже превасходно самоодржању и одбрани сопствених живота и животног простора – собе. У срцу свијета и даље пулсира отворена рана, на врхунцу је грознице и никада не може бити зацијељена.

Литература

Amnesty International Report, *Torture in the Eighties*, Amnesty International Publications, London, 1984.

Бекет 1982: S. Beckett, *Waiting for Godot*, New York: Grove Press.

Бонд 2000: E. Bond, „Notes on Postmodernism“ in *Hidden Plot: Notes on Theatre and the State*, London: Methuen.

Бонд 1997: E. Bond, ‘Modern and Postmodern Theatres’, interview with Ulrich Koppen, *New Theatre Quarterly* 50.

Бошковић 2004: D. Bošković, *Islednik, svedok, priča*, Beograd: Plato.

Елијаде 2003: М. Елијаде, *Светло и профано*, превео Зоран Стојановић, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.

Еслин 2000: M. Esslin, *Pinter the playwright*, London: Methuen.

Фројд 2010: S. Frojd, *Uvod u Psihoanalizu: neuroze*, Kragujevac: Imperija knjiga.

Фром 1966: E. From, *Čovjek za sebe*, Zagreb: Naprijed.

Фуко 1997: М. Фуко, *Нагзирајући и кажњавајући: рођење зајворца*, превела Ана А. Јовановић, Београд: Просвета.

Кон 1997: D. Kon, ‘„Optika i моћ u romanu“’, u *Reč*, broj 31, mart 1997.

Кот 1990: J. Kot, *Šekspir naš savremenik*, Sarajevo: Svjetlost.

Орвел 2000: Dž. Orvel, *1984.*, Beograd: Verzalpres.

Петровић 2004: L. Petrović, *Literature, culture, identity: Introducing XX century Literary Theory*, Niš: Prosveta, (Lionel Trilling, ‘Freud: Within and Beyond culture’, 255-271).

Пинтер 1991a: H. Pinter, *Plays 1*, London: Faber and Faber.

Пинтер 1991b: H. Pinter, *Plays 2*, London: Faber and Faber.

Пинтер 2005: H. Pinter, *Art, Truth and Politics*, веб страна: <http://www.nobelprize.org>. 12. 5. 2011.

Пинтер 2002: Х. Пинтер, *Разни гласови: проза, поезија, полишика 1948.1998*, превеле Емилија Киел, и Љиљана Петровић, Нови Сад: Светови.

Стај 1981: J. L. Styan, *Modern drama in theory and practice*, Vol. 2, Cambridge: Cambridge University Press.

Вилијамс 1968: R. Williams, *Drama From Ibsen to Brecht*, London: Chatto and Windus.

POWER AND TORTURE IN HAROLD PINTER'S PLAYS *THE DUMB WAITER*, *THE BIRTHDAY PARTY* AND *THE CARETAKER*

Summary

Harold Pinter is one of many contemporary authors who explore and criticize fundamentally inhuman and antichristian presumptions on which repressive systems are based, which tend to oppose human beings causing them to lose their individuality and moral autonomy. This paper aims at exploring far-reaching consequences of such presumptions and cultural practices (power, discipline, torture and violence) for the spiritual, physical and social life of individuals in three Pinter's plays: *The Birthday party*, *The Dumb Waiter* and *The Caretaker*. The relations between characters in these plays and omnipotent and omnipresent yet invisible authoritarian systems are also investigated. Characters are seen as victims of such conflicted relations with ruthless systems, and the arena where these clashes take place is room as a disciplinary space. Being distraught with fear, characters are prisoners of their own loneliness and their crushed lives are played out within boundaries of the only living space they have got – room, which is, in the words of R. Williams, essentially a trap.

Key words: 'room as a trap', power, torture, totalitarian regime, subversive thought

Radoje V. Šoškić

Јелена АНДРЕЈИЋ¹
Крађујевац

ИСТРАЖНИ ПОСТУПАК И ДЕКОДИРАЊЕ ТЕКСТА У РОМАНУ ТОМАСА ПИНЧОНА ОБЈАВА БРОЈА 49

Рад ће се бавити применом истраге и истражног поступка у књижевности, како би се испитале могућности за ново и другачије тумачење Пинчоновог романа *Објава броја 49*. Са циљем да покаже да, својеврсно постмодернистичкој књижевној мисли, свака прича може имати не једно, већ више тумачења, јер ни истине нема у апсолутном, неприкосновеном облику, већ се јавља у облику више верзија, овај рад истражује методе којима читалац заједно са главним ликом Едипом Мас креће на необично путовање. На њему они настоје да открију шта се крије иза акронима О.Т.П.А.Д. и да ли је могуће да се иза обичног наследства налази завера, и могуће наследство саме Америке. Примена истражног поступка нам овде итекако помаже да се шире схвате могућности интерпретације које нам се тиме нуде.

Кључне речи: истрага, декодирање, акроними, шифре, истина/истине

„И шако је, за Едипу, започело споро, злокобно расцветљавање Тристера.“
 (Пинчон 1992: 48)

Примена истраге и истражног поступка на тумачење једног књижевног дела захтева од тумача/критичара познавање не само истражног дискурса већ и његове методе, поступке, технике и законитости према којима се усмерава. Ако пођемо од тога да се истрага овде може посматрати и анализирати као говорни жанр који у жанр романа уноси извесну дијалектику, можемо је, у приповедном смислу, посматрати како нам се (не)очекивано открива, као општенаучни, правни, социјални, и културни дискурс, чије се порекло може тражити у правној, полицијској, историјској, детективској и мемоарској литератури. Из тог разлога, истражни идентитет (истражни дискурс), као истражни поглед на свет, може да се сматра још једном могућношћу за потврђивање свести романа о сопственим поетичко-приповедним потенцијалима. Дубина и значај прозних истражних техника кореспондира у том случају са постојањем фикционог истражитеља као епохалне потребе за литерарним „доказом“ чињенице, који улази у полемику са осталим друштвеним дискурсима. (Бошковић 2004: 9-10)

Поставља се питање где су онда додирне тачке истраге и књижевности? Примењујући обележја истражног поступка попут трагичности, гротеске, драматичности, театралности, ритуалности, улоге, сценарија, дијалога, приповедања, поступака, приче и језика, (Бошковић 2004: 18) на конкретним примерима, може се утврдити да истрага, истражни поступак спада у домен књижевности колико и други видови приступа. Готово свако тумачење романа/приче подразумева „истрагу“ симбола, мотива, метафора, скривених значења и могућих интерпретација који се у њима налазе. Тако гледано, истражни поступак/дискурс/жанр обухватају све аспекте примене – од буквалних истраживања злочина, тражења починиоца и његовог кажњавања до пренесених значења у виду тумачења скривених мотива, „читања између редова“, и залажења у интертекстуалност.

1 andrejic_jelena@yahoo.com

Могло би се рећи да је заправо сваки тумач једног књижевног дела у улози детектива који покушава да разреши мистерију написаних редова.

На роману Томаса Пинчона *Објава броја 49* може се ближе објаснити спо-на истражног поступка и књижевности и на које начине се све може употребити. Дело написано у духу „трагичне фарсе“ (Бредрури 1994: 222)² је прича о Едипи Мас, која дознаје да је именована за извршитеља тестаментa бившег љубавника, богатог Пирса Инвераритија. Зато креће у потрагу која неће бити само у циљу тражења скривених знакова и декодирања шифри који ће је довести до наследства, већ ће то бити и својеврсна потрага за сопственим значењем и идентитетом. За Бредбурија гледајући из угла Пинчонове постмодернистичке фикције, Едипин свет је свет „дезинтегришућег пејзажа америчког сна, тачније америчке ноћне море“ (Бредрури 1994: 222), смештен у (пост)модерно хипер-технолошко друштво кога чине напредни системи комуникације, саобраћаја, производње и културе са нагласком на модерном виду психотерапеутског лечења широких маса (којим је и Едипа подвргнута). Потрага коју она треба да спроведе започиње пре свега покушајем да сазна колико је заправо то богатство (наследство) Пирса, јер се чини да оно нема граница. Његов тестамент говори језиком небројано много нејасноћа, двосмислених тумачења и вишеструких значења. Читав роман тако постаје детективски покушај откривања „тајне“, где је Едипа налик шпијуну који дешифрујући знакове треба да дође до истине. Али, питање је постоји ли уопште истина, као таква? Пинчон као да све време покушава да укаже да истине нема, да је она само још једна у низу могућности, која је увек у измицању, и никад се до краја не открива. Јер, напослетку, гледано из угла постмодерне мисли-истина више не постоји као апсолутна и универзална, већ сада постоји могућност да говоримо о *истинама*, постављајући себи питање: Ко нам може рећи да је само једна истина она *права*, а да то не буде субјективна процена? Овако Едипа убрзо схвата да сви знакови на које наилази јесу неповезани и отуђени поништавајући тиме сами себе, али истовремено указују, изнова и изнова, на могућност откривања још једне у низу „истине“. Истражни поступак у роману манифестује се на три нивоа: један је у радњи/тексту романа – Едипиној потрази за значењем тестаментa, начину на који је прича презентована, како се одвија а нарочито како се завршава. Други је концентрисан на конструкцију радње од стране читаоца, а трећи ниво био би препуштен реконструкцији након читања, имајући на уму могућност одлуке које решење би прихватили, и како би ми, као „трећи“ у дијалогу романа тумачили оно што је испричано. Али, да кренемо од почетка.

Необичност тестаментa условљава да Едипа постане криптолог, у покушају да открије да ли се у самом тестаменту налази шифра коју треба да растумачи (а која би чинила то наследство) или је у ствари тестамент фалсификован и у њега уметнута шифра која би је спречила да открије праву истину која стоји иза Инверарити Холдинга. Али, оно што ће она открити, или се макар тако њој чини (а и нама као читаоцима) је низ трагова који су без икакве очите везе, али када се једном синтетички указују на постојање необичног тајног система комуникације названог Тристеро чији је симбол зачепљена поштанска труба. Како то свакако није крај потраге, јер тиме Едипа не добија никакав одговор, (напротив, тиме јој се само отвара још један низ питања), убрзо открива да Тристеро систем датира још из 16. века, са коренима у Европи вероватно, где је основан као конкурент поштанском систему Турн и Таксис. Касније доспева на тло Америке у време Ци-

2 Преводи Бредбурија, Танера, и извори из књиге *Detecting Texts...* су моји.

вилног рата и од тада па до данас ради као тајна организација за комуникаци-они систем под називом О.Т.П.А.Д. (Онемелог Тристера Повратак Ангажовано Дочекујемо).³ (Пинчон 1992: 158), који указује на идеју о ентропији. Едипа све ово дознаје кроз низ докумената, писама, едиција, што оригинала, што фалсификата, тако да на крају не може да разлучи шта је од тога (и да ли је ишта) истина или су можда све то подметнули људи који раде за Инверарити Холдинг како би их она пронашла. Едипа Мас је необична врста „детектива“, која много тога открива вођена искључиво инстинктом и сумњом. Временом почиње да мисли како се „све тако логично уклапа, као да постоји неко откриће које се одвија око ње.“ (Танер 1971: 176) Али се већ у следећем тренутку испоставља да је тај њен утисак погрешан, и наилази на нову мистерију. Јер „након што ступи у пост-модерни свет урбаних знакова, проблем читања постаје све сложенији.“ (Лехан 2008: 89)

Истрага, било у роману или ван њега у свом методу садржи захтев за приповедањем, разоткривањем и стварањем догађаја. Тиме омогућава обликовање приче путем реконструкције, читања знакова и изјава сведока, што се и потврђује Едипиним задатком – прича се конструише управо уз помоћ истраге, тачније она настаје и одмиче како одмиче и сама потрага за решењем мистерије. Зато приповедни истражни жанр непрекидно осцилује између реторике приче и реторике истраге. (Бошковић 2004: 21) „Приповедни свет, дакле, подразумева истрагу као средство *декомпоновања* 'случаја', као што ће приповедно-истражни дискурс подразумевати сопствену свест о истрази као средству *компоновања* 'случаја'.“ (Бошковић 2004: 24)

Видимо да у роману односи и знакови у структури текста и самој радњи преовлађују на тај начин што Едипа не може да открије никакво *стварно* значење, већ једино може да га створи, јер се оно не одваја од контекста у коме га ствара. Приповедање у таквој структури постаје дијалогско, истражно и кроз тај истражни дијалог настаје сама *прича*. (Бошковић 2004: 25) Овде је дијалог заправо „игра у троје“ јер је „трећи“ у њему у улози читаоца/гледаоца. Могућност да читалац интервенише јесте могућност коју поседује фигура читалачког саговорника. „Трећи“, или сведок може бити присутан или не, симулиран или прећутан. (Бошковић 2004: 27) У роману наша улога, улога „трећег“, има значај утолико пре што без нашег посредовања између нарације и аутора, не да се закључити да ли је Едипа на правом путу откривања мистерије, или је све само низ коинциденција без праве везе. „[...] 'Трећи' је увек присутни реципијент – који се не може изложити манипулацији, који све обухвата, зна увек више и разуме увек боље.“ (Бошковић 2004: 28)

Објава броја 49 по својој форми и жанру коме припада није типична детективска прича на којој би се истражни дискурс лако могао применити. Наиме, роман би се пре могао сматрати доменом метафизичке детективске прозе ((анти) детективске приче, тј. метафизичке (аналитичке) детективске фикције).⁴ и на тај начин ближе објаснила веза коју има са истражним поступком. У дефинисању детективских прича треба имати на уму да је тај жанр користан за ближе и боље разумевање постмодернизма као правца у књижевности, кроз теорију, праксу и као стање културе, понајпре јер обухвата више праваца којима се креће: декон-

3 У оригиналу: W.A.S.T.E. (We Await Silent Tristero's Empire)

4 Види: *Detecting texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*, ed. Patricia Merivale and Susan Elisabeth Sweeney, Philadelphia, 1999).

струкцију, интертекстуалност, херменеутику и наратологију. Како се метафизичка детективска прича фокусира на употреби језика у писању, структури наратива, жанровским ограничењима, значењу самог текста као и на начину на који се он чита, она представља прави изазов за књижевне критичаре. (Маривејл, Свини 1999: 8) Потребно је имати на уму да је сам Пинчон оставио роман у магли интерпретације, не желећи да се до краја открије. Роман нема један ток, једну радњу и једно тумачење. Напротив, у игри су најмање три могућа начина његове интерпретације и сва три могу бити подједнако валидна. Едипа Мас креће у потрагу за значењем наследства, заправо за његовим идентификовањем, али оно у шта се истрага претвара јесте потрага за сопственим идентитетом и смислом живота. Оно што открива, у извесној мери, није оно што је заправо тражила. Откриће је води до система за комуникацију за који се испоставља (или се тако барем чини) да је део завере, тајне, „друге Америке“ која се бори против оне која је на власти јер се чини да је по много чему квалитетнија од званичне али која се заснива на „отпаду“ и тишини. Тиме се рађа нова сумња, која задире у неке недовољно испитане токове друштва – ако је Тристеро мрежа којом појединци могу тајно да комуницирају, онда је можда *iio* „реална алтернатива“ (Танер 1971: 178) Америке у којој се Едипа налази. Зато она размишља о могућности да је „све то истина.“ (Танер 1971: 178) Ипак, ми до краја романа не добијамо одговор на питање: „Постоји ли друга Америка?“. То је још једна од мистерија, како за Едипу, тако и за нас читаоце, јер „таква је судбина постмодерног детектива“. (Лехан 2008: 93)

„Perhaps, after all, America never has been discovered... I myself would say that it had merely been detected.“ Oscar Wilde, Complete Works (Merivale, Sweeney 1999: 91)

Њено тражење, дакле, води од потраге за значењем наследства до значења наследства саме Америке. Ипак, оно што највише збуњује у свему томе јесте могућност да можда она све то халуцинира, да је Тристеро, и сви докази у вези са његовим постојањем заправо само производ њене фантазије, ништа више. Први пут када је открила анаграм О.Т.П.А.Д. била је у тоалету ресторана, а натпис се налазио на зиду. Следећи пут кад је отишла тамо натписа није било – уопште. Која је онда истина права? Можда ни једна од поменутих. Можда је све то заправо само подвала моћног Пирса, који је и пре смрти волео да се поиграва идентитетима и Едипом, позивајући је телефоном и подражавајући туђе гласове. Још један од аспеката којима се одликује метафизичка детективска прича јесте моменат када речи престану да представљају ствари на које се односе. Писма, текстови, документа више не могу поуздано да се односе на предмете већ они сами постају засебни објекти, по својој природи недокучиви. Немогућност ликова (детектива) да дешифрију текстове, растумаче, идентификују починиоце, доприноси да мистерија остане неразрешена, а текст непотпун, тачније недовршен. (Маривејл, Свини 1999: 10). Тако, у роману најбитнију улогу у загонетки имају управо текстови и натписи. У њима се налази кључ могућег открића. Он се манифестује у Јакобејској драми освете *Курирова шрагеџија* (која је заправо само једна од верзија, могуће цензурисана) у којој се помињу неки за Едипу битни елементи, који је и наводе да настави потрагу али све те верзије противрече једна другој и из њих не може ништа конкретно да сазна. Затим су ту значења имена-аналогије и игре речи које Пинчон (не случајно) користи да би појачао интезитет енигме. Попут Едипиног имена, затим имена града Сан Нарциса, различитих писања назива Trystero/Tristero и имена Пирса Инвераритија, који можда говори истину, а

можда и не.⁵ Иако донекле сазнаје значење анаграма О.Т.П.А.Д., Едипа не налази у потпуности задовољавајући одговор о његовој сврси. Напротив, таман кад донекле схвати његово значење, наилази на још један, могуће са њим повезан анаграм С.М.Р.Т. (Само Малоумни Разљућују Трубу)⁶ (Пинчон 1992: 113), који већ у следећем пасусу нестаје а који може бити протумачен као претња њеној истрази, случајност или нешто треће. Докази о Тристеро систему откривају и постојање колекције поштанских марки, за коју се испоставља да је можда и кључна јер ће се на аукцији њеном „објавом“ под бројем 49 роман завршити. Колекција је битна јер представља поштански систем, као и целокупни систем комуникације и размене информација, па је самим тим у уској вези са Тристеро-системом. Такође се помиње да је она била Пирсова замена за везу са Едипом. Како је Инверарити ставио земљу под своју контролу, претварајући га у богатство и моћ, његова потреба да поседује, мења, контролише била је јача од потребе за њом. Зато је и могао да је „замени“ колекцијом поштанских марки-својим капиталом. Повезаност небитних ствари (отпада) и фантазије је у тако блиској вези за Пинчона, да и сам анаграм на то указује. (Танер 1971: 176)

Иако у роману нема злочина као таквог, довољно је загонетање приповедне равни која се формира као дедуктивно трагање за (не)постојећим „кривцима и злочинима“. Као детектив, приповедач има само један задатак, да чита текстуалне трагове али да има на уму да они не могу (поуздано) да репрезентују вантекстуалне „злочинце“. (Бошковић 2004: 32-33) Овде бисмо додали да нема само приповедач тај задатак, већ и читалац, јер он посматра из угла вантекстуалне грађе, али уз увид у текст. Тако да двојако спознаје: оно што је написано, и оно што се крије испод површине текста. Дакле, ту постоје могућности за „приповедача-истражитеља, читаоца-истражитеља и интертекстуалног лавиринта“ (Бошковић 2004: 34), који је заправо најважнији, бар за роман о коме говоримо. Одсуство потпуне одгонетке, парадоксални заплет приповедних техника и текстова, карактерише овакве (пост)модернистичке текстове (какав је и роман *Објава броја 49*) „Тако се фигура детектива премешта од ликова до приповедача, или од приповедача до самог дискурса.“ (Бошковић 2004: 35) Мистерије наратива и интерпретације осликавају роман у свим његовим аспектима. Аутор ни у једном погледу нема намеру да читаоцу „олакша“ тумачење, јер све елементе преплиће на небројано много начина и доводи до готово потпуне забуне. Баш као што и сама Едипа није сигурна у оно што сазнаје, да ли је све истина или је део њене халуцинације, тако ни читаоци нису сигурни да могу правилно да интерпретирају догађаје. Мноштво метафора и очите симболике само нас више везују унутар текста и радње. Док је Едипа декодер фикције унутар света романа и покушава да конструише значење кода и сопственог живота, читалац је декодер изван текста, на нивоу не само радње већ и приповедања и фикције уопште, покушавајући да (де)конструише значење текста. Узмимо за пример симболику која полази од назива града у којем се радња највише и дешава – Сан Нарцису. У том граду Едипа открива већи део загонетке везане за Тристеро. Пинчон указује овде (као и у другим својим романима) на растући нарцизам савременог друштва које верује да може све и да све од њега зависи. Па тако и Едипа у једном тренутку помишља како је све то само њена фантазија, да је све то само због ње, да се њена параноја

5 Аналогија са ликом из енглеске средњовековне песме *Pierce the Plowman*, који увек говори истину, и енгл. речи *inveracity*-лаж, говорење лажи.

6 У оригиналу: D.E.A.T.H. (Don't Ever Antagonize The Horn)

заправо пројектује на читав свет, и чини реалност. „Да ли да пројектујем свет?“ (Пинчон 2002: 81) је питање које је стално прогања. Стичемо утисак да сви ти знакови постоје само да би их она прочитала, али ипак, када једном уђе у тај лавиринт она губи себе, и постаје део система, њено стање ума пројектује се једино у систему, не ван њега.

Значење Тристера или потенцијалне „друге Америке“ односи се на све обесправљене у друштву – луде, сиромашне, расне мањине, хомосексуалце, усањене и уплашене. Тристеро се, закључујемо, тако обнавља негативном ентропијом, „примањем у своје редове људских промашаја које ствара Систем.“ (Лехан 2008: 92) Зато знакове постојања Тристера Едипа виђа искључиво ноћу, у мрачним, забаченим и напуштеним местима, поред путева и пруга, симболишући управо оно што је Пинчон сугерисао – игра речи Тристеро указује истовремено и на тугу и страх Америке. (Танер 1971: 177)⁷ „Из те ентропијске тишине и отпада проистећи ће смрт Система [...] апокалипса уступа место ентропији.“ (Лехан 2008: 92) Као што је значење текста замагљено, тако је и постојање „друге“ Америке у магли, нејасно, постоји само као могућност. Док је једна Америка на светлу, огољена, откривена, друга је још увек у мраку, тајновита. Једна видљива, на површини, друга невидљива, скривена, под земљом. „[...] један царство умећа и контроле, други мистерије и метежа.“ (Лехан 2008: 95)

„Свако отуђење, сваку врсту повлачења увек је красила њена поштанска труба, у облику дугмета за манжетне, налепнице, бесциљне жврљотине. Толико је почела да је очекује, да је можда и није видела толико често, као што се касније присећала. Два-три пута би било заиста довољно. Или превише.“ (Пинчон 2004: 115)

У том случају Тристеро би могао да симболише мотив борбе против пусте земље, врло чест у послератној америчкој књижевности. Тачније, Пинчон поништава „мит о пустој земљи“ и тиме потврђује да „свест више није средиште значења.“ (Лехан 2008: 89) *Нема* више пусте земље, остаје само О.Т.П.А.Д.⁸ Јер, Едипа осећа, као и многи други Американци, да нешто није у реду са тренутним системом, да се није остварило оно што им је обећано, да су избори сужени, слободе ограничене. Тако би постојање Тристера понудило нову наду у постојање друге могућности, већих избора, бољих одлука. Његова тренутна „тишина“ стога имплицира на тренутни проток информација у технолошки развијеном друштву, где је ћутање заправо та нова нада, вера у повлачење зарад победе.

„Сан Нарцисо је био име; случајност међу нашим климатским забелешкама о снови и ономе што су снови постали у нашој нагомиланој дневној светлости [...] Постојао је прави континуитет, Сан Нарцисо није имао границе. Још нико није знао да их нацрта. Пре много седмица она се посветила налажењу смисла у ономе што је Инверарити за собом оставио, не помисливши ниједном да је наслеђе било Америка.“ (Пинчон 1992: 167).

Видимо да ни структура ни значење романа нису јасно дефинисане. Постмодернистичка визија света у Пинчоновим делима се огледа управо у могућности проналажења толико нивоа тумачења и читања релативно танког романа. Попут једном исписаног зида са шифром а следећег пута празног, тако се може читати сваки његов роман – видети значење које на површини не постоји или не видети га уопште. Улога „детектива“ у роману је пресудна, јер у тренутку када буде уг-

7 Triste-шпан. туга, terror-енг. терор, страх.

8 W.A.S.T.E, као у песми Т. С. Елиота *Пуста земља* (*The Waste Land*).

рожен немогућношћу да правилно растумачи написано, да дозна шта текст значи, као у случају оваквих романа, „приповедање преузима 'маску' истраге да би истражило писане и усмене трагове и изнело на увид интерпретацију чињеница до којих је дошло.“ (Бошковић 2004: 35). Чињенице које се откривају Едипи поништавају модернистичку концепцију *или/или* решења, и доводе у питање бинарне опозиције. Оно што у њима проналази је оно *између*, средину која дели хаос и сигурност и проналази треће извесно решење-постмодернистичко схватање могућности ослобађајућег *и/и*. (Маривејл, Свини 1999: 128)

„Јер сада се човек осећао као да хода међу матрицама великог дигиталног компјутера, с испреплетаним нулама и јединицама које су посвуда висиле као какве покретне степеннице [...] Иза хијероглифских улица мора да се налази или трасцедентно значење или само земља. [...] кости америчких војника налазиле су се на дну Инвераритијевог језера или због разлога који је нешто значео свету, или због ронилаца и пушача цигарета. Јединице и нуле. Тако су се парови распоређивали. [...] Други модус значења иза очигледног или никакав. Или Едипа у екстази која кружи око неке истините параноје, или неки стварни Тристеро. Јер, иза појаве наслеђа саме Америке или је постојао неки Тристеро или, пак, само Америка, а ако је постојала само Америка, онда се чинило да је једини пут којим она може да настави, и да на њему нешто значи, неки непознати, нетакнути, наводни пун круг који води у параноју.“ (Пинчон 1992: 170-171)

Управо зато је жанр метафизичке детективске приче попут лавиринта без излаза. (Маривејл, Свини 1999: 9) Читалац који се нађе у улози детектива треба да се суочи са лавиринтом у самом тексту. Тексту који је попут ваздушастог изгледа града у Едипиним очима:

„Уредни низови зграда и улица, виђени из овако оштрог угла, показали су јој се сада са неочекиваном, запањујућом јасноћом. Иако је о радиоапаратима знала још мање него о јужној Калифорнији, и једни и други показивали су извана образац хијероглифског осећаја прикривеног значења, намере да комуницирају. Изгледа да није било границе ономе што је штампано коло могло да јој каже (да је само покушала то да открије), а исто тако у Сан Нарцису, већ у првом минуту, откривење је такође затреперило на самом рубу прага њеног разумевања.“ (Пинчон 1992: 20)

И поврх свих потенцијалних интерпретација, крај романа се нигде не назире. Тачније, он се растаче у ништа, јер се ништа не дешава. Просто престаје, а читалац се налази у гледалишту, одакле прати аукцију. Одговор се не нуди, али га ми можемо назрети ако не и именовати. (Албахари 1992: 176) Напокон, у метафизичкој детективској фикцији не постоји разрешење, већ само одсуство истог, кружно заваривање читалаца, немогућност затварања „крuga истраге“. (Маривејл, Свини 1999: 8). Зато Пинчонова фикција, иако не жанром, онда макар стилем оправдава сврставање у метафизичку детективску причу. Кроз текст, његову конструкцију, а затим и неопходну реконструкцију покушавамо да пронађемо макар један сигуран одговор, решење мистерије. Имамо истрагу, детектива, мноштво доказа у виду текстуалног дискурса – поштанских марки, писама, тестаментa, натписа, драме, графита. Потребно је само растумачити их, али без наде да ће се коначно решење пронаћи. Роман се зато завршава онако како је и почео-питањем. Питањем на које ни лик (детектив) у роману не налази одговор, али ни читалац, који не успева до краја да пронађе смисао текста и света.

Библиографија

Бошковић 2004: Д. Бошковић, *Иследник, сведок, прича*, Београд: Плато.

Бредбури 1994: М. Bradbury, *The Modern American Novel*, Penguin Books.

Лехан 2008: Р. Лехан, Од мита до мистерије, у *Поља*, бр. 453, 89-100.

Меривејл, Свини, 1999: Р. Merivale and S.E. Sweeney, *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story from Poe to Postmodernism*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Пинчон 1992: Т. Пинчон, *Објава броја 49*, Београд: Култура, превод и поговор Давид Албахари.

Танер 1971: Т. Tanner, *City of Words (American Fiction 1950-1970)*, London: Jonathan Cape, Thirty Bedford Square.

INVESTIGATIONAL PROCEDURE AND DECODING OF THE TEXT IN THE NOVEL *THE CRYING OF LOT 49*, BY THOMAS PYNCHON

Summary

The paper will deal with the usage of investigation and its procedure in literature, in order to explore possibilities for new and different interpretation of the novel *The Crying of Lot 49*, by Tomas Pynchon. Having in mind the fact that, in postmodern literature, each story could have not one but several interpretations, since the truth is not given as absolute and universal, this paper investigates methods by which the reader has the opportunity to, together with the main character Oedipa Mass, start a journey. On the journey they have an assignment to discover what is there hiding behind the acronym W.A.S.T.E. and, if possible, that behind the regular testament there is conspiracy, perhaps even, the inheritance of the USA itself hidden. The usage of investigation here can help us considerably so as to understand the possibility of wider interpretative options that are offered.

Key words: investigation, decoding, acronyms, codes, truth/truths

Jelena Andrejić

Маја МИЛУТИНОВИЋ¹
Крађујевац

ПАНОПТИКОН АЛБАХАРИЈЕВОГ МРАКА

У раду ћу најпре настојати да анализирам потенцијалне импликације Албахаријевог паноптичког *Мрака* као света (не)места у коме се Сопство јунака/иследника/ислеђених первертира у Левинасово Друго, то јест паноптички идем-идентитет. Посебна пажња биће посвећена покушају изласка ван зицина Албахаријевог Паноптикона и уласку у Ожеов простор (не)места писања/уметности као могућности отварања херменеутичког хоризонта Рикеровог конституисања Сопства протагониста/*окужених/изабраних*.

Кључне речи: Паноптикон, Мрак, неместо, Сопство, Моћ

Роман Давида Албахарија *Мрак* написан у маниру шпијунских и крими-романа са доста еротике и још више крви, маниру који нас директно уводи у простор детективске поетике, говори о сарадњи овдашње интелектуалне, пре свега књижевне, елите са тајним полицијским службама. Међутим, Албахари шири оквире детективске поетике тиме што на приповедну раван поставља дедуктивно трагање за не-постојећом стварношћу, не-постојећом истином, не-знањем. Исто тако, сама прича, као и њена рачвања, остаје недовршена јер у време писања овог романа, она стварна прича о стварним досијеима о писцима доушницима није била испричана. Иако су збивања у нашој бившој земљи, тачније речено, у нашим бившим земљама утицала на извесне аспекте његове поетике, за Албахарија је писање о писању и у овом роману главна тема само покривена велом стварности која се неминовно увукла у његову прозу. Отуда његов јунак испишује, или покушава да испише рукопис који нико не чита, или, чак, књигу која не постоји.

У овом контексту Албахари чини отклон од уобичајене детективске интриге тиме што истрагу доводи до апсурда, до парадокса немогућности сазнања о ономе за чим се трага. „Могућност решења, као један од закона детективске приче, али осмишљена из угла романескне поетике у којој нема (...) нити почетка или краја, нити казне или правде, јер нема могућности да се бесконачни ланац испитивања прекине одлуком суда, казном или правдом, или неким открићем које би то учинило и успоставило наративну равнотежу.“ (Вошковић 2004: 34) Зато што хоће да зна више, другачије и неодређеније него што је то чинила класична детективска прича, истрага у *Мраку* дефинитивно излази из оквира детективских жанровских конвенција. Иако је сећање то које мотивише причу, реконструкцију догађаја из прошлости, давне или блиске, тиме истичући истражну сумњу и запитаност, „(...) прелазак на истражни поступак јавља се као одговарајућа приповедна могућност за причу(...)“ (Бошковић 2004: 39) Другом-Сопства, Света, Простора, о Мраку, као причи о себи, приповедању, прошлости.

Кренимо сада у „изградњу“ паноптикума Албахаријевог *Мрака*. Државна безбедност, Бентанов стражар у кули, *инститорација* Давор Милош опремљени „(...)оруђем сталног, исцрпљујућег, свеприсутног надгледања(...)“ (Фуко 1997:

1 maja.milutinovic77@gmail.com

228), способни да све остало учине видљивим, а да сами остану невидљиви, изводе Албахаријевог јунака/приповедача на позорницу паноптичког позоришта. Од „оптуженог“, „окуженог“, изабраног тражи се да научи текст, „(...) прође пробе, и у одговарајућем тренутку, на премијери, у судници, одигра своју улогу пред лицем народа.“ (Бошкових 2004: 210) „Играли смо улоге које су одавно биле написане(...) Били смо позориште, као и све остало (...) као хорда статиста коју премештају на мамутској сцени(...)“ (Албахари 2008: 27)

Време прве представе, односно пробе, време распада комунистичке партије, економске реформе, привременог благостања, првих вишестраначких избора, побуна у Хрватској, период је када јунак/приповедача још увек чврсто стоји у ожеовском простору места као посматрач, гледалац који замишља да увек може да напусти представу пре последњег чина. Све што се дешавало у паноптичком простору неместа једноставно је пролазило мимо њега. У жељи да сопствено Сопство очува нетакнутим, он се труди да не види ништа „(...) јер оно што не видимо-не постоји, је л' тако?“ (Албахари 2008: 60)

Деветог марта 1991. године представа је и даље трајала, али се сада убрзала, усковитлала, первертирала у вртлог, коло смрти, понор, јарак, бездан. Црна рупа Мрака, Неместа усисала га је и поставила на позорницу „непостојећих људи“, у „(...) комедију сенки, гласова без лица, неопипљивих бића(...)“ (Бошкових 2004: 18) Тетурајући се, он улази у Бентамову ћелију, позорницу, али текст Не-Истине још увек није научио. Сада на сцену ступа помоћник главног бестелесног Режицера, Давор Милош да га упозори да је моћ невидљивости изгубио. Демистификован *окужени* добија фасцикле са извештајима о свим сусретима, телефонским разговорима, именима уметника који су давне 1985. године били у резиденцији америчког аташеа за културу. Ислеђени сада постаје иследник. Речи *стирани агенциј*, *прозајадни плаћеник*, *деструктивни елементи*, *непријатељ социјализма*, *шијијун* одзвањале су страницима ових хроника људских слабости и спремности за спуштање испод сваке границе морала и човечности. Његовом паноптичком оку није се чинило страшним што су ти писци говорили, већ њихова спремност да говоре.

Док помно проучава животе тих људи из фасцикли у његовом затамњеном Сопству, интерпретатор/метаистражитељ још увек назире модусе истости јер љигавост тих извештаја непрекидно му клизи између прстију, те врло често одлази да опере руке „(...)уверен да за собом вуче танане нити слузи (...)“ (Албахари 2008: 107) Њигавост, слуз потом прелазе у ледене жмарце када схвата да у извештају нема два имена. Наиме, пре уласка у простор једног Нигде, Мрака он је у свом дневнику, као у невиној игри обесмишљавања стварности, записао иницијале још два имена људи који су били присутни у резиденцији америчког аташеа за културу, а за које би сад „(...) безброј људи ставило руке у ватру и пожурило да стане под њихов барјак(...)“ (Албахари 2008: 89) Тог тренутка Албахаријев сада већ искусни глумац спознаје Текст Истине и његов идентитет се преображава у Левинасово Друго, паноптичко Прво, или Друго моћи. У тој лабораторији моћи хегемонисани иследник/ислеђени/експериментални узорак добија привид слободе да у времену у коме ће се „(...)историја брисати као да је писана графитном оловком(...)“ (Албахари 2008: 94) донесе коначни суд/пресуду о тренутку обелодањивања Истине.

„Моћ се примењује само на слободне субјекте, и само утолико уколико су слободни(...), а сама могућност моћи је да се она управо остварује у давању прилике „(...) за узмак или могући бег (...)“ (Кон 1997: 68) Врата *ћелије* се отварају,

капиларна моћ га пушта у не-слободу пошто га је претходно, наравно, жигосала, кодирала бременим Истине. И он лута: Беч, Амстердам. Али где год да покуша да побегне осећа као да неко стално показује прстом на њега захтевајући да се определи, гурајући му под нос фотографије уцвељених жена, телевизијске снимке деце која дозивају очеве, „(...) описе нагорелих костију (...)“ (Албахари 2008: 155) У страху од Мрака, Истине, у Торонту он се прекрива белином лажи, претвара се у чауру из које не жели више никада да изађе, бар не онакав какав је ушао. „Ипак сам измилео“ (Албахари 2008: 155) *Окужени* свет демонстарција у Београду и широм Србије због изборних нерегуларности 1996. године га позива натраг. Сигуран је да је сада спреман да изађе на иследничку позорницу Трга Слободе и да каже Истину. Ништа од свега тога. Последњи наговештај просветљења порођен звиждуцима пишталки, „(...) бескрајно духовитим хепенинзима студената (...) редом у нареду, баком без беса (...)“ (Албахари 2008: 156) нестаје. „Биле су то исте речи, иста реторика, исто осветничко подстицање на мрак које сам слушао пре неколико година.“ (Албахари 2008: 159) Премијера у судници театра Мрака ипак није одиграна.

Изложба слика „Подељени простор“, „Брисани простор“, „У простору“ Славка Радовановића, архитекте и сликара, уводе читаоца/интерпретатора/метаистражитеља, иследника/ислеђеног у свет квадрата, троуглова, правоугаоника који се повремено претапају, урањају једни у друге, сударају са огромном жестином. „Нигде ни трага од људских бића (...) Нигде никакве облине или сенке који би могли да послуже као заклон, као заштита од ветрометине, правилно издељеног простора.“ (Албахари 2008: 30) Уметност, уметничко дело као правилно издељен простор! Овде се сада нужно намеће једно од Фукоових питања да ли се уметност од једног субверзивног простора претвара у једну врсту полицајца, додатног контролора друштва? Да ли је уметност само маска за Моћ? Да ли нас то Моћ уметношћу заваара да би била прихватљивија? У контексту ових питања иследнички посматрајмо изложбу под називом „Мрак“, коју је овај Албахаријев јунак у Амстердаму обишао и шта се догађа са његовим Сопством након тога. У шта ће се претворити окрзнута дијалектика истости и ипсеитета његовог идентитета? Посетилац изложбе улазио би у прву просторију у галерији која је била бела, али у изложбени простор могао је да уђе само један посетилац. „Сваки посетилац требало је прво да прође кроз мали мрачан ходник са дуплим вратима: морао је да затвори прва да би могао да отвори друга; тако се спречавао продор светлости (...)“ (Албахари 2008: 77) У другој просторији галерије, потпуно мрачној, сваки посетилац је имао задатак да пронађе што више предмета разбацаних по поду и да утврди шта су. За то време гласови који су допирали са звучника на таваници набрајали су и објекте који су се налазили у изложбеном простору, али и оне којих ту није било. У последњој просторији, осветљеној, на листу папира требало је исписати предмете које је посетилац наводно препознао. Из те просторије степенице су водиле на улицу. „Када се нашао у последњој просторији, видео је да су му руке покривене крвљу (...) знао је да више ништа, *ништа*, неће бити као пре.“ (Албахари 2008: 78)

Поставимо метаистражитељски бинарне опозиције Светлост/Мрак, Место/Неместо, истражити/поднети извештај о истраженом, предмети/крв. Посетилац из Светла/Места улази у Мрак/Неместо. Посетилац попут средњовековног губавца изопштава се од остале неиздиференциране масе посетилаца, те бива „осуђен“ да се сам затвори у ограђени простор. Жигосан као *губавац* преласком у мрачну просторију постаје и *окужени*. Минуциозна контрола гласа са звучника

на таваници је ту да му саопшти Програм Понашања. Дакле, моћ је свеприсутна, а „кажњеник“/иследник/ислеђени трага у мрачном поигришту бесмисла. Врати-мо се на тренутак Фукоу и његовој анализи списа из XVII века о мерама које треба преузети ако се у граду јави куга. Излазак из ћелије се кажњава заразом или смртном казном. Посетилац је већ *заражен*, шта је то што преостаје? Смрт? Смрт као окончање живота или смрт Сопства, первертирање у ништа-идентитет, празнину, ништавило? Албахари изводи свог јунака из овог псеудо-паноптикона али сада потпуно и трајно деформисане свести. Оно што се са њим десило није могло да се објасни деловањем пропаганде или политичким притисцима; они су били исувише једноставни и догађали су се негде на површини бића.“ (Albahari 2008: 75) Реч је, међутим, „(...) о нечему много већем, о грдоби која се као кава пихтијаста маса увлачила у све нас.“ (Албахари 2008: 71), грдоби Мрака која га одвлачи на ратиште само да би га вратила духовно унакаженог.

Према Фукоу, неизбежни пратиоци казнене раскоши су тело и крв. Албахари на позорницу театра Фукоове хетеротопије брутално износи и једно и друго. Аутор/приповедач затиче Славка у атељеу са пиштољем у руци и мртво тело Метке: „(...) цео стомак је био огромна крвава посекотина, рупа кроз коју је (...) навирала утроба. Низ рамена и ноге сливала се крв, капала са лактова и колена, текла између бутина, скупљала се испод столице.“ (Албахари 2008: 139) „Уметност захтева жртве (...) Знам како да створим дело које је изнад сваке стварности.“ (Албахари 2008: 143) Одјекнуо је пуцањ. На белом платну иза Славкових леђа оцртали су се трагови крви - „(...) платно на зиду је постало слика.“ (Албахари 2008: 143)

Албахаријев паноптички свет једне приповедне инстанце овог романа не оставља никог некажњено за почињен „злочин“, злочин потраге за пореклом Истине, односно мета-истине моћи. „Ко одређује шта је истина, питао је Славко, и како знамо да је то *права* истина?“ (Албахари 2008: 65) Главни јунак у тренутку када постаје свестан да фасцикле носе у себи Истину о не-моћи, одустаје од изласка на позорницу театра Мрака. „Стигао сам до краја пута.“ (Албахари 2008: 163) Истина истине се не може поднети, те стално изнова ставља велове мистификације преко свог Бића. Гола истина ћути, опире се. Ту почиње Игра сазнања и завођења. Разголити истину значило би не видети ништа. Ту почиње апокалипса Сопства Истине, Сопства Бића, Сопства Места и настаје потпуни мрак. – Дери-дина апокалипса апокалипсе.

„Ако је истина да је фикција довршена тек у животу, а да се живот може разумети тек кроз причу о њему, онда је „истражен“ живот (...) заправо, исприповедан живот.“ (Рикер 1991: 31)

Следећи Рикера налазимо да разумети себе значи разумети себе пред дискурсом властитог деловања, те да се тек из дискурса у чину интерпретације сопство конституише, и то сопство различито од Ја, од ког, каже Рикер, потиче подстицај за откривање властите историје. Како се конституише Сопство различито од Ја када су Албахаријеви јунаци, писци, уметници затворени у Бенгамове ћелије, ожеовска Неместа, те стога испред себе имају само стерилно Друго моћи, стерилно Друго Мрака? Да ли их то первертира само у бића фикције у Рикеровом јарку између живота и фикције, јер без Другог прича, у шире постављеним оквирима, дакле нарација као таква, не постоји, односно не добија свој легитимитет, а самим тим ни валидацију сопствене конституције, а ни конституције наративног идентитета? Или је то бестелесно Друго моћи конституисало Соп-

ство писаца, уметника, оживело „(...) големи (...) а сада не зна како да им са чела обрише слово које ће им одузети живот и даривати смрт?“ (Албахари 2008: 24)

Но, изађимо изван зидина Паноптикона/Неместа и поставимо Писање/Текст/Место на иследничку столицу не би ли попут метаиследника ставили још један вео мистификације преко Бића Писања. У једном од интервјуа Албахари је рекао:

„За мене је писање откривање. Починем од прве реченице која је, у суштини, само прелаз у магличасти простор у коме пребива још не настало дело. У већини случаја моје писање је заправо лутање, опипавање дела, дневник трагања, и у то нема сумње, неуспеха да се пронађе оно за чиме се трагало.“ (Тешин 2008)

С тим у вези, Албахаријев јунак, средњовековни окужени, Бентамов заточеник одбија „забрану“ Теодора Адорна да писцу није дозвољено да борави у сопственом тексту, те последње уточиште од ветрометине стварности, Мрака налази управо у писању. Писање је за њега „(...) одупирање силовитој и привлачној снази краја (...)“ (Албахари 2008: 53), јер сваки писац од самог почетка бежи од краја, уплашен да не дође до ситуације када ће морати да заћути. Зато он упорно одбија да конфигурира ипсетиет и истост писања, свестан да оног тренутка када почнемо да контролишемо, хегемонисемо сопствени дискурс, ми га губимо. Тај исти пол дијалектике рикеровског конфигурирања Сопства он покушава да одузме и самим писцима и каже: „(...) сасвим је свеједно шта писци мисле о било чему, јер онај ко верује у писце може да верује у било шта. Писци једино знају шта су речи, или бар покушавају то да дознају, а речи су ништа друго до ваздух истеран из плућа (...)“ (Албахари 2008: 24) у празнину, у мрак. Писање није „(...) траг (...) флуоресцентна нит која показује прави (и једини!) смер, нити је писање оно што разликује“ (Албахари 2008: 127), већ једино заваривање, мистификација не би ли настале књиге у том „(...) несигурном колебању, а не потврђивању извесности“. (Албахари 2008: 25) Свако писање лишено тајни би било бесмислено јер „(...) када би писац доиста знао оно што жели да напише, никада не би седео за сто“. (Албахари 2008: 167)

Последњи иследнички трзај начинимо истражним дискурсом метафоре којом Албахаријев јунак настоји да узмакне столицу Бићу писања. Писање једнако гозба, гост једнако читалац, главно јело прекривено сребрним поклопцем једнако дело. Гост је нестрпљив, жури са предјелом, супом, „(...) вино надире из чаше, салате застаје у грлу“. Коначно, главно јело! Он схвата да је сит! „Кад одшкрине последњу чинију, јело из мрака буди у њему само мучнину, ништа више. Све би дао (...) за кашичицу соде бикарбоне“. (Албахари 2008: 167) Дело, тако, остаје „(...) наслућено и некушано у мраку.“ (Албахари 2008: 167)

Читалац/интерпретатор/истражитељ као ни аутор не пребивају на истој онтолошкој равни као свет романа и управо из тог разлога сваки истражитељски покушај да се спозна смисао своди се на тиранију фукоовске моћи једног јединог смисла, док сви други смислови неповратно нестају. Постављање вела мистификације над текстом један је од видова упоришта, заклона од ветрометине капиларног, свепрожимајућег надзора моћи у контексту Фукоових теоријских позиција, те се управо у мистификацији, својеврсном херметизовању смисла текста остварује али и проблематизује његова улога и то не улога текста као субверзивног ентитета, већ као дискурзивног полицајца на позорници Мрака. С тим у вези, каже Дерида, истина у поезији/причи је „(...) животиња бачена на пут, апсолутна, усамљена, смотана у лопту поред себе. Управо он јеж, *istricе*, може,

због тога да буде згњечен (...)“ (Дерида 1992: 339) Зато, поручује Дерида, не истражујмо, склонимо песму/причу са аутопута, не правимо од ње несрећни случај и научимо је напамет – срцем. Не сецирајмо је и не тражимо у њој „(...) срце кардиографских архива, предмет знања или техника, филозофија и био-етичко-правних дискурса (...)“ (Дерида 1992: 339), већ историју срца поетски умотану у идиом научити напамет – срцем. Недодирљива особеност поезије, закључује Дерида, је да она не раздваја идеални смисао од тела слова. Тек у тој жељи за апсолутним нераздевањем удишемо прави извор поетског. Одатле и деридијанско пророштво:

„(...) Једи, пиј, гутај моје слово, носи га, пренеси га у себи, као закон писања које је постало твоје тело: писања по себи(...)“ (Дерида 1992: 339)

Литература

Албахари 2008 : D. Albahar, *Mrak*, Beograd: Stubovi kulture.

Бошковић 2004: D. Bošković, *Islednik, svedok, priča*, Beograd: Plato.

Дерида 1992: Ж. Дерида, Шта је поезија?, Нови Сад: *Поља*, 339.

Кон 1997: D. Kon, *Optika i moć u romanu*, Beograd: *Reč*, 31.

Рикер 1991: P. Ricoeur, *Narrative and Interpretation*, London: Routledge.

Фуко 1997: М. Фуко, *Нагзирајући и кажњавајући*, превела Ана А. Јовановић, Београд: Прo-света.

Tešin, Srđan, *Masi je jedino važno da ima vođu*, <http://novosti-iz-bkg.blogspot.com/2008/07/intervju-david-albahari-o-romanu-mrak-i.html>, 10.01.2011.

PANOPTICON OF ALBAHARI'S DARKNESS

Summary

This piece aims to provide a critical analysis of potential implications of Albahari's *Darkness* as the non-place world where the Self of the heroes/investigators/investigated is turned into Levinas' the Other, that is panoptical idem-identity. Particular attention will be devoted to the attempt of exiting the walls of Albahari's Panopticon and entrance into the text/writing as a potential means of opening a hermeneutical horizon in the context of Ricoeur's configuration of the Self of heroes/*plagued/chosen*.

Key words: Panopticon, Darkness, non-place, Self, Power

Maja Milutinović

Јелена ВЕЉКОВИЋ-МЕКИЋ¹
Крагујевац

МОТИВ СМРТНЕ ОПАСНОСТИ И ФЕНОМЕН СМРТИ У БАЈКАМА БРАЋЕ ГРИМ

Циљ рада јесте да на примерима бајки Браће Грим испита, с једне стране, мотив смртне опасности и то на тај начин што ће се бавити разматрањима квалитативних образаца ликова и њиховим стањима прелаза, као и могућим начинима избављења од смрти, и, с друге стране, феномен смрти, нарочито његове реалистичне и фантастичне аспекте, али и да укаже на својеврсну естетику страха и насиља која није нимало страна децјем реципијенту. Закључцима се показује да су мотив смртне опасности и феномен смрти од функционалног значаја за жанр бајке како у структуралном, формалном и семантичком смислу, тако и за идеолошке аспекте и естетске квалитете бајки.

Кључне речи: бајке Браће Грим, мотив смртне опасности, феномен смрти, идеологија, естетика бајке

Увод

Бајка се, као литерарни жанр, фикција, како се према историјској употреби овог термина може схватити, независно од тога да ли је реч о народној или ауторској бајци, одувек везивала за децју публику, те несазрелог реципијента који јој приступа у чину слушања или самосталног читања. Сходно томе, многи изучаваоци децје књижевности тумачили су бајку из децје перспективе, нарочито разматрајући њен утицај и значај за дете. Углавном су се у оцени бајке и разматрањима њене васпитне функције јављала два супростављена суда: један који је бајке оцењивао позитивно истичући њен значај за развој децје маште и креативности, али и потенцијал за усвајање одређених моралних начела, док је други често неправедно оцењивао бајке, с обзиром на њихове фантастичне мотиве и аспекте који наводно дете удаљавају од реално постојећег стања, као погубне. С друге стране, бајка је била нарочито интересантно штиво за изучавања психологија и психоаналитичара, али како су јој они приступали са другачијег становишта но што је децје и како су нарочито истицали оне теме и мотиве који не само да децјем реципијенту остају непојмљиви, већ и сазрелом просечном читаоцу, недовољно упућеном у симболичке и психолошке инсинуације и процесе који у битноме одређују делатну, емотивну и интелектуалну активност човека, њихова тумачења су мало употребљива за интерпретативни рад са децом предшколског и раношколског узраста. Стеван Константиновић (2006: 12) примећује да су се симболи ероса као по правилу показали интересантнији од симбола танатоса, те мотив смрти или феномен смрти тако чест у бајкама остаје донекле запостављен у тумачењима и интерпретацијама како изучавалаца децје књижевности тако и код психоаналитичара.

1 vmjelena@live.com

Циљ рада јесте да на примерима бајки Браће Грим испита, с једне стране, мотив смртне опасности и то на тај начин што ће се бавити разматрањима квалитативних образаца ликова, њиховим стањима прелаза, начинима избављења од смрти, и, с друге стране, феномен смрти, нарочито његове реалистичне и фантастичне аспекте, али и да укаже на својеврсну естетику страха и насиља која није нимало страна децем реципијенту. Како бајке Браће Грим пружају доста материјала за изучавање поменутих проблема, а и ради систематичнијих анализа, рад се ограничава на бајке настале у њиховој редакцији, с тим што ће одређени закључци бити примењиви и на друге бајке различитих националних књижевности, будући да се контактним и универзалним аналогијама исти мотиви јављају у већини.

Смрт као оквир бајке

Читајући бајке Јакоба и Вилхелма Грима, запажамо да је у многим приповедање о животу уоквирено мотивом смрти. Предњи план оквира бајки често садржи, после устаљених почетака, опис ситуације у којој умире један од родитеља, најчешће мајка (*Снежана, Пејелуга*) или упућује на то да жена која се брине о деци не може бити и њихова мајка, што прећутно говори о смрти родитеља (*Ивица и Марица, Das Lämmchen und Fischchen*² (прим. прев. *Јагње и рибица*)) или пак саопштава о губитку оба родитеља (*Der arme Junge im Grab* (прим. прев. *Сиромашак у гробу*), *Госпођа Хола*). Догађај бајке је главном јунаку ионако намерио појачану изложеност невољама, а како га је лишио неопходне или преко потребне заштите коју само родитељ може да пружи, главни јунак се чини рањивијим но што би био да нема овакве почетне ситуације, те реципијента додатно ангажује у смислу саосећања, наклоности и стрепње за његов живот.

Последњи план оквира бајки најчешће је резервисан за стереотипне завршетке типа: „...они су још дуго живели срећно и задовољно.“ (*Моћовилка*), „Од тог тренутка они су живели срећно и задовољно све до своје смрти.“ (*Шева која пева и скакуће*), „И ако нису умрла још увек живе“ (*Находјинић*). Овакви завршеци најчешће упућују на то да је опасност од смрти избегнута или, у бајкама у којима јунаци имају циљ да се остваре кроз план заједнице и брака, упућују на значајну везу између Ероса и Танатоса. У *Гушчарици* јунакињи не прети смртна опасност, али она бива потиснута са предодређеног јој положаја краљеве супруге. Бајка се завршава правично: узурпаторка бива кажњена на специфичан начин, смртном казном коју је сама одредила осудивши чин који је сама починила, док главна јунакиња узвишеношћу и моралном чистотом задобија свој повлашћен положај. Комбинација мотива смрти и мотива женидбе у последњем плану бајке учестала је у записима Браће Грим, тако завршетак бајке *Пшница Орлоав* представља комбинацију смртне казне за похлепног краља и награду у виду краљевства и жељене невесте за Ханса. Оваквим завршецима се строго оцртава подвојеност између рушилачких снага зла и животног принципа устоличеног у оптимизму. Иако јунаци на крају умиру, што се отворено казује у завршецима типа „живели су срећно до краја живота“, њихов циљ је испуњен остваривши се у срећном супостојању са другим. Препреке које су долазиле под претњом смрћу најчешће од стране негативних ликова превазиђене су, те остаје само вре-

2 Називи бајки који су у тексту дати на немачком језику преузети су са веб адресе <http://www.grimmstories.com/>. Превод који следи у загради је наш и он ће се користити у наставку текста.

ме до природне смрти, које по правилу протиче срећно и у благостању. Тиме се прећутно подразумева да је љубавни живот главних јунака праћен срећним околностима, без размирица и са породом, те се складан брачни живот са потомством може схватити и као вид победе над смрћу, у највећој мери колико се смрт може победити. Оквирна прича о смрти супротставља се илузији о вечном животу, сведочећи најпре о смрти родитеља, а потом и о смрти главних јунака, а сутрадан и о смрти њиховог потомства. На основу поменутог, бајка се може схватити као уланчавање затворених кругова, временитих оквирних смрти, али и живота који се одвија унутар њих и покушава да се свом силом одупре разорним силама зла.

Бајке нешто другачијег типа, у којима јунак пролази кроз иницијације како би стекао одређен интегритет и остварио се као индивидуа вредна живљења често се завршавају смрћу непријатеља, тј. онога који је јунака водио у смртне опасности или му на било који начин угрожавао живот. Крај бајке често је веома суров (ма колико био праведан), што илуструје слика одрубљивања главе анти-јунаку у бајци *Зимелиберг*, али и плес јарића са мајком и ликовање „Вук је мртав! Вук је мртав!“ у последњем плану бајке *Вук и седам јарића*. Овакви завршеци су веома чести и имају за циљ да нарочито истакну заслужену казну за негативце и пруже коначну слику бајколиког света као непољуљане решености да правда буде задовољена. Бајке у редакцији Браће Грим у којима деца страдају насилном смрћу ретке су, те *Сиромашак у гробу* и *Gottes Speise* (прим. прев. *Божја храна*) стоје као засебни примери у односу на остале текстове који су предмет анализе овог рада. Последњи план прве бајке даје слику намученог дечака који се својевољно обазрео у гробу, док последњи план друге сведочи о планираном одласку у смрт мајке и њене петоро деце, тачније о самоубиству мајке и уморству деце будући да деца немају праву представу о ономе што следи. Иако њихова смрт није безразложна с обзиром да је донела казну у виду губитка иметка, немира и гриже савести злостављачима и онима који су одбили да пруже помоћ, правда није ни напола задовољена и бајке не пружају нимало оптимистичан поглед на свет, што је вероватно разлог њихове слабе заступљености у издањима Браће Грим на српском језику. Насупрот њима, бајка *Гоља* се завршава смрћу целог села, изузев главног јунака, сиромаша који се сналажљивошћу обогатио. Наиме, он је људе из села и послао у правцу смрти, али их је убила њихова жеља за новцем. Јунак бајке јесте враголаст, али не и злочинац, те су у његовом тријумфу отелотворени оптимизам, ведрина и животни принцип.

Чуковски пише да је „оптимизам потребан деци као ваздух“ (Чуковски 1986: 151), али и да деца не воле и не прихватају другачије завршетке бајки чак и када приповедају о суровој казни и смрти. Смислени лако читљив крај: казна, била и смртна, за злочинца и срећан и дуговечан живот за позитивног јунака најпогоднији је за резонување несазрелог реципијента, а то је најчешћи крај који нуде бајке браће Грим.

Мотив смртне опасности

Оно што испуњава средишњи део Гримових бајки јесте живот у свим видовима, са успонима и падовима, надањима, стремљењима и испуњењем жеља, са замкама и смртним опасностима, избављењима и казнама, са налажењем среће и љубави и тако даље и тако даље. Када је реч о блиским сусретима са смрћу, запажа се да су њима изложени најчешће позитивни ликови који углавном поседују

високе моралне квалитете или су на неки начин обдарени, а који су у одређеним стањима прелаза, дакле, ликови који sazревају и који се доказују себи и/или другима. Најрањивији јунаци Гримових бајки који се налазе у ситуацијама опасним по њихов живот, али не нужно и најмање сналажљиви, јесу деца. Реч је о следећим бајкама: *Црвенкаја*, *Ивица* и *Марица*, *Госпођа Труда*, *Јагње* и *рибица*, *Наход-ићић*, *О клеки*.

Сиже бајке *Црвенкаја* је добро познат свима, а вероватно је верзија Браће Грим и најпознатија дечјој публици. Они су, за разлику од Шарл-а Пероа, Црвенкапу и баку спасили од смрти и дали јој шансу за поновни обрачун са неким другим вуком у *додатку*³. Пероова *Црвенкаја* је чешће подстицала психоаналитичка тумачења која су у вуку видела сексуалног напасника, док су Црвенкапину наивност схватала са примесом знатижеље и глуме, а чин изједања као задовољење човечјих оралних и анималних склоности (уп. Бетелхајм 1979: 188). Тиме што су Браћа Грим одлучила да вука казне смрћу, а Црвенкапи подаре живот, идеолошка срж бајке остаје иста као код Пероа, као и поука, али је исход правичнији. Гримови су очистили бајку од сексуалних инсинуација и Црвенкапину наивност оставили чистом и невином, те зато и нема разлога да буде кажњена смрћу. Уколико би се бајка и тумачила у светлу поменутих психоаналитичких смерница долази се до закључка да се ерос и танатос укрштају са забраном која се изриче преурањеном полном општењу, те је Црвенкапина жртва сувишна и претерана будући да погрешка проистиче из саме природе детета, Црвенкапине наивности и непажње. Нешто једноставнија поука, коју, сматрамо, родитељи првенствено желе да њихова деца појме, будући да је *Црвенкаја* међу првим бајкама које се приповедају сасвим малој деци, јесте да се не упуштају у разговоре са непознатима и да буду послушна. Додатак јесте једним делом удвајање приповедног тока бајке, али се разликује у начину на који је опасност од смрти избегнута. Како то примећује Константиновић (2006: 17), у бајци вука убија ловац, представник власти, особа лишена гриже савести будући да само обавља своје задужење. У *додатку* Црвенкапа, уз малу помоћ баке, убија вука, што је чини способном да се стара о себи, лекција је научена и усвојена за свагда, али је и наивност детета нестала.

Имајући у виду одређене мотиве и завршетак у виду страдања девојчице, већа сродност са *Црвенкајом* Шарл-а Пероа уочава се у бајци Браће Грим са називом *Госпођа Труда*. Главни јунак бајке јесте „самовољна и наметљиво радознала девојчица“ (Браћа Грим 1989: 121) која се оглушила о директно упозорење својих родитеља да избегава госпођу Труду – вештицу. На степеницама госпође Труде девојчица среће људе које описује црном, зеленом и црвеном бојом, дакле бојама које се често доводе у везу са ђаволом и смрћу. Под претпоставком да би наивно дете и могло прихватити објашњење које даје госпођа Труда представљајући посетиоце као угара, ловца и месара, оно што је девојчица видела на прозору не захтева превод, а угледала је ђавола ватрене главе. Вештица више нема разлога да се скрива, признаје јој да ју је видела у њеном правом руху и претворивши је у цепаницу баца је у ватру. Девојчица не само да није послушала своје родитеље, већ је остала верна свом науку и поред тога што је видела опасност својим очима. Због тога су јој браћа Грим ускратила спасење.

3 Додатак се може прочитати у наставку оригиналне бајке Браће Грим на сајту посвећеном њиховим бајкама www.grimmstories.com. < http://www.grimmstories.com/de/grimm_maerchen/rot-kaepchen >. 14.02.2011.

Бајке *Ивица и Марица*, *Јагње и рибица*, *Наход-пшћић* имају додирних тачака, пре свега у томе што се главни јунаци јављају у пару дечак-девојчица и што доспевају у ситуације које у битном угрожавају њихов живот. У овим бајкама опасност долази од женске особе која се привидном бригом о деци стара о задовољењу својих прохтева. Ивица и Марица су на захтев маћехе остављени у шуми да умру, а затим је вештица у дечаку видела сластан оброк; безименог дечака и девојчицу из бајке *Јагње и рибица* маћеха претвара у поменуте животиње и наређује кувару да послужи јагњетину, док је куварица из бајке *Наход-пшћић* наумила да скува дечака. Бетелхајм без обзира на позитиван или негативан однос према детету-јунуку одраслу женску особу која је у додиру са децом схвата као мајчинску фигуру. „Она ‘мистична партиципација’ (израз који потиче од Леви-Брила), која се остварује у првој години детињег живота између њега и мајке, продужава се несвесним отпором мајке и даље, преносећи је са биолошког на психолошки терен.“ (Јеротић 2008: 129), тако да се орално задовољење у чину изједања дечака из бајки у истину може довести у везу са мајчинском фигуром, тј. њеним негативним импулсима. Ипак, може се десити да управо женска особа има функцију помагача и буде заслужна за спасење. Због тога се не слажемо са тумачењима која женски принцип тумаче као изразито негативан и деструктиван. Бајке *Ивица и Марица* и *Наход-пшћић* завршавају се смрћу вештице и маћехе, односно куварице. Сам чин уморства препуштен је вагри у случају бајке *Ивица и Марица*, односно води у бајци *Наход-пшћић*, дакле два од четири основних елемената природе јављају се као регулатори, чиме су деца поштеђена гнусног чина убиства. Бајка *О клеки* разликује се од претходно помињаних бајки у томе што њен главни јунак-дечак страда тако што га маћеха убија, а пошто га скува у чорби и отац у незнању поједе, његове кости полусестра односи на гроб његове мајке, где ће васкрснути. Дечак се поново рађа као птица и својом песмом прибавља жељене предмете како би умирио оца и сестру, а осветио се маћехи. У случају ове бајке дечак завршава убиство маћехе али приликом метаморфозе која једним делом подразумева одвајање од себе и од овоземаљског живота, али и сједињавање са мајком која у потпуности полаже право на освету. Јунаци ових бајки су додатно изложени опасностима будући да су незаштићени из разлога што су остали без мајке и/или оца. Удаљавање чланова породице, или смрт родитеља схваћен као „појачан вид удаљавања“ (Проп 1982: 34) бива погубан или високоризичан по дете-јунака бајке. „Дечји ступањ свести још не познаје проблеме, пошто још ништа не зависи од субјекта, већ је дете још сасвим зависно од родитеља. Ситуација је таква да изгледа као да дете још није потпуно рођено, већ као да се још носи у душевној атмосфери родитеља. Психолошко рођење а самим тим и свесно разликовање од родитеља нормално се одвија тек са упадом сексуалности у доба пубертета. Са овом физиолошком скопчана је и духовна револуција.“ (Јунг 1978: 88-89) Дакле, у поменутим бајкама сусрећемо се са случајевима насилног и преурањеног рађања деце, на стадијуму када им је родитељска заштита још увек преко потребна. Проблем пола наговештен је при крају бајке *Ивица и Марица* и то преко симбола патке, који се преко еротских алузија доводи у везу са Амором, али и са добрим браком (в. Бидерман 2004: 289). Наиме, Ивицу и Марицу на повратку кући преко језера преноси патка, али засебно, у чему је садржан наговештај за будуће догађаје (одвајање брата и сестре, тражење свог пара), али како је опасност од насилне смрти избегнута приповести је крај. Деца из бајке *Ивица и Марица*, као и парови брат-сестра из поменутих бајки, још увек нису у стадијуму полне и психо-физичке диференцијације те су „ближа изворном хермафро-

дитском бићу“ (Франц 2007: 237), док следећи круг бајки прати своје јунакиње кроз једно другачије проблемско стање карактеристично за девојаштво.

Круг бајки *Снежана*, *Пепељуга*, *Трнова Ружица*, *Мојшовилка* и *Гушчарица на студенцу* у центар свог интересовања ставља јунакињу која у доба пубертета превазилази доташње Ја градећи самосталну, самосвесну личност са новим прохтевима и потребама. Женска особа (вила, вештица или маћеха) се и у овим случајевима јавља као претња по овакав развој, а тиме и по живот. Јунакиње овог круга бајки се са женском фигуром доводе у супарничке односе, те је особа која им смета у остваривању циљева најчешће маћеха (супарништво због оца) или ривалка (супарништво око младожење). Мајчинска фигура се може препознати у оним ликовима који јунакињу теже да задрже у одређеном стадијуму детињства и који делају ретроактивно у процесу природног напредовања. Негативни импулси који потичу од негативног женског актера теже да код јунакиња сузбију лепоту (маћеха-вештица у *Гушчарици на студенцу* налаже девојци да три године на лице меће стару кожу и прекрива златну косу сивом плетеницом), или да јунакињу изолују од света, а нарочито од супротног пола (маћеха у *Мојшовилки* затвара девојку у високу кулу, док је Пепељуга приморана да по наређењима маћехе борави уз огњиште неугледна и прљава) или да усмрћивањем у потпуности униште могућност за остварење природних животних порива (као што је у бајци *Трнова Ружица* вила изрекла клетву о смрти јунакиње у петнаестој години, док маћеха у *Снежани* жели да погуби дете-ривалку које засеђује њену лепоту). Заједничко свим јунакињама јесте проблемско стање које се огледа у сукобу са самом собом, али како је могућност бајке ограничена у индивидуалном сликању карактера увођење друге особе која би покушавала да задржи јунакињу у доташњем емотивном и психолошком стадијуму показало се функционалнијим за овај жанр, не само у смислу ретардације главног јунака и стварања заплета, већ и у смислу задржавања фабуларних токова на проблем вредан помена. Јунг сматра да саме почетке младалачког доба одликује сукоб између Ја-низова, дотадашњег Ја-комплекса са другачијим, другим Ја при чему то друго Ја може прво да надвлада и одузме му вођство (Јунг 1978: 89). Због тога није изненађујуће што у бајкама најчешће мајчинска фигура, са којом се јунакиња једино и може упоредити па и идентификовати, будући да је на путу да задобије све њене најбитније функције (полно активна жена, супруга, мајка), задржава дете у том стадијуму не дозвољавајући му да напредује и да се развија. Од јунакиња из горе поменутих бајки Снежана доспева у највећу опасност да изгуби живот и то неколико пута. Претња долази од женске изразито егоцентричне особе која не само да жели да погуби младу девојку, већ жели да изједајући њено срце и јетру учини себе још лепшом. Ловац, међутим, одлучује да девојку поштеди, што краљицу доводи у ситуацију да узме ствар у своје руке, тј. да сама почини убиство. Нудећи Снежани појас и чешљић, предмете који служе улепшавању, краљица накратко успева да оствари свој наум. Међутим, Снежану спасавају патуљци, асексуална бића, који јој помажу у сузбијању егоцентристичких тенденција, док спасење од греха сексуалности и оралног задовољства којима подлеже јунакиња прихватајући јабуку од старице може пружити једино особа супротног пола која ће са њом ступити у брачне, а тиме законите полне односе. У неким бајкама Браће Грим негативни мајчински импулси се јављају и као претња по просиочев живот (*Шест слугу*, *Мојшовилка*), док је ређи случај да отац желећи да заштити ћерку недостојног просиоца покушава на разне начине да га отера у смрт. Бајка *Пшеница орловав* илуструје последњи случај, а завршава се комбинацијом мотива смрти

и мотива женидбе: просилац је послао краља у смрт како би избегао даље захтеве и опасности и како би добио његову ћерку за жену. Надмоћ мајчинске фигуре уништава се чином сједињавања јунакиња са изабраницима, те и уколико не буде кажњена смрћу (као нпр. Снежанина маћеха која је плесала у ужареним ципелама док није пала мртва), принцип живота и његовог наставка, бујања ставља тачку на ове приповести.

Последњи круг бајки, које узимамо као предмет наше анализе мотива смртне опасности, осликава равноправан положај мушког и женског енергетског поља, а чине га бајке *Вереник разбојник*, *Чудесна Клујкићева ијшица* и *Паметињи кројач*. Опасност по живот јунакиња у бајкама *Вереник разбојник* и *Чудесна Клујкићева ијшица* проистиче из мушког принципа, анимуса, додатно изражени у канибалистичким склоностима вереника из прве и мазохистичког склоности вереника из друге бајке. У првој бајци, девојка сама одлази веренику, у његову кућу у шуми, и од старице сазнаје да он са својом дружином комада и једе девојке, а нешто касније и присуствује таквом чину. Уз помоћ старице успева да се безбедно врати кући и при следећем сусрету са вереником пред сведоцима открива његове склоности и природу убице. У бајци *Чудесна Клујкићева ијшица* девојка одлази у дворач чаробњака и лукавством и опрезношћу открива садржај забрањене одаје. Она успева да спасе своје две старије сестре саставивши њихове остатке, али слике касапљења као последица сурове казне за непослушност девојака остају далеко упечатљивије него чудо оживљавања. Јунакиње ових бајки су сазреле и самосвесне индивидуе, способне да се старају о себи и да доносе одлике које ће квалитативно одредити њихов живот. Избор партнера је слободан, али се не пристаје на општење са изопаченим и животињским, као ни са особама које поседују чудотворне моћи⁴. Једина комбинација која је дозвољена у бајкама браће Грим јесте спој мушко-женског овоземаљског принципа у духу хришћанства. Може се догодити да у појединим бајкама јунакиња куша свог просиоца, доводећи га у разне ситуације које ће угрозити његов живот, што чини и принцепа из бајке *Паметињи кројач*, али ће после успешно савладаних задатака и доказивања својих квалитета просилац показати да је вредан жељене невесте, те ће код јунакиње потиснути жељу да га усмрти и остворити могућност за складан брачни живот.

Фантастично у феномену смрти

Како је једна од основних особености бајке да у њој фантастични и реалистични елементи коезистирају посве равноправно, нимало не изненађује што се у бајкама Браће Грим категорије безвремености и коначности карактеристичне за феномен смрти често преиначавају у своју супротност. Наравно да у њиховим бајкама наилазимо и на посве реалистичне приказе смрти, и то најчешће смрти

⁴ Једна од ретких јесте бајка *Das singende, springende Löweneckerchen*, у нашим преводима најпознатија као *Лейошшица и звер*, а која сведочи о љубави између зачараног принца који преко дана поприма облике лава и девојке пуне врлина. Како је њихова љубав због његове полуживотињске природе нецеловита, па чак и делом грешна, потребна је потпуна трансформација младића у човека, а да би се то десило девојка, односно његова супруга, мора да покаже велико стрпљење, истрајност и верност. С друге стране, дивови и чаробњаци делају непристрасно и бирају девојке по одређеном обрасцу или шаблону (нпр. свака од три сестре из бајке *Чудесна Клујкићева ијшица* добила је иста наређења), те индивидуални принцип не долази до изражаја. Избор је готово случајан, па је зато оваква веза, а и због неравноправности и мимоилажења света, немогућа.

родитеља, након чега следи приповест о њиховом потомству, што смо видели испитујући оквире бајки, те су за наше даље интересовање у првом плану оне бајке које феномен смрти сагледавају кроз призму фантастике. На основу опозиције *коначно-повратно* и *безвремено-временито* Гримови креирају *мале смрти*, како ћемо назвати стања лишена физичких и/или менталних активности, што их чини смрћу или их у битном приближава овом феномену, али и стања која су временски ограничена, чиме је ликовима који подлежу оваквим стањима омогућен повратак у живот. Под *малим* или *временитим* смртима подразумевамо стања окамењивања, убиства с повратком, дугогодишњег сна, и друга стања која подразумевају временски ограничену смртност уз повратак у живот. Нешто специфичнији вид *повратне* смрти огледа се у повраћају из смрти одређених ликова уз метаморфозу или уз присуство њихова духа, и то најчешће због указивања помоћи главним лицима.⁵

Примере за окамењивање јунака налазимо у више бајки Браће Грим, а неке од њих су: *Пчелиња мајрица*, *Два браћа*, *Верни Јован*. У бајци *Пчелиња мајрица* не испунивши задатак, два старија брата се претварају у камен и бивају враћени у живот, пошто је најмлађи брат извршио успешно задатке, док у бајци *Два браћа* вештица окамењује једног брата, а други успева да је ухвати и натера да поништи чини. У трећој бајци верни слуга Јован бива неправедно бачен у тамницу и пред погубљење признаје господару какво је добро учинио за њега, знајући да ће га то признање претворити у камен. Краљ и краљица жале за верним слугом, те када он проговори из камена да је, како би се вратио у живот, потребно да жртвују своје синове, краљ готово без колебања то и чини, те Јован оживљава, али и деца. Дакле, смрт се у бајкама може схватити и као неслана шала или погрешка будући да се ликови који су непомично лежали у самртном грчу следећег тренутка налазе у животу баш као да се ништа није ни догодило. Смрт бива превазиђена обављањем неке пожељне радње (нпр. жртвовање синова – *Верни Јован*), отклањањем чини (отклањање чини зле вештице – *Два браћа*) или применом неког чудотворног средства (одсецање главе и оживљавање чудотворним кореном – *Два браћа*). Превазилажење и надвладавање смрти посредством фантастике и одвајање од њених основних категорија безвременитости и коначности чине да се смрт у бајкама не схвата уз високу озбиљност и достојанственост реалних животних прилика, а такав начин у приказу смрти је пријемчивији за децејег реципијента, његово схватање света, трансфигурације, машту и свет у којем је све могуће.

Пасивност и непродуктивност спавања могла би се повезати са смрћу, а и давнашње веровање је да је сан припрема за смрт. „Хипнос је брат Танатоса“, каже Смрт у Гримовој бајци *Вјесници смрти*. Фројд тумачи спавање као „стање у коме ја нећу ништа да знам о спољашњем свету“ (Фројд: 79), док његов психо-

5 Функција помагача из смрти припада углавном особи која је блиска јунаку бајке, као што је пример мајки у бајкама *Пейељуга* и *О клеки*. Сам почетак бајки обележен је смрћу мајке и појачаном изложеношћу невољама главних јунака, али се мајка „враћа“ како би помогла ћерки из *Пейељуге*, и сину из друге бајке. У *Пейељузи* девојка одлази на мајчин гроб и моли дрвце за помоћ и птица јој доноси хаљину, док ће при крају бајке два голубића са мајчиног гроба обавештавати принца о лажној невести. У бајци *О клеки* маћеха убија дечака, а сестра сакупивши његове кости оставља их на мајчин гроб, испод клеке. Дрво као да радосно шири гране и из магле и нечега попут ватре излеће птица прелепог гласа. Дакле, случај ових бајки није такав да је повраћај мајке из смрти извршен у правом смислу, већ се дух мајке реализује кроз нешто друго што је живо (дрвце, голубићи) или ће чак и из смрти задобити своју првобитну улогу мајке при поновном рођењу јунака (рођење птице у спајању са клеком).

лошки карактер сагледава у престанку интересовања за свет (Фројд, 80), те се због тога спавање може приближити смрти, али и поставити на супрот сневању, активности у којој је „потиснуто несвесно стакло извесну независност од ја“ и сновима као остацима душевне делатности који се нису дали сасвим отклонити. Бајке *Трнова Ружица* и *Снежана* сведоче о прековременом процесу спавања главних јунакиња, при чему је овај процес последица злих чини, а тиме нежељен од стране девојака. Узрок њихових *малих смрти* јесте женска особа са негативним мајчинским импулсима, о чему је већ било речи, док је особа која је заслужна за њихово буђење, а тиме и повратак у живот, особа супрутног пола која ће са јунакињом ступити у брачне односе. Карактеристично за обе јунакиње јесте да се налазе у стањима прелаза из детињства у рано девојаштво када се сексуални нагон развија, а и када је пажња околине нарочито на опрезу. Стогодишњи сан Трнове Ружице спречава преурањеност полних односа, односно било какву комуникацију са супротним полом, док је интерперсонална комуникација, нарочито битна као вид самоспознаје у процесу сазревања, стављена у први план, пошто је сан један од могућих израза комуникације са самим собом. Због тога се јунакиња не буди иста, већ оплемењена самоспознајом и зрелом жељом за изналажењем љубави, те се живот само наизглед завршава где је стао. Унутарње стање јунакиње пресликава се на околину, те када је процес самосазревања довршен природа око ње се наново буди, од трња које је морило младиће настају бели цветови, и пут ка јунакињи отворен је и слободан. Услов за смислено буђење јесте изналажење праве љубави, јер би повратак у живот био јалов уколико би се наставио тамо где је и стао (живот са родитељима, живот са патуљцима), а бајка би остала без краја који је у складу са њеном идеологијом.

Идеологија и естетика бајки Браће Грим

Идеологија коју прокламују многе бајке, као што су *Пејелуџа*, *Трнова Ружица*, *Снежана*, *Моћовилка*, *Шева која ђева и скакуће*, *Два браћиа*, садржана је управо у указивању на битност овоземаљске полне љубави као готово јединог исправног начина у човековом обитавању на земљи, као и на њену моћ у покушајима победе над смрћу. У завршецима ових бајки у сенци тријумфа ипак се упућује на смрт главних јунака (в. почетак рада о оквирима бајки), те је у њима присутна доза песимизма што представља контраст свеприхваћеном оптимизму бајке. Али то је овоземаљски песимизам који говори да смрти не могу да измакну ни они најбољи, најплеменитији, морално најчистији, најузвишенији. Бајка често јасно казује да постоји смрт, насиље, зло, и у овоме нема ничег фантастичног и нереалног што би нас заводило и лагало. „Мудрост бајке зна да је живот коначан и увек претпоставља ту чињеницу.“ (Лакићевић 2010: 23)

Колико је љубав јунаку бајки Браће Грим битна најбоље се може сагледати на примеру бајке *Der Gevatter Tod/Godfather Death (Кум Смрти)*. Младић, пошто је већ једном преварио Смрт и пошто је нимало двосмислено упозорен да ће га она узети себи уколико још једном тако нешто покуша, осетивши јаку наклоност према принцези, одлучује се на ризик. Спасивши принцезу од смрти, мораће да се помири са последицом која је у овом случају одузимање његовог живота. Ерос и Танатос нису ни у једној другој бајци овако директно доведени у везу која само потврђује тезу о овоземаљској љубави као природној потреби, закону, али и једној од ретких могућности да се смрт надвлада и барем делом победи тако што ће наставити ланац рађања и умирања.

Идеологија бајке дозвољава и један други вид победе над смрћу који се огледа у животу вредном живљења, какав је нпр. предмет бајке *Браћи весељак*. Главни лик је, у складу са својом природом, својим досеткама, ведрином, лукавством, способношћу и животношћу, преварио Св. Петра и преваром доспео у рај. Насупрот њему анти-јунаци из бајке *Седморица Шваба* због кукавичлука, глупоће, безидејности и бесадржајности живота, бивају осуђени на бедну смрт: изразито иронично дављење проузроковало је животно кретање жаба које се Швабама учинило као да говоре „гази, гази“, те су ушли у воду.

Евидентан је минус-поступак у бајкама Браће Грим када је реч о загробном животу, односно о дешавањима после смрти⁶. Далеко је веће интересовање за човека и његово обитавање на земљи и покушаје да се смрт надвлада.

Могло би се помислити да размишљања о смрти негативно или депримирајуће делују на дете, међутим то није случај, јер је дете заштићено од песимистичких мисли. „У свом духовном арсеналу оно има довољно средстава да заштити оптимизам, који му је неопходан. Само што се на крају своје четврте године, увери у неизбежност умирања свега постојећег, дете истог часа жури да себе увери у властиту бесмртност.“ (Чуковски 1986: 151) Чуковски наводи пример дечака Јегорушке из Чеховљеве *Сшеје*, који нема проблема да замисли друге мртвима, али себе никако не може. Слично њему, Анди, из Кишовог романа *Башија, њејео*, убеђен у своју бесмртност, силно пати због предстојеће смрти своје мајке. „Безбедне‘ приче не помињу ни смрт ни старење, границе нашег постојања, нити жељу за вечним животом. Бајка, напротив, отворено суочава дете са основним људским ситуацијама.“ (Бетелхајм 1979: 22) Ситуације које бајка узима за предмет свог интересовања су драматичније, упечатљивије и ефектније управо због многобројних смртних опасности које прете јунацима овог света. Пошто је смртна опасност избегнута и пошто су елиминисани сви импулси који теже да насилно и пре времена одведу јунака у правцу смрти, бајка је исцрпла сав материјал који је интересује. Због тога је врхунац јунаковог фиктивног живота уједно његова наративна смрт.

Страх као афективно стање својствено је сваком здравом човеку, због тога јунак *Бајке о младићу који је кренуо у свети да научи шта је страх* свесно и сасвим различно трага за њим. Слично овом јунаку, дете страха често сагледава као жељено осећање, које намерно покушава да призове у игри, а како дете предшколског узраста комуникацију са литерарним штивом успоставља у рецептивној игри, захтев за својеврсном естетиком насиља и стрепњом као резултатом идентификационог процеса показује се смисленим. Задовољство од страха, односно „опасност и уживање у њој су срж саме естетске концепције бајке“ (Росић 2007: 63). С друге стране, бајке су се, управо због присутности мотива смртних опасности и богате симболике ероса и танатоса, показале као корисно терапеутско средство у лечењу неуроza и психопатолошких болести. Иако то није њен циљ нити сврха, бајка и код несазрелог реципијента и код одраслог читаоца рационалише страх од смрти и своди га на прихватљиву меру.

6 Неке од ретких бајки у којима се помиње загробни живот јесу *Гробни хумак*, *Браћи Веселјак*, *Мајстор Шилко*. Насупрот тамних тонова и стрепње за покојника чијој души прети ђаво из *Гробног хумка*, последње две бајке хумористично сликају живот после смрти и то кроз страх ђавола пред вратима пакла од брата Веселјака и кроз подвалу Светом Петру како би исти доспео у рај у првој, као и кроз сан мајстора Шилка о рају из друге бајке.

Закључак

Када имамо у виду дечјег реципијента, потребно је истаћи да смрт није табу тема у односу на дете и да је није потребно избегавати у општењу са децом, већ је то засигурно заблуда одраслих. У томе нас разуберавају дечји психолози и познаваће дечјег начина мишљења и схватање света, сазнања која би требала да ослободе бајке сваколиких оптужби управљених ка њиховим садржајима.

Мотив смртне опасности веома је чест у бајкама Браће Грим. Смртна опасност најчешће прети ликовима који се налазе у стањима прелаза какав је прелаз из раног детињства у младалаштво, или из младалаштва у зрело доба, као и ликовима који се доказују себи или околини, те у процесу иницијације доспевају у прилике које угрожавају њихов живот. Углавном се ова група ликова одликује одређеним квалитетима и успешно избегава смртну опасност и задобија награду у виду дугог и лагодног живота, док је казна у виду смрти готово по правилу резервисана за негативне ликове.

Феномен смрти се у бајкама Браће Грим често отеловљује кроз посве реалистичан приказ говорећи истину о неизбежности смрти, чак и за оне најбоље и морално најузвишеније, што се најбоље сагледава кроз оквире бајки, али се смрт неретко схвата и кроз призму фантастике, одвајајући се од својих основних категорија коначности и безвремености, па се кроз игровни образац преиначавања стварности приближава схватањима малог реципијента и у битном ангажује његову машту.

Блиски сусрети јунака са смрћу и фантастични прикази смрти имају своје оправдање како у идеологији бајке, тако и у композиционим и структуралним одликама бајке као књижевног жанра. Естетика бајке би се могла схватити кроз потрагу за страхом, те је задовољство од страха, најчешће проузроковано испитиваним сегментима поетике бајке, само себи сврха. Браћа Грим су, пруживши велики број бајки које у себи отеловљују поменуте естетске компоненте, потврдили (и још увек радо потврђују) потребу реципијента за естетиком уживљујућег страха која има за циљ да истражи границе и вредност живота у директном суочавању са феноменом смрти.

Литература

- Бетелхајм 1979: В. Betelhajm, *Značenje bajki*, Beograd: Jugoslavija.
- Бидерман 2004: Н. Biderman, *Rečnik simbola*, Beograd: Plato.
- Браћа Грим 1974: Браћа Grimm, *Приче*, Zagreb: Mladost.
- Браћа Грим 1989: Браћа Грим, *Изабране бајке*, Beograd: Рад.
- Браћа Грим 2003: Браћа Грим, *Бајке*, Beograd: Дерета.
- Браћа Грим. < <http://www.grimmstories.com/> >. 14.02.2011.
- Јеротић 2008: В. Јеротић, *Човек и његов идентитет*, Beograd: Задужбина Владете Јеротића.
- Јунг 1978: К. G. Jung, *Duh i život*, Beograd: Matica srpska.
- Константиновић 2006: С. Константиновић, *Идеологије у књижевности за децу*, Нови Сад: Љубитељи књиге.
- Лакићевић 2010: Д. Лакићевић, *Пејџуџина патуца*, Beograd: Партенон.
- Проп 1982: V. Prop, *Morfoloģija bajke*, Beograd: Prosveta.

Росић² 2007: Т. Росић, Како читати бајку, у Саша Илић (приређивач), *Како читати: о стилистичким питањима читања трагова културе*, Београд: Народна библиотека Србије, 55- 70.

Франц 2007: Marie-Louise von Franz, *Interpretacija bajki*, Zagreb: Scarabeus-naklada.

Фројд 1979: S. Frojd, *Uvod u psihoanalizu*, Beograd: Matica srpska.

Чуковски 1986: К. Чуковски, *Od druge do pete*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.

A MOTIF OF DEADLY HAZARD AND DEATH PHENOMENON IN GRIMM BROTHERS' FAIRY TALES

Summary

The goal of this paper is to examine first, the motif of deadly hazard by examining the qualitative forms of characters and their states of transit, as well as possible ways to avoid death, and second, death phenomenon, especially its realistic and fantastic aspects, and also to give insights into a unique fear and violence esthetics which is hardly unknown to the child recipient. It can be concluded that a motif of deadly hazard and death phenomenon are of functional importance to the fairy tale genre in structural, formal and semantic meaning, as well as for ideological aspects and esthetic qualities of fairy tales.

Key words: Grimm Brothers' fairy tales, motif of deadly hazard, death phenomenon, ideology, fairy tale esthetics

Jelena Veljković Mekić

Татјана ДУМИТРАШКОВИЋ¹
 Бијељина

ЛУДИЛО У ХАМЛЕТУ И КРАЉУ ЛИРУ ВИЉЕМА ШЕКСПИРА

Тема лудила је била веома популарна у елизабетинском периоду међу драмским писцима. Као тема која је прихватљива за позориште, може се рећи да је лудило имало различита значења у односу на контекст, док је, истовремено, драмском писцу пружала разноврсну сврсисходност, омогућавајући увек поуздану, пролагодљиву и визуелно упечатљиву сцену на позорници.

Шекспирове драме приказују, по први пут у књижевности, тако снажно индивидуализоване појединце – била је то пракса која је одражавала све већи нагласак на индивидуализму у овом периоду. Снажни индивидуализам Шекспирових ликова Хамлета и Лира постаје животни, стваран, на начин који је подстицао критичаре каснијих епоха да се њима баве као личностима – често их посматрајући изоловано у односу на драме у којима су они главни протагонисти. Комплексно представљање личности није толико својствено драми, чија се радња дешава прилично брзо, без пуно времена за исцрпна испитивања психолошких карактеристика ликова. Међутим, можемо сасвим легитимно да поставимо питање зашто овакви ликови који чини се више него остали подразумевају „дубоку“ психологију, користе или доживљавају лудило у ситуацијама у којима су се изненада нашли.

Овај рад ће кроз опис проблема лудила у *Хамлету* и *Краљу Лиру* покушати да размотри степен до којег снажно индивидуализовани ликови постају такви, захваљујући сукобу са политичким околностима који је јасно приказан кроз стање лудила.

Кључне речи: лудило, Хамлет, Лир, субверзија, политичка моћ

Тема лудила је била веома популарна у елизабетинском периоду међу драмским писцима. Она се могла веома лако уклопити у све драмске жанрове – најочигледније у случајевима комедије и трагедије. Као тема која је прихватљива за позориште, може се рећи да је лудило имало различита значења у односу на контекст, док је, истовремено, драмском писцу пружала разноврсну сврсисходност, омогућавајући увек поуздану, пролагодљиву и визуелно упечатљиву сцену на позорници.

Лудило на ренесансној позорници усмерава пажњу на питање рода у овом периоду тј. на начин на који разлике између жена и мушкараца могу да буду обликоване и представљене у оквиру специфичне културе. Такве разлике постају наглашене кроз представљање ментално поремећених жена, кроз улоге које имају у друштву и које у таквим ситуацијама постају с једне пренаглашене, а истовремено у тим улогама жене постају отворене, храбре и показују понашање које се тада као прихватљиво могло карактерисати само у условима лудила. Као што Данкан Солкелд у својој студији о лудилу на позорници каже за Офелију, да се тек кроз лудило „ослобађа“, престаје да буде потчињена жена у патријархалном друштву и постаје наметљива, самопоуздана и опасна фигура која јавно, у стиховима изражава оно што је читав живот морала да потискује. (Салкелд 1994: 94-5)

Проучавање лудила нас уводи у једну веома важну област: тумачење „субјективизма“ у овом периоду. О овоме се доста расправљало међу критичарима који

¹ tanjadumi@yahoo.com

су га, почевши од девесетих година, морали узети у обзир нарочито кад је у питању анализа ликова. С тим у вези, битно је истаћи да Шекспирове драме приказују, по први пут у књижевности, тако снажно индивидуализоване појединце – била је то пракса која је одражавала све већи нагласак на индивидуализам у овом периоду. Тај снажни индивидуализам којег срећемо у ликовима Хамлета и Лира постаје животни, стваран, на начин који је подстицао критичаре каснијих епоха да се њима баве као личностима – често их посматрајући изоловано у односу на драме у којима су они главни протагонисти. Комплексно представљање личности није толико својствено драми, чија се радња дешава прилично брзо, без пуно времена за исцрпна испитивања психолошких карактеристика ликова. Међутим, можемо сасвим легитимно да поставимо питање зашто овакви ликови који чини се више него остали подразумевају „дубоку“ психологију, користе или доживљавају лудило у ситуацијама у којима су се изненада нашли. (Мекеј 2010: 213-214)

Донатан Долимор, чије културно материјалистичко тумачење драме подразумева тумачење субјективног у Шекспировом добу, види лични идентитет као нераскидиво повезан са политичком моћи, док је та моћ пролазила кроз период кризе у ренесансној Енглеској. (Долимор 1984) Отуда можда нагласак на потчињавању у Солкелдовом позивању на Офелију. Бити поданик значи бити потчињен политичким околностима које се не могу контролисати (у Офелијином случају то је патријархат) и које одлучују ко ћеш и какав ћеш да будеш. Када оне доживе крах онда, у исто време, долази до олакшања и дезориентације. Било би интересантно истражити кроз проблем лудила у *Хамлету* и *Краљу Лиру* степен до којег снажно индивидуализовани ликови постају такви, захваљујући сукобу са политичким околностима који је јасно приказан кроз стање лудила.

Позориште нам не даје директан опис друштвене реалности лудила у Енглеској тог доба; али није изоловано од друштвених снага које су већ почеле да обликују начине третирања оних који од те болести болују. Кратак преглед Шекспирове драме *Хамлет* може да покаже како се посматрало и третирано лудило код важних и великих.

Чим се опоравио од шока после појаве духа, Хамлет је схватио да се свет око њега променио и да он на двору не може да се понаша више онако како се понашао. Пошто ту промену није могао да сакрије, одлучио је да стави маску лудила и тако сакрије своја права осећања и мисли. Али у тој својој улози он мора да буде савршен да би заварао све, а најише свог највећег непријатеља лукавог Клаудија.

Спорно питање Хамлетовог лудила поделило је критичаре Шекспировог дела у две струје: једну која то лудило сматра лажним и другу која га сматра правим. Управо је савршенство Шекспировог генија у стварању ликова учинило ту поделу могућом. Он је својом тако савршено описао ненормално деловање дementног ума и тако истинито приказао све црте правог лудила до најситнијег детаља, да чак и заиста ментално болестан човек не би савршеније одиграо улогу. Потпуно свестан те своје способности, Шекспир је и Клаудијев двор поделио на оне који верују да је Хамлет заиста луд и оне који верују да је његово лудило лажно. То што краљица и Полоније верују да је Хамлет луд није доказ да то заиста и јесте, али да је својим савршеним претварањем успео да створи уверење да је луд и да је то био његов циљ сасвим је јасно из драме. Ако је двор чврсто веровао у Хамлетово лудило, пронивљиви и лукави Клаудије је од почетка сумњао да Хамлет спрема нешто опасно под маском лажног лудила. (Блекмор 1917: 43-53)

Хамлет није једини који изгледа луд, цела земља је у стању лудила и конфузије. На крају прве сцене трећег чина чујемо Клаудија како изражава бригу у вези

са Хамлетовим нестабилним понашањем, о коме он и Полоније сазнају прислушкујући иза завесе. Разговор који су они пажљиво испланирали између Хамлета и Офелије управо је кулминирао у оптужбе на њен и рачун женског пола и садржао је прикривену али приметну претњу упућену краљу. „Они који су се венчали живеће сви сем једнога“ (III, 2). Пошто је Хамлет напустио сцену, двојица шпијуна упоређују своје „дијагнозе“ његовог менталног стања и размеђују савете о најбољем начину да реше проблем. За Клаудија најбоља опција је да га склони с пута негде где ће тренутни узрок погоршања његовог стања бити саниран. За Полонија је ипак потребно да више испита ствар тако што ће уредити други разговор са Хамлетовом мајком да би био сасвим сигуран да је сексуална фрустрација узрок Хамлетовог лудила. Обојица се, пак, слажу да је примотра неопходна: штавише, као што Клаудије каже, она је обавезна у Хамлетовом случају: „Од лудости великих морамо имати штит“ (III, 1). Хамлет је исувише важна особа да би га оставили на миру и пустили да његово лудило иде својим током. То је са Клаудијевог становишта осетљив, прагматични начин да реши ствар. За њега је истина о Хамлетовом правом стању је мање важна од брзог прибегавања различитим друштвено прихватљивим методама описивања, обуздавања и лечења лудила. Поготово што лукави Клаудије сумња. Осећај кривице учинио га је опрезним и као криминалац који стално стрепи да се не открију његова злодела, стално сумња да Хамлет под маском лажног лудила спрема неки опасни наум.

Ова стратегија понашања према „лудом Хамлету“ је делимично сугерисана у извору за ову драму: оригинална легенда о Хамлету имала је шпијуне који су морали да мотре на главног јунака и да га испровоцирају да открије право стање свести, а његов пут у Енглеску, под стражом, прати убиство једног од њих. Оно што их спаја је проблем Хамлетовог статуса као краљевића и владара „на чекању“ – „a great one“ како каже Клаудије. Приметно је како краљ на пажљив и заобилазан начин креира политику отклањања претње коју представља Хамлет, скривајући свој страх од потенцијално опасне ситуације бригом о Хамлетовом здрављу. Управо је Полоније тај који артикулише идеју о његовом уклањању и наглашава потребу да се Хамлет и даље шпијунира, чему краљ и прибегава на крају сцене. Оно што они својом одлуком желе да постигну може се схватити као политичка стратегија за акцију у вези са Хамлетом. (Мекеј 2010: 210-222)

Цео двор укључујући краља и његове блиске пријатеље виде суштину Хамлетовог лудила другачије и покушавају да у Хамлету открију симптоме које они повезују са његовим претпостављеним лудилом. Полоније жели да у корену причевог ирационалног понашања види његову жељу за Офелијом. Мало суптилнији, али не и мање навалентнији јесу Розенкранцов и Гилденстернов покушај да пронађу знакове осујећене амбиције који би се уклопили у њихово политички оријентисано тумачење његовог лудила. Да Хамлет, који наравно глуми лудило, поред тога осећа притисак овог колективног „доприноса“ доказивању и демонстрирању „срца његове мистерије“, види се у његовом обраћању публици: „Излуђују ме да пукнем к'о пренапрегнут лук“ (III, 2). Али, он остаје доказ против тих напора, у исто време привилеговани објект низа процедура које антиципирају касније практиковање друштвене контроле лудила као и припадник класе „великих“ која штити различитост оних око њега.

Хамлетово лудило није психолошки феномен, већ део ширег политичког конфликта који настао услед кризе власти након смрти старог Хамлета.

Офелија није само пример правог лудила и која је такође обавезна да то искуство преломи кроз нешто нижи друштвени статус (који није круцијалан за

функционисање државе), као што је њен брат Лаерт подсећа раније у драми. (I, 3). На њено понашање се брижљиво мотри: „Чувајте је, молим вас“, каже краљ у петој сцени четвртог чина. Изгледа да нема неједнаког односа моћи у процесу посматрања лудила. Заиста се чини да ранија пракса посматрања ментално поремећених да би се пронашло дубље значење моментално окреће тај однос у њену корист. Као што Данкан Салкелд примећује, од пасивно послушне Офелије с почетка драме она као да добија неку нову моћ, постаје жена коју се нико не усуђује да додирне док лута и чији поремећени говори морају да гану све који их чују. Али, извештај који о Офелијиној смрти даје краљица је у исто време и необично безличан. Краљичина прича се завршава Офелијиним изједначавањем са створењем које као да је живело у води, заокружујући тако асоцијацију ментално болесних људи на звери или „стоку тек“ коју је раније иницирао краљ и која би могла можда да се разуме као присвајање судбине коју она подноси. (Салкелд 1994: 100-103)

И Хамлетово и Офелијино лудило је последица сукобљених лојалности. Разлика између Хамлета и Офелије у том контексту је та што лудило кратко али спектакуларно уздиже Офелију као жену која воли и народну хероину.

У *Краљу Лиру* Шекспир показује како „лудило у великим људима“ пролази незапажено од стране друштва које га окружује.

Као што је уобичајено у трагедијама јакобинског периода прича, која је смештена у древно свет користи се да објасни неке савремене страхове и бриге. Лир, краљ древне Британије, у поодмаклим годинама, одлучује, на запрепашћење својих оданих поданика да подели краљевство својим кћерима и зетовима, под условом да прођу један мали тест љубави и оданости. Кад омиљена кћер Корделија падне на тесту, јер одговара искрено одбијајући да ласка оцу, његов бес и одлука да је отера у прогонство, оставља га препуштеном бризи две преостале, бескрупулозне кћери. Даљи ток догађаја у коме оне покушавају да му одузму и последњу трунку власти и терају га из свог дома, паралелно се одвија са подрадњом у којој у којој амбициозни ванбрачни син ерла Глостера обмањује свог оца и оставља свог брата без наследства.

Две главне жртве ових отимачина Лир и Едгар су тако прогнани из људског друштва и пролазе кроз искуство лудила, иако на различите начине. Лир, лутајући дивљином, заиста губи разум и све што види, види у контексту слике незахвалности својих кћерки. Едгар, преварени старији син, глуми лудило „просјака из Бедлама“ због своје безбедности. Едгарово лудило је запрепашћујуће убедљиво, и приликом сусрета Едгара и Лира у прљавој колиби у пустари, они служе као огледало једно другом. Едгар прави паралелу између њихове патње када у солилоквију примећује за Лира да је полудео: „Од деце он, а ја од оца.“ (III, 4).

Многе скорије критике ове драме фокусирају се на то да слом Лировог разума наговештава и објашњава (тумачи) слом реда у друштву који супротставља чланове породице једне против других. Драма представља симболичан однос између протагониста и света који га окружује кроз ренесансну слику субјективизма: човек је микрокосмос, свет у малом, чија осећања и активности показују саобразбу са макрокосмосом или светом уопште. Дезинтеграција природних веза у оквиру породице, у овом случају окретање кћерки против оца, пројектује се као код Лира као поремећај ума, а тај ментални слом се поново пројектује на спољном плану у виду хаоса у природи. Ипак, приметно је да се Лирово бесно обраћање елементима природе значајно мења у свом објашњењу значења овог

симболичног односа, скрећући у потпуно неповезану мисао. Оно што је на почетку охрабрење и идентификација са бесним елементима природе претвара се до краја говора у оптужбу на рачун њиховог саучесништва са његовим кћерима као њихове слуге. Коришћењем овако нестабилних, променљивих гледишта, јавља се осећај да познати модел микрокосмос/макркосмос, симбол реда и значења у космосу почиње да се распада и нека друга идеја о односу између природе, друштва и појединца постаје актуелна. (Мекеј 2010: 228-230)

Када се, Лир који полуди и Едгар (јадни Том) који се прави луд, сретну у пустари велика патња која настаје кад размене своја искуства, фокусира се на неуспехе, поквареност и угњетавање различитих друштвених институција. Када је изложен олуји Лир, снажно се трудећи да остане разуман, већ почиње да жали што је као владар занемаривао сиромашне којима ја праведна расподела богатства могла да обезбеди довољно хране и кров над главом. Појава јадног Тома означава његов пад у потпуно лудило, а касније ће он заједно са њим покушати да импровизује суђење Гонерили и Регани у колиби које ће се завршити њиховим „бекством“:

Оружје, мач и огањ! Мићење у суду! Зашто си је пустио
Судијо лажни, да ти побегне? (III, 6)

Ова необично фокусирање на корумпиране институције продужава се у каснијим сценама Лировог лудила у којима он пркореву слепог Глостера :

Јеси ли икада видео да сељаков пас лаје на просјака?

И да оно бедно створење бежи од пса?

Ту си могао видети велику слику власти; и пса

Слушају кад је на положају. (IV, 4)

У лику јадног Тома Лир види неког ко је потонуо у несрећу и лудило јер су га злостављали док је био слуга. У очима лудог краља и просјака друштвене институције се приказују у пуном светлу: незасите у свом искоришћавању слабих и рањивих и самодоволне. Бедламски просјак остаје у овој драми без икаквог статуса у друштву. Када Лир први пут угледа наог и пузећег Едгара и примети да је он сама суштина ствари „бедна, гола, двоножна животиња“ (III, 4), он не говори о људском бићу које се враћа `природи` у било ком позитивном смислу, већ о ствари која се не може идентификовати јер се налази ван обима институционалног признања. У *Краљу Лиру* ментално болесни су део друштва који немају позитивно дефинисани субјективитет: они нису схваћени ни кроз старији симболички моделе мишљења, ни кроз научне моделе који су били у настајању. Ипак перспектива коју им драма даје бар у централним сценама је она која показује да постојеће друштвене институције постоје не да заштите, већ да униште.

Такође, кроз лудило Лир раскида са лажним илузијама дворског живота. Говоре о моћи и титули из првог дела драме замењују они о хуманости и пријатељству. Тако се Лирово лудило може схватити и као последица његове ароганције и као излечење од ње. (Макс 1974)

Иако ове Шекспирове драме представљају лудило као стање које се лечи или елиминише и иако разлике у половима које оне иницирају показују потлачени положај жене, њихово приказивање лудила може да буде начин социјалне критике кроз узнемиравајуће продукције или неумесне интервенције извођача. Хамлетово лажно лудило и Лирово стварно лудило могу да се изводе и читају као друштвене критике. Офелијино лудило може да буде политизовано тако да се њен лик прикаже хистерична женска особа, као еротизовани објекат жеље или

као жена која слободно, без устезања, јавно изражавања своје мишљења, жеље, бол и бес. (Куминс 2009: 9–10)

Лудило је веома популарна тема Шекспирових драма. Не само да су личне кризе служиле да заинтригирају и забаве елизабетинску публику, већ су биле и веома моћна метафора њиховог тренутног политичког стања у коме су живели и као и свих страхова који су прожимали савремени политички живот. Можда су се кроз лудило, у ма ком облику се оно јављало, ствари сагледавале на другачији начин а можда је оно пружало ону храброст неопходну и карактеристичну када се почне са преиспитивањем друштвених односа и довођењем у у питање функционисања основних институција тог друштва.

Живећи у друштву у коме владају мушкарци, Офелија без поговора игра улогу која јој је додељена. Међутим, то друштво пуно контрадикција и обмана било је више него што је она могла да поднесе, она бежи у лудило, слободу али такође и у смрт.

Лудило прети да Лиру узме сва материјална богатства и памет, а ипак, он га користи да научи доста тога о себи и својим поступцима. Међутим, он више не може да поврати смиреност и да се прибере, те остаје дементни прогнаник.

Исто тако, сложености читања и разумевања различитих облика лудила у Шекспировим драмама и времену у коме је живео открива потребу да се разуме разлика између данашње и ране модерне културе кроз покушаје да се увиде разлике и оно што их повезује. Читајући расправе о лудилу, усвајамо важне лекције о постепеном напретку културних промена као и о комплексним везама између драмских текстова и других културних докумената.

Литература

Блекмор 1917: S. Augustine, Blackmor *The Riddles of Hamlet and The Newest Answers*, Boston: Stratford Company.

Макс 1974: B. Max, *Visits to Bedlam: Madness and Literature in the Eighteenth Century*, Columbia: U of South Carolina P.

Куминс 2009: J. P. D Cummins, "Shakespeare and Madness" a paper presented to the Judicial Conference of Australia Melbourne Colloquium, 11 October 2009 .

Долимор 1984: J. Dollimore *Radical Tragedy: Religion, Ideology and Power in the Drama of Shakespeare and his Contemporaries*, The University of Chicago Press.

Мекеј 2010: H. Mackay, *Shakespeare and Renaissance Drama*, London: York Press.

Салкелд 1994: D. Salkeld, *Madness and the Drama in the Age of Shakespeare*, Manchester University Press.

Топаловић, Бркић, 1995: В. Топаловић, Б. Бркић: *Виљем Шекспир, Сабрана дела, Службени лист СРЈ, Досије*.

MADNESS IN SHAKESPEARE`S HAMLET AND KING LEAR

Summary

Madness was very popular subject among Elizabethan dramatists. As a subject suitable for the theatre, we could say that madness had different significance depending on its context, while for the playwright it could provide a reliable, adaptable and visually striking piece of stage business. Strongly individuated identities in forms of Hamlet and Lear are seen as 'true to life' in a way that has encouraged later ages to explore them as personalities, often by detaching them from the play in the process. The paper deals with

the question why such characters, who seem more than most others to imply a 'deep' psychology experience madness in certain political circumstances beyond their own control.

Key words: : madness, Hamlet, king Lear, subversion, political power

Tatjana Dumitrašković

Мирјана СЕКУЛИЋ¹
Крађујевац

УНАМУНОВА ПОЕЗИЈА ИДЕЈА: НАСТАНАК И РЕЦЕПЦИЈА ПОЕЗИЈЕ

Предмет проучавања овог рада је поезија Мигела де Унамуна, водећег представника Генерације '98. у шпанској књижевности. Будући да Унамуно није оставио једну компактну поетику за собом, већ је своје погледе на књижевност расуо по својим романима, есејима, па и стиховима (у збиркама: *Poesías, Rimas de dentro, Cancionero*), у раду се анализирају стихови у којима он развија своје теоријске ставове о поезији. У раду се издвајају као од нарочитог значаја стихови у којима Унамуно исказује своје идеје о настанку поезије, а у којима се препознају трагови романтизма; затим стихови у којима се Унамуново специфично схватање рецепције поезије ближи теорији рецепције; и на крају стихови који потврђују Унамунову поезију идеја преко његовог схватања односа садржине и форме поезије. Будући да је Унамунов естетизам напоњен идеологијом, путем анализе датих ставова у стиховима, рад открива ауторово схватање улоге поезије у животу појединца, али и у савременом животу Шпаније.

Кључне речи: Унамуно, поетика, романтизам, теорија рецепције, поезија идеја, идеологија

Крајем 19. и почетком 20. века у шпанској књижевности јављају се два тока: модернизам и Генерација '98. Као њихове диференцијалне одлике најчешће се наводе естетика насупротив етике, лепо насупротив доброг, осећајност насупротив рефлексивности, поезија насупротив прозе, међутим, њихова сложеност односа не може се свести на пар разлика а нарочито њихово разликовање на основу усмерености на форму или садржину нису довољно прецизне да би се према њима разврстали аутори у једну или другу групу. Ана Суарес Мирамон (2006: 189) сматра да се доказ бескорисног опонирања Генерације '98 и модернизма налази у чињеници да се код свих писаца уочава дуализам – окренутост трасценденталном или чулном –, чији контраст између жеље да се ужива у животу и страха од смрти дефинише сложеност епохе. Из напетости епохе, услед декаденције Шпаније, која се након три века суочава са модерним временом, а из чега ће се изродити сукоб традиције и напретка, и дубоке кризе вредности која почиње половином 19. века произлази трагично осећање живота које сваки аутор изражава на свој начин – осећањима, разумом или бекством.

Припадници Генерације '98 се одвајају од других савремених интелектуалаца заокупљених националним проблемом по свом специфичном ставу пред тим проблемом – естетизамом напоњен идеологијом. Како Хосе Луис Абељан пише, „Парадигматично је то како се Генерација '98. у потпуности поистовећивала са судбином своје земље и како су у том поистовећивању развијали свест о Шпанији као о новом миту због којег и за који треба живети, дајући нови полет слабуњавим снагама домовине“ (Абељан 2008: 529). Мигел де Унамуно (Miguel de Unamuno), који се сматра највећим представником Генерације '98, међутим, често бива окарактерисан и као модернистички песник. Иако сам аутор одбацује

¹ danzademiradas@yahoo.com

модернистичку поезију због пренаглашеног естетизма и недостатка мисаоног садржаја, у његовим стиховима приметни су поједини утицаји модернизма. Може се рећи да се Унамуно противио испразној поезији „за чула“, али да је прихватио поједине аспекте модернизма који одговарају његовом схватању поезије. У Унамуновој концепцији питања естетике и формалних аспеката поезије стичу смисао тек у односу са етичким ставовима аутора. У складу са и модернистичком поетиком, али и са ставовима Генерације '98, аутор не одбацује традицију која му је претходила већ је обнавља према захтевима сопственог времена, и то нарочито романтичарско наслеђе. Као припадник Генерације '98, Унамуно се залаже за поезију идеја и кроз стихове исказује своје ставове о најразличитијим аспектима живота, па чак и о политици. Како није оставио једну компактну поетику за собом, своје погледе на књижевност је изражавао, не само у романима и есејима, већ и у стиховима (у збиркама: *Poesías, Rimas de dentro, Cancionero*). Имајући у виду Унамунов став да све што ради јесте политика – и писање романа, есеја и поезије, покушаћемо да протумачимо Унамунове теоријске ставове о поезији исказане у самим стиховима а затим ћемо их повезати са његовим идеолошким погледом на шпанско друштво и могућностима утицаја књижевности на разрешавање тзв. шпанског проблема, односно поставићемо питање да ли његова поетика разоткрива стратегије политике.

Пре свега, треба напоменути да оно на чему студије о Унамуну инсистирају, кад је реч о његовој поезији, јесте тема постизања бесмртности. Када је реч о стваралаштву уопште, тумаче се теме као што су шпанско питање и суштина Шпаније, међутим, питања како се његова поезија повезује са идеологијом и који су механизми идеолошког деловања поезије остају занемарена. Предмет проучавања су углавном песме чија садржина говори у прилог одређеним политичким, моралним или филозофским ставовима, али не и начин на који идеје поезије постају делотворне на рецепцију. Унамуно је захтевао активног читаоца и обраћао му се у стиховима, међутим, како ће стихови бити протумачени и због чега се реципирају на одређени начин, јесте питање чији одговор ћемо покушати да нађемо у Унамуновим поетичким начелима исказаним у самој поезији.

Порекло поезије – наслеђе романтизма

У збирци *Cancionero* (*Песмарица*) налазимо Унамунову концепцију поезије као дневника:² његове песме су фрагменти једне исповести. Веласкес Куето (1980: 30) износи став да та поезија може да се посматра као „интегрални део једног човека, као материја од које је сачињен, као готово материјална манифестација његове целокупне људске активности“³. Дакле, у њој се може пратити поступан развој Унамунових идеја о животу, политици, историји Шпаније, моралу, итд., и одредити његово место у ширем друштвено-историјском контексту, нарочито захваљујући чињеници да су песме у овој збирци распоређене хронолошки и да су све датиране, чему је песник посвећивао нарочиту пажњу. Та поезија је такође и пример доживљајне лирике која се строго супротставља обезличавању и дехуманизацији у уметности. Лирски субјект се у Унамуновим песмама потпуно идентификује са њим, тј. онај који проговара у тексту је управо онај који пише

2 „*He aquí mi confesión / este rimado diario*“ (Унамуно 1999: 698), „*Ево моје исповести / овај римовани дневник*“, (превод: аутор).

3 „*Como parte integrante de un hombre, como materia de la que está hecho, como manifestación casi material de su actitud humana integral*“, (превод: аутор).

(Senabre 1999: X) и који увек спремно иступа у јавности бранећи своја уверења. Унамуно је често писао да његова поезија настаје у интимним тајанственим моментима по унутрашњем диктату, када се осећа подстакнуто од стране једне моћи, интимне и дубоко укоренење у његовој души, а у којој препознаје оно што су некада називали Музом (Гуљон 1969: 55-56). Унамуно схвата поезију у хердеровском смислу „крика осећања“: свака песма је транскрипција једне емоције, мисли или сећања.

Унамунова поезија је метафизичка поезија, која произилази из духовних тежњи и напетости као повик тескобе из читавог бића. Он заговара поезију мишљења, медитативне свести, а то је поезија бола, јер патња је критеријум за аутентично постојање. У дубини овог бола је је метафизичка тескоба: бол душе и духа узрокован ћутањем Бога. Доналд Шо (1997: 98-105) сматра да су два основна израза овог бола: свест песника о току времена и свест о близини смрти, па сам стваралачки чин служи као могућност спаса, као овековечавање пролазног. Ипак, могли бисмо додати и трећи израз овог бола – забринутост за судбину Шпаније и решавање тзв. шпанског проблема коме поезија може допринети.

У Унамуновој концепцији поезије налазимо трагове романтичарске идеје о чину поетског стварања у тренуцима надахнућа (Милосављевић 2000: 297). Поезија, сматра Унамуно, настаје у тишини инспирације. Песма је дах који испуштају груди песника и предају је тако свету (Унамуно 1999: 339). У настанку поезије учествују таленат и воља песника да да почетак песми (Унамуно 1999: 550-551). Тајна стварања поезије је у таленту: песнику је додељен Божји дар, предодређен је да пева (Унамуно 1999: 673), али није му дата свест о пореклу поезије. На траговима Дилтајеве концепције израза као несвесног транспоновања доживљаја, Унамуно пише: „*De dónde vienen no sé*“⁴ (Унамуно 1999: 799).

Унамуно, разочаран у способности разума да објасни тајне живота, верује да је ирационалност пут спасења, па је основни смер његове поезије ирационалистички, тј. поезија се, по његовом схватању, на ирационалан начин ствара, ван логичких и разумских норми. Унамуно одбацује поштовање правила – песник не може да се држи технике писања, плана и поетика: „*sin plan ni arte*“ (Унамуно 1999: 557-558). Чин настанка поезије је обележен апсолутном слободом, песник се предаје надахнућу без ограничења пуштајући да га води стваралачки импулс. На темељима романтизма, Унамуно види песничко стварање као изражавање песниковог субјективитета – поезија надире из песникове душе као спонтани повик стрепњи и немира. Отуд, поезија мора бити и једноставна, попут дивље трске („*caña salvaje*“), а не уобличена, укроћена и накићена, што је основна критика модернистичке поезије. Међутим, иако се ради о слободном изражавању песниковог субјективитета, не треба заборавити да улога појединца, шпанског интелектуалца почетком 20. века, јесте да пробуди људе и освести их о значајним егзистенцијалним питањима, тј. да буде њихова савест (Хулиа 1998: 4). Како би успео у томе, неопходно је, управо онако како Унамуно објашњава у својим стиховима, мисли да се осећају, а осећања да се промисле (Унамуно 1999: 14).

Унамунова теорија рецепција поезије

О питању разумевања поезије од стране будућих читалаца, о слутњи да се са временом мења и смисао који је желео пренети поезијом, Унамуно пише у пес-

4 „Откуда долазе не знам“, (превод: аутор).

ми под насловом „Cuando yo sea viejo“ („Када будем био стар“). Антиципирајући естетику рецепције, Унамуно тврди да се значење текста заокружује у читаоцу, да је читалац тај који дело актуализује и остварује оне делове који су остали неодређени и којих аутор није био свестан при стварању. Читалац у Унамуновим теоријским погледима и на поезију и на прозу има нужно активну улогу, а у појединим песмама му се и директно обраћа. У већ споменутој песми, Унамуно води дијалог са потенцијалним читаоцем, који га више и не препознаје и не придаје му значај као аутору. У Шлајермахеровом смислу разумевања као успостављања изворног смисла, Унамуно се онда буну и разматра могућност да напише књигу у којој ће ред по ред да објасни садржину својих песама и њихов истински смисао завештати будућим генерацијама. Ипак, признаје да ти будући читаоци треба да му се супротставе и кажу да та поезија више није његова, јер он је давно њу пустио у свет. Читаоци имају сопствени хоризонт разумевања, другачији од ауторовог. Унамуно сматра да дело живи ван песника и да од тренутка када стихове запише песма му више не припада. Онтолошки гледано, песма се ослобађа песника, њен смисао више није на песнику, јер она казује увек више од онога што је сам песник желео да каже. Иако Унамуново дело хронолошки знатно предњачи у односу на теорију рецепције и идеју Болнова, у његовој поезији налазимо тврђење да је на читаоцу да докучи смисао стихова, јер читалац може да види и оно чега песник није био свестан при стварању, односно може да разуме писца боље него он сам себе. Битна разлика између интерпретатора и аутора у погледу тумачења дела, касније ће формулисати Болнов (1998: 155-175), јесте то што интерпретатор или читалац дело посматра са одређене дистанце и има могућност да разуме неизречену позадину. Та неизречена позадина се заправо односи на ауторово разумевање живота, које је за њега неизречиво зато што је саморазумљиво. Оно што је Унамуно саморазумљиво јесте брига за Шпанију, основни покретач свих његових активности. У његовом поетском „крику осећања“ проузрокованом друштвеном свешћу о стању у Шпанији треба открити смисао. Унамуно рачуна на читаоце:

„*Recogeréis vosotros su sentido.*

Descubriréis en ellos

Lo que yo por mi parte no adivino,

*Ni aun ahora que me brotan*⁵ (Унамуно 1999: 17).

Садржина и форма или унамунова поезија идеја

У песми „Credo poético“ („Песничко верују“) Унамуно отворено изражава своје залагање за поезију идеја. Унамунова поезија је увек поезија која полази од идеја, а самим тим и од културе. Идеја је та која доминира, која одређује смер песме (Веласкес Куето 1980: 26), и она треба да буде огољена, чиста, неогрнута претераним украсима као у модернистичкој поезији.

Унамуно одбацује усмереност на форму као примарну. Иза форме мора да постоји нешто што се изражава, што је душа поезије: а то је идеја. Форму, стога, Унамуно посматра као тело, а као душу, идеју. Песников задатак је онда да формом усмери читаоце ка идеји. Форма по себи не може бити независна од садржи-

5 „Ви ћете схватити њихово значење.
Открићете у њима
Оно што ја са своје стране не увиђам,
Чак ни сада када из мене извиру“, (превод: аутор).

не, већ једна и друга сачињавају нераздвојиво јединство које називамо песмом (Алвар 2001: 40-41). Поезија, дакле, за Унамуна није ни само питање садржине ни само питање форме, већ је резултат њиховог сложеног стапања (Алварес Кастро 2005: 224).

Унамуново стваралаштво настаје у периоду када се на књижевно-теоријском плану, у антипозитивистичкој атмосфери, јављају идеје о иманентном приступу књижевном делу, као и о аутономији књижевног дела. Схватање руских формалиста јесте да форма треба да учини да песнички текст буде уочљив, да привуче пажњу на себе. Унамуно, слично њима, сматра да је песников задатак да нам поново открива оно што посматрамо сваког дана, да помогне да погледамо из нове перспективе оно што се налази пред нама и да рутини прида новине (Алварес Кастро 2005: 83). Песник је стога пророк (*vidente* – онај који види будућност, од глагола *ver*-видети) који својим очима поново ствара свет и удахњује му душу (Унамуно 1999: 740). Руски формалисти, међутим, одбацују Потебњину теорију о поезији као мишљењу у сликама и негирају било какво мишљење у поезији, те устају у одбрану заумности песничког језика. Унамуно, упркос таквим савременим тенденцијама у књижевној теорији, остаје при томе да поезија носи неку идеју, да говори о великим темама које брину човека, а да форма само усмерава читаоца на њу.

Насупрот формалистима, Унамуно се враћа симболизму у поезији одбацивањем звучног слоја у име апстрактних идеја, међутим, с друге стране, прихвата естетицизам и благозвучје, звучну хармонију као чинилац који усмерава на унутрашњост поезије, односно идеју. Ејхенабум је сматрао да су формалисти отели из руку симболиста поетику како би је ослободили веза са субјективним естетичким и филозофским теоријама, но у Унамуну препознајемо сасвим супротнo гледиште. У његовој поезији приметне су везе како са субјективним естетичким тако и са филозофским идејама. Унамуно није одбацивао традицију, па чак ни симболистичку поезију, иако се она налази у корену шпанског модернизма, према коме се Унамуно критички односио. Унамуно је познат по свом критичком духу, који га је наводио на разна преиспитивања, расправе и противљења. Зато, ако посматрамо његов однос према традицији и новинама, јасно се види да, насупрот формалистима који траже новине без вредновања, Унамуно процењује вредности и традиције и новина па их тек затим прихвата.

Отуд, Унамуна видимо на линији преиспитивања естетике, будући да је не одбацује, већ тражи њено редефинисање и укључивање и моралних аспеката у концепцију уметности, јер књижевност мора да буде у контакту са светом у ком настаје. Уметност треба да спаја истину и сазнање, али не одбацује лепоту.

Унамуно показује да упркос аутоматизацији опажања речи не треба отићи у другу крајност и свести поезију на уступке њеном искључиво чулном доживљавању, већ да треба задржати одређене формалне и метричке поступке којима би се затим упутило на идеју. Стога, Унамуно изражава једно ново виђење односа садржине и форме по коме, за разлику од савремених формалистичких теорија, садржина не стиче смисао онда када поседује одређену форму и нема усмерености на израз, већ перцепција форме води ка схватању суштине унутар поезије, чиме се признају њене друштвене и културне импликације. Унамуново схватање књижевности се тако удаљава од теорија аутономије књижевног текста, а све више приближава каснијем Бахтиновом виђењу, по коме се књижевности признаје кључна улога у разумевању механизма културе и друштвене комуникације.

Језик, сматра Унамуно, јесте резултат искуства једног народа у коме се таложи његова мисао, те тако одређује дух народа. Колективни дух народа оставља трагове нарочито на метафорама којима обилује поезија. Језик је став пред светом, једна филозофија (Асаола 2002: 33-42). Како језик није неутралан, ни поезија није неутрални чин, стога је треба тумачити у одређеном контексту – како индивидуалном тако и друштвеном, а у томе велику улогу, као што смо већ објаснили, има њена рецепција.

Закључна разматрања

Путем књижевног стваралаштва Унамуно је настојао да расветли смисао постојања. Поезија је тако за Унамуна била интимни израз бића и постојања. Након духовне кризе 1897. године, Унамуно губи поверење у позитивне науке и разум заузимајући идеалистички став – Шпанија не може да се спасе ни научним достигнућима ни индустријским развојем, већ спасењем сваког човека појединачно путем његовог освешћивања. Након откривања недостатака рационалног знања у одговарању на животна питања, Унамуно у уметности, у поезији, види прави пут знања ка унутрашњости сопствене свести. Иако ни у једном тренутку не губи свест о друштву, Унамуно након кризе мења став о начину на који треба утицати на кретање друштва, те уметник стиче значајну друштвену улогу. Песник, пророк, са својом узвишеном осећајношћу и пријемчивошћу за животна питања, суочава се са мистеријама живота те онда буди из сна духовно успаване људе. Унамуно писање поезије, као и уопште књижевно стварање, посматра као политичку активност, и као што нема поезије, нема ни политике, без страсти и забринутости за Шпанију. Имајући у виду његове идеје о рецепцији поезије можемо закључити да његови идеолошки ставови путем поезије проналазе сигурнији пут до свести читалаца.

Како каже Веласкес Куето (в. 1980: 30), Унамунова поезија је манифестација свих његових људских активности – у њој изражава своја осећања према породици, своје религиозне и духовне кризе, своје стање у изгнанству, па и политичке ставове, критику и коментаре власти и стања у Шпанији у првим деценијама 20. века. Управо због документарног карактера, његова поезија је дуго занемаривана и негирана јој је уметничка вредност. Међутим, ако се има у виду Унамунова специфична поетика поезије, која подразумева стварање поезије као несвесни израз осећања и мисли песника, као одраз његових страхова, брига, стремљења и жеља, а затим и усмереност поезије на читаоца који треба да је актуализује и схвати њену поруку у складу са сопственим хоризонтом, који укључује друштвени и индивидуални контекст, како би се освестио у вези са животним питањима о којима поезија идеја проговара, онда је јасна Унамунова намера да и од поезије направи политику, како сам каже на многим местима својих дела. Утопијска мисао се, тврди Карл Манхајм (1968: 168-169), иако изворно настаје као дело појединца, претвара у друштвену свест слојева и класа које се боре за преуређење друштва. Читаоци стога заузимају веома важно место као рецепција, јер утопијска мисао постаје делотворан идејни чинилац друштвеног развоја тек као идејни садржај слојне и класне свести. Овако посматрано, читаво Унамуново стваралаштво постаје специфични одраз и израз бриге за шпанско питање и ток шпанске историје, а Унамунова поетика стиче потпуно другачији смисао – из његових ставова о поезији долазимо до концепције уметности као стратешког оруђа за тумачење и измену друштвене стварности.

Литература

- Абељан 2008: X. Л. Абељан, *Историја шпанске мисли: од Сенеке до данас*, Сремски Карловци; Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Алвар 2001: M. Alvar, Introducción, en: M. de Unamuno, *Poesías*, Madrid: Cátedra, 11-53.
- Алварес Кастро 2005: L. Álvarez Castro, *La palabra y el ser en la teoría literaria de Unamuno*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Асаола 2002: J. M. De Azaola, Acercamiento al ideario estético de Miguel de Unamuno: *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 37, Salamanca: Universidad de Salamanca, 9-68.
- Болнов 1998: O. F. Bollnow, Što znači razumjeti nekog pisca bolje nego što je on razumio samoga sebe, en: Ž. Pavić (ured.), *Filozofijska hermeneutika, XX stoljeće u Njemačkoj*, Zagreb: Biblioteka Scopus, 155-175.
- Веласкес Куеро 1980: G. Velázquez Cueto, *Ganivet, Unamuno, Azorín, Maeztu*, Madrid: Editorial Cincel.
- Гадамер 1978: X. Г. Гадамер, *Истина и метода (Основи филозофске херменеутике)*, Сарајево: Веселин Маслеша.
- Гуљон 1969: R. Gullón, *La invención del 98 y otros ensayos*, Madrid: Gredos.
- Манхајм 1968: K. Манхајм, *Идеологија и уџоџија*, Београд: Полит.
- Маријас 1965: J. Marías, *Miguel de Unamuno*, Madrid: Espasa-Calpe.
- Милосављевић 2000: П. Милосављевић, *Методологија проучавања књижевности*, Београд: Трбник.
- Сенабре 1999: R. Senabre, Introducción, en: M. de Unamuno, *Obras completas, IV*, Madrid: Fundación José Antonio de Castro, IX-XX.
- Унамуно 1999: M. de Unamuno, *Obras completas, V*, Edición y prólogo de Ricardo Senabre, Madrid: Fundación José Antonio de Castro.
- Феререс 1964: R. Ferreres, *Los límites del modernismo y del 98*, Madrid: Taurus.
- Хулиа 1998: S. Juliá, La aparición de „los intelectuales“ en España: *Claves de razón práctica*, 86, 2-10.
- Шо 1997: D. Shaw, *La generación del 98*, Madrid: Cátedra.
- Celma Valero, M. P. Unamuno, poeta simbolista. *Anales de Literatura Española*. 15. 2002. RUA. http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/7299/1/ALE_15_06.pdf 10.02.2011.
- Serrano Segura, José Antonio, *Unamuno: la obra poética*, <http://jaserrano.nom.es/unamuno/poes.htm> 15.02.2011.

POESÍA DE IDEAS DE UNAMUNO: ORIGEN Y RECEPCIÓN DE LA POESÍA

Resumen

El presente trabajo se dedica a la poesía de Miguel de Unamuno, el mayor representante de la generación del 98 en la literatura española. Dado que Unamuno no ha dejado una poética coherente detrás de sí, sino que sus actitudes sobre la literatura encontramos difundidos en sus novelas, ensayos y la poesía (en *Poesías*, *Rimas de dentro*, *Cancionero*), en el trabajo se analizan los versos en los que Unamuno ha desarrollado sus ideas sobre la poesía. Son de especial interés los versos en los que Unamuno expresa sus ideas sobre el origen de la poesía y en los que se notan las huellas del romanticismo; luego, los versos en los que la concepción especial de Unamuno sobre la relación entre la poesía y los lectores se acerca a las teorías de la recepción; y, al final, los versos en los que se confirma la poesía de ideas de Unamuno a través de su concepción de la relación entre el fondo y la forma de la poesía. Dado que el esteticismo de Unamuno está empapado de ideología, el trabajo revela su concepción del papel de la poesía tanto en la vida del individuo como en la vida contemporánea de España.

Palabras clave: Unamuno, poética, romanticismo, teoría de la recepción, poesía de ideas, ideología.

Жељко ДОНИЋ¹
Београд

РОМАНСА У КОНТЕКСТУ ШПАНСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ XX ВЕКА

Романса је својеврсна песничка и метричка константа шпанске версификације. Из усмене књижевности ова форма прешла је у уметничку поезију, где је доживела велику популарност, нарочито током XVII века, када је постала омиљено средство поетског израза највећих песника барокног песништва, и касније, у XIX веку, песника романтичара наклоњених традиционалним националним облицима и темама. Циљ рада је да се сагледа положај романсе у контексту шпанске књижевности XX века, односно, место које је заузимала у стваралаштву највећих песника епохе. Рад се бави улогом песника Генерације 98, који су ревалоризовали романсу као израз националног духа удаљивши се од романтичарске ерудиције и имитације традиционалних модела. Специфичан амбијент прожимања идеологија и поетика две шпанске књижевне генерације (98 и 27) утицао је на развој романсе, која је доживела врхунац у првим деценијама XX века, нарочито са појавом Лоркиног *Циганског Романсера*. Коначно, у раду се посебна пажња поклања романси у сложеним културно-историјским околностима Шпанског грађанског рата (1936-1939).

Кључне речи: романса, XX век, Генерација 98, Генерација 27, Шпански грађански рат

Увод

Романса (*romance*) представља својеврсну песничку и метричку константу у шпанској књижевности. Њено порекло није у потпуности утврђено, премда се крајем XIX века (почев од Мила и Фонтаналса) појављују теорије о сегментацији романсе из епских спевова, као оригинално шпанског израза традиције европске баладе. По овој су теорији карактеристични стих осмерац, асонантска рима у парним стиховима и астрофичност романсе потекли од дужих, анизосилабичних стихова јуначког пева који су се, за потребе извођења – а прилагођавајући се епско-лирском карактеру романсе, поделили на полустихове. Нарочито ће Рамон Менендес Пидал, који ће у потоњим временима имати велики број следбеника, подробно и детаљно образложити ову претпоставку. Шпанска романса се с друге стране због својих особина, нарочито због епско-лирског карактера, међу хиспанистима најчешће доживљава не као врста, већ као засебан песнички род. Географска распрострањеност романсе је без премца међу метричким формама, односно, присутна је свугде где се говори нека варијанта шпанског језика (Хиспанска Америка, САД, Мароко, Филипини, међу Сефардским Јеврејима итд.), као и на територијама где се говоре сродни иберички језици (каталонски, португалски, галисијски).

Романса је у XV и XVI веку, посредством песмарица (*cancioneros*) из усмене прешла у уметничку поезију где је стекла велику популарност, а термин Нови романсеро (*Romancero nuevo*) уведен је како би се направила разлика у односу на усмени, народни романсеро. Учени људи, попут Хуана де Валдеса, високо су је ценили због чистоте језика и наративног стила.

1 donzellco@yahoo.com

У XVII веку развој романсе доживљава кулминацију када она постаје једна од омиљених форми барокне поезије свих највећих песника и драматурга: Мигела де Сервантеса, Лопеа де Вега, Франсиска де Кевода, Луиса де Гонгора идр. Барокна романса ће у односу на романсу из усмене традиције доживети одређене модификације, попут додавања припева од стихова различите дужине (седмерци, једанаестерци, осмерци), поделе на строфе од по четири стиха, комбиновање осмераца са шестерцима итд. Иако је током наредног века, када доминира неокласицизам, занимање за романсу делимично опало, у облику карактеристичном за *Siglo de Oro* настављају да је негују песници високог ранга: Хуан Мелендес Валдес, Алварес Сјенфугос, Хосе Кинтана. Коначно, романтичарски је занос легендарним и историјским темама водио повратку и то најчешће у њеном изворном облику, без иновација унетих претходних векова (Килис 2001: 153-158).

Романса у XX веку: Генерација 98

Почетак XX века донео је Шпанији значајне друштвене, политичке и културне промене. Већ од средине XIX века, кроз политичке покрете и идеолошка превирања све су се гласније чули позиви да се земља демократизује, економски реформише, те да се Цркви ограниче привилегије (како у економском тако и у идеолошко-политичком смислу). Када је у рату против Сједињених Држава Шпанија изгубила своје последње прекоморске колоније, Кубу и Порторико, криза се са политичког и друштвеног пренела на духовну раван. Пред очима кастиљанских интелектуалаца и уметника рушили су се вишевековни митови о моћи и величини хиспанске монархије, њеној духовној и моралној улози у Европи. Криза 1898. године послужила је као именитељ плодној књижевној генерацији која ће, сва у трагању за суштином шпанског националног бића, бити истовремено европска и националистичка, растргана између регенерационизма, реставрације и републиканства.

Управо ова генерација, којој припадају имена попут Мигела де Унамуна, Ваље-Инклана, Пија Барохе, или Антонија Мањада, рехабилитовала је романсеро као најоригиналнији шпански израз народног духа. За песника Антонија Мањада, романсеро је манифестација оног „елементарно људског“ што га у великој мери удаљава од прашњаве ерудиције 19. века и од следбеника романтичарске поетике Војводе од Риваса или Хосеа Сориље (Хуаристи 2003: 326).

О Генерацији 98, и о њеној важности за препород романсера, надахнуто ће у својим *Есејима о хиспанској књижевности* (*Ensayos de literatura hispánica*) говорити књижевни критичар и песник Педро Салинас. По његовом мишљењу, XX век јесте век романсе из неколико разлога: прво, велики број песника пише романсе, затим, реч је о највећим песницима епохе, и коначно, романса у њиховом опусу не заузима споредно место, већ се управо кроз њу испољава најквалитетнија поезија. Ову појаву Салинас тумачи као чудну и специфично шпанску приврженост традицији, која се увек изнова јавља као жива и способна да изрази садашњи тренутак. Стога, у време рушилачких (авангардних) покрета XX века, спремних да кроз побуну раскрсте са књижевном традицијом, Генерација 98, као и генерација након ње, не одустају од романсе, већ јој се, напротив, и враћају, налазећи у њој неку вековну тајанственост и иновативну снагу. Ипак, оно што Салинас види као највећи допринос Генерације 98 романси, јесте лиризам који ју је од претежно епског и наративног померио ка способности да изрази „нови тоналитет века, пој унутрашњег живота, душевну борбу“. Та лирска романса,

за разлику од Ривасове или Сорилине, не гледа чезнутљиво у прошлост, већ у „оно унутрашње“, лично, у немоћ човека пред властитом судбином. Оно што је као мистерија измицало песницима од XV века до Еспронседе, по Салинасовом мишљењу, постигла је генерација песника с почетка XX века, која је древној форми дала један нови, лирски живот (Росас 1974: 144-145).

Шпански песници првих деценија XX века, било да припадају двома великим књижевним генерација, било модернизму, као Рубен Дарио, или су, као Јуан Рамон Хименес, негде између (и ван) свих њих, од једноставне метричке форме романсе постепено стварају средство савременог песничког израза, које ће врхунац популарности доживети са Лоркиним *Циџанским романсером* (*Romance-ro Gitano*). У том контексту важно је поменути *Изгнанички романсеро* (*Romansero del destierro*) Мигела де Унамуна, Пија Бароку и његове *Песме из предграђа* (*Canciones del suburbio*), као и песнике Генерације 27, који су уз Лорку били посебно наклоњени романси: Емилија Прадоса, Хорхеа Гиљена, Рафаела Албертија и Висентеа Алеиксандреа.

Треба, међутим издвојити, међу свима њима – како то Алберти чини у „Речима за Федерика“ (*Palabras para Federico* – предговор првог постхумног издања *Циџанског Романсера*, 1937. године), – имена двојице песника који су, с једне стране романси дали нова изражајна средства, а са друге, несумњиво утицали на Гарсија Лорку. Први је, Јуан Рамон Хименес, чије су *Тужне арије* (*Arias tristes*), по Албертијевим речима, увеле лирику у шпанску романсу, као песма „неухватљива, музикална и неизрецива“ (*Inaprensible, musical, inefable*), док је други Антонио Мањадо, творац „страшне кастиљанске повести испеване у романси“ (*Una terrible historia castellana romanceada*), наративне „Земље Алваргонсалеса“ (*La tierra de Alvargonzález*) (1974: 145, 146).

Романса у поезији Генерације 27

Рехабилитацији романсера током првих деценија XX века у великој мери доприноси Рамон Менендес Пидал и његови сарадници из Центра за проучавање историје (*Centro de Estudios históricos*) у Мадриду, који раде на прикупљању и тумачењу народне поезије, вођени идејом да народну књижевну баштину треба не само сачувати, већ јој дати и нови сјај. Пун ентузијазма, Менендес Пидал је велики део живота посветио сакупљању и проучавању романси, користећи чак и свој свадбени пут по Кастиљи 1900. године да запише старе романсе, односно њихове многобројне варијанте. Пидал је себе доживљавао као припадника Генерације 98, борећи се у истом духу против политичког и идејног безнађа Шпаније на почетку XX века. Може се рећи да је управо плод његовог труда огромна и добро организована грађа *Старог романсера* коју је за око сто година прикупио Семинар Менендес Пидал (*Seminario Menéndez Pidal*), и без која је данас незамисливо бавити се било којим аспектом проучавања романсе. На Пидала стога, не треба гледати само као на сакупљача и тумача романсе, већ и као на ауторитет који је својим ентузијазмом анимирао младе истраживаче и песнике да, попут нових хуглара, одржавају у животу народну традицију.

Дом студената² у Мадриду, окупио је двадесетих година XX века напредну шпанску интелектуалну елиту спремну да се укључи у европске уметничке

2 *Residencia de Estudiantes*, у Мадриду, основана 1915. године, убрзо постаје једна од најутицајнијих културних институција која окупа велики број младих шпанских уметника. До почетка Шпанског грађанског рата 1936, у њему су боравили, учили и радили Федерико Гарсија Лорка, Луис

токове. Активан културни живот ове аутономне установе – концерти, представе, изложбе, књижевне вечери и предавања угледних књижевника (Јуан Рамон Хименес, Мигуел де Унамуно), помогао је групи младих песника Генерације 27 да се консолидује и донекле одредио правац њеног књижевног кретања. Тако се, поред авангардних покрета (ултраизма, надреализма, креационизма, пуризма, футуризма) међу припадницима генерације јавља и неотрадиционалистички правац, *el neopopularismo*, као тенденција опречна револуционарној авангардној естетички одбацивања књижевне и усмене традиције.

Дом студената одржавао је блиске везе и са Пидаловим Центром за проучавање историје па су се у њему током вечерњих окупљања, често коментарисале и певале народне песме. Рафаел Алберти, који је и сам присуствовао овим књижевним вечерима описује атмосферу, и улогу коју је на њима имао Лорка. Будући сјајан музичар, песник је за окупљене младе колеге музичаре и познаваоце романсера организовао својеврсне „испите“ на којима је требало погодити мелодију коју је он изводио на клавиру, односно име и порекло романсе (Салинас де Маријал 1975: 83).

Објављивањем *Циџанског романсера* Федерика Гарсија Лорке 1928. године, романса је дошла у жижу интересовања књижевне јавности. За највећи део критичара ова збирка представљала је истовремено врхунац, како Лоркиног дела, тако и развоја романсе. Поред Хименеса и Мањада, Алберти ће у поменутом предговору „Речи за Федерика“, Лорку прогласити круном савремене романсе наслонене на древну кастиљанску традицију. По Албертијевом мишљењу, „Романса месечарка“ (*Romance sonámbulo*) је, не само најбоља песма ове врсте и највиши домет савременог шпанског песништва, већ је Лорка њоме „измислио драмску романсу“ (1974: 145, 146).

Како су усмена традиција и народно стваралаштво само један од елемената високо стилизоване поезије *Циџанског романсера*, његово искључиво тумачење кроз неотрадиционализам, може навести на неку врсту „фолклористичког поједностављивања“. С друге стране, утицају, класичног, барокног романсера (Кеведо, Гонгора, Лопе), или утицајима савременика које помиње Алберти (Хименес, Мањадо), критика је ретко када придавала заслужену пажњу. Но, чини се да би се и сам утисак о неотрадиционализму *Циџанског романсера* могао пре тумачити као последица оригиналног израза и сложеног песничког поступка сједињавања личног и колективног (неопримитивистички тон, архетипске представе, митска атмосфера), него кроз непосредно ослањање на текстове старог романсера.

Непосредне позајмице једва да се читују, у покојој синтагми („*Sábanas de holandá*“ из „Романсе Месечарке“), стиховима попут оног „*¿Qué es aquello que reluce / por los altos corredores?*“³, који подсећају на стихове романсе о Маварину Абенамару „*Qué aquellos son castillos / ¡ Altos son y relucían*“⁴ (Девото и Шпицер 2001: 386), или пак, у епско – лирском опису протагонисте романсе „Смрт Антоњита Камборија“ (*La muerte del Antoñito el Camborio*): „*Zapatos color corinto / Medallones de marfil, / Y este cutis amasado / Con aceituna y jazmín*“⁵ (Гарсија Лорка 2000: 266); Ипак се може рећи да су такве позајмице релативно ретке.

Буњел, Хосе Ортега и Гасет, Рафаел Алберти, Дамасо Алонсо, Луис Сернуда, Мигел де Унамуно, Антонио Мањадо, Салвадор Дали идр.

3 „Шта је оно што се сјаји / по високим ходницима“ (превод Ж. Д.)

4 „А који су оно двори / ти високи, што сјаши“ (превод Ж. Д.)

5 „Брошеви од слоноваче / Цицеле му бордо боје, / маслинама и јасмином / помешана пуш је коже“ (превод Ж. Донић)

Ипак, извесно је да је Лорки форма традиционалне романсе, својом релативно слободном метриком (асонанса, астрофичност) и хиљадугодишњим епско-лирским искуством, омогућила да без ограничења гради нови израз који је истовремено епски, лирски и драматичан.

Данијел Девото и Лео Шпицер (2001: 389) у студији *Традиције и технике у Лоркиној поезији (Tradiciones y técnicas en la poesía de Lorca)*, мишљења су да је склоност романсе ка синтаксичком паралелизму и припеву, што се као какво растегљиво ткање прилагођава интезитету песничких осећања, нека врста компромиса између слободâ модерне лирике и ригидности традиционалног рондоа који сталним враћањем на почетак тежи да композицију у потпуности уоквири. Поменуто „враћање на почетак“, понављање стихова, или мисаоних целина, често у Лоркиним романсама (*Romance de la Guardia Civil española, Casada infiel, La muerte del Antónito el Camborio, Romance sonámbulo* итд.) доприноси стварању атмосфере сна и сновиђења.

Романса током Шпанског грађанског рата

Када је реч о романси, и уопште књижевности насталој током Шпанског грађанског рата, треба првенствено у виду имати сложеност историјске ситуације у којој су се нашли шпански књижевници од избијања сукоба, 17. јула 1936. године. Млада шпанска Република и њена демократски изабрана власт, Народни фронт (*Frente Popular*), имали су широку подршку народа и нису били спремни да устукну пред крвавим пучем побуњених генерала. Идеали демократије и братства коју је ширила влада имали су одјека како међу интелектуалцима тако и у народу, утичући на стварање атмосфере лојалности Републици, те готово епског отпора окрутности побуњене војске, конзервативизму Цркве и реакционарности земљопоседника заснованог на личним интересима. Левица је тридесетих година XX века била преовлађујућа идеологија шпанских интелектуалних елита, а идеал републике сматран је вредном цивилизацијском тековином.

Шпански грађански рат покренуо је револуционарни процес, за који шпански интелектуалци, упркос спорадичним предратним промишљањима, нису у потпуности били спремни. Највећи део књижевника се, такође, сврстао уз идеје Републике и шпански народ, свесно прихватајући своју улогу у културном и политичком живот – активизам кроз ангажовану књижевност, често у служби ратне пропаганде. Тако су све књижевне полемике о уметности и њеној функцији у друштву вођене до почетка рата, на одређено време уступиле место практичном деловању у ратним околностима. Романсеро настао у овом периоду је, стога, својеврсно сведочанство способности књижевности да се прилагоди стварности историјског тренутка док је, с друге стране, његово превазилажење (почетком 1937. године), доказ уметничке и револуционарне искренности његових твораца (Каудет 1978: 13).

Песници окупуени у Антифашистичком савезу интелектуалаца (*Alianza de Intelectuales Antifascistas*), предвођени Рафаелом Албертијем и Мануелом Алтолагиреом покрећу у Мадриду августа 1936. недељник *El Mono Azul* за који се може рећи да представља једну од првих манифестација тог несвакидашњег савеза интелектуалаца и народа. Иако основан као часопис намењен књижевној елити, он одбацује дехуманизовану и елитистичку естетику и приближава се укусу широких народних маса, односно у складу са наведеним околностима, идеалима једне једноставније, већинске књижевности. Томе је у великој мери допринео

и огроман број романси које су већ првих месеци након оснивања часописа пристигле у редакцију. Овај феномен изненадио је, и збунио уредништво, о чему у предговору првој великој збирци романси по избору песника Емилија Прадоса, објављеној 1937. године, сведочи А. Р. Родригес Моњино:

„/.../ cuando la Alianza de los Intelectuales decidió sacar a luz El Mono Azul, nos encontramos sorprendidos al recoger los primeros paquetes de original destinado a la imprenta, considerando que en su mitad casi lo constituían versos. ¡Versos, todos romances, sencillos y efusivos los unos, bélicos o satíricos los otros, que, sin que existiera previo acuerdo, desde los frentes y desde la retaguardia, nos enviaban compañeros de letras o trabajadores, no profesionales de la literatura! En todos, un grito de protesta contra la barbarie que clava su hacha sangrienta en comarcas regadas con la sangre del pueblo.“⁶ (Пучини 1967: 59).

Није чудно што се у ратној атмосфери епске егзалтације као форма прикладна да изрази родољубива осећања и херојске подвиге издвојила баш романса. За разлику од Лоркине, која је умногоме изгубила епски карактер, романса грађанског рата вратила се народној епизици, посежући за узорима из старина, за традицијом усмене епско-лирске романсе која се тридесетих година XX века још увек показивала као изузетно витална. Зато је готово извесно да је романса Шпанског грађанског рата као непосредне узоре морала имати оне из периода Карлистичких ратова (током XIX века) или Астуријског устанка 1934. године (Мајоне Дијас 1968: 433).

Аутора романси из републиканског тора било је свих профила: од прослављених песника, преко интелектуалаца који су писали инспирисани тренутком и пропагандним разлозима, па до обичног света, радника и војника из ровова. Штампане су у ратним новинама и памфлетима, а касније, у пропагандне сврхе, ширене на различите начине: читане преко радија, рецитоване на приредбама, извођене у позоришту и биоскопу, и чак, у најтрадиционалнијем могућем облику, певане на трговима и улицама као просјачке и слепачке песме. Када је на хиљаде романси сакупљено у редакцијам часописа, нарочито недељника *El Mono Azul*, постала је очигледна потреба да се направи избор и класификација, те да се објаве прве збирке и антологије (1968: 434).

Међу познатим песницима који пишу романсе су Антонио Мањано, Рафаел Алберти, Мануел Алтолагире, Емилио Прадос, Висенте Алеихандре, Мигел Ернандес, Хосе Бергамин, Леон Фелипе, Артуро Серано Плаха, Фелипе Руанова и други. Тематски, романсе грађанског рата могу се нагрубље поделити на херојско-јуришне (*Romances heroico-exhortativos*) и бурлескно-инвективне (*Romances burlesco-incestivos*), додајући евентуално категорију „разне“ (*varios*) како бисмо обухватили незнатан број оних који не припадају једној од ове две групе (лирске, моралистичке итд.).

Прва група романси глорификује херојство и храброст обичних људи, припадника народних милиција, радника, нпр: „Устрељени“ (*El Fusilado*), Висентеа Алеихандреа, „Росарио, бомбашица“ (*Rosario, Dinamitera*) Мигела Ернанде-

6 „/.../ Када је Савез интелектуалаца одлучио да оснује *El Mono Azul*, нашли смо се у чуду након пријема првих пакета материјала намењеног штампању, будући да су готово његову половину чинили стихови. Стихови, све саме романсе, од којих су неке биле једноставне и топле, друге ратне и сатиричне, и које су нам, без икаквог претходног договора, са фронта и из залеђине слале колеге књижевници или радници, којима књижевност није професија! У свима је, крик протеста против варварства које своју крваву брадву забија у земљу натопљену крвљу народа.“ (превод Ж. Донић)

са, „Перес Матео“ (*Pérez Mateo*) Фелипеа Руанове; позива на јуриш или херојску одбрану републиканских градова: „Град под опсадом“ (*Ciudad sitiada*) Емилија Прадоса, „Романса о одбрани Мадрида“ (*Romance de la defensa de Madrid*) Рафаела Албертија; „Непознати припадник милиције“ (*El Miliciano desconocido*) Висентеа Александреа итд.

Бурлескно-инвективне романсе иду од карикатуре и сатире до снажне инвективе намењене непријатељу. Често неодмерене у увредама и карикирању подсећају на средњовековне ругалачке песме (*cantigas de escarnio e maldecir*). У њима се непријатељ квалификује погрдним изразима: „издајник“ (*traidor*), „лешинар“ (*buitre*), „гавран“ (*cuervo*) „прождрљиви вук“ (*lobo carnicero*), „псето рушилачко“ (*canalla destructora*), „смрт“ (*muerte*) итд. (Каудет 1978: 41). Инвектива је најчешће усмерена против вођа побуне, Франка, Моле и Санхурха, који се представљају као издајници јер са странцима (Мароканцима, Немцима, Италијанима) ратују против властитог народа и легитимне власти: „Последњи војвода од Албе“ (*El último Duque de Alba*) Рафаела Албертија, „Издајниче Франко“ (*El traidor Franco*) и „Мула Мола“ (*El mulo Mola*) Хосеа Бергамина и др.

Читавим корпусом романси народног карактера доминирају два тона: с једне стране сиров и живописан реализам у опису ратног ужаса, и са друге немилосрдна, сатирична инвектива усмерена ка издајнику. Несумњиво се у овим другима, на пример у Албертијевим и Бергаминовим романсама, много слободније и креативније развија инспирација кеведовског и народног карактера, док пак Ернандесов и Прадосов патетични лиризам, својом озбиљношћу и садржајном љупкошћу, звуче приближније класичним узорима (Пучини 1967: 62).

Романса у другој половини XX века

Романса је током двадесетог века наставила да живи у тзв. савременој усменој традицији (*tradición oral moderna*). Док је с једне стране велики број народних романси кроз дела песника традиционалиста (од XV века па надаље) постао део уметничке писане традиције, доккле је обрнути процес водио популаризацији великог броја уметничких романси (Лопе де Вега, Лорка, Алберти, романсе Грађанског рата итд.), које је данас тешко разликовати од оригиналног усменог наслеђа.

Јон Хуаристи (2003: 326) сажето представља стање усменог романсера након грађанског рата: „Грађански рат, а затим још више политика развоја педесетих и шездесетих година, опустошили су шпанско село и међурегионалну мрежу колективних прослава и радова за које је било везано преношење романсера, сужавајући тако изворе фолклорне креативности. Друга половина XX века представљала је завршну епоху усменог хиспанског романсера, али такође епоху највећег напретка његовог изучавања.“

Конечно, дуг модерне поезије према усменој романси, као и традицији новог романсера, није једноставно сагледати. Хуго Фридрих (Фридрих 2003: 157), у *Структура модерне лирике* о шпанској романси каже: „Том исконском благу шпанског песништва одвајкада је био својствен тамни стил, лаконизма и наговештаја, са склоношћу према ономе што се само да наслутити и изостављању стварних и логичких везних спона. Модерна лирика је усвојила тај стил.“

Литература

Примарна:

Алберти 1990: R. Alberti, *Antología comentada: Poesía*, Ed. de M. Asención Mateo, Madrid: Ediciones de la Torre.

Antología del grupo poético de 1927. Ed. de Vicente Gaos, actualizada por Carlos Sahagún. Madrid: Cátedra, 1979, 239.

Гарсија Лорка 1996: F. García Lorca, *Obras completas. 1, Poesía*. Ed. de Miguel García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg: Círculo de lectores.

Гарсија Лорка 2000: F. García Lorca, *Poema del cante jondo. Romancero gitano*. Ed. de Allen Josephs y Juan Caballero. Madrid: Cátedra.

Мањадо 1978: A. Machado, *Poesías completas*. Ed. de Manuel Álvar, Madrid

Poesía española. Antología. 1915-1931. Por Gerardo Diego. Madrid: Editorial Signo, 1932.

Romancero de la resistencia española (1936-1939). Ed. De Dario Puccini. (Primera edición en español) México: Ediciones Era. 1967.

Romancero de la guerra civil, Selección, introducción y notas por Francisco Caudet, Madrid: Ediciones de la Torre, 1978.

Хименес 1979: J. R. Jiménez, *Antología poética*, Ed. de Vicente Gaos, Madrid: Cátedra.

Секундарна:

Девото и Шпицер 2001: D. Devoto y L. Spitzer, TradicionesConcha, (coordinador), *Historia y crítica de la literatura española*, Vol. 9 (*Época contemporánea: 1914-1939*) ae Francisco Rico, Barcelona: Crítica, 385-396.

Каудет 1978: F. Caudet, Introducción, en: *Romancero de la guerra civil*, por Francisco Caudet, Madrid: Ediciones de la Torre, 11-51.

Килис 2001: A. Quilis, *Métrica española*, Barcelona: Ariel.

Мајоне Дијас 1968: E. Mayone Dias, Los Romances de la Guerra Civil Española: Literatura Comprometida? *Hispania*, Vol. 51, No.3, 433-439.

Пучини 1967: Puccini, Dario. Prólogo In *Romancero de la resistencia española (1936-1939)*. Ed. De Dario Puccini. (Primera edición en español) México: Ediciones Era, 11-63.

Росас 1974: J. M. Rozas, (Selección), *La generación del 27 desde dentro : textos y documentos seleccionados y ordenados*, Madrid: Alcalá, 232.

Салинас де Маријал 1975: S. Salinas de Marichal, *El mundo poético de Rafael Alberti*, Madrid: Gredos.

Фридрих 2003: X. Фридрих, *Структура модерне лирике (од средине XIX до средине XX века)*. превоо Томислав Бекић, Нови Сад: Светови.

Хуаристи 2003: J. Хуаристи, Баладе и наратологија: похвала варијанти, у: Јасмина Николић, Сесар Луис Дијес Пласа и Далибор Солдатић (уредници), *Народне баладе и предања у Шпанији и Југославији: зборник радова са Међународног научног скупља, Београд*, Београд: Институт Сервантес, Учионица Сервантес, 302-324 = J. Juaristi, Baladas y narratología: un elogio de la variante, en: Jasmina Nikolić, César Luis Díez Plaza, Dalibor Soldatić (Editores) Belgrado, Instituto Cervantes, Aula Virtual, 324-339.

ROMANCE IN THE CONTEXT OF THE TWENTIETH CENTURY SPANISH LITERATURE

Summary

El Romance is a unique poetic and metric constant of Spanish versification. The form of oral literature has passed into artistic poetry where it has experienced great popularity, especially during the seventeenth century when it became a favorite instrument of poetic expression of the greatest poets of the baroque poetry, and later in the nineteenth century, among romantic poets inclined to traditional national forms and themes. The aim of present paper is to discuss the status of romance in the context of twentieth century Spanish literature, i.e. to define the place it occupied in the works of the greatest poets of the era. The paper deals with the role of poets of the Generation of 98, who reevaluated romance as an expression of national spirit, by moving away from the romantic erudition and imitation of traditional models. The specific environment of pervading ideology and poetics of two generations of Spanish literature (98 and 27) influenced the development of the romance that has experienced a climax in the early decades of the twentieth century, especially with the emergence of Lorca's *Romancero Gitano*. Finally, the paper pays particular attention to the romance in complex cultural and historical circumstances of the Spanish Civil War (1936-1939).

Keywords: Romance, 20th Century, Generation of 98, Generation of 27, Spanish Civil War

Željko Đonić

Владимир КАРАНОВИЋ¹
Крађујевац

ТЕОРИЈА РОМАНА ХУАНА ВАЛЕРЕ

У развоју теоријске мисли о шпанском роману XIX века може се издвојити неколико фаза. Хуан Валера (1826-1905), попут Емилије Пардо Басан и Кларина, представља аутора тзв. „Генерације 1868“, који је велику пажњу посвећивао теоријским и естетичким проблемима романа, иако његова теорија често није примењена у сопственим књижевним делима. Валера се првенствено супротставља натурализму и заступа једну врсту идеалистичког и духовног романа, ако под тим појмом подразумевамо незаинтересованост романописца за опис фиктивног универзума, с једне, и очигледан напор да се прикажу духовна стања ликова, с друге стране. У својим есејима *De la naturaleza y carácter de la novela* и *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas* декларише се као хегеловац, будући да сматра да природа у уметничком представљању трпи одређену трансформацију, посматра се кроз визуру уметника, јер је подражавање природе одраз апсолутног у реалном. Циљ овог теоријског истраживања је позиционирање Хуана Валере и његове теоријске мисли о роману у оквирима шпанског реализма, али и упућивање на могуће корелације са другим представницима европског реализма, посебно са Гиставом Флобером. Иако не проналазимо конзистентну теорију романа, у разматраним текстовима можемо издвојити одређене елементе поетике романа: концепт романа као поетске композиције чији је основни циљ субјективна представа ауторовог света, појам преобликовања природе у уметничком делу, одбојност према класичној концепцији реализма, концепција уметника-романописца, чији је задатак да природу учини лепшом, одбацујући све одбојно, ружно и гротескно у њој.

Кључне речи: шпански реализам, Хуан Валера, теорија романа, мимезис, идеализам

Увод

„Мимезис или мимеза један је од централних појмова европске књижевнотеоријске традиције, помоћу којег се од античког доба све до нових времена објашњавао начин на који књижевност, као и умјетност уопште, гради и преноси своја значења. Најкраће речено, мимезис – у тој традицији – означава подражавање стварности у уметности, или, другим ријечима, приказивање стварности средствима умјетности. У основи тог појма јесте једно од најстаријих тумачења умјетности и књижевности, по којем умјетник ре-креира појаве живота и предочава нам их у облику којем оне попримају људско значење.“ (Лешић 2008: 21) Још је за Аристотела мимезис представљао суштину уметности, иако је окарактерисан као урођена активност, саставни део људске природе, основно средство учења. Будући да изазива неку врсту задовољства код човека, подражавање или мимезис добија и естетску функцију. Схватање књижевности као мимезе претпоставља да књижевно дело не само да упућује или указује на спољашњи свет, већ и приказује појаве у њему. Иако овај појам мења своје значање током развоја књижевнотеоријске мисли, у XIX веку однос уметности и реалности поново се уско везује за подражавање. „Романтизам уводи у уметност ружно, пошто је и оно део реалног света, док реализам себи поставља задатак да што верније прикаже друштвену стварност.“ (Поповић 2007: 537) И не

1 vkaranovic@gmail.com

само то, очекује се да уметник спозна општу законитост стварног света, чиме се реализам поново враћа на аристотеловски захтев за општошћу уметности, који у складу са позитивистичким мерилима, није довођен у везу са филозофијом већ са науком.

У модернијој књижевној критици, појам аристотеловског *мимезиса* био је предмет детаљнијих анализа. Међу њима је и Ерих Ауербах са изузетно утицајним делом *Мимезис* (1950), које упркос томе што је настало пре више од пола века, представља референтну тачку и полазиште за већину најновијих истраживања. На корпусу значајнијих дела светске књижевности, Ауербах *мимезис* разматра не као репродукцију или копију стварности, већ као *представљање*, уз одређену интерпретативну ноту. По Ауербаху, класична теорија мимезиса повезана је са стиловима или „нивоима“ (нижи, средњи и узвишени). Тек с појавом реализма, посебно романа Стендала и Балзака, дефинитивно настаје прекид са класичном концепцијом стилова и настаје „модерни реализам“, који ће захтевом за верним одразом епохе допринети и усложњавању перспектива *мимезиса* (Естебанес Калдерон 2006: 674).

У тесној вези с појмом *мимезиса* најчешће се налази појам *реализма*. Тања Поповић (2007: 226, 227) наводи да је *реализам* „књижевни правац, епоха која је у европској и америчкој традицији доминирала средином XIX века (од 30-их до краја 80-их), а значајне представнике имала је безмало у свим националним књижевностима. (...) Осим као о књижевном правцу, о реализму се често говори као о вичитој техници или методу, чији је основни циљ да у уметничком остварењу прикаже стварност онаквом каква она јесте. (...) Реализам као књижевна епоха има прилично уједначену поетику, која је повезана и са одређеним погледом на свет и још више са свеопштим научним, духовним и историјским тенденцијама. (...) Осим тога, реализам је праћен раслојавањем друштва (успон буржоазије), док је методолошки тесно повезан са експанзијом материјалистичких и егзактних наука.“ Реализам је све више постао проблем актуелних друштвених група, док каснији натурализам, детерминистички обојен, у сфери индивидуалног, верује у могућност промене помоћу колектива. Појединац, сведен на материјалне узроке, често је маргинализован и место и активну улогу препушта ширим друштвеним заједницама (Педраса Хименес и Родригес Касерес 2007: 226, 227). *Натурализам* као метод представља покушај успостављања равнотеже између уметничког ангажовања и једне нове реалности. Од самог појављивања новог књижевног покрета, натурализам је изазивао оштре полемике и наилазио на осуде (Ферерас 1982: 429, 430). Роман друге половине XIX века јесте визија самог живота, те има призив свакодневног, енергичног и песимистичног истовремено. На тај начин роман осликава одлике буржоаске, индустријске и агностичке епохе, којој хронолошки припада. (Рикер и Валверде 2007: 405, 406)

У настојању да хронолошки одредимо позицију Валере у шпанској књижевности XIX века, напомињемо да су писци тзв. „прве генерације шпанских реалиста“ (Педро Антонио де Аларкон, Хуан Валера и Хосе Марија де Переда) типични представници реализма у књижевности, а сви осим Аларкона су успели да превазиђу ограничења која је постављао *костумбризам* и ангажована књижевност. Аларкон је углавном писао романе с тезом, Переда својим стваралаштвом припада регионализму и костумбризму, а Валера естетизму и лирском роману.

Превазилажење наративних токова прве половине XIX века и валерин допринос „поетском реализму“

Хуан Валера (1826-1905), попут Емилије Пардо Басан и Леополда Алас Кларина, представља аутора тзв. „Генерације 1868“, који је велику пажњу посвећивао теоријским и естетичким проблемима романа, иако његова теорија романа често није примењена у сопственим књижевним делима. Валера се првенствено супротставља натурализму и заступа једну врсту идеалистичког и духовног романа (Ферерас 2010: 229). Концепција књижевне уметности о којој говори Хуан Валера заснива се на класичним узорима, како грчко-римским тако и из шпанског *Златног века*, а посебно на Сервантесовом опусу, којем је посветио многобројне године преданог изучавања (Родригес Каћо 2009: 174). Валера се у својим романима претежно бави женском психологијом, којој најчешће приступа с дозом умерене и љупке ироније, те је овај шпански романописац поборник идеалистичког романа, ако под тим појмом подразумевамо незаинтересованост романописца за опис фиктивног универзума, с једне, и очигледан напор да се прикажу душевна стања ликова, с друге стране. У Валериним романима стичемо утисак као да се радња читавог романа збива у душама протагониста, а да је визија света и амбијента представљена из перспективе ликова (Ферерас 1990: 44).

У развоју теоријске мисли о шпанском роману XIX века може се издвојити неколико фаза. Прва фаза развоја и критике јесте период између 1860. и 1870. године, а представља неку врсту „увода у реализам“. Обриси ове фазе дати су објављивањем студије Хуана Валере под називом *О природи и карактеру романа* (*De la naturaleza y carácter de la novela*) у часопису *Crónica de ambos mundos* 1860. године, као и студија Бенита Перес Галдоса у листу *Revista de España* под називом *Запажања о савременом шпанском роману* (*Observaciones sobre la novela contemporánea en España*), коју је Перес Галдос објавио готово истовремено са првим реалистичким романом *Златна фонџана* (*La Fontana de oro*) 1870. године (Сотело Васкес 2002: 55-57).

Валера је од почетка изражавао неповерење према реализму. У свом есеју *О природи и карактеру романа* (*De la naturaleza y carácter de la novela*) роман посматра из потпуно другог угла у односу на владајући образац класичног реализма и каже:

„Llamo a la novela *poesía*, aunque las novelas por lo general se escriben en prosa, porque ni son historia, ni ciencia, ni filosofía, y aunque no estén en verso no dejan de ser parto de la imaginación poética.“² (Валера 2003)

У наставку се угледа на Аристотела и чувену разлику између поезије и историје, где историја представља догађаје онаквима какви они јесу, а поезија онако како би требало да буду; по томе је поезија сличнија филозофији него историја. Ако би се роман ограничио да приказује оно што се дешава у свакодневном животу, не би био и даље поезија, било какав идеал, бар мало узвишенија историја, већ само једна лажна и приземна повест. Валера се бави и фантастиком и натприродним. Он сматра да из естетичких представа не сме да се избаци све што је натприродно, али будући да натприродно није у сагласности са уобичајеним, у роман треба унети и елемент мистерије и изненађења, под условом да се то ради

2 „Роман називам поезијом, иако се романи углавном пишу у прози, и због свега тога романи нису ни историја, ни наука, ни филозофија, и ако тиме што нису написани у стиху не престају да буду плод поетске образије.“ (превод: аутор)

са мером. По њему, елементи фантастике су пожељни као саставни део сваког романа.

Роман је, каже Валера,

„un género tan comprensivo y libre que todo cabe en ella; con tal que sea historia fingida. Sin embargo, como toda buena novela tiene algo de poesía, siempre intervienen y siempre procuran los novelistas que intervengan en sus obras lo extraordinario, lo ideal, lo raro y lo peregrino. Por eso se llama *novelisco* lo que no sucede comúnmente.“³ (Валера 2003)

Многи романописци замерају Валери претерани идеализам и лош одабир тема. Сматрају да не треба представљати ликове који немају упориште у реалности и приповедати догађаје који нису веродостојни, док Валера истиче да није битан одабир теме, већ начин њене обраде. Оваквим ставом Валера се сврстава у ред аутора који су представљали алтернативне токове у оквирима европског реализма, при чему посебно мислимо на Гистава Флобера. Сам Флобер је често истицао да не постоје добре или лоше теме за експлоатацију у реалистичким романима, већ да све могу бити довољно корисне ако се обраде на одговарајући начин (Варгас Љоса 1975: 250). Дакле, не треба водити рачуна о садржини романа, већ о његовој форми. Писац може да приповеда и о обичним стварима, а да то буде представљено са дозом сатире, духовитости и истанчаним стилем. Романи морају бити морални и примерени. Међутим, „данашњи романи су бесрамни, глупи и штетни“, истиче Валера. Овај шпански класик је био радикални противник довођења у везу уметности и морала, моралисања у књижевности и романа с тезом. Међутим, као део шпанског културног миљеа крајем XIX века, дипломата, политичар и колумниста, Валерина перспектива је ипак другачија од доминантног, очекиваног и логичног: *права уметности увек је повезана са моралом, будући да су уметности и морал „две гране истог стабла“* (Аморос 2005: 38). Као истакнути ларпурлартиста, Валера сматра да поезија у својој основи за главни циљ има представљање лепоте, те заступа став да

„poesía, y por consiguiente la novela, se rebajan cuando se ponen por completo a servir a la ciencia; cuando se transforman en argumento para demostrar una tesis.“⁴ (Валера 2003)

Он се у овом тексту својим ставовима декларише као хегеловац, будући да сматра да природа у уметничком представљању трпи одређену трансформацију, посматра се кроз визуру уметника, јер је подражавање природе одраз апсолутног у реалном. Реч је о идеалистичкој и субјективистичкој теорији јер, мешајући стварност са сопственом уобразиљом, уметник је чини све више песничком, одстрањујући тако из ње све недостатке. Уметност није подражавање природе, већ њено улепшавање путем уметничког дела, у којем уметник избацује све што је ружно. Уметност је, по Валери, производ духа, а не природе (Агинага Алфонсо 2003). Валера са Флобером дели и став да романописац мора бити уметник, неморни радник који посебну пажњу посвећује стилском изразу и његовој истанчаности. Дакле, фокус је на потреби да се постигне симбиоза два чиниоца: живети кроз узвишену, продуховљену уметност све аспекте свакодневног живота и

3 „једна свеобухватна и слободна врста у коју све стаје; под условом да приповеда о измишљеним стварима. Међутим, будући да су сви ваљани романи помало и поезија, романописци настоје да се у романима нађу и елементи изузетног, идеалног, чудесног и необичног. Зато се *романескним* назива оно што се обично не дешава.“ (превод: аутор)

4 „поезија, а самим тим и роман, губе своју вредност ако се у потпуности ставе у службу науке; када постану само аргумент да би се представила одређена теза.“ (превод: аутор)

широког спектра људских обичаја (Варгас Љоса 1975: 251). Тиме се прозном изразу даје карактер поетског текста, те се обични животи људи подижу на ниво епопеје. Како примећује Варгас Љоса (1975: 255) у есеју о европском релизму и стваралаштву Гистава Флобера (*La orgía perpetua: Flaubert у „Madame Bovary“*), многобројне фракције реализма нису имале већег успеха у европским размерама, будући да је за већину тих аутора реализам заснован не преузимању делова и фрагмената из свакодневног живота, који су што верније приказани уз минималну уметничку елаборацију. Међутим, једна ствар не искључује другу: избор неке реалистичке теме не ослобађа аутора од формалне одговорности, јер каква год да је материја романа или било којег књижевног дела, стуб дела мора бити **форма**.

Иако проналазимо многобројне еквиваленте између Флоберових и Валериних ставова о књижевности, уметности и форми, као носећем „стубу“ романа, Валера у својим коментарима није позитивно оцењивао рад свог француског колеге. Чини се да је можда флберовски идеал уметности био сувише сложен за перцептивне капацитете овог класика, детерминисаног шпанским културним контекстом и традицијом, те га је крајње иронично називао „савесним стилистом“ који „умањује шта стигне: убија протагонисте својих дела“; Валера такође Флоберу замера и „перверзни и гнусни идеал“ видљив у његовим делима, те га чак и не спомиње као аутора романа *Госпођа Бовари* током једне књижевне вечери на којој је учествовао у Паризу (Аморос 2005: 50).

Будући да Хуан Валера заступа становиште да је роман производ поетске уобразиље и да природа кроз уметност доживљава неку врсту трансформације, његову теорију уметности и романа сврставамо у идеалистичке.

Критика Емилије Пардо Басан и полемика са натуралистима

Осамдесетих година XIX века велики утицај на шпанску књижевну сцену извршили су и преводи шпанских дела на француски језик, посебно преводилаца Албера Савина (Albert Savine), који је 1885. године објавио кратки текст *Le naturalisme en Espagne. Simples notes*, где закључује да се шпански натурализам веома разликује од француског по томе што има више елемената духовног, католичког, а самим тим и мање песимистичног у себи. Французи су материјалисти који реагују на романтизам, док Шпанци настављају романтичарску традицију. Савин је на француски превео *Горуће пупчање (La cuestión palpitante)* Емилије Пардо Басан, што је и био повод да Хуан Валера напише *Забелешке о новој вештини писања романа (Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas)*. Реч је о десет чланака који су објављени од 1886-1887. године у часопису *Revista de España*, а као интегрална књига 1887. године. Будући да је боравио у својим дипломатским мисијама, Валера није био присутан током најжешћих полемика око натурализма у Шпанији (1881-1885). Његови чланци су настали сувише касно и нису имали већег одјека; написани су без јасног плана и само мали део односи се на тему из наслова, а остатак су дигресије и ауторова размишљања. Међутим, управо споменути скуп кратких осврта на природу натурализма и натуралистичког романа, кључни су за спознају Валерине естетске позиције међу теоретичарима шпанског романа тога времена.

Једна од битних идеја јесте да је натурализам „дегенерисана форма романтизма“, а да је класични реализам представљао само међуфазу еволутивног процеса. Валера не осуђује све аспекте ове тенденције. Изражава своје похвале мно-

гим натуралистичким писцима; међутим, не слаже се са њиховим обрасцем, који пориче Бога, истиче песимизам и детерминизам. Овакав став не треба да изненађује, с обзиром на снажан утицај традиције, католичке доктрине и реалистичког књижевног поступка (у ужем смислу речи), који представља константу готово читаве шпанске књижевности. Валера ипак истиче превласт имажинације над посматрањем, чиме се све више удаљава од теорије натурализма која је осамдесетих година XIX века била доминантна у Шпанији:

„Yo quiero que la observación de las acciones y pasiones humanas, de la Naturaleza en general, de la sociedad tal como está organizada, de todo lo real, en suma, sea el fundamento de mis ficciones; yo quiero que todas las criaturas de mi fantasía sean verosímiles, que todos mis personajes vivos, y que el medio ambiente en que los pongo, y la tierra sobre la que los sostengo, sean aire y tierra de verdad o parezcan tales, pues es claro que yo no puedo, ni puede nadie, crear tierra y aire nuevos.“⁵ (према: Агинага Алфонсо 2003)

Језик у роману треба да служи представљању естетске истине, а не стварне и гнусне истине. По Валери, натуралисти не праве разлику између једноставног, свакодневног говора и простог изражавања (Агинага Алфонсо 2003).

Експериментални роман је за овог шпанског класика „књижевност која негира књижевност“, тј. тенденција која одбацује све оно што је до сада био основ књижевног стваралаштва, а то је *фантасија*. Валери је највише сметао Золин покушај да уметности наметне правила, да „дисциплинује“ роман. Супротставља се том гледишту јер роман мора бити најслободнија књижевна врста (Педраса Хименес и Родригес Касерес 1983: 491, 492). Промене настале бурном расправом о новом току највише су се одразиле на сама дела писаца. Романи се одвијају не само на одређеном и конкретном месту, већ у конкретној историјској епоси и времену. На тај начин, ликови постају резултат услова околине у којој се крећу и историјског тренутка у којем се налазе. Протагониста више није херој, изузетних способности и квалитета, већ обичан човек каквог сусрећемо у свакодневном животу. Живот било којега човека постаје материја од које може настати роман. Шпански писци, за разлику од француских, нису били склони представљању анормалних ликова и душевних болесника, који су неопходни да би се приказао наследни детерминизам. Често је приказиван само део живота романескног лика, без одређеног увода или краја радње. На пољу стила, шпански натуралисти били су знатно умеренији од француских. Неутрални приповедач је ретка појава код шпанских натуралиста, а најчешће се јавља са другим облицима приповедања (Патисон 1969: 126-130). Валера је овакво стање у шпанској романескној естетици тога времена тешко прихватао, проглашавајући своје колеге „плагијаторима“, „записничарима“ и „хроничарима“.

Посебно место у Валериној теорији романа заузима **историјски роман**, будући да историјско подстиче машту и доприноси развоју романа као прозне врсте забавног карактера, савезника човекове разоноде. Историјски роман је свевременски, увек актуелан и свеж, те не може бити формално превазиђен. С тим у вези треба споменути и Валерин прогресивни став о степену развоја цивилизације (по узору на Хегела). Расправљајући у овом тексту о моралности у модер-

5 „Желим да посматрање страсти и понашања људи, као и саме природе, и друштва онаквог какво јесте, и свега што је реално, буде основа мојих дела; желим да сва бића из моје маште буду истинолика, да сви моји ликови изгледају живо, и да околину у коју их смештам и место на које их постављам, буду прави ваздух и земља или да бар тако делују, будући да је јасно да ја не могу, нити било ко може, створити нови ваздух и земљу.“ (превод: аутор)

ном роману, аутор истиче да је савремени роман (период реалистичких остварења) најморалнији и најпримеренији добром укусу и друштвеним обзирима, будући да је и степен развоја цивилизације и културе знатно виши у односу на период Антике и осталих протеклих епоха.

Закључак

Реализам као поступак у служби је покушаја да се у књижевноуметничком делу прикаже стварност (емпиријска или историјска), као што се то чинило и раније, али предмет сужава на приказивање свакидашње и друштвене стварности, која се тумачи у духу позитивизма XIX века. Валери су биле одбојне социолошке интерпретације уметности и књижевности којима је био склон Иполит Тен. Будући да је естетско стварање производ инспирације, мишљења је да уметник само пажљивим, преданим и упорним радом мора долазити до правог степена развијености форме уметничког дела.

Утилитаризам који је захватио и књижевност, али и све друге хуманистичке и уметничке дисциплине, захтева од стваралаца писање поучних, дидактичких дела. Средиште реалистичког метода стога постаје потрага за типом или типичним, који ће у уметничком смислу представљати спојницу између садашњости и будућности, стварности и идеала, и самим тим, добити вредност универзалног. Тежња за општим уједно је повезана са наглашеном објективношћу приказивања, будући да нова епоха више нема поверења у субјективни суд, толико важан за претходнике. Главни технички захтев реалиста састојао се у брисању и нестајању писца из дела, па је безличност приказивања постала опсесија многих писаца. (...) Реалистичка књижевна доктрина може се свести у неколико доминантних начела: објективност, друштвена аналитичност и критичност, тенденција и типично (Поповић 2007: 598, 599). Може ли се Валерина концепција романа, а посебно реалистичког романа, свести на неколико набројаних постулата? Чини се да одговор нужно мора бити негативан, будући да Валера ни естетски ни практично не припада групи класичних реалистичких писаца XIX века.

Хуана Валеру су естетички субјективизам и умерени конзервативизам спречили да своју романескну делатност усмери ка некој врсти етичке или социолошке књижевности. Будући да је био присталица ларпурлартизма, сматрао је да је поезија, тј. роман, унижен уколико се стави у службу науке, али и када постаје фиктивна прича која за задатак има одбрану одређене тезе (Сотело Васкес 1988: 522). Валера сматра да је циљ уметничког стварања афирмација лепоте. У оквирима овог појма бави се не само књижевном критиком, већ и у њој проналази инспирацију за сопствено књижевно стваралаштво. Иако не проналазимо конзистентну теорију романа, у разматраним текстовима можемо издвојити одређене елементе поетике романа: концепт романа као поетске композиције чији је основни циљ субјективна представа ауторовог света, појам преобликовања природе у уметничком делу, посебно у роману, одбојност према класичној концепцији реализма, концепција уметника-романописца чији је задатак да природу учини лепшом, одбацујући све одбојно, ружно и гротескно у њој.

Литература

- Агинага Алфонсо 2003: M. Aguinaga Alfonso. „Valera y Galdós: dos concepciones del modo de novelar“, <<http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?portal=53&Ref=10609>> (15.07.2008)
- Аморос 2005: A. Amorós. *La obra literaria de don Juan Valera: la „música de la vida“*; Madrid: Editorial Castalia.
- Валера 2003: J. Valera. „De la naturaleza y carácter de la novela“, <<http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?portal=53&Ref=10636>> (15.07.2008)
- Варгас Љоса 1975: M. Vargas Llosa. *La orgía perpetua: Flaubert y „Madame Bovary“*; Barcelona: Seix Barral, Biblioteca breve.
- Естебанес Калдерон 2006: D. Estébanez Calderón. „Mímesis“ in: *Diccionario de términos literarios*, Madrid: Alianza Editorial, Colección Filología y lingüística, 672-675.
- Лешић 2008: З. Лешић. *Теорија књижевности*, Београд: Службени гласник.
- Патисон 1969: W. T. Pattison. *El naturalismo español (historia de un movimiento literario)*, Madrid. Editorial Gredos, Biblioteca Románica Hispánica.
- Педраса Хименес и Родригес Касерес 1983: F. B. Pedraza Jiménez y M. Rodríguez Cáceres. *Manual de literatura española, Vol. VII Época del Realismo*, Tafalla (Navarra): Cénlit Ediciones.
- 2007: -----, *Las épocas de la literatura española*, Barcelona: Editorial Ariel.
- Поповић 2007: Т. Поповић. „Подражавање“, „Реализам“ in: *Речник књижевних штермина*, Београд: Логос Арт, 536, 537, 597-601.
- Рикер и Валверде 2007: M. de Riquer y J. M. Valverde. *Historia de la literatura universal*, Vol. II (desde el Barroco hasta nuestros días), Madrid: Editorial Gredos.
- Родригес Кањо 2009: L. Rodríguez Cacho. *Manual de historia de la literatura española, vol. 2 (siglos XVIII al XX, hasta 1975)*, Madrid: Editorial Castalia, Castalia Universidad.
- Сотело Васкес 1988: A. Sotelo Vázquez. ”Juan Valera y el arte de la novela, según Manuel de la Revilla“ in: Yvan Lissorgues (ed.) *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*. Barcelona: Editorial Anthropos, 515-530.
- 2002: -----, *El naturalismo en España: crítica y novela*, Salamanca: Ediciones Almar, Biblioteca filológica.
- Ферепас 1982: J. I. Ferreras. «La prosa del siglo XIX» in: Díez Borque, José María (coordinador), *Historia de la literatura española*, Vol. III (siglos XVIII/XIX), Madrid: Editorial Taurus, 393-434.
- 1990: -----, *La novela en el siglo XIX (desde 1868)*. Madrid: Taurus.
- 2010: -----, *La novela en España – Historia, estudios y ensayos, Tomo IV. Siglo XIX. Segunda parte (1868-1900)*, Madrid: La biblioteca del laberinto.

TEORÍA DE LA NOVELA DE JUAN VALERA

Resumen

En el proceso de la consolidación de la teoría de la novela española del siglo XIX se pueden marcar varias fases. Juan Valera (1826-1905), miembro de la llamada „Generación del 1868“, se ocupó con detalle de los problemas teóricos de la novela, aunque no podemos afirmar que se tratara de una teoría aplicada a su obra literaria. En primer lugar, Valera se enfrenta con el naturalismo y la teoría de la novela francesa, tanto con los escritores españoles pertenecientes a ese movimiento literario y estético, como con los representantes del „realismo puro“ y los regionalistas. Así que proclama una nueva versión de la novela *espiritualista e idealista*, si bajo este concepto abarcamos el desinterés de novelista por la elaboración del mundo ficticio y un obvio esfuerzo de presentar los mundos internos de los personajes. En sus textos, *De la naturaleza y*

carácter de la novela y *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas*, Valera se declara un hegeliano, puesto que concluye que la naturaleza en la presentación artística se transforma, se elabora desde el punto de vista del artista; así que la mimesis de la naturaleza es un reflejo de lo absoluto en lo real. El propósito de este artículo es determinar la posición de Valera y de su teoría en el contexto teórico de la novela española del realismo español, pero también encontrar una posible correlación entre él y otros autores del realismo español o europeo, especialmente con Gustavo Flaubert. Aunque no hallamos una teoría completa y explícita en los textos de Valera, podemos citar algunos elementos de la poética de la novela: concepto de la novela como una obra artística y poética que contiene una visión subjetiva del mundo del novelista, el concepto de la transformación de la naturaleza en la obra literaria, el rechazo del concepto clásico del realismo y el naturalismo, etc.

Palabras clave: realismo español, Juan Valera, teoría de la novela, mimesis, idealismo

Vladimir Karanović

Никола ПОПОВИЋ¹
Крађујевац

УТИЦАЈ ВЕРИСТИЧКЕ ХРОНИКЕ НА САВРЕМЕНУ ИТАЛИЈАНСКУ ПРИПОВЕТКУ

У раду се разматра подударност мотива у књизи новинских записа Матилде Серао *Il ventre di Napoli* (1884) и збирци приповедака Валерије Пареле *Mosca più balena* (2004). Дела повезује тематска усмереност на амбијент Напуља, а на стилском плану развојна линија реализма од натуралистичког детаља карактеристичног за веристичку прозу до филмичног реализма савремене италијанске приповетке.

Новински записи Матилде Серао пример су публицистике која се приближава жанровима књижевноуметничког стила. Елементи хронике изразито су обележили идиостил ове списатељице која објективност приказивања појединачних случајева спаја са социјалним ангажманом, али и са лиризмом и интимистичком усмереношћу на детаљ. Исти елементи присутни су у приповеткама Валерије Пареле, у којима су слике из Напуља оживеле традицију регионалне књижевности.

На примерима новинских текстова М. Серао и модерне прозе В. Пареле уочена је веза веристичке хронике и наративног дискурса нове италијанске приповетке.

Кључне речи: хроника, натуралистички детаљ, веризам, регионална књижевност, нова италијанска приповетка

1. Веризам – развојна линија италијанске реалистичке нарације

На књижевну компарацију двеју италијанских ауторки, Матилде Серао и Валерије Пареле, и њихових дела *Il ventre di Napoli* (1884) и *Mosca più balena* (2003), упућује пре свега тематска усмереност на амбијент Напуља, а на стилском плану развојна линија реализма од натуралистичког детаља карактеристичног за веристичку прозу до филмичног реализма савремене италијанске приповетке.

Матилде Серао (1856-1927) објавила је своја главна дела на прелазу из деветнаестог у двадесети век као најзначајнији представник женске прозе веризма, иако је у многим елементима њено стваралаштво захваћено и другим литерарним тенденцијама (в. Carpentieri 2009). У културолошком контексту наше литературе ради се о списатељици која је за свог живота била веома популарна захваљујући преводима њених сентиментално-љубавних новела и романа. Треба имати у виду да се талас женске књижевности у доба позног веризма издвојио као носилац препорода идеализма и својеврсна реакција на строги позитивизам главног тока веристичког стила. Друштвена драма Напуља и Италије у периоду после уједињења добила је централно место у књизи новинских записа *Il ventre di Napoli* (*Трбух Напуља*), која се издвојила међу осталим делима веристичке хронике по споју емотивног и фактографског у нарацији (в. De Nunzio-Schilardi 1986, Ghirelli 1995).

Валерија Парела (1974) припада генерацији италијанских приповедача који се опредељују за превредновање традиције. Ово се односи више на место радње (то је град Напуљ) и мотиве сиромаштва, корупције и сујерверја а мање на поду-

1 nikparma@yahoo.it

дарности стила јер, уз традицију веризма и реалистичког нарације у италијанској прози, млађи приповедачи следе и различите струје постмодернизма. Теме приповедака из збирке *Mosca più balena* дотичу проблеме италијанског друштва и актуелну политичку сцену. Слично списатељицама „ружичастог романа“ (в. Tellini 1998: 159-163), В. Парела негује интимизам као спецификум женског пера, али и социјално-психолошку амбијенталност нарације као обележје идиостила.

2. Хроника и веристичка традиција приповедања

Елементи регионалне хронике² представљали су важан фабуларни слој у прози веризма јер су најзначајнији представници пореклом са италијанског југа. У приповеткама и романима Ђованија Верге, Луиђија Капуане и Федерика де Роберта, амбијент приповедања, Сицилија, постаје јединствен геопоетски простор. Своју новинску хронику М. Серао је везала највише за град Напуљ. У новинске записе, посебно у књизи *Il ventre di Napoli*, уносила је сликовитост и изражајност приповедања као одлике књижевног стила (в. Тошовић 2002: 211). У записима о ерупцији Везува, касније објављеним у књизи *Sterminator Vesevo* (1906)³, задржала је основно својство новинарске информације: „имедијатну актуелност при опису догађаја који је још увек у току, или је главни део догађаја завршен, али се додатни подаци још откривају: обим несреће, откривање размере катастрофе, број и идентитет жртава“ (Ђурић 1997: 59).

На нарацију и стил М. Серао у приповеткама, романима и чланцима о уметности оставио је печат њен рад у новинарству (в. De Nunzio-Schilardi 2004)⁴. Књижевна продукција тог времена иначе је била под утицајем позитивистички усмереног приповедачког поступка, те је новина сликање шире друштвене позадине на исечку из живота (в. Geraci 1963). Уреднички чланци и хронике М. Серао изоштрили су њена запажања друштвених проблема до којих је долазила описујући појединачне случајеве типичне за локалну средину. По класификацији Б. Тошовића (2002: 310), идиостил М. Серао уклапа се у књижевно-публицистички подстил, који има и одлике аналитичког подстила. Њени новински записи у *Трбуху Напуља* јесу пример публицистике⁵ која се приближава жанровима књи-

2 Клајн и Шипка (2007: 1424) праве разлику између историографског, књижевног и публицистичког аспекта појма *хроника*. У књижевном смислу хроника означава „дело које описује друштвене, породичне и др. догађаје праћећи њихов постепен развој“, а рубрика у новинама или часописима прати текуће догађаје. Дефиниција је применљива на многе романе веризма који попут „Породице Малавоља“ Ђ. Верге, представљају породичне саге и хронологију места.

3 Персонификација „Везув уништитељ“ (*Sterminator Vesevo*) упућује на паралелу са Леопардијевим стиховима из песме *La ginestra*, где се Вулкан назива „чудесним брегом“: *Qui, su l'arida schiena / Del formidabil monte / Sterminator Vesevo, / La qual null'altro allegra arbor né fiore, / Tuoi cespi solitari intorno spargi, / odorata ginestra, / contenta dei deserti.* (подвукао Н. П.)

4 Заједно са поновним вредновањем њеног дела, сагледава се и новинарски ангажман М. Серао у контексту развоја женског пера и женског јурнализма у Италији. У овом смислу значајна је студија В. Де Нунцио-Скиларди *La Serao giornalista* (1986), те биографска књига новинарке Д. Троте *La via del della penna e dell'ago* (2008). У студијама Л. Крохе (1992), У. Фанинг (2002а) и А. Амоје (1996), објављеним изван Италије, публицистика М. Серао сагледава се кроз призму феминистичке критике у односу на друге представнице италијанског јурнализма, попут Оријане Фалачи и Камиле Чедерне.

5 Ђурић (1997: 557-558) разликује уже значење публицистике које се односи на штампу која се бави актуелним догађајима, појавама, процесима и шире значење које обухвата научно-популарне текстове, фељтоне, брошуре и књиге доступне широј читалачкој публици: „Новинарство, пре свега аналитичко, део је публицистике, а публицистика, актуелно-политичка пре свега, део је новинарства“.

жевноуметничког стила. Елементе веристичке хронике у новинским текстовима обележила је индивидуалност списатељице која је била једна од најпрогресивнијих жена свога времена, уредник и оснивач неколико дневних листова (в. Trotta 2008).

Са већим или мањим степеном метафоричног слоја у нарацији, традиција хроничарског приказивања стварности била је константа реалистичке прозе. Није занемарива ни чињеница да су многи прозни писци савремене италијанске књижевне сцене по свом основном позиву публицисти (в. Murialdi 2006). Међу њима се по опису италијанског југа и скривене стране напуљске реалности издваја писац *Гоморе* Роберто Савијано.

3. Фактографија и лиризам у нарацији

Матилде Серао била је веран тумач социјалних питања с краја деветнаестог века. Њено живописно приказивање догађаја из локалног живота прерастало је оквира средине. По књижевним намерама М. Серао је следила веризам и градила књижевни профил према свом разумевању осећајности, које се уклапало у токове сентименталне литературе тог времена.

Наслов књиге *Трбух Напуља* настао је као одговор на реченицу „Треба разутробити Напуљ“ коју је у време епидемије колере у Напуљу 1884. године у италијанском парламенту изговорио премијер Агостино Депретис, сматрајући да треба срушити оронуте зграде у којима се ширила зараза, иако су смештене у средишњем делу града⁶. Суштина одговора је да управо у том средишту града лежи и основа његовог идентитета или, како каже М. Серао, „душе“. Ова реч, коју списатељица употребљава у различитим конотацијама кроз цели рукопис, постаје аутопоетички лајтмотив кроз који се преплићу две наизглед опречне компоненте њеног стила – фактографска веродостојност и лиризам (в. De Nunzio-Schilardi 2004).

Имајући ово у виду, вреди навести неколико примера који илуструју широк распон појма „душа“. За трећи део књиге који носи наслов *L'anima di Napoli* („Душа Напуља“), М. Серао каже да је *espressione di un cuore sincero, di un'anima sincera: espressione tenera e dolente* („израз једног искреног срца, једне искрене душе: израз нежан и болан“). Израз *pane dell'anima* („хлеб за душу“) употребљава као алузију на реченицу Ђузепеа Мацинија *L'educazione è il pane dell'anima* („Образовање је хлеб за душу“), изговорену у контексту тек окончаног уједињења Италије. Израз *anima virile* („мушка душа“) користи у портретисању савременика сенатора Етореа Чикотија (1863-1939), који је био омиљен међу Наполитанцима због залагања за овај град. Текст *Una donna* односи се на Терезу Раваскјери (1826-1903), добротвора, списатељицу из Напуља, и ауторку дела *Storia della carità napoletana* („Историја наполитанског милосрђа“) из 1879. године, од које се опрашта у хришћанском духу речима *il mondo misterioso delle anime* („тајанствени свет душа“), дајући лирски завршетак својој новинарској књизи.

Првим текстовима из 1884. године Серао је придодала у новом издању 1905. два текста: „Двадесет година касније“ и „Душа Напуља“. У овим записима објективност приповедања у вези је са социјалним ангажманом, али и са интимистичком усмереношћу на детаљ. Занимљивост је што се у уводном тексту позива на

6 Свакако је могућа и веза са насловом књиге Е. Золе *Le ventre de Paris* (1873), нарочито имајући у виду ауторкино експлицитно позивање на експериментални роман (в. Serao 2009: 88).

„женскост“ као алиби за уздржавање од описивања запуштених градских улица, мада је сасвим у складу са нотом сентиментализма:

„Ја сам жена и не могу вам казати какве су те улице: њихова запуштеност толико је велика, толико јадна те сасвим понижава људску душу и пламени стида запахњују лице.“ (Серао 2009: 45)⁷

У даљем тексту ипак је приказала моралну и социјалну страну беде и сиромаштва, настојећи да кроз подробне описе „сецира“ наполитански амбијент:

„Па ипак, људи који живе у ове четири сиромашне четврти, без ваздуха, без светла, без хигијене, корачајући кроз црне потоке, прелазећи брда смећа, удишући задах и пијући загађену воду, то нису бесни, дивљи, нити беспослени људи; нису туробни у вери, нити суморни у пороцима, нису разјарени због своје невоље. [...] Ти људи воле веселе боје [...], воле музику и стварају је, певајући с толико љубави и сете, да те песме раздиру срце и буде непобедљиву чежњу код онога који је негде далеко, њихова осећајност је огромна и шири се у музичко сазвучје.“ (Серао 2009: 47-48)

Наслови из *Трбуха Напуља* обухватају широку палету тема: „Шта једу Наполитанци“, „Мали олтари“ (део који се бави темом сујеверја), „Трошење новца“, „Милосрђе“, „Параван“ и „Иза паравана, два записа о игри лотоа („ракији Напуља“), „Част“, итд. Запис „Живописни призори“ врло је импресиван и има карактер аутопоетичког манифеста. Преко низа контрастних слика истиче се посебност Напуља по начину живота и менталитету. Набрајање боја, звукова или описивање разних мириса употребом метафоре „мелодија мириса“ упоредила је са тежњом експерименталног романа да преко чулних слика оствари синестезију:

„Овде би експериментални роман могао применити своју традиционалну симфонију мириса, јер овде се чују незамисливе мелодије мириса: пржено уље, ужегла кобасица, јаки сир, бибер издробен у авану, кисело сирће, маринирани бакалар.“ (Серао 2009: 88, подвукао Н.П.)

На овом месту М. Серао прави везу између сликарске и књижевне палете, а термин „живописно“ (*il pittoresco*) користи као стилогени назив за ликовност у приповедачком делу, те су текст и слика експлицитно стављени у исту раван: „Све је то прелепо, за сликара и за романописца.“

Имедијатну црту хронике М. Серао је исказала у највећем степену пратећи догађаје у Напуљу везане за ерупцију вулкана од 4. до 21. априла 1906. године. Ову хронику су доносиле новине *Il Giorno* као снажно сведочанство о току ерупције. Текстовете је објединила у књизи *Sterminator Vesevo* (1906) и тим поводом забележила:

„Читаоче, пријатељу мој, немој на овим страницама које сакупљам и које ти пружам тражити високу уметност и очаравајући стил. Исписиване су дан за даном, уз болне откуцаје срца, са неисказивим узбуђењем од којег је перо често испадало из руке уморном и очајном писцу; писане су сваке ноћи, по повратку из крајева где је бесарајајуће силе уништио људе и куће, док сам још била опхрвана сликама страхоте. Зато ћеш, уместо ледене књижевне дисциплине, наћи на овим страницама просту, дубоку и трагичну повест једне ерупције коју сам гледала својим смртним очима.“ (Серао 1906: 7-8)

⁷ Све цитате из књига *Il ventre di Napoli* и *Sterminator Vesevo* превео Н.П.

Полазећи од детаља – чак модног детаља, као што су руже на дамским шеширима какве су носиле јунакиње њених новела, М. Серао описује прве знаке ерупције вулкана којима становници Напуља нису придавали много значаја:

„Руже, све те руже на шеширима, биле су посуте пепелом. [...] Очи лепих госпођа мало су сузиле, због чађавог пепала, док су њихове неодољиве усне смешиле, безбрижно и весело. [...] Ништа није било чудније од те силне светине, од свих тих спасилачких група, целог тог призора, који је носио најчудније одлике једне ретке терестричке појаве због које, ако ћемо искрено, нико није много марио, осим можда конобарица, послужитеља, кочијаша, коњушара, који су морали све то да помету, очисте, саперу. Што се тиче потписнице ових редова, она је жртва свога заната, и док пише, пада по хартији пепео којим је обасута њена густа коса. *Quia pulvis es.*“ (Serao 1906: 12-13)

Занимљив је податак да је само годину дана након италијанског издања књиге *Sterminator Vesevo*, исти издавач објавио превод на енглеском језику (в. Serao 1907). Импресије директно проживљених и описаних догађаја у књизи *Sterminator Vesevo* оставиле су траг на многим сликама у *Трбуху Најуља*. У запису „Мали олтари“ описала је догађаје у граду захваћеном болешћу, што је позната тема у италијанској књижевности (Бокачо, Манцони). Серао наводи датуме везане за колере (1865, 1867, 1873) и ерупције Везува (1872), а хронологија догађаја није лишена експлицитних књижевних описа „јужњачке мистерије“:

„У време колере 1865, прављене су процесије и јавне молитве; у време колере 1867, још теже, још окупније, која је наступила након рата, из свих парохија износили су слике Богородице и светаца заштитника, поворке су се пресретале на улици и утапале једна у другу: све је то личило на средњевијековну јужњачку мистерију. [...] У страшној ерупцији Везува 1872, цела три дана лава је претила Напуљу: жене су ишле у катедралу да узму главу Сан Ђенара⁸: хтеле су да је носе по граду, како би зауставиле лаву.“ (Serao 2009: 59)

Веристички описи с натуралистичким детаљима прожимају целу књигу *Трбух Најуља*. Елементи публицистичких жанрова исказани су великим бројем предиката и стручних речи, а пример књижевне стилизације је меланхолични декрешендо у опису радног дана напoлитанске служавке, те портретисање амбијента и ликова са пијетизмом и емпатијом:

Служавка из Напуља ради за десет лира месечно, без урачунатих obroка: сваког јутра, она препешачи две-три миље, од своје куће до куће својих газди, сиђе низ степенице и по четрдесет пута дневно, извуче из дубоког бунара двадесет ведара воде, исцрпљује се без предаха, не једе током целог дана и увече се вуче ка својој кући, попут изломљене сенке. [...] Ружне су, то је истина; запуштене су, то је још већа истина; понекад су чак одвратне. Али ко заиста жели да уђе у суштину њихових душа, треба да уђе у тајну тих живота, који су поема о свакодневном мучништву, небројеним жртвама, напорима поднетим без иједне речи. (Serao 2009: 50-51)

Директно обраћање читаоцу свакако иступа из новинског канона објективизма и обележје је идиостила који није без морализаторске и просветитељске намере, што је још један доказ друштвеног утицаја Матилде Серао у Италији и другим европским земљама.

8 Традицијом веровања у Сан Ђенара, заштитника града Напуља, М. Серао бави се у књизи *San Gennaro nella leggenda e nella vita* (1909), која заједно са књигом *La Madonna e i santi* (1902), представља исход њеног занимања за народна веровања и религиозност са културолошког аспекта.

4. Нова италијанска приповетка и књижевне паралеле

Валерија Парела је млађи глас нове италијанске књижевности. Наслов збирке *Mosca più balena* (у дословном преводу: „Мува плус кит“) асоцира на апсурд и тривијалност рекламе као препознатљив знак свакодневнице. У преводу овог енигматичног наслова на енглески језик, *Fly plus Whale*⁹ сачувана је потпуна еквиваленција (в. Ивир 1978). Француски преводилац определио се за наслов *Le ventre de Naples* (в. Parrella 2009), што је очигледна преводилачка слобода или комуникативна парафраза наслова *Il ventre di Napoli*. Преводећи збирку приповедака *Mosca più balena* на српски језик, одлучили смо се, уз сагласност списатељице, за наслов *Приче из Напуља*, имајући у виду да је овакав поступак и раније практикован у нашој литератури¹⁰, а није необичан ни у странијој књижевности, нити у преводу филма.

Трагом анализираниог наслова књиге В. Пареле, вратили смо се на хронике М. Серао у намери да откријемо могућу књижевну паралелу: обе описују исти топос у другим епохама, припадају различитим књижевним правцима, али су се духовно и тематски определиле за исту „женску перспективу“ приповедања. Под појмом „женска перспектива“ мислимо на социјалну ангажованост ових списатељица, које из истих оквира патријархалне породице италијанског југа граде женски идентитет својих јунакиња (в. Fanning 20026).

Већ уводни пасус у књизи *Приче из Напуља* В. Пареле открива неке од идентичних мотива са књигом *Трбух Напуља* М. Серао. У причи „Оно чега се више не сјећам“ Парела описује земљотрес који је потресао Напуљ 1980. године и био уједно најснажнији земљотрес у Италији после Другог светског рата. Опис живота у наполитанској четврти дат је у контрасту дубоко укоренењених мистичних веровања и рационалног односа према догађајима:

„Када сам имала шест година, био је земљотрес, била сам кћи јединица, побјегла сам босонога под једна врата, међу своје родитеље. [...] Три мјесеца касније, позната пророчица из насеља саопштила је људима дан и сат следећег потреса. Људи су спавали са кофером испод кревета, у пророчицу се није могло сумњати, и тако када је дошао дан 'икс' сви су почели силазити на улицу. Палили су ватре.“ (Парела 2010: 5-6)

Једна од књижевних паралела у разматрању хронике М. Серао и приповетке В. Пареле је „преплитање индивидуалног и колективног памћења“ (Бертучи 2008: 3)¹¹, посебно присутно у катаклизмичним догађајима. У многим причама налази се тема „женске солидарности“ (в. Fanning 2006), на пример у причи „Војња“ наставница нуди превоз илегалној имигранткињи и прима је у кућу, а однос мајка-дете описује се у романескном опусу и једне и друге ауторке. Мотив мајчинства једна је од тематских окосница како у прози М. Серао, тако и у при-

9 На енглески језик преведена је збирка приповедака Валерије Пареле *Per grazia ricevuta*, под насловом *For the Grace Received*. Из књиге *Mosca più balena* објављено је неколико приповетки. У ауторкиним биографијама на интернету, између осталог и на сајту издавача *Minimum Fax*, наводи се наслов *Fly Plus Whale* који се разматра у овом раду.

10 Видети антологије *Из Италије: приповећке* (1904), издате у Мостару у Штампарско-умјетничком заводу Пахера и Кисића, *Савремене италијанске приповећке* (1929), у издању Српске књижевне задруге. Регионална одредница, као атрибут у наслову, присутна је у делима писаца који припадају веризму, попут збирке *Nel Paese della Zagara: novelle siciliane* Луиђија Капуане, преведене насловом *У земљи наранџиног цветја: сицилијанске приче* (1952).

11 П. Бертучи (2008) сматра да су главне теме у прози М. Серао, које су усмерене на женске ликове, везане за солидарност, отуђење, моћ, жртвовање, колективно памћење и друштвену свест.

чама В. Пареле. П. Бертучи (Bertucci 2008: 13) сматра да је идеја мајчинства у опусу М. Серао прошла развојни пут од идеалистичког представљања у раним делима до реалистичког приказивања у њеном последњем роману *Mors tua* (1926), истичући да „мајка без обзира на друштвени и економски статус, остаје кохезивни елемент који држи породицу на окупу.“ У збирци *Mosca più balena* (у нашем преводу *Приче из Најуља*) за фигуру мајке везује се лирски тон и самопромишљање:

„Дуж овог зида је америчка винова лоза. Ту лозу ми је дала мајка, када је чула гдје радим, да је дјеца засаде. Тако је све почело: пошто је била ботаничарка, одабрала је најпогодније биљке, а школа је издејствовала да нам их поклони управа аеродрома, не бисмо ли им опростили што нам над главу истресају реакторе из цијеле Европе. [...] Моја мајка је увијек изнова почињала од биљака, па је и наш однос поново настао тако: сав свијет из којег сам је била искључила, све што је требало да подијелимо раније, претворило се у тај цвијетњак гдје су се мој дуг према дјетињству и њен према ботаници спојили и међусобно допунили.“ (Парела 2010: 85)

У хипер реалистичком начину описивања живота у наполитанској четврти задржала се црта идеализма и лиризма која подсећа на истицање моралних вредности у записима М. Серао. Хронологија догађаја у приповеткама В. Пареле има исту унутрашњу везу, али време приче постаје издвојено време, често врло скраћено. Та хронологија, посебно у причи „Гвапетела“, подсећа на секвенце документарног филма. Дијалози носе боју локалног говора и често настају у тренутачној интроспекцији личности:

„Сенаторе, схвати ме. Гласови се купују за сто хиљада лира. Мафијаши стоје крај гласачких кутија. Контролише се и печатање гласачких кутија. То је оно што ја знам о политици, то је оно што ми ти показујеш већ тридесету годину заредом.“ (Парела 2010: 35)

„Камора је свуда око нас, а мој стомак постаје све чвршћи у том чудном свијету.“ (Парела 2010: 111)

Блага и добронамерна иронија је иста нијанса којом ауторке боје минијатуру у тексту. Навешћемо пример из *Трбуха Најуља* у вези са поменутиим мотивом солидарности:

„Сећам се још једног догађаја. Једног дана, у крају Консиљо, једна трудница је од бола пала на степенице и тако се и породила на улици. Узбуђење је било велико: она сама није пуштала гласа, али су из самилости и узбуђења, остале жене викале и плакале.“ (Серае 2009: 97)

Социјалне разлике, корупција, криминал и убрзана урбанизација су теме у вези са друштвеним променама, које упркос неминовности догађаја не могу изменити менталитет и душу наполитанског поднебља. Због актуелности новинске информације, хроника М. Серао имала је непосредан циљ да утиче на јавно мњење скретањем пажње на друштвене проблеме, те је њен ангажман непосредно формулисан:

„Све треба радити са скромним али чврстим идејама добра, једноставним али упорним манирима, скромним али непрестаним истрајавањем на општој користи. Апелујем на друштвену реторику, апелујем на индустријску реторику, апелујем на реторику општинске администрације.“ (Серае 2009: 132)

У прози В. Пареле уочавамо исте проблеме, али описане у новом времену и новим промишљањем. Тако је мотив незапослености приказан кроз резигнацију младе генерације у сусрету са бесмислом административних процедура:

„Мој блок често називају *стиоиезгесеттосмица*, по закону по којем је настао. Једног дана ћу прочитати тај закон, да видим о чему се ради.“ (Парела 2010: 52)

Слике Напуља из збирке прича В. Пареле свакако треба читати у светлу ангажоване прозе. У њеном наративном стилу присутна је особеност напоританског говора у старим четвртима Напуља, а градски живот се догађа на релацији аристократског центра и периферије. У причама постоји извесна новоградска митологија настала из веровања њених јунакиња у патријархалну породицу као симбол опстанка у суровим животним приликама. Подељеност Напуља на „званични“ и „незванични“ део М. Серао је описала у поглављима „Параван“ и „Иза Паравана“, што је метафора „погледа изнутра“, односно из трбуха Напуља:

„Све оно што је требало права обнова града, није обновљено, а скоро сав новац, једва уштеђен, потрошен је да се обнове два крила паравана, здесна и слева, а ништа није могло да се учини за оно што је *унушра*?“ (Серае 2009: 113)

Град Напуљ је највећа заједничка тема ових врских списатељица. У приповеткама Валерије Пареле дескрипција и фабуларни ток увек су, као и код Матилде Серао, спојени психолошком и социјалном позадином догађаја, што је једно од најзначајнијих обележја италијанске књижевне традиције.

5. Закључак

На крају, осврнућемо се још једном на одјек веристичке хронике у савременој италијанској приповести, те истакнути подударности и извесна одступања. Матилде Серао описала је Напуљ и као новинарка и као списатељица, следећи традицију веристичке прозе, али је од хронике продужила књижевни пут до сентименталних новела и романа. Недовољно су истражени утицаји енглеског и француског сентиментализма на њен приповедачки рад и естетичко тумачење идеализма. Новија књижевна критика њена дела разматра и у оквиру феминистичких погледа на литературу. Утицај Матилде Серао путем периодике и издања приповетки и романа у преводним књижевностима у Француској, Шпанији и код нас несумњиво је био присутан, али тек треба испитати правце и везе унутар тих књижевности.

Валерија Парела је као млада списатељица такође стекла популарност и у другим књижевностима, ако судимо по преводима њених приповедака и романа. Одлика приповедачког проседа В. Пареле је фрагментарност слика карактеристична за модерну приповетку. Фрагмент је догађај, књижевна слика, опис или метафора, део је фабуларног тока који има драмску структуру. По овим особинама, приповедачки поступак В. Пареле удаљава се од књижевне хронологије М. Серао и приближава њен идиостил ономе што смо назвали филмичним реализмом (в. Поповић 2011). У роману *Бели проттор* истиче се симболички карактер нарације, а чињеница да је по књизи снимљен истоимени филм говори у прилог сликовитости и модерности израза ове списатељице.

Аргументација у књизи *Трбух Напуља* М. Серао одговарала је широј читалачкој публици пошто су текстови поред информативности имали емоционалну и експресивну конотацију. По овим својствима стила, хроника излази из оквира

дневног бележења догађаја и приближава се уметничкој репортажи. Хронолошко бележење догађаја М. Серао припремала је документарно као врстан журналиста. По књижевном уверењу вериста, настојала је да издвоји карактеристичне и типичне детаље у опису својих личности и опису средине, како би се следила хронологија догађаја, фактографија и порука записа. Декодирање информације у хроникама М. Серао из данашње перспективе има карактер историографије која је у њеном случају ближа књижевности него историји.

Сродност мотива двеју списатељица, поднебље и фокус на место жене у друштву, омогућавају књижевну компарацију, односно ишчитавање нове италијанске приповетке у светлу књижевног наслеђа веризма.

Грађа

Parrella 2003: V. Parrella, *Mosca più balena*, Roma: Minimum Fax.

Parella 2008: V. Parrella, *Lo spazio bianco*, Torino: Einaudi.

Parrella 2009: V. Parrella, *Le ventre de Naples*, traduit par D. Vittoz, Seuil.

Парела 2010: В. Парела, *Приче из Напуља*, превод и поговор Никола Поповић, Зеница: Вријеме.

Серао 1902: М. Serao, *La Madonna e i santi (nella fede e nella vita)*, Napoli: Tipografia Angelo Trani.

Серао 1909: М. Serao, *San Gennaro nella leggenda e nella vita*, Lanciano: R. Carabba editore.

Серао 1907: М. Serao, *Sterminator Vesevo. Diario dell'eruzione aprile 1906*, Napoli: Perrella.

Серао 1909: М. Serao, *Sterminator Vesevo (Vesuvius the Great Exterminator). Diary of the eruption of the April 1906.*, Naples: Perrella.

Серао 2009: М. Serao, *Il ventre di Napoli*, quarta edizione, Roma: Avagliano.

Литература

Амоја 1996: А. Amoia, *20th-century Italian women writers: the feminine experience*, Southern Illinois University Press.

Бернар 2009: D. Bernard, „Letteratura e politica a Napoli nella modernità: Matilde Serao e Anna Maria Ortese“, у: С. Gurreri, А. М. Jacopino, А. Quondam (ред.), *Moderno e modernità: la letteratura italiana*, Roma: Sapienza Università di Roma, преузето са: <http://www.intratext.com/IXT/ITA1079/_P6G.HTM>, 11.04.2011.

Бертучи 2008: *Da lei, tutto: Female Relationships in the Narratives of Matilde Serao*, University of North Carolina at Chapel Hill.

Де Нунцио-Скиларди 1986: W. De Nunzio Schilardi, *La Serao giornalista*, Lecce: Milella.

Де Нунцио-Скиларди 2004: W. De Nunzio Schilardi, *L'invenzione del reale. Studi su Matilde Serao*, Bari: Palombar.

Гирели 1995: А. Ghirelli, Donna Matilde. La Serao, „a signora“ di Napoli, la prima donna che riresse un quotidiano, Venezia: Marsilio.

Ђерачи 1963: F. Geraci, La Serao giornalista, *La fiera letteraria*, No. 50, 3-4.

Ђурић 1997: Д. Ђурић, *Новинарска енциклопедија*, Београд: БМГ.

Ивир 1978: V. Ivir, Ekvivalencija u prevodenju, *Godišnjak Saveza društava za primenjenu lingvistiku Jugoslavije*, br. 2, 101-109.

Карпентјери 2009: А. Carpentieri, „Elementi della modernità nella scrittura di M. Serao“, у: С. Gurreri, А. М. Jacopino, А. Quondam (ред.), *Moderno e modernità: la letteratura italiana*,

Roma: Sapienza Università di Roma, преузето са: <http://www.intratext.com/IXT/ITA1079/_R6G.HTM>, 11.04.2011.

Клајн, Шипка 2007: Хроника, у: Иван Клајн, Милан Шипка, *Велики речник сџраних речи и израза*, Прометеј: Нови Сад, 1424.

Кроха 1992: L. Kroha, *The woman writer in late-nineteenth-century Italy: Gender and the formation of literary identity*, Lewiston: E. Mellen Press.

Муриалди 2006: P. Murialdi, *Storia del giornalismo italiano*, Il Mulino: Bologna.

Поповић 2010: Н. Поповић, „Витализам женских ликова и стилогеност дијалекта у савременој италијанској приповеци“, у: М. Анђелковић, књ. 2, *Савремена проучавања језика и књижевности*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 387-396.

Салсини 1999: L. A. Salsini, *Gendered genres: female experiences and narrative patterns in the works of Matilde Serao*, Madison, New Jersey: Associated University Presses.

Тошовић 2002: Б. Тошовић, Књижевноумјетнички стил; Публицистички стил, у: *Функционални стилови*, Београд: Београдска књига, 169-287, 299-327.

Трота 2008 : D. Trotta, *La via della penna e dell'ago*, Napoli: Liguore.

Фанинг 2002а: U. Fanning, Women's Writing in Italy. *Italian Studies*, No 57, 151-157.

Фанинг 2002б, U. Fanning, *Gender Meets Genre: Woman as Subject in the Fictional Universe of Matilde Serao*. Dublin and Portland, Oregon: Irish Academic Press.

Фанинг 2006, U. Fanning, „Aspetti inaspettati dell'amicizia femminile nel lavoro di Matilde Serao“, у: А. Рупино (ред), *Matilde Serao. Le opere e i giorni*, Atti del Convegno di studi, Napoli: Liguori, 206-221.

INFLUENCE OF VERISTIC CHRONICLE TO THE CONTEMPORARY ITALIAN STORY

Summary

The paper presents the motive similarity in the book of short writings *Il ventre di Napoli* (1884) by Matilde Serao and the short stories book *Mosca più balena* (2004) by Valeria Parrella. In thematic sense, the two titles are linked by the focus on the environment of the city of Naples, and as far the narrative procedure is concerned, they are being observed as a development of realistic narration, starting from naturalistic detail which characterized veristic prose to filmic realism of the contemporary Italian short prose.

The journalistic writings of Matilde Serao are an example of journalistic narratives which approximates itself to the purely literary style. Chronic elements in the narrative structure marked very much the individuality of this author which did not tend to hide her feminine voice. The objectivity of separate cases is associated to a strong social endeavour, but also with lyricism and an intimistic focus in details. The same elements are present in the prose of Valeria Parrella, whose images of Naples have revived the tradition of regional literature in Italy. In addition, Parrella's narrative style reveals her significant attention for dialogue which contains numerous dialectisms from urban Neapolitan speech.

Examples from Matilde Serao's writings and modern prose of Valeria Parrella presented in the paper reveal the correspondence between veristic chronicle and the narrative discourse of new Italian story. Links between the two authors are being presented through analyzing the motives of poverty, corruption, inoccupation, superstition, tenderness and charity, as well as the place of the woman in society as an invitation to read new Italian story in the context of Verism.

Key words: Chronicle, naturalistic detail, Verism, regional literature, new Italian story.

Nikola Popović

Данијела ПЕТКОВИЋ¹
Ниш

РАДИКАЛНА ФАНТАСТИКА ЗА ДЕЦУ: ЊЕГОВА МРАЧНА ТКАЊА ФИЛИПА ПУЛМАНА

Рад анализира трилогију савременог британског писца Филипа Пулмана у контексту фантастике као „књижевности субверзије“¹. Полазећи од ове дефиниције Розмари Џексон, рад истражује, прво, колико фантастика писана за децу може да буде субверзивна, и, друго, да ли се субверзивност фантастике састоји искључиво од изражавања социјално неподобних жеља и „неизреченог и невидљивог културе“². Теза овога рада јесте да Пулман, следећи Вилијема Блејка и причајући много другачију причу о изгубљеном рају, својим радикалним, суштински романтичарским, порукама и поступцима постиже субверзију *нуђењем наде*. Иако то многи утицајни теоретичари фантастике занемарују, овај утопијски импулс јесте у складу са дугом традицијом фантастичне књижевности, и од посебно је велике важности у књижевности за децу – управо због њене неизбежне дидактичке функције.

Кључне речи: фантастика, дечија књижевност, субверзија, нада

Фантастика и деца: историја и паралеле

Данашња популарна култура за децу – чији је један, и даље значајан, део и књижевност – практично је незамислива без фантастике. Од анимираних филмова за најмлађе, преко бајки па до планетарних хитова/феномена за мало старију децу и адолесценте као што су *Господар прстенова*, *Нарнија* и *Хари Поттер*, западном дечјом културом доминирају вештице, чаробњаци, вилењаци, Орци, хобити, змајеви² и лавови који говоре. Ова веза између деце и фантастике делује толико природно да је тешко и замислити да је не тако давно вођена дебата око тога да ли им уопште треба читати бајке. У својој историји енглеске фантастике за децу Колин Менлов, на пример, цитира Роберта Блумфилда, аутора књиге *The History of Little Davy's New Hat*, који је 1817. године написао је 'Што дуже живим, све сам више уверен у важност књига за децу.'⁴ Али, додаје Менлов, Блумфилд је говорио искључиво о реалистичној дечијој књижевности чија се вредност мери корисношћу за морално и социјално образовање деце. Кад је реч о комичним или фантастичним делима, према њима је гајио само презир, те је саветовао родитеље да их искористе у једину праву сврху – да њима пале ватру. У осуди фантастике за децу Блумфилд није био усамљен: утицајна Сара Филдинг је у својој врло популарној књизи *Гувернанша или мала женска академија* (1749) употребила две бајке, али са строгим упозорењем младим читаоцима: „Дивови, магија, виле и све врсте натприродних помагала у причи, убачене су само да забаве и разоноде... Стога, немојте дозволити да вам се идеја дивова или магије задржи у уму.“ Луסי Ејкин, 1803., у предговору своје књиге *Поезија за децу* се хвали да су

1 petkovicva@yahoo.com

2 *Како тренирају свој змаја* као најпознатији пример из серије романа о Хикапу и змајевима британске списатељице Кресиде Кауел.

„змајеви и виле, дивови и вештице нестали из наших дечјих соба пред штапом разума“. (Менлов 2003: 7-18)

У периоду романтизма, наставља Менлов, долази до радикалних промена које се, између осталог, тичу виђења како детета тако и имажинације; ове затим кулминирају у викторијанском добу које је и тзв. 'прво златно доба' енглеске дечије књижевности, када настаје скоро цели канон исте, од Керолових фантазија па до романа о доктору Дулитлу. У 18. и раном 19. веку 'дете' је наиме посматрано из развојне перспективе, као створење ђудљивих, непредвидивих тенденција које треба пажљиво едуковати до одраслости; поједнако се на имажинацију гледало са подозрењем да је неодговорна и чак друштвено опасна. Захваљујући Блејку и Вордсворту, на детињство се после романтизма више није гледало као на нешто што треба избацили образовањем, већ на стање природне невиности коју свет пречесто и пребрзо руши. Дете постаје незаивсно биће, а не само фаза или део процеса одрастања. Према Кимберли Рејнолдс, тачка промене је 1860. године, када идеја 'прелепог детета' почиње да се учвршћује у викторијанском уму, и специфичан жанр дечје књижевности се појављује са објављивањем *Алисе у земљи чуда* 1865. године. Детињство постаје предмет носталгије и обожавања (а овај тренд кулминира комадом *Пејтар Пан*, који је био на репертоару од 1904. па до 1950. године). Такође, детињство постаје и стање одвојено од одраслог доба својом чистотом. Долазак 'детињства' је одмах омогућио ново тржиште за издаваче, јер без утврђеног концепта детињства нема ни дечије књижевности. (Рејнолдс иде толико далеко да тврди да су многи аутори – управо зато што се за детињство претпоставља да је невино – осећали да је потпуно безбедно да изражавају своје привате фантазије у свом писању за децу.) (Менлов 2003: 12-13)

Дакле, после почетака који нису обећавали много, од викторијанског доба па надаље, деца расту изложена фанатистици готово свакодневно. Две поткултуре се наизглед савршено допуњују, и лако је повући неке очигледне паралеле: и дечја култура и фантастика су подједнако далеко од тзв. 'високе културе' и, у случају популарне фантастике и нарочито фантастике за децу, врло далеко од утврђеног књижевног канона; деца се у модерној западној култури конструишу, између осталог, и као маштовита, а фантастика (углавном) као књижевност која 'откључава машту' (Метјуз 2002: xi), бајке, иако се развијају из народних прича као књижевни жанр за *одрасле* у париским салонима 17. века, од 19. века су неизоставни део културе детињства, и како је Џек Зајпс убедљиво демонстрирао, врло често су искоришћене за дисеминацију одређених вредности идеја и ставова које доминантна друштвена идеологија конструише као пожељно дечије понашање.

Још једна посебно важна паралела је екстремно разлижење у ставовима критичара и теоретичара, када је у питању теоријско одређење како дечје тако и фантастичне књижевности. Дефиниције дечје књижевности иду од тоталне негативне (у чему предњачи Џеклин Роуз, која већ у поднаслову своје најпознатије студије дословно тврди да је дечја књижевност 'немогућа') преко популарног става да је регресивна и конзервативна, у естетском, формалном, садржинском и језичком смислу. На потпуно супротној страни је на пример Кимберли Рејнолдс која тврди да дечја књижевност, ни мање ни више, 'доприноси друштвеној и естетској трансформацији културе' тако што, између осталог, „охрабрује читаоце да прилазе идејама, проблемима и објектима из нових углова и да на тај начин припреме простор за промену. (...) писање за младе обилује радикалним потенцијалом“ (Рејнолдс 2007: 1). Фантастична књижевност, баш као и дечја, јесте хваљена (ређе) и оштро критикована, не само од стране књижевних критичара

него и многих утицајних јавних личности. Најчешће упућиване замерке, како износе Милисент Ленц и Питер Хант у књизи *Alternative Worlds in Fantasy Fiction*, јесу да је „предвидљива, детињаста, и ескапистичка“ (Хант и Ленц 2001: 2). Дефиниције фантастике су такође оштро поларизоване – на једној страни су критичари који виде фантастику само као „ослобађање маште“ (и у том смислу, наравно, СВА књижевност је фантастична књижевност); Кетрин Хјум за коју је то сасвим легитиман приступ стварности (Хјум 1984: XI-XVI); затим структуралисти, попут Цветана Тодорова, који врло прецизно дефинишу фантастику као жанр са јасно одређеним, препознатљивим жанровским одредницама; Розмари Џексон која фантастику дефинише као књижевност субверзије; Толкин, који инсистира на ескапистичким квалитетима исте, Урсула ЛеГвин, за коју је то „природни језик душе о борби добра и зла“ – да дамо само неколико примера. У овом тренутку, и на овом простору није могуће дати прецизан или свеобухватан преглед свих покушаја дефинисања фантастике: ови аутори су наведени само зарад илустрације колико је тешко дефинисати фантастику – готово подједнако тешко као и дефинисати дечју књижевност. У корену свих ових тешкоћа, наравно, леже велике теме, много веће него што то на први поглед изгледа: наиме, нема дефиниције фантастике без дефиниције стварности (и, у вези са тим, реализма, функције књижевности, људског ума, слободе, и креативности), баш као што нема дефиниције детета (имплицитни читалац коме је намењена дечја књижевност) без дефиниције одраслости. Или, једноставније, фантастика каже много тога о тзв. стварном свету, баш као што и дечја књижевност може да открије много тога о култури одраслих у којој је произведена, примљена, критикована, награђивана, и о појединачним карактеристикама аутора, критичара, теоретичара.

Иако су тек скицирани, јасно је да су проблеми дефинисања фантастике и дечје књижевности – појединачно – врло стварни и врло велики. А какве ли тек теоријске проблеме изазива комбинација фантастичне и дечје књижевности, позната и као фантастика за децу! Та комбинација (а обично, нимало случајно, постоји и трећи, потенцијално субверзивни, не-много-поштовани елемент – жена писац) може да чак и у 21. веку изазове реакције које се крећу у рангу од масовног спаљивања књига (судбина Хари Потер серијала у неким јужњачким државама у САД-у), па до вишемесечних дебата по угледним часописима и угледним књижевним круговима (дебата око Витбред награде и тога да ли треба да припадне Џоани Роулинг за трећи роман из серијала о Хари Потеру или Шејмусу Хинију за превод *Беовулфа* – а занимљиво је, како примећује Кимберли Рејнолдс, да нико није приметио да су оба дела фантастична књижевност; отворено писмо Енид Бајат о штетности дечије књижевности, дебате које се воде о феномену 'crossover' читања³) до ништа мање безазленог стављања на листу забрањених, непожељних књига. Наравно, постоји и подједнако опасан, комерцијални аспект, свођење фантастике за децу на низ формула које се затим немилосрдно експлоатишу у Дизнијевим/холивудским фабрикама забаве, што и доводи, циркуларно, до аргумента да је веза деце и фантастике сасвим природна и очигледна – толи-

3 Како само име каже, crossover читање се односи на двосмерну праксу – деца читају књиге за одрасле (историјски много дужа пракса због прости чињенице да се права књижевност за децу појављује тек средином 18. века) а одрасли читају књиге за децу (историјски примери потичу већ из 19. века, и укључују, на пример, британског премијера Вилијема Гледстона, за кога се знало да је велики обожаватељ Стивенсоновог *Острва с благом*.) Колику 'културну анксиозност' овај други смер (одрасли – дечија књижевност) изазива у првој деценији 21. века, документује Rachel Falconer у књизи *The Crossover Novel* (London and New York: Routledge. 2008) 31-41.

ко да и не треба расправљати о њој. Поларизација је и овде неизбежна: на једној страни, и са много примера који могу да поткрепе овакво виђење, фантастика за децу се базира на непроменљивим формулама и стога јесте у естетском, формалном и нарочито идеолошком смислу, окамењена, дубоко конзервативна и реакционарна форма: са друге стране, у рукама писаца као што су рецимо Филип Пулман и Дејвид Алмонд, фантастика за децу је идеалан простор за тестирање радикалних идеја и експериментисање са формом, померањем граница, ширином, слободом у сваком смислу – до те мере да је могуће и тврдити, и доказати, да су поједини аутори дечје фантастике (и сродног магијског реализма) у ствари једини прави настављачи традиције великог енглеског романтизма из 19. века.

С друге стране, и упркос овим паралелама, веза између фантастичне књижевности и деце, дечије поткултуре, није нимало природна, нити очигледна. Један од најутјицајнијих, и свакако, најпознатијих, аутора фантастике, Џ. Р. Р. Толкин, каже ово на ту тему: „Деца као засебна класа нити више воле, нити боље разумеју бајке него одрасли.“ (Хант и Ленц 2001: 4) Чак је и Чарлс Дикенс, познат по својим сентименталним ставовима према деци, сматрао да је у „утилитаристичком добу веома важно поштовати бајке“ (Санднер 2004: 57) – али не зарад деце него зарад одраслих. Честертон је написао чувену реченицу која је мото Гејменове *Коралине*: 'Бајке су више него истините: не зато што нам кажу да змајеви постоје, већ зато што нам кажу да змајеви могу бити побеђени.' Са овом реченицом, која би могла да буде важнија одраслима, сложио би се и Џек Зајпс – иако се у најновијим радовима бави опстанком бајки преко меметичке теорије и теорије вируса (свака бајка је мема), његова је основна теза да бајке опстају, уз све трансформације (а трансформација је наравно у корену настанка бајке, и не случајно једна од главних тематских преокупација), јер нуде наду у могућност промене, побошљања – света, живота, појединца. Упркос очигледним и лаким решењима у облику магичних предмета, хране, напитака, магичних речи, која итекако могу да привуку децу, ово су ипак врло одрасле теме. Хант и Ленц скрећу пажњу, потпуно исправно, на то да су једини људи које желе да промене свет (жеља која се, између осталог, манифестује и стварањем новог, алтернативног света у фантастичној књижевности) одрасли – деца тек уче о овом, и он је више него довољан, чак уме да буде превише. Тако да Зајпсов основни аргумент иде више у прилог тврдњи да не постоји природна, очигледна веза између деце и бајки, односно фантастичне књижевности уопште. Што не значи да не треба да постоји, и што наравно не умањује значај ни бајки, ни фантастике, ни комплексних веза са овим светом. Управо је због тога важно историјски лоцирати тренутак спајања те две сличне али ипак разнородне културе, јер у 21. веку живимо као наследници те традиције. Важно је историзовати тај тренутак, контекстуализовати га, те видети да ли, где и како постоји тај радикални потенцијал за промену који Кимберли Рејнолдс препознаје у дечјој књижевности од модернизма наовамо.

И ту долазимо до другог историјског, ван-књижевног фактора који је утицао на развој дечије фантастике у викторијанском добу – а то је (прва) индустријска револуција. Добро је познато да се индустријализација у Енглеској десила много раније и много брже него у другим земљама. Познато је и да је много радника који су радили по колибама због нове технологије производње остало без посла, те да су били приморани да се скупљају у градовима да би нашли други. Село је полако престало да буде место где људи живе и раде, и тај осећај изгубљеног доброг места се дубоко усадио у националну психу, избијајући на површину у сентименталним елегизијама у позном 18. и раном 19. веку. Такво осећање се брзо

идентификовало са фигуром детета, чија је невиност такође изгубљена у одраслости. Дечја фантастика је одговорила на снажну емотивну потребу публике, јер је често приказивала други, обично пасторални свет у коме је машта могла да буде слободна а зло побеђено (Менлов 2003: 14).

Фантастика и субверзија

Слобода маште, тријумф добра, други свет – не постоје у теорији фантастике коју образлаже Розмари Џексон у студији индикативног назива *Фаншастика – књижевности субверзије*. Њена основна претпоставка, наиме, јесте да књижевна фантастика није само изражавање маште и тријумф безвремене људске креативности⁴. Напротив, фантастика никада није 'слободна' од одређеног друштвено-политичког контекста већ се непрестано трансформише у складу са различитим историјским позицијама аутора. Ово је неизбежно зато што фантастика типично покушава да надомести недостатак који резултира управо из културних стега: то је књижевност жеље, која трага за оним што се доживљава као одсуство и губитак, а чија се субверзивност састоји у томе да се отвара, накратко, ка нареду, илегалности, ка ономе што лежи ван закона и ван доминантног система вредности. Другим речима, Џексонова дефинише фантастику *искључиво* као изражавање неизреченог и невидљивог културе: онога што је ућуткано, начињено невидљивим, прекривено, учињено 'одсутним'. То је оно што фантастику дефинише и одваја је од сродних жанрова (хорор и чудесно.), али и оно што јој даје субверзивни карактер. Ова „екскурзија у наред“ је субверзивна и на још један начин, а то је да 'нестварно' поставља на супрот стварном, које затим преиспитује самом својом различитошћу. Даље, као књижевност 'нестварног' фантастика је нужно мењала свој карактер у складу са променљивим схватањима шта заправо конституише 'стварност', али од 1800. наовамо, фантазије произведене у оквиру капиталистичке економије изражавају неке од онесобособавајућих психолошких последица живота у материјалистичкој култури (Џексон 1998: 3-4).

Баш као и Цветан Тодоров, чију структуралистичку теорију фантастике на дограђује психоаналитичком, Џексонова прави разлику између праве или чисте фантастичне књижевности и књижевности романсе или чудесног. Чиста фантастика, субверзивни излет у наред који се манифестује како на формално-лингвистичком, тако и на тематском плану, укључује јако мали корпус⁵ – поједине приче Поа, Ајзака Динесена, Мопасана, Готјеа, Кафке, Х. П. Лавкрафта. Такође, потпуно исправно, уз Мери Шели, Џејмса Хога и Р. Л. Стивенсона, Џексонова у ауторе фантастике убраја још и Џорџа Елиот, Конрада, Хенрија Џејмса, као и 'фантастичне реалисте' попут Дикенса и Достојевског.

4 Став који образлаже Richard Matthews у својој књизи *Fantasy: The Liberation of Imagination*.

5 Цветан Тодоров то овако образлаже: „Научни метод се користи дедукицијом. Радимо са релативно ограниченим бројем случајева, из њих дедукујемо генералну хипотезу, а онда њу проверавамо примењујући је на друге случајеве, коригујући или одбацујући по потреби.“ У складу са овим постулатом, цео његов корпус се састоји од неколико кратких прича и новела аутора који нису генерално познати као аутори фантастике (*Saragossa Manuscript*, Jan Potocki; *Vera*, Villiers de l'Isle-Adam; *Le Diable Amoureux*, Cazotte; *Princess Brambilla*, E. T. A. Hoffman; *The Turn of the Screw*, Henry James; *The Fall of the House of Usher*, Edgar Allan Poe; *La Morte Amoureuse*, Gautier) – тако да су примедбе Кетрин Хјум и Колина Менлова о ограниченом корпусу утицајних теоретичара фантастике сасвим оправдане. Колин Менлов је посебно духовит: и Тодоров, и Аптер, и Кристин Брук-Роз, и Нил Корнвел и Луси Армит, каже он, 'граде дефиницију фантастике на основу једне животињске врсте а не целог зоолошког врта' (Менлов 2003: 2).

Иако 'праву' фантастику одликује субверзивно изражавање субверзивне жеље, Џексонова даље демонстрира да „готово све књижевне фантазије на крају открију / поново покрију⁶ жељу, неутралишући тако сопствене импулсе ка трансгресији' са изузетком 'екстремне позиције коју ћемо наћи у де Садовим текстовима, и који покушавају да остану 'отворени', незадовољни, вечно жељни.“ (Џексон 1998: 9) Сличан коментар даје и Тодоров који тврди да је фантастична књижевност изгубила не само значај него и сврху постојања са развојем психоанализе: „Психоанализа је заменила фантастичну књижевност и самим тим је учинила бескорисном. Данас нема потребе да прибегавамо ђаволу да бисмо причали о претераној сексуалној жељи, нити вампирима да бисмо означили привлачност лешева: психоанализа, и књижевност која је њоме директно или индиректно инспирирана, баве се овим темама на нескривени начин.“ (Тодоров 1975: 160-161)

Баш зато што се фантастику дефинише као изражавање субверзивне жеље, Џексонова такође инсистира да најпознатији британски аутори фантастике – Кингсли, Луис, Толкин, ЛеГвин и Ричард Адамс (а вероватно би и Пулмана уврстила у ову групу) – уопште не пишу фантастику него бајковита (Faery) књижевност, или романсе. Њихове трилогије и серијали су, Џексонова тврди, „моралне/религиозне алегије које се удаљавају од узнемирујућих импликација које налазимо у срцу чисте 'фантастике'; оне дислоцирају жељу и премештају је у религиозну чезњу и носталгију (Џексон 1998: 9).

Који је онда друштвени значај / прави субверзивни потенцијал фантастике? Џексонова опет пркоси очекивањима јер тврди да до друштвене трансформације долази демистификацијом процеса читања фантастике. Другим речима, фантастика нема везе са стварањем другог, не-људског света: она није трансцендентна (Џексон 1998: 8-10).

Инсистирање на немогућности трансценденције, идеолошки опасно генерирање осећања немоћи (јер, Џексонова инсистира, скоро све фантазије неутралишу сопствену субверзивност) јесу већ проблематични, а кад је фантастика за децу у питању, додатни проблем је што је ова дефиниција – фантастика као 'књижевност жеље' углавном неприменљива. Да ли је дефиниција фантастике као 'књижевности субверзије' применљивија? Чак и ако се дечја фантастика подведе под категорију коју Џексон не сматра правом или 'чистом' фантастиком – а то је бајковита књижевност, књижевност чудесног, право питање гласи: да ли је изражавање проскрибованих, забрањених, друштвено непожељних жеља једини начин постизања субверзије? И да ли су све те жеље непожељне, мрачне и нездраве, и да ли све укључују инцест, некрофилију, нагон ка ентропији? Или чак и бајковита романса може својом носталгијом да делује и као друштвена критика (јер и носталгија и идеализација и други светови јесу позиционирање писца и дела према стварности), и да буде субверзивна у свом стварању алтернативног света? Розмари Џексон би одговорила негативно. Али, књижевност ипак није сан, чак ни фантастична књижевност која наводно има много јаче везе са несвесним, и није само рекомбинација елемената из свакодневног света који стога никако не може да превазиђе – књижевност ипак нуди опције, нуди алтернативе, замишља алтернативе, то јест, има и утопијски потенцијал. Пошто је стварност увек (и све више) опресивна, можда је жеља за слободом, и колико год то Розмари Џексон порицала, жеља за трансценденцијом, кључ дуговечности фантастике. За разлику

6 Игра речи – Џексонова намерно пише re-cover.

од Тодорова, који после кратког цветања у 18. и 19. веку проглашава смрт фантастике услед развоја психоанализе, Ричард Метјуз, на пример, скреће пажњу на то да је фантастика доминантна у раној књижевности сваке културе – од Египта, Вавилона, Кине, Индије и Персије до Грчке, Рима и Запада – и неодвојива од најбољих прича и легенди античког света и да сачињава главни ток западне књижевности све до Ренесансе. (Метјуз 2002: 2)

А чак ни ескапизам није нужно лош нити конзервативан, реакционаран – како каже Толкин, једина особа која се противи бекству из затвора је затворски чувар.

Дакле, субверзивност није само у приказивању распаднутих тела, чудовишних трансформација и ентропије, него и (подједнако, или можда више) у замишљању, формулисању и изражавању наде у промену. Замишљање промене је онај утопијски потенцијал бајке, који има много тога заједничког са оним што Кимберли Рејнолдс назива радикалним потенцијалом модерне дечије књижевности, а сви заједно са енглеским романтизмом.

Његова мрачна ткања

На први поглед, радикални потенцијал фантастичне трилогије која је Филипу Пулману својевремено донела епитет најопаснијег човека у Британији, огледа се у интелигентном и потпуном разарању централног мита западне цивилизације – хришћанства, а у форми дечије књижевности⁷. Субверзивним ишуитавањем Милтоновог *Изгубљеног Раја*, из којег потиче и наслов трилогије, на трагу Блејкових коментара из *Венчања Раја* и *Пакла*⁸, на 1200 страна и у неколико паралелних универзума испричана је велика, епска прича о одрастању, заљубљивању и пријатељству, у којој је скоро сваки од главних елемената хришћанске митологије употребљен на такав начин да се његово традиционално значење претвара у своју супротност, кулминирајући физичким уништењем Царства небеског и самог Бога. Такође, сва стваралачка моћ традиционално приписивана Богу и хијерархији анђела је у једном дивном романтичарском гесту враћена људима⁹, и то много пре горепоменутог разарања. Бог, овде познат и као Ауторитет, приказан је као патетично, бескрајно старо и немоћно биће које жели да умре. Практично сумирајући историју хришћанства, Пулман демонстрира да Ауторитет не заслужује то име зато што се скрива иза свог намесника, *Еноха*, и зато што није ни најмање свестан, а камоли заинтересован за свет(ове) које је, наводно, створио – мада је у ствари, као што је и Блејк тврдио, само *узурпирао* стварање. С обзиром на то да пише дечију књижевност, Пулман се служи једноставним, потпуно јасним језиком, који је утолико субверзивнији: „Ауторитет, Бог, Створитељ, Господ, Јахве, Ел, Адонај, Краљ, Отац, Свемогућ – све су то имена која је дао сам себи. Он никада није био творац.“ (Пулман 2002: 29) Затим, ту су Анђели који су и женског пола, док је велика пажња посвећена дирљивој љубавној причи двојице анђела по имену Барух и Балтамос. Анђели, који се традиционално везују за заштиту, овде су слаби заштитници храброг детета са ножем, и, посебно субверзивно, за-

7 Ово је наравно блејковски гест, чије су *Песме невиности и искуства* такође обликоване по узору на дидактичке дечије песме 18. века.

8 Блејк тврди да је Милтон бип прави песник, и стога 'of the Devil's party without knowing it.' *Paradise Lost*, у Блејковом радикалном читању, постаје прича о борби између Разума и жеље, у којој Разум само привидно и привремено победује.

9 Цела ова трилогија један такав гест.

виде људима јер највише на свету желе да имају *шело*: физичка егзистенција која је по традиционалном хришћанству нужно зло и само станица на путу ка вечности, у *Његовим мрачним ткањима* је најдубља жеља ових „бића чистог духа“. Анђео Балтамос у једном тренутку отворено призна дечаку Вилу: „Слабији смо. Ви имате права тела, а ми не.“ (Пулман 2002: 15) Жељена телесност, међутим, са собом повлачи и умирање, а Пулманова интерпретација и осмишљавање смрти се, неизненађујуће, радикално разликују од хришћанства, и делују охрабрујуће у контексту младих читалаца. Смрт је у трилогији приказана као *заробљенички логор* у коме борави људски дух – метафора којом се смрт и страх од смрти недвосмислено разоткривају као средства којим Ауторитет *кажњава* али и контролише живот¹⁰. Најлепши део трилогије је управо Лајрино буквално ослобађање мртвих из логора, као и метафоричко *ослобађање духа од (страха од) смрти*, чиме ова дванаестогодишња 'дивљакуша' задаје највећи ударац традиционалној (зло) употреби религије. Лајра, при том понавља Христов гест силаска у Пакао и ослобађања мртвих, што је у хришћанској теологији познато као Тријажа пакла (*The Harrowing of Hell*). Посебно значајно, у контексту едукативно-дидактичке функције дечије књижевности, јесте то да Лајра, насупрот Христу, ову велику победу постиже причањем *истинитих* прича које славе овоземаљски живот.

Друге Пулманове радикалне интервенције на које треба скренути пажњу тичу се концепта душе и самог Пада. Насупрот хришћанској теологији, у фантастичним паралелним световима Пулманове трилогије не само што се људска душа види, него је у облику *животиње* супротног пола. Такође, а ово је релевантно за тезу о разарању хришћанске митологије, оваква душа не постоји без људског тела, и нестаје у тренутку кад њен човек или њено дете умру. Пулман дакле бриљантно разрађује Блејкову револуционарну идеју, коју овај у *Венчању Раја и Пакла* излаже гласом Ђавола, да су сви свети кодекси, укључујући и Библију, извор погрешног схватања да душа и тело постоје као различити, одвојени ентитети. У Пулмановој трилогији ова неодвојивост је јасно исказана тиме да се за живота људско биће и његов даимон никада не могу раздвојити више од неколико метара.

Што се тиче библијског концепта Пада, већ је речено да је ова трилогија нова верзија *Изгубљеног раја*, на трагу Блејкових дубоких увида о истом. Пулман, који не крије да веома цени Блејка, ипак другачије (позитивније, оптимистичније) тумачи блејковско-романтичарски мит о Паду (који је и сам другачије ишчитавање библијског Пада). Библијски/Милтонов Пад објашњава губитак Раја грехом непослушности; Романтичарски Пад је, с друге стране, пад из невиности и јединства који се везују за најраније године живота (отуда романтичарска глорификација детета и детињства) у самосвест и раздвајање. У оба случаја, резултат пада је несрећан човек у посрнулом свету. Међутим, у *Филибарском дурбину*, последњој књизи из трилогије, потпуно се јасно види да Пулман тај 'пад' у свест и знање приказује као успон; знање и самосвест нису кидање веза са природом, већ управо оно што омогућава праву везу како са природом, са физичким светом, тако и са другим људима. Дакле, резултат одрастања, губитка невиности, самосвести, јесу морална одговорност, знање, и *моћ* да се ствари промене – које су према Пулману више него пожељне. У једном тренутку у трећој књизи из трилогије, говорећи о Вилу који се тек вежба да отвара прозоре између

10 'Priests in black gowns were walking their rounds/and binding with briars my joys and desires.' William Blake, *The Garden of Love*.

светова он експлицитно каже: „Са сваким повећањем знања расла му је и снага“ (Пулман 2002: 21). Пулманов Пад је такође и пад у заљубљеност, физичку љубав. Занимљиво је да као и у *Библији*, и овде Пад иницира Змија: у Пулмановој интерпретацији у питању је научница, и бивша калуђерица, која у кључној сцени прича о извесној ноћи у Португалу, блиставој, чулно савршеној, када је као неодојив део одрастања/сазревања, изгубила веру у Бога. Пожељност Пад је пренесена и централном метафором сугестивног, нимало случајно библијског призвучка – Прах. И у традиционалној хришћанској митологији и код Пулмана, прах је *суштина људскости*, али док се у *Библији* прах односи на смртност и физичку крхкост тела насупрот бесмртној души (од праха си настао и у прах ћеш се вратити), у Пулмановој трилогији, у сваком од различитих светова, прах (познат и као сраф, квантне честице) производе искључиво свесна бића која га уз то и „обнављају све време мислећи, осећајући и сећајући се, стичући мудрост и преносећи је даље“ (Пулман 2002: 355). Прах такође помаже да се ствари *јасније виде*, са свим могућим импликацијама једног таквог израза. И управо је због тога Прах повезан са пубертетом, са одрастањем, ширењем свести (на неколико паралелних универзума), стицањем искуства и знања – и неизбежном мржњом коју институционализована религија и њени експлоатисању склони представници природно осећају према таквом развоју.¹¹

Међутим, ово није све: поред убедљивог имагинативног рехабилитовања вештица – које нису део хришћанске митологије али јесу срамни део хришћанске историје – и осуде свештенства, Пулман поткопава хришћанство на још један начин: *моралним релативизмом* који није нимало карактеристичан како за децију књижевност тако и за религију која почива на есенцијализму и дуалности: Бог-Ђаво, добро-лоше, дух-тело, рај-пакао, послушност-побуна, казна-награда. Неки његови ликови, попут Лорда Азријела, чине ужасна дела из најбољих побуда¹², док се антагонисти, попут госпође Коултер, показују способним за чиновне врхунског сампожртвовања и доброту. Ли Скорзби, који се дубоко противи насиљу, мора да пуца, убија и буде убијен да би помогао Лајри... итд. Пред крај трилогије, овај морални релативизам је исказан сасвим експлицитно, јасним језиком који је типичан и за децу књижевност и Пулмана: „Добро и зло су имена за оно што људи раде, а не за оно што јесу. Ми можемо само да кажемо да је нешто добро дело јер некоме помаже, а да је нешто друго зло дело јер их повређује. Људи су сувише сложени да би имали једноставне називе.“ (Пулман 2002: 321)

„Тамо где смо је увек најважније место.“¹³

Радикални потенцијал ове трилогије, као и сваке добре књиге (за децу), ипак није само у разарању – колико год било неопходно уништити нешто да би се направио простор за нешто друго (парадокс кога је Шели био болно свестан у *Оди зајадном вешћу*). Пулманово величанствено слављење (без идеализације) фи-

11 Пулман толико цени знање да брани Еву: 'I thought wasn't it a good thing that Eve did, isn't curiosity a valuable quality? Shouldn't she be praised for risking this? It wasn't, after all, that she was after money or gold or anything, she was after knowledge. What could possibly be wrong with that?' <http://www.his-darkmaterials.org/pages/philip-pullman/quotes>

12 Лорд Азријел, Лајрин отац, жели да поведе последњи велики рат против Ауторитета, не би ли људе ослободио цркве и догматизма – и толико је посвећен свом племенитом плану да му не представља проблем да убије дете, Лајриног друга Роџера.

13 Филип Пулман, *Тилибарски дурбин*, Београд, Лагуна, 2002. (373)

зичког света¹⁴, физичког живота, такође је потпуно супротно учењу хришћанства, које инсистира на духовности, превазилажењу природног и физичког, али то није све. Проналажење лепоте и вредности у овоземаљском животу не значи промовисање *statusa quo*: напротив, оно је неодојиво од Пулманове опипљиве вере у могућност промене, у могућност не само осмишљавања него и остваривања новог, другачијег, бољег света – то је, најзад, вера која одржава свих 1200 страница. Иако готово све утопије имају тенденцију да постану дистопије, овај утопијски импулс је толико важан да Пулман завршава своју импресивну трилогију речима 'Небеска република'. Након што је царство, са свим импликацијама неправде, експлоатације, неједнакости уништено, остаје много важнији задатак изградње републике која ће се базирати на правди, једнакости, братству. И управо зато што је буквална и метафоричка изградња републике на свим нивоима – од индивидуалног до социјалног, непрекидан процес, стална борба али и извор радости, књига се овде завршава да би живот преузео овај задатак. (У Пулмановој новели *Било једном на Северу* овај исти увид је исказан метафором књиге о летећу којој недостаје друга половина – другим речима, књиге су водичи само до једне тачке, за остало се стара сам живот – необично скромно за овако амбициозног писца!)

Чињеница да је Царство небеско уништено на самом крају не би требало да нас превари: упркос потпуном и непорецивом деконструисању хришћанског мита, Пулман сматра да је идеја Царства много већи проблем него идеја Раја.¹⁵ Године 2000. Пулман је у говору додатно објаснио своје нехришћанско виђење Раја и неопходност борбе против разних ауторитета који не воле живот – што ће, десет година касније, кулминирати у бриљантној књизи *Добри човек Исус и нишков Христ*:

Мислим да је крајње време да почнемо да мислимо на Небеску републику уместо на Царство небеско. Цар је мртав. То јест, ја верујем да је цар мртав. Ја сам атеиста. Али Рај нам је и даље потребан, потребне су нам све оне ствари које је Рај представљао, треба нам радост, треба нам значење и сврха у животу, треба нам веза са универзумом, потребне су нам све оне ствари које нам је Царство небеско обећавало али које није успело да испуни. Штавише, потребне су нам у овом свету у коме живимо – не негде другде, јер негде другде не постоји.

(...) Не смомо да имамо још једног цара. Обожавање погрешне ствари ће довести до невоље, стога морамо да имамо републику, под којом подразумевам нас саме у овом

14 У једној од најлепших сцена у трилогији, Лајра у свету мртвих прижа духовима истиниту причу о свету који познаје:

Прво им је описала Глиништа, водећи рачуна да помене све чега је могла да се сети – широке црвенкасте базене за испирање, копове, пећи налик на велике циглене кошнице. Причала им је о врбама поред обале, лишћа сребрнастог с доње стране, и рекла им како када сунце сија неколико дана заредом, глина почиње да пуца у велике лепе плоче са пукотинама између, и како је то гурнути прсте у пукотину и полако подићи осушену плочу глине, што већу, а да се не поломи. Испод би била мокра, савршена да се баца на некога.

Онда им је описала мирисе – дим из пећи, блатњави мирис трулог лишћа на реци кад дува југозападни ветар, топли мирис печених кромпира које циглари једу. Причала је о звуку воде која тече каналима и излива се у базене и спором, дубоком звуку усисавања кад покушаш да подигнеш стопало саг ла, и о тешком мокром шљапкању лопатица точкова по блатњавој води.

Док је говорила, обраћајући се свим њиховим чулима, духови су се прибијали ближе, хранећи се њеним речима, сећајући се времена кад су имали мишиће и кожу, нерве и чула, не желећи да икад заћути. (Пулман 2002: 228)

15 Није опет случајно да један од најлепших ликова у трилогији, и могуће у целој историји деचे књижевности, Тексашанин Ли Скорзби гине да би Виловог оца спасио од војника Царске гарде.

свету овде, у физичком универзуму где знамо да живимо – ми морамо да га приближимо традиционалној идеји Раја колико можемо. Под тиме подразумевам место где смо повезани са другим људима љубављу и радошћу и уживањем у универзуму и физичком свету. И морамо да употребимо све квалитете које имамо – нашу машту, нашу научна схватања, наше разумевање уметности, нашу љубав и тако даље – морамо да радимо на коришћењу тих ствари да бисмо од света, јер му је то преко потребно, направили боље место.¹⁶

Његова величанствена трилогија који слави живот, која нуди наду и дубоко вреднује искуство и знање, а која је уз све то још и намењена младим читаоцима, свакако је најблиставији пример ове 'употребе квалитета' у циљу ни мање ни више него побољшања света.

Литература

- Хјум 1984: Kathryn Hume, *Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature*, New York and London: Methuen.
- Хант, Ленц 2001: Peter Hunt and Milicent Lenz, *Alternative Worlds in Fantasy Fiction*, London and New York: Continuum.
- Џексон 1998: Rosemary Jackson, *Fantasy: The Literature of Subversion*, London and New York: Routledge.
- Мерјуз 2002: Richard Matthews, *Fantasy: The Liberation of Imagination*, New York and London: Routledge.
- Менлов 2003: Colin Manlove, *From Alice to Harry Potter: Children's Fantasy in England*, Christchurch, New Zealand: Cybereditions Corporation.
- Пулман 2002: Филип Пулман, *Билибарски дурбин*, Београд: Лагуна.
- Рејнолдс 2007: Kimberley Reynolds, *Radical Children's Literature. Future Visions and Aesthetic Transformations in Juvenile Fiction*, Basingstoke: Palgrave MacMillan.
- Санднер 2004: David Sandner, *Fantastic Literature: A Critical Reader*, Westport CT: Praeger Publishers.
- Тодоров 1975: Tzvetan Todorov, *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*, Ithaca, New York: Cornell University Press.

RADICAL CHILDREN'S FANTASY: PHILIP PULLMAN'S *HIS DARK MATERIALS*

Summary

The paper proposes to analyze Philip Pullman's famous children's trilogy in the context of fantasy as 'literature of subversion'. Taking Rosemary Jackson's definition as the starting point, the paper examines, first, in what ways children's fantasy can be subversive, and second, whether the subversiveness of fantastic literature consists exclusively of expressing socially undesirable desires and 'the unseen' of culture. The thesis of this paper is that Pullman, following William Blake while telling a much different tale of Paradise Lost, achieves subversion by offering hope – with both his radical, quintessentially Romantic, messages and techniques. Although many influential theorists of fantastic literature tend to neglect it, this hope-offering utopian impulse is, in fact, in keeping with the long tradition of fantasy, and is especially significant in children's literature – precisely because of its inescapable didactic function.

Daniјela Petković

16 <http://www.hisdarkmaterials.org/pages/philip-pullman/quotes>

Данка КОВАЧЕВИЋ¹, Дубравка КОВАЧЕВИЋ²
Крађујевац

ГОСПОЋА ДАЛОВЕЈ И ДРУШТВЕНИ СИСТЕМ

Полазећи од теоретичара који испитују друштвене промене и класни систем *Госпође Даловеј* (Alex Zwerdling, Lee. R. Edwards, George. A. Panichas) рад испитује понашање владајуће класе послератне Енглеске, фокусирајући се на политичке активности и праксе, последице рата и емоционалну отупелост. Рад ће се ослонити и на теоријске поставке Мишела Фукоа. Вулфова показује да је свесна промена у друштвеним и индивидуалним вредностима, па је *Госпођа Даловеј* заправо критика и разоткривање друштвеног система и приказ идеала самоконтроле који постаје опресиван. Закључак наговештава да је читав владајућа класа емоционално отупела, чува свој устаљени лагодни начин живота и прикрива своје емоције штитећи се зидовима богатства моћи, религије и економске сигурности

Кључне речи: друштвени систем, емоционална отупелост, рат

Рад ће истражити најважније карактеристике владајуће класе послератне Енглеске. У уводном делу рада осврнућемо се на теоретичаре који разматрали питање друштвеног система и владајуће класе у *Госпођи Даловеј*. Даље ћемо разматрати најважније карактеристике више класе (политичке активности, емоционална отупелост, последице рата). У испитивању поменутих особина осврнућемо се на ликове, као носиоце владајућих начела друштвеног система. (Ричард Даловеј, Госпођа Братон, Клариса Даловеј).

Роман *Госпођа Даловеј* описује Британију између два светска рата, у окриљу борбе Лабуристичке партије, која јача, и Конзервативне, ниче једно ново извештачено друштво, економски ослабљено и све више у сенци империјализма. Класни систем слабе и немоћне Енглеске нема више строгу контролу у друштву у коме само један мали део профитира. Радња романа смештена је у 1923. годину, вешто описујући лични и друштвени неуспех.

„Јер је средина јуна. Рат је завршен, изузев за понеке као што је госпођа Фокскрофт... Свршено је, хвала богу, свршено. Краљ и краљица су у палати.“ (Вулф 1999 : 7)

Alex Zwerdling у свом есеју „Mrs Dalloway and the Social System“ објашњава да су основни принципи *Госпође Даловеј* крутост, новчана сигурност, строгост, окрутност, немогућност да се пренесу осећања, емоционална отупелост, где нема промене и напредка. Он такође наглашава да ако се ови принципи примене на владајућу класу, која поштује традицију, они указују на нешто неумољиво, неприступачно, неодређено у њеној природи. По схватањима овог теоретичара класа је „неспособна да реагује на прави начи на критичке догађаје свог времена или на догађаје из свога живота.“ „Њен идеал је стоицизам, макар и по цену укочености и лажног претварања.“ (Zwerdling 1984: 120- 126)

Друштво у коме се класа *Госпође Даловеј* развија карактерише индустријализација, реформаторски дух, лажна правичност и потреба да се доминира дру-

1 posrednik@sbb.rs

2 duda22@sbb.rs

гима и њиховим начином живота. Владајућа класа својим поступцима појачава моћ и власт над нижом класом, коју категорички оспорава а њихове чланове сматра уљезима.

Alex Zwerdling у поменутом есеју реинтерпретира роман *Госпођа Даловеј*, и подвлачи да је заправо реч о опису „једне класе и њеној контроли над енглеским друштвом“. (Zwerdling 1984: 120- 126)

Друштво послератне Енглеске негира разарајуће последице рата, успавано је у својој прошлости, крије се иза лагодне моћи и власти а све са циљем да одржи исту по било коју цену.

У раду ћемо се бавити доминантним карактеристикама владајуће класе: **политичким активностима, емоционалном отупелошћу, потискивањем последица пръавог рата**. Поменуте карактеристике истакнуте су како би показала вештачки начин живота владајуће класе која одржава систем строгости, економске сигурности иокрутности.

Политичке активности

Ричард Даловеј своју политичку снагу усмерава ка побољшању свог друштвеног статуса али и ка општем интересу друштва, и покушава да се што боље снађе у новонасталој ситуацији-друштвено, политичке промене и економских последица које слабе Британију. Кроз Парламент својим радом покушава да ојача своју позицију и реши новонастале економске проблеме. Као припадник више класе, заједно са осталим представницима свог друштвеног миљеа (Хју Вајтбред, Госпођа Братон), посвећен је свом политичком животу и одржавању раније установљених принципа и норми. Овај представник Конзервативне странке је хладан, прорачунат, самозадовољан, не испољава своја осећања као прави политичар и срећно живи у окружењу које подржава слику вештачке политичке моћи и успона. Он чак ни љубав према жени не уме да искаже.

„Долази време када се то више не може рећи. Човек постаје сувише стидљив да то каже. А он иде лондонским улицама да дословце каже Клариси да је воли. Што се обично никад не говори, помисли он. Делимице из лености, делимице због стида.“ (Вулф 1999: 121)

Лик Ричарда Даловеја нам помаже да потпуније разумемо друштво у коме живи и разлоге његовог понашања. Он се заједно са својим политичким истомишљеницима труди да очува привид империјалне моћи Британије, одлази на важне састанке, већа и одборе. Добар је саветник Госпође Братон и Хју Вајтбрета. Учаурен у традицију, својом крутошћу и прорачунатошћу не види даље од политичког живота свог друштвеног миљеа. Нестајање старог друштвеног реда и лошији статус Конзервативне партије покушава да ублажи писањем историје госпође Братон. Он ће је написати у погодном тренутку

„Кад време дође, Лабуристичка влада, мислила је.“ (Вулф 1999: 79)

Политички свет Даловејевих употпуњава госпођа Братон. Она пасивно утиче на политичка дешавања свога друштва: својим ставом, коментарима, друштвено подобном позицијом и богатством. Политички освешћена, ова мудра жена учествује у разним емигрантским пројектима и заједно са Ричардом покушава да својим политичким идејама заборави ужасе рата и на практичан начин се прилагоди новонасталој економској и политичкој ситуацији. Она је само један од ликова који својим поступцима може да изазове антипатију читалаца и неразу-

мевање њених идеја. Извештачен начин живота јој прија и потпуно употпуњава политичку страну њене личности. Она је веома слична Ричарду Даловеју, не само због заједничке политичке снаге већ и чињенице да обоје не воле да читају поезију, стављајући политику на пиједестал који светли над емоцијама и људима.

Не показати своја права осећања, реаговати на политички коректан начин у свакој ситуацији толико је битна, да обоје и у наједноставнијим ситуацијама постају несналажљиви, па чак и смешни. Узмимо као пример цвеће које чини Ричарда неспретним и укоченим. А госпођа Братон га извештачено и усиљено прима незнајући шта да ради са њим.

Госпођа Братон као прави филистејац ужива у богатству и доколици. То је једна ситничава и себична особа. Чак и њено име симболизује суровост и снагу титуле и положаја, тачније једну звер и грубијана. (brute, noun = a man who treats people in an unkind way, cruel way / brute, adj = basic and unpleasant involving physical strength only and not thought or intelligence).

Друштвени систем спутава емоције Кларисе Даловеј која је само пајак на слици идеалног брака, иако је представник своје класе и труди се да одржи слику привида моћи, власти, патворености, она је заправо усамљена жена лишена правих осећаја и љубави.

Ако се позовемо на Lee. R. Edwards и њен есеј „War and Roses: The Politics of Mrs Dalloway“, можемо рећи да Клариса Даловеј, иако потпуно аполитична, својим забавама отвара врата новим политичким активностима. Те класно одређене забаве су места потенцијалних политичких прилика. Едвардсова сматра да су за Кларису забаве „призма кроз коју се животи других могу спојити“ упркос последицама рата, немаштине и болести. Необавезним темама и разговорима забаве доводе и до политике и политичког, а Клариса несвесно ипак утиче на политички живот. Друштвени ред се одржава кроз политику на забавама, где представници различитих занимања и идеја размењују своје ставове, што представља почетак сваке политичке активности, која јача у окриљу крутости, безосећајности и успомена.

„Врата се отварају пред дамама завијеним попут мумија у шалове са шареним цвећем, пред гологлавим дамама.“ (Вулф 1999: 171)

Савршена домаћица и главна организаторка не поседује исту политичку моћ као и мушки део естаблишмента али ипак узрокује политичка теоретисања и ствара једну нову врсту политике. У поменутом есеју, својим феминистичким читањем *Госпође Даловеј*, Едвардсова описује жене одређене класе, организаторке забаве, чија политичка активност одудара од конвенционалног начина бављења политиком, које је искључиво резервисано само за мушкарце. Она наглашава да политику морамо посматрати заједно са осећајима, лепотом и уживањем. Па можемо рећи да су Кларисине забаве спој поменутих вредности као и да Клариса Даловеј утире пут женама које ће се активно бавити политиком. То су политичарке двадесет првог века које на промоцијама, састанцима, презентацијама повезују представнике власти, уметнике, лекаре, финансијске магнате али се и активно боре за равноправана политичка права у свету корупције, крађе и обмане.

Рат и потискивање његових последица

Следећа тема коју ћемо покренути а која такође утиче на развајање једног наизглед финог а заправо окуптног друштва, јесте **тема рата**, односно последица

које он изазива у класно одређеним животима ликова *Госпође Даловеј*. У рату су многи изгубили своје животе а последице се осећају и даље.

„Хиљаде младића је умрло да би ствари кренуле даље.“ (Вулф 1999 : 3)

„Сироте жене, лепа мала деца, сирочићи, удовице, рат, ух.“ (Вулф 1999 : 22)

Рат ће се разматрати не на једном макро-плану, као општа категорија, већ на микро-плану, то јест како се поједини ликови боре са последицама рата.

Мишел Фуко каже да је „диспозитив сексуалности повезан са економијом путем многобројних и суптилних преносника од којих је, међутим, најважнији тело-тело које продукује и троши. Речју, диспозитив брачног везивања несумњиво је подређен хомеостазии друштвеног тела чије функционисање треба да одржава; отуда његова повлашћена веза с правом. Отуда, такође чињеница да је за тај диспозитив важна фаза 'репродукција'. Смисао постојања диспозитива сексуалности није да се репродукује већ да умножава тела, обнавља, присаједињује, продукује, да их све подробније прожима и да на све обухватнији начин контролише становништво.“ (Фуко 1978: 121)

Поменуто Фукоово схватање можемо препознати ако поменемо Сели Сатон, која подлеже контроли друштвеног система, на Кларисино велико изненађење и очај. Она се удаје, рађа 5 синова упркос љубави према Клариси, немоћна да реагује на друштвену репресију која репродукује нове војнике и будуће пилоне контроле.

Можемо закључити да Клариса на један другачији начин посредно проживљава последице рата, не тако снажно као Септимус Смит, али се губи и подређена је „хомеостазии друштвеног тела“. И заправо је средство којим се посредно показује насиље друштва и ужасавајући ефекти рата. Њено тужно понашање, болест, усамљеност последице су ратне политике. Она не разуме госпођу Баксброу која отвара базар упркос чињеници да је њен син Џон погинуо у рату.

Емоционална отупелост

Клариса такође пати од менталне боли од које болују војници који су дуго били у рату и покушава да се снађе у друштву које потпуно изложено трауми и разарајућим ефектима рата. У канцама деструктивног и моћног друштва Клариса бије своју битку против опресије, непријатеља који има много ружније лице него сва могућа лица рата. Клариса се бори против усамљености, тишине, све јачих симптома менопаузе, старости. Она се бори са животом и наметнутим нормама понашања, и више се не задовољава устаљеним емотивним решењем. Клариса се бори против госпође Даловеј.

„Имала је чудно осећање да је невидљива, неприметна, непозната ; да није више уда-та : да нема деце, већ да једино постоји ова зачуђујућа и помало свечана шетња са осталим светом по Улици Бонд, само госпођа Даловеј, не више чак ни Клариса, само госпођа Ричарда Даловеј.“ (Вулф 1999: 9)

Иако ужурбано припрема забаву и испуњава своје дужности, она је ментално и физички исцрпљени војник. Страх, паника који наизглед представљају само мале проблеме са нервима заправо су узнемереност и депресија и посттрауматски стрес. Она једино тако зна и уме да реагује на рат, тачније на друштво које ствара један нови рат. Клариса потпуно другачије реагује на последице рата у односу на енглеско друштво, покушавајући да забавама прикрије последице рата, отуђеност суочавајући се са центрима моћи и маскулиним праксама.

Први светски рат је добро упознао друштво са посттрауматским стресом, који се превасходно односио на повреде мозга, настале као последица борбе, али касније успостављене дијагнозе указују на халуцинације, тешку депресију, тикове, одузетост.

Медицина дефинише посттрауматски стрес као облик стресног поремећаја који се манифестује кроз психопатолошке феномене који су одложена реакција на стресне ситуације. Поменути симптоми узрок су трауме и могу трајати и више година. Основне карактеристике овог поремећаја су: flashback-ови, тачније узнемиравајућа сећања и кошмарни снови, депресивно размишљање, емоционална отупелост на околину, анксиозност, страх, раздражљивост, тешкоће у концентрацији.

Као метод лечења, најефикасније се показало суочавање пацијента са траумом ради превазилажења кривице и неповерења да би се превазишло или контролисало сећање на трауму. Али да ли би овакав метод лечења помогао Клариси и у њеном друштву?

Ако се осврнемо на старија тумачења, по којима је Клариса Даловеј заправо Вирџинија Вулф, можемо рећи да је њен највећи непријатељ доктор Вилијем Бредшо, и не само он већ и сви лекари који нису заинтересовани за узроке посттрауматских болести и не решавају психолошку узнемиреност, већ покушавају да промене болеснике, не схватајући да су заправо друштвени проблеми узрок озбиљних психолошких болести.

„И тако је сер Вилијам омогућио Енглеској да напредује, изоловао лудакe, забранио рађање деце, казнио очај...“ (Вулф 1999: 127)

Поменути доктор предстваља инкарнацију зла која манипулише болесницима и обликује њихове судбине. То је она иста судбина, коју George. A. Panichas објашњава у есеју „Virginia Woolf ‘s Mrs Dalloway: A Well of Tears“. Овај теоретичар наглашава да је реч заправо о људској судбини која је због рата заточена и мора се суочити са својом душом, како људском тако и националном. Посматрано у очима поменутог теоретичара добијамо трагичну визију културе и друштва које је морално и физички нападнуто. А по његовом схватању, доктор Бредшо је заправо метафора зла, извор терора и ужаса који ни на последњим страницама не оставља Кларису на миру.

Вирџинија Вулф подједнаку пажњу посвећује и индивидуалној и друштвеној свести, и показује како економски положај и класна одређеност обликују индивидуу. Али ће ипак сваки нови читалац бити тај који ће одлучити и судити о друштвеним догађајима и пронаћи нове одговоре. Вулfoва је за корак изнад владајуће класе и енглеског традиционалног класног система и упорна је у критичком откривању мана и недостатака друштва чак и по цену посредне критике сопствене породице која је изнедрила такав свет.

Емотивна отупелост, равнодушност једна је од главних пратећих појава посттрауматског стреса. У психологији има два значења. Прво подразумева неспособност да се емотивно повежемо са другом особом. Док друго подразумева позитивно ментално стање које не реагује на емотивна стања других и чврсто се држи свог става.

Клариса Даловеј се учлаурила у љуштури свог живота, савршено играјући улогу успешне жене политичара, домаћице и мајке, лишена емоција, а сваки трачак светлости који води ка правим осећајима, полако изумире. Она чак и сваки подстицај емоција гуши. А опет читалац не може да је разуме јер је сама изабра-

ла такав живот, сама је изабрала да жртвује срећу због сигурног и лагодног живота и својевољно прати трагове емотивне равнодушности и бол празнине. Она је заправо глас свих жена које годинама потискују своју жељу и фантазију, и радије бирају живот познатог, прихватљивог и сигурног. Прихвата уштогљени живот поред политичара, који не црпи енергију и емоције, уместо истинске љубави коју осећа према Сели.

Такође можемо поменути и Елизабет Даловеј, јединицу Даловејевих, која је потпуно равнодушна према својој мајци и потпуно се разликује од ње. Наиме, она је налик своме оцу и не поседује грациозност и шарм своје мајке. Ова мудра и разумна седамнаестогодишњакиња је потпуно зрела, воли госпођицу Килман, која је заљубљена у њу, али прикрива своје осећаје и потискује емоције под окриљем религије и милосрђа. Госпођица Килман је фрустрирана уседелица која презире лепоту и радост и све оно што се разликује од њеног устаљеног и усамљеног живота. Дорис Килман је огорчена и затворена особа која је потпуно ускраћена правих емоција јер се чврсто држи своји религиозних уверења и не реагује на емотивно стање других, осим на Елизбету. Она очајнички покушава да задржи Елизабет за себе, а хомосексуална жеља толико је јака да уколико се задовољи госпођица Килман може и да умре. Али на крају постаје само смешна лутка која у вртлогу љубоморе губи свога сапутника.

На крају можемо рећи на основу наведеног да је читава владајућа класа емоционално отупела, чува свој устаљени лагодни начин живота и прикрива своје емоције штитећи се зидовима богатства, моћи, религије и економске сигурности. Једино ће читалац успети да заправо продре у тајне друштва, јер ће својим новим тумачењем и реинтерпретацијом открити његове нове замке и препреке.

Литература

- Дајмн, Едвардс 1988: A. Diamon, L. R. Edwards, *The Authority of Experience: essays in feminist criticism*, The United States of America: The University of Massachusetts Press.
- Фуко 2006: M. Fuko, *Volja za znanjem*, Istorija seksualnosti I, Loznica: Karpos Loznica.
- Литлтон 1995: J. Littleton, *Twentieth Century Literature*, London: Penguin Books.
- Паничас 2006: A. G. Panichas, „Virginia Woolf’s Mrs Dalloway: A Well of Tears“. *Modern Age*, MLA International Bibliography, Texas: A & M University Lib.
- Пул 1995: R. Pool, *The Unknown Virginia Woolf*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Веб 1994: W. Caroline, *Modern Fiction Studies*, London: Penguin Books.
- Вулф 1990: V. Woolf, *Mrs Dalloway*, London Cox & Wyman Ltd.: Penguin Books.
- Вулф 1984: V. Vulf, *Gospođa Dalovej*, Beograd: Izdavačko preduzeće Rad.
- Звирдлинг 1984: A. Zwerdling, *Virginia Woolf and The Real World*, California: University of California Press, Ltd.

MRS DALLOWAY AND THE SOCIAL SYSTEM

Summary

In this paper we will try to tackle the issues of class, war and politics. The governing class of post war England becomes active in politics and uses its official and government policies to gain power. Clarissa Dalloway shows emotional detachment. She is desperate and lonely. Woolf explains the manner in which the social class system is important to the novel.

Key words: emotional detachment, politics, social system

Danka Kovačević, Dubravka Kovačević

Љубица ВАСИЋ¹
Крађујевац

ИДЕНТИТЕТ, МИТ И ИДЕОЛОГИЈА У ДРАМИ ПРАВИ ЗАПАД СЕМА ШЕПАРДА

Рад се фокусира на идеју о идентитету која је иначе распрострањена у стваралаштву америчког драмског писца Сема Шепарда. Како би што боље илустровао напор уложен у бесциљну потрагу за идентитетом, Шепард се користи културолошким и психолошким аспектима како колективног тако и индивидуалног идентитета. У раду се истражује Шепардова намера да прикаже како национални мит полако ишчежава, те је потрага за поновним проналажењем америчког идентитета заправо потрага за откривањем есенцијалне митске подлоге неопходне за било какав друштвени и индивидуални развој.

Кључне речи: идентитет, идеологија, мит, породица, култура

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 тог појединца чини се да припадају заједничкој прошлости, и управо због учесталости понављања „лажне“ стварности, људска бића имају тенденцију да се задовоље истом том лажном стварношћу. Не само да Сем Шепард упозорава публику на ову ситуацију, већ отвара своју омиљену тему о индивидуализму и само-изолацији који су одраз модерне свакодневнице. (*The Cambridge Companion to Sam Shepard* 1985: 161)

Процес интерпретирања драме *Прави запад* представља динамичку стратегију у којој мноштво међусобно променљивих кодова преиначава приказ друштвених, генерацијских и родних разлика у представу о подвојеним личностима које се крију у сваком лику појединачно. Кодови који управљају насилничком сложеностју друштвеног и родног идентитета полако се крећу ка потискавању унутрашњег, импловивног, и коначно крвавог задовољства. (Shewey 1985: 121) Крећући се између друштвено условљених и свих оних егзистенцијалних кодова које свака индивидуа носи у себи, наведени процес не објашњава у потпуности проблем видљивог драмског манипулисања, већ пружа могућност декодирања појединих карактеристика Шепардовога менталног позоришта.

Сем Шепард, као трагач за одговарајућим и најреалнијим идентитетом, развио је у те сврхе три сценска шаблона који имплицитно указују на усвајање, процењивање и напуштање. (Shewey 1985: 122) Стога, осећајући потребу за истраживањем, 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 он готово увек разочаран крајњим исходом. Следећа инстанца, уско повезана са датим сценским шаблоном, јесте порив за новим експериментима. Према овом шаблону, Шепардова потрага се чини интересантном, али у исто време имплицира бесциљност.

1 vasic-ljubica@yahoo.com

У драми *Прави Запад* (1981. године), која припада породичној трилогији, како он сам назива своје три најцењеније драме, Шепард се фокусира на неколико чинилаца поменуте потраге, међу којима су најважнији: пејзаж, појам аутентичности насупрот клишеу, дивљина и стварни доживљај исте, и на крају портрет расцепкане породице као симбол друштва или тек привид стабилности средње класе. „Мит о породици“, који израђа и у овој породичној драми, поштује традицију свеобухватног сагледавања семиотичких система који се деле на национални и архетипски. Шепард истовремено саботира амерички мит о породици, али и руши древне митове о универзалном типу породице који се може наћи у књижевности у опште. (Bottoms 2000: 153)

Кроз потрагу ликова за правим идентитетом, Шепард крије дубоко укореење 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. 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 успео да одоли 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 израђају као један од главних утицаја модерног света којим управљају медији. Његов драмски универзум, и ова драма која представља само сићушан део истог, осликавају комликовано и надасве несрећно место где ликови пате од анскиозности као последице нестабилности и пољуљане аутентичности њиховог сопственог света. Укратко, они се труде да одбране себе од терета прошлости, али и садашњости, бесомучним трагањем за дубљим, магичнијим пореклом које можда и може да буде одраз њиховог идентитета. За два брата, Лија и Остина, пустиња је та која нуди ову могућност, јер их подсећа на то магично место које све привлачи, никоме не одбија приступ, које има способност да све апсорбује и трансформише. Међутим, такав исход није присутан у драми *Прави Запад*, јер је и то место прошло кроз процес трансформације. (Bottoms 2000: 155)

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 случају овог драмског текста, завист и жеља за доживљавањем неке друге реалности довољно су јаки да трансформишу чак и најбезвредније лажне слике живота и претворе их 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 ништа друго до сметлиште.

Према америчком критичару Грејему Хјуу, не постоји прикладно решење за појам идентитета унутар савременог друштва. Стога простом дедукцијом може-

мо да закључимо да Шепард за ову драму има на уму тек два типа идентитета који се често смењују, и то: онај који се отеловљује кроз улогу уметника или пак онај који је становиште изгубљене душе чија се егзистенција врти у круг као последица константне кризе идентитета. (Bottoms 2000: 157)

У складу са Шепардовим пројектовањем личног искуства на сцени, драма *Прави Зайпад* 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.

Радња је смештена неких 60-так километара источно од Лос Анђелеса, на месту које подсећа на пишчево детињство проведено у Дуартеу у Калифорнији. Ови километри често се спомињу у драмама из тог периода, такође их има и у *Невидљивој руци*, под именом „Азуса“. (Bottoms 2000: 156)

Међутим, ова област је више од биографског детаља; то је више један амбивалентан простор, а истовремено и визија реалног места које обележава његово одрастање. Кућа у којој се браћа срећу чини се савршеним симболом благословеног привида сигурности који је карактеристичан за средњу класу. Можемо да запазимо назнаке амбиваленције 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 неспособност да уважи посебност и суштинску различитост друштвене и културне прошлости, и истовремено открива усклађеност њених полемика и страсти, њених облика, структура, искустава и борби са данашњим.

У драми *Прави Зайпад*, 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 амерички критичар Ричард Гилман, осећа се страх од превеликог удаљавања, од превеликог улагања у глуму, те стога ова амбиваленција наставља да трепери у његовим драмама. (Bottoms 2000: 174) Из друге перспективе, Шепард је одувек био фасциниран иконама попут каубоја и филмских звезда, што се експлицитно види у овој драми, међу 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 значаја 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. 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.“ (Алтисер 2009: 34) Код Шепарда, посредовање се може схватити као успостављање симболичних истоветности између инстанци, као процес којим се свака инстанца пресавија у следећу, губећи тиме аутономни статус и функционисање 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 се сама његова појава нејасно открива кроз драму. То је једна од добро чуваних породичних тајни. У одређеном тренутку у осмој сцени тројица мушкараца из породице чини се да деле исти животни шаблон, иако је тешко у то поверовати у случају Остина, који каже да смо сви ми само ехо једни других. Отац, који је пионир у настојању да открије сопствену егзистенцију у пустињи, индиректно се показује као потпуни губитник чија изоловано бивствовање нимало не подсећа на Лијеву слику о Западу. 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 улози. Она је 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 доминира њеном кућом. Овде се јасно опажа да је заокупљеност идентитетом неизбежно присутна у модерном времену, а Шепард је изражава кроз идеју о амбиваленцији искустава својих ликова. Већина их је несигурна, променљивог расположења, неспособна да о било чему говори на јасан и једноставан начин. Шепардово интересовање за породицу и амбиваленцију протагониста може се ненаметљиво ослонити на истраживање историје породице и генеалогичке 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. (Gibbs 2005: 45) То је оно чега се Остин несвесно гнуша. У овој драми, важну улогу у покушају обликовања идентитета игра 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, а браћа гаје антагонизам кроз појам 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 променљивог и динамичног у својој основи, он се може мењати с променама интеракција и изложености новим културним срединама. Друштвени контекст од пресудног је значаја за ову драму и трилогију којој припада. (Gibbs 2005: 46) Оно што је постало неминовност модерног доба јесте управо став да је политика уствари тачка гледишта са које се посматра свака радња, не само унутар друштвено-економских, административних, класних или националних система кодова, већ се трансформативна моћ политике везује за процес развоја како генерацијског тако и родног идентитета. У овој драми, парадигма друштвено-политичког плана, као стартне позиције, усредсређује се превасходно на субјективитет. Друштвено кодирање замењено је процесом у којем се емотивно обојени кодови односе на комплексност личности.

Политика моћи преовлађујући је фактор ове драмске структуре. Овде постоји конвенционални реалистички приказ, али многе драмске и позоришне детерминанте немају свог очигледног референта. Улога друштвених структура константно се доводи у питање и користи се као место са којег се ослобађа све

оно што је подсвесно у драми. (Bottoms 2000: 175) Ово ослобађање постепено утиче на усвојене разлике али их не деградира у потпуности. Класна и родна доминација се ни у једном једином моменту не препуштају забораву, већ се изражава неповерење према било каквој идеологији моћи која је присутна у статичном шаблону драме.

Шепард у овој драми наговештава трагедију идентитета. Овај израз укључује идеју о самоспознаји, али истовремено и опажање идентитета других. Без овог последњег, не може бити спознаје идентитета, свести о себи самом и њеном рефлектовању на друге. Шепард успешно комбинује различите 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 пишево признање да му је намера била да истражи дуалну природу људског бића: симболичку и метафизичку. 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.

Исход сукоба међу ликовима остаје неодређен, а ликови постају суспендовани у бескрајној потрази за аутентичношћу, где идентитети подсећају на маске, илузије, фрустрације, које се прво идентификују а затим међусобно поништавају, сходно шаблону типичном за Шепарда. Стога, можемо да закључимо да је драма *Прави Зајад* изгледа предодређена да се опире било каквом исходу. Потрага се огледа у развоју личности, али како личности остају неизграђене, она се постепено претвара у лутање, како то сам Шепард каже. Друштвена идеологија оправдава статус перспективе из које се данас посматра готово сваки сегмент друштва, не само друштвено-економски, административни, класни, већ и онај латентни, трансформативни, који Сем Шепард овде осликава кроз генерацијски и родни јаз. Зато се и ослања на своју сопствену перспективу како би у светлу још једне у низу својих породичних драма оправдао друштвено-политичку парадигму а истовремено се фокусирао и на субјективност. На крају, кроз субјективност, и стигматизацију коју она са собом носи, Шепард креира своје сопствено виђење међуљудских односа нудећи на тај начин једно ново виђење појма породице.

Литература

Althusser, Louis, „Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes toward an investigation)“, *Lenin and Philosophy and Other Essays*, New York, Monthly, Review Press, 1971. Altiser, Luj, „Ideologija i ideološki državni aparati (beleške za istraživanje)“, prev. Andrija Filipović, Karpos, Loznica, 2009.

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

Gibbs, Raymond W., *Intentions in the Experience of Meaning*, Cambridge University Press, New York, 2005.

Shewey, Don, *Sam Shepard*, Da Capo Press, New York, 1985.

The Cambridge Companion to Sam Shepard, Cambridge University Press, New York, 1985.

IDENTITY, MYTH AND IDEOLOGY IN TRUE WEST A PLAY BY SAM SHEPARD

Summary

The paper focuses on the idea of identity that is normally distributed in the works of the American playwright Sam Shepard. To better illustrate the effort put into aimless quest for identity, Shepard uses cultural and psychological aspects of both collective and individual identity. The paper explores Shepard's intention to demonstrate the way that national myth is slowly disappearing. Therefore, the search for the retrieval of American identity is actually a search for the mythical revelation which is ultimately essential and necessary for any kind of social and individual development.

Key words: identity, ideology, myth, family, culture

Ljubica Vasić

Виолета ВЕСИЋ²
Нови Пазар

ТОМАС ПЕЈН И ЧАСОПИС ПЕНСИЛВАНИЈА. РАНИ РЕВОЛУЦИОНАРНИ СПИСИ

Томас Пејн и часопис *Пенсилванија*. „Рани револуционарни списи“ је рад који прати улазак Томаса Пејна, америчког револуционара и памфлетисте, на политичку сцену америчких колонија и даље истражује почетак његовог деловања кроз рад у часопису *Пенсилванија*. Иако првобитно замишљен као скуп филозофских списа, часопис *Пенсилванија* је убрзо постао расправа о политичкој ситуацији на америчком континенту и утицавши на образовање колонијалних Американаца довео до Рата за независност.

Пејнови први револуционарни списи наводе нас на истраживање корена његових револуционарних ставова и враћају нас у период његове младости, када је као сиромашни имигрант дошао у Америку 1774. године, а ипак само годину дана од доласка на америчко тло, усавршивши своје политичке и реторичке способности управо кроз рад у овом часопису, постао веома утицајан политички агитатор и писац памфлета који су у великој мери утицали на раст свести о независности код становника америчких колонија.

Кључне речи: *Пенсилванија*, памфлет, америчке колоније, независност

Изражавајући снажне и полемичне погледе на значајније догађаје времена у којем је објављивана, ширећи личне нападе и опаске и откривајући свету осећања везана за сећања на неке догађаје, штампана реч је настајала из године у годину, из месеца у месец, у кризном периоду Америке седамдесетих и осамдесетих година осамнаестог века. Дела која су објављивана до две деценије пре постизања независности су по свом карактеру, ставовима и идејама била пре свега политички, а не књижевни документи. То су дела која пуно откривају о људима који су их написали и о њиховим циљевима. Они формирају део широке енглеске полемичке и новинарске књижевности коју су преносили лидери америчке револуције. Вештином своје реторике они су утицали на ширење свести о независности и коначно се и изборили за њу. Један од њих био је и Томас Пејн, који је извршио велики утицај на буђење свести о слободи и правима, не само код америчког народа, на америчком континенту, већ је својим делима утицао и на европски континент. Понуду да ради у овом часопису, Пејн је добио од Роберта Еткина (Robert Aitken, 1734–1802), филаделфијског штампара и продавца књига. Замисао је била да то буде часопис који ће штампати оригиналне америчке есеје и поезију. Већина осталих часописа тог времена била је у основи британска. Еткин је сматрао да је Пејн права особа за тај задатак и да би он могао да направи један такав часопис, управо зато што је Енглез и што је имао прилике да упозна и да чита енглеске часописе, па ће зато знати шта би требало избегавати у овом новом часопису. Пејнов допринос у раду часописа *Пенсилванија* (*Magazine Pennsylvania*) било је јако тешко препознати, зато што је одлучио да користи псеудониме. Истина је да истраживачи неће никада поуздано моћи да кажу шта је тачно Пејн написао за овај часопис. У свом настојању да то утврде, они су заборавили да је Пејн био уредник часописа и да је на тој позицији био задужен за избор чланака. Иако је

Пејн имао сва та задужења, Еткин је био издавач и власник, па му је, запошљавајући га на дату позицију, дао јасна упутства којих је Пејн морао да се држи.

Прво издање часописа изашло је у јануару 1775. године (*Пенсилванија*, јануар 1775). Пејн тада још увек није био уредник. Еткин је замислио да часопис говори о широком спектру тема, укључујући и политику и религију, али само у облику филозофских расправа, без изношења сопствених мишљења. Желео је да избегне контроверзе и у политици и у религији (Еткин 1774). У овом првом броју, Еткин је говорио о ограничењима са којима су се издавачи часописа сусретали у Америци. Такође је признао да је највећи изазов са којим се суочава у прављењу овог часописа, управо сверастућа напетост између Америке и Велике Британије.

Садржај првог броја је овако изгледао:

1. Метеоролошки дневник (*Meteorological Diary*),
2. Демонстрирана корисност овог дела (*Utility of this Work Evinced*),
3. Поређење страсти поноса и сујете (*Comparissons of the Passions of Pride and Vanity*),
4. Лик М. де Волтера (*Character of M. de Voltaire*),
5. Прича о северноамеричком дабру (*Account of the N. American Beaver*),
6. Историја Амелије Греј (*History of Amelia Gray*),
7. Предложено математичко питање (*Mathematical Question Proposed*),
8. Опис нове електричне машине (*Description of a New Electrical Machine*),
9. Монолог једне образоване даме (*The Learned Lady's Soliloquy*). (*Пенсилванија*, јануар 1775: 6)

У прилогу овог броја било је такође речи о томе како лечити грозницу, одељак за књижевне вести из Велике Британије, као и део посвећен политичким дешавањима, домаћим и страним. Јануарско издање је било непристрасно и није долазило у контакт са важним политичким и религиозним дешавањима тог доба. Ипак, чак и у овом првом издању, могло се по једном чланку наслути како ће идеолошка политика овог часописа бити убудуће. Наиме, у есеју под називом *Демонстрирана корисност овог дела* било је речи о томе да:

Не постоји ништа веће што утиче на понашање и морал људи, као што је штампа. Из ње, као из фонтане, теку потоци порока и врлина кроз земљу... (*Пенсилванија*, јануар 1775: 10)

Анонимни аутор поменутог есеја, за кога се слутило да је Пејн, сматрао је да је часопис нешто значајније од обичне забаве и да је то направа која утиче на умове његових читалаца. Часописи су по његовом мишљењу корисни, јер дају широку популацију шансу да стекне и пренесе знања.

Други број овог часописа је изгледао знатно другачије, јер је Пејн у њега унео глас политике. Садржај фебруарског издања нудио је шароликост тема и жанрова:

1. Корисне и забавне алузије (*Useful and Entertaining Hints*),
2. Опис нове вршидбене машине (*Description of a New Threshing Instrument*),
3. Домаћа богатства у колонијама (*Internal Riches of the Colonies*),
4. Анегдоте о Александру Великом (*Anecdotes of Alexander the Great*),
5. Интересантна истраживања о пуштању крви (*Interesting Queries on Bloodletting*),
6. Замена за чај (*Substitutes for Tea*),
7. Изабрани делови нових британских издања (*Select Passages from the Newest British Publications*),

8. Пролог, критичар и висибабa (Prologue, Critic and the Snow-Drop) (*Пенсилванија*, фебруар 1775).

Корисне и забавне алузије је есеј који је написао аутор под псеудонимом „Атлантикус“. Он је говорио о обиљу природних ресурса у Америци и позивао Американце да их искористе. По мишљењу овог аутора, Америка је обећана земља, а Американци бојжи народ (*Пенсилванија*, фебруар 1775: 6).

Замена за чај је есеј који је написао аутор под псеудонимом „Филантроп“. Аутор овог есеја каже да чај има штетни утицај на физичко и ментално здравље људи. Он цитира докторе који тврде да је чај повећао број обољења. Читањем овог есеја до краја, долази се до закључка да то није заправо расправа о штетности чаја већ о штетности „Индијског чаја“, који се увозио из Индије преко Велике Британије. Саветује се замена тог чаја чајем, који се производи у Америци.

Мартовски број је наставио са оптуживањем освајача. У есеју *Животи и смрти Лорда Клајва*, „Атлантикус“ препричава ужас похода на Индију и лордов повратак у Енглеску. У овом есеју, лорд Клајв је ништа друго до персонификација зла:

Страх и ужас марширају као предводница његовог кампа, убиство и пљачка их прате, глад и несрећа су у последњем реду... (*Пенсилванија*, март 1775)

Тако је „Атлантикус“ описао лик округног енглеског освајача и енглеске нације, као лаковерне и превртљиве.

До априла 1775. године, ситуација у Америци се значајно променила. Дана 19. априла почео је револуционарни рат у колонији Масачусетс, након кога су уследили оружани конфликти у Лексингтону и Конкорду. Рат је званично почео 19. априла, али било је потребно неколико дана да се о томе чује у другим колонијама. Вест је у Филаделфију стигла 24. априла. Априлско издање часописа, који је обично излазио половином месеца, овог пута је изашло нешто касније, вероватно са намером да извести о тренутним дешавањима. Овај број часописа је садржао шест страна, које су само о томе говориле (*Пенсилванија*, април 1775).

У мајском издању уследио је још један интересантан есеј, потписан под псеудонимом „Езоп“.³ Есеј под називом *Купидон и Химен (Cupid and Hymen)* говорио је о идиличном селу у којем Купидон среће пастира, који је тужан јер се његова драга Руралинда удаје за Гота, богатог старијег господина. Брак су договорили њени родитељи. Купидон бесни, јер није он одобрио тај брак, и сумња да је то, без његовог одобрења, урадио његов помоћник Химен, бог брака. Купидон смишља план како да их одврати од намере и зато младенцима представља визију првих седам година заједничког живота. По завршетку тих седам година, Руралинда види себе као очајну младу жену, јер је изабрала новац а не љубав, и жели да њен муж умре. Њеног мужа, с друге стране, мучи то што његова жена стално тражи друштво млађих мушкараца. Они схватају своју грешку, одустају од брака, а пастир се на крају жени Руралиндом. Већина учених људи тог доба посматрала је ову причу о неуспелом браку као симбол несрећне уније између Велике Британије и Америке. Купидон је представљао симбол Америке и извор легитимне власти, која има контролу над свим питањима. Када Химен, Купидонов помоћник, покуша да интервенише, Купидону не преостаје ништа друго него да га подсети да је он господар. Другим речима, Америка и Велика Британија су биле пословни партнери, али уз услов да Велика Британија нема права да се меша у унутрашњу политику колонија. Још један разлог, због ког су колонисти

3 „Езоп“, „Атлантикус“, [ови псеудоними се такође приписују Пејњу]

одбијали британску власт, био је и растуће веровање да Великој Британији није много стало до америчког народа и да јој је уместо тога стало само до богатства, које јој колоније доносе. Уколико се вратимо на есеј *Куйдон и Химен*, на крају ћемо наћи моралну поуку, а то је седам година пропалог брака (*Пенсилванија*, мај 1775). Брак то двоје људи није био заснован на заједничком поверењу, љубави и поштењу. Ништа их није везивало сем њихове себичности, као и у случају Америке и Велике Британије.

Овај есеј је учинио пут проходнијим, доста експлицитнијим есејима, тако да је до лета 1775. године, часопис био све, само не непристрасан. У мајском броју, у одељку за вести, објављене су листе несталих, убијених и повређених људи у Масачусетсу. На листи су била само имена Американаца.

У јунском издању објављена су два чланка, која су до детаља објашњавала метод прављења салитра, мешавине која, када се дода сулфору, производи барут. Пејн овим чланком није много одступио од научних корена часописа, али уместо да говори о новим машинама или о животу у дивљини, он је покушао да помогне ратне напоре Американаца, објашњавајући како се прави барут (*Пенсилванија*, јун 1775: 266, 269).

У јунском издању изашла је и прича *Прејричан сан* (*The Dream Interpreted*), о човеку који заспи у шуми и има ужасну ноћну мору. У сну га буди олуја и он тражи уточиште у пећини. Када олуја прође, он излази из пећине очекујући да види да је свет уништен. Уместо тога, он открива да је све савршено, можда чак и лепше него пре олује. Поука ове приче је да би рат са Великом Британијом био разарајућ и опасан, али такође и неопходан да да би се Америка очистила од зла (259). Овакав политички контекст је управо оно што је Еткин обећао да се неће наћи у његовом часопису. Ипак, Пејн није много обраћао пажњу на жеље свог послодавца и наставио је да објављује есеје у истом духу.

Јулско издање су обележиле две вести, а то су обраћање краља Џорџа III (George III, George William Frederick 1738-1820) парламенту и декларација континенталног конгреса о узроцима и потреби да се крене у рат (*Пенсилванија*, јул 1775). Ово издање је отпочело есејом *Опжања о војном карактеру мравца* (*Observations on the Military Character of Ants*), који је написао аутор под псеудонимом „Куриозо“. Он каже да цитирамо мраве само када говоримо о економији и индустрији, али да избегавамо да их сагледамо као патриоте, жељне својих права. Онда говори о деловању колоније црвених мравца и једног од браон мравца, који живе у његовом дворишту. Црвени су представљени као они који траже од браон мравца да се одрекну својих права и на тај начин они приморавају браон мраве да крену у рат (*Пенсилванија*, јул 1775: 259). Из есеја се јасно види да су црвени мрави у ствари Британци, а браон мрави, америчке колоније, које имају пуно право да бране своје власништво. Морална поука на крају есеја је да је „нација без војске, као и згодна жена без врлина...“ (300). „Куриозо“ зато саветује Американце да се бране од Британаца, уколико им је жеља да задрже слободу и својину. Још један есеј који се приписује Пејну је *Мисли о одбрамбеном рату* (*Thoughts on Defensive War*). Пејн је овај есеј написао под псеудонимом „Мирољубац“ („Lover of Peace“). Он овде тражи од квекера да подрже америчке колоније и да стану на њихову страну у борби против Велике Британије и каже: „Америка мора да пати, зато што има шта да изгуби. Њен злочин је њена својина.“ (313).

У писму Хенрију Лоренсу из 1779. године, Пејн је рекао да је радио као уредник часописа *Пенсилванија* шест месеци (Фонер 1995: 211). На основу тога, закључује се да је био одговоран и за августовско издање часописа. Августовски

број је садржао детаљну мапу британске окупације Бостона. Објављивањем ове мапе, Пејн је у потпуности открио своје намере, везане за помоћ америчком народу. Као уредник часописа, Пејн је ретко говорио о политичким збивањима на директан начин, већ их је стављао или у историјски контекст или представљао на алегоричан начин, доступан обичном народу, који је до тада био навикнут да га гурају и игноришу, народу за кога до тада није ништа писано, или о коме се није говорило. Пејнова намера је била да мобилише управо те људе. Хтео је да часопис изражава њихове ставове, а то су били ставови, који су се у много чему разликовали од ставова људи укључених у политичке дебате XVIII века.

Пејн је за часопис *Пенсилванија* радио без уговора и, упркос бројним покушајима да се договори са Еткином, они су се на крају разишли. Није познато да ли је Пејн икада примио надокнаду за рад у часопису. Њихов разлаз је био несрећна околност за Пејна, јер је у међувремену постао веома успешан. За само два месеца рада на месту уредника часописа, Пејн је више него удвостручио број претплатника.

У септембру месецу, Еткин је преузео место уредника и може се рећи да је већ са октобарским бројем, часопис поново добио онај стари, научни формат. Било је мање вести и није било политике.

Едвард Ларкин је 1998. године у чланку под називом *Стварање америчке јавности: Томас Пејн, часопис Пенсилванија и говор америчке револуције (Inventing an American Public: Thomas Paine, The Pennsylvania Magazine and American Revolutionary Discourse)* до детаља описао Пејнов рад и залагање за часопис. Ларкин сматра да је тешко чак и замислити Пејна као пише своје дело *Здрав разум* без претходног искуства у раду, у часопису *Пенсилванија*. Пејнов рад је, по речима Ларкина, имао значајан утицај на његов политички развој. Док је радио као уредник часописа, Пејн је радио и на стварању новог политичког израза, којим је покушавао да допре до нетрадиционалних читалаца и политичких активиста. Самим тим он је и створио једно ново јавно мњење. Ларкин такође у свом чланку покушава да објасни да је Пејн, као уредник часописа *Пенсилванија*, покушао да учини политику доступном широком спектру популације (Ларкин 1998: 37).

Часопис *Пенсилванија* пружа савршен пример за оно што је Џон Адамс написао у писму Томасу Џеферсону 1815. године, а то је да је рат само „узрок и последица“ праве револуције, која је била у главама људи у периоду између 1760. и 1775. године (Адамс, Џеферсон 1959: 455). У том смислу, часопис је имао сврху да образује колонијалне Американце и да их поведе ка независности. За Пејна лично, часопис је био школа у којој је он усавршио своје политичке и реторичке вештине. Његова три најуспешнија дела, која су уследила наредних година, сведоче о његовој преданости да помогне својим сународницима да се виде очима којима их је он видео.

Библиографија

Адамс, Џеферсон 1959: Adams J. and T. Jefferson, *The Addams-Jefferson Letters: The Complete Correspondence Between Thomas Jefferson and Abigail and John Adams*. L.J. Cappon (ed.), Chapel Hill: North Carolina University Press, 1959.

Еткин 1774: Aitken, R. „To the public“, *Pennsylvania Packet*, November 21, 1774.

Фонер 1995: Foner, E., *Thomas Paine: The Collected Writings*, New York: The Library of America, 1995.

Пејн 1779: Paine, T. „To Henry Laurens, January 14, 1779“ In *The Collected Writings*, New York: The Library of America, 1995.

Ларкин 2005: Larkin, E., *Thomas Paine and the Literature of Revolution*, New York: Cambridge University Press, 2005.

Пенсилванија 1775: *The Pennsylvania Magazine*, January - August 1775.

THOMAS PAINE AND THE PENNSYLVANIA MAGAZINE. EARLY REVOLUTIONARY WRITINGS

Summary

Thomas Paine and the Pennsylvania Magazine. Early Revolutionary Writings is a study that follows the arrival of Thomas Paine, an American revolutionary and pamphleteer, to the political scene of American colonies and it further explores the beginning of his acting through his work in the *Pennsylvania* magazine. Although it was originally conceived as a set of philosophical writings, the *Pennsylvania* magazine became quickly a discussion about the political situation on the American continent and had a big impact on the education of colonial Americans, which led to the War of Independence.

Paine's first revolutionary writings lead us to explore the roots of his revolutionary attitudes and bring us back to the period of his youth when he, as a poor immigrant, came to America in 1774, and only one year later, improved his political and rhetorical skills, just by working in this magazine, became a very influential political agitator and pamphleteer who greatly influenced the growth of the independence awareness of American colonies inhabitants.

Keywords: *Pennsylvania*, pamphlet, American colonies, independence

Violeta Vesić

Соња УРОШЕВИЋ¹

ПОЈАМ ЗАВИЧАЈА У РОМАНИМА ЧАС НЕМАЧКОГ И ЗАВИЧАЈНИ МУЗЕЈ ЗИГФРИДА ЛЕНЦА

Зигфрид Ленц се декларише као ангажован аутор чија проза нуди својеврстан покушај тумачења друштвених и историјских феномена из перспективе појединца. Комплексност стварносних структура, ирационалност историјских дешавања и њихових трагичних последица Ленц у романима *Час немачког* (*Deutschstunde*) и *Завичајни музеј* (*Heimatismuseum*) представља кроз моралне и психолошке констелације ликова који агирају у оквиру јасно одређеног топоса завичаја. Циљ рада је анализа литераризованог топоса завичаја као носиоца одлика социјалног, културног и националног идентитета појединца и друштва.

Кључне речи: аспекти завичаја, егзистенцијална укореењеност, сећање

Зигфрид Ленц важи за једног од најзначајнијих и најчитанијих савремених немачких писаца, а његово дело обухвата око педесет романа, приповедака, новела, есеја и књига за децу. Ленц је рођен 1926. године у Источној Пруској, области која је после Другог светског рата припала Пољској и коју је он, након краха нацистичке Немачке, попут свог каснијег колеге, нобеловца Гинтера Граса, морао да напусти, делећи судбину милиона сународника.

Романи *Завичајни музеј* (*Heimatismuseum*) и *Час немачког* (*Deutschstunde*, *назив хрватског превода: Sat пјемаћкога*) припадају традицији немачке послератне књижевности која се бави проблематиком Другог светског рата и национал-социјализма, као и питањима индивидуалне и колективне кривице немачког народа. Тематика коју Зигфрид Ленц третира у овим делима тиче се феномена целе једне генерације, о коме се дуго није говорило, генерације која је губитком својих илузија везаних за Други светски рат изгубила и сва мерила релевантна за одређивање етичких критеријума и моралних вредности. Ленц, као ангажован аутор, у појединачном тражи одговоре на универзална питања, разматрајући историјске феномене на фону историје појединца и интимних исповести.

1. Сижејне окоснице романа *Завичајни музеј* и *Час немачког*

У атмосфери послератног разрачунавања са нацистичком прошлoшћу, појам завичаја у немачком културно-политичком дискурсу поприма негативан предзнак. Идеологија крви и тла као и последице расне и експанзионистичке политике Хитлерове Немачке појам завичаја своде на његову идеолошку димензију, као конотацију појма отаџбине, која је дошла „на зао глас“ и коју су „тако тешко злоупотребљавали да ју је данас готово опасно изустити.“ (Ленц 1986: 183)

Тема романа *Час немачког* је слепа послушност ауторитету, због које један обичан немачки грађанин заборавља на све људске вредности као што су родитељска љубав, пријатељство, слобода, па у име вршења дужности постаје проду-

1 urosevic.sonja@gmail.com

жена рука нацистичког тоталитарног режима, спреман да при том жртвује чак и сопствену децу.

Оквирна прича романа лоцирана је у неком казнено-поправном интернату у близини Хамбурга, где главни јунак и приповедач, малолетни деликвент Зиги Јепсен добија на часу матерњег језика писмени задатак на тему *Ragost* коју доноси испуњење дужности. Зиги међутим у први мах не успева да напише ни речи. Због тога бива кажњен изолацијом, све док не заврши задатак. Суочен са самим собом, Зиги под налетом сећања исписује читаву историју свог детињства које су обележиле две за њега веома важне личности: отац, сеоски позорник, и очев пријатељ из младости, локални сликар, коме је нацистички режим изрекао забрану сликања због наводне изопачености његове уметности. Упркос оцу који је своје схватање дужности доказивао тако што је до опсесије ревносно надзирао да ли се његов некадашњи пријатељ придржава изречене забране, Зиги се, иако дете, солидарише са уметником и покушава да га заштити од очевог прогањања. Међутим, пожар у коме ипак страдају платна која је Зиги успео да склони пред бесом расних чистунаца код њега изазива тешку трауму. Дубоко уверен да слике ни након краха нацистичке диктатуре никако не могу бити сигурне, он краде експонате са изложбе и бива због тога осуђен.

И роман *Завичајни музеј* тематски је слично концепиран. У њему се такође разматра место појединца у расцепу између владајуће идеологије и личне моралне одговорности, али се приказ конфликта проширује са индивидуалног и на колективни план.

Тако су у *Завичајном музеју*, објављеном десет година после *Часа немачког*, панорамски приказани прошлост и култура Мазурије (на немачком: Masuren, на пољском: Mazursky), једне области у бившој Источној Прусској, коју су од давнина настањивали и Немци и Пољаци, пружајући једни другима ону неопходну слику другог у односу на кога су профилирали свој лични и национални идентитет.

И у овом роману, слично *Часу немачког*, приповедач Зигмунт Рогала у виду личне исповести оживљава сећања на прошле дане, доживљаје и сусрете из свог детињства који су утицали на формирање његове свести и поимања историјских и савремених дешавања. Он та дешавања веома пластично описује у својеврсним сценским енклавама у којима хронолошки контрастира лична искуства са општим друштвеним и политичким кретањима.

Упадљива је осим тога и сличност имена приповедача оба романа – Зиги је изведено од Зигмунт, али и од Зигфрид, како се зове и сам аутор Ленц, као и структурног елемента оквирне приче која романима обезбеђује ефекат аутентичне исповести. Интересантно је и то што саговорник приповедача *Завичајног музеја*, романа насталог десет година после *Часа немачког*, носи презиме Вит, које је веома слично имену од миља, Вит-Вит, како приповедача тог романа назива његов очински пријатељ и узор, сликар Нанзен. Могуће би било замислити и да је главни јунак ранијег романа, бивши штићеник дома за малолетне деликвенте, иста особа која десет година касније стицајем околности долази у контакт са јунаком потоњег, и бива заинтригирана његовом причом.

Зигмунт Рогала дакле, мајстор ткач и кустос Мазурског завичајног музеја, успева да након егзодуса из родног краја поново отвори свој музеј, сада у новој домовини, Западној Немачкој. Приповедач се налази у болници, где је доспео због тешких опекотина задобијених приликом пожара који је сам подметнуо, а у ком је страдала целокупна новооформљена збирка, његово животно дело. Он се са болесничког кревета обраћа свом посетиоцу, младићу своје ћерке, као „не-

мом“ саговорнику, чије се присуство и ретки коментари огледају само посредно кроз реч приповедача, и за време петнаест посета (које уједно чине петнаест поглавља романа) покушава да објасни зашто је баш он, који је обожавао свој завичај, а своје реликвије сматрао светињама, одлучио да их уништи.

2. Завичај као тематска окосница

Није случајно што Зигфрид Ленц за радњу оба романа бира хронотоп завичаја, користећи се његовим поетским потенцијалом да би представио стварносне структуре једне историјске епохе и „разјаснио време у коме живимо, а сву ту дунглу у којој се не сналазимо учинио мало транспарентнијом“ (в. Шелер 2006: 70).

У друштвеном и литерарном дискурсу појам завичаја се одређује помоћу категорија времена, места и идентитета, укључујући и димензију губитка завичаја која резултира или идиличном или трагичном сликом завичаја. У Ленцовој прози мотив завичаја представља социо-психолошку димензију завичаја као места које симболизује егзистенцијалну укореењеност, било у афирмативном, било у критичком смислу.

Приповедач у роману *Завичајни музеј* у једном тренутку каже да је познавање света увек и само познавање завичаја. (Ленц 1986: 183) Аутор своју склоност ка тематизирању завичаја објашњава тезом да се све трајне ствари дешавају на ограниченом простору: „Оно што је велико постаје у малом транспарентно, у далекој несрећи се открива сопствена несрећа, свет се шири егземпларним истраживањем неке – сразмерно – сићушне области.“ (Ленц 1970а: 123) На другом месту Ленц скоро идентично изјављује: „Оно што је значајно, догађа се на ограниченом простору, у одмереном времену. Регионализам у књижевности је услов за њен космополитизам.“ (Ленц 1972: 77)

У том смислу и приповедач у роману *Час немачког*, Зиги Јепсен, наглашава: „Не приповиједам о било којему мјесту, него о своме мјесту, не истражујем било коју несрећу, него своју несрећу, уопће: не приповиједам било какву приповијест, јер оно што је *производно* (моја корекција превода) не обавезује ни на што.“ (Ленц 1999: 185) И мада Ленцови романи не представљају аутентичне хронике у документарном смислу, он се служи елементима чињеничног извештавања. При томе дакле није одлучујућа фактичка тачност догађаја, већ аристотеловска вероватност да су се они као такви могли догодити. Емоционално обојени приповедачки стил, заснован на детаљним описима дешавања у њиховом хронолошком редоследу, сликовити прикази топографије и атмосфере, директно обраћање читаоцу из перспективе аукторијалног приповедача у првом лицу, метафоричност и дијалогичност његовог приповедања, које је често прожето реторичким питањима, иронијом, па и пародијом, изазивају код читаоца осећај личне инволвираности у збивања приповести. То је утолико важно што Зигфрид Ленц од својих читалаца изричито очекује да сваку причу реконструишу према сопственом схватању и да се са сваком књигом опходе потпуно субјективно (в. Ленц 1970а: 97), јер „Сваки поступак репродукције дозвољава настанак и нечега ненамераваног.“ (Ленц 1970а: 208) С друге стране, сваки текст садржи семантичке сигнале који читаоца упућују на одређено додуше субјективно и друштвено условљено тумачење стварности, али ипак у оквиру оних смисаоних структура које су сугерисане самим текстом.

3. Романсирани аспекти појма завичај

3.1 Завичајни крајолик

У романима *Час немачког* и *Завичајни музеј* кључну смисаону и организацијску функцију има хронотоп завичаја, у ком су обједињени географски, друштвени и културни аспекти, оваплоћени у читавој палети ликова, предела, звукова, укуса и мириса. Завичај ту представља ону бахтиновску организационо окосницу сижејних догађаја, у њему време добија чулно очигледан карактер, а догађаји имају могућност да трају и да се распростиру. У њему се „обележја времена разоткривају у простору, а простор се осмишљава и мери временом“ (Бахтин 1989: 194).

Реалистични и веома детаљни и живописни описи вода – река, мора и језера – представљају позадину пред којом агирају јунаци ових приповести. У такав простор завичајног крајолика смештени су сви догађаји који утичу на животне токове појединаца и друштвених заједница, а посебно на развој главних ликова – приповедача, њихове ставове, одлуке и потхвате. Међутим, и поред минуциозно представљених и географски тачно дефинисаних предела, или можда управо због тога, Ленцове завичајне слике представљају својеврсни паспарту за приказ општељудских проблема и односа. (Пецолд 1975: 379)

Тако се малолетни деликвент Зиги Јепсен сећа вожње бициклом са својим оцем на обали Северног мора:

„Одмах сам се сјетио ове слике, као што сам рекао, ове напорне вожње, на коју је подручни стражар сеоског редарства *Rugbüll* – најсјеверније редарствене постаје Њемачке – непрестано полазио (...) Возио сам се с њим, а истодобно сам гледао нас двојицу на позадини неминовних вечерњих облака, гдје се возимо уздуж насипа, осјећао несметане и снажне ударе вјетра с пустог плићака [...] Уздуж плићака, уздуж црнога зимског мора возили смо се у *Bleekenwarf*, који сам познавао боље од икојеј другог посједа, осим млина, што се распадао, и наше куће.“ (Ленц 1999: 13)

А Зигмунт Рогала, кустос Завичајног музеја у сличном тону слика своју зиму у балтичком приобаљу:

„А затим та зима: замислите земљу вечно покривену снегом, скраћене куће, скраћене шуме, нека вјетар развије сјежне заставе, додајте још неколико исцрпљених врана у зраку, дајте нашој зими све што тражи у својој непријазности: дакле, тврде, свјетлуцаве ледене површине, пјев мрза, укочене трстике и застакљене пашњаке.“ (Ленц 1986: 52)

Ове две слике и у односу на самог аутора Ленца, који је свој стари завичај са истока земље заменио новим, али упадљиво сличним, на западу, поседују изразит аутобиографски карактер. Околност да подлогу његовог стваралаштва чини сопствено искуство и значај који он придаје крајолику у формирању личних и колективних карактеролошких особина огледају се у многобројним слично представљеним топографским сликама у које су уклопљени и веома сугестивно дочарани етнографски детаљи.

3.2 Предмети из свакодневног живота, храна и пиће

Минуциозни, пластични описи алата, кухињског прибора, намештаја и коштима јављају се у оба романа не само са циљем дочаривања аутентичне атмосфере свакодневног живота, већ су на неки начин и апострофирани смештањем у својеврсно музеално окружење, било да се ради о музеју као институцији у ро-

ману *Завичајни музеј*, или, на пример, о стамбеној кући сликара Нанзена у *Часу немачког*, који чува сва сведочанства о животу претходног власника. Интересантно је да се неки од тих предмета стално или повремено враћају у употребу, и да је управо та њихова функционалност уједно и гаранција опстанка завичаја и његовог значаја за егзистеницијалну укорјењеност појединца. Било да се ради о колевци, музејском експонату, која служи као постеља новорођеном кустосовом сину (в. Ленц 1986: 366), или о прастаром покућству и посућу, које се помно чува (в. Ленц 1999: 25), независно од тога да ли је још у употреби или не, сви ти предмети оправдавају своју сврху само док су у непосредном окружењу њихових власника, само док им је значење очигледно и директно везано за личну сферу појединца и уже друштвене заједнице.

Уверљивости приказа овог бахтиновског „древног комплекса“ (Бахтин 1989: 13) у ком су повезани сви егзистеницијални аспекти живота индивидуе доприносе и описи хране и пића. Гомила печених слеђева и обиље шкембића (Ленц 1999: 166/7), брда колача с посипком и торти од ораха и меда, медањака и кокосових плошки (Ленц 1999: 61,63), реке чаја и кафе која се пуши, клековаче и куваног вина, дочаравају атмосферу топлот дома. Међутим, оног тренутка када сви ти „плавобијели свадбени ћилими“ (Ленц 1986: 7), „стапо(ви) за маслац, ђавоље гусле и свадбено рухо“ (Ленц 1986: 154) бивају истргнути из свог аутентичног временског и просторног контекста, постају подложни произвољној идеолошкој и политичкој реинтерпретацији, својатању етничког искључиво у сврху националистичког одређења. Те чињенице приповедач и кустос Зигмунт Рогала постаје дефинитивно свестан када, у настојању да спречи реквизирање збирке, представнику владајуће идеологије расног чистунства поставља питање „(...) од којег тренутка јавност може поставити захтјев на предмете, које је један једини човјек купио и сакупио без налога, само за себе (...)“ (Ленц 1986: 401), па на њега добије одговор да сигурно нико не оспорава власништво над материјалном вредношћу експоната, али да „суд заједнице одређује тренутак кад неки предмет добива вриједност која мора свима служити (...)“ (Ленц 1986: 401). Евоцирајући сећања на та прошла времена и трагичан крај сведочанстава минулих дана, Зигмунт Рогала закључује: „Како су нас само гнојили патриотском свијести! Што ли им све није падало на ум да би утржили домовину као паролу која даје снагу!“ (Ленц, 1986: 502)

4. Завичајни декор и потрага за историјским и духовним интегритетом

Материјална сведочанства прошлости су у роману *Завичајни музеј* у односу на обезбеђење психолошког и социјалног интегритета јединке представљени у оквиру две крајности. Они ту као докази прошлих времена с једне стране „припадају структури смисла живота, они су омогућавали устрајност, ублажавали несрећу, допуштали радост, (...)“ (Ленц 1986: 246), док им друго становиште одриче егзистеницијални значај, сматрајући да је сваки покушај осмишљавања предмета охолост сирових и неуких људи. (в. Ленц 1986: 246)

У *Часу немачког* још увек доминира прво гледиште. Ту се још увек верује у важност човекових трагова, ма како успутни и нестални они били. „(...) оно што смо учинили и скупили неће нестати тако брзо. Наши трагови остају дуље него што мислимо. Ништа се не губи тако брзо.“ (Ленц 1999: 360) – коментар је сликара Нанзена на пожар у ком је уништен велики број његових дела. Та констатација на неки начин антиципира судбину коју у потоњем роману доживљавају експонати Завичајног музеја, изражавајући уједно и суштину антагонизма који лежи

у поимању значаја такозваних аутентичних историјских докумената. И када сликар каже „Да би остало нешто, (...) не треба се поново видјети. Многе ствари треба тек изгубити, онда их можемо безбрижно поседовати.“ (Ленц 1999: 360), тада то кореспондира са реченицом кустоса Завичајног музеја, који објашњавајући своју одлуку да уништи своју збирку, каже: „(...) само сам желио да свједоке наше прошлости одведем на сигурно, у коначну, неопозиву сигурност из које, додуше, више неће изићи на видјело, али гдје их више нитко неће моћи својатати да свједоче њему у прилог.“ (Ленц 1986: 614). Међутим, ни у једном, ни у другом роману, то решење, тај „закашњели чин разума“ (Ленц 1986: 135), како га назива приповедачев син, чији је циљ да обезбеди објективно сагледавање прошлости уништавањем свега онога што би могло изазвати било какву емоционалну реакцију не успева. Пургаторијски ефекат ватре је снажан, али не и радикалан. Јер оно што и након нестанка фактичких доказа, и након минулих догађаја остаје, јесте сећање. А сећања се човек не може тако лако решити, како је то могуће са материјалним завичајним сувенирима из „ропотарнице пијетета“ (Ленц 1986: 596. „(...) чим се сјетимо, поново успостављамо везе.“, каже Зигмунт из *Завичајног музеја* (Ленц 1986: 426), док се за Зигија на часу немачког сећање читује као „клопка носталгије“ (Ленц 1986: 583) у коју се ухватио, и из које се сам мора извући. (в. Ленц 1999: 421)

5. Емоционална компонента појма завичај

У сећању почиње следећи круг. Овде се огледа неминовност антрополошког значаја завичаја. Потреба за осећањем припадности опстаје и без непосредних материјалних подражаја. Упознавањем завичаја почиње упознавање света – то је декларисани став аутора Зигфрида Ленца који он ставља у уста свом такође имењаку и приповедачу *Завичајног музеја*. (в. Ленц 1986: 601) Али одговор на питање којим смером ће та спознаја кренути, оптужујући или појашњавајући, оптерећена хиљадугодишњом предрасудом или у срећној размени, мора потражити сам читалац. Оно до чега, у свом настојању да схвати узроке зла у свету и мржње према другоме, долази штићеник дома за малолетне деликвенте, својевољни заточник часа немачког, јесте опет и само запитаност: „(...) зашто тако мало цијене болесника, а онога тко зна 'слојевито гледати', сусрећу згражајући се (...), зашто остављају странца напољу, подцјењујући његову помоћ . (...) зашто у нас виде дубље и судбоносније навечер неголи дању, и зашто тако претјерују при испуњавању преузетог задатка.“ (Ленц 1999: 424) Сва та питања Зигија поново упућују на завичај, са свим његовим емоционалним, социјалним и политичким импликацијама, у распону од „надуте ограничености, ксенофобије и ускогрудног схваћања сталног пребивалишта“ (Ленц 1986: 116), па све до идиличног уточишта за цивилизацијски трауматизованог појединца.

6. Символички потенцијал завичајног мотива

Мотив завичаја у романима Зигфрида Ленца осим емоционалне има и симболичку функцију. Он иницира интимне исповести приповедача, он читаоцу пружа могућност саживљавања са њиховим судбинама. По речима германисте Хартмута Пецолда, Ленцов романсирани завичај представља својеврсно оваплоћење типичног у појединачном, било да се ради о природним феноменима, или људским карактерима. (в. Пецолд 1975: 381) И сам аутор Зигфрид Ленц задатак књижевности дефинише као „поставрење типичног“, јер „Тек у томе, у

постварењу типичног, се препознајемо.“ (Ленц, 1970б: 38) У оваквом схватању Пецолд препознаје паралелу са књижевношћу немачке класике и Гетеовим ставом да поетска визија оно појединачно и ограничено уздиже до безграничног општег, тако да нам се чини да у ограниченом простору опажамо цео свет. (в. Пецолд 1975: 381) Он међутим Ленцово носталгично окретање завичају тумачи као својеврсни литерарно-историјски парадокс, јер сматра да је херменеутички потенцијал који је уметничка провинцијалност могла да представља у доба Вајмарске класике, у међувремену постао анахрон, с обзиром на савремене социоекономске односе, као и на књижевне поступке који би требало да диференцираније одговоре на специфичне захтеве данашњег глобалног друштва. (в. Пецолд 1975: 382) За читалачку публику, с друге стране, а она је када је у питању проза Зигфрида Ленца веома многобројна (широм света је продато двадесет пет милиона његових књига), интимни свет естетизованог завичаја представља не само могућност сагледавања суштинских индивидуалних потреба појединца у смислу преиспитивања и успостављања сопственог идентитета, већ и симболичко попрште оних политичких и историјских садржаја, којима је због њихове монструозности и фаталних последица по људску заједницу додељен атрибут „неизрецив“.

7. Сазнајни потенцијал појма завичај

Одговоре на питања о кривици, индивидуалној и колективној, одговоре на оно немачко *Zusammenhang*?, Ленц покушава да да из искуства како починиоца тако и жртве, из сопствене, али и из туђе перспективе, са аспекта прогонитеља и прогоњеног. Хронотоп завичаја је управо довољно широк да обједини тако дивергентна гледишта, али и довољно интиман, да обезбеди аутентичност појединачних судбина. Он као такав не нуди могућност само за представљање ставова, одлука и поступака појединца, већ и за тематизирање условљености и карактеристика колективног идентитета једног народа, као и разлога његовог губитка.

Аутор Зигфрид Ленц, који је пратио канцелара Вилија Бранта на његовом путу у Пољску, поводом потписивања Варшавског споразума 1970. године, по сопственим речима у својим приповестима види понуду, а у „немим сведоцима“ завичајних музеја „апел и изазов“ да сами спознамо истину постојања. (Ленц 1996: 28) „Постоје многи који имају право на бол због губитка. Ја уважавам тај бол. Ја уважавам и патњу коју су многи моји земљаци морали да поднесу док су напуштали свој завичај. Али [...] ми мора да се сећамо и патње коју смо ми нанели другима: Немци су убили петину становништва Пољске [...] А правичност захтева од нас, да се присетимо како је све почело. Коначно и историја поседује своју каузалност; то треба признати!“ (Ленц 1971: 6-7)

Романи *Час немачког* и *Завичајни музеј* нуде, ако не тумачење, а оно бар разматрање те каузалности. Појам завичаја, на плану ког Ленц покушава да прикаже сва она осећања припадности с једне и ограничености с друге стране, сигурности познатог и страха од непознатог, поузданости уобичајеног и угрожености од страног, присности приватног и отуђености јавног и политичког живота, представља универзалну друштвену категорију. Ленцови јунаци, и сами трауматизовани губитком завичаја, питају се да ли завичај може да гарантује интегритет и опстанак индивидуе и колектива, а да се при том не угрози право опстанка других индивидуа и колектива који су просторно, културолошки и историјски везани за тај исти завичај. Они трагају за узроцима који елементе неке заједнице и културе до те мере первертују како би послужили као алиби за уништење дру-

гих заједница и култура. При том као приватне особе полазе од појединачног и блиског, рефлектујући га у сећању, и поново му се враћају, обogaћени искуством које им омогућава јаснији поглед на стварносне структуре као узроке и последице њиховог деловања. А задатак књижевности, је према речима аутора Зигфрида Ленца, управо да омогући бољу спознају и разумевање стварности. Он своју прозу схвата као понуду читаоцу да из ње одабере и искористи оно што га се тиче, или пак да је у целости одбаци. (в. Хаге, Дери, 2003: 142) А проблематика личног и колективног идентитета коју Ленц разматра у оквиру свог схватања појма завичаја тиче се свих нас.

Литература

- Бахтин 1989: Mihail Bahtin, *O romanu*, Beograd: Нолит.
- Шелер 2006: Wolf Scheller, *Literatur als Heimatmuseum*, Zum achtzigsten Geburtstag von Siegfried Lenz am 17. März 2006, *Die politische Meinung*, Nr. 436, Berlin, 69-71.
- Ленц 1970а: Siegfried Lenz, *Beziehungen: Ansichten und Bekenntnisse zur Literatur*, München: Deutscher Taschenbuchverlag.
- Ленц 1970б: Siegfried Lenz, *Der Wettlauf der Ungleichen oder: Über Chancen und Aufgaben der Literatur im wissenschaftlichen Zeitalter*, y: *Baumeister einer brüderlichen Welt: Siegfried Lenz. Dokumente einer Ehrung (Festschrift)*, Hamburg: Bauhüttenverlag, 30-40.
- Ленц 1971: Siegfried Lenz, *Verlorenes Land – Gewonnene Nachbarschaft. Die Ostpolitik der Bundesregierung*, Kiel: Wählerinitiative Nord.
- Ленц 1972: Siegfried Lenz, *Über Dostojewski*, y: Manès Sperber, *Wir und Dostojewski. Eine Debatte mit Heinrich Böll, Siegfried Lenz, André Malraux, Hans Erich Nossack*, Hamburg: Hoffmann und Campe Verlag, 73-85.
- Ленц 1986: Siegfried Lenz, *Zavičajni muzej*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, prevela Nedeljka Paravić.
- Ленц 1996: Siegfried Lenz, *Über das Gedächtnis, Reden und Aufsätze*, München: Deutscher Taschenbuchverlag.
- Ленц 1999: Siegfried Lenz, *Sat njemačkoga*, Zagreb: Školska knjiga, preveo Leo Dražić.
- Пецолд 1975: Hartmut Pätzold, *Theorie und Praxis moderner Schreibweisen am Beispiel von Siegfried Lenz und Helmut Heißenbüttel*, Köln: Bouvier Verlag.
- Хаге, Дери 2003: Volker Hage, Martin Doerry, *Manchmal muss man zuschlagen*, *Der Spiegel*, 27, 142-145.

DER HEIMATBEGRIFF IN DEN ROMANEN *DEUTSCHSTUNDE* UND *HEIMATMUSEUM* VON SIEGFRIED LENZ

Resümee

Siegfried Lenz sieht sich als einen politisch und sozial engagierten Autor, dessen Prosa einen Auslegungsversuch von gesellschaftlichen und geschichtlichen Phänomenen aus der Perspektive des einzelnen Menschen darstellt. Die Komplexität der Wirklichkeitsstrukturen und die Irrationalität geschichtlicher Ereignisse mit ihren tragischen Auswirkungen werden in den Romanen *Deutschstunde* und *Heimatmuseum* anhand psychologischer und moralischer Konstellationen im Rahmen eines fest umrissenen Heimattopos aufgezeigt. Das Ziel der Arbeit ist die Untersuchung dieses literarischen Heimattopos als Träger sozialer, kultureller und nationaler Identitätseigenschaften des Einzelnen und der Gesellschaft.

Keywords: Heimataspekte, existentielle Verwurzelung, Erinnerung

Sonja Urošević

Милица ГРУЈИЧИЋ¹
Београд

МОЗАИК ПРОБЛЕМА САВРЕМЕНОГ ЧОВЕКА У ПРОЗИ ЕЛФРИДЕ ЈЕЛИНЕК

Аустријска ауторка Елфрида Јелинек необична је појава на светској књижевној сцени. За своја контраверзна дела у којима се бави улогом жене у друштву, питањима насиља, сексуалности и политике добила је 2004. године Нобелову награду. Упркос томе, њено дело је мало познато овдашњим читаоцима. У маниру оштрог критичара и аналитичара друштвених феномена, Јелинек пише своје романе, драме, песме и филмске сценарије. Овај рад се бави испитивањем слике човека у њеној прози, која је лишена сваког наглашавања позитивних осећања и изузетно је песимистично обојена. Опречан став према устањеним културним вредностима и доминантним облицима размишљања и понашања основна је нит њеног дела, а њени ликови су робови својих социјалних улога, пола, традиционалних животних норми. У раду ћемо показати на који начин Јелинек савременог човека сучељава са свакодневним изазовима и како, доследно примењујући принцип Деридине деконструкције, већ деценијама остаје на самом врху немачке и светске књижевности.

Кључне речи: Јелинек, Дерида, деконструкција, проблеми савременог човека

Против недвосмисленог тумачења

Дело Елфриде Јелинек, ауторке познате по свом политичком ангажовању², беспопштеном начину писања и увођењу читаве палете језичко-формалних новина, изузетно је обимно и сложено. Оно у себи садржи све жанрове и врсте сматра се изузетно тешким, а према неким представницима критике спорним, чак и након доделе Нобелове награде. Језик, власт, насиље, полови стални су предмет њене критике, заодевене у колажну мешавину филозофије, психоанализе, књижевности, митологије и тривијалне културе. Са изузетном лакоћом Јелинек приказује бескрупулозно, сурову сексуалност или садомазохизам, што јој већ деценијама уназад доноси многе називе попут „феминистичког монструма“³ (Шћепаниак 1998: 9) или „бундија“⁴ (в. Лике 2008: 10). Ова несвакидашња ауторка успешно одолева не само оштрим нападима критике, већ и многим инсистирањима да се коначно определи – за марксизам, феминизам или постструктурализам. Мишљења смо да присилном опредељењу овде места нема. Њено дело одише свим горе наведеним идејама. При тумачењу њених текстова читалац мора узети у обзир како марксистичке, тако и постструктуралистичке аспекте, феминистичке црте, као и психоаналитичка тумачења, пошто ослањање само на једне од њих проузрокује једнострано читање њених дела.

Одлучили смо се да ликове њених романа у овом раду тумачимо у постструктуралистичком кључу, тачније, у кључу Деридине деконструкције (сматрајући

¹ gostuski@yahoo.com

² Јелинек је од 1974. године члан Комунистичке партије, из које 1991. разочарано иступа.

³ Нем. *feministisches Monstrum*, наш превод.

⁴ Нем. *Nestbeschmutzerin*. У Аустрији се овим именом означавају појединци који јавно проговарају о незаконитим или неетичким делима друштва чији су они део, наш превод.

је неком врстом основе њеног писања), али смо се подједнако трудили да ни у једном трену не изгубимо остале аспекте из вида. У раду ћемо описати начин на који Елфрида Јелинек, доследно примењујући принцип деконструкције, дела као морално ангажовани судионик и диже глас против грађанског друштва. Поред тога ћемо показати како субверзијом хијерархијски-бинарне логике, формалним непоштовањем ликова и радње, итерабилношћу цитирања и консеквентним непоузданим приповедањем овај „дежурни бундија“ чини да његови текстови измакну сваком недвосмисленом тумачењу.

Деконструкција – између затворености и краја

Структурализам, који стоји у знаку лингвистичког обрта, полази од језички схваћеног појма стварности. Његов зачетник Де Сосир сматрао је да се знак састоји од означитеља и означеног, при чему је улога означитеља само та да омогући приступ означеном. Из ове перспективе, означитељ бива подређен значењу. Премда је Де Сосир утврдио да језик садржи само различитости, знак је за њега остала целина састављена од гласа и презентованог смисла. „У постструктурализму се означитељ одваја од означеног“, објасниће Тери Иглтон (1988: 111). Постструктуралисти, међу којима су Жак Дерида, зачетник деконструкције, и Жак Лакан⁵, психоаналитичар, чије студије су од изузетног значаја за психоаналитичке структуре у делу Елфриде Јелинек, настоје да превазиђу овакво тумачење, тиме што заступају идеју о померању значења. Дерида се слаже са Де Сосиром да језик почива на разлици, али пружа отпор сваком устаљеном коначном значењу у тексту. Он предлаже одлагање доделе коначног значења, како би сам појам остао слободан за допуњавање. У истом маниру тврди психоаналитичар Лакан да се означено може произвести тек из разлика ланца означитеља. Значења се, дакле, конституишу само као ефекти различитих означитеља (в. Лакан 1973: 27), што значи да је овога пута означено у подређеном положају.

Како значења никад нису фиксирана, знакови су подељени у себи и непрестано упућују на друге знакове. „Ниједан елемент“, тврди Дерида (1986: 66), „не може имати функцију знака, а да не указује на неке друге“. Ово схватање појма значења Дерида примењује у књижевности и закључује да сваки текст увек у себи носи трагове других и да писање увек води новом писању. Поред тога ниједан текст не може садржати недвосмислену поруку за читаоца; није пуки израз разумом вођених намера креативног аутора. Како текст није ни затворен дискурс или код, није могуће применити одговарајућа правила за одгонетање његовог недвосмисленог значења. Разлог овоме, објасниће Дерида (в. 1988б: 300-314), лежи у чињеници да у различитом контексту речи доживљавају извесно померање свог кодираног значења. Текст је, закључимо, језичка манифестација, која своје порекло истовремено води како из рационалне воље обликовања аутора, тако и из несвесног дела његове психе.

Постструктуралисти су показали како се један смисао, један субјекат, један поредак цепа, удваја и умногостручује. Ова фракталност је основа Деридине деконструкције, којом коначно разбија мит о логоцентризму мишљења. Он је закључио да метафизичке опречности духа и материје, слике и праслике, истинитог-лажног, мушког-женског (чијих се иманентних вредности западњачки рационализам од Платона до Декарта чврсто држи) нипошто нису једна дру-

5 Својим учењем Лакан стоји на прелазу између структурализма и постструктурализма.

гој недвосмислено супротстављене, те је предложио да се логика *или-или* трансформише у логику *како...- иако и...* (Дерида 1988а: 32). Било да то истовремено постојање свесног и несвесног, једнозначног и вишезначног назове *différance*, писмо, суплемент или фармакон⁶, Дерида за њега везује чин брисања строгих раздвајајућих граница, ломове и цепања у оквиру сваког фантазматског јединства.

Деконструкција као стратегија писца

Елфрида Јелинек даје свој глас принципу амбивалентности и следи Деридину идеју деконструкције, захваљујући чему добија нови назив – „права уметница фармакона“ (Лике 2008: 65). Одбацујући све системе правила Јелинек дестабилизује метафизичке дихотомije (субјекат-објекат, дух-тело, уметност-живот), дестабилизује мисао о јединству и затворености текста и потпуно га окреће хетерогеној сфери. Како интертекстуалност за Јелинек игра велику улогу, она у сва своја дела уноси филозофске, књижевно-теоријске, природно-научне и психоаналитичке идеје и цитате и преображава их у поезију, саставља игре речима. Цитира Ничеа, Кафку, Хајнеа, Хелдерлина, Витгенштајна, Гетеа, Шилера, деконструира њихове мисли и ствара нове значењске нивое. Ова интертекстуалност је у вези са њеним поимањем књижевности као цитата у деконструктивном смислу односно ставом да књижевно дело није јединствено стварање неког квазибожанског аутора, већ ткање од језика које своје порекло води од итерабилности писма⁷. Није *ауџор* ЈА, већ *језик* оно што проговара из текста, став је структуралисте Ролана Барта (в. Барт 2000: 185-193), на кога се Јелинек често позива. У есеју *Смрт ауџора* из 1968. године Барт самог аутора проглашава за мит. Барт, али и Јелинек желе да писац умре, да би се пажња читаоца усмерила ка самом тексту, ка његовом језику или структури, где ће аутор потпуно нестати, односно остати само у нејасним траговима.

Дичући глас против свих конвенционалних правила, па тако и оних у тексту, Јелинек мења појединачне речи и слова, прави неологизме, избегава интерпункцијске знаке, а неретко читав текст напише малим словима. Ово непрестано играње речима, деконструкција афоризама и појмова разних мислилаца представља њену потребу да се издигне изнад рационалистичког размишљања о *или-или* (проза или лирика, реализам или надреализам, трагика или комика, мушкарац или жена, језик или садржај) и приказујући свет хиперреалности састави свој критичко-естетски програм.

Јелинек, међутим, овом постметафизичком размишљању доприноси и тиме што не ствара јединствене ликове, већ оне у себи поломљене и помешане, у себи умногостручене⁸. Један породичан човек тако је истовремено и напасник и силоватељ, вечити заводник и светски путник, жртва и целат. Како ови ликови представљају синоним за превазилажење дихотомije, они су тако конституисани из најразличитијих дискурс-парадигми, део су дефектних породичних сцена, често изузетно замагљени. Протескно, иронично, или сатирично деконструисани, ови ликови служе као критика савременог друштва, политике, идеологије и по-

6 Израз води порекло од Платона: *pharmakon* - дрога, која је истовремено и лек и отров.

7 Итерабилност је са деконструктивистичког становишта назив за вечито понављање неидентичног.

8 Деридин израз гласи *наборане* (пошто је бора израз цепања).

живају сваког читаоца на размишљање. Сви гласови који извиру из једног лика омогућавају приступ сопственом гласу – било да је то глас невиног инфантилног друштва, било представника силе, било потчињених жена. То је у првом реду глас једног идеолошки изманипулисаног, медијима затупљеног и несвесним нагонима вођеног, збуњеног појединца. Читалац стиче утисак да се ликови Јелинек налазе у некаквом међупростору и лебде између ликова и језичке мелодије, ликова и зомбија, те тако постају *међуликови* у простору, времену и свести. Не реалне особе, већ структуре и шеме су оно што занима Елфриду Јелинек, изјавиће она више пута⁹, зато не чуди што су ови ликови изобличени до крајњих граница. Неретко је и непоуздани приповедач кривац за немогућност формирања читаоачеве слике о карактеру или спољашњем изгледу лика. „Ништа не пада ауторки теже, него да нас просветли неким персоналијама – бојом очију, косе, величином и обликом тела, особинама коже и руку. Њу интересује нешто друго.“¹⁰ Дубоко верујемо да Јелинек посеже за поступком замагљивања ликова, зато што читаочеву пажњу жели да усмери на сâм проблем. У роману *Похлеја* (нем. *Gier*) наићи ћемо чак на реченицу: „Не познајем... њен карактер, стога га не могу описати“ (Јелинек 2000: 426), која сведочи о њеном неуморном инсистирању на иронији, која је на овом месту своју примену нашла у фикционалности самих ликова.

Иронично-сатирична деконструкција патријархалне структуре у породици

Метафоризација апстрактно-теоретских ликова један је од честих естетских поступака Елфриде Јелинек. У свом експерименталном роману *буколиџи*, једним од многих који су лишени интерпункцијских знакова и великих слова, Јелинек приказује однос рационалистичких опозиција духа и природе отелотворених у главним ликовима. Кроз ликове *буколита* и *еме буколите* посматрамо ерос и татос на делу, аполонијско и дионизијско. У својој деконструктивној испреплетености ова два лика су истовремено послужила као радикална критика рационализма и патријархата. У друштву, које није ништа друго до вештачка идила у којој се прећуткује свака агресија и подржава свака сила, у мушком свету, жена остаје нешто секундарно, изведено биће, тело, природа. Није биолошка, нити економска судбина заслужна за одређивање улоге коју жена има у друштву, већ њен концепт одређује мушкарац и култура, у којој је он субјекат, а она *оно друго*. Из редова Елфриде Јелинек одзвања тврдња Симон де Бовоар из 1949. године: „Жена се не рађа, женом се постаје!“ (Бовоар 1992: 265). Мушкарац диктира стварање тог бића – нечег средњег између мушкараца и евнуха, коме даје име – жена.

Овакав мушкарац на необичан начин обавља улогу супруга и оца. Он је митски, увишестручен лик. Помало напасник, помало пљачкаш, помало силоватељ, потпуно је лишен идентичности. Самим тим је дете, овај неуспели производ патријархата, типично деперсонализовано. Њему не остаје ништа друго, него да на крају романа у нарцисоидно-параноидном тону осуди мајку: „Кад сам стигао догде, докле сам стигао, за то је крива моја мајка. Од ње нисам ништа научио, сем секса.“ (Јелинек 2005: 89) Читаво дело Елфриде Јелинек прожима тема мајка-дете у психоаналитичком светлу. У нарцисоидној симбиози, у мржњи живе мајка

9 На овај став наилазимо и у интервјуу са Рикијем Винтером (в. Винтер 1991: 13).

10 Цитирани текст је изашао у дневним новинама од 08. 04. 1989. године (в. Вебер 1989: 232).

и дете, који једно другом представљају фалус. У роману *Пијанисткиња*, једином делу које носи аутобиографске црте, кћер је мајци суплемент за мужа, а мајка фингира као фалус детета, замена за оца. Нераскидиво везане у фантазми обострано схваћене целине, живе у инцесту, након што су оца, који им је стајао на путу, успешно отклониле, послале га у лудницу, а потом у гроб. Пијанисткиња, којој клавир не представља ништа друго до окове¹¹, не зове се случајно Ерика Кохут – њено име указује на чувеног бечког психоаналитичара Хајнца Кохута, који се 70-их година прошлог века бавио проблемом нарцизма. Тему свог романа Јелинек изводи из његове анализе о идеализујућем преносу¹². Мајка можда може држати Ерикин свакодневни живот потпуно под контролом, али Ерикини нагони, изазвани раном траумом и патријархалним ауторитетом мајке, налазе свој пут да испливају на површину. Ерика постаје воајер, мазохиста и таман кад читалац помисли како ће самоубиство Ерику спасити мука, круг се затвори. Ерика остаје у свом зомбијском свету, свету ни-живих-ни-мртвих, и након самоповређивања враћа се у топао мајчин загрљај. Не можемо да не приметимо како Ерика, али и остали ликови Елфриде Јелинек не верују у беспоговорно жртвовање као Мартин Хајдегер, који у смрти види човеково испуњење смисла. Додуше, сви ће ликови Елфриде Јелинек пасти као жртве, али смисла неће бити ни од корова.

Из морално-политичке одговорности дестабилизоваће Јелинек своје мушке ликове сатиричним и гротескним увеличавањем и метафоризацијом. Ту је примитивни лепотан Ерих из романа *Љубавнице*, који се развија у деспота и пијаницу. Овај силеција би између своје Пауле и мотора увек изабрао мотор. Други мушки лик у овом роману, Хајнц, не показује ништа мање одбојне црте. Наведимо, затим, фашистичког злочинца, бившег есесовца Витковског из романа *Изгнаница*, инвалида у психичком и емоционалном смислу. Своје некадашње понашање из концентрационог логора преноси на своју породицу, своју жену подвргава бескрајним сексуалним и порнографским репресијама и психичким мучењима и садистички се понаша како према њој, тако и према деци. Психички убогаљени кћерка и син, Ана и Рајнер Витковски, стиде се својих родитеља, свог миљеа и сањају о бољем, величанственом животу. Рајнер је вођа криминалне банде младих; лишен је сваког осећања захвалности, вођен искључиво социјалном зависти и мржњом. Принцип примене силе против сваког ко га попреко погледа, његов је главни адут, тако да на крају убија и своју породицу на најсуровији начин. Овакав приказ изузетно подсећа на Шпенглерову слику човека као грабљивца, највишу форму слободног човека (в. Шпенглер 1931: 10). Човек је неман, негативно настројен према сваком противнику, а његова судбина расте „из моћи и победе, из поноса и мржње“ (Шпенглер 1931: 15). Овакво биће познаје само ничеовску борбу из воље за моћ, беспопштену, страшну, „борбу без милости“ (Шпенглер 1931: 9).

Хладно и без трунке сажаљења Јелинек ће у роману *Жудња* (нем. *Lust*) показати како од једне жене постаје „аутомат, који се влада само по законима механике“ (Вебер 1991: 233). Гертин муж, директор фабрике папира, патријархално-капиталистички производ, депривиран је до самог анималитета. Гертин једини

11 У роману ће свирању клавира бити додељена нацистичко-садистичка компонента – оно је описано као отровни гас који се шири (в. Јелинек 1994: 27). Познато је да је и Адорно доводио у везу варварство и уметност.

12 Реч је о понављању стања доживљеног у раном детињству (в. Лике 2008: 74).

покушај еманципације пропада. Од студента права, Михаела, у кога полаже све своје наде, добија једнако бруталан третман. За њу бекства нема; она остаје, заведена лажним очекивањима љубави, сексуални предмет мушкараца. Читаоцу је јасно да у социјалним и породичним приказима Елфриде Јелине апсолутно доминира реч мушкараца. Према рационализму, какав се након Декарта формира као филозофска традиција, дух је увек маркиран мушки, ослобођен од свега телесног, а свој највиши израз види у техници као реду и савладавању природе. Природа стога мора бити конотирана женско-негативно; подређена је чистом духу, који је савладава, као мушкарац жену. Са стигмом ниже вредности жене долазе на овај свет. Редуковане на биолошку функцију, осуђене су на то да буду на услузи супругу, да управљају својим малим кућним царством. Љубав постаје економски детерминисан, емоционално неважан чин, ритуал прилагођавања једне слушкиње. Јелинек схвата да фамилијарна и друштвена подела улога функционише према метафизичко-хијерархијским опречностима (мушко-женско, богат-сиромашан) и својим пером она се бори против оваквог поретка, дестабилишући га оштром пародијом и комиком свог језика.

Женски ликови можда јесу жртве, али нису ослобођене кривице. Ова неуморна, не претерано еманципована бића нису у стању да свој живот узму у своје руке, већ се, потпуно се уклапајући у хегеловску парадигму о господару и слуги, очајнички држе за мушкараце и своју срећу очекују од њих. Оне представљају прави пример немогућности живљења по животним нацртима, пример неуспеха било каквог покушаја еманципације. Понашања жена из *Љубавница*, *Пијанисткиње*, *Изгнаника* и *Жудње*, међутим, осликавају мишљење аутора да представа о жени као нежном бићу већ одавно спада у домен бајки (в. Винтер 1991: 13). И код жена је одсутна веза између емоционалности и сексуалности, и оне су способне за пажљиве прорачуне. Већ у роману *Сви смо ми мамац*, *бејби* то су жене које су у патријархату испуниле своју мушку норму, које су научиле да мушкарацима буду поданици. Лако се воде глађу за поседовањем, злоробом, сопственом добити. У деконструктивном маниру закључујемо како борба за љубав наједном постаје тежак посао са стратешком применом јединог женског оружја – њеног тела. У роману *Љубавнице*, критичко-експерименталном роману о самоотуђењу, постепеном умирању осећања и неслободи људи у конзументском и конформистичком друштву, Јелинек осликава покушај две жене да се изборе за живот који носи светлу будућност. Читалац упознаје сељанчицу Паулу: „[Паула] има 15 година. Сада је довољно стара да сме да размишља о томе шта би желела да постане једнога дана: домаћица или продавачица продавачица или домаћица.“ (Јелинек 1989а: 14) Нема никаквог померања са мртве тачке; из батина родитеља и норми села ништа се не може развити. Бригита и Паула стога траже *мушкараца будућности* и у циљу удаје предузимају низ напора да одобровоље своје изабранике.

Критика друштва

У роману *Михаел*, тексту пуном цитата из тв-серија и филмова, Јелинек своју критику усмерава ка конзументском друштву које допушта да га масовни медији учине својом беспомоћном жртвом. Већ самим насловом Јелинек се поиграва са манипулацијом и нацистичким временом¹³. Главни ликови, Герда и Ингрид, де-

13 Наслов је поигравање са Гебелсовим делом из 1929. године: *Михаел. Немачка судбина у дневнику*.

формисане су до непрепознатљивости, пошто им телевизија свакодневно усађује погрешне обрасце понашања. Оне у медијима виде могућност остваривања истинске индивидуалности и не примећују да су, заправо, притиснуте баластом који их упросећава и нивелише. У деконструктивном маниру бришу се границе – не да се распознати заводнички свет са тв-екрана од стварног живота пред екраном. Телевизор добија почасно место олтара, а сакрална радња која се пред њим врши је жртвовање човека, закључиће критичари (в. Шпет 1991: 115). Доба телевизије и масовних медија, став је Елфриде Јелинек, представља ново доба резигнације, људске беде. „Са нечувеним развојем технике до човека је допрло једно сасвим ново сиромаштво“, изјавиће Валтер Бенјамин (2007: 347-348). Што боље функционише медијска обавештеност човека, утолико се више продубљује јаз између њега и истинске стварности. Што се више пажње посвећује медијској ширини, толико је ограниченији човеков духовни развој.

Смрт, холокауст и потискивање кривице Јелинек ће тематизовати у свом роману *Деца мртвих*, „једним од најзначајнијих прозних остварења на немачком језику у XX веку“¹⁴. Своје филозофске мисли она суочава са катастрофом која је обележила слом модерне цивилизације – холокауст и нацизам – и пушта глас апела и поуке, глас преживелих. Холокауст је утвара једне суморне историје коју човечанство не може ставити *ad astra*, повратник који ће остати међу живима док год га они потискују. Зато главни ликови романа, Карин, Гудрун и Едгар не могу да умру, већ као „бића између живота и смрти“ (Јелинек 1995: 18), лебде кроз текст и планински пејзаж, разбијајући сваки привид алпске идиле. У овом роману Јелинек доследно примењује слике природе као метафоре смрти, а саму природу као шифру за смрт. Следећи принцип Деридине деконструкције и вечног повратка неидентичног, она допушта својим ликовима да устану попут зомбија и изнова се преображавају (као ликови у *буколиту*); да ћуте, а говоре – јасним и отвореним језиком бола. Верујемо да је намера Елфриде Јелинек била да нагласи карактер зомбија у делу. Ово ни-живо-ни-мртво биће подсећа на Деридин *différance*, језик, ослабљени говор, ствар, која није сасвим мртва и која има живот између аутора и читаоца/слушаоца (в. Дерида 1988а: 29-52).

Познато је да се њена сценарија самореференцијално понављају у другим текстовима; реч о тзв. *деридијанском играћу*. Како се у *Деци мртвих* скупљају немртви, убијени Јевреји и деца мртвих у пансиону „Алпска ружа“ у Штајерској, тако ће се у драмском тексту *Рехниц*, *Анђео унишћења* у Бургундији у истоименом замку скупити весници да дају извештај о томе шта се у њему тачно догодило 1945. године. У интернет-роману *Зависти* (нем. *Neid*), објављеном 2007. године, Јелинек још једном износи жаљење због убијених присилних радника, које овога пута меша са личним жаљењем због егзистенције писца. Као отелотворење међуживота, мртви се сећањем опет буде, а она, која још живи, заправо је већ мртва, те јој остаје само писање, мучно сећање и могућност да завиди другима, онима који живе наивно и непосредно.

Човечанство на рубу пропасти?

„Нема правог живота у погрешном“, изјавиће ће Теодор Адорно (1980: 43), који верује да је искреност изгубљена и да добар, искрени живот више није могућ, пошто живимо у нечовечном друштву. Одговор на Адорново питање: *како*

14 Ралф Шнел, 2006. године (в. Лике 2008: 91).

се правилно живи под свим околностима? гласи: нема правог начина да живиш, кад је свет погрешан. Исто мишљење дели и Елфрида Јелинек, која свој глас диже против оваквог друштва и оваквог живота. Стога не чуди што је слика човека која преовлађује у њеној прози крајње песимистична. Њен књижевни свет је грозно место, у коме бесни свакодневни фашизам, где се унутар постојећег поретка дешавају свакакве страхоте. У погрешном свету, у погрешно време живе ликови Јелинек. Кроз редове тумарају усамљени појединци који се чине и као жртва и као подстрекачи агресије. Подсећајући на студије људског разарања и деформација, препуни метафора, преувеличавања и игара речима, њени романи разбијају сан о самоостварењу и тривијализују мит о људској индивидуалности. Овим тривијализовањем (и то не само индивидуалности, већ и љубави и породичне слоге) Јелинек доследно прати своју интенцију демитологизације у бартовском смислу. Ликови су уплетени у најразличитије односе зависности, робови су свог пола, својих социјалних улога, прошлости. Једни друге третирају као ствари, а уместо топлине између њих постоји само јака конкуренција, беспштедна борба. Своја имена они носе попут маски испод којих делају променљиви удвојени, умногостручени ликови. Зову се ото, хелмут, цон, а неретко је њихово име игра речима – име Ерих из романа *Ох дивљино, ох заштитио од ње* може се читати и као спој немачких заменица *er* и *ich* (он – ја) и упућује на Деридину реченицу „Он као један ја“¹⁵, док име буколит, поред тога што подсећа на материјал бакелит, носи и ироничан призивок (нем. *bukolitisch* – идилично). Он-као-ја може се читати и у следећем кључу: читалац се може запитати у којој мери је он сам Ерих? У којој мери је он у оквиру дате структуре моћи користољубац и грабљивац, жртва и починилац (в. Лике 2008: 68)? Ликови мењају чак и пол, па постоји женски ото. У горкој пародији ота или хелмути овог друштва представљају само секс машине (*буколити*, *Жудња*), који своју мушку моћ могу потврдити унижавањем жене. Ма какво име носили, они су одбојни, примитивни, променљиви типови, силеције и нарциси, који се скривају иза свог лудила.

У романима Јелинек радо тка коментаре о својим ранијим ликовима, те ћемо коментар о Ерики Кохут наћи у роману *Жудња*¹⁶. Исте ликове Јелинек уводи у више романа, па ћемо дрвосечу Ериха из романа *Љубавнице* срести у прозном делу *Ох дивљино, ох заштитио од ње*, а често ће ликови, међу којима постоји структурална сличност носити иста имена – Герти из романа *Похлеја* носи исто име као главни женски лик из романа *Жудња*. Поред тога Јелинек неретко посеже за понављањем мотива, идеја или односа. У *Пијанисткињи* и *Жудњи* кравата фингира као симболични фалус. Карин Френцл, главни лик романа *Деца мртвих*, живи са својом мајком у сличном односу у ком живи Ерика Кохут са својом. Женски ликови углавном су послушни аутомати, а мушки нарцисоидне животиње. Психички инертни, ове жене и мушкарци су потпуно неспособни да уоче јад који стварају својој деци; то су механички живе лутке, зомбијске Олимпије¹⁷. Дубоко верујемо да разлог за приказивање човека на суров и беспштедан начин лежи у потреби Елфриде Јелинек да шокира публику, да је пробуди из учмалости, пошто има утисак да је друштво постало потпуно равнодушно према читавом мозаику проблема који га је снашао.

15 Ова реченица се односи на Селана и његов *Мерицијан* (в. Дериде 1996: 17).

16 „Еротика – ова реч је добила име по једној Ерики, не према Герти.“ (Јелинек 19896: 151)

17 Олимпија је лутка из Хофманове приче *Човек из песка* (1817). Млади Натанијел се заљубљује у њу и не примећује да она није живо биће.

Приказивање ликова у прози Елфриде Јелинек је „антимиметичко и апсихолошко“ (Лике 2008: 44). Није реч о стварним карактерима, већ о гротескним ликовима који се не могу идентификовати са реалним особама. Окретање класичног Гетеовог симбола (посебно у општем и обрнуто) у гротеску и тиме остварено померање његовог значења има функцију као готово сви естетски поступци Јелинек: свако се може препознати у њеним ликовима (в. Лике 2008: 121). Њени ликови померају тле под ногама и дају читаоцу повод да их изнова анализира. Они подстичу на размишљање о антихуманистичком, о потискивању кривице, недостатку одговорности. Ликови неће подстаћи читаоца да размишља о суштини човека, о природи његове судбине, већ о променљивости људи и односа, о чину постајања човеком. У овој тачки проналазимо извесно поклапање дела Елфриде Јелинек са Брехтом, али због свега малочас поменутог закључујемо да Јелинек иде знатно даље од њега.

Потрудили смо се да у раду прикажемо начин на који Елфрида Јелинек, чије тематско фокусирање представља критику рационализма и патријархата, конструише ликове у својој прози. Нагласили смо да се њено дело не може тумачити без осврта на филозофију деконструкције Жака Дериде. Њена како прозна, тако и драмска дела представљају деконструкцијско откривање реалности у померању рационалистички-дихотомног мишљења, као и разоткривању хијерархијско-дуалистичког начина вредновања у патријархалном поретку. Естетско-критичка интенционалност Елфриде Јелинек налази свој израз у неуморној игри цепања ликова, времена, монтираних текстова и контекста, удвајања, умногостручавања. Њени ликови пропадају због друштвеног антагонизма. Неко ће закључити да се у делу Елфриде Јелинек не ради о опредмећивању и потчињавању жене, већ о потчињавању природе мушком духу, који је највиши израз рационалности. С тим се можемо сложити. До неподношљивости прецизирајући актуелне друштвене односе, приказујући душевне деформације, деиндивидуализацију појединца и еротске дефиците Елфрида Јелинек беспштедно скида вео имагинарног; човечанству одузима и последњу илузију. Није, међутим, истина да не верује у снагу излечења друштва. Први корак у промени друштвеног стања начинила је управо она и то субверзијом свих недвосмислених опозиција својим оштрим језиком, „хладним аналитичким погледом“¹⁸, непоколебљивим ставом, огољивањем истина.

Литература

Примарна литература

- Јелинек 1970: E. Jelinek, *wir sind lockvögel, baby!*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag.
 Јелинек 1972: E. Jelinek, *Michael. Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag.
 Јелинек 1985а: E. Jelinek, *Die Ausgesperrten*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag.
 Јелинек 1985б: E. Jelinek, *Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr. Prosa*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag.
 Јелинек 1989а: E. Jelinek, *Die Liebhaberinnen*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag.
 Јелинек 1989б: E. Jelinek, *Lust*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag.

18 Зигрид Шмит-Боргеншлагер, 1985. године (в. Хефлер 1991: 155).

- Јелинек 1994: E. Jelinek, *Die Klavierspielerin*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag.
Јелинек 1995: E. Jelinek, *Die Kinder der Toten*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag.
Јелинек 2000: E. Jelinek, *Gier. Ein Unterhaltungsroman*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag.
Јелинек 2005: E. Jelinek, *bukolit. Hörroman*, Berlin: Taschenbuch Verlag.
Јелинек 2007: E. Jelinek, *Neid. Privatroman*. www.elfriedejelinek.com, 30.05.2011.
Јелинек 2010: E. Jelinek, *Rehnic: (anđeo uništenja)*, prevodilac B. Denić, Beograd: Rende.

Секундарна литература:

- Адорно 1980: T. W. Adorno, *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, R. Tiedemann (ed.), Frankfurt aM: Suhrkamp.
Барт 2000: R. Barthes, Der Tod des Autors, in: F. Jannidis (hrsg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart. 185-193.
Барч / Хефлер 1991: K. Bartsch / G. A. Höfler, *Dossier 2. Elfriede Jelinek*, Graz: Literaturverlag Droschl.
Бенјамин 2007: W. Benjamin, Erfahrung und Armut, in: *Aura und Reflexion. Schriften zur Kunsttheorie und Ästhetik*, Frankfurt aM: Suhrkamp.
Бовоар 1992: S. de Beauvoir, *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verlag.
Вебер 1989: A. Weber, Sandmann und Olimpia, in: K. Bartsch/ G. A. Höfler (hrsg.) 1991, *Dossier 2. Elfriede Jelinek*, Graz: Literaturverlag Droschl, 228-233.
Винтер 1991: R. Winter, Gespräch mit Elfriede Jelinek, in: K. Bartsch/ G. A. Höfler (hrsg.) 1991, *Dossier 2. Elfriede Jelinek*, Graz: Literaturverlag Droschl, 9-20.
Дерида 1986: J. Derrida, Semiologie und Grammatologie, in: *Positionen*, Graz–Wien: Passagen, 52-82.
Дерида 1988a: J. Derrida, Die Différance, in: *Randgänge der Philosophie*, Wien: Passagen-Verlag, 29-52.
Дерида 1988b: J. Derrida, Signatur, Ereignis, Kontext, in: *Randgänge der Philosophie*, Wien: Passagen-Verlag, 291-314.
Дерида 1996: J. Derrida, *Schibboleth. Für Paul Celan*, Wien: Passagen Verlag.
Иглтон 1998: T. Eagleton, *Einführung in die Literaturtheorie*, Stuttgart: Metzler.
Лакан 1973: J. Lacan, Das Drängen des Buchstabens im Unbewussten oder die Vernunft seit Freud, in: N. Haas (hrsg.), *Schriften II*, Freiburg: Olten, 15-55.
Лике 2008: B. Lücke, *Elfriede Jelinek. Eine Einführung in das Werk*, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag.
Хефлер 1991: G. A. Höfler, Vergrößerungsspiegel und Objektiv: zur Fokussierung der Sexualität bei Elfriede Jelinek, in: K. Bartsch/ G. A. Höfler (hrsg.) 1991, *Dossier 2. Elfriede Jelinek*, Graz: Literaturverlag Droschl, 155 - 172.
Шпенглер 1931: O. Spengler, *Der Mensch und die Technik. Beitrag zu einer Philosophie des Lebens*, München: C. H. Beck.
Шпет 1991: S. Späth, Im Anfang war das Medium...Medien und Sprachkritik in Jelineks frühen Prosatexten, in: K. Bartsch/ G. A. Höfler (hrsg.) 1991, *Dossier 2. Elfriede Jelinek*, Graz: Literaturverlag Droschl, 95 - 121.
Шћепаниак 1998: M. Szczepaniak, *Dekonstruktion des Mythos in ausgewählten Prosawerken von Elfriede Jelinek*, Frankfurt am Main: Peter Lang.

**PROBLEMMOSAIK DES MODERNEN MENSCHEN
IN PROSA VON ELFRIEDE JELINEK**

Abstract

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Untersuchung des Menschen im Werk der österreichischen Nobelpreisträgerin Elfriede Jelinek aus der dekonstruktivistischen Sicht. Es wird gezeigt, wie Jelinek die Leser unaufhörlich schockiert, indem sie beim Konstruieren der Menschenbilder auf jede Betonung positiver Gefühle verzichtet. Im ersten Teil der Arbeit werden einige Ideen der dekonstruktivistischen Lehre herangezogen, vor allem die, die für die Deutung des Werkes von Elfriede Jelinek wichtig sind. Im zweiten Teil beschäftigen wir uns mit der dekonstruktivistisch gefassten Kritik der Gesellschaft, Familie und Gewalt, die die Autorin durch ihre Sprache und Personendarstellung ausübt. Im letzten Teil der Arbeit wird der Frage nachgegangen, mit welchem Ziel Jelinek ihre Personen auf dekonstruktivistische Weise konzipiert. Ziel unserer Arbeit ist zu zeigen, wie Jelinek, indem sie der derridaschen Idee der Dekonstruktion folgt, nach wie vor aktuell bleibt.

Schlagwörter: Jelinek, Derrida, Dekonstruktion, Probleme des modernen Menschen

Milica Grujičić

Милица БОЈОВИЋ¹
Нови Сад

ПРЕДСТАВЉАЊЕ ДРУГОГ У ШНАЈДЕРОВОЈ МОНОДРАМИ *DRECK*

У раду се указује на комплексну представу о Другом у делу *Dreck* Роберта Шнајдера. Са аспекта имагологије се приказују стереотипне слике о Арапима у Немачкој, проблематика њихове припадности као и зачетак процеса асимилације протагонисте.

Кључне речи: Други, оријентализам, Роберт Шнајдер

Позоришни комад *Dreck* аустријског аутора Роберта Шнајдера (Robert Schneider) из 1993. године конципиран је као монолог једног азиланта који илегално живи у Немачкој. Овај протагониста, по имену Сад, дошао је из Ирака – он је Арапин, Семит – у потрази за бољим животом и са великим очекивањима. Он студира филозофију, историју и немачку књижевност, а увече продаје руже да би могао да финансира своје студије.

Кроз цео комад се провлачи кључно питање: Ко смо ми, тј. ко сам ја? У потрази за сопственим идентитетом, Сад открива два погледа на свој свет: поглед Немаца на странце и сопствени став о свом народу и пореклу.

У имаголошком приступу се главни акценат ставља на питање о представама које се стварају како о себи, тако и о Другима (уп. Дизеринк 1988: 16). Тако се разликују две врсте слика: *ауто-слике* (енг. *auto-image*) и *хетеро-слике* (енг. *hetero-image*). Лерсен (1991: 129) на примеру дела *De l'Allemagne* француске ауторке Госпође де Стал (Madame de Staël) указује на значење ова два појма: „хетеро-слике“ су прикази ситуације у Немачкој, док се њени коментари о француским условима и односима могу означити као „ауто-слике“. *Хетеро-слике* су, дакле, прикази које припадник једне нације даје о Другима, док су *ауто-слике* оне које појединац представља о нацији којој припада и често могу бити аугостереотипног карактера.

Идеје оријентализма су од великог значаја за разумевање и интерпретацију Шнајдеровог дела. По Едварду Саиду, оријентализам представља „*расход*у геополитичке свести на естетске, научне, економске, социолошке, историјске и филолошке текстове [...] он је *елаборација* не само основне географске разлике (свет је састављен од две неједнаке половине, Оријента и Окцидента), него и читавог низа 'интереса' које он не само што ствара, него и одржава [...] он *јесте* одређена *воља* или *намера* [...] да се разуме, манипулише, чак и прими у себе један очигледно различит (или алтернативан и нов) свет; он је, изнад свега, дискурс који не стоји ни у каквој директној, коресподентној вези с политичком моћи у сировом облику, него се пре ствара и постоји у неједнакој размени с различитим видовима моћи [...]“ (Саид 2008: 23). У ствари, његова основна тврдња гласи да је оријентализам одређена димензија – а не само да репрезентује димензију – модерне политичко-интелектуалне културе и да, будући такав, има мање

1 milicab@daad-alumni.de

везе са Оријентом него са 'нашим' светом (уп. Саид 2008: 24). Оријентализам, дакле, у великој мери кореспондира са појмом моћи, тј. надмоћи, може се рећи да га потхрањује. Саид, позивајући се на Грамшијев појам *хегемоније*, дакле, надмоћи одређених културалних облика над другима, објашњава снагу и трајност оријенталистичких учења. Он сматра да је главна компонента европске културе идеја европског идентитета који је надмоћан у односу на све не-европске народе и културе. Са тим у вези стоји и хегемонија европских идеја о Оријенту, у којима се понављају ставови о европској супериорности над оријенталном заосталошћу. Стратегија оријентализма зависи, дакле, од ове флексибилне позиционе супериорности (уп. Саид 2008: 16-17).

У Шнајдеровој монодрами протагониста од самог почетка покушава да сакрије свој идентитет. Он пореди своје име са енглеском речи *sad* (енг. тужан), али наглашава да то значење речи не одговара психичком стању у коме се он налази: „Ich heiße Sad. Ich bin dreißig Jahre alt. In der englischen Sprache heißt sad traurig. Ich bin nicht traurig.“² (Шнајдер 2007: 7) Садово презиме остаје непознато, тј. он не жели да га открије. Као један од могућих разлога за овај Садов поступак се може навести страх, али и самосвест о неприпадности окружењу у коме се налази: „Natürlich habe ich einen Familiennamen, obwohl ich ihn nicht verdiene.“³ (Шнајдер 2007: 7) Сакривање свог идентитета, или чак одрицање од њега, може се тумачити и као покушај мимикрије, тј. жеље за прилагођавањем околини у којој се налази, иако свест о неприпадности и даље остаје присутна.

Проблематика припадности, различитости и незаслуживања је централна у конструисању слике о Другом, слике која је у Садовом монологу кључна за тумачење положаја Арапа и представе о њима у Немачкој. Појам Другог је, како у оријенталистичким учењима, тако и у овом делу, проблематичан. Иако Сад наглашава да долази из Ирака, он о себи говори као о Арапину, муслиману, Семиту, што значи да генерализује своје порекло, идентификује се кроз религијску повезаност, утапа се у „Истоку“. Саид термин Оријент, Исток, против ког се бори, дефинише на следећи начин: „Када није коришћен просто као синоним за азијатски Исток у целини, или као општа ознака за оно што је удаљено и езотично, термин *Оријент* је најригорозније схватан као нешто што се односи на исламски Оријент.“ (Саид 2008: 102) Он такође објашњава да појам Оријент губи на конкретности, јер се јавља као категорија која означава снагу оријенталисте, а не исламске народе као људе, или њихову историју као историју (уп. Саид 2008: 120).

У Шнајдеровом делу протагониста у свом монологу приказује низ свакодневних ситуација у којима он осећа своју подређеност насупрот супериорности Немаца, ситуација у чијим описима преовлађују речи попут 'не заслужујем' и 'немам право'. Овакав став проистиче из расијалистичког учења и одговара његовим принципима: „Расијализам се не задовољава само тврђом да су расе различите; он их, такође, сматра међусобно супериорним или инфериорним, што подразумева да располаже јединственом хијерархијом вредности, односно једним оквиром за процењивање, на основу којег може да доноси универзалне судове.“ (Тодоров 1994: 101) У покушају очувања свог идентитета, Сад понекад узвикује своје презиме, иако нема права да виче. Он често сања своју прошлост и домовину и то тумачи као осећање гриже савести: „Ich träume oft. Ich träume meinen

2 „Зовем се Сад. Имам тридесет година. На енглеском језику сад значи тужан. Ја нисам тужан.“ Овај и све цитате који следе са немачког превела М. Б.

3 „Наравно да имам презиме, иако га не заслужујем.“

Familiennamen. [...] Ich habe kein Recht, das Wort Träumen in den Mund zu nehmen. Es gehört euren Katzen und Kindern. Das verstehe ich. Und das akzeptiere ich auch. Wirklich.“⁴ (Шнајдер 2007: 8-9) Стављајући немачку децу и немачке мачке у исту групу, у супериорну скупину, а себе и 'себи сличне', Друге, у супротну, он указује на застрашујућу расну класификацију у којој животиње имају предност над 'инфериорним расама' и у којој се њима додељују већа права него, у овом случају, илегалним радницима. Свој недостатак права Сад на гротескни начин градира од тога да не сме да дира *њихове* прозоре, нема права да седи на *њиховим* клупама, ни недељом не треба да се одмара јер је илегалца, па све до осећаја да нема права да живи „овде“, иако он воли живот: „Ich bin fünfundzwanzig. Ob dreißig, fünfundzwanzig oder vierzig, eines sage ich gleich: Ich habe kein Recht, hier zu leben. Obwohl ich das Leben an und für sich liebe.“⁵ (Шнајдер 2007: 9) Упркос томе, Сад наглашава своју самосвесност, тврдећи да му прљавштина излази из душе – овом тврдњом он преузима мишљење Других о себи, тј. започиње процес асимилације, прелазећи у својој свести од Другог ка стању једнакости са онима који га одбацују. Принципом аутоегзотизације Сад почиње да посматра себе и свој народ из оријенталистичке позиције, он разуме зашто ту где се сада налази постоји исконска мржња ка Другима, ка њему. Иако не даје ни објашњење ни разлоге, кључно је да он разуме, тј. да почиње да размишља о себи као о Другом, почиње да усваја оријенталистичка схватања. У делу се ови ставови доводе до екстрема када Сад за себе каже „Ich bin ein Stück Schweiß“ (Шнајдер 2007: 38), када себе пореди са изметом, и сматра да је најбоље решење затворити границе за Друге, јер они не заслужују ову земљу: „Holt eure Kinder heraus da. Es ist Zeit. Macht die Grenzen zu. Ich weiß wovon ich rede.“⁶ (Шнајдер 2007: 40) Уочљиво је да на крају ових реченица стоје тачке, а не знаци узвика, те се оне могу посматрати, пре као иронична узбуна, а не истински позив на избављење.

У делу се наводи низ негативних аутостереотипа, који, с једне стране, указују на мишљење Запада о Другима, а с друге, на почетак процеса мимикрије код Сада. Марко Синирела прави разлику између индивидуалних и заједничких стереотипа („individual and shared stereotypes“). Индивидуалне стереотипе стварају појединци о одређеним групама у свом окружењу и могу се умногоме разликовати од стереотипа који су други створили о истим групама. За разлику од тога, заједнички стереотипи су више укореењени и опаснији, могу довести до конфликта међу групама и играју важну улогу у предрасудама попут расизма и сексизма (уп. Синирела 1997: 38). У Шнајдеровом делу Сад се позива на заједничке стереотипе који су настали на друштвеном нивоу и који се односе на представнике другог друштва (тзв. *social stereotypes*). Један од тих стереотипа је лагање – Сад тврди да он воли да лаже и да би преварио и свог пријатеља да мора. Покушаје 'лагања' видимо и у изјашњавању о својој старости – он на више места даје различите податке о својим годинама. Ту карактеристику приписује свом менталитету: „Lügen ist eine Mentalitätssache bei uns. Das hängt mit dem Erbgut zusammen. Sehr einfach.“⁷ (Шнајдер 2007: 25) Синирела појаву аутостереотипа, дакле усвајања стереотипа групе којој припадамо, тумачи као помоћ при очу-

4 „Често сањам. Сањам своје презиме. [...] Немам право да узимам реч сањати у уста. То припада вашим мачкама и вашој деци. Ја то разумем. Ја то и прихватам. Заиста.“

5 „Имам двадесет и пет година. Имао тридесет, двадесет и пет или четрдесет година, једно ћу одмах рећи: Немам права да живим овде. Иако живот сам по себи волим.“

6 „Избавите своју децу. Време је. Затворите границе. Знам о чему говорим.“

7 „Лагање је код нас ствар менталитета. У вези је са наслеђем. Крајње једноставно.“

вању самопоуздања ради избегавања ефекта црне овце (енг. *a black sheep effect*), дакле појаве да се у оквиру једне групе појави подгрупа, која ће бити маргинализована од стране већине (уп. Синирела 1997: 47). Код Шнајдера су уочљиви и стереотипи везани за изглед и појаву Арапа, који су увек приказани у поређењу са карактеристикама Западњака: Арапи се много више зноје (што је проузроковано климатским условима у којима живе), имају велику главу која је равна позади, за разлику од „људи овде“ који имају савршене пропорције главе, Арапи и црнци имају превише дебеле усне, имају проширене поре (што је крајње неестетски), обрезани су (што је варварски). И на крају: коса. Једном се офарбао у плаво и то је био први пут да су му персирали: „Der Kontrolleur hat mich gesiezt. Ihre Fahrkarte bitte. Er hat gesagt: Ihre Fahrkarte bitte. Ihre Fahrkarte, hat er gesagt.“⁸ (Шнајдер 2007: 26) Дакле, физичка сличност са Западњацима доноси одређене бенефиције попут указивања поштовања. Поред физичких карактеристика, Сад наводи и стереотипе везане за психичку инфериорност Арапа. Нижа интелигенција је проузрокована јаким сунцем и то је наследно: „Das sind Tatsachen.“⁹ (Шнајдер 2007: 27) Врхунац гротескности представља описом урина:

„Eine Studie sagt, daß unser Urin schärfer ist und stechender riecht als der Urin anderswo. Das hat man bewiesen. Medizinisch. Im Labor. Dafür gibt es viele Gründe. Ein überzeugender Grund ist, daß wir kilowise rohe Zwiebeln essen. Darum riecht unser Urin so scharf. Das ist ein überzeugender Grund.

Der Ausländer frißt Zwiebeln und Knoblauch. Und weil er seine Zähne nicht putzt, stinkt er aus dem Mund. Das habe ich nie bestritten. Habe ich das? Obwohl man mir nicht vorwerfen kann, daß ich aus dem Mund stinke. Man kommt eben so selten miteinander ins Gespräch. Das ist mehr seelisch. Der Gestank. Das mit der Zwiebel ist nur ein Bild. Eine Metapher.“¹⁰ (Шнајдер 2007: 17)

Тезе о оријенталној заосталости, дегенерацији и неједнакости са Западом потичу још из оријенталистичких учења раног 19. века и повезивале су се са идејама о биолошкој основи расне неједнакости. По Саиду, Оријенталци су смештани у оквир конструисан на основу биолошког детерминизма и морално политичког прекора (уп. Саид: 276-277). Цветан Тодоров овакво учење назива вулгарним расијализмом, за чијег главног представника наводи Гобиноа, који у свом *Есеју*¹¹ вреднује три расе на основу следећих критеријума: лепоте, физичке снаге и интелектуалних способности, и изводи закључак да је супериорност белаца енормна. Он се не задржава на нивоу раса, већ хијерархију раса означава строго паралелном, дакле, на неки начин, поистовећује са хијерархијом цивилизација (уп. Тодоров 1994: 131-136).

Садова осећања према својој земљи и нацији су подељена. С једне стране, он осећа носталгију, присећа се црног кафтана, њихања палминих листо-

8 „Контролор ми је персирао. Вашу карту, молим. Рекао је: Вашу карту, молим. Вашу карту, рекао је.“

9 „То су чињенице.“

10 „По једној студији, наш урин је оштрији и јаче се осети од урина негде другде. То је доказано. Медицински. У лабораторији. За то има више разлога. Убедљив разлог је да једемо на киле сировог црног лука. Због тога се наш урин оштрије осећа. То је убедљив разлог. Странац прождире црни и бели лук. А пошто не пере зубе, смрди му из уста. То никада нисам порицао. Јесам ли? Иако мени нико не може пребацити да ми смрди из уста. Ретко ко са мном запомиње разговор. То је више душевно. Смрад. То са црним луком је само слика. Метафора.“

11 Тодоров се позива на следеће дело: Joseph Arthur de Gobineau, *Essai sur l'inégalité des races humaines*.

ва, свог оца и породице коју је оставио, горког црног чаја. С друге стране, евоцирајући успомене на свој родни град Басру, он се, пре свега, концентрише на мочваре, врућину, прашњаве улице, буку, смрад рибе и прљаву луку. Своју домовину назива псећом земљом: „Im Hundeland. Im Hundeland kennt man nicht einmal Weihnachten.“¹² (Шнајдер 2007: 47). Ово поређење проткано је иронијом, јер спомињање хришћанског празника указује на западни свет, на напредност и узвишеност Окцидента, али и на његов негативан став према 'неверницима' Истока. После постављеног питања „Was sind wir dagegen?“¹³ (Шнајдер 2007: 12), које долази након похвале западњачког уређења и живота, следи навођење низа оријенталистичких ставова везаних за заосталост Истока: „In präkolonialen Verhältnissen. Das muß man einfach sagen. Städte ohne Hygiene, ohne Infrastruktur und mit viel Wüste und praktisch keiner Demokratie. Und zurückgeblieben, was die moralische Werthaltung betrifft. Das sage ich, weil es die Wahrheit ist. Das haben Soziologen und Ökonomen oft genug bewiesen.“¹⁴ (Шнајдер 2007: 12) Уочљив је принцип по ком се сви негативни стереотипи који се спомињу у делу верификују кроз научну утемељеност, кроз оријенталистичке 'доказе', што указује на укорењеност ових схватања у западњачкој култури, на наслеђе слика и предубеђења из периода колонизације. Сад, који, с једне стране, цинично посматра ове ставове, а с друге почиње да их прихвата, на крају себе види као биће на нижем развојном ступњу, те је и његова ћерка коју је оставио у Ираку предодредена да наследи исто: „Es ist ein fröhliches Kind. Ich glaube, daß ein Mensch, der sich auf einer niedrigen Entwicklungsstufe befindet, in einem Menschen, der sich ebenfalls auf einer niedrigen Entwicklungsstufe befindet, weiterleben kann.“¹⁵ (Шнајдер 2007: 12-13)

Упркос снажно израженој различитости Истока и Запада, у делу се питање религије јавља искључиво у назнакама. Сад себе представља као атеисту, једе свињско месо, а по питању религије изражава се крајње иронично, правећи разлику између хришћанског Бога и исламског Алаха: „Ich glaube nicht an Gott. Wobei man Gott und Allah nicht miteinander vergleichen kann. Das sind zwei verschiedene Schuhe. Der eine ist ausgelatscht und der andere drückt. Metaphorisch.“¹⁶ (Шнајдер 2007: 18) Само поређење божанског са ципелом се може означити као прелаз са ироније на цинизам, док се изражена дистинкција (ausgelatscht-drückt) може често наћи у оријенталистичким радовима – религија је један од основних разлога супериорности Запада и у оријенталистичким списима се истицала као једна од највећих слабости, тј. недостатака Оријента.

Насупрот негативном ставу Запада према Истоку, Сад истиче своје дивљење према европској култури. Враћајући се у детињство, он се присећа форда ког је возила његова породица, фотоапарата Лајке којом су се сликали. Он је тада веровао у чудо Запада, живео је у убеђењу да је живот тамо другачији, бољи. Садово мишљење о рату одговара стереотипима који се презентују у медијима: „Ich gehe

12 „У псећој земљи. У псећој земљи не знају ни за Божић.“

13 „Шта смо ми наспрам тога?“

14 „У предколонијалним односима. То се једноставно мора рећи. Градови без хигијене, без инфраструктуре, са много пустиње и практично без демократије. И заостали што се тиче моралних вредности. Ја то кажем јер је истина. То су социолози и економисти већ довољно често доказивали.“

15 „Она је радосно дете. Верујем да човек који се налази на нижем ступњу развоја може да настави да живи у особи која се такође налази на нижем ступњу развоја.“

16 „Не верујем у Бога. При том се Бог и Алах не могу упоредити. То су две различите ципеле. Једна је разгажена, а друга жуља. Метафорички.“

davon aus, daß der Krieg wichtig war. Notwendig sogar. Die großen Städte Amerikas. Die schönen Leute mit der blassen Haut. Die Kultur und die Demokratie.“¹⁷ (Шнајдер 2007: 18) Синирела масовне медије посматра као најбржи и најраспрострањенији начин ширења стереотипа, јер су они дуготрајни, суптилни и посебно отпорни на промене, а од посебне је тежине када се појединац са њим сусретне пре него што упозна члана групе за коју је стереотип везан (уп. Синирела: 39-41). Сад, дакле, увиђа неопходност рата, иако је то узрок због ког је напустио земљу, иако је он жртва такве политике: „Ich bin Deserteuer! Ich wollte Deutsch lernen, nicht Krieg!“¹⁸ (Шнајдер 2007: 17) Кроз иронично поређење рата у његовој земљи и у Немачкој, Сад открива страшну скалу вредновања људских живота, по којој смрт једног Арапина није једнаке тежине као смрт једног Немца:

„Als die Parkbankleute – wenn ich so ausdrücken darf – jung waren, haben sie diese Stadt mit ihren eigenen Händen wieder aufgebaut. Damals gab es einen großen Krieg. Nicht zu vergleichen mit unserem Krieg. Die Parkbankleute wurden unschuldig hineingezogen. Haben ihre Söhne und Familien verloren. Das kann man nicht mit unserem Krieg vergleichen. Erstens, weil wir hinter unserem Präsidenten stehen [...] und zweitens, weil es nicht so ins Gewicht fällt, wenn eine arabische Mutter ihren Sohn verliert. Das ist die Wahrheit. Erstens gibt es viele Araber, und es werden immer mehr, und zweitens kann eine arabische Mutter nicht wirklich trauern. Das ist ein soziologisches Problem und hängt mit der niedrigeren Entwicklungsstufe zusammen. Drittens, und das muß man auch einmal aussprechen, macht es einen großen Unterschied, ob ein Junge mit einer blassen Haut erschossen wird oder ein Dunkelhäutiger. Wegen der Kultur und des demokratischen Systems.“¹⁹ (Шнајдер 2007: 14-15)

’Људи на клупама’ су Немци – они на чијим клупама Сад не жели да седи да их не би упрљао. Изградњом градова и трагичним губитком синова он алудира на Други светски рат – на године које Немци желе да потисну, на кривицу од које желе да побегну. Тврдња да ирачки народ стоји иза свог председника, за разлику од ’невино’ увучених Немаца, још једна је дубоко иронична алузија на потискивање националсоцијалистичких убеђења којима су се Немци водили у доба Трећег раја. По Синирели ова врста стереотипа има диференцијалну функцију (engl. *differentiation function*), она помаже групи да одржи позитивну различитост од других група (уп. Синирела 1997: 46). Тодоров овакав поступак објашњава тиме што судови које једне нације доносе о другима, пружају обавештење о онима који просуђују, а не о онима о којима се суди, јер код других народа припадници одређене нације цене само оно што је њима блиско (уп. Тодоров 1994: 27). У делу се та тврдња о различитости услова оправдава научно утемељеношћу: култура и демократско уређење су показатељи вишег степена развоја Запада, те се и значај нечијег живота одређује по тим мерилима. Овај став одговара Тодоровој дефиницији етноцентризма: „[Етноцентризам означава] неоправдано настојање да се вредности својствене друштву којем припадамо издигну на ниво

17 „Полазим од тога да је рат био важан. Чак неопходан. Велики градови Америке. Лепи људи беле пути. Култура и демократија.“

18 „Ја сам дезертер! Желео сам да научим немачки језик, а не рат!“

19 „Када су људи на клупама – ако смем да се тако изразим – били млади, поново су изградили овај град сопственим рукама. Тада је био велики рат. Не може се упоредити са нашим ратом. Људи на клупама су били невини увучени у њега. Изгубили су синове и породице. То се не може упоредити са нашим ратом. Прво, јер ми стојимо иза нашег председника [...] и друго, јер није исте тежине када арапска мајка изгуби сина. То је истина. Прво има много Арапа, и биће их све више, и друго, арапска мајка не може заиста да тугује. Треће, и то мора бити једном изговорено, велика је разлика ако је упуцан дечак беле или дечак црне коже. Због културе и демократског система.“

универзалних вредности. [...] Етноцентрист има, дакле, два лица: претензију да представља опште, с једне стране, и садржину посебног (најчешће националног), с друге.“ (Тодоров 1994: 19-20) У Шнајдеровом делу се уочава принцип уздицања европских вредности као универзалних, те се самим тим свака Другост приказује не као посебност, већ као заосталост, девијација: „Истинито се прво дефинише као 'наше', што не спречава потом то исто 'истинито' да 'нашем' украсивши га својим лепим бојама, да приоритет над туђим.“ (Тодоров 1994: 22)

Због доласка великог броја емиграната у Немачку, Сад изражава укоренење страх Запада од 'прљања' њихове културе. Преузимајући став Других, Сад признаје да они носе болест у себи, које нису били ни свесни:

„Wir haben nicht gewußt, daß wir eine Krankheit in uns tragen, die euch ansteckt, wütend macht und gewalttätig! Das haben wir nicht gewußt! Wir haben nicht gewußt, daß wir niemals in Frieden miteinander leben können! [...] Man hat immer nur gesagt, daß im Norden das Leben gut ist, und daß ein Apfel nur sechzig Pfennig kostet! Wir sind auch die Betrogenen!“²⁰ (Шнајдер 2007: 64)

Сад је као и многи други дошао на Запад у потрази за бољим животом, сигурношћу, а не у жељи да смета и да нарушава мир. Он није желео да 'запрља' улице, већ је живео у илузији о припадности, једнакости. Став оних код којих је дошао је, међутим, другачији, а он, двоструко обележен и као странац и као илегалца, почиње да се слаже са мишљењем Других, започиње процес асимилације: „Fragt mal, wieviel Ausländer in ihrer Klasse sitzen! Fragt mal! [...] Und ist euch noch nicht aufgefallen, wie verroht eure Kinder geworden sind?“²¹ (Шнајдер 2007: 34) Деца странаца, дакле, кваре немачку децу, изобличују их. Врста етничких и националних стереотипа је посебна, јер је припадност одређеној етничкој и националној групи релативно стабилан елемент, јер етничко порекло није ствар избора, те је овај елемент у директној вези са осећајем идентитета појединца (уп. Синирела: 48-49). Како су стереотипи о Садовој нацији у делу приказани крајње негативно, он због тога посматра странце, у које и он спада, као Друге, поистовећује се са Немцима, дакле покушава да се одвоји од свог националног идентитета, те Немачку означава као своју земљу:

„Den Ausländern bedeutet unser Land auch nichts. Glaubt ihr etwa, die sind hier, weil die Äpfel so billig sind? Die sind scharf auf unsere Arbeitsplätze und noch schärfer auf unser Sozialsystem! [...] Die können sich niemals ordentlich benehmen! Stillheimlich verachten sie uns! Die lachen uns aus! Weil wir so gutmütig sind! Das sind *andere* [истакла М. Б.] Menschen!“²² (Шнајдер 2007: 35)

Овим поступком полако се брише граница између ауто- и хетеро-слика у Садовом излагању. Проблематика коју он износи више не одговара првобитним оријенталистичким учењима, већ савременим негативним стереотипима, који су

20 „Нисмо знали да носимо болест у себи, којом вас заражавамо, која вас чини бесним и насилним! Ми то нисмо знали! Нисмо знали да никада нећемо моћи да живимо у миру једни са другима! [...] Увек су нам само говорили да је живот на северу леп и да једна јабука кошта само шездесет фенинга! И ми смо преварени!“

21 „Питајте колико странаца има у њиховим разредима! Питајте! [...] И зар нисте учили колико су ваша деца постала сурова?“

22 „Странцима наша земља ништа не значи! Зар мислите да су они ту, јер су јабуке тако јефтине? Они су се наоштрили на наша радна места, а посебно на наш социјални систем! [...] Они не знају ни пристојно да се понашају! Потајно нас презиру! Исмевају нас ! Јер смо тако доброћудни ! То су други [истакла М. Б.] људи.“

се у процесу миграције са Истока у другој половини 20. века укоренили у европским схватањима о странцима. Они су дошли да би искористили, преварили, покрали наивни Запад. У другој половини 20. века арапски муслимани све више постају фигуре америчке поп-културе. Јављају се популарне слике и њихове презентације у социјалним наукама: одора, повез за главу, сандале, јахање камиле. На филму и телевизији представљају се као крвождерни, непоштени, развратни, садисте, лажови, подлаци. Ове слике имају за последицу страх да ће муслимани завладати светом (уп. Саид 2008: 378-380). Сад себе види као медијум који треба да пренесе овај неизречени страх, а према коме он, не само што не осећа разумевање, већ се у потпуности слаже са њим.

У Шнајдеровој монодрами представљене су главне оријенталистичке догме, које Саид дели у четири групе: „[...] једна догма састоји се у наглашавању апсолутне и системске разлике између Запада који је рационалан, развијен, хуман, надмоћан, и Оријента који је аберантан, неразвијен, инфериоран. Друга догма је да апстракције о Оријенту [...] увек имају предност у односу на директну евиденцију изведену из модерне реалности Оријента. Трећа догма је да је Оријент вечан, једнообразан и неспособан да сам себе дефинише [...]. Четврта догма је да је Оријент нешто чега се треба плашити [...] или га треба контролисати [...]“. (Саид 2008: 399) Исток се, дакле, како у академским круговима, тако и у Шнајдеровом делу, посматра увек у поређењу са Западом – и из ове компарације никад не излази као победник. Дубоко укоренење догме, наслеђене из 18. и 19. века, само се допуњују новим 'доказима' о Другости, која увек значи слабост, а не супериорност над 'нама'. Једина промена је што европски етноцентризам прелази из научних у шире кругове, захваљујући медијима, а осећај хегемоније се меша са страхом од инвазије.

На крају дела стоји посвета: „Es ist Salih gewidmet, dem Iraker, der mich Wien gelehrt hat und der mich gelehrt hat, daß die erfundenen Geschichten die besten Geschichten sind.“²³ (Шнајдер 2007: 67) Упркос наглашавању фикционалности дела, као и пребацивању радње из Аустрије у Немачку, Шнајдер у посвети открива и спознају коју је од Другог открио о свом граду, о себи. У интервјуу са Карстен Ганзел, поистовећује се са протагонистом свог комада: „Trotzdem bin ich es. Dieser Sad hat unglaublich viel mit mir selbst zu tun. Das Spiel mit Wahrheit, mit Wahrhaftigkeit.“²⁴ (Ганзел 2001: 62) Ова игра истином и истинитошћу може се односити на поигравање са психологијом лика, међутим, истина која је изречена у комаду није игра, већ крајње директно изречена друштвена критика.

Шнајдеров позоришни комад *Dreck* представља усамљени крик аустријске постмодерне драме – не у стилској димензији, већ у друштвено-политичкој актуелности, којом се може објаснити изостанак рецепције. Ова слика савременог, не само немачког, већ западног друштва, приказана је кроз монолог једног илегалца и азиланта који се налази у процесу асимилације. У раду је предочена проблематична конструкција представе о Другима, указано је на различите врсте стереотипа о њима, као и на укорененост одређених оријенталистичких догми у слици савремене друштвене ситуације Запада.

23 „Посвећено је Салиху, Ирачанину, који ме је научио о Бечу и који ме је научио томе да су измишљене приче најбоље приче.“

24 „Упркос томе то сам ја. Овај Сад има невероватно много везе са мном. Игра са истином, са истинитошћу.“

Литература

Примарна литература

Шнајдер 2007: R. Schneider, *Dreck*, Stuttgart: Reclam.

Секундарна литература

Синирела 1997: M. Cinnirella, *Ethnic and National Stereotypes : A Social Identity Perspective*, у: С. С. Barfoot (ред.): *Beyond Pug's Tour: National and Ethnic Stereotyping in Theory and Literary Practice*, Amsterdam: Rodopi.

Дизеринк 1988: H. Dyserinck, *Komparatistische Imagologie: Zur politischen Tragweite einer europäischen Wissenschaft von der Literatur*, у: H. Dyserinck/ Karl Ulrich S y n d r a m (Hg.): *Europa und das nationale Selbstverständnis: Imagologische Probleme in Literatur, Kunst und Kultur des 19. und 20. Jahrhunderts*, Bonn: bouvier.

Ганзел 2001: C. Gansel, *Im Gespräch mit Robert Schneider: „Wunderbar ist, wenn der Autor sich nicht versteckt.“ У: Literatur im Unterricht 2 (2001), Heft 1.*

Лерсен 1991: J. Leerssen, *Echoes and Images: Reflections upon Foreign Space*, у: R. Corbey / J. Leerssen (peq.): *Alterity, Identity, Image : Selves and Others in Society and Scholarship*, Amsterdam/ Atlanta: Rodopi.

Саид 2008: Е. Саид, *Оријентализам*, Београд: Библиотека XX век.

Тодоров 1994: Ц. Тодоров: *Ми и Други: Француска мисао о људској разноликости*, Београд: Библиотека XX век.

DIE DARSTELLUNG DES ANDEREN IN SCHNEIDERS MONODRAMA DRECK

Zusammenfassung

Robert Schneiders Theaterstück *Dreck* ist Sprechmonolog eines illegal in Deutschland lebenden Asylanten. In seinem Selbstgespräch entwickelt sich die Identitätsproblematik, bzw. die Suche nach der Selbstfindung, die ihn zwischen zwei Polen stellt: Liebe zu seiner Heimat und Familie einerseits, und Wunsch nach der Assimilation andererseits. In dem Beitrag wurden die Stereotypen, orientalistischen Dogmen und Vorurteile dem Anderen gegenüber (im Bezug auf ihr Aussehen, ihre Intelligenz, ihren Charakter) dargestellt, und ihre Bedeutung für das Identitätsbild des Protagonisten erklärt.

Schlüsselwörter: Das Andere, Orientalismus, Robert Schneider

Milica Bojović

Јелена СТОЈАНОВИЋ¹
Крађујевац

ЧОВЕК У ЕРИ МАСОВНИХ МЕДИЈА: БЕБИСИТЕРКА РОБЕРТА КУВЕРА

Главна одлика протагониста приче *Бибиситерка* Роберта Кувера је стална потреба за употпуњењем, док су питања проблема модерног друштва, као и пројекције ових проблема у масовним медијима и њиховом утицају на човека главна тема овог дела. Позиција у којој се субјект данашњице налази и начин на који се конституише ислустрована је кроз однос ликова приче према главном лику – бибиситерки око које је радња приче концентрисана. У складу са Бењаминовим запажањима о промени перцепције и свести човека данашњице појавом фотографије, као и филма, рад ће покушати да проучи начине на који масовни медији утичу на свест модерног субјекта и у којој мери је мењају, а посредством Лаканове теорије психоанализе, која субјекта данашњице схвата као непотпуног и нецеловитог, као и Бодријарових хипотеза о позицији модерног субјекта, рад ће истраживати и начине на које Куверови ликови настоје да постигну жељено употпуњење. Рад ће покушати да утврди последице утицаја масовних медија на субјекта данашњице.

Кључне речи: *Бибиситерка*, Лаканова теорија психоанализе, Бењамин, Бодријар, субјект данашњице

Када је једном увидео да је посао уметника, ствараоца, креатора и творца потез који очарава, а свет у коме обитава извориште наизглед неисцрпне инспирације, човек је и сам почео да ствара. Почео је да репродукује појавности света, а затим и сам свет. Напослетку је створио не један, већ безброј нових светова. У тим је световима створио и реплику себе, а реплика је почела да посматра свог творца.

Онда је све почело да убрзава. Све је попримило нови смисао који се огледао у глобалном убрзању. Ускоро је овај ковитлац у себе увукао и човека. Он је испао на другом његовом крају – из света појавности и датости транспортован је у свет имагинације и фикције. Све у овом свету аналогно је реалности, све је у њему дуплирано и поновљено. Шта се догодило са човеком у овом свету? Где је нестао? Да ли је још увек тамо?

„*“²

Како Валтер Бењамин запажа, технолошки напредак доноси и могућност репродукције уметничког дела, али га истовремено баш та могућност репродуковања лишава јединствености, традиционалности, аутентичности, па тако и „ауре“, која бива замењена мноштвом копија и репродукција.

Виновник масовне репродукције уметничког дела је фотографија. Фотографија даје нову слику реалности - слику ослобођену субјективне перспективе

¹ jelenajelena86@gmail.com

² У тексту се као поднаслови користе ознаке које деле пасусе у причи *Бибиситерка* Роберта Кувера.

сликара – која се може окарактерисати као њен дупликат. Развој фотографије до брзине којом може пратити говор резултира развојем филма који ће истаћи до тада неуочене аспекте реалности, променити људску свест, и, обогатити поље перцепције. Продор у психологију човека знатно је олакшан посредством филма као медија, али филм, који је заправо скуп фрагмената реалности посредованих камером а уједињених од стране режисера, ту исту реалност распарчава. Он лишава глумца континуитета дела, умеће између њега и публике двострано огледало – камеру. Јединствена „аура“ глумца – дух традиције и историчности коју уметничко дело преноси својим присуством и постојањем – нестаје, а са њом и дијалог између њега и публике. Пред публику се преноси слика глумца, његова рефлексја.

Фотографија је отворила нове аспекте реалности, а филм је, екранизујући свакодневицу људских живота, укинуо приватност и готово избрисао разлику између човека и глумца. Непосредна радозналост човека, која је и била предуслов стварања, сада је донекле могла бити задовољена. Фотографија, односно филм је, отворивши домове људи, могао да пружи увид у природу једне од највећих мистерија – у природу самога човека. Тако је јединствено животно искуство појединца постало јавно, познато, приказано, прилагођено, измењено, поново приказано, поново измењено. Увид у туђе животе постао је потреба и свакодневица. Баријере су пале. Зидови, тако пажљиво грађени да заштите маштовитост од рутине свакодневице, аутентичност од униформизма, срушени су, остављајући иза себе огољеног човека. Телевизија је продрла свуда и приказала нам човека, а затим и човека изврнутог наопачке. Тај човек је, оберучке прихватајући огледални одраз реалности, телевизију, и сам постао децентриран, распарчан и нецеловит, када је, у свету створеном по угледу на стари, видео и себе самога. Суочивши се са сопственом рефлексјом, човек је постао нови човек. Шта је то видео у својим очима што је узроковало настанак новог човека? Ко је нови човек? И, како се ово догодило?

” * “

Лакан субјекта модерног доба схвата као непотпуног и нецеловитог. Субјект се, осећајући свој недостатак, очајнички труди да га предупреди, те се он поистовећује са својим огледалним одразом у другоме, коме претходи субјектова фантазматска представа о целовитости другог. Субјект се, поистоветивши се са Другим, наизглед ослобађа тензије и постиже жељену целовитост, међутим, ово ослобођење је само привидно. „Сваки фантазам у својој основи подразумева релацију, или још боље тензију, између не-целог и целог, између парцијалног и тоталног. Позадина тог дешавања, његов константни фон, јесте *нешито* што бисмо данас евентуално могли одредити као *mirroring*. И још нешто. Сваки фантазам подразумева привидно разрешење, а у извесном смислу чак и превазилажење, тензије. Сваки фантазам подразумева *жељу*.“ (Јевремовић 2000: 101-102) Разрешење се остварује ослањањем на другог које може бити у функцији како либидалних, тако и деструктивних пулзија. Поистовећивање са огледалним Другим се најпре догађа на релацији мајка – дете. Однос мајке и детета стреми томе да постане затворени однос у коме би како мајка, тако и дете, међусобно употпуњавали своје недостатке. Међутим, због нецеловитости субјекта ово је употпуњење немогуће услед чега, мајка и дете ступају у огледални однос у коме они, једно другом, реципрочност враћају своје недостатке.

Једино могуће разрешење дате ситуације остварује се инкорпорацијом симболичког поретка: „Идентификацију са огледалним ликом мајке, са објектом мало а, употпуниће идентификација са *месџом* Оца у симболичком поретку.“ (Јевремовић 2000: 104) Симболичком кастрацијом се круг који су мајка и дете обазовали прекида, субјект престаје да буде роб мајчине жеље и ослобађа се Едиповог комплекса. „Конгруенцију између нарцистичког субјекта и његовог огледалног објекта употпуниће једна сасвим друга конгруенција: конгруенција субјекта и симболичког поретка. Субјект је, односно његов идентитет је, ефекат двоструке конгруенције; конгруенције субјекта и нарцистичког објекта и конгруенције субјекта и симболичког поретка. Последица тога биће плурализам ни воа идентификације.“ (Јевремовић 2000: 105-106)

„Говор је симболички опосредована реалност. Човек је наративно биће, Биће текста. Причања.“ (Јевремовић 2000: 69) Субјект је пре могућности именована још увек на ступњу фацинације фантазмом који се превазилази једино дијалогом. За дијалог је, опет, неопходна разлика, другост, а носилац другости, разлике и дијалога неопходног за престанак саморефлексије у другоме је Име Оца које отвара поредак Симболичког. Без његове интервенције говор стреми томе да постане затворена целина која се креће око инвестираног објекта жеље, „празан говор“, односно, облик дискурса у коме је дијалог замењен питањем и одговором који је само измењена форма питања, то јест, место субјектовог поистовећивања са имагинарним Другим, у коме субјект никада не успева да именује свој прави облик жеље.

Овакав огледални однос одвија се и на релацији филмски/телевизијски глумца – публика. Филмски/телевизијски глумца нема могућност дијалога са публиком. На месту дијалога је „празан говор“, говор коме недостаје говорник, или, боље речено, говор чији је говорник огледални одраз глумца, а публика реципијент. „Огледало је било место имагинарног произвођења субјекта, док је екран (...) управо место његовог ишчежавања. Светлост ТВ-а, то је речено, је ендогена, она долази из унутрашњости и ништа не одражава – све се дешава тако као да нам је екран узрочник и изворно место феномена који се дешавају – таква је последица савремене софистикације уређаја за 'објективно' хватање који су уништили саму објективност њихових процеса.“ (Бодријар 1991: 72) Опет се на месту дијалога налази затворени вид комуникације – дијалога нема јер је публика лишена присуства глумца а пред њом се налази само његова огледална слика која је посредством камере транспортована пред њу. Публика се у овој слици огледа и са њом поистовећује. „Сви смо ми глумци, сви смо посматрачи, нема више позорнице, позорница је свуда, нема правила, свака игра своју сопствену драму, импровизујући своје сопствене фантазме.“ (Бодријар 1991: 52)

”“

Оваква ситуација, како Бодријар запажа, за последицу има свођење субјекта на модел масовне културе – субјект је наведен да сопствено тело посматра као одређену вредност и њиме манипулише као одређеном вредношћу, док се само тело састоји од појединачних делова претворених у симболе, затим реконструисаних у персонификовану целину, која, у служби масовне културе, постаје објект задовољења сексуалних потреба зарад постизања привидне равнотеже и целовитости субјекта. За дату позицију субјекта у великој мери је заслужан процес либерализације.

Процесом либерализације и ослобођења тела, пуритански закон, или Име Оца, које се односио на гениталну сексуалност, укида се. Принцип задовољења жеље пропагиран од стране масовних медија затим утиче и на саму симболичку размену – превазилажењем потискивања секундарне, односно гениталне сексуалности, потискивање се преноси на примарну сексуалност, то јест, субјектову везу са сопственим недостатком. Како је примарно потискивање везано за симболичку кастрацију и инкорпорацију Имена Оца, свако укидање ове репресије враћа субјект на првобитну везаност за мајку, односно, непревазилажење инцеста. Субјект жељу мајке преноси на еротизовани објект жеље који постаје његов фетиш – замена за оно што субјекту недостаје. На овај начин субјект преноси фетишистичку перверзију на објект, затвара се у огледални однос са фетишистичким објектом, и постаје марионета своје сопствене жеље. Објект преузима превласт над субјектом. „Он сам је огледало. Он је тај који упућује субјект на његову смртну прозирност. И ако он (објект) успева да га (субјект) опчини и заведе, то је управо због тога што он (објект) не исијава из себе неку властиту супстанцу или неко властито значење. Чисти објект је суверен јер је он тај на коме се слама сувереност субјекта и субјект се хвата у сопствену замку. Кристал се свети.“ (Бодријар 1991: 99) Оваква ситуација ствара дубљу анксиозност у субјекту, јер се дотиче укидања симболичког и размене, и одражава се као фобична опседнутост манипулацијом.

Реалност овако опосредована медијима затим еволуира у симулакрум. Новостворени свет, стога, није обична реплика света, већ је и нешто ново – реалност која је реалнија од саме реалности; нова реалност коју субјект опонаша, на коју се угледа и коју тежи да је достигне. Живот појединца тако постаје копија симулакрума. „Слично телевизији, сав околни универзум, и наше сопствено тело, постаје контролни екран.“ (Бодријар 1991: 54)

”*“

Проблемима модерног друштва, његове индустријализације и масовне продукције, као и пројекције ових проблема у масовним медијима и њиховом утицају на човека бави се и Роберт Кувер у својој причи *Бебиситерка*. Могу ли се Бењаминове, Лаканове, и Бодријарове хипотезе довести у везу са причом *Бебиситерка*?

Ова се прича састоји од више могућих исхода једне вечери у породици Такерових. Ликови приче припадају трима генерацијама – деца Такерових чине прву, бебиситерка, Џек и његов друг Марк другу генерацију, генерацију тинејџера, док су Такерови представници људи средњих година. Радња је концентрисана око бебиситерке док су остали ликови у директној вези са њом и конституишу се према свом односу са њом. Распарчаност радње обилује референцама на телевизијске програме које се налазе у готово сваком одељку, чиме им Кувер даје једну од кључних позиција у причи. Поред тога, Кувер причу лишава линеарности тока радње и временског следа догађаја. Радња је наизглед неповезана, ликови се преплићу без јасног логичког следа, а у истој равни са описима ситуација налазе се њихови унутрашњи монолози, као и одломци телевизијског програма који су или стална позадина радње или појединачни пасуси. Пасуси сами варирају од пуког навођења следа догађаја, преко фантазија протагониста, њихових токова мисли, а поједини су и директно преношење телевизијских програма. И као што главни лик приче – бебиситерка – мења канале покушавајући да употпуни време

које проводи у дому Такерових, при чему је у могућности да одгледа само кратке секвенце телевизијског програма ометена дешавањима и ситуацијама у којима се затиче, а затим принуђена да сама предпоставља и склапа остатке приче не би ли употпунила целину, тако исто и читалац, суочен са брзим мењањем пасуса, темпа и радње приче стиче утисак да се налази пред малим екраном са даљинским управљачем у руци.

Разноврсност телевизијских програма, који обилују симболичким кодовима који се преносе на протагонисте, неопходна је због присутности различитих циљних група у причи. Ови телевизијски програми нису ништа друго до екранизовани фрагменти реалности – догађаји лишени ауре, који су својом екранизацијом делују наивно и безазлено. То су догађаји без икаквих последица. Они се могу тумачити на све могуће начине и посматрати из свих могућих углова; њима се не може утврдити ни смисао, ни циљ, јер су оба изгубљена у бесомучном понављању истих шаблона. Аналогно њима, Куверова прича има више могућих завршетака, и сви су они подједнако вероватни. Ликови у овим варијацијама такође су исти јер они као ликови заправо и нису битни, као индивидуе и не постоје, већ су они, у систему преплављеном информацијама, масовним моделима и моделима понашања, било ко од нас. Они су и неописиво слични имагинарним телевизијским ликовима: унутрашњи монолози протагониста не разликују се у многоме од монолога ликова које они гледају јер су усвојили понуђене кодове понашања и поистоветили се са моделима масовне културе. Поистоветили су се са огледалним сликама глумаца без ауре.

Овај вид поистовећивања са имагинарним Другим, по којем Кувер конституише своје ликове, у складу је са Лакановом теоријом о нецеловитости субјекта. Из овога следи да су и протагонисти приче *Бebиситерка* децентрирани, распарчани и нецеловити. Овакав субјект, према Лакановој теорији, осећајући свој недостатак, ступа у огледални однос са имагинарним Другим, и бива заробљен у стадијуму огледала услед фасцинације фантазмом, тежећи фиктивном постизању целовитости поистовећивањем са имагинарним Другим. Куверови протагонисти своје парове налазе на нивоу телевизијског програма – имагинарни Други су ликови телевизијских програма које протагонисти прате – и са овим се имагинарним ликовима поистовећују и доводе их у везу са сопственим недостатком (тако се, на пример, Такер поистовећује са ликом серије коме жена по имену Џини испуњава све жеље свом супругу, и овај имагинарни лик доводи у везу са њиховом претходном бeбиситерком). Опседнутост његових протагониста телевизијским програмима је опседност субјекта својим имагинарним Другим, опседнутост ониме са чиме се посвећује и у чему се огледа. Приковани обиљем симболичких кодова који су им понуђени протагонисти се пред телевизором смењују, а Кувер телевизијским програмом, као елементом који је стално присутан и који окупира свест и подсвест протагониста, илуструје снагу којом масовни медији делују на појединца. А како је посредством симулакрума све подвојено и дуплирано, реалност и фикција у нераскидивој вези и скоро нераздроживе једна од друге јер ниво њиховог преклапања такав да их је готово немогуће разлучити, имагинарни ликови ових телевизијских програма су толико реалистични да су и сами симулакрум човека. Овакве околности олакшавају протагонистима поистовећивање са имагинарним ликовима, али, како су они само огледалне слике глумаца, протагонисти нису у могућности да са њима успоставе дијалог већ ступају у вид затвореног говора у коме је одговор само измењена форма питања. Субјективни осећај недостатка у самим протагонистима додат-

но се појачава наглашавањем нецеловитости од стране фиктивних телевизијских ликова (шериф, телевизијски лик, говори о томе како је једино желео да буде целовит, да пригрли хармонију целовитости), чиме ови фиктивни ликови, делујући на субјекта на подсвесном нивоу, дотичу ниво саме симболичке размене и субјектове везе са сопственим недостатком. Поистовећивањем протагониста са њима симболичка размена остаје на нивоу „празног говора“. Протагонисти, затворени у стадијуму огледала, нису у стању да дијалогом прекину фасцинацију фантазмом.

„*“

Фиктивну целовитост ликови Куверове приче остварују пројекцијом сексуалних фантазија на објект који постаје објект жеље. Поново медији, пропагирањем сексуалности и пропагирањем ослобођења тела уништавају симболичке потенцијале субјекта наглашавањем еротских вредности и разменских вредности тела. Ослобођено тело, које изгара од пожуде јер је преплављено симболичким кодовима који су заправо симболи завођења, стреми само задовољењу жеље. Куверова прича прати овај модел еротских кодова – ликови своје фантазије везују за сâмо тело бебиситерке, проучавајући га део по део као одређену вредност, која је као целина затим претворена у објект пожуде. Овај објект жеље постаје фетиш протагониста, односно замена за њихов недостатак. Под утицајем масовних медија, покушавајући да задовоље жељу, они не успевају да инкорпорирају Име Оца, чиме остају заробљени у инцестуозној ситуацији. Реална и права жеља протагониста у расцепу је жеља мајке, међутим, она је у њиховој свести другачије означена. Фантазије о бебиситерки које протагонисти имају јесу фанатазије о општењу са мајком, односно, то је пренесена жеља протагониста да употпуне мајчин недостатак и мајчину празнину. Њихова пројекција ових фантазија на бебиситерку је једино могуће решење за привидно постизање целовитости. Анксиозност која се затвореношћу у инцестуозну ситуацију у њима ствара нагони субјекте на манипулацију којој прибегавају зарад остварења сопствене жеље, односно задовољења жеље мајке у пренесеном смислу (Џек се, тако, ослања на Марка, који је сталоженији и прорачунатији, верујући да ће уз његову помоћ успети да придобије бебиситерку, а Такер је, у једном од завршетака, уцењује). Стога се протагонисти Куверове приче налазе се у безизлазној ситуацији – једино могуће задовољење субјекта у расцепу, макар оно било само привидно и тренутно, остварење је њихових фетишистичких фантазија које доводи до уништења објекта (као што је случај у силовању или убиству бебиситерке) а последично и уништења њих самих. Ово превелико приближавање нивоу Реалног води уништењу самог нивоа Имагинарног – телевизор, који се разбија о под, заправо је симболично рушење нивоа Имагинарног када је бебиситерка већ силована – а само постизање нивоа Реалног неминовно води уништењу субјекта.

Закључак

Комуницирање масовних медија са масама заснива се на преношењу различитих симболичких кодова који варирају у зависности од примарних интересовања циљне групе којима су намењени. Могућност поистовећивања са моделима пропагираним од стране масовне продукције постиже се њиховим деловањем на субјекта на подједнако свесном и подсвесном нивоу, као и приближавањем ових

модела што је више могуће реалности индивидуе. Медији су учинили да живот, толико пута филмован и приказан делује већ виђено, али су, такође, пружајући својеврстан „увид“ у прошлост, садашњост и будућност, учинили живот мање неизвесним. Довољно је само пронаћи модел поистовећивања, модел који делује на нас на свесном и/или подсвесном нивоу, прихватити га, и, напослетку, поистоветити се са њим, те тако претворити свој живот у телевизијску драму која има изванредан почетак и крај, и тако се ослободили ризика и неизвесности живота. Или, може се отићи и даље – чему упуштање у непотребне емоционалне ризике у непосредном контакту када читав живот можемо проживети и посредно, путем масовних медија. Дrame имагинарних ликова, њихови успони и падови, постају драме субјеката који се налазе са ове стране малих екрана. Могућности које нам пружају масовни медији су невероватне. Субјект је у интерактивној вези са имагинарним ликом који се појављује и нестаје. Тај имагинарни лик је истовремено и нестваран и стварнији од реалног субјекта.

Но, морамо се запитати нисмо ли овим умањивањем ризика уништили искреност речи, или, чак, додира; нисмо ли се ми сами свели на обичне марионете које нису у стању да се изборе са реалним животом? Нисмо ли ми, кријући се од нас самих иза ових модела масовне продукције, кријући се иза лица без тела, или, тела без лица, заборавили ко смо заправо? Није ли се слика човека толико удаљила од нас да смо заборавили како је то бити човек? Кувер, у својој причи *Бибиситерка*, показује управо то – у једном свету имагинација, фантазија и масовне продукције, који је једна глобална обмана којој се не зна почетак а крај ни не наслућује, у свету у коме је све, па и сам човек, постало вид симулакрума, у таквом свету човек је једино способан да упорно, сурово и бескомпромисно тежи испуњењу сопствене жеље, јер, баш у свету који смо скројили по сопственој мери, не постоји нико неиспуњенији од нас самих.

Напослетку, можда се овај однос човека и његовог имагинарног лика може објаснити и на следећи начин: замислимо човека у кући искривљених огледала - појединца окруженог својим деформисаним рефлексијама које га повратно посматрају. Поједине му се рефлексије чине смешним, поједине изопаченим, а поједине, можда чак и гротескним. И нека је ова кућа искривљених огледала намењена забави: огледала у њој забављају наглашавањем – превелико или премало, наглашено је у центру пажње док се све остало може занемарити или свести на позадину која готово да и нема вредност. Замислимо затим да оно што је наглашено забавља човека јер уочава разлику између реалности и обмањујућег одраза. Међутим, неке од ових обмана су пријатне те се човек, суочен очи у очи са идеализованом сликом себе, пред тим рефлексијама може задржати дуже. Замислимо још и то да ови одрази могу да говоре, да се крећу. Нека одрази могу све што може и та индивидуа.

А замислимо сада да човек бива заробљен у таквој кући, окружен својим рефлексијама, истовремено реалним и иреалним, вероватним и невероватним. Индивидуа у сваком препознаје себе – измењеног, другачијег, деформисаног, но, ипак себе. Уколико остане заробљен довољно дуго, он би се могао почети да пита који је његов одраз заправо прави, референтни одраз, наспрам кога је све остало забавна деформација.

А шта ако је читав свет кућа искривљених огледала? У оваквом свету човек ипак има могућност избора – он има пуно, легитимно и заслужено право ствараоца да изабере огледало пред којим ће се задржати; има право да изабере илузију у коју ће покушати да побегне од сопственог живота.

Литература

Бодријар 1991: Ж. Бодријар, *Фаталне стратегије*, Нови Сад: Књижевна заједница.

Бењамин 2006, В. Бењамин, „Уметничко дело у раздобљу његове техничке репродуктивности“, у: *О фотографији и уметности*, превео Јовица Аћин, Београд: Културни центар, Београд, 98-129.

Јевремовић 2000: П. Јевремовић, *Лакан и психоанализа*, Београд: Плато.

Coover, Robert, „The babysitter“, http://disturbia.blox.pl/resource/Coover_Robert_The_Babysitter.pdf, 11.02.2011.

Baudrillard, Jean, *Symbolic Exchange and Death*, <http://www.scribd.com/doc/39207194/Professor-Jean-Baudrillard-Symbolic-Exchange-and-Death-0803983999>, 11.02.2011.

MAN IN THE ERA OF MASS MEDIA: „THE BABYSITTER“ BY ROBERT COOVER

Summary

The main feature of the protagonists of the story „The Babysitter“ by Robert Coover is the constant need for fulfillment, whereas the subject of this paper are the problems of the modern society, as well as the projection of these problems in the mass media and their influence on man. The position in which the subject of the present time is places and the modes by which it is constituted are illustrated through the relations of the characters of the story with the protagonist - the babysitter on whom the plot is centered. In keeping with Benjamin's observations on the change of perception and consciousness of the man of the present time with the appearance of photography, as well as film, the paper attempts to examine the ways in which the mass media affect the consciousness of a contemporary subject and to which extent they change it, whereas by the means of Lacan's theory of psychoanalysis which sees the contemporary subject as incomplete and unwhole, along with Baudrillard's hypotheses on the position of a contemporary subject, the paper additionally explores the ways in which Coover's protagonists endeavor to achieve the desired fulfillment. The paper attempts to establish the consequences of the influence of the mass media on the subject of the modern time.

Key words: Babysitter, Lacan's theory of psychoanalysis, Benjamin, Baudrillard, contemporary subject

Jelena Stojanović

Мирослав Д. ЂУРЧИЋ¹
Крађујевац

ОДНОС ЧОВЕКА И ПРИРОДЕ У РОМАНУ *ИШМАЕЛ* ДАНИЈЕЛА КВИН

Рад се бави анализом романа *Ишмаел* Данијела Квина тежећи да редефинише антропоцентричан однос цивилизације према природи. У тај контекст постављени су антрополошки извори, а тиме превентивно есеји Маршала Салинса о економији друштва ловаца-сакупљача, који пружају теоријски оквир роману *Ишмаел*. Преиспитивањем појмовних паралела *примитивно/цивилизовано, палеолит/неолит, ловци-сакупљачи/пољопривредници*, и Квинове терминологије *Остјавишеља* и *Узимајеља*, покрећу се питања деструктивности односа (Западне) цивилизације према природи, који своје корене има у пољопривредној револуцији, за Квина генератором ове проблематике. Напоследку, закључује се да је питање преласка са ловачко-сакупљачког на пољопривредни начин живота представљало питање етике, што ће бити основ за разматрање ове филозофске дисциплине кроз призму антике и Хришћанства, у чијим се учењима огледају антропоцентрични ставови који имају за последицу подјармљивање и детериорацију човековог окружења.

Кључне речи: ловци-сакупљачи, пољопривредна револуција, еколошка етика, примитивно, антропологија

У роману *Ишмаел*, Данијел Квин доводи у питање антропоцентричне и етноцентричне цивилизацијске поставке о пољопривредној револуцији. Наиме, овај можда пресудни догађај у последњих десет хиљада година човекове историје, условио је одређени цивилизацијски дискурс који, према роману *Ишмаел*, може имати катаклизмичне последице по савремену цивилизацију. Ако је веровати парадоксу Питера Фарба, константна пољопривредна продукција, доводи до раста популације, а раст популације до раста гладних², што на крају проузрокује екстинкцију читаве једне друштвене групе, о чему је још 30-их година писао и Олдус Хаксли, прво у роману *Красни нови свет*, потом у ревидираном и допуњеном издању под насловом *Brave New World Revisited* (Хаксли 2005).

Због тога се може показати релевантним да потенцијалну тачку гледишта позиционирамо *изван* цивилизације, у природу, како би смо доминантни дискурс посматрали из угла Другог, у овом случају, природе угрожене деловањем човека. Квин онеобичава ситуацију у роману тиме што на позицију духовног учитеља поставља горулу по имену Ишмаел, а ученика – човека. На тај начин, профилишу се се два дискурса, оба специфично културно кодификована у свом односу на природу. Први, како Ишмаел назива – култура *Остјавишеља*, и други, култура *Узимајеља*³, термине које ћемо у даљем тексту помињати у контексту опозиција примитивно/цивилизовано и ловци-сакупљачи/пољопривредници.

Етимолошке импликације су, намеће се, „евидентне“, *Остјавишељи* живе у складу са природом, одржавајући своју праксу „два или три милиона година“

1 koprokomiks@gmail.com

2 Извор за парадокс Питера Фарба преузет из романа *Ишмаел*. (Квин 1998: 86)

3 Аутор овог рада користиће превод термина *Остјавишељ* и *Узимајељ* из хрватског издања романа.

неколико ледених доба, углавном „успешно као и увек“ (Квин 1998: 37). Овај Ишмаелов термин односи се на заједнице ловачко-сакупљачких друштава чија је економија заснована на минимализму жеља и потреба, релативном благостању и креативној доколици, али превасходно на одрживом начину живота. Вероватно је радикални преокрет који је по питању ставова антропологије према друштвима ловаца-сакупљача који је седамдесетих начинио Маршал Салинс својим есејем *Првобитно друштво благостања* утицало и на идејну основу *Ишмаела*. Насупрот Хобзовим теоријама о *ружном, суровом и крашком* животу човека палеолитске културе, Салинс проналази да је „примитиван“ човек успевао да задовољи своје материјалне потребе, и да није патио од прекомерне жеље за гомилањем и складиштењем добара. Салинс износи следећи став да:

„У време када је Херскович писао своју Економску антропологију (1952), међу антрополозима је било уобичајено да се Бушмани и аустралијски урођеници наводе као 'класичан пример народа који живе у најоскуднијим ресурсима', тако ретким 'да им само њихова најинтензивнија примена омогућава опстанак'. Ово 'класично' виђење данас можемо у великој мери да оспоримо“ тиме што „има пуно доказа који говоре да ловци и сакупљачи раде мање него ми, а да потрага за храном није непрестана већ повремена активност, која им оставља много слободног времена.“ (Салинс 1972: 41)

Значи ли то да су, како тврди Маршал Салинс, примитивна друштва имала одрживију економију, и била свесна парадокса коју прекомерна продукција може да носи било за биосферу, било за спречавање дезинтеграције и дисперзије њихових друштава? Не само да су морали поседовати механизме опстанка у оскудици природних ресурса, конкретно у случају Бушмана и Аборицина, већ је дубоко поштовање природних закона обезбедило, како опстанак тако и живот у одређеном благостању. Наиме, знајући за могуће недостатке потпуног преласка на пољопривредну производњу, палеолитски човек тежио је одржавању традиција лова и сакупљања. С друге стране, неолитска култура изнедрила је побуњеника против законитости природе, који је попут Каина, у потпуности преузевши пољопривредни седелачки начин живота, поставио темеље и отворио могућности за будуће подјармљивање свог окружења.

Ишмаелов *Узимашељ* представља дискурс културе који је преузео вођство почев од неолитске револуције и развијао се паралелно са егзистенцијом *Остјавишеља* последњих десет хиљада година и који, у поређењу са три милиона година старом традицијом палеолита тек треба да се докаже биолошки и економски одрживим. Поставља се питање: шта је утицало на неолитског човека да промени дотадашњу праксу? Да ли је то био коначно остварење комфора и komodитета, похлепа за гомилањем материјалних добара, или нешто друго? Ишмаел отвара питања према којима је неолитски човек да би превазишао ступањ номадског начина живота „морао [...] да се настани, да има сталну базу из које ће моћи да господари својом околином“ (Квин 1998: 56), што је, наводно, неминовно уследило припитомљавањем животиња, акумулацијом богатства, појавом приватне својине, те самим тим условило и отуђење.

Међутим, према антрополошким изворима којима располаже Маршал Салинс, а који су у складу са Ишмаеловим тврдњама, мало је друштава који су само номади, што указује да увек постоји неко подручје, „територија, јазбина“ (Квин 1998: 105) и да постоје међуступњевни између ловаца сакупљача и искључивих пољопривредника, што нам говори да седелачки начин живота, који карактерише и *Остјавишеље*, није сам по себи био за Ишмаела *проблематичан*, већ да разлоге можда треба потражити на другом месту, на пример, у прекомерном гоми-

лању залиха материјалних добара. Док су *Узимашељи*, чини се, оберучке прихватили потпуну пољопривредну експлоатацију, Ишмаел даје интересантан пример да „пре него што су им Шпанци довели коње, Индијанци из Велике низије су вековима били ратари“, и да су „тек када су лако могли доћи до коња [...] напустили пољопривреду и вратили се свом ловачком и сакупљачком животу“ (Квин 1998: 167/168). Значи ли то да се ова култура упркос откривеним погодностима неолитске производње, ипак вратила првобитном начину живота, чим су се за то стекли одговарајући услови? Може се претпоставити да су *Осјавишељи* били свесни природних закона селекције пред којом култура *Узимашеља* већ више миленијума затвара очи. Међутим пољопривредна револуција се ипак одиграла, али, за овај контекст битно је размотрити да ли је иста била природни след догађаја, нешто што карактерише људску природу, или је можда реч о моралном, етичком питању небриге, похлепе, жеље за профитом, Каиновом превлашћу *Узимашеља*.

Према Ишмаеловим параболома, може се закључити да се побуна ових заједница против природног устројства каузалних закона огледа у решености која је уздрмала етичке структуре дотадашњег складног начина живота. Далеко од тога да је у том периоду биодиверзитет био озбиљно нарушен, али је пракса која се од тада наставила добила неслућене размере технолошким развојем и експлоатацијом фосилних горива у деветнаестом и двадесетом веку. Питање: да ли се корени проблематике налазе у етици, можемо поставити на основу Ишмаелових речи да је „до невоље... дошло пре десет хиљада година када су људи твоје културе рекли: 'Ми смо мудри као и богови и можемо исто тако добро да управљамо светом.' Када су узели у своје *сојствене руке* моћ коју живот и смрт имају над светом, одредили су своју судбину“ (Квин 1998: 128). У даљем тексту битно је размотрити какав је однос традиционалне западне и еколошке етике према природи. Напоследку, показује се релевантним покренути питање који су курсеви историјских збивања и деловања допринели нестанку цивилизација, и на који начин се примена истоветних пракси рефлектује на путање актуелне цивилизације?

Пошто се, према Ишмаелу, *Узимашељ* ослободио окова етичке структуре, те је без гриже савести за своју судбину почео несметано да влада својим окружењем, намеће се питање на који начин се сама идеја генерисала. Ако се узме да је човек од природе и настао, и ако су и његове мисли од природе, зар и сама чињеница да таква идеја постоји као последице дискурзивне производње приповедних структура⁴ није од природе? Према трдњама Џона Гаудија

„што се боље упознајемо са друштвима ловаца-сакупљача, све више увиђамо до које мере вредносни систем модерног тржишног капитализма не одржава људску природу. Представа о томе шта је заиста 'људско' коју припадници тржишних друштава прихватају као универзалну истину – да су конкуренција, нагон за стицањем и друштвена стратификација нешто природно – једноставно не важи за већину ловачко-сакупљачких народа.“ (Гауди 2002)

У прилог хипотези о одсуству природног следа догађаја у случају пољопривредне револуције, иду открића појединих антрополога да пољопривреда није унапредила живот неолитског човека, већ да је прихватање нове технологије производње испрва проузроковало беду и оскудицу. Свакако се може претпоставити да првобитни покушаји култивисања можда нису били претерано плодот-

4 Библијска реч „логос“ је амбивалентна: подразумева и мисао и реч.

ворни, као и да не располажемо довољним бројем антрополошких доказа о дешавањима у том периоду људске историје, али је интересантан податак Ричарда Менинга да су првобитни фармери, према открићима на основу пронађених скелета, били „слабо ухрањени, више подложни болестима и деформисани за разлику од њихових савременика ловаца-сакупљача“ (Менинг 2004). Како Менинг сматра, основна покретачка енергија неолитских друштава био је профит, будући да су на налазиштима првобитних кућа пољопривредника пронађене „припојене житнице“, као и да су те куће биле „веће и украшеније“. Менинг закључује да „пољопривреда није била толико о револуцији, колико је била о акумулацији богатства. Имала је користи за неке људе, а ти људи су и дан данас на власти“ (Менинг 2004). И дан данас је жеља за профитом изражени мотив људског деловања, али чини се да је свакако, барем према информацијама којима располажемо, била знатно израженија и истакнутија код Ишмаелових *Узимашеља*.

У даљим разматрањима људске природе треба покренути и питање похлепе. Гауди верује да је:

„начин на који западна економска теорија види људску природу у историјском смислу представља аномалију.“ Даље се наводи да „основна организациона начела наше тржишне економије – да су људи природно вођени похлепом и да је више увек боље него мање – представљају микроскопску величину у односу на потпуно другачије приступе десетина хиљада људских култура које су се развијале од часа када се, пре неких 200 000 година, *Homo Sapiens* појавио на лицу земље.“ (Гауди 2002)

Као и жеља за профитом и похлепа је, чини се, била одлика знатно израженија код представника културног дискурса *Узимашеља*, него код првобитних заједница, а можда се, барем према наведеним изворима, пре дâ закључити да је похлепа претходила производњи, него што би то обратно био случај.

Узевши у обзир Ишмаелову тезу да морална одлука представља чин побуне размотрићемо ставове традиционалне и еколошке етике према природи. Филозофска дисциплина, еколошка етика, бави се моралним факторима човековог односа према окружењу, интринзичној вредности окружења, а има задатак и да преиспита „антропоцентризам уткан у традиционално западно етичко размишљање“⁵.

Узмимо за пример Аристотела, који је био веровања да је природа сачинила све ствари посебно за добробит човека и да је вредност свих ствари сем људи у природи само инструментална⁶. Очигледно је да је овакво становиште антропоцентрично, али су се и остала етичка размишљања бавила питањима: шта има функцију за човека, и шта има вредност по себи.

Имануел Кант, на пример, тврдио је да окрутност према животињама може да подстакне човека да постане окрутан према човеку, па је самим тим то и једино погрешно са инструменталне тачке гледишта, никако са интринзичке⁷.

Битан пример наводи историчар Лин Вајт, према коме су „главни елементи јудео-хришћанског размишљања подстакли превелику експлоатацију природе, одржавајући супериорност људи над свим другим формама на земљи, и приказивали читаву природу као да је створена само да би је људи користили⁸. Своје тврдње, Вајт подржава библијским цитатом: „и створи Бог човјека по обличју

5 *Stanford Encyclopedia of Philosophy*

6 Исто.

7 Исто.

8 Исто.

својему... мушко и женско створи их. И благослови их Бог, и рече им Бог: рађајте се, и множите се, и напуните земљу, и владајте њом, и будите господари од риба морских и од птица небеских и од свега звериња што се миче по земљи“ (*Светио Иисмо: Прва књиџа Мојсијева* 1, 27/28). Ова антропоцентрична перспектива подстакла је консеквентне ставове хришћанских мислилаца о природи, који су се наметнули као водећи ставови западне цивилизације. С друге стране, обзиром да се нису само хришћански народи бавили пољопривредом, која је била и остала глобални феномен, ипак се верује да је колевка пољопривреде област Плодног полумесеца, коју Ишмаел наводи релевантном за настанак првих Узиматеља, тиме, ипак, дајући примат западној цивилизацији у прекомерној експлоатацији окружења.

Без обзира на то на који начин су се ове, у контексту природног окружења, деградирајуће идеје прошириле путем многих цивилизација, остаје чињеница да се треба позабавити питањима катаклизми, напуштања, апокалипси, пренасељености, малтузијанских парадигми, која вребају из списка и сведочанстава о некадашњим развијеним цивилизацијама. И данас се филозофија западне етике бави питањима инструменталне и интринзичке функције природе, и темама, да ли је тобоже, планина корисна по себи или није. Да ли ћемо брисањем планине са разгледнице само обрисати носталгичне успомене сетног крајолика, или ћемо се бринути какве последице по опште стање биодиверзитета носи екстинкција једне заједнице. *Ишмаел* нас транспонује у једну другачију перспективу лишину западњачког моралисања. *Ишмаелов Остивител* нема недоумице, он поштује узрочно последичне законе природе, знајући да ће „оне врсте које не живе у складу са природом бити истребљене“, и да „на скали биолошког времена оне ишчезавају врло брзо“ (Квин 1998: 82). Нарочито је у том контексту интересантна *Ишмаелова* параболоа о летици, у којој човек пркосећи законима природе гледа у прошлост на покушаје да надвлада природне законе праћен вековима неуспеха. Да ли је „успех“ превазилажења закона гравитације лишио човека постојања тих закона?

Успех цивилизације је исто тако, судећи према *Ишмаелу* на неки начин привремен, ако се закони узрока и последице у оквирима малтузијанске парадигме. Последице прекомерне продукције и прогреса, доводе до мношта гладних, чиме се друштво урушава, и што за исходе има или напуштање цивилизације, или одумирање, као што је то био случај на Ускршњим острвима. Са прозора летице цивилизације, човек „види остатке летица, врло сличних својој (не разорене, само напушене⁹) које су напустиле Маје, Хокохами, Анасази“ (Квин 1998: 85). Иако нема поузданих научних доказа за дисперзију Мајанске цивилизације, *Ишмаел* верује да је баш пољопривредна производња проузроковала Фарбов парадокс. На почетку смо напоменули да: „повећање производње да би се прехранило увећано становништво, доводи до још већег раста становништва.“ (Квин 1998: 86). Питања која *Ишмаел* поставља можда су акутна и за данашњу цивилизацију, коју прати прекомерни популациони раст и недостатак било какве политике спречавања пролиферације¹⁰.

Проблеми са којима се суочавамо су, судећи по дискурсу *Остивител*а, прилично једноставни, а из нашег, *Узимателског*, крајње комплексни. Како иначе објаснити моралне дилеме спречавања глади, рецимо у Африци, где се контиген-

9 Наведени део изостављен је из српског издања, па је превод преузет из хрватског издања.

10 Мисли се на неки вид глобалног плана решавања овог проблема изувек кинеског популационог програма.

тима помоћи стварају нови услови за популационе експлозије? Како, уосталом, покренути оваква питања у цивилизованом свету без осуде за нехуманост према Другом? Не долази ли таква брига управо из антропоцентричног дискурса *Узимашеља*, који је спреман уништити читав биодиверзитет ради своје експанзије, што ће, пре или касније опет уништити и човека, или барем драстично редуковати постојећу популацију на биоодрживу. На крају ће нас опет мучити исто питање које мучи Ишмаела: *ако нестане човека, има ли наде за ѓорилу? Ако нестане ѓориле, има ли наде за човека?*

Литература

Библија или Свето писмо Старагоа и Новога завјешта, Британско и инострано библијско друштво, Београд.

Гауди 2002: John Gowdy, *Ograničene potrebe, neograničene mogućnosti*. Uvod u Prvobitno društvo *blagostanja*, Beograd: Anarhija/Blok 45.

Еколошка етика: Environmental Ethics. *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. <<http://plato.stanford.edu/entries/ethics-environmental/>>.15.03.2011.

Квин 1998: Данијел Квин, *Ишмаел*, Београд: Књига комерц.

Квин 1997: Daniel Quinn, *Ishmael*, Ćakovec: Dvostruka duga.

Квин 1995: Daniel Quinn, *Ishmael*, New York: Bantam/Turner.

Менинг 2004: Manning, Richard. *The Oil We Eat: Following the food chain back to Iraq*. <<http://www.harpers.org/archive/2004/02/0079915>>.15.03.2011.

Салинс 2002: Marshall Sahlins, *Prvobitno društvo blagostanja*, Beograd: Anarhija/Blok 45.

Хаксли 2005: Aldous Huxley, *Brave New World and Brave New World Revisited*, New York: Harper Perennial Modern Classics.

THE HUMAN RELATIONSHIP WITH NATURE IN DANIEL QUINN'S NOVEL *ISHMAEL*

Summary

The paper examines Daniel Quinn's novel *Ishmael* with the intention to redefine anthropocentric relationship between civilization and nature. Anthropologic sources will thus be contextualized – mainly Marshall Sahlins's essays on stone age economics – in order to provide a theoretical framework for the novel. Questioning the notional parallels *primitive/civilized*, *Paleolithic/Neolithic*, *hunters-gatherers/agriculturalists*, and Quinn's concepts of *Leavers* and *Takers*, the paper will examine (Western) civilization's destructive relationship with nature, rooted in the agricultural revolution, which, according to Quinn presents the main generator of the problem. The paper brings conclusions that the decision to abandon hunter-gatherer lifestyle in favor of the agricultural was a question of ethics. This will provide a basis for the re-examination of (environmental) ethics through the specter of antiquity and Christianity, teachings of which reflect anthropocentric attitudes, and result in subjugation and deterioration of human *environment*.

Keywords: hunters-gatherers, agricultural revolution, environmental ethics, primitive, anthropocentric

Miroslav Ćurčić

Јелена МИЛИНКОВИЋ¹
Београд

ФЕМИНИЗАМ ЈУЛКЕ ХЛАПЕЦ ЂОРЂЕВИЋ²

Циљ рада је анализа феминистичке делатности Јулке Хлапец Ђорђевић. У раду се обрађују есеји, критички текстови и књижевни текстови ауторке, како би се показале специфичности и начин манифестације феминизма на сваком од ових нивоа. Анализом есеја, који се баве феминизмом као идеологијом и као праксом, описује се феминистичка идеологија Јулке Хлапец Ђорђевић и позиционира у контекст либералног европског феминизма, као и у оквиру другог таласа феминизма у Србији. Поред контекстуализације теоретске мисли ове ауторке указује на проблематичност оваквог типолошког одређења. Читање критичких текстова Јулке Хлапец Ђорђевић показује сродност методе и намере њене критичке делатности са оним што ће у науци о књижевности бити препознато као феминистичка критика, док анализа присутног прожимања теоретско-есејистичког и књижевног дискурса показује могућност читања литерарних текстова ове ауторке у контексту женског писма.

Кључне речи: феминизам, либерални феминизам, феминистичка критика, женско писмо

*У шоку мојих усамљених шетњи, слушала сам
често како одјекује осмех Грејс Пул.
Шарлотта Бронте*

Када је у револуционарном заносу на самом крају XVIII века Олимпија де Гуж писала: „Човече јеси ли способан да будеш праведан? Ово питање ти поставаља једна жена.“, није слутила ни своју трагичну судбину, али ни какву је идејну лавину покренула. Годину дана касније Мери Вулстонкрафт своју *Одбрану права жене* започела је захтевом: „При садашњем стању друштва, чини се да је нужно, у трагању за најједноставнијим истинама, вратити се основним начелима, и центиметар по центиметар претрести неке преовлађујуће предрасуде.“ Много година касније, након прегнућа сифражеткиња и других облика активизма, на искрају друге деценије XX века, Вирџинија Вулф је формулисала чувени захтев о женској самосталности као предуслову за уметничко стварање и узвикнула *петстотинна фунти годишње и сопствена соба*, да би 1949. године Симон де Бовоар својом крилатицом *Женом се не рађа нешто се постојаје* нагостила крај једне епохе и почетак битно другачијег, субверзивнијег и револуционарнијег начина промишљања. Овде, пред крај првог феминистичког раздобља, са једном ногом у европској, а са другом у српској култури, формира се феминистичка мисао и делатност Јулке Хлапец Ђорђевић комплементарна европском мишљењу и у дослуху са њим, али са жељом да делује у култури која је умногоме другачије историско-политичке судбине од водећих европских друштава.

Феминистички текстови Јулке Хлапец Ђорђевић окарактерисани су као „промишљена и величанствена грађевина некога ко је пре свега био аналитичар“ (Слапшак 1996: 87), а њен феминизам као „интердисциплинарни подухват хуманистике“ (Слапшак 1996: 87), или на другом месту као „програмски уобличен

¹ jelmilinkovic@gmail.com

² Овај рад је написан у оквиру пројекта Министарства за науку и технолошки развој бр. 178029.

феминизам сагледан у историјској перспективи и борбен када се ради о правцима будућег деловања. Теоријски заокружен и промишљен делује као сугестивни став некога ко је животно заинтересован за ово питање.“ (Томин 1996: 84). У периоду од свега седам година ова ауторка је прикупила и објавила већину чланака, пре тога штампаних у периодици, и тиме их сачувала од заборава и учинила доступнијим, а што је још важније – овим компилирањем и груписањем до тада расутих текстова у појединачне тематски организоване монографије допринела је систематичном и пажљивом изграђивању изразито компактнoг и доследног система идеја, који је оваквом контекстуализацијом чланака постао још видљивији. У радовима Јулке Хлапец Ђорђевић феминизам је присутан на три нивоа: као теоријски феминизам, као примењени феминизам, тј. феминистичка критика и као феминизам у *лејој* књижевности. Теоријски дискурс доминира у есејима *Судбина жене. Криза сексуалне етике* (1930) и у књизи *Студије и есеји о феминизму* (1935), а феминистичко читање ауторка примењује у чланцима књижевне критике објављеним у књизи *Студије и есеји о феминизму II* (1937³) чији већ поднаслов – феминизам у модерној књижевности – указује на примењену идеологију и прожимање два дискурса. У својим прозним књигама Јулка Хлапец Ђорђевић, такође, имплементира феминистичке идеје, и то доминантно и експлицитно у роману *Једно дописивање* (1932, 2004) и спорадично у књизи поетске прозе и путописа *Осећања и ојажања* (1935).

Феминистички о феминизму

Друштвено-историјски контекст у коме настају текстови Јулке Хлапец Ђорђевић подразумева двоструко деловање феминизма: теоријско и практично. Феминистичке организације су почетком XX века све присутније, шире своју делатност и баве се практичним проблемима и питањима која се тичу свакодневног живота жена.⁴ На другој страни, развија се феминистичка теорија која продира у различите друштвене дисциплине од социологије, преко психологије и филозофије, па све до различитих грана уметности, где у конкретним делима долази до њихове артистичке обраде. Јулка Хлапец Ђорђевић пажљиво анализира ове две по много чему различите манифестације феминизма, идеологију и покрет, па је феминизам, и као теорија и као пракса, тема неколико њених есеја, који се у анализи есејистичке делатности ове феминисткиње показују као кључни за њену мисао.⁵ Први есеј у књизи *Есеји и студије о феминизму* (1935) Јулка Хлапец Ђорђевић започиње реченицом: „Тешко је дати дефиницију феминизма.“ (1935: 5), да би у наредном есеју констатовала: „Феминизам је још сироче без оца и мајке“ (1935: 42) Ово настојање, праћено свешћу о тежини задатка, да се знаће што боља дефиниција феминизма, како би се указало на његове теме

3 Као година публикација ове монографије у литератури се среће и 1937. (нпр. Томин 1996) и 1938. (Слапшак 1996), на самој публикацији није наведена година издања, тако да је тешко прецизно утврдити о којој је години реч. У даљем току рада приликом цитирања као годину издања за ову публикацију узмемо 1937.

4 Јулка Хлапец Ђорђевић је пажљиво пратила делатност домаћих, али и страних женских друштава и организација, а посебно је била заинтересована за активности интернационалних женских организација Birth control i Open door interantional, чија је била и активна чланица.

5 Овде се пре свега мисли на есеје „О феминизму“ (Хлапец Ђорђевић 1935: 5-40) и „Феминизам у пракси“ (Хлапец Ђорђевић 1935: 41-54) у којима је централна тема управо феминизам по себи, међутим ова тематика се као споредна јавља у готово свим есејистичким текстовима ове ауторке.

и тиме прецизније дефинисао програм овог покрета, једно је од доминантних прегнућа Јулке Хлапец Ђорђевић. Њено деловање смештено је у тренутак у коме феминистичка идеологија већ има своју историју, и то у моменат који Јулка Хлапец Ђорђевић препознаје као преломни: феминизам је освестио низ друштвених аномалија, али се није довољно концентрисао и усредредио своје снаге око јединственог програма. Јулка Хлапец Ђорђевић пише у времену када је још увек могуће и вероватно формирање јединственог програма и феминистичког система идеја, али се већ наслућује његова идејна полифоничност и разгранатост, која ће у наредним деценијама довести до говора о феминизмима, а не о феминизму. Међутим, крајем двадесетих и током тридесетих година тежња ка формирању јединственог феминистичког дискурса који ће почивати на прецизном програму и бити ослоњен на заједничке темеље још увек представља могући захтев. Јулка Хлапец Ђорђевић свесна раслојавања феминизма укључује се у идејни ток каквог-таквог континуитета, и то упозната са историјом феминизма, како светском, пре свега европском, тако и историјом феминизма у Србији. Она тако промишља идеје које јој претходе, идеје времена у коме делује, али и могуће будуће идејне правце и делатне акције. Контекст њене теоријске делатности у европским оквирима био би први талас феминизма, док у контексту српског феминизма она заједно са Јелицом Беловић Бернаџиковском, Владиславом Полит и Ксенијом Атанасијевић припада другој генерацији феминисткиња – оној генерацији која је иза себе имала пионирска настојања Драге Дејановић и идеолошку подлогу Светозара Марковића. Док је први феминистички талас у Србији био везан за револуционарни национализам средине XIX века и захтевао право на рад, образовање, излазак из приватног и јавно деловање жена, припаднице другог таласа овим захтевима придружују захтев за коренимом променом породичних и друштвених односа, размишљања о односу феминизма према национализму, интернационализму и пацифизму, о женским политичким правима и слободама, о браку и сексуалној етици.

Како би што прецизније показала специфичности феминизма у првим деценијама XX века, Јулка Хлапец Ђорђевић у есеју „О феминизму“ (1935: 5-40) скицира еволуциону схему илуструјући тиме начин на који је из разних покушаја и захтева органски произашао феминизам, показујући историју идеја, њихову укорененост, као и поступност формирања. Ауторка на почетку даје дијахронијску скицу положаја жене у различитим културама и раздобљима: од матријархата у праисторијском добу и великих цивилизација, какве су египатска, грчка и римска, преко раног хришћанства и средњег века, па све до модерног доба. Као преломни тренутак у савременој људској мисли, па и у разумевању положаја жене препознаје француску буржоаску револуцију, која је рушећи средњовековни друштвени поредак, потпомогнута идеологијом енциклопедиста, под паролом *слобода, једнакост, браћство*, омогућила јасну формулацију феминистичких идеја на таласу револуционарних слободоумних назора, чиме је феминистичко питање женске равноправности „постало акутно“. Овде су први пут прецизно упућени захтеви за равноправношћу жена и овај контекст је изнедрио касније препознату прву феминисткињу Олимпију де Гуж, ауторку *Повеље о правима жене и грађанке*. Идејни лук крајем XVIII века подупире Мери Вулстонкрафт, да би Стјуарт Мил у енглеском парламенту отворио нову епоху у историји људског друштва. Од почетка XIX века феминизам је био све присутнији, посебно након револуција у Европи (1830–1848), где долази до повезивања феминизма са на-

ционализмом.⁶ Револуције у Европи су поред идеје ослобођења донеле и велико сазнање подупрто идејама просветитељства, да је „напредак народа немогућ, када једна његова половина чами у ропству и незнању“ (Хлапец Ђорђевић 1930: 19). У XIX веку индустријализација доноси велики преокрет у економској области, што је довело до изласка жене из приватног простора куће у јавне просторе фабрике и на тржишта рада. Крајем XIX века сви ови појединачни процеси на трагу феминизма синтетички се у јединствени теоријско-делатни правац. (в. Хлапец Ђорђевић 1935: 5-14) Веома озбиљну теоријску и практичну потпору феминизам добија у социјализму, који се пре свега побринуо за материјално обезбеђење жене, те специфичну и радикалну обраду у марксизму. Еволуциони идејни низ феминистичких идеја који ауторка уочава (в. Хлапец Ђорђевић 1930: 17-21) показује не само постепено ширење и генезу ових идеја, већ и њихову честу злоупотребу, а затим и изневеравање,⁷ као и константу идејну конфузију феминизма.

Након дијахроничке анализе у студији „О феминизму“, настојећи да да дефиницију, Јулка Хлапец Ђорђевић понавља запажање с почетка есеја да је овај друштвени покрет и правац у мишљењу веома тешко дефинисати с обзиром на то да је његова идеолошка основа у настајању. Феминизам се дуго није консолидовао као јединствена идеологија која је концентрисана око једног централног проблема због хетерогености, непрегледности и велике сложености феминистичке проблематике, а посебно због немогућности изналагања решења у сферама где се остварују дотицаји феминизма и свакодневног живота и где феминистичке идеје утичу на *реални, свакодневни* живот жене, а тиме и на све чињоце друштвеног уређења, од појединца до државе. Јулка Хлапец Ђорђевић види главну кочницу у развоју феминизма у раскораку између теоријског и практичног, тј. у немогућности феминизма да оствари своје циљеве у практичној делатности: положај жена се веома споро мења, што због утврђених друштвених узуса, што због нееманципованости и мањка образовања и самосвести жена. „Феминистичке идеолошке струје и мисаоне пруге биле су најчешће или сувише растргане или недовољно и неуверљиво подвучене и без доказа, везане са реалним животом, да су могле водити и управљати. Та несугласица између теоретских убеђења и практичног рада кочи све више развој феминистичког покрета. Потребна су дела, која би олакшала жени сналагање у развоју и генези феминистичког мишљења и дала јој могућност да се оријентира.“ (1935: 34) У овој потреби феминизма лежи и разлог успостављања разноврсних веза и прожимања са другим идеолошким системима како би се дошло до јаснијег правца и конкретнијих резултата практичног деловања. Рани феминистички текстови захтевали су равноправност жена у име правде и материнства, као и у име човечанства и државе, касније се феминизам повезао са тежњом за вишим образовањем, а затим се проширио у тежњу за социјалном и политичком равноправношћу по-

6 Ова веза ће бити један од кључних проблема настајања феминизма код јужнословенских народа.

7 Као еклетантан пример својеврсне злоупотребе и изневеравања феминистичких идеја Јулка Хлапец Ђорђевић наводи пример револуционарног конвента који је искористио феминизам за спровођење сопствених идеја, да би затим феминистичку проблематику „гурнуо на споредни колосек“ и у потпуности је одбацио, а прву феминистичку Олимпију де Гуж гиљотинирао. Као сличне пример. изневеравања поред постреволуционарног социјализма, наводи и хришћанство, где је практично деловање следбеника раног хришћанства у многоме сузило и деформисало изворне идеје о равноправности и једнакости, као и о заштити слабијих и немоћних.

лова и људским правима. У дијахронијским интелектуалним опсервацијама феминистичке идеје, често премрежене општим захтевима за слободом, еманципацијом, равноправношћу свих, а не само жена, нису могле бити прецизно дефинисане. Јулка Хлапец Ђорђевић ипак издваја два схватања која се могу пратити кроз генезу феминистичких теорија и око којих се формирала база идеологије феминизма. Прва базична идеја се односи на уверење да постоји општељудски темељ који се допуњује индидуалним диференцијацијама – ове разлике могу бити тек секундарно (нипошто примарно) сексуално условљене. Друго становиште подразумева да је полазна тачка феминистичке идеологије у свим историјским тренуцима неједнакост мушкарца и жене, која је условљена сложености и утврђена на основу пола, *сексуса*. Јулка Хлапец Ђорђевић свесна сложености проблема истиче мултидисциплинарност и полифониост феминизма: „Феминизам није искључиво правно политичко или сексуално етичко ни социјално економско питање већ органски склоп свих тих компоненти, који треба да буду посебно третиран и проучавани строго на научној бази.“ (1935: 28) Како би дошла до што боље дефиниције, феминизам доводи у везу са хришћанством, пацифизмом, фашизмом и социјализмом, те компарацијом издваја оно што је за феминистичку мисао карактеристично, и позиционира феминизам у односу на друге велике идеологије настојећи да дође до његових специфичности. Најопштија дефиниција његовог централног питања би била: „проблем жениних тежњи на слободно индивидуално развиће у општечовечанским сферама“ (1935: 5), а суштина феминистичког покрета се не може састојати ни у чему другом до у реформи друштва која би се кретала у смеру поделе рада и социјалних добара по индивидуалним својствима појединца, а не по полу. На другом месту Јулка Хлапец Ђорђевић прецизно дефинише феминизам и пише: „За нас је феминизам: Борба идеја која је настала модерним схватањима суштине једнакости и неједнакости полова; биолошки и психолошки препород кроз који пролази жена, да после вековног чамљења у мраку, обесхрабрена комплексом подвредности, ступи у људско друштво као самостално, равноправно биће, свесно свога људског достојанства; протест и побуна који одјекују целим нашим друштвом имају корен у неискључивом односу полова.“ (1937: 13-14)

Изразита увереност у индивидуализам и инсистирање на карактеристикама сваког појединца јесте кључно сазнање феминизма. „Без овог сазнања“, пише Јулка Хлапец Ђорђевић, „феминистички проблем не би никада могао узети чврсте контуре, и из небулосних претстава згуснути се у кристал конкретног програма, који обећава успехе.“ (1935: 23) Идеолошка основа феминизма више не може почивати на „излизаној“ крилатици, која је „бодрила сифражеткиње“, о равноправности мушкарца и жене, ова идеја је временом изгубила своје контуре и постала је параван чак и за не-феминистичке и у потпуности конзервативне захтеве. Равноправност мушкараца и жене подразумева и даље поделу на мушко и женско, а она даље подразумева остваривање или немање права на основу разлике између мушкараца и жена, тј. жена у односу на мушкарце. Овакву поделу Јулка Хлапец Ђорђевић сматра опасном по жене јер је управо читав развитак друштва заснован на диференцијацији полова, а такво одвајање је и довело жену у неравноправан и подређен положај. Идеју о равноправности ова ауторка би могла да подржи уколико би она подразумевала револуционарну, корениту промену, тј. „дубљи преврат у структури друштвеног живота него што је икада учињен.“ (1935: 42) Она упућује готово револуционаран захтев да се мора решити питање да ли у даљем мишљењу треба поћи „путем индивидуалне или полне диферен-

цијације“ (1935: 45). Одбијајући полно, биолошко разликовање, Јулка Хлапец Ђорђевић чврсто стоји на становишту индивидуализма. Оваквим ставовима она прави искорак ка ономе што ће бити централно питање другог таласа европског феминизма, који ће *првим* феминисткињама замерати управо настојање да у оквирима већ постојећих подела и друштвених начела, обезбеде бољи услови за *женскост*. Њено инсистирање на индивидуализму је, такође, приближава ономе што ће неколико деценија касније Симон де Бовоар формулисати као *постјање женом* и тиме инспирисати низ теорија о (конструисаном) идентитету.

Идеолошка подлога феминизма, која би обезбедила напредак, према мишљењу Јулке Хлапец Ђорђевић, морала би бити заснована првенствено на социологији и социолошким учењима и доказима, јер је, непознавање социологије⁸ један од главних узрока заостајања феминизма и његове практичне жаловости. Теоријска мисао Јулке Хлапец Ђорђевић заснована је управо на социолошком приступу⁹ који јој двоструко утемељује полазне тачке. Ослоњеност на достигнућа социологије као научне дисциплине,¹⁰ обезбеђује јој неопходну егзактност и тиме јој даје широку полазну платформу за даље развијање феминистичких идеја о (не)равноправности полова и друштвеном положају жена. Социолошка сазнања учвршћена постулатима Адлерове индивидуалне психологије,¹¹ као и тада савременим биолошким достигнућима, дају Јулки Хлапец Ђорђевић могућност да формулише аргументацију супротну оној која је учвршћена Фројдовим пансексуализмом и да се оштро полемички осврне на психоаналитичка схватања *женског*. Све ово јој креира позицију засновану, не на есенцијализму и универзализму, већ на поставкама које је приближавају будућем конгломерату конструктивистичких идеја, које ће бити доминантне у филозофској мисли у другој половини XX века. Јулка Хлапец Ђорђевић полази од идеје да је жена потчињена, а разлоге за такву позицију налази у биолошкој *diferencia specifica* жене која је довела до препознавања женског бића као инфериорног, као бића другог реда, онога које је *грубо*, а тиме слабије и мање вредно у бинарном пару. Због овакве условљености и дубоке укорености схватања о *природној* инфериорности жене, ова ауторка одбија сваку врсту природне, а тиме и сексуалне одређености, из чега проистиче побуна против било које врсте бинарности. Доследно оваквом схватању Јулка Хлапец Ђорђевић пише о прелазним врстама, о маскулиним женама и фемининим мушкарцима, о хермофродитизму, о бисексуализму и по-

8 Критикујући веома полемично и оштро рад феминистичких организација, Јулка Хлапец Ђорђевић сматра да је непознавање социологије и најновијих достигнућа из области хуманистике, економије и медицине главни узрок нестручности жена које воде феминистичке организације, што објашњава њихово тапкање у месту.

9 Својим есејима штампаним 1930. године *Судбина жене. Криза сексуалне етике*, који се могу сматрати њеним основним текстовима када је у питању социолошки приступ феминистичкој проблематици, Јулка Хлапец Ђорђевић даје поднаслов: две социолошке студије.

10 Када су савремена социолошка сазнања у питању, Јулка Хлапец Ђорђевић велику пажњу посвећује Масариковим схватањима и настоји да из расутих чланака овог социолога и политичара систематизује Масарикову теорију о женском питању. (в. 1935: 99-104)

11 Упориште својих идеја у психологији Јулка Хлапец Ђорђевић проналази у индивидуалној психологији Алфреда Адлера сматрајући да Адлерове идеје посредно и непосредно воде у феминизам. Адлер најенергичније пориче да је *libido sexualis* најмоћнији покретач људског живота и да не постоје мушке или женске особине, већ да постоје индивидуалне особине које се развијају код сваког појединца другачије, а не искључиво под утицајем полова. На њихов развој утичу многобројни фактори окружења: црква, породица, заједница. Своја схватања о Адлеру она систематизује у есеју „Индивидуална психолога Алфреда Адлера и њен значај за феминизам“ (у 1935: 89 -98).

розности оних граница које су временом у историји идеја и мисли утврђене. У чврстој вези са оваквим схватањем јесте и њено инсистирање на индивидуализму у сваком смислу, којим одбија било какву природну датост која може да буде аргументација за нечију моћ или немоћ.¹² У полемичком чланку „Материнство као најглавнији позив сваке жене“ (у 1935: 139 – 142) пише да смо на првом месту *homines sapientes* и представници одређених начела, навика и моралних назора, а тек после припадници мушког или женског пола. Оваквим ставовима Јулка Хлапец Ђорђевић проблематизује кључна питања идентитета, пре свега женског, као и начин његовог формирања. Женски идентитет је најчешће свођен на материнство, што је опасна унификација и претерано сужавање *женскости*, о чему Јулка Хлапец Ђорђевић полемички пише: „(...) дужност нам је да корачамо путем културе, да водимо себе а тиме било посредно, било непосредно човечанство ка душевном и духовном савршенству. Томе служе нарочито наука, уметност и јавни живот. Казати да је најсветији позив жене материнство, значи искључити је из узвишене борбе за напредак, из највиших атрибута човечанства, значи учинити је робом њених физиолошких функција.“ (1935: 140) Проблематизујући питање идентитета она истовремено поставља питања која се тичу односа индивидуалног наспрам колективног, разлике наспрам једнакости, појединачног наспрам општег и у том смислу треба тумачити и њену мисао инспирисану *усеишним* женама: „У вишим сферама живота, није главни чинилац пол, него особне способности појединца.“ (1935: 140)

Јулка Хлапец Ђорђевић дотиче и тему која је предмет савремених феминистичких идеја, а тиче се именована и моћи језика. Овој теми Јулка Хлапец Ђорђевић није посебно посветила засебну студију, нити је било где систематично изнела ове идеје, већ се проблемом моћи језика бави на споредном колосеку, где су њена запажања врло прецизна. У једном од афоризама у првој књизи есеја подсећа на захтев Стјуарта Мила у енглеском парламенту да се речи *man* и *woman* замене неутралном лексемом *person* и закључује: „Збиља је тешко очекивати раздањење на пољу феминизма пре него што се за жену и мушкарца не изведе исти јединствени назив.“ (1935: 162) У есеју „Феминизам у модерној књижевности“ пише о терминима *мушкарац* и *жена*, као наметнутим, нејасним и претерано уопштеним јер је њихов „стварни адекват у свом тоталитету разноврстан.“ (1937: 13) Есеј „Жена у савременој француској књижевности као писац“ (1937: 44 – 60) почиње латинским цитатом *Nomen est omen*, да би даље у уводу говорила о обичају да се у француском језику лексема *homme* употребљава само за мушкарца, направивши паралелу са ситуацијом у српском језику, где именица човек обично означава мушкарца, и поред тога што постоје три термина: мушкарац, жена и човек – који би требало да буде општи назив. Разматрања о именовану Јулке Хлапец Ђорђевић су у складу са идејама првог таласа феминизма који је захтевао равноправност и изједначавање жене са мушкарцем и на овом таласу она тражи јединствени, општи назив. Тек у другој половини XX века поставиће се питање разлике, а не једнакости, као централно питање, па ће се инсистирати на терминологији која уочену разлику подржава и у језику.

12 На позицијама индивидуализма Јулка Хлапец Ђорђевић заснива и своје учење о сексуалној етици које се показује као једна од њених централних тема.

Феминистички о литератури

У есејима са књижевним темама и у текстовима књижевне критике Јулка Хлапец Ђорђевић примењује феминистичко читање, тј. идеолошко читање које трага за савременим феминистичким идејама у књижевним делима. Упоредо са идејном анализом, Јулка Хлапец Ђорђевић посматра на који начин се у тада савременим књижевним делима приказује *женскости*, анализирајући каква је слика жене у савременом друштву, а каква у књижевности. Једно од главних обележја њене критичарске мисли јесте паралелно посматрање живота и литературе и осмишљавање односа који се између реалног и фикционалног успоставља, као и процена степена овог огледања и миметизма. Инсистирање на вези између литерарног и животног у систему мишљења Јулке Хлапец Ђорђевић има двоструко значење. Оно показује да се ова феминистичка залаже за ангажовану књижевност која има чврсте везе са друштвеним и која представља дискурзивно поље у оквиру кога ће се друштвене манифестације и промене прерадити и приказати у артифицијелном облику. С друге стране, њено инсистирање на вези књижевности и друштва има утицаја и у приступу књижевницама и њиховим делима, где Јулка Хлапец Ђорђевић подједнако води рачуна и о животу, и о раду књижевница, посебно оних које припадају књижевној историји, па тако пише и о њиховој приватној и о јавној сфери – о животној судбини и о јавној делатности. Неопходност познавања живота жена како би се разумела женска списатељска делатност истакла је и Вирџинија Вулф: „Тек када сазнамо у каквим је условима живела просечна жена – колико је деце имала, да ли је располагала сопственим новцем, да ли је имала своју собу, да ли је имала помоћ око подизања деце, да ли је имала послугу, да ли је морала да обавља део кућних послова – можемо да проценимо начин живота и искуство обичне жене којим се може објаснити успех или неуспех изузетне жене као књижевнице.“ (цит. према Шоуволтер 1996) Овом принципу Јулка Хлапец Ђорђевић доследна је и у чланцима о Драги Дејановић (в. 1935: 164-175) и Зофки Кведеровој (в. 1935: 176 – 185), који вероватно спадају у њене најбоље есеје о књижевницама. Поменути настојања могу да укажу на трагове сродности идеја Јулке Хлапец Ђорђевић са каснијим гинокритичарским напорима да се опише не само јавни рад и наступи жена, као изолована делатност, већ да се дају подаци и о њиховим животима како би се показала условљеност ових сфера.

Мапирање веза између живота и књижевности може се уочити и у студијама: „Жена у модерном свету“ (1935: 134-138), „Францускиња“ (1935: 143 – 146), „Нова жена крчи себи пут кроз живот и књижевност“ (1935: 147 – 157). Овај последњи есеј подељен је у два дела „Американка“ и „Руска жена у Совјетима“, у којима Јулка Хлапец Ђорђевић показује културолошке разлике између ове две земље инсистирајући на потпуно другачијим законодавним и економским поставкама на којима су ова два друштва изграђена, а у којима се очитује и различито схватање жене. Овде примећује како је посебно совјетска литература тачно регистровала оно што се око ње опажа, а како у америчкој литератури много изазовније о женама пишу саме жене, док мушкарци и даље везују жену за породицу и брак. У есејима о француској књижевности Јулка Хлапец Ђорђевић анализира жену као јунакињу у модерној књижевности, дакле као предмет уметничког обликовања, али и жену као списатељицу и њено књижевно искуство.

У есеју „Феминизам у модерној књижевности“ Јулка Хлапец Ђорђевић на фону идеја о еволуцији феминизма и о присуству феминистичких идеја у да-

лекој прошлости и њиховом консолидовању у XIX веку, анализира везе феминизма и књижевности, као и присуство идеологематских ставова у литератури, утицај феминизма на обликовање књижевних текстова и појединих елемената књижевних дела, као што су појединачни мотиви, теме, ликови, типови, идејни слој. Као и у политичко-друштвеној сфери, тако и у књижевним делима, идеје о равноправности жена можемо наћи у траговима у делима прошлости, а тек XIX век доводи до стварања дела са изразитом феминистичком концепцијом у којима се ствара лик „нове жене“ или „advanced woman“. „Књижевност, било да износи феминизмом инспирисане епизоде, спољне чињенице и оквире друштвених догађаја, било да улази у њихове мотивације и психичке реакције, истиче као најкарактеристичнију црту у односу полова еманципацију жене од патријархалног брака, од сексуалних веза уопште, уколико оне опредељују њен социјални и економски положај.“ (1937: 14) Говорити о чврстој повезаности књижевности и друштва неопходно је с обзиром на то да свака књижевност носи обележја своје блиске средине и живота који се непосредно око ње води, те се у књижевности огледају и обрађују све промене које настају у друштву, па тако и промене које су везане за положај жене и феминистичку проблематику. Књижевност прати друштвене промене и губи интерес за оне проблеме који нису друштвено актуелни, следствено томе стварају се нови књижевни типови, попут еманциповане студенткиње која има светлу будућност у јавном позиву, другачије се тематизују питања брака, љубави и секса, те се мења разумевање женске лепоте и еротичности. Тако савремена књижевност, матра Јулка Хлапец Ђорђевић, као и социологија, са великим интересом посматра и обрађује распадање патријархалног брака (в. 1937: 27). Јулка Хлапец Ђорђевић показује велико интересовање управо за она дела која обрађују питања модерног брака и начине његовог функционисања, као и за промене које су га задесиле и изазове пред којима се налази.¹³ Брак је због своје сложености и специфичности место на коме се рефлектују друштвене промене, где се у приватној сфери пресликавају економски односи и односи друштвене моћи. Питање реформе брака је врло деликатно питање, истовремено и приватно, дубоко интимно, и јавно, јер је основна јединица модерног друштва. Брачни односи су такође једно од поља на коме се очитују природа владајуће сексуалне етике¹⁴ и демонстрација сексуалне моћи која, како сматра Јулка Хлапец Ђорђевић, интелектуализацијом постаје огромна моћ у људској заједници и руши претходни закон сексуалне етике и понашања (в. 1930: 47). У критичким текстовима Јулке Хлапец Ђорђевић налазе се елементи онога што ће бити препознато као феминистичка критика, политична и полемичка у својој основи. Она истражује полне разлике приказане у књижевности, жену као јунакињу у књижевности, као и функционисање феминистичке идеологије у књижевном тексту на различитим нивоима. Међутим, она се не бави само књижевношћу које су писале жене и специфично женским списатељским искуством, што би је у многоме приближило „експерименталнијој“ гинокритици, већ попут критичарки првог таласа феминистичке критике примењује феминистичку идеологију са идејом о политичности књижевности и проналази женомрзачке слике и ставове у књи-

13 Роман *Једно дописивање* ове ауторке такође као тему има модеран брак и ново схватање љубави, а главна јунакиња је тип „нове жене“, интелектуалке.

14 Сексуална етика, сматра Јулка Хлапец Ђорђевић, долази до изражаја у браку, проституцији и слободној љубави.

жевним и филозофским делима која су писали мушкарци.¹⁵ (в. Дојчиновић Нешић 1993, као и Бужињска 2009) Оно што је додатно одваја од гинокритичарских прегнућа јесте и непризнавање постојања специфичног женског књижевног искуства.

Јулка Хлапец Ђорђевић се оштро противи издвајању женске књижевности,¹⁶ као посебне врсте књижевности, сматрајући да се на тај начин женска књижевност позиционира као мање вредна и да атрибут „женски“ има вредносну, а не типолошку конотацију, какву ће, на пример, добити у теоријама о женском писму. „Сви опажамо сумњу у стваралачку моћ жене, тежњу да се њеном раду наметне споредни мотив или да му се одузме вредност. У вези са тим омаловажавањем указује се на 'женски роман', 'женски импресионизам', на 'женски сензуализам' као нарочиту врсту књижевности... Литерарни историчари и критичари имају навику да групишу – жене засебно одвојено од мушкараца (...) пада у очи да се у књижевним студијама жене књижевнице уопште не спомињу, или да се имена бележе en masse“ (1937: 45). Она увиђа оно на чему ће се ломити копља касније феминистичке мисли – непостојање континуитета књижевности коју пишу жене за који су заслужне *селективне* историје књижевности које су пренебрегавале женско стваралаштво. Непостојање целовите слике и континуитета женске литературе представља велики проблем не само за изградњу целовите критичарске и књижевно-историјске слике већ и за литерарно стваралаштво књижевница. У исто време о историјском континууму, „заједничком размишљању“ и појединачном гласу књижевнице иза кога „стоји искуство масе“ размишљала је и Вирџинија Вулф (в. Вулф 2009: 75). О проблему континуитета и улози књижевно-историјског искуства у списатељској делатности сваке појединачне књижевнице писала је касније Елен Мерс (в. Мерс 1996), као и гинокритичарка Илејн Шоуволтер сматрајући да је питање женске књижевне традиције једно од кључних питања које критика и теорија књижевности треба да реше: „Изгубивши из вида мање значајне списатељке као карице у ланцу који повезује генерације, нисмо били у стању да јасно сагледамо континуитет у женској књижевности, нити да дођемо до поузданих информација о могућим везама између живота списатељки и промена у правном, економском и друштвеном статусу жена.“ (Шоуволтер 1996). Јулка Хлапец Ђорђевић, свакако, није у тој мери окренута ка књижевној прошлости – њу првенствено занимају она књижевна дела која настају у њеном времену и најчешће се њима и бави, међутим у есејима о књижевницама које припадају културној и књижевној прошлости, она показује свест о нестабилности савременог знања о литератури коју су писале жене и о проблемима са којима су се сусретале жене-писци у претходним раздобљима. Ипак, Јулка Хлапец Ђорђевић не жели диференцирање женске књижевности из целовитог корпуса литературе и не признаје њене специфичности, што је последица још увек недовољно развијене и оснажене феминистичке мисли која ће тек деценијама касније моћи да говори о специфично женском списатељском искуству.

У једном од кључних есеја за разумевање критичарске делатности Јулке Хлапец Ђорђевић „Књиге жена“ (у 1937: 119 – 131) она приказује неколико књи-

15 За овакву критику важни су текстови Јулке Хлапец Ђорђевић о поглављу „Жена у Дучићевом 'Благу цара Радована'“, затим о мислима Божидара Ковачевића о жени, као и критика текста Владимира Дворниковића „О жени као проблему“.

16 Под женском књижевношћу Јулка Хлапец Ђорђевић подразумева књижевност коју пишу жене.

га¹⁷ које су написале жене како би показала у којој је мери књижевност коју оне пишу разнолика, без заједничког именитеља, те се не може свести искључиво на карактеристику *женска* и тиме одбацити. Дела су различита према тематици, ликовима, конструкцији, идејном садржају, тенденцији, а свака од уметница има специфичан индивидуални развој и сопствена аутохтона уверења. Из овог есеја можемо увидети и неке основне композиционе карактеристике критичких текстова Јулке Хлапец Ђорђевић. Њихова структура је обично врло прецизна и једноставна: нацрт фабуле романа, драме или есеја на који се надовезује коментар, обично смештен у последњи пасус. Ови коментари су, поред своје прецизности, често врло оштри и на још једном нивоу дефинишу критику Јулке Хлапец Ђорђевић као ангажовану идеолошку критику која високо вреднује она књижевна дела која су у дослуху са временом и друштвеним околностима и миметична у односу на ново стање у окружењу, а пре свега у односу на феминизам.

Феминистички продор у литерарно: увод

Поред низа есеја и студија о положају жена, сексуалној етици, позицији и проблемима феминистичке теорије и праксе, феминистичка идеологија је незаобилазан слој фикционалних текстова Јулке Хлапец Ђорђевић. У роману *Једно дописивање* она примењује феминистичку идеологију на више слојева, а најочитије у изградњи аутобиографски заснованог лика главне јунакиње Марије Прохаскове.¹⁸ Роман *Једно дописивање* је роман у писмима која размењују главна јунакиња и доктор Отон Шрепан. Оваквом организацијом романескне грађе ауторка је својој модерној јунакињи дала реч и моћ, те јој омогућила да се у љубавној преписци у потпуности представи, истовремено дајући информације о себи и својим ставовима и заводећи речима *другу страну*. Писма која Марија пише Отону премрежена су феминистичком идеологијом, па је ово отворено преплитање два дискурса незаобилазан слој романа који у одређеним деловима постаје прави отворени феминистички проглас и „у пуном смислу речи, преношење њених културно-феминистичких окупација на један популарнији књижевни план“ (Атанасијевић 2008: 197). Међутим, феминистичка идеологија није присутна само на овом експлицитном нивоу: у отворено ангажованим ставовима главне јунакиње израженим у писмима. Сама јунакиња представља онај нови књижевни тип жене о којем Јулка Хлапец Ђорђевић пише у својим есејистичким и критичким текстовима и за којим трага у делима тада савремене књижевности. Марија је „нова жена“ која преузима одговорност за сопствени живот, која има интелектуалну и материјалну самосталност и која настоји да не буде *само жена*, већ да свој индивидуализам изграђује на ширим основама живећи тезу да „живети не значи само зарађивати и удовољити својим властитим потребама, него живети значи бити будан, свестан онога, што око нас и у нама бива.“ (Хлапец Ђорђевић, 1930: 33). Поред књижевног типа коме припада главна јунакиња и сама тема романа у вези је са новим феминистичким погледима на свет. *Једно дописивање* је љубавни роман у коме главна јунакиња жели да, без обзира

17 У овом есеју критички пише о следећим књижевним делима: *Ида Јелисаветиа* Сигрид Ундсет (Норвешка, доб. Ноб. награде 1928), *Осушено дрво* Моник Сент-Елије (Швајцарска), *Људи на раскрсници* Марија Пујмова (Чешка), *Туђинка* Марија Кунцевицова (Пољска), *Људи у скамији* Милица Јанковић (Србија)

18 Марија Прохасова је феминисткиња и интелектуалка, пореклом из Војводине, која се школовала се у Бечу, а живи у Прагу.

на (искључиво функционални) брак¹⁹ у коме се налази, проживи новосхваћену слободну љубав. Љубав је за Јулку Хлапец Ђорђевић, али и за њену јунакињу, луксуз који себи може да дозволи само онај члан друштва који је социјално-економски слободан (в. 1930: 56). Главна јунакиња тако у својим писмима пропагира конструкцију женског новог идентитета, ново схватање брака и сексуалне етике, као и ново схватање женске еротичности и лепоте исписујући својим писмима „уџбеник нове еротике“ (Слапшак 2004: 162). Женском мишљењу је супротстављено традиционалније разумевање породично-брачног живота, сексуалности и телесности у писмима Отона Шрепана. Ставове изражене и аргументоване у есејистичким књигама Јулке Хлапец Ђорђевић, овде препознајемо у артифицијелној и фикционалној форми, кроз *заводљиве* Маријине речи, те тако читамо идеологију феминизма на делу, што *Једно дописивање* чини суштински и на више нивоа ангажованим романом и „дидактичним делом“ (Слапшак 2004: 162). На нивоу форме *Једно дописивање* је врло слојевит и сложен текст: специфичности романа у писмима као жанра, чврсто структурираног, а у исто време произвољног, овде су укрштени са елементима дневничке прозе инкорпорираним у ткиво романа. Прожетост аутобиографског и фикционалног, теорије и фикције, фрагментарност текста,²⁰ родна освешћеност, тематизација процеса писања,²¹ трансгресија есеја и његова имплементација у романескно, чине овај текст жанровски хибридни и дају му „трансжанровску позицију“ (Слапшак 2004: 170), што су све важне карактеристике женског писма, *écriture féminine*, у кључу кога можемо тумачити *Једно дописивање*.

*

Кретање од манифестног говора, преко теоријског и критичког дикурса до литерарног може да оцрта путање феминистичке мисли Јулке Хлапец Ђорђевић. Пишући тридесетих година, захваљујући познавању страних језика, ванредном образовању и животу у иностранству, свесна сложености феминистичке проблематике и упозната са најсавременијим идејама у тој области, и сама изграђује и развија компликован систем. Када би типолошки²² требало одредити феминизам Јулке Хлапец Ђорђевић, не бисмо могли да кажемо да она припада искључиво првом таласу феминизма или искључиво либералном феминизму, већ да

19 Питање кризе патријархалног брака је једно од кључних питања којима се Јулка Хлапец Ђорђевић бави у својим есејима. Она не подржава марксистичку теорију засновану на безусловном поверењу у друштвену заједницу изграђену на идеологији социјализма о уништењу брака и о поверавању деце заједници која ће водити рачуна о њима, већ се залаже за постојање институције брака, али тек након њене корените реформе. У есеју „Криза сексуалне етике“ нпр. пише: „не љубав, не морал, не жена, не сексуалност него благостање детета тражи институцију брака, тј. трајну и закониту везу међу мушкарцем и женом, те је неопходно да се ова из темеља реформира.“ (1930: 71)

20 Поднаслов *Једно дописивања* је „фрагменти романа“, што указује на намеру ауторке да овај текст разумемо као исечак или као колажну структуру.

21 И Марија и Отон коментаришу како пишу и док Марија има услове за повлачење у себе и за рефлексiju, Отона стално узнемиравају што оставља траг и на самом тексту писама.

22 Уобичајена типологија феминизма би била она која подразумева постојање три таласа феминизма: *равноправности* – од почетака до шездесетих година; *разлика* – од 60-их до краја 80-их година; *разноврсности* – од почетка 90-их, или нешто другачија тројна подела на либерални, марксистичко/социјалистички и радикални феминизам. Детаљнију типологију феминизма од 18 идејних линија и позиција овог *покрета* дала је Адриана Захаријевић у: *Неко је рекао феминизам*, 2008. Додатак 7, Феминистичке теорије, позиције и теоријски оквири 404-411.

прави мисаони искорак ка будућим идејама и проблематици феминистичке идеологије и теорије. Преузевши најширу типологију могли бисмо да уочимо да у њеним идејама, које су у основи ипак идеје либералног феминизма, постоје трагови будућих линија феминистичког мишљења као што су: пацифичко-антимилитаристички, егзистенцијалистички, социјалистички и индивидуалистички феминизам (в. Захаријевић 2008). У текстовима Јулке Хлапец Ђорђевић често смо суочени са строгошћу и ревизионизмом првог таласа феминизма, са политичношћу и ангажованом књижевном критиком и са вером у моћ књижевности и њену чврсту повезаност са друштвом. Императивни захтев либералног феминизма за искорењивањем родних стереотипа укрштен је са идејом о револуционарној реформи патријархата и интернационалној улози жене. Такође, вера у то да друштвени хабитуси и структуре омогућавају опстанак „нормативне разлике“ између мушкарца и жене, доводи Јулку Хлапец Ђорђевић до залагања за реформи наслеђених економских и културних облика заслужних за доминацију над женама и „владавину мушкарца“. У својим текстовима ауторка анализира нека од основних питања феминистичке мисли првог таласа, попут положаја жене у различитим друштвима и религијама, како током историје, тако и почетком двадесетог века, затим материнство, феномен брака и породице, женску еротичност, као и реформу сексуалне етике. Међутим, индивидуализам и конструкција женског идентитета, инсистирање на особности сваке жене и плуралистичко схватање женске природе, идеје о модерном браку и интелектуализацији сексуалности, као и транспозиција теоријског мишљења у књижевни текст, чине идејна и проблемска чворишта мисли Јулке Хлапец Ђорђевић и обезбеђују јој искорак из њеног времена.

Литература

- Атанасијевић 2008: Ksenija Atanasijević, Dr Julka Hlapец-Ђorđević, Jedno Dopisivanje; у *Etika feminizma*, 197–199, Beograd: Helnski odbor za ljudska prava u Srbiji.
- Бужињска 2009: Ana Bužinjska, Feminizam; у *Književne teorije XX veka*, Beograd: Službeni glasnik, 425–480.
- Вулф 2009: Virdžinija Vulf, *Sopstvena soba*, Beograd: Plavi jahač.
- Дојчиновић Нешић 1993: Biljana Dojčinović-Nešić, *Ginokritika*, Beograd: Književno društvo „Sveti Sava“.
- Захаријевић 2008: Adriana Zaharijević, Feminističke teorije, pozicije i teorijski okviri; у *Neko je rekao feminizam*, Beograd: Žene u crnom: Centar za ženske studije i istraživanje roda: Rekonstrukcija Ženski fond, 404–411.
- Мерс 1996: Elen Mers, Ženske književne tradicije i individualni talenat, *Ženske studije* 5/6, Beograd, 136–164.
- Слапшак 1996: Svetlana Slapšak, Julka Hlapец Ђorđević: Iz skandalozne istorije zataškavanja feminizma među južnim Slovenima, *Pro femina*, 5-6, Beograd, 86–89.
- Слапшак 2004: Svetlana Slapšak, Julka Hlapец Ђorđević *Jedno dopisivanje: odgovor posle sedamdeset godina*, у Hlapец Ђorđević, *Jedno dopisivanje*, Beograd: Prosveta, 153–170.
- Томин 1996: Svetlana Tomin, Julka Hlapец Ђorđević (1882 – 1969) ili o feminizmu, *Pro femina*, 5-6, Beograd, 81–85.
- Хлапец Ђорђевић 1930: Julka Chlapец Djorgdjević *Sudbina žene. Kriza seksualne etike*, Ljubljana.

Хлапец Ђорђевић 1932: Julka Chlapec Đorđević, *Jedno dopisivanje*, Beograd: Gece Kon; друго издање: 2004, Београд: Просвета.

Хлапец Ђорђевић 1935: Julka Chlapec Đorđević, *Studije i eseji o feminizmu*, Beograd: Život i rad.

Хлапец Ђорђевић 1935: Julka Chlapec Đorđević, *Osećanja i opažanja*, Beograd: Život i rad.

Хлапец Ђорђевић 1937: Julka Chlapec Đorđević, *Studije i eseji o feminizmu II*, Beograd: Izdanje izdavačke knjižarnice Radomira D. Ćukovića.

Шоуволтер 1996: Ilejн Šouvolter, *Ženska tradicija, Ženske studije* 5/6, Beograd, 86–111.

FEMINISM OF JULKA CHLAPEC DJORDJEVIĆ

Summary

The aim of this paper is an analysis of feminist activity of Julka Hlapec Djordjevic. The paper processes essays, critical texts and literary texts of the author, in order to demonstrate the specifics and the ways of manifestations of feminism in each of these levels. The analysis of essays dealing with feminism as an ideology and as a practice, describes the feminist ideology of Julka Hlapec Djordjevic and positions it in the context of European liberal feminism, as well as in the second wave of feminism in Serbia. Besides the contextualization of theoretical thought of the author, this work points to the problematic nature of such typological determination. Reading critical texts of Julka Hlapec Djordjevic shows similarity of methods and intentions of her critical activities with what will in future science of literature will be recognized as a *feminist critique*. On the other hand the analysis of present-pervading theoretical-essayistic discourse, as well as literary discourse shows the ability to read literary texts of Julka Hlapec Djordjevic in the context of women's writing.

Key words: feminism, liberal feminism, feminist critique, women's writing

Jelena Milinković

Марија МИЛОШЕВИЋ¹, Милена ЧОМИЋ²
Крађујевац

ТРАНСФОРМАЦИЈА СТЕРЕОТИПА БАЛКАНСКЕ ЖЕНЕ У КЊИЖЕВНИМ ОПУСИМА Ј. ДИМИТРИЈЕВИЋ И С. СРЕМЦА

У раду се анализира троструки културни и национални модел балканског простора с краја XIX и почетка XX века. Троугаони модел *Западна Европа – Србија – Османска империја* бива сагледан кроз сложenu схему међусобно условљених односа. Каузалност њихових међусобних утицаја има за последицу промене културних идентитета проистекле из неминовног додира наслеђа и другости. Овакве трансформације, настале као последица сукоба идентитета и алтеритета, непрестано дисбалансирају између традиционалних и измењених вредности. Положај и родна улога жене у оваквим условима балканског простора и сама неминовно бива трансформисана. Циљ рада је доказивање постојања истоветних типова стереотипа у књижевним опусима Стевана Сремца и Јелене Димитријевић, који у раду фигурирају под називом стереотипни код. Осим доказивања постојања стереотипног кода, такође се инсистира на истоветности промена овог феномена унутар разнородних услова код оба аутора.

Кључне речи: стереотип, трансформација, родни идентитет, културни модел, Балкан

Феномен стереотипа пробија се као доминантан у имаголошким истраживањима, док се колонијални дискурс умногоме ослања управо на овај појам, који уједно подразумева сагледавање „другог“, али и стварање сопственог „имица“. Предраг Марковић, у свом раду *Трансфер етничких стереотипа – Балкан је негде другде*, износи једну од најранијих дефиниција које одређују стереотип као „претерано упрошћене, често предрасудне концепције стварности, отпорне на промене“ (Марковић: <http://www.cpi.hr/download/links/hr/7023.pdf>). Слично одређење износи Гордана Ђерић када сматра да је стереотип „успостављени модел уопштавања, који има „тајну редукције“ због које се тешко или никад не мења“ (Ђерић 2005: 107). Непроменљивост стереотипа, на којима инсистирају првобитне дефиниције, бива модификована напредовањем истраживања овог феномена. Стога, Марковић, допуњујући претходну дефиницију, допушта да стереотипи и „не морају бити једнодимензионални и непроменљиви [...] него могу бити негативни, неутрални, позитивни, а могу се и мењати како време протиче“. Управо могућност промене стереотипних представа представља упоришну тачку овог рада. Типови стереотипа (расни, полни, етнички, идеолошки, итд.), на којима лежи фокус овог истраживања, контекстуално су ограничени, што Г. Ђерић назива термином „фиксирање за контекст“. „Фиксираност“ се, у сличном контексту, јавља као основни појам код Хоми Бабе, који га „као знак културне/ историјске/расне разлике [...]“ види као „парадоксалан начин представљања који конотира ригидност и један непроменљиви поредак исто колико и неред [...] и понављање“ (Баба 2004: 128). Из ове дефиниције Баба изводи и своју дефини-

1 mariyamilosevic@gmail.com

2 comicmilena@yahoo.com

цију стереотипа који схвата као „облик знања и идентификације који се колеба између онога што је [...] већ познато и нечега што мора бити брижно поновљено“ (Баба 2004: 128). Идући и даље трагом Бабине теорије неопходно је истаћи амбивалентност као суштинско својство стереотипа, а која се огледа у двоструко усмереном конструисању представе о „другом“. Амбивалентност нужно потиче од субјекта који ствара стереотип, будући да он, с једне стране, карикира код „другог“ карактеристике које сам жели поседовати, а са друге, своје непожељне особине пројектује на „другог“. Одатле „другост“ постаје „истовремено предмет жеље и поруге“. Стереотип, дакле, живи од понављања амбивалентно се смештајући у наговештај да је „други“ сазнатљив, достижан и читљив. Он комуникацијски растеређује од размишљања, скраћује пут ка сазнању и своди се на таутолошко истрајавање доводи до омасовљења и одобравања. Стереотипизација, с тога, није ништа друго до складиштење надоместака, протеза на празна места у обрасцима мишљења. Њоме подупиремо своје незнање и осигуравамо безбедност постојања у препознатљивом свету. Овакво објашњење амбивалентности стереотипа нужно води до закључка да се стереотип јавља управо на местима додира идентитета и алтеритета, односно у граничном простору. Гранични појасеви, као демографске, социјалне и културне мешавине, који могу „подједнако често да буду споразумни колико и конфликтни“ (Баба 2004: 20), представљају плодно тле за настанак разнородних стереотипа. Стога паралелно са реалном географијом, процесом стереотипизације настаје „ментална географија“, у којој субјект свакој области додељује одређену емотивну боју. Разматрајући процес менталног мапирања, Марковић као једну од најистакнутијих менталних картографа истиче Марију Тодорову, која у свом делу *Имагинарни Балкан* управо разматра балкански простор као гранични појас, тачније појас додира идентитета и „другости“.

Кључна теза Марије Тодорове за увођење још једне у низу изведеница балканског „порекла“ – балканизам, као и за њено непоистовећивање са њој сродном појавом – оријентализмом, читује се у томе што се „оријентализам бави разликом између (импутираних) типова, док се балканизам бави разликама у оквиру једног типа“ (Тодорова 2006: 74). Може се рећи да је мит о Балкану брижљиво грађен од стереотипних представа. Несрећна положеност Балкана(ца) између европске одбачености и нежељене блискости са Истоком резултирала је оним што Весна Голдсворти назива „системом „гнездећих оријентализама“ који балканизују европску територију стварањем наизглед бескрајног низа замишљених „других“ у оквиру њених граница“ (Голдсворти 2005: 11). У таквим оквирима балкански идентитет постоји само у релацији са истовременим постојањем суседног алтеритета. Тачније, како то запажа Душан Бјелић, људи на Балкану нису користили оријенталистичке стереотипе да би се одупрли колонијалним идентификацијама, већ да би изградили једни другима идентитет (Бјелић 2003: 20). Ова појава унутрашњих оријентализама, или како би то Милица Бакић-Хејден рекла „репродуковања оријентализама“, има за последицу непрестано утркивање за запоседањем културне хегемоније, за тежњом да се буде западније од Запада, или бар западније од свог балканског суседа. Тако, у недостатку другог, симболичке представе о „другости“, тј. ментално мапирање „другог“ путем хетеростереотипа, постају моћно оружје за устоличење аутостереотипа, тј. слика о себи, нама, као другог пола етничких стереотипа. С тога је субјектификација или стварање „субјект народа“ путем стереотипа увек двосмеран процес којим се боји/жигосе

и сопствени и туђи идентитет, при чему се стереотипно знање производи, усмерава и контролише увек из позиције моћи.

У разнородним, али хронолошки јако блиским поетикама Јелене Димитријевић и Стевана Сремца, насталим на преласку из XIX у XX век, тј. у доба конституисања националних суверености балканских народа, могуће је препознати и остатке отоманског као и надолазеће упливе прозападног културног утицаја. Првенствено путописна, али и романескна проза Јелене Димитријевић концентрисана на балкански простор (*Писма из Ниша: о харемима*, *Писма из Солуна*, роман *Нове*), као и наизглед безбрижно, хумористично стваралаштво Стевана Сремца пружа увид у разобличавање и замену једног стереотипног кода другим. Турски модел на издаху као и његове стереотипне конотације добијају негативан предзнак, док се усвајање и умножавање прозападних, такође стереотипних, културних модела доживљава као прогрес, просперитет, напредак. Императив за културолошким успећем и досезањем, тј. запоседањем западне позиције (макар само у односу на своје суседе или бар сународнике) резултира обиљем хибридних наративних идентитета „вештачки“ спојених и изграђених од неусаглашених, често опречних стереотипних уверења. Тако у помнутим опусима оба аутора као доминантан функционише патријархални модел понашања поштапајући се искривљеним и неретко сукобљеним менталним представама о себи и „другима“.

Традиционални модел жене у српској реалистичкој литератури, постављен унутар симболичког закона патријархата, осликава жену као фигуру лишена било каквог културног и друштвеног ауторитета. Ове фигуре бивају објашњене и контекстуализоване тек подвргавањем себе мушком означитељу, односно, остварују свој идентитет искључиво преко имена/ознаке оца или мужа. Простор Балкана који је представљен као „постколонијални простор турског империјалног утицаја, у коме је дошло до коначног националног ослобођења, али не и до разрешења напетости унутар хибридног културног простора,“ стереотипно је представљен „као простор најјаче контроле женске слободе и судбине“ (Росић 2009: 100). Стога, када је реч о традиционалном моделу жене полни и етнички стереотипи се трансформишу један у други. Управо овакав стереотип патријархалне женске фигуре потпомаже одржање постојећег симболичког поретка. Ипак, услед измењених културних и друштвених услова насталих на простору Балкана, а као последица тежњи да се подручје родних основа пренесе у нови контекст по угледу на западно европске контексте (Столић, Макуљевић 2006: 99), долази до имплементирања нових утицаја, до настанка нових хибридних форми, односно до промене постојећег стереотипног обрасца. Хибридизација настала имплементирањем западно-европских, пре свега хабзбуршких, културних образаца, одликује се усвајањем „хуманистичких и просветитељских идеала“, док се култура сада схвата као највиши израз људског духа и као неопходно средство за изградњу човекове личности и племенитог карактера. Под утицајем просветитељске филозофије долази до промена у образовању, васпитању и до успостављања нових моралних вредности, што неминовно води промени постојећих стереотипних представа. Као писац истанчаног осећаја за детаље, Сремац не пропушта да опише нови/измењени стереотипни код женске фигуре. Иако у бити задржан, и даље маргинализован и подређен, традиционални тип жене бива формално преобликован – патријархални модел бива преобучен у костим женствености и нових манира. Као производ ових и оваквих ути-

цаја настаје „изображена особа,“ чији најјаснији израз препознајемо у Сремчевој Меланији, лику романа *Пој Ђира и пој Сџира*:

„Меланија је гледала само своје кактусе и романе [...] знала немачки, знала у клавир, [...] ишла чешће на бал у Темишвар или Велики Бечкерек и тамо играла немачке игре [...]. Меланија је родитеље звала *pârâ* и *mâmâ*.“ (Сремац 1962: 76)

Исту изображеност препознајемо и у савету који фрау Габријела упућује госпођа Сиди, поп Спириној:

„Госпоја-Сидо, ако сте права мати и пријатељ своје детету, [...] подајте је у лер код фрајле Нимфидоре да научи да хеклује и [...] немески унтерхалтунг! (Сремац 1962: 138)

Овакво копирање прозападних идеала нарочито је уочљиво на плану васпитне и просветне политике која у специфичним условима балканског простора успева једино да травестира постојеће патријархалне моделе, док новонастали педагошки дискурс наставља да се ослања на обичаје и традиционални поредак ствари. Иако поборник „старог, доброг времена“, патријархалне породице и морала, Сремац не напушта своју позицију из које гледа „искошеним погледом, запажајући деформације и комичне црте“ (Живковић 1982: 145). Стога, његовом запажању не промиче ни сукоб настао као последица отпора традиционалног стереотипног модела измењеном и „модернизованом“, чему посвећује једну главу приповетке *Нацкова женидба*, чији поднаслов гласи:

„У овој је глави испричан сукоб између, – тако да кажем, – западне цивилизације и оријенталске патријархалности, или простије и краће: свађа између Јелке Банаћанке и Цајке пензионерке.“ (Сремац 19??: 7)

Поменути сукоб, међутим, никада не добија димензије јавног сукоба, јер се отпор према страном конкретизује, не у усмерењу на оригинални страни елемент, већ између припадника две струје „потлачене културе“ – оних који одбацују и оних који усвајају стране утицаје. Интегрална карактеристика овог сукоба јесте генерацијски дисбаланс који се очитује у неспоразуму насталом у контакту различитих генерација. Често, генерацијско обележје надилази родно одређење, те, као у случају поменуте приповетке, неодобравање новоусвојеног вида васпитања „изображених женскиња“ потиче не од мушкараца већ од припадница старије генерације истог пола, које, уклопљене у стереотипе традиционалног симболичког поретка, представљају упоришне тачке самог патријархалног система.

И рад и стваралаштво Јелене Димитријевић излази из оквира стереотипног схватања о женским потребама и обавезама у Србији почетком 20. века. Наиме, како Слободанка Пековић закључује на основу анализе женских часописа у Србији на почетку 20. века: „Стереотип о дужностима и могућностима био је веома јак и чврсто укорееен подједнако и код мушкараца и код жена. Жене су на извешан начин биле одане чуварке традиције и затеченог стања и често су саме биле веома одане традиционалним и патријархалним правилима која су их дуго држала у потпуној покорности и зависности од оца, мужа или синова.“ (Пековић 1990: 277) Стога би се могло рећи да је већ и сам предмет интересовања Јелене Димитријевић у поменутом корпусу – начин живота и положај турске жене у друштву – нарушавање очекиваног стереотипног кода у тзв. „женском писму“ (послужимо се овим термином у недостатку прикладнијег). Штавише, посматрано у историјском контексту писања, разоткривање велике турске тајне о хомосексуалној љубави у скривености харема сврстава ову ауторку у ред готово скан-

далозних писаца. Културолошки додири турске и српске националности о којима сведоче претходно поменуте две књиге писама као и романескно уобличена прерада истих тема – роман *Нове*, не само што нарушавају стереотипни код о традиционално схваћеној улози жене у друштву, већ огољавају сам процес стереотипизације испитујући његове границе, доводећи до крајности могућности и начине манипулисања стереотипним представама.

Сложен однос између ауторске позиције са које наступа Јелена Димитријевић као потписница писама, аутореференцијалног одзивања наративних гласова нових и старих Туркиња и коментара Енглескиња и Францускиња које гостују у турским харемима може бити сагледан у светлу „репродукције оријентализама“, чиме се на сцену изводе опречне стереотипне представе у садејству творећи мешавину стереотипних кодова за тумачење. Претерано потенцирање националне припадности ауторке, упорно инсистирање на исказивању националног идентитета може бити прогумачено као тежња за променом стереотипног кода, као жеља да српство као колективни идентитет буде потврђено, доказано, признато (сада) из позиције „првости“ у односу на Турску „другост“³. Стереотипна енкодираност још је више изражена у аутостереотипима којима се служе Нове, како себе назива млађа генерација Туркиња, тј. енглеске и француске васпитанице. Сав њихов новотарски идентитет почива на усвојеним идеализованим стереотипним представама о великим европским дамама које познају једино преко љубавних романа и својих „мадмазел“ и „мадам“. Ове стереотипне представе су до те мере еротизоване и манипулативне да се оне заљубљују у своје учитељице, тачније, у стереотипне представе о њима и, препуштајући се дневним сањарењима, постају потпуно несвесне свог примарног културолошког окружења.

На тај начин нова турска жена је дуалистички положена: културолошки - она је у повлашћеном, западном, положају у односу на своје сународнице старотуркиње и у подређеном, источном, у односу на своје „просвећене“ учитељице са Запада; у исто време она је и двоструко маргинализована: прво као имаголошки „друга“ у односу на европску жену, а други пут као традиционално „друга“ у односу на мушкарца из сопственог окружења. Јелена Димитријевић се у роману *Нове* управо поиграва хибридниим сопством новотуркиња и доводи у питање начин представљања Другости пуштајући у оптицај „накалемљену“ стереотипну представу, тј. дозвољавајући јој да заживи искорачивши из оквира патријархалног окружења (што неминовно води краху тј. смрти наративног сопства). Тако се разобличавање стереотипног кода задобија провоцирањем и искушавањем његових граница. У основи културолошко-имаголошког сучељавања у наведеним делима Јелене Димитријевић заправо је сукоб, опречност, раскорак између онога што Гордана Ђерић назива немим (прећутним, ћутећим) и гласним стереотипима. Како ова ауторка објашњава, „оно што се ћути или прећуткује, опстајући као конститутивни део значењског континуума, напредује иза површине реторичких кулиса, практикује се у самој принуди света живота“ (Ђерић 2005: 109). На тај начин ћутање, као неми стереотип, као оно што остаје иза изговореног као неартикулисано, али присутно, постаје гласнији од гласног, изговореног стереотипа. Дихотомија „старог“ и „новог“ света која оперише и у поменутом, али и у другим делима Јелене Димитријевић, пре свега у путопису *Нови свет* или *Џоди-*

3 упореди: „Ја за Турску полазим као космополитка, а кроз њу пролазим као Српкиња: најмањи делић душе моје српски је, као што ми је српска и цела душа.“ (Димитријевић 2008: 16) Под Турском се у наведеном цитату заправо мисли на Солун, дакле европски део Турске.

ну дана у Америци, као и приповеци *Американка*, може бити сагледана управо из позиције функционисања немих и гласних стереотипа. Инкапсулираност немих, неизговорених стереотипа у „стари“ свет показује се као трајнија и упорнија од буке наметљивих гласних стереотипа Новог света. Освешћивање, цивилизовање и модернизовање Балканских народа има за последицу изобличене, осавремене не моделе понашања који се прећутно руководе принципима деловања немих, односно стереотипима дугог трајања.

Постојање истоветних стереотипних образаца код различитих етничких и културних ентитета, у нашем случају српског и турског, унутар балканског простора, сведочи о доминантности феномена Балкана над утицајима појединачних етно групација. Истоветност промене традиционалних стереотипних модела, што је Сремац приказао као „изображавање“ традиционалне фигуре жене, а Јелена Димитријевић као трансформацију „старе“ турске жене у „нову“, под утицајем прозападних идеја и нових стереотипних представа, може се описати фразом „одбалкањивање себе самих“. У напору Балканаца да постану Европејци застало се на међуступњу, који само додатно имплицира различитост у односу на Европу. Мишљење које износи Тодорова „да је Балкан почео да губи свој идентитет када је почео да се европеизује“ (Тодорова 2006: 63), теоретски осликава оно што су Сремац и Димитријевић поетски представили.

Литература

Баба 2004: Н. Баба, *Smeštanje kulture*, Београд: Београдски круг.

Бјелић 2003, Д. Бјелић „Dizanje 'mosta' u vazduh“, Београд: *Balkan kao metafora: Između globalizacije i fragmentacije*, Београд: Ћигоја штампа, 17-38.

Голдсворти 2005: V. Goldsvorti, *Izmišljanje Ruritaniје*, Београд: Геороетика.

Димитријевић 1918: Ј. Димитријевић, *Американка*. Сарајево: Издање И.Ђ Ђурђевића

Димитријевић 1934: Ј. Димитријевић, *Нови свет или у Америци јодину дана*. Београд: ЕД. У. Р. – Н. У. С.

Димитријевић 1912: Ј. Димитријевић, *Нове*. Београд: Српска књижевна задруга.

Димитријевић 2008: Ј. Димитријевић, *Писма из Солуна*. Лозница: Карпос.

Ђерић 2005: G Đerić, „O nemim i glasnim stereotipima: konstruisanje „etničkog karaktera“ u usmenoj književnosti“, Београд: *Filozofija i društvo*. br 1=26, 105-120.

Живковић 1982: Д. Живковић, *Евројски оквири српске књижевности III*, Београд: Прo-света.

Marković, Predrag. „Transfer etničkih stereotipa – *Balkan je negde drugde*“: <http://www.cpi.hr/download/links/hr/7023.pdf>

Пековић 1990: С. Пековић, „Женски часописи с почетка XX века“, Нови Сад: Зборник Матице српске за књижевност и језик. Књ. 1, св. 1, Нови Сад: Матица српска, 277-286.

Росић 2009: Т. Росић, „Два „не“ у српској књижевности“ у публикацији: *Српски језик, књижевности, уметности*. Књ. 2, Јужнословенске/европске парадигме и српска књижевност, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет: Скупштина града, 97-110.

Саид 2008: Е. Said, *Orijentalizam*, Београд: XX век.

Сремац 1962: Sremac, *Pop Ćira i pop Spira*, Београд: Kultura.

Сремац 19??: С. Сремац, *Целокућна дела. Књ. VI, Приповешке Књ. III*, Београд: Народно дело.

Столић, Макуљевић 2006: А. Столић и Н. Макуљевић, *Приватни животи код Срба у деветнаестом веку*, Београд: Слио.

Тодорова 2006: М. Todorova, *Imaginary Balkan*, Beograd: XX vek.

TRANSFORMATION OF STEREOTYPES OF BALKAN WOMAN IN LITERARY WORKS OF J. DIMITRIJEVIC AND S. SREMAC

Summary

The paper analyses triangular cultural model of Balkan area at the end of XIX and the beginning of XX century. The triangular model, *Western Europe – Serbia – Ottoman Empire*, has been viewed through a complex scheme of mutually causal relations. The result of such mutual influences is the change of cultural identities caused by inevitable contact of tradition and alterity. Such transformations constantly change balance between traditional and altered values. Position and gender role of a woman in such conditions of Balkan area has inevitably been transformed itself. The aim of this paper is to prove the existence of the same types of stereotypes in the works of Jelena Dimitrijevic and Stevan Sremac. These types present a kind of a pattern which reappears with both authors. Apart from proving the existence of the same stereotype codes, the authors of this paper insist on the similarity of this phenomenon within different conditions with both authors.

Marija Milošević, Milena Čomić

Татјана ЈОВАНОВИЋ¹

КОНСТИТУИСАЊЕ ЖЕНСКОГ ИДЕНТИТЕТА КАО ДРУГОГ У РОМАНУ ПАДА АВАЛА БИЉАНЕ ЈОВАНОВИЋ

Позивајући се на ставове Јулије Кристеве, у раду се промишља конституисање женског идентитета као Другог у језику (структурирању романа и размени наративних пракси) и телу (тело схваћено као језик). Сложен однос мајка-ћерка, статус жене-девојчице у развојној психологији и проблеми границе личности промишљају се са становишта феминистичке критике (Ц. Батлер, Л. Корнел, Е. Грос, Л. Иригарај), и психоанализе (Ж. Лакан, Александар Димитријевић).

Кључне речи: језик, кожа, девојчица, жена, мајка

Причање као игра. Дружосиј изражена сџрукциуром романа

Имагинарни отац је фантазам о оцу који може да воли као мајка. Изостанком идеје о оцу који воли, а не одсуством строгог непопустљивог патријарха, Јулија Кристева објашњава кризу модерне душе. Имагинарни матерински отац гарант је лудичког ступања у едиповски троугао и припрема за постајање субјекта као игре разних Ја. Преображај нагона у нагоне за игром и симболичког оца у имагинарног ратера *ludi* темељи лудичку утопистичку педагошку технику самоизграђивања која, уместо моралне крутости и насиља суперега, конституише јединство сопства кроз дисциплину и строгост игре. Естетизација субјекта позива распарчано сопство у простор лудичке слободе – слобода са правилима, отпорна на заводљивост коначних одговора, не води нестајању субјекта, већ инсистира на његовој способности поновног рађања. (Николчина, *on line*)

Састављена од фрагмената које потписује биограф мушког рода, оснажена казивањем сведока и приложеним документима-писмима, да ли се прича о животу Јелене Беловук може схватити као трансферска љубав између дела и читаоца, која утопијски из живота рушевине испреда регулативни принцип наде? Доказавши љубав естетском раздраганосћу, свестан да је прекомерност као извор сваке раздраганости неодвојива од свог умирања, да ли читалац постаје Имагинарни отац Јелене Беловук?

Анонимни биограф у роману *Пада Авала* Биљане Јовановић делокруг властите приповедне одговорности одређује тетарским нагоном ка самопоништавању: производи Јелену и њен глас, тетовира је, омеђује, али без идеје о свеобухватности, целовитости и фиксирању било ког идентитета. Његов глас није критички. Сопствено место дефинише оспољавањем близине, уместо свођењем других на тишину, тврђом да је оно што кажу безвредно. За себе може рећи што и Фуко у *Археологији знања* да „није једини који пише да не би имао лице“ (Батлер-Скот 2006: 144). Како тумачити текст из угла онога што се у њему не појављује, а представља нечитљиви услов његове читљивости? Ко је биограф и у каквом је односу са Јеленом Беловук? Зашто право на говор одмах препушта Јелени? Да ли

1 tanjaprof@gmail.com

гласом биографа заправо говори Јелена? Ако је ОН – ОНА зашто користи мушки род и ограђује се од истине/целине казивања? Ако биограф постоји, зашто се његови иницијали поклапају са иницијалима оне о којој пише? Статус биографа и његова фокализација, смена приповедача и наративних поступака као амбивалентан приповедачки код сугеришу лиминалност и нестабилност Јелениног вишеструко кодираног идентитета, вечиту другост у односу на саму себе. Распад субјективитета није испричан, већ је осведочен приповедачким поступком и језиком: немогућност сагледавања и доживљаја себе изнутра води оспољавању, измештању, „експлозији ега коме недостаје нарцистичко задовољење“ (Кристева 1990: 28), те способна да себе доживи само кроз Другог, Јелена улази у Друге и из њих сведочи о себи, подражавајући и поново проживљавајући место сопствене експлоатације, а не дозвољавајући да на њега буде сведена, прогутана (Батлер 2001: 73). Клизећи по својим мушкарцима и њиховим доживљајима себе, Јелена се супротставља присвајању, продирању, поседовању, детерминисању и обрнутом пенетрацијом, уназад, кроз огледало које омеђава сваку спекулацију, намеће ерос површине, који не погађа и не убија означавањем, већ клизи пукотином блискости, узајамности, неидентичности, недефинисаности.

Шта Јеленин говор о јелени говори о Јелени? Другост изражена језиком.

Ако је судбина говорног бића да нема мајку, ако је матрици нужен услов пристизања субјекта, да ли је црвенкоса, малогруда, танкосена, флаутисткиња Јелена Беловук својим ставом жене-девојчице, очувала састанак са наивношћу која говори, или је само изговарала своју чежњу за говором-мајком? Ако је језик „једино место субјекта“, „зид за који се човек држи“ (Кристева, *on line*), вектор трансфера – инструмент појављивања и скривања, да ли је језик Јелене Беловук, обојен Другим и као Други, поуздан водич кроз крајолике Имагинарног и Символичког ка Реалном, немисливом, неизрецивом и неиспричивом, које претходи сваком знању? Јеленин труд да прочита и напише Књигу живота питање је открића поретка разумљивости који она сама мора да произведе, њена потрага за собом и универзалним процесом постајања женом. Кристева запажа да примарна идентификација са материнским објектом подстиче слику и поглед, док вокална артикулација конституише очински језик и очинску функцију Трећег, што имплицира да ће говорећи човек морати да се спори са Оцем око превласти над ауторитетом, док жена никада неће заборавити да је глас Оца на крају крајева само језик, сен. Погледа прикованог за тело, тело њене мајке па тако и сопствено, жена ће тражити смисао, али увек помало скептична, приморана једним имагинарним дугом да верује у невербално, на веровање у неименљиво.

Именована и укључена у Закон Оца гласом биографа, становница граничног простора Јелена Беловук узима право на властити глас и ствара дискурс пун естетских латентности – превијене субјективности, виртуалношћу глумца, поиграва се привидом, заводи маскама које јој остају мање-више стране, коментарише, теоретише, филозофира, управља знаковима, на моменте је и метафизичар. Дијалоска природа њеног казивања одражава живи однос са Другим, али и унутрашњи дијалог са аспектима другости у себи: бахтиновска полифонија, вишегласност и плуралитет гласова упућују на дијалогичку разлику, надахнути изрази за интимна стања упућују на Гадамеров говор изнутра истоме и дијалогичку идентитета (Батлер-Скот 2006: 168, 171). Чувајући окретност и позицију инсајдера/аутсајдера, Јелена види Другог, али и оно што Други не може да види. Јези-

ком који је перформативан обелодањује значења која, будући да нису природна, већ конструисана, постају могуће поље субверзије. Говором као мушкарац, тј. миметичким копирањем фалоцентричног дискурса обелодањује скривано – могућност деловања женског у језику једино је могућа кроз подражавање и понављање (Батлер 2001: 73). Али „субверзивни потенцијал подражавања, које као чин извођења и пародира подражавано“ (Корнел 2007: 126) Јелена не користи на мушки, већ на пасивно женски начин. Реалност њеног текста и говора нема поље могућности акције и интервенције у реалности самој – она је пасивна женски, зато што је пасивна у бићу, не постоји. Њен говор није крешендо теоријског, магијског, мантричког, телесног, уживајућег скупљања и растварања значења, субверзивног женског које раскринкава прерасподелу фикција показујући како је читава реалност, па и мајчинство и место женског, производња, конструкција у култури, језику, значењима. За Јелену та значења нису апстракције, она су тела. На једном телу-језику искомаданом и болно настајањем значењем са наглашеним фаличким симболима (црвена коса, цигарета, вештачке трепавице, кратка сукња, високе штикле, флаута-дете/фалус) појављује се зид потискивања као услов појављивања језика.

Како можеш да описујеш нечију ћерку када једино можеш да пишеш о сину? - запитаће се Албахари у *Цинку*. Између Језика као Великог Другог симболичког поретка, Имена и Закона коме се подређује све рођено и говора руку Јеленине мајке која пљеска балету, болно ноктима гребе креч болничког зида и отима се конопцима лудачке кошуље налази се празнина непостојања без језика и додир – „Коме у наручје?“ (Јовановић 1979: 146) „Кад би ме неко додирнуо... кад би ме неко додирнуо, нисам сигурна Маријана, у божју матер да постојим.“ (Јовановић 1979: 145) Поларизован расцепом на предјезичко и језичко искуство егзистенције, на несвесно које је језик (али у тами незнања) и језик (који нас поседује, захтевајући светлост разума, истине и смисла како би успоставио говор ега), Јеленин говор, радом спајања и повезивања у трансферу од сећања до сећања, кружи око језгра трауме не би ли узроковао сусрет са Реалним, све време присутним, а несазнатим, препознатим. Да ли до тог сусрета долази и да ли је до њега уопште могуће језиком доћи? Лакан сматра да захваљујући расколу онога што казује и онога што је требало да каже говор увек саопштава да субјект није нашао објект своје жеље, да га никад неће ни наћи на месту на коме га тражи, те говор функционише слично принципу реалности (Кордић 1994: 58). Жеља је увек жеља Другог (Лакан 1986: 125), да би могао желети и бити – субјект мора пристати на објект жеље Другог, због чега се, искидан у својој бити, поуздаје у имагинарну целину, али у вербалном делирујуму субјект заправо не зна о коме говори, пошто не зна ни ко у њему говори (Кордић 1994: 59). Зато се на месту субјекта/субјективности Јелене Беловук јавља прича о њој која нема јаство као језгро, а уместо одсутног Ја, срећу се визуелни, вербални, медијски текстуални ефекти опонашања приказивања субјекта/субјективности, чији смисао није долазак до ауторефлексивног субјекта, већ до фрагментације, монтаже, конструисања, деконструисања (релативизовања, децентрирања, одлагања и премештања) представа субјекта. Помак од универзалних ка питањима мађинског и маргиналног (уметница, жена, црвенкоса), као и молекуларност бивања која измичу симболизацији (лудило, недостатак порекла, нестабилност идентитета, расколи, неуспех комуникације, сексуалност, нестајање) упућују на зазорност (абјективност), као структурални принцип разликовања и идентификације, којима Јелена Беловук конституише саму себе. Препозната од околине као зазорна, она контраин-

вестирањем учвршћује властиту нарцистичку моћ разоткривањем бездана зазорности. По Кристевеј, зазорно сече саму материју, води до ужасавајућег хаоса пре језика и уређеног космоса. Претеће је по сваки систем и пројектовану целину јер не прихвата правило, забрану, закон, већ их преузима, изокреће, искривљује, служи се њима да би их лакше оспорило. Моћно је јер ствара атмосферу непродуктивног уживања, могућност меланхолије и уживања/бивања у перверзном. Можда Јелена Беловук није причом о Јелени Беловук изразила биће Јелене Беловук, али јесте осветлила микро, и макро, политику ситуирања идентитета, субјекта и тела у болести, сексуалним, комуникацијским, телесним процесима, инсистирајући на зазорности, не дозвољавајући да непријатност буде прерађена, симболизована и тако сакривена.

Црвена краљица – Алиса. Другог изразена узрасћом.

Када порасте, девојчица постаје жена. Како? Шта се у том тренутку са девојчицом дешава и шта представља њен губитак? Да ли она умире? Нестаје? Где одлази? Црвена краљица – тетка Маша Алиси – Јелени лепи на врата тоалета правила игре изван граница сећања на губитак: како све жена треба да се понаша, говори и мисли да би била жена, тј. супруга и мајка. Јелена види како ова интерпелација захтева одустајање од сваке уметничке продуктивности: никаквој креативности, никаквој природи, никаквим телима и наравно, никаквим женама нема места у овој игри. Играчи се играју оних који немају мајку, већ само оца, који их покорава апсолутним и немилосрдним правилима – играју се сопствене некреативности. Одбија учешће у игри, из сажаљења према тетки-мајци неко време играње симулира, па престане, изненада се окрене и, уместо ка Јелени – жени која рађа дете, упути ка Јелени – детету које је имало мајку. Зашто?

Статуом жене – девојчице Јелена физички репрезентује флуидност идентитета у периоду који преходи зрелости жене: у прелазу са неиздиференциране сексуалности на дефинисан род склона је збрци у вези са родом, кокетна и неззорна, жели игру и узбуђење, има одбојност према ауторитетима, обавезама и рутини. У складу са концептом присуства хомосексуалности код адолесцената привржена је Маријани и тетке као замени за мајку, склона подражавању и пародији, подложна вољи особа супротног пола и непрестано у стању неодређености и податности, када се сексуална успламтелост доводи у везу са готово сваким чином или објектом. Како је жеља за објектом секундарна у односу на мимезу која долази прва (иницијална сексуалност дечака и девојчица хомосексуална је пошто се прво јавља у форми аутоеротизма), Јеленино сопство захваћено миметичким поистовећењем са Другим заправо постаје Други јер није у стању да себи представи себе. (Батлер, Скот 2006: 208).

Девојчица означава место најинтензивнијег културног лишавања и преобраћања тела јер проблематизује удвајање света на Реално и његову репрезентацију, утемељено на скривености означеног у значитељу. Прво се девојчици краде тело: престани тако да се понашаш, ниси више мала, не буди мушкобањаста, а затим се појављује дечак који има нешто много важно што она нема и конституише је кроз своју жељу. Како ни девојчица није одређена невиношћу, она уклизива свуда и црпи снагу из проласка између полова, поредака, старосних доби, чувајући лудички субјект. Девојчица не постаје женом – постајање женом производи јединствену девојчицу, а знати старити не значи остати млад, већ црпсти снагу из неког доба. Девојчица постаје женом сваког пола, као што дете постаје мла-

да особа свих доби (Грос 2005: 246). Постајање женом на начин укрупњавања, та-ложења и наметнутости захтева патријархата ствара женскост не као производ избора, већ присилног цитирања нормe, неодвојиве од дисциплине, регулисања и казне (Грос 2005: 244-245). У одсуству кутурних симбола сублимације жене се усмеравају на репродукцију и непосредно искуство, те се женско као непостојеће и невидљиво производи у постојеће и видљиво само кроз Друго – дете, мужа, породицу, професију. Цена која се патријархату плаћа је блокирање пуне индивидуације, па жена себе препозна у ривалству са другим женама, непосредованим искуствима (ирационалност, неконтролисана емоционалност) или културном самоубиству (занемаривање осећања, потреба, интелигенције, жртвеност, блокираност, немогућност приступа жељи). Као вид контроле и регулисања настале тензије јавља се родна перформативност и театралност рода, а како Јелена гледа себе и нормалним и оком парадокса, њено заводљиво забацавање главом и комсом, врткање у ходу, извијање, држање цигарете, покоривање мушкој вољи, мекоћа и пасивност служе и подражавању и пародирању конвенције која се тиме изокреће. Третирана као непрецизна, хистерична, полно несвесна, лишена непрекинутог памћења, узнемирујуће неиздиференцирана, променљива, бескрајно удвојена, без јаке воље – на њу се лако утиче, Јелена Беловук постаје носилац свега што мушкарац искључује – она је миметизам сам. Како је у исто време лишена личности, али и фасцинантна личност по себи, она је тачка у којој се миметичко и антимиметичко несводиво сусрећу и зато мора нестати. Поставља се питање – ако већ тако добро уме да је игра, зашто Јелена Беловук одбија конвенционалну улогу жене као супруге и мајке? И какви су ти којима би требало да буде жена и чију би то децу требало да рађа?

Јесу ли мушкарци луде шеширције? Дружосћ изражена њолом.

Оно што кроз причу Јелене Беловук постаје видљиво одређује и оно што мора остати невиђено – знање у светлу видљивости и увида у стопу прати читање слепила и превиђања. Производећи знање о својим мушкарцима, шта је предмет стварног знања Јелене Беловук, а шта предмет прећуткивања?

Будући официри, стаклоперачи, косачи у парку, другови-мужеви-фотографи, председници удружења ловаца, скаута и планинара и њихови секретари, непознати путници градског превоза, диригенти-љубавници, измишљени мушкарци чулних усана, дрвосече, сви су у причи Јелене Беловук као објекти љубави идеализовани и симптом су њеног измештеног нарцизма. Потребни су јер јој носе љубав према њој самој коју је у њих уложила. Како језик успешно и ствара оно што именује (Батлер 2001: 238), настали као резултат фантазамског улагања, поменути су ликови и празни знаци, празнина, и функционишу као оквир, граница, просторно разграничење за пројективну елаборацију Јелениног ега, испитујући однос унутра/споља (Батлер 2001: 103). Алтернативни негативизам први је симптом Јелениног расцепа – сви њени мушкарци подводе се под став: Он је можда све, али то је и ништа! Укљештена у миметичко осцилирање, јер није ни једна ни друга од две стране огледала, Јелена не познаје супротности, не разликује изнутра и споља, забрањено од дозвољеног, исказујући истим тоном добитак и губитак. Нарцистичку дијаду нарушава Трећи – (биограф, Маријана, читалац), чија појава у трансферу обелодањује маске и лажне приче којима се Јелена отуђује. Два догађаја: одлазак другарице и љубавникова симулација смрти, иницирају судар са Реалним – смрћу мајке као неочекиваним губитком и постају

окидач. У расулу које настаје осећање гнушања (абјекције) над собом и другима отвара изненадну могућност да се на креативан начин, без стереотипа, заодене у речи аутентично искуство субјекта и место на коме се држи. Јеленина два писма су могућност васкрсења у знацима оне чија је патња што је страна језику. Писма шире границе означитељског, померају међе сабласти, визија, опсесија, и заједно са вриском, као звуком још непреломљеним у дискурсу, потврђују запажање Ј. Кристеве да је језик оно што чини да све више и више бивствујемо кроз небивство. Што више успевамо да не будемо у језику, више успевамо да будемо. Трагајући за осећајем себе и властитог постојања, а не за местом у поретку који јој једино може прописати пасивни репродуктивни сексуални идентитет, нашавши свој језик изван означитељске мреже која репрезентује симболички поредак, Јелена је од других означена као гранични случај: лажљива, хистерична, луда. Чиме то Јелена узнемирује околину?

Тело као језик. Другогсти изражена телом.

Појмом Ја-кожа Александар Димитријевић означава структура у уму која претходи менталном Ја, настаје из менталне репрезентације мајчиног холдинга и нарцистички је оквир хронолошки постављен између стопљености са мајком и диференцијације. Као један од најпримитивнијих канала превербалне комуникације и први репер за успостављање односа унутра/споља, менталне репрезентације искуства која добијамо преко коже у најранијем периоду развоја пресудно утичу на границе личности: сви каснији облици граница, схваћених као процес, а не ентитет, настају на фону искустава које је неко имао са најранијом границом. Граница није сама кожа – она је медијум у коме се одвијају неке акције, а границе настају из доживљаја који те акције изазивају. Ако за Фројда кожа има улогу аналогну Егу, а бол улогу да оцрта тело, поставља се питање како делују забране које установљују род, тј. у чему је производна моћ тетка Машиних савета-забрана за тела удаљена од себе самих? Шта се искључује из Јелениног тела да би се оцртала његова граница? Каква је улога Јелениног тела у производњи знања и истине, а какав је његов однос према вољи за моћ?

Ако „психичко писање тела користи либидо као оловку-обележивач“ (Грос 2005: 172), друштвена површина тела на трагу је педагошких, правних, медицинских пракси у месо да би се изрезбарио друштвени субјект способан за рад, производњу и манипулацију, способан да буде виђен, протумачен, неутрализован. Као живи наратив Јеленино тело сведочи о односу са околином: интројекција и инкорпорација конституишу њену психичку унутрашњост, а њено тело као спољашњи вид унутрашњости сведоци захватају, интерпретирају и тумаче. Шта виде? Инкорпорацију као одбијање и неспособност да се жали губитак мајке, која се фантазматски шифрира и чува као живи мртац, Јелена описује као бол због двадесетогодишњег улажења мајке у њено тело, мозак доживљава као велику модрицу, на грубост мушкараца реагује вртоглавицом и мучнивом, на Маријанин одлазак клонућем и „падом виталности“, празнине и осећаја непостојања ослобађа се физичким додирима и сексуалним односима које више доживљава преко доњег дела стомака, настојећи да свари, прогута партнера. Од свега тога сведоци виде дуге ноге на високим штиклама, дубок деколте, црвену косу, вештачке трепавице, који у споју са доколеницама, пегамма и малим грудима фасцинирају контрастом зрело/дечје, освешћено/несвесне сексуалности. На другој страни модели друштвене инскрипције урезају се у тело и уписују по његовој равной по-

вршини конопцима којима везују болеснике па су модрице сада на зглобовима, струјом коју им пуштају у тело, лековима за смирење, клистирима, горким солима или, у овом контексту сасвим доброћудним, тетка-Машиним саветима: увуци стомак, повећај груди, не показуј да си паметна, буди попустљива.

Било да Јеленино тело тумаче или се у њега уписују, сви се слажу у ономе што запажа љубавник-диригент Мартин: „Јелена воли да се додирује...да њу неко, било ко додирује... њој је потпуно свеједно чија је то рука која јој милује косу, образ... и знате потпуно јој је свеједно који је то део тела... она, знате доживљава врло чудновато... тело... као да га не дели... као... разумете! Мени се то допада... могла би то бити нежност... зар не?!“ (Јовановић 1979: 108)

Како искључења опседају границу као усвајање губитка у форми меланхолије, нападају тело болом који кулминира пројекцијом површине, у исти мах компезаторном фантазијом и фетишистичком маском (Грос 2005: 92), Јелена Беловук присвајању и поседовању као облицима еротског општења супротставља Ерос површине (Батлер 2001: 71). За њу, као и за Лиз Иригарај, најелементарнији гест љубави остаје миловање (Батлер-Скот 2006: 98). Фасцинира је шака непознатог љубавника: „видела сам му шаку... набреклу, широку... вероватно довољно јаку да обухвати мој надути трбух.“ (Јовановић 1979: 116), додири јој враћају границе тела и позивају на памћење најдубље интимности (детета у мајци). Иако еротско за Фројда значи уједињујуће и у супротности је са разједињавањем Танатоса, Јеленина неконтролисана, прекомерна, испрекидана, ирационална телесност мушкарце плаши и збуњује, а немогућност контроле, противречност између фаталне привлачности и гађења, дубоко усађени страх од апсопције, наводи их да се од ње дистанцирају. Ако „фалусизација мушког тела укључује конституисање запечаћеног, непропусног тела“ (Грос 2005: 278), док се женско конституише као „мањак, безобличност која гута сваку форму, не толико недостатка фалуса колико недостатак само-садржаности“ (Грос 2005: 281), да ли је дистанцирање од Јеленине мекоће, пасивности, пројекција коју мушкарци хоће да изопште као властиту само-репрезентацију, приписујући таквом телу моћ и способност којих се у себи плаше? Јелена субјективност не изражава фантазијом о аутогенези, потискивањем беспомоћности, присвајањем Другог кроз релације моћи. Она не игра дечачке игре. Без порекла је и неће да расте, непоправљиво је беспомоћна, не уме да тражи одговорност од других и поставља границе. Она је женско, а тиме „једно „изван“, где опстаје женскост која није обухваћена фигуром *chorae*“, „женскост која се опире фигури хранитељке-посуде“ (Батлер 2001: 66), женскост и људскост у исти мах. И као таква извор је панике.

Ако телесност инсистира на другости коју носи у себи (срце психе лежи у телу) и другости која телима даје конкретност и специфичност (расу, пол, сексуалност, културне специфичности), ако је другост сама могућност и процес отеловљења, док се обмотава шминком, штиклама, вештачким трепавицама, врцањем у ходу, димом цигарете, дотицањем, чинећи себе видљивом тако да узнемирава и открива хијерархијско структурирање енергија између посматраног и посматрача, шта заправо ради Јелена Беловук и да ли зна шта ради?

На почетку и на крају свега – мајка

Субјект је миметички рођен или произведен као желећи субјект меланхоличним процесом идентификације и инкорпорације, којим се слика мајке фантазматски прождире и кодира у сопство (Батлер-Скот 2006: 211). Мајка није сек-

суални објект, наглашава Кристева, њено тело је радије прогутано, пробављено него изгубљено. Та прва веза која од субјекта чини то што јесте је и прво заборавање Другог, пре било каквог сећања. Пукотину конституише мајчина жеља према нечему што није дете. Инкарнирањем или бивањем мајком девојчица завиди њеним објектима жеље, рађа се однос надахнут супарништвом и мржњом који се може порећи једино истицањем разлике и аутономије. Кристева се супротставља носталгичној идеализацији симбиозе, истичући да се мајчино тело рано доживљава као опасност за границе идентитета, те пре него постане објект, мајка постаје абјект, одвратно, али и даље фасцинантно тело. Тек када буде организовало свој свет као значењски универзум, дете ће моћи да сагледа мајку као објект, а да би то било могуће тежи раздвајању. За разлику од сина који контакт са мајком обнавља кроз жену, ћерка се одрастањем толико идентификује са мајком да јој је тешко да га објективира, а још теже да се идентификује са абјектованим телом мајке, које нити може потпуно да одбаци, нити да еротизује у хетеросексуалној култури (Кристева 1990: 32). Како се наведено бескрајно усложњава унакрсним идентификацијама са родитељем супротног пола и одсуством симболизма у релацији мајка-ћерка културе која почива на парадигматским симболичким сликама односа мајке и сина, не чуди што је однос мајке и ћерке Лис Иригарај назвала „најмрачнијим континентом међу мрачним континентима психоанализе“.

Порозних граница личности, страна другима и себи, у потрази са прихватањем, истетовирана Другима, уморна од доказивања да је вредна љубави, израваљена и заувек празна, Јелена Беловук се враћа давно изгубљеној детињој срећи, полако улази и смешта се у тело, болест, бол и судбину мајке, обавија се њеним рукама, лековима, изгребаним зидом. Пароброд који је са непознатим мушкарцем могао одвести у Ново мења за болницу-материцу јер стапање ни са једним мушкарцем не доноси осећај пуноће као стапање са мајком, као постајање њом. Ако, по Лакану, само у искуству жеље биће стиже до осећања себе у односу на биће (Кордић 1994: 40), Јелена налази пут до себе порицањем себе и порицањем тога као губитка, где двострука негација меланхолично брише сећање и на губитак и на себе и на меланхолију, па се она сели у читаоца који сада заузима и материнско и очинско место, место жеље и место смрти. Бирајући попустљивост уместо сопства, инкорпорацију и поистовећивање уместо одбацивања мајке, стапање са њом уместо разлике и аутономије, после губитка, (овде никада стварно недоживљеног и нежаљеног као губитак на начин који би условио нову могућност и нов почетак), Јелена Беловук налази начин да заувек избегне Закон Оца и „поредак знакова који постоји на основу одсуства и одвајања, конститутивних за очеву улогу“ (Кристева 1990: 32). Она се не одваја, не дели, не цепа, просто нестаје. Где? Текст-мимикрија преузима Јеленин манир, наставља игру без Јелене, клизи по означитељима без фиксираног означеног, не допушта да буде ухваћен у замку коначног значења и нуди неколико могућности: опирајући се форматирању у родној улози, Јелена завршава у институцији где је психички и физички форматирају, Јелена је у Енглеској и упија нова искуства, Јелена је са Зораном, ко зна где, Јелена је у свом стану и гледа своја посла. Распарчаног сопства, невидљива, анонимна, неприметна, Јелена је успела да се склони од невероватно увек-скупљајућег „мушкарца“ (Грос 2005: 249), биографа, љубавника, оца, читаоца, који би од ње да направе целину и утекла им заувек.

Литература

- Батлер 2001: Џ. Батлер, *Тела која нешто значе: о дискурзивним границама „пола“*, Београд: Самиздат Б92, превела Славица Милетић.
- Батлер, Скот 2006: Џ. Батлер, Џ. Скот, *Феминистичке теорије ужују политичко*, Београд: Центар за Женске студије и истраживање рода, превела Андријана Захаријевић.
- Бенхабиб, Батлер, Корнел, Фрејзер 2007: Ш. Бенхабиб, Џ. Батлер, Д. Корнел, Н. Фрејзер, *Феминистичка теорија: филозофска размена*, Београд: Београдски круг, превела Јелисавета Благојевић.
- Грос 2005: Е. Грос, *Променљива шела: ка телесном феминизму*, Београд: Центар за женске студије и истраживања рода, превела Татјана Поповић.
- Јовановић 1979: Б. Јовановић, *Пада Авала*, Београд: Просвета.
- Кордић 1994: Р. Кордић, *Субјект теоријске психоанализе*, Нови Сад: Светови.
- Кристева 1990: Ј. Кристева, *Женско време*, Гледишта, 1-2/1990. Стр.17-38.превод: Р. Мاستиловић и Д. Духачек.
- Лакан 1986: Ж. Лакан, *XI семинар; Четири темељна појма психоанализе*, Загреб: Напријед.
- Шуваковић 2005: М. Шуваковић, *Неизвесна питања о уметности и Другом*, Зеничке свеске, децембар, 02/05.
- Текстови преузети са интернета:
- Кристева, Јулија: *Име смрти или животи* (on line): доступно преко: www.scribd.com/doc/40769764/julija-kristeva-ime-smrti-ili-zivota.(10.01.2011.)
- Димитријевић, Александар: *Граница личности* (online): доступно преко: www.scribd.com/doc/41217114/granica-licnosti-aleksandar-dimitrijevic.(10.01.2011.)
- Rosić, Tatjana: *Postmoderna u srpskoj kulturi* (on line): доступно преко: www.scribd.com/doc/postmoderna-u-srpskoj-kulturi-rosic-tatjana (10.01.2011.)
- Nikolčina, Miglena: *Igre stranaca* (on line): доступно преко www.fabrikaknjiga.co.rs/rec/59/109.pdf.miglena-nikolcina-igre-stranaca (10.01.2011.)

CONSTITUTING WOMEN'S IDENTITY AS A SECOND IN THE NOVEL *FALL AVALA* BILJANE JOVANOVIĆ

Summary

Referring to the views of Julia Kristeva, this paper considers the constitution of female identity as the second in language (structuring the narrative novels and trade practises) and body (the body seen as language). Complex mother-daughter relationship, status of women-girls in developmental psychology and personality border issues are considered from the feminist critique point of view (J.Butler, L.Cornell, E.Gross, L. Irigay), and psychoanalysis (Lacan H, Aleksandar Dimitrijevic).

Key words: language, skin, girl, woman, mother

Tatjana Jovanović

Часлав НИКОЛИЋ¹
Крађујевац

СМИСАО ПОЛИТИКЕ У ДНЕВНИКУ О ЧАРНОЈЕВИЋУ МИЛОША ЦРЊАНСКОГ²

У раду се предочава могућност разумевања модерне наративне структуре Црњансковог романа *Дневник о Чарнојевићу*, којом се у асоцијативном ткању главног јунака раскривају каткад тешко ухватљиви смислови политичког и идеолошког карактера. Значај читавања политичких категорија у роману Црњанског препознаје се не само у актуелности интерпретација политичког ангажовања српског писца, те стога у потреби прилагања нових увида у Црњансково виђење неких од основних чинилаца политичког мишљења, већ и ради додатног сагледавања вредности историјских и политичких феномена у остваривању авангардне поетике оспоравања. У раду ће бити примењен аналитичко-синтетички метод. Радом ће се настојати потврдити узајамност литерарних и историјско-политичких смислова.

Кључне речи: рат, смрт, политика, поетика, роман

Када се једна од најпознатијих првих реченица романа српске књижевности „Јесен, и живот без смисла“ сагледа као могући одговор на питање „Где је живот?“ (Црњански 2004а: 5), несумњиво је да разумевање поетике *Дневника о Чарнојевићу* мора да рачуна и са одсуством елемената што обликују историјску и политичку стварност изван субјекта из чијег доживљаја света одсуствују смисао, и сам живот. Умор херметизује Петра Рајића, одмичући његову стварносну улогу од могућности поимања које би прозрело истинску садржину историјског задавања: „Војник сам, о, нико не зна, шта то значи.“ (Црњански 2004а: 5) Непрегледност пољских шума – „крвавих, црвених, топлих шума“ – које замарају јунака *Дневника о Чарнојевићу* као да још више продубљује, непрегледношћу умора, оно што у судбини војника нико неће знати да протумачи. Има, дакле, једна непрегледност у војнику што је недосежна изванвојничком оку и духу, али која не ослобађа војника притиска историјске херменеутике што, баш кретањем изванвојничког ока, уоквирује мноштво категоријалним својством његове видљивости (војништва), док се превиђа траг оног испражњивања којим војник пред идејом смисла и живота остаје без изгледа, остаје са умором и познањем властите обезначености.

Ако је пак једини живот који се у непрегледности умора и у непредстављивости за све друге може пронаћи баш „живот без смисла“, није сасвим неутемељено волети такав живот. Јер, неразумеваче које се поставља између свих и војника као да чини да се новом „чарју“ воли оно у шта нико други не може погледати, да се заљубљеност у воде и дрвље настани у простор равнодушног одмицања од задате видљивости: „А затвор, и вежбе и касарна смрадна, вашљива и црна, тако ме мало дира.“ (Црњански 2004а: 5) Међутим, Црњански идеју љубави

¹ caslav.nikolic@yahoo.com

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

шири према значењима похрањеним у неразумеваном војничком, према разочарању, што, после „пожара живота“, може да се излије тамо где значења и даље неће бити лако ухватљива, бесмисао мањи, војник ближи, али где ће се непрегледност неразумеваног осетити као изазов историји: „У мрачним ноћима, по малим кућицама и колебама, где се нађох на стражи са неколико момака, ја пишем много шта, чега се нерадо сећам.“ (Црњански 2004а: 6) Волети живот без нарочитог очекивања у погледу открића његових садржаја – јер, смисла нема – обележава слободу да се пише „много шта“ од онога што се од живота може добити. Црњансково „много шта“ у *Дневнику о Чарнојевићу* сугерише могућност једног и јединственог читања живота Петра Рајића – као догађаја самог бесмисла. Али ипак постоји начин конфигурисања онога што „нико не зна, шта то значи“ (Црњански 2004а: 5), а што је, упркос бесмислености, могућно осетити: живот који недри заљубљеност у оно што измиче на хоризонту, живот који не може да се потврди у смислу изазива једно писање, као заљубљено разлиставање саме генезе бесмисла.

Писати баш оно „чега се нерадо сећам“ (Црњански 2004а: 6), односно оно за шта „о, нико не зна, шта то значи“ (Црњански 2004а: 5) има једну поетичко-политичку могућност: развијати говор баш из епохалног искуства губитка онтолошког ослоња, упркос том губитку, али истодобно и развијати говор који нераздевања свога субјекта не трпи кроз сопствени пристанак на неразумљивост, већ осваја прилику за изложеност нераздеваног, као пркосни одзив самом нераздевању што га историјски концепт читавања смисла успоставља. Историја је несумњиво забележила да се после седамнаест година од насељавања Расцијана „појавила у Русији чудна фатаморгана на небу“ (Црњански 2005 II: 297), Црњанском ће четири деценије после *Дневника о Чарнојевићу* бити јасно какви су изгледи за разумевањем оних који су видели *Aura Voerallis*: „Али историја не бележи шта су они мислили, док су гледали ту фантастичну, небеску појаву. Каквог је смисла имало то у њиховом животу?“ (Црњански 2005 II: 297)

Ако бити војник обележава егзистенцијалну и друштвену позицију чији је смисао (у ствари бесмисао) непрепознат, Црњансково писање много чега произашлог из траума једног живота заснива раван политичког осмишљавања писања, односно долажења до света оног за шта „нико не зна, шта то значи“ (Црњански 2004а: 5), премда сви виде војника. Отуда се сложеност или загонетност композиције *Дневника о Чарнојевићу* не може тумачити само као потискивање непосредно видљивог света у корист досад непосматраних веза, разарање реалистичке мотивације у корист симболичке трансформације равни видљивог света, већ се мора одредити онтологија писања што омогућава да једна раван буде надвладана другом. Познато је да се „досад непосматране везе“ јављају као супституент бурне историјске стварности, али је неопходно прозрети баш у смисао дослуха јунака *Дневника о Чарнојевићу* и стварности, које се „нерадо сећа“, будући да су трагови те стварности, историје, времена буре, унеколико трагови (будућег) нераздевања човека после рата, односно предзнаци живота „без смисла“. Потискивање бисмо онда могли разумети као гест политичког еманциповања неразумљивог пред нераздевајућим. Писање које сугерише непрегледност онога што се не познаје умногоме подразумева не само афирмацију досад непосматраних веза, већ и писање-откривање-отварање природе и смисла (упркос бесмислу) што су се сударили са светом. Политичка значења тога сударања нису безначајна, као што, стога, изван политички смисао суделује у после-

ратним репрезентацијама бесмисла: „Војник са, о, нико не зна, шта то значи.“ (Црњански 2004а: 5)

Када се после чекања „да ће још нешто доћи у животу, да ово досад беше само комедија“ (Црњански 2004а: 67) спозна „живот без смисла“, пређашње очекивање промене, озбиљности и престанак „лудорије“ бива онај идеализам којим се још имало очекивања од света, односно онај идеализам који је настављао наду у могућност разумевања света и од стране света, док је накнадно писање бесмисла открило историју неразумевања. Изговарање много чега у погледу исхода у бесмислу отуда има функцију не тек поетичког преврата говора, већ и напуштање раније политике – „Ах, био сам тада још млад, ах, тако млад.“ (Црњански 2004а: 7) – при чему ово напуштање и само није лишено извесне политичке примедбе, макар утолико што оповргавање опсена из прошлости иницира и опозив продужене лажи о сјајној прошлости. Али и док је, као ђак у Хајделбергу, јунак *Дневника о Чарнојевићу* слушао „о покретима, читавих слојева бедних и одушевљених“, док је волео приповедану „румену крв просуту по улицама“ (Црњански 2004а: 21), знао је да ће се све преокренути:

„И знао сам, да мора доћи нека грдна олуја, која ће разнети тај учмао живот без сржи и без бола. Књиге, читава брда од књига лежала су којекуда по соби; напољу је било кобно пролеће о којем још нико слутио није шта доноси. А ми смо носили свилене чарапе и целе дане проводили по улици и кафанама. Хтели смо да спасемо свет – ми, словенски ђаци.“ (Црњански 2004а: 21)

Мотив свилених чарапа симболички сакупља дечачку наивност из које пробија предосећај „грдне олује“ јунака *Дневника о Чарнојевићу*. Рајићево знање сеже далеко преко видљивог, у оно што „мора доћи“, зато што је живот већ празан, зауставио се у својој безболности, умирио се у подривености бића. Црњансков јунак евоцира кобно пролеће видовданског атентата и већ у епизоди из Хајделберга сугерише једну нарочиту моћ поимања застрашујуће логике времена. Премда и у свиленим чарапама, Петар Рајић прозира коб у погледу пролећа „о којем још нико слутио није шта доноси“ (Црњански 2004а: 21), изводи своје знање о долазећој непогоди из пресићености животом који, упркос свиленим чарапама, нема снагу да се самооснажи. Заправо, свилене чарапе банатских ђака у Хајделбергу обележавају ону наивну безбрижност из које ће се још моћи изаћи у – бесмисао. Јунак *Дневника о Чарнојевићу* резимира младалачки политички илузионизам, који је утолико непримеренији колико се засвођује као илузија о свету: „Хтели смо да спасемо свет – ми, словенски ђаци.“ (Црњански 2004а: 21) Односно: „Знали смо да нам је будућност на улици. Неиспавани и гладни застајали смо и говорили дуго о свету, о земљорадничким задругама и о славенству. Ја сам говорио само о Рјепину.“ (Црњански 2004а: 77) Има пак једно разумевање света које надмашује оно што се у идејном и политичком смислу може сагледати и волети као визија тога света: време што се не управља према ономе што је Рајић волео – а волео је приче „о покретима читавих слојева бедних и одушевљених“ и „румену крв просуту по улицама“ (Црњански 2004а: 21) – већ према разарајућој сили што и саму ту љубав и њен садржај надилази, раствара, што прекорачује класе и топосе и заузима свет, ревидирајући његове онтолошке позиције и смерове. У свету „велике лудорије рата“ писање истражује могућност да бесмисао проговори силином олује, те је његова телеологија, зарад моћи писања као таквог, померена и према трансцендирајућем осећају тога писања:

према ономе чему се јунак *Дневника о Чарнојевићу* смеши упркос знању да „све се ломи пода мнош“ (Црњански 2004а: 30), према досад непосматраноме.

*

Отварајући се из видљивог према досад непосматраном, писање у *Дневнику о Чарнојевићу* испуњава могућност чудноватог испољавања двострукости света у којем се проналазе нове ситуације љубави за живот и пропитивања те љубави: онтолошки кодираног бесмисла у животу чије се размере у свету не познају и суматраистичког етеризма из којег као да дотиче и воља за писање-м онога „чега се нерадо сећам“. (Црњански 2004а: 6) Можда је суматраистичко трансцендирање човека усред „велике лудорије рата“ немогуће јер су смислови презентног света и досад непосматраних веза узајамни толико колико сам човек може да воли живот у којем писање дозива баш „мнош шта, чега се нерадо“ тај човек сећа. Као да се на питање „Где је живот?“ (Црњански 2004а: 5), с почетка романа, надовезује и питање „Коме ја ово пишем?“ (Црњански 2004а: 30) Ако је јунак већ једном, за цео свој живот, познао да се из „свилених чарапа“ може изаћи само у „велику лудорију рата“, јер „учмао живот без сржи и без бола“ дозива „грдну олују“ која ће га ослободити нелагоде бесадржајности, може ли се писање управити према коме другом до „младићима, можда мом сину бледом и напаћеном“? Некадашњи политички програми словенске светске спасоносности пали су већ онда када је Црњансков јунак знао, премда нико није слутио шта пролеће доноси. Умор је мера знања које не одустаје од живота, премда овај остаје без смисла, од љубави, премда се не види, и од писања, премда оно можда неће спасти свет, али је његово посланство, упркос суматраизму, овоштрено: „Младићима, можда мом сину бледом и напаћеном.“ (Црњански 2004а: 30) Умор од знања јесте умор од једно *мора* према коме се развија историја и пред којим су сва заборављања само комедија. Као да нема неба под којим се неће знати да се оно што се зна мора испунити. Као што и писање што истиче из тога знања, из тога умора, своју поруку о нужности и непосматраности, о бесмислености живота и заљубљености у изванцивилизацијски свет предаје баш онима који ће се наћи усред разумевања ове двострукости: Нама, „младићима, можда мом сину бледом и напаћеном“. (Црњански 2004а: 30)

После словенске наивне илузије о спасењу света знање писања Црњансковог јунака, Црњанског самог, изван примисли о књижевној терапеутици, открива хоризонт на коме се писање затвара у неразумљивост, за свет: „Можда ће једном све нестати у уметности, која неће рећи ни шта хоће, ни шта значи оно што каже. Можда ће нестати говор, и писање, и одређивање; да је ово смрт, а ово љубав, а ово пролеће, а ово музика. Ко зна?“ (Црњански 2004а: 21) Изван политике и разумљивости, књижевност осамостаљује могућност да обеснажи све: илузије, умор, знање, љубав, бесмисао. У савршеној неразумљивости, као у савршеној новости свега, што је нестало, а нестаће све, затвориће се, као коначни, значења, жеље, животи, време. Јер након онога што увек „мора доћи“, што је дозвољено „учмалом животом“, као знање на хоризонту свилених чарапа, има један прекид који све зауставља – нестанак свега у уметности. Назначивши епохалну лук од политичког разумевања света – спасти свет – до књижевног саморазумевања, што неразумљивост дефинише као прилику за одлазак из неподношљивог света, Црњански већ у *Дневнику о Чарнојевићу* дотиче фаталне консеквенце писања

што се једном отворило за „много шта, чега се нерадо“ исказујући субјект сећа: за престанак говора.

На Црњансково обелодањивање могућности нестанка говора, писања и одређивања наша је запитаност: Да ли баш све треба да нестане у уметности – смрт, љубав, пролеће, музика? Да ли је говорење као манифестација потребе за разумевањем нужно опредељено коначношћу неразумљивости у којој ће се и само испразнити? Или ће неразумљивост писања потврдити довољност свету у коме више и није важна разлика између смрти, љубави, пролећа, музике, па је и писање пред том истошћу безизгледно, упркос разлици коју чува? Ако пише „младићима, можда (...) сину бледом и напаћеном“, јунак *Дневника о Чарнојевићу* задржава и могућности на означавање, на одређивање које ће чувати писање, позивати у свет дух разумевања, откривати везе у разумевању. Такво писање управо мора да се отвори и за ризик своје коначности и, наспрам њега, за „много шта, чега се нерадо сећам“ (Црњански 2004а: 6), јер „много шта“ опредељује прилику да се зна „да је ово смрт, а ово љубав, а ово пролеће, а ово музика“. (Црњански 2004а: 21) Међутим, сенка нестанка света, говора, писања већ је пред нама: уз питање „Коме ја ово пишем“ поставити једно „можда“ баш када се изводи веза са доласком, са сином, једно обећавајуће „много шта“ с почетка романа разлиставља сумњу у одређивање, сумњу у смерове: „Све је тако замршено. Пуцају са десна и са лева. Стискам образ на земљу и дишем, дишем. Тресем се од тог дисања.“ (Црњански 2004а: 20)

Када упркос замршености, јунак *Дневника о Чарнојевићу* историју свога сазнавања прошири и за чекање „да ће још нешто доћи у животу, да ово до сад беше само комедија“ (Црњански 2004а: 67), одговор томе чекању долази у виду Чарнојевићеве неразумљивости: „Све је мрмљао нешто неразговорно о небу. Ја сам мислио да је и он пијан, јер сви су остали били пијани.“ (Црњански 2004а: 78) Излазак из света, као излазак у неразумвање – јер свет не разуме: „Војник сам, о, нико не зна, шта то значи.“ (Црњански 2004а: 5) – јунака ослобађа знања, ослобађа умора: „Уморан сам. Отишао бих некуда у жуто лишће, ко зна куда; а кад би неко плакао за мном, ја бих написао карту: 'Збогом, идем да оздравим'.“ (Црњански 2004а: 69) Може ли се пак у новој неразумљивости, и затворености у тој неразумљивости, било шта друго сагледати до над „главом своје лице“? Суматраистички концепт каузалности носи траг политичких рефлексива, макар утолико што супституише политичке идеје о уређивању света:

„Рекао је конзулу Америке, да је све што Америка чини узалуд, да будућност једног народа не зависи од грдних турбина, ни од рада, него од неке плаве боје обала неког далеког далматинског острва. Напао је бесно трустове и рекао нешто смешно против човечанства, рекао је да његов осмех, овако преко мора, у стању је више помоћи сиротињи њујоршкој, него пет милијуна и све болнице које та дама, која у осталом има дебеле чланке, а то се њему не свиђа, подиже са својим краћеним новцем.“ (Црњански 2004а: 85-86)

Ако баш суматраиста каже да „династије и народи немају поштења“, онда суматраизам као негативна дефиниција политичких и цивилизацијских поредака нужно постоји и сам као идеологија, јер и као негација задире у простор који редефинише. Човек-демон, Рајић-Чарнојевић има своју политичку историју. Пресензибилност јунака *Дневника о Чарнојевићу* не долази до изражаја толико у декларацији у заљубљености „у воде ове, и дрвеће иза бедема“ и у чари љубави према животу управљеном на писање успомена колико у 'видовданској' реминисценцији:

„У возу су сви грдили убицу. Једна госпа причала је, да је тај смешни, видовдански јунак био 'покварен' и да су сви гимназисти и све гимназистике у Сарајеву 'покварени'. Мени су очи биле пуне суза. Ах, био сам тада још млад, ах, тако млад.“ (Црњански 2004а: 7)

Не без извесне ироније према самом себи, јунак Милоша Црњанског политичко-историјске последице „једног лепог убиства“ разлаже упоредо са истицањем своје неприлагођене хиперсензибилне конституције: у поствидовданском дану репресија захвата мноштво – „Морали смо сви да забодемо нос у зид и да ћутимо“ (Црњански 2004а: 8) – али је Рајић одвећ осетљив: „Тако сам стајао до увече. Тада сам пао у несвест. Био сам врло нежан, млади господин.“ (Црњански 2004а: 8) Традиција говорења „све нешто нејасно и дуго о Косову“, шапутање о „чари малих и шаљивих грехова“ и свештеничком „смешном салону пуном стакла и чаша, на којима беху насликани шарени косовски јунаци“ (Црњански 2004а: 47) и певања „све нешто о Кара-Мустафи“ подлога је да се преосетљивост јунака *Дневника о Чарнојевићу* одреди као симболичко пропитивање митоморфне неодређености политичких артикулација културних кодова: „И увек ми је на души остајао од све те граје једино замор, после тих песама.“ (Црњански 2004а: 15) Међутим, „безбројне тетке“ Рајићеве излаз из болести виде управо у култури која потпомаже политичко успињање: „Видевши ме често болног, причали су ми о оцу и говорили да ме пошаљу у Беч да учим, па да будем министар у Србији. А ја сам се сакривао у пољу уз брда – најрадије на гробљу, где су крај густих кукуруза пасла стада и стојале грдне барутане.“ (Црњански 2004а: 16) Ако баш у погледу испражњивања смисла и пропадања свега у ратним годинама – „Ништа нема смисла, све је пропало у ове три године“ (Црњански 2004а: 39) – сусрет са животом исказује раније непознатим интензитетом осећања живота – „Научили смо да пијемо живот дубље но икад од када свет постоји“ (Црњански 2004а: 38) – за Црњансково приповедање у *Дневнику о Чарнојевићу* као да нема колебања у погледу идеје да се оно што се познаје само унеколико и поседује: „И све што је око мене моје је и није моје.“ (Црњански 2004а: 33) И онда када се осети ослобођење од света, откинутост од етичких премиса света (ослобођењем од добра и зла), као увек после смрти, не заборавља се да је глас о ослобођењу уједно и глас о пропасти: „Бићемо слободни и смешни. Знаћемо да је небо свуд исто, и да ништа не може и не зна да нас задржи. Све је пропало, али ће се то урликом раширити од једног океана до другог.“ (Црњански 2004а: 38)

Писање је одмицање заборав, а усредиштење писања у ономе што се не заборавља – јер „један, једини човек. Један младић у свету“ ипак беше више него други, „беше више него брат“ (Црњански 2004а: 72) – јесте откривање непрегледности властите судбине. Причање онога што је „више него брат“, што је више од било којег другог, „један једини човек“, значи да се наративни идентитет, рикеровски тумачено, успостави као сопство: „Беше прва априлска ноћ, ја је никад заборавити нећу: сећам се, сећам се, то је несрећа и судбина моја. Сваки час сетити се нечег горког.“ (Црњански 2004а: 72) Писање као откривање историје наративног идентитета јунака *Дневника о Чарнојевићу* не сачињавају тек реминисценције на младалачке политичке идеале о Русији, задругама, словенству, синдикализму и спасењу света, већ пре свега горчина сопства за које се свет није отворио: „Сећате ли се, мене су сви мрзели, осим вас Далматинаца, а ја сам вас све волео.“ (Црњански 2004а: 73) На хоризонту Рајићеве непрегледности указује се Чарнојевић, као откриће саме те непрегледности, као Рајићев претходник, предак, отац Рајићевог писма. Јер, док је Рајић „у гомили дугокосих Ђака“, образованих

славенством, појављује се Чарнојевић, „један једини човек“, „више него брат“, па премда и сам „један младић у свету“, ипак старији од Рајића и његових школских другова: „Највише су те зоре нападали њега, јер он се није мешао у препирке наше, и стојао уплашен, наслоњен о стуб светиљке што се гасила, шапућући: 'Шта хоћете од мене још, био сам млад па је и то прошло, шта хоћете још?'“ (Црњански 2004а: 77) Чарнојевић, који је био млад и чија је младост прошла док се Рајићева тек дешава, можда је баш онај који на питање „Коме ја ово пишем?“ шапуће „Младићима, можда мом сину бледом и напаћеном.“ (Црњански 2004а: 30)

Модерни песник и Одисеј, Рајић и Чарнојевић, „један једини човек“, „више од брата“ – „један младић у свету“, наизглед „многа шта“, а опет једно, непрегледност што је „несрећа и судбина моја“. Ако реченица „Јесен, и живот без смисла“ изазива писање у *Дневнику о Чарнојевићу* да се самоистражи, унеколико је писање идентитет бесмисла одредио као трауму оца: „Дознао је да има сина, и од тога дана беше све на свету тако суморно.“ (Црњански 2004а: 92) Када назначавала могући нестанак свега у уметности, Црњански зна да је непрегледно све пред којим је уметност „Један једини човек. Један младић у свету.“ Иако јунак *Дневника о Чарнојевићу* може да изговори „Али доћи ће лепше столеће, оно увек долази.“ (Црњански 2004а: 119), из досаде и умора не израста нада у долазећу лепоту: „Гадим се младости наше, очева наших, па и будућности наше.“ (Црњански 2004а: 125) Пред чињеницом бесмисла заборав је традицијски код баналног сусрета са будућношћу – „Да, заборавиће се и играће пијани коло над згариштима.“ (Црњански 2004а: 97) – али Црњански предвиђа и могућност хиперборејског иновирања суматраистичког одласка из света и заборављања свега: „Ах да могу да се вратим тамо, где топови грме и да кроз Русе одем далеко некуд на 'Новију Земљу', тамо, где је лед зелен а вода плава под ледом, снег румен. Ах тамо бих од силних боја занесен загледао се и заборавио све.“ (Црњански 2004а: 96) Или би се пак нови начин олакшања од властите непрегледности, од младићства и навале писања изнашао у саодношењу са светом у коме властита откривеност и присутност могу да буду и прихватање моћи располагања сопственим животом, после писања: „Брат сам сваком, а има нас милионима. Досадиле ми се љубавне вреле свиле и све ове душевне дубине. Посетићу рат опет и вихор и страхоте и кише, оне страшне кише. Међу мушке, хоћу бар међу мушке, гадим се свих разјарених мадона.“ (Црњански 2004а: 98)

*

Старе суматраистичке везе у књизи *Код Хиперборејаца* могу и заличити на „неку географску карту“, на „слику нервних система у људском телу“, али Црњански је свестан епохалних измена, па се суматраизам у контексту најаве Другог светског рата, за писца који о пише и годинама касније, растаче тако што „показује нерве, куда више не допиру крвни удари“ (Црњански 2008в I: 8). Да ли ће, међутим, Црњански читави и критичари икада изаћи из страха и ослободити се бола, меланхолије, бесмисла, лудила, одлуком за одлазак, енигматично, макар их нико не разумео, колико је Милош Црњански могао да учини за сопствено (не)разумевање гестом: „Ја не желим више да живим“? Ако се бесмисао још може и разумети, уметност може бити неразумљива, а опет себи довољна, онда када свет изван ње потврђује своју недовољност, као што је и Црњанска необична

смрт својом загонетношћу, остварујући се изван медицинарне разложности,³ изван свих смрти овога света, омогућила смисао, даљи од нас, изван нашег страха, изван живота, модернији од нас. Живот више није сан, за њега више нема воље и чари, па Црњанскова свест о историји политичких самообмањивања, као о историји вредносних могућности живота,⁴ проводи идеју одласка: „Куд ли ћу отићи из Рима?“ (Црњански 2008в II: 371) Наместо путовања у животу – јер то је увод у бесмисао и безумље – Црњански у књизи *Код Хийоерборејаца* наговештава, а у властитом животу бира, путовање из живота, упркос пређашњој очараности лепотом „ОВОГ света. Не оног, загробног, о коме религије причају.“ (Црњански 2008в II: 285). Али опредељење је не живети, а не бити у светској смрти, јер је „бескрајна, безбројна, безмерна“ смрт „као нека нова небулоза“.⁵ Унеколико умирати по уметничком обрасцу одсуства: могло се живети у Риму, а не бити у Риму присутан. Одрицање од живота опредељује једну довољност спрам света, индивидуалну довољност спрам нас, у којој и сада стоји чудан, темпераментан, неприлагођен, за нас непрегледан, достојан самога себе и достојан помена, „један једини човек“ – Милош Црњански. „СВИ“, међутим, „никад, ни за кога, не мру.“ (Црњански 2008в II: 28)

SENSE OF POLITICS IN THE NOVEL *THE DIARY ABOUT CARNOJEVIC* BY MILOŠ CRNJANSKI

Summary

This paper shows the possibility of understanding the modern narrative structure in the novel *Diary about Carnojevic* by Crnjanski. Speaking of the hero reveals the hardly visible political and ideological facts. Recognition of political categories is important for the current interpretation of political action by Serbian writer. It is important also because of the new data of the political opinions and the historical and political values in avant-garde poetics. This paper has been applied analytic and synthetic method. Aim of this study is to examine the connections of literary, historical and political phenomena.

Keywords: war, death, politics, poetics, novel

Časlav Nikolić

Извори

Црњански 2004а: М. Црњански, *Дневник о Чарнојевићу*, Београд: Политика, Народна књига.

- 3 Мило Ломпар говори о томе да је Црњански „умро без медицинског разлога који би могли да идентификују лекари“, односно у случају смрти Милоша Црњанског „нису нађени никакви разлози медицински за ту смрт, умро је на антички начин.“ (Интервју Мила Ломпара Б92)
- 4 „Самообмана, која ме је дуго хватала, да патим, да би се нешто светло родило, да учествујем, да предњачим чак у стварању нечег бољег, ради чега је вредело живети, не хвата ме више.“ (Црњански 2008в II: 371)
- 5 „Нисам ја у Риму, тада, оплакивао себе, него ме је била запрепастила смрт, њен број, који расте у страшним размерама. Пре је била, у свести људи, безначајан податак о животу. Ситан. Поједин. Сад је бескрајна, безбројна, безмерна, у нашој свести, као нека нова небулоза. Од оних што су откривене, тамо, где смо прер видели само плаветнило мрака, међу звездама и сазвезђима. И сама помисао да се избоје звезде, или обим тих небулоза, личи на појаве лудила. Пролазност није више јесењи лист, доживљај јесени, љубавника, самоубица, него стална експлозија из Сунца, у којима је један живот – крај једног човека – ситна бесмислица, недостојна помена.“ (Црњански 2008в I: 150)

Црњански 2005 I: М. Црњански, *Сеобе, Друга књиџа 1*, Београд: Политика, Народна књи-га.

Црњански 2005 II: М. Црњански, *Сеобе, Друга књиџа 2*, Београд: Политика, Народна књи-га.

Црњански 2008в I: М. Црњански, *Код Хиџерборејаца I*, Београд: Штампар Макарије; Под-горица: Октоих.

Црњански 2008в II: М. Црњански, *Код Хиџерборејаца II*, Београд: Штампар Макарије; Подгорица: Октоих.

Литература

Микић 2004: Р. Микић, „Прича, сан и манифест. Један поглед на *Дневник о Чарнојевићу*“, поговор у: Црњански 2004: *Дневник о Чарнојевићу*, Београд: Политика, Народна књи-га.

Петковић 1996: Н. Петковић, *Лирске еџифаније Милоша Црњанскоџ*, Београд: Српска књи-жевна задруга.

АУТОРИ

Светлана Рајичић-Перић

Рођена је у Крагујевцу 1974. године. Дипломирала је српску књижевност и језик на Филозофском факултету у Новом Саду 1998. године, када уписује постдипломске студије као стипендиста Министарства за науку и технологију. Докторске студије на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу уписује 2007. године. Ради као професор у „Првој крагујевачкој гимназији“. Њена основна интересовања везана су за феномен игре у књижевности и за српску авангардну књижевност.

Електронска адреса: dadajok@eunet.rs

Владимир Перић

Рођен је 1976. године у Шапцу. 1999 године завршава Филозофски факултет у Новом Саду (одсек за српску књижевност и језик). Био је уредник новосадског часописа *Сћање ствари*, часописа за различите видове уметничког изражавања у периоду од 1997. до 2001. године. Постдипломске студије уписује у Новом Саду 1999. године и 2003. године пријављује тезу *Текстуална пракса Драгана Алексића*. Докторске студије на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу уписује 2007. године. Ради као професор у музичкој школи „др Милоје Милојевић“ у Крагујевцу. Бави се истраживањем српског дадаизма.

Електронска адреса: dadajok@eunet.rs

Биљана Влашковић

Рођена је 1979. године у Крагујевцу. 2007. године дипломирала је на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, одсек 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 је 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: biljanavlaskovic@gmail.com

Бранко Илић

Рођен 1970. године. Дипломирао и магистрирао на Филолошком факултету у Београду на групи за *Опшћу књижевности и теорију књижевности*. Посебно се бави нараторским поставкама и проблемима приповедања у савременој прози. Ради као асистент на Педагошком факултету у Јагодини (Увод у проучавање књижевности и Књижевност за децу).

Електронска адреса: brail@live.com

Маша Полило

Маша Полило је магистрирала на *Friedrich-Alexander* универзитету у Ерлангену новију немачку књижевност. Тренутно је на докторским студијама на ФИЛУМ-у у Крагујевцу. Осим немачке књижевности као примарног поља научног истраживања, бави се и компаративном књижевношћу. Остале науке као предмет интересовања су филозофија и психологија.

Електронска адреса: oblacic1@yahoo.de

Ана Росточкина

Рођена је 1986. године у Москви. Дипломирала је 2008. на Факултету за стране језике и регионалне студије Московског државног универзитета „Ломоносов“ као професор српског и енглеског језика. Тренутно завршава мастер студије из српске књижевности на Фило-

лошком факултету Универзитета у Београду. Бави се превођењем савремене српске и македонске књижевности на руски језик. Поља научног интересовања: савремена књижевност, српска књижевност XX века, језичка експресија.
Електронска адреса: rostokina@mail.ru

Ивана Танасијевић

Рођена је 1987. године у Крагујевцу. Завршила је основне студије 2010. године на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу, на одсеку Српски језик и књижевност. На истом факултету је у јулу 2011. године одбранила мастер рад на тему „Проблем идентитета у *Проклетој авлији* Иве Андрића“. Поље интересовања: српска књижевност 20. века.

Електронска адреса: tanasijevic.z.ivana@gmail.com

Бојана Ђоројевић

Рођена је 1983. године у Новом Саду. Основне и мастер студије завршила је на Филозофском факултету у Новом Саду, на одсеку за српску књижевност и језик. Од 2010. године, студент је докторских студија на истом факултету. Области интересовања: српска књижевност 20. века, српска књижевна критика.

Електронска адреса: b.djorojevic@gmail.com

Ивана Иконић

Рођена је 1981. године у Сенти. Основне и магистарске студије завршила је на Филозофском факултету у Новом Саду, на Одсеку за српску књижевност, где је 2009. године пријавила и тему за израду докторске дисертације. Главна област научног интересовања је српска књижевност 19. века и теорија књижевности. Ради као предавач на Високој школи струковних студија за менаџмент и пословне комуникације у Сремским Карловцима.

Електронска адреса: ikonici@nscable.net

Наташа Инђић

Рођена је 1983. године у Шапцу. Основне и мастер студије завршила је на Филозофском факултету у Новом Саду, на Одсеку за српску књижевност и језик, где се 2009. године уписала на докторске студије. Од 2008. ради као професор српског језика и књижевности. Области интересовања: теорија књижевности, версификација, интердисциплинарна проучавања књижевности.

Електронска адреса: natasaindjic@gmail.com

Тамара С. Пилетић

Рођена је у Подгорици 1975. године. Дипломирала је 1999. године на Филолошком факултету Универзитета у Београду на Катедри за српску књижевност и језик. Магистрирала је 2005. године, на истом факултету, а тренутно је у току израда њене докторске дисертације са темом „Књижевно писмо у српској књижевности XVIII и XIX вијека (Доситеј Обрадовић, Вук Стефановић Караџић, Петар I Петровић Његош, Петар II Петровић Његош)“. Боравила је у Аустрији, Италији и Њемачкој на стручним истраживањима. Научна интересовања су јој тумачење књижевности, књижевна критика и методика наставе.

Електронска адреса: tpiletic@hotmail.com

Александра Радовановић

Рођена је 1971. године у Крагујевцу. Завршила Филолошки факултет у Београду и мастер студије на групи за српску књижевност и језик са општом књижевношћу. Предаје књижевност и српски језик у Другој крагујевачкој гимназији. Поље научног интересовања: српска средњовековна књижевност.

Електронска адреса: saska034@yahoo.com

Анка Ристић

Рођена је 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

Биљана Панић

Рођена је 1984. године у Крагујевцу. Дипломирала је 2008. године на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу (група за српски језик и књижевност). Студент је Докторских студија на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу (Наука о књижевности). Поља научног интересовања: архетипски и митски образци у књижевности. Електронска адреса: biljanamilojevic@live.com.

Ана Живковић

Рођена 1985, у Ђуприји. Дипломирала 2009. године на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу, где је и уписала исте године Докторске студије из књижевности. Ради на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу као асистент на Катедри за српску књижевност. Области истраживања: српска барокна књижевност, романтизам и реализам у српској књижевности, фантастика у књижевности, српска књижевност 20. века. Електронска адреса: ja.zanita@yahoo.com

Милица Војиновић Тмушић

Рођена је 1983. године у Нишу. Завршила је основне академске студије на Одсеку за англистику Филозофског факултета у Нишу. Тренутно похађа докторске академске студије на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Поље њеног научног интересовања је англо-америчка и светска књижевност. Бави се и превођењем. Електронска адреса: marko.t@neobee.net

Данко Камчевски

Рођен је 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 је докторске студије из књижевности на Филолошко-уметничком факултету. Поља интересовања: средњовековна књижевност, фолклористика, фантастична књижевност, савремена књижевност. Електронска адреса: dkamcevski@gmail.com

Радоје Шошкић

Рођен је у Беранам 1984. године. Дипломирао је 2007. године на Филозофском факултету Универзитета у Приштини (катедра за енглески језик и књижевност). Од марта 2009. године ради као сарадник у настави/асистент на предметима Модерна англоамеричка књижевност, Савремени енглески језик I, II, и IV, Англоамеричка култура и цивилизација. Од 2009. године студент је докторских студија књижевности на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Области интересовања: англоамерички савремени роман, античка и модерна драма, културологија и филозофија. Електронска адреса: radoje.soskic@yahoo.com

Јелена Андрејић

Рођена је 1986. године у Јагодини. Дипломирала је 2009. године на Филолошко-уметничком факултету, Универзитета у Крагујевцу, на Катедри за Енглески језик и књижевност. Исте године уписала је Докторске студије из филологије, модул – Наука о књижев-

ности. Учествовала је на више научних скупова у Крагујевцу, Београду, Нишу и на Палама. Објављује своје радове у зборницима и научним часописима. Поље научног интересовања јој је савремена англосаксонска (постмодерна) књижевност (нарочито стваралаштво Сол Белоуа), као и америчка драма и њена савремена проучавања.
Електронска адреса: andrejic_jelena@yahoo.com

Маја Милутиновић

Рођена је 1977. године у Крагујевцу. Дипломирала на Филолошком факултету у Београду (студије у Крагујевцу). Ради као предавач на Економском факултету Универзитета у Крагујевцу. Студент је треће године докторских студија на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу, на смеру наука о књижевности.
Електронска адреса: maja.milutinovic77@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 у 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

Татјана Думитрашковић

Рођена је у Краљеву 1973. године. Студије енглеског језика и књижевности је завршила на Филолошком факултету у Приштини, као најбољи студент, са просечном оценом 9,03 у току студирања. Магистарску тезу *Религија у служби политичке у Шекспировим драмама из националне историје* одбранила је на Филолошком факултету у Београду 2004. године. Тренутно ради докторску дисертацију под насловом *Шекспирова имплицитна критика институционализованог морала у коншексту ренесансне политичке мисли* на Филозофском факултету у Источном Сарајеву. Ради на Педагошком факултету у Бијељини као асистент на предмету Енглески језик. Области интересовања: енглеска књижевност ренесансе, шекспиролошка истраживања. Електронска адреса: tanjadumi@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), а 2008. године је на истом факултету уписала Докторске студије из књижевности. Од 2007/2008 године радила је прво као сарадник у настави, а затим као асистент за област хиспанске књижевности и култура на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Године 2010. пријавила је докторску тезу под називом *Слика Шпаније у путописима и новинским чланцима Милоша Црнанског*. Област интересовања: шпанска књижевност (Генерација '98), хиспаноамеричка књижевност. Објављује радове у водећим националним часописима из филологије, а учествовала је на конференцијама у земљи и иностранству.
Електронска адреса: danzademiradas@yahoo.com

Жељко Донић

Рођен је 1982. године у Смедеревској Паланци. Дипломирао шпански језик и хиспанске књижевности на Катедри за иберијске студије Филолошког факултета у Београду (2007). Завршио мастер из хиспанских књижевности на Филолошком факултету у Београду, где је од школске 2010/2011. на Докторским студијама из књижевности. Радио као преводилац на пројектима Европске Уније, ОЕБС-а, Омбудсмана Каталоније, а затим и као сарадник Шпанске Телевизије и листа *El País*. Од 2007. године ради као библиотекар и сарад-

ник у настави Катедре за иберијске студије Филолошког Факултета у Београду за области шпански језик, књижевност, култура. Преводи са шпанског и енглеског језика. Учествовао на неколико научних филолошких конференција. Коаутор је уџбеника *Свети хиспанистици (Увод у студије)*. Бави се теоријом превођења народне књижевности, усменом књижевношћу, средњим веком, ренесансом, и савременом поезијом.
Електронска адреса: donzellco@yahoo.com

Владимир Карановић

Рођен је 1981. године у Београду. Дипломирао шпански језик и хиспанске књижевности на Филолошком факултету у Београду (2005). Од септембра 2005. ради као асистент за област хиспанске књижевности и култура на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, а од октобра 2006. и као сарадник Катедре за иберијске студије у Београду. Завршио мастер студије из хиспанских књижевности на Филолошком факултету у Београду (2008). Од 2008. године студент је докторских студија на Филолошком факултету у Београду, смер наука о књижевности. Објавио један број радова у часописима и зборницима, и учествовао на домаћим и међународним конференцијама у земљи и иностранству. Радио као преводилац за шпански језик у органима Министарства одбране Републике Србије (2008-2009). Бави се превођењем књижевних и стручних текстова са шпанског на српски језик. Уредник је едиције *Класици шпанског реализма* у издавачкој кући Пи-Прес. Области интересовања и истраживања: шпанско позориште барока, пикарески роман, реализам у шпанској књижевности, шпански роман друге половине 19. века, реализам и натурализам, савремени шпански роман.
Електронска адреса: vkaranovic@gmail.com

Никола Поповић

Рођен је у Сарајеву, 1979. године. Завршио је студије италијанистике на Филолошком факултету у Београду 2002, а постдипломске студије из политичких наука на Универзитету у Болоњи 2005. године. Објавио је преводе дела савремених италијанских писаца 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: nikparma@yahoo.it

Данијела Петковић

Рођена је 1978. године. Магистарску тезу под називом *Империја у класицима енглеске дечије књижевности* „Првог златног доба”, одбранила је 2007. године на Департману за англистику Филозофског факултета у Нишу. Тренутно ради на докторској дисертацији која анализира начине на које савремени енглески романописци користе фантастичне мотиве, теме и топографију у циљу социјализације, образовања и идеолошке инструкције младих читалаца. Интересовања: дечија и књижевност за младе (нарочито Дејвид Алмонд и Филип Пулман), викторијанска књижевност и култура, популарна култура, постколонијална књижевна теорија.
Електронска адреса: petkovicewa@yahoo.com

Данка Ковачевић

Рођена је 1979. у Крагујевцу. Дипломирала је 2003. године на Филолошком факултету у Београду, одељење у Крагујевцу (група за енглески језик и књижевност) и исте године и истом факултету уписао постдипломске студије (смер: наука о књижевности). 2007-2008 уписује Докторске студије из књижевности на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу. Област интересовања: стваралаштво Вирџиније Вулф, Исидо-

ре Секулић, Гертруде Стајн и Милице Јанковић. Учествовала на конференцијама у Нишу, Крагујевцу, Ужицу. Бави се превођењем и ради у Угоститељско туристичкој школи на Златибору.

Електронска адреса: posrednik@sbb.rs

Дубравка Ковачевић

Рођена је 1979. у Крагујевцу. Дипломирала је 2003. године на Филолошком факултету у Београду, одељење у Крагујевцу, (група за енглески језик и књижевност) и исте године и истом факултету уписала постдипломске студије (смер: наука о књижевности). 2007-2008. уписује 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, Ужицу. Бави се превођењем и ради у Угоститељско туристичкој школи на Златибору.

Електронска адреса: duda22@sbb.rs

Виолета Весић

Рођена је 14. новембра 1981. године у Крагујевцу. На Филолошком факултету Универзитета у Београду дипломирала је 2005. године на одсеку за енглески језик и књижевност. Магистрирала је у марту месецу 2010. године на Филолошком факултету Универзитета у Београду (смер: наука о књижевности) и стекла звање магистра филолошких наука. У јуну месецу исте године пријављује докторску дисертацију. Два пута је боравила на Институту за америчке студије Џон Ф. Кенеди у Берлину као истраживач стипендиста. Асистент је на Државном Универзитету у Новом Пазару на департману за филолошке науке. Поље научног интересовања: Америчка књижевност – колонијални период

Електронска адреса: violet@sbb.rs

Соња Урошевић

Соња Урошевић је рођена је Ваљево 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 Сингидунум у Ваљево. Као сарадник Гете-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

Милица Грујичић

Дипломирала је 2004. године на Филолошком факултету у Београду, на катедри за немачки језик и књижевност. На истом факултету је 2010. године одбранила магистарски рад из науке о књижевности. Тренутно ради на докторској тези. Запослена је у Осмој београдској гимназији као наставник немачког језика. Интересује се за књижевност XX века и унапређивање наставе немачког језика.

Електронска адреса: gostuski@yahoo.com

Милица Бојовић

Рођена је 1984. године у Новом Саду, дипломирала 2007. године на Филозофском факултету у Новом Саду (Одсек за германистику). У јулу 2009. године одбранила дипломски рад-мастер на тему *Мотив чедоморке у лирици Штурм и гранџа*. 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 од 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

Јелена Стојановић

Рођена је 1986. године у Смедереву. Дипломирала 2010. године на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу (енглески језик и књижевност). Студент Докторских студија на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу (Наука о књижевности) од 2010. године. Поље научног интересовања је теорија прозе у делима енглеске и америчке књижевности, као и психолошка проучавања књижевности.
Електронска адреса: jelenajelena86@gmail.com

Мирослав Д. Ђурчић

Рођен је 1984. године у Крагујевцу. Године 2010. дипломирао је на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу (енглески језик и књижевност). Трећу годину студија (2008-2009) завршио је у Сједињеним Америчким Државама на University of Maine, у Мејну. Ради као професор енглеског језика у Жагубици. Студент је мастер студија на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу које је уписао 2010. године. У оквиру своје мастер тезе бави се антрополошким и историјским контекстом у драмском и аутобиографском стваралаштву Б. Вонгара. Области интересовања: наука о књижевности, постколонијална књижевност, савремена англофона књижевност.
Електронска адреса: koprokomiks@gmail.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 (модул 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

Марија Милошевић

Рођена је 1979. године у Јагодина. Дипломирала је на Катедри за англистику Филолошког факултета у Београду (студије у Крагујевцу). Ради као професор енглеског језика у Јагодина. Студент је треће године докторских студија на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу (смер Наука о књижевности). Бави се компаративним изучавањем женског писма у енглеској и српској књижевности 20. века, имаголошким и културолошким истраживањима.
Електронска адреса: mariyamlosevic@gmail.com

Татјана Јовановић

Докторант, запослена као професор српског језика и књижевности у Првој крагујевачкој гимназији. Области интересовања: родне теорије и архетипски и митолошки обрасци савремене српске књижевности.
Електронска адреса: tanjarprof@gmail.com

Јелена Милинковић

Рођена је у Београду, 1981. године. Дипломирала је и мастерирала српско-светску књижевност на Филолошком факултету у Београду, где је тренутно на докторским студијама. Бави се проучавањем теорије и историје феминизма у српској књижевности, истра-

живањем српске књижевности коју су писале жене и применом савремених теоријских читања на ове текстове. Чланица је међународног COST пројекта (*Women writers*) и домаћег пројекта *Књижевство*, теорија и историја женске књижевности на српском језику до 1915. године. Објављује научне радове, есеје и критичке приказе у домаћој периодици. Електронска адреса: jelmilinkovic@gmail.com

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 за послена у Скупштини Републике Србије. Електронска адреса: vasic_ljubica@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 Слијейчевића* одбранио је 2008. године на Филозофском факултету (Пале) Универзитета у Источном Сарајеву. Докторску дисертацију *Полиитички и идеолошки хоризонти у романима, есејима и новинским чланцима Милоша Црњанског* одбранио је 2011. године. Запослен је на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, као доцент на Катедри за српску књижевност. Поље интересовања: српска књижевност 20. века. Електронска адреса: caslav.nikolic@yahoo.com

