

САВРЕМЕНА ПРОУЧАВАЊА ЈЕЗИКА И КЊИЖЕВНОСТИ

Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу
САВРЕМЕНА ПРОУЧАВАЊА ЈЕЗИКА И КЊИЖЕВНОСТИ
Зборник радова са IV научног скупа младих филолога Србије одржаног
17. марта 2012. године на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу
Година IV / 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
доц. др 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

Анка Ристић
Ана Живковић

За издавача

проф. др Иван Коларић
декан ФИЛУМ-а

Технички уредници

Срђан Стевановић
Стефан Секулић

Штампа

Интерагент, Крагујевац

Тираж

200 примерака

Зборник радова са IV научног скупа младих филолога Србије,
одржаног 17. марта 2012. године
на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу

**САВРЕМЕНА ПРОУЧАВАЊА
ЈЕЗИКА И КЊИЖЕВНОСТИ**
Година IV / књ. 2

Крагујевац, 2013.

**ОБРАЋАЊЕ ПРОДЕКАНА ЗА НАУКУ
ФИЛОЛОШКО-УМЕТНИЧКОГ ФАКУЛТЕТА У КРАГУЈЕВЦУ
ПРОФ. ДР ДРАГАНА БОШКОВИЋА УЧЕСНИЦИМА
IV НАУЧНОГ СКУПА МЛАДИХ ФИЛОЛОГА СРБИЈЕ**

Поштовани председавајући научног скупа,
поштоване колегинице и колеге,
драги докторанти!

Најискреније дирнут овако великим бројем младих научника филологије, успехом овога нашег окупљања и свечаним духом овога дана, не преостаје ми у овоме моменту ништа друго него да вам усмерим пажњу на онај официјелни, али и на онај мање официјелни аспект нашег сусрета.

Официјелно или формално-академски посматрано, овај четврти по реду *НАУЧНИ СКУП МЛАДИХ ФИЛОЛОГА СРБИЈЕ (постдипломаца и доктораната)*, изникао је из Докторских студија из филологије (језик и књижевност), које је 2008. године Филолошко-уметнички факултет Универзитета у Крагујевцу као прве оваквог типа покренуо у Републици Србији. Као један од облика научноистраживачких активности доктораната претпостављено је и учествовање на домаћим и иностраним научним скуповима. Осмишљен, дакле, као део програма Докторских студија из језика и књижевности, а на иницијативу асистената Катедре за српски језик и Колегијума за докторске студије, *ПРВИ НАУЧНИ СКУП МЛАДИХ ФИЛОЛОГА СРБИЈЕ (доктораната и постдипломаца)*, одржан пре две године, био је и први научни скуп оваквог карактера у Републици Србији. Настављајући ову, у научном смислу вредну традицију, могу да констатујем да је и следећи, други по реду, и овај трећи скуп увелико надмашио оквира програма докторских студија и наставио да живи не само као национални него и као међународни научни скуп младих филолога. Док смо га стварали, морам вам признати да смо овај скуп замишљали у много скромнијем обиму и да можда нико од нас није имао смелости да помисли да је нешто у овако великом вашем одзиву могуће. Хвала вам, поштоване колегинице и колеге, што сте нас подсетили да заправо једино на овом свету има смисла желети, стварати и живети немогуће.

А говорити о немогућем значи прећи са официјелног на неофицијелни дискурс, са протоколарне на непосреднију страну нашег окупљања. У том, мање формалном духу посматрано, поштоване колегинице и колеге, желео бих са вама да поделим само једну мисао. Желим заправо да вам само кажем: *под академским и научноистраживачким сунцем увек шражиће местио за сумњу, игру и живои*. Парафразирајући наслов интервјуа једног познатог српског писца, покушавам да укажем на карактер ваше научне мисије: ако ви не удахнете живот пољу науке у којем се налазите, академском знању и образовању, они ће остати мртва слова, архивски подаци лишени смисла, извори стереотипа и заблуда, клице дискриминаторне свести. Да бисте укинули такав трагични сценарио, наука мора живи, а она то може само ако се претвори у игру, најозбиљнију и најкреативнију, онакву каква краси сваку уметност. Уметност научног мишљења и истраживачка игра састоји се од перманентне скепсе, превођења рација у живот, у схватању објективности не као једнозначног феномена него као фигуре, а да би-

сте је разиграли и да бисте дозвали до сада негледани смисао, сумњајте у ауторитете и текстове. Сумњајте, посебно, у идеологије, и не заборавите оно што нас је Михаил Бахтин научио, да је свака реч, па и она најмања, обојена идејом, дакле, идеологијом. Не делећи науку од уметности, осетићете интегралност живота и спознајте; не бежећи од сентименталности и патетике, избећићете их; не бежећи од грандилоквијенције, ћутаћете; бивајући дисциплиновани и педантни, остаћете опијени оним најсочнијим смислом који вам ваш рад може донети. Клони-те се лажних дилема као домаће-страно, локално-глобално, ми-они, старо-ново српско-европско – јер оне су срж идеолошког редукционизма и искључивости ио јер баш негде између вештачки произведних полова лежи залог нашег научног живота, књижевнотеоријских и лингвистичких авантура. Окрећите се највишим вредностима, најбољем што су српски језик, књижевност и култура дали, и нама и свету, и будите део нових читања велике историје светске књижевности и културе која је створила и обележила историју овога света и свакога од нас. Не бојте се, јер нема погрешних читања - додају вам из недавне прошлости Харолд Блум, Џефри Хартман и Жак Дерида - али се прибојавајте јефтиних трикова, дневних вредности, константних манипулација знаковима, ситних идеолошких и научноистраживачких смицалица које, нажалост, често красе и наше друштво и нашу академску средину и нас саме, и тешите се - рекох да сте нас ви на то подсетили - искуством немогућег, симболичким и научним смислом који превазилази људску ускогрудост.

Слободно тврдећи да је ФИЛУМ-ов *НАУЧНИ СКУП МЛАДИХ ФИЛОЛОГА СРБИЈЕ* већ постао део најквалитетније научноистраживачке традиције Универзитета у Крагујевцу и академских територија наше земље, преостаје ми да захвалим нашем Универзитету који нам је и овом приликом изашао у сусрет, Организационом одбору скупа, али и свима онима који су се ангажовали око организовања овог скупа. Преостаје ми и да верујем да су у свим учесницима скупа похрањени они дубоки плодови који припадају и нашим данима и данима који долазе, а који ће допринети да књижевнотеоријска и лингвистичка, дакле, хуманистичка херменеутика настави да живи. Желим да се никада не покајете, да вас и идуће године сусретнемо на овом месту и да наставимо да стварамо оно најбоље у нашем академском врту. Па ипак, изнад свега желим да посумњате у моје речи и овај поздравни говор. Желим вам, заправо, само један, пријатним тренуцима испуњен дан! А мени нећете замерити ако вам, као стари и убоги професор, најискреније признам да сам данас овде искључиво да бих уживао у вама, вашем знању, лепоти, истраживачком ентузијазму, научној вреви.

Срећно и хвала вам!

Проф. др Драган Бошковић

О ДРУГОЈ КЊИЗИ ЗБОРНИКА

Зборник *Савремена проучавања језика и књижевности* доноси радове који су саопштени на Четвртом скупу младих филолога, који је у организацији Филолошко-уметничког факултета одржан 17. марта 2012. год. у Крагујевцу. У секцији за књижевност поднесено је преко осамдесет реферата домаћих и иностраних учесника научног скупа, постдипломаца, докторанада и младих истраживача, од којих у овом Зборнику објављујемо шездесет пет прихваћених и рецензираних радова. Не само највећим бројем радова досад, зборник радова књижевног дела научног скупа младих филолога у Крагујевцу и квалитативним надилажењем пређашњих резултата и разноликошћу спроведених истраживања оправдао је настојања Организационог одбора да се и 2012. године одржи научни скуп на коме ће млади истраживачи из области лингвистичких, књижевнотеоријских, књижевноисторијских, антрополошких, филозофских знања представити своје научне прилоге.

Размере проучавања књижевних досегнуте на Четвртом скупу младих филолога у домену одабира грађе претпостављају широк захват унутар англоамеричке, хиспаноамеричке, франкофоне, немачке, италијанске литературе али и унутар српске књижевности и других словенских књижевности и култура. Међутим, није само богатство примера различитих националних литература оно што овај зборник чини достојним пажње, него и обиље методолошких, теоријских, херменутичких перспектива које, с једне стране, правомерно одражава хетерогеност савремених проучавања књижевности, с друге, назначавача и неке нове аспекте разумевања појединачних књижевних дела.

Прегледи схватања аутофикције у савременој теоријској равни отварају поље проблема у разумевању односа фикције и истине, (пара)фикционалне конституције јунака. У старој српској књижевности конституисање представа одређених историјских фигура раскрива данас сложено ткање (не)сагласности између фикционалне творбе и нефикционалних референци. Анализе постмодернистичке прозе одвијају се управо кроз пропитивање узајамности историје, стварности и књижевности, претпостављајући деконструкционистичке идеје инверзије, замене, хијазма. Наратолошка литература омогућава и одређивање значаја визуелних чинилаца у наративи, устаљивање „слике“ као жанровске ознаке и однос референцијалног и фикционалног. Сlike ратних збивања на просторима бивше Југославије вреднују се према начину на који књижевност и уметност реактивирају знакове друштвено-политичких и историјских збивања у новом, фикционалном контексту. Систем односа између текста и вантекстовне материје, преплитање фикције и докумената вреднује се и преко структуралистичких али и постструктуралистичких, интратекстуалних и интертекстуалних тумачења дела (пост)модернистичке прозе у размерама српске и светске литературе.

Реактивација знања о авангардној уметности претпоставља продубљивање знања о појединачним манифестацијама одређених авангардних покрета и њихових представника. Растварање формалне логике и присуство апорија као елемената књижевног дискурса потребује и одређеним бројем радова задобија достатне примере разарања системског у филозофији и у књижевности. Испитивање функција детективског жанра спроводи се и с обзиром на кршење строго утврђених жанровских конвенција у делима високе књижевности.

Схватање стваралачког чина претпоставља и утврђивање историје разумевања феномена аутономности књижевног поступка, а у вези са овим и историје разумевања и погрешних разумевања књижевног језика. Разумевање природе уметности као такве у дослуху је и са вредновањем статуса вредности трагичног, хуманистичког, егзистенцијалног и религиозног, рационалног и ирационалног, либидиналног, нуминозног, исповедног, ироничног, колективног и самотног, психе и личности, љубави и пријатељства. У тумачењу књижевних кодова сусрећу се наратолошки и антрополошки поступци. У једном броју радова осветљавају се услови рецепције, али не само одраслог читаоца, успостављеног у традицији читања и разумевања прочитаног, него и детета као читаоца (разматрају се интелектуалне и емоционалне предиспозиције дечјег виђења и мишљења света као и дечјег начина читања).

Жанровску поливалентност одабране грађе репрезентује искорачење из поља поезије и прозе у простор драмске литературе (у вези са којом се разумевају фемонеми облици драмског говора, поступци карактеризације јунака, начин грађења и функција дидаскалија, манифестације смешног и комичног, функције псовки у савременој драми, реализације чулности и теоријске претпоставке вредновања чулности у драмској књижевности), путописа (које одликује свест о фундаменталним питањима лепоте и уметности), постмодерног стрипа (дестабилизација нормативне поетике жанра), као и у домен (ауто)биографских, епистоларних, есејистичких текстова. Стратегије и технике превођења промишљају се у вези са степеном успешности преношења поетских смисаоних тонова у савременим преводима поезије енглеског говорног подручја на српски језик.

У радовима са Четвртог научног скупа младих филолога на основама митских референци, динамичких историјских и књижевних чинилаца, аутори пропитују развој књижевности латинског круга. Испитују се реторичко-граматичке претпоставке реконструисања каталонског језика и културе. У домену хиспанистичких истраживања расветљавају се жанровске одлике комедије, својства дворског позоришта, мотивски комплекси произашли из феномена путовања као елемента вишезначности алегориских представа и као симбола барокног схватања живота у једном културном контексту. С друге стране, митолошким и историјским елементима преиспитују се позиције епских јунака у српској традицији, контекстуализације њихових женидбених карактеристика, слике њихових метаморфоза и смрти. Поетика аутора утврђује се тумачењем одабраних песничких слика и мотива, или се природа књижевног дела поима у вези са појединим жанровским диспозицијама. У делима српских писаца 20. века читавају облици инкорпорирања митских матрица у уметничку књижевности, а спрега интеркултурног и идеолошког мишљења вреднује се интерпретирањем примера трагичног доживљаја света у вези са нпр. елементима духа антисемитизма. У светској књижевности маркирани су примери оних књижевних дела која феномене културе узводе према тумачењу саодноса цивилизацијских, политичких и историјских услова. Модерна цивилизација сагледава се и преко етичких категорија, при чему се хронотопи модернистичке књижевности разлиставају у гестовима негирања, деструирања и дискретног разграђивања традицијских вредносних, логичких и дискурзивних кодова. Слика града у којој визуелна (архитектонска, визуелноуметничка) декаденција урбаног простора може да се тумачи као регистар симптома политичке, економске, друштвене и моралне пропасти једног друштва и земље.

Савремена потреба мишљења о идентитету одражена је и у овом зборнику радова, текстовима који у тумачење приповедне конституције света уводе категорије времена, сећања, простора. Спровођење дисциплинских поступака, проблем моћи и власти, садејство машина, оптике, дискурса и субјеката у литератури шири се на истраживање положаја човека чија је прецепција дестабилизована, човека који губи, тражи и проналази идентитет. Проблемски аспекти идентитета раскриљују се у једном броју радова и из теоријски добро засноване имаголошке перспективе. Друштвено структурисане норме конституисања идентитета проблематизују се у вези са примерима оних књижевних дела у којима се открива друштвени, егзистенцијални, родни карактер жене/мушкарца, у којима до изражаја долази проблем односа субјекта и тела, слободе и идентитета. Процеси конституисања идентитета укључују и одређивање (не)могућности заснивања сопства и односа сопства, бивства и смрти у делима постмодернистичке књижевности.

Организовањем научног скупа на коме млади филолози могу излагати своја истраживања, бројност излагача, смелост научног перспективизовања предмета, актуелност истраживања и завидан корпус дела националне и светске књижевности, довољна су потврда настојања Организационог одбора, Колегијума за докторске студије и Филолошко-уметничког факултета да скуп ове врсте постаје местом на коме ће се млади истраживачи изнова научно потврђивати али и местом на коме ће се, што је једнако важно, упознавати и размењивати знања, делотворним чинећи мисли о својој и нашој културној отворености, узајамности. У име Филолошко-уметничког факултета и у своје име, као уредника овог Зборника, захваљујем свим колегама задуженим за организацију Скупа, а особито захваљујем учесницима Скупа који су излагали радове и приложили их за овај Зборник. А он, овакав какав предајемо научној јавности, убедљиво потврђује да још увек има упоришта снажне мисли и добре речи.

Крагујевац, март 2013.

Доц. др Маја Анђелковић

САДРЖАЈ

ОБРАЂАЊЕ ПРОДЕКАНА ЗА НАУКУ ФИЛОЛОШКО-УМЕТНИЧКОГ
ФАКУЛТЕТА У КРАГУЈЕВЦУ ПРОФ. ДР ДРАГАНА БОШКОВИЋА
УЧЕСНИЦИМА IV НАУЧНОГ СКУПА МЛАДИХ ФИЛОЛОГА СРБИЈЕ / 5

О ДРУГОЈ КЊИЗИ ЗБОРНИКА / 7

Ивана Марић

НЕПОЗНАТИ КАЛДЕРОН, АУТОР КОМИЧНИХ ЈЕДНОЧИНКИ / 17

Најташа Н. Гузина

МОТИВ ПУТОВАЊА У РОМАНУ *EL CRITICÓN*
БАЛТАСАРА ГРАСИЈАНА / 27

Cristina Santochirico

СЛИКА БЕОГРАДА ЗА ВРЕМЕ ЈУГОСЛОВЕНСКИХ РАТОВА (1991-1995)
У КЊИЖЕВНОСТИ И ФИЛМУ: ВИЗУЕЛНО-ЕСТЕТСКА ДЕКАДЕНЦИЈА
ГРАДА КАО ОГЛЕДАЛО МОРАЛНЕ ПРОПАСТИ ЗЕМЉЕ / 35

Virna Pascasi

PER UN'EDIZIONE CRITICA GENETICA
DEL *TORCIMANY* DI LUIS D'AVERÇÓ / 49

Fabrizio Fatica

IL MITO CLASSICO NELLA PRIMA LETTERATURA ROMANZA: LE FONTI / 61

Марина Гођуља

ЈЕВРЕЈСКО ПИТАЊЕ У ПРОЗИ ДАНИЛА КИША / 71

Јелена Ошашевић

ПРЕВОДИ ПОЕЗИЈЕ ЕНГЛЕСКОГ РОМАНТИЗМА
У КРАГУЈЕВАЧКОМ ЧАСОПИСУ *ЛИПАР* / 77

Софија Перовић

АУТОФИКЦИЈА У ФРАНЦУСКОЈ НОВОЈ КРИТИЦИ / 93

Јелица Вељовић

ИСТОРИЈА КАО РЕВЕРЗИБИЛАН ОДРАЗ ИСТИНЕ У ПРИЧИ
„ТЕМА О ИЗДАЈНИКУ И ЈУНАКУ“ ХОРХЕ ЛУИС БОРХЕСА / 103

Ана Б. Ђосић

КУРТ ШВИТЕРС КАО ПРЕДСТАВНИК ДАДАИЗМА
КОД НЕМАЦА И У ЕВРОПСКОЈ АВАНГАРДИ / 111

Анка Симић

ИСТОРИЈА И ЛИТЕРАТУРА: ИСТОРИЈСКИ И
КЊИЖЕВНИ ЛИК СТЕФАНА ДЕЧАНСКОГ / 119

Сузана М. Ђорђевић

ЗМАЈЕВИТИ ЈУНАК И ТРАДИЦИЈА: „СЕКУЛА
СЕ У ЗМИЈУ ПРЕТВОРИО“ / 131

Тања Анђић

ТЕМА ЖЕНИДБЕ У ОКВИРУ ЕПСКЕ БИОГРАФИЈЕ
ЗМАЈ ОГЊЕНОГ ВУКА / 139

- Ана Живковић*
„ЈЕДНА ЖЕНИДБА“ ЈАКОВА ИГЊАТОВИЋА: ПОЧЕЦИ
КОНЦИПИРАЊА СЛИКЕ КАО ФОРМЕ РЕАЛИСТИЧКЕ ПРОЗЕ / 147
- Јелица Живановић*
ПЕСНИЧКА СЛИКА ВИЛЕ У РОДОЉУБИВОЈ
ПОЕЗИЈИ ЛАЗЕ КОСТИЋА / 153
- Ливија Екмечић*
ЖАНРОВСКЕ КАРАКТЕРИСТИКЕ НУШИЋЕВИХ ДРАМА
„ТАКО ЈЕ МОРАЛО БИТИ“, „ПУЧИНА“ И „ГРЕХ ЗА ГРЕХ“ / 161
- Сена Михаиловић*
ДРАМСКИ ГОВОР КАО НАЧИН КАРАКТЕРИЗАЦИЈЕ БОРЕ
ШНАЈДЕРА У ДРАМИ АЛЕКСАНДРА ПОПОВИЋА / 171
- Тамара Пилетић*
НОВО ДОБА У СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ И УЛОГА КЊИЖЕВНИХ
ПИСАМА ВУКА СТЕФАНОВИЋ КАРАЏИЋА У ЊЕМУ / 179
- Милица Грујичић*
ИДЕНТИТЕТ ДЕФИНИСАН ПРОСТОРОМ И СЕЋАЊЕМ У
РОМАНИМА КАТАЛИНА ДОРИЈАНА ФЛОРЕСКА / 189
- Јелена Стојановић*
ИДЕНТИТЕТ ПАНОПТИКОНА / ПАНОПТИКОН ИДЕНТИТЕТА:
МИ ЈЕВГЕНИЈА ИВАНОВИЧА ЗАМЈАТИНА / 201
- Нађаша Инђић*
АЛБАХАРИЈЕВО ТРАГАЊЕ ЗА ИДЕНТИТЕТОМ
У СВЕТУ ДРУГОСТИ / 211
- Тајпјана А. Думитрашковић*
ВЛАСТ И МОЋ У ШЕКСПИРОВОМ *КРАЉУ ЛИРУ* / 219
- Маријана Радовић*
РАТНА ПОЕЗИЈА ДЕЈАНА ГУТАЉА / 225
- Тијана Мајковић*
ТРАГЕДИЈА КАО ИНИЦИЈАТОР ДРУШТВЕНЕ РЕФОРМЕ
У ДРАМИ ЕДВАРДА ОЛБИЈА КОЗА *ИЛИ, КО ЈЕ СИЛВИЈА?*
(*ПРИЛОЗИ ЗА ДЕФИНИЦИЈУ ТРАГЕДИЈЕ*) / 233
- Милица М. Војиновић Тмушић*
ХУМАНИСТИЧКИ ИДЕАЛИ И МАЛИГНА ДЕСТРУКТИВНОСТ
У ПРИЧАМА „НОЖ СА ДРШКОМ ОД РУЖИНОГ ДРВЕТА“ И
„ГРОБНИЦА ЗА БОРИСА ДАВИДОВИЧА“ ДАНИЛА КИША / 245
- Радоје Шошкић*
СРЦЕ ТАМЕ ЏОЗЕФА КОНРАДА: ПУТОВАЊЕ У ТАМУ ИМПЕРИЈЕ / 253
- Жељка В. Пржуљ*
ВИНАВЕРОВ ОДНОС ПРЕМА СТВАРАЛАЧКОМ ЧИНУ / 261
- Владимир Перић*
ДАДАСОФИЈА / 271

Исидора Белић

СУМАТРАИСТИЧКА ТЕЖЊА КА ИНТЕРКУЛТУРАЛНОСТИ:
ПОКУШАЈ ИМАГОЛОШКОГ ВИЂЕЊА КЊИГЕ КОД
ХИПЕРБОРЕЈАЦА МИЛОША ЦРЊАНСКОГ / 279

Мина М. Ђурић

ИМАГОЛОШКИ ПРИСТУП ПРОУЧАВАЊУ
КЊИЖЕВНОСТИ *IMAGO/HIDALGO* / 291

Милица Чубрило

ПРОБЛЕМ СТРУКТУРАЛИСТИЧКОГ ТУМАЧЕЊА
РОМАНА *ПЕШЧАНИК* ДАНИЛА КИША / 303

Јелена Милинковић

ИСПОВЕСТ У *ИСПОВЕСТИМА* МИЛИЦЕ ЈАНКОВИЋ / 313

Никола М. Ђуран

ПОРЕЂЕЊЕ ИДЕЈА О ИНТЕРТЕКСТУАЛНОСТИ У РАДОВИМА РОЛАНА
БАРТА, ЖАКА ДЕРИДЕ, ОСТИНА ВОРЕНА И РЕНЕА ВЕЛЕКА / 329

Нада Бузацић

РЕЛИГИОЗНИ МОТИВИ У ПОЕЗИЈИ ЛЕНАРДА КОЕНА / 337

Маја Ђук

БИБЛИЈСКИ МОТИВИ У РОМАНУ *АЛИЈАС ГРЕЈС* / 347

Јелена Ристићковић

МИТСКА МАТРИЦА И САН У ПАВИЋЕВОМ РОМАНУ
УНУТРАШЊА СТРАНА ВЕТРА / 355

Бојана Ђоројевић

ДЕМОНСКИ ЕЛЕМЕНТИ У РОМАНУ *О ЛОНДОНУ*
МИЛОША ЦРЊАНСКОГ И РОМАНУ *ЦРВЕНИ ПЕТАО*
ЛЕТИ ПРЕМА НЕБУ МИОДРАГА БУЛАТОВИЋА / 363

Нађаша Трнавац Ђалдовић

ИСКУСТВО НУМИНОЗНОГ У *КОЛАЈНИ* ТИНА УЈЕВИЋА / 373

Тајјана Ђосовић

МОРАЛНИ ПОРЕДАК У ШЕКСПИРОВОМ *ОТЕЛУ* / 383

Светлана Рајичић Перић

СТРИП АРТ И (БЕЛ)ЛЕТРИСТИКА (МАУС АРТА ШПИГЕЛМАНА) / 393

Мирјана Бојанић

ТОК СВЕСТИ КАО ТЕХНИКА ПРИПОВЕДАЊА У
РОМАНУ *БУКА И БЕС* ВИЛИЈАМА ФОКНЕРА / 401

Ања Анђић

ПРОБЛЕМАТИЧАН ПРИСТУП *ПЕТРОВГРАДСКОЈ ПРАШИНИ* ВОЈИСЛАВА
ДЕСПОТОВА: ИЗМЕЂУ АУТОФИКЦИЈЕ И МАГИЧНОГ РЕАЛИЗМА / 413

Биљана Митровић

ДИДАСКАЛИЈЕ У КОМЕДИЈАМА И МАЛИМ
СЦЕНАМА БРАНИСЛАВА НУШИЋА / 427

Јелена Младеновић
СМЕШНО И КОМИЧНО У КОМЕДИЈИ ФРЛЕЗИЈА
ИВАНА СТОЈАНОВИЋА / 493

Нађааша Делач
ФЕНОМЕН И ФУНКЦИЈА ПСОВКИ. СЛУЧАЈ
ПАВИЉОНИ МИЛЕНЕ МАРКОВИЋ / 453

Бојана Аћамовић
ЕЛЕМЕНТИ ДЕТЕКТИВСКЕ ПРОЗЕ У РОМАНУ
СТВАРНИ ЖИВОТ СЕБАСТИЈАНА НАЈТА / 465

Стеван Брадић
РЕЖИМИ ЧУЛНОСТИ И СИМБОЛИЧКИ ПОРЕДАК
У МАСКИ МИЛОША ЦРЊАНСКОГ / 475

Александра Пејчковић
ТЕЛА КОЈА (ПО)РАЂАЈУ / 489

Ана Росћокина
КОНСТЕЛАЦИЈА АКТЕРА У ДЕРВИШУ И СМРТИ: СЕЛИМОВИЋЕВИ
ЈУНАЦИ И ЊИХОВИ МЕЂУСОБНИ ОДНОСИ / 497

Дубравка Ковачевић
ИРОНИЈА КАО ПУТОКАЗ КРИТИЧКОМ ПРЕИСПИТИВАЊУ ЖЕНСКИХ
ЛИКОВА У РОМАНУ СВЕТСКИ ВАШАР ВИЛИЈАМА М. ТЕКЕРИЈА / 511

Маја Р. Милутиновић и Јелена С. Андрејић
(ДЕ)КОНСТИТУИСАЊЕ СОПСТВА С ОВУ СТРАНУ БИВСТВОВАЊА
У АЛБАХАРИЈЕВОМ РОМАНУ МАМАЦ / 519

Ана Станковић
ПАРАЛЕЛИЗМИ СВЕТОВА И ЈУНАКА У ЦИНКУ
ДАВИДА АЛБАХАРИЈА / 525

Мирослав Ђурчић
ПОТРАГА ЗА ИДЕНТИТЕТОМ У ПОСТ-АПОКАЛИПТИЧНОМ
ДОБУ У РОМАНУ ФИЛИПА К. ДИКА САЊАЈУ ЛИ
АНДРОИДИ ЕЛЕКТРИЧНЕ ОВЦЕ? / 535

Бојана Борковић
КО ЈЕ ЧОВЕК У СОБИ? КЊИГА ОПСЕНА И
ЗАКЉУЧАНА СОБА ПОЛА ОСТЕРА / 545

Нађааша Кљајић
ПОЕТИКА (ОД)НЕОБИЧЕНЕ САМОЋЕ У
РОМАНИМА ИГОРА КОЛАРОВА / 557

Јелена Вељковић Мекић
ПРЕДШКОЛСКО ДЕТЕ КАО РЕЦИПИЈЕНТ КЊИЖЕВНОГ ТЕКСТА / 565

Владимир Ђурић
ТЕМЕ ЉУБАВИ И ПРИЈАТЕЉСТВА У ЛА БРИЈЕРОВИМ КАРАКТЕРИМА / 579

Панајиојис Асимојулос
ХОМЕРСКА ПЕНЕЛОПА КОД КАЗАНТЗАКИСА И ДИЗДАРА / 589

Микела Кајра

КЊИЖЕВНОСТ, РЕАЛНОСТ И ФИКЦИЈА У ПРОЗИ Ф. А. ИСКАНДЕРА / 595

Ивана Панџић

СТВАРНОСТ И ФИКЦИЈА У РОМАНИМА *WATERLAND* ГРЕЈЕМА
СВИФТА И *ARTHUR AND GEORGE* ЏУЛИЈАНА БАРНСА / 605

Сава Сјаменковић

ФЕМИНИЗАМ У РОМАНУ *ЧОВЕК ПРАЗНИХ ШАКА* УРСУЛЕ ЛЕГВИН / 611

Софија Немеш

РОДНИ ИДЕНТИТЕТ И АНДРОГИНА ВИЗИЈА ВИРЏИНИЈЕ
ВУЛФ У РОМАНИМА *ОРЛАНДО И ГОСПОЂА ДАЛОВЕЈ* / 621

Јелена Симић

МЕДИЦИНСКИ ИСТРАЖНИ ДИСКУРС У РОМАНУ МАРГАРЕТ
АТВУД *АЛИЈАС ГРЕЈС* – УТВРЂИВАЊЕ КРИВИЦЕ ИЛИ
НЕВИНОСТИ „ЗЛОЧИНКЕ“ ГРЕЈС МАРКС / 631

Таијана Јовановић

ПОСТАЈАЊЕ ПИСЦЕМ – ПОСТАЈАЊЕ ЖЕНОМ / 643

Данка Ковачевић

ЛЕЗБИЈСКИ ОДНОСИ У РОМАНУ
THREE LIVES GERTRUDE STEIN / 653

АУТОРИ / 663

Ивана Марић
Београд¹

НЕПОЗНАТИ КАЛДЕРОН, АУТОР КОМИЧНИХ ЈЕДНОЧИНКИ

Филозофско драмско дело *Живоћ је сан*, једно од најдуговечнијих на нашим позорницама, заправо јесте све што је од позоришта великог драмског писца Педра Калдерона де ла Барке доступно на српском језику. Хиспанисти широм света, који изучавају његова дела, баве се првенствено новим (шпанским) комедијама, дворским позориштем и ауто-сакраменталима, па ни интересовање наших стручњака из области књижевности не прелази те оквире. Комади 'малог позоришта' тако остају потпуно непознати. Из тог разлога, циљ овог рада је да се представи Калдеронова вештина у писању једног кратког, а како смо закључили, врло сложеног драмског дела, анализирајући пет одабраних ентремеса (*El dragoncillo, El desafio de Juan Rana, El convidado, La casa de los linajes, Las carnestolendas*). Централни део рада посвећен је опису њихове садржине, поређећи теме, мотиве и ликове са истим елементима дела других аутора, у намери да се истакне значај малог позоришта и покаже сва величина Калдерона, аутора комичних једночинки.

Кључне речи: Калдерон де ла Барка, комичне једночинке, ентремес

Педро Калдерон де ла Барка, велики драмски писац, рођен је 1600. године у Мадриду у ком је преминуо 1681. године. Познат је историји шпанског и светског позоришта првенствено као писац нових шпанских комедија, или трагикомичних трочинки, и алегоријско-религиозних једночинки, односно ауто-сакраментала, мада је светску славу стекао још за живота. Томе у прилог говори то да је до 1660. године на француском језику постојало више од 20 превода, адаптација и имитација његових дела, у исто време када су, на пример, и Британци попут Џорџа Дигбија (George Digby) и Џона Драјдена (John Dryden), налазили инспирацију у његовим шпанским комедијама. На наше просторе Калдерон ступа тек у XIX веку, и то преко позоришта. Трагикомедија *Живоћ је сан* (*La vida es sueño*), његово најистакнутије дело, изводило се од самог оснивања Народног позоришта у Београду (1868. године), у ком се и данас може видети у режији Слободана Унковског. Први превод истог дела добили смо тек 1977. године, захваљујући преводиоцу Николи Милићевићу и издавачкој кући Рад. Након овог, других доприноса када је реч о овом писцу није било, тако да је нашој публици представљен само један драмски комад, а има их преко двеста уколико узмемо у обзир само трочинке и ауто-сакраментале.

Јасно је да позоришне представе данас изгледају сасвим другачије него у Калдероново доба. Одлазак у позориште током шпанског барока представљало је присуство једном спектаклу који се састојао од више драмских комада. Наиме, приказивала се једна, главна представа, нова шпанска комедија или ауто-сакраментал, на чијем су се почетку и крају, као и између чинова, изводили комади тзв. малог позоришта. То су биле једночинке комичне, врло једноставне садржине, кратке и језгровите, са изразитим сценским покретом и музиком. Имале

¹ ivana.maric@filoloski.rs

су за циљ да разоноде публику током паузе, одрже њену пажњу и, у случају да је то било потребно, да поправе утисак о целом спектаклу. Данашња публика ужива у позоришту гледајући једно дело у његовој целини, без прекида главног тока радње, док се импресија шпанског гледалишта XVII века о квалитету истог често сводила на количину смеха изазвану овим кратким сличевима.

Због описане природе и структуре позоришног спектакла, озбиљнији драмски писци тог времена, међу којима је и Калдерон, писали су и ове краће драмске форме. Од Калдеронових једночинки, у центру пажње историчара књижевности дуго је био искључиво аутосакраментал. Калдерон се сматра творцем (Валбуена Прат 1968: 555) ове драмске врсте коју одликују алегорија, вишеслојност, апстрактни ликови и раскошна сценографија, због чега она несумњиво заслужује ту пажњу. Ипак, занимљиво је то да су врсте малог позоришта чекале чак триста година после ауторове смрти на Еванхелину Родригес Куадрос (Evangolina Rodríguez Cuadros), Антонија Тордеру (Antonio Tordera) и Марију Луису Лобато (María Luisa Lobato), како би био размотрен и њихов значај.

Како је поменуто, српској публици је Калдерон познат само преко капиталног дела *Животи је сан*, трагикомедије озбиљне садржине, током чијег се извођења не приказује мало позориште, нити постоје преводи истог. Српски хиспанисти прате тенденције шпанске историје позоришта, која се највише бави Калдероном као писцем озбиљнијих и дужих комада, што је довело до тога да интересовање наших стурчњака из области књижевности не прелази те оквире. Из тог разлога, у наставку рада биће представљен управо овај, на српским просторима непознат Педро Калдерон де ла Барка, аутор комичних једночинки.

Калдероново мало позориште

Број комада малог позоришта за које се сматра да су Калдеронови, није мањи од двадесет четири ни већи, како се тренутно чини, од четрдесет један (Арељано 2001: 122), а писао је мохиганге, хакаре и ентремесе.

Мохиганга (*mojiganga*), извођена на крају спектакла, изазивала је реакцију публике својим комично-бурлескним карактером, шаренилом и нехармочном музиком, глумцима који су носили маске (најчешће животиња), кретали се хаотично и певали неповезано (Буесо 2005: 5). Упркос томе што почива на буци и гротескним приказима, Калдерон је успео своје мохиганге да обогати радњом, што је проузроковало то да се један од најпознатијих његових наслова, *Мохиганга о визијама смрти* (*La mojiganga de las visiones de la Muerte*), често вреднује као најбољи барокни примерак ове позоришне врсте (Арељано, Гарсија Валдес 2006: 42).

Хакару (*jácara*) је изводио најчешће један глумац певајући шпанску романсу о несташлуцима, злоделима и казни делинквената, осуђеника, проститутки, обично између другог и трећег чина шпанске комедије. Сликајући живот антијунака, чинила је контрапункт комедији (Стојановић 2009: 29), али као ни мохиганга, није имала толико утицаја на публику колико ентремес (*entremés*) који се изводио између првог и другог чина. Како је ентремес имао више текста, више простора, тиме је био и драмски богатији (Паљин 2008: 10), те интересантнији. Тематску окосницу ове форме чине шала или превара (Стојановић 2009: 87). Ликови су представљали припаднике нижих слојева друштва, а због кратког трајања, били су типизирани, тако да је публика знала шта који лик представља и шта од њега треба очекивати. Ефекат комичности постигао се у великој мери грешкама у говору, двосмисленошћу израза, исквареним латинским језиком, жаргоном

или дијалекатским разликама (Мадроњал Дуран 2003: 1029), исмевањем људских особина, шалом и покретом.

Због сложености радње, ове међуигре су посебно привлачне и погодне за дочаравање Калдеронове вештине у састављању једног тако кратког, а врло сложеног драмског дела, те ће у наставку бити представљено пет ентремеса: *Змајчић* (*El dragoncillo*), *Позив на двобој Хуана Рана* (*El desafío de Juan Rana*), *Кућа илеменијоо њорекла* (*La casa de los linajes*), *Госћи* (*El convidado*) и *Дани карневала* (*Las carnestolendas*). Одабрани су према томе колико смеха изазивају, према темама којима се баве, као и начину на који откривају слику шпанског друштва XVII века.

Пет Калдеронових ентремеса

Први ентремеси приписани овом аутору датирају из 1642. и 1643. године и не издвајају се посебно у односу на друге из истог периода. Имају сличан заплет, мотиве, увреде, игре речи и типске ликове (Родригес Куадрос 1997: 157). Међутим, временом су ова дела постала ближа шпанским комедијама, јер је Калдерон, пажљиво бирајући о којим типским ликовима говори, њихове речи, поступке и мане, успео да од комада који је служио за просту забаву у паузи пренесе сложено слику шпанске стварност.

Калдерон није допринео тематски развоју ове врсте малог позоришта. Штавише, један од његових успелијих ентремеса, објављен први пут 1708. године², представља обраду теме о исмевању лаковерног мужа рогоње коју је Сервантес први изложио у *Пеџини у Саламанки* објављеној још 1615. године. Овај ентремес назван *Змајчић*, на сцени окупља шест ликова: превареног мужа сељака – главног шаливцију, његову супругу Тересу (*Teresa*), њеног љубавника црквењака, војника, старог градоначелника и једну слушкињу. Окосница радње се своди на подсмех свих присутних мужу, који верује у част своје неверне жене. Ентремес почиње Тересиним покушајем да сакрије свог мужа у сеник од оних који су дошли да наплати неке заостале дугове. Заправо, није та „правда“ долазила по њега, већ градоначелник са намером да смести војника Хуана (*Juan*) у њихову кућу. Војник се удвара Тереси због чега га њен муж, чувши све, затвара у сеник, како би био миран у свом одсуству, а кључ поверава Тереси у коју наводно бескрајно верује³. Тек што је напустио кућу, на сцену излази слушкиња, а за њом и Тересин љубавник, црквењак, носећи обиље хране коју је потом морао да сакрије свуда по кући, па и сам да се склони испод стола, јер се муж ненадано брже вратио. Војник потом користи прилику да се наједе и напије обмањујући мужа, уз помоћ свих присутних, да зна тајне магије и да ће њоме донети храну на празан сто. Муж себе излаже руглу верујући му и понављајући његова „бајања“ у мраку, док слушкиња и Тереса износе храну на сто који је, на црквењачовим леђима, одједном „добрио ноге“ и почео да се креће. То су наводно све биле магије. Сви потом седају и госте се, сем мужа, коме црквењак неопажено избија храну из руку, а војник му испија вино. Желећи да се освети војнику, црквењак изла-

2 Још увек није поуздано утврђено када је написан овај ентремес. Родригес Куадрос помиње као могућу 1670. годину. (1998: 135)

3 “Porque la confianza / es la que más seguridad alcanza. / Tómala, cierra tú (¡Oh, en esta ausencia / no me muerdas, gusano, la conciencia!)” (Калдерон де ла Барка 1983: 270) – „Јер поверење највећу сигурност дарива. Узми, закључај ти (О, у одсуству, немој ми савест гристи, сумње црву!)“ Аутор свих превода у раду: Ивана Марић.

зи испод стола и грешком пребије мужа који овај ентремес завршава сав болан, тражећи плес.

Ма колико ово дело имало заиста комичних момената и упркос томе што га једна овако универзална тема чини и данашњој публици врло блиским, оно се најчешће сматра генијалном обрадом (Арељано 2001: 123), или сложенијим али мање ефектним делом у односу на Сервантесово (Шолберг 1954: 12). Калдерон представља другачије ликове, више типске, другачије ситуације у којима они комуницирају, где жена бива та која командује свом мужу да се сакрије, помаже му да побегне од неприлика. Међутим, чак и када се констатује да су у питању два различита приступа једној истој теми, предност у оригиналности се даје ипак Сервантесу (Канавађо 1988: 14).

Занимљив је крај у ком жена прељубница није кажњена за угрожавање породичне части. За Шпанце тог доба част није била врлина, духовно својство, већ се заснивала на томе како друштво види појединца (Вордровер 1983: 18). Била кћер, супруга или сестра, жена има моћ да својим недоличним понашањем наруши добро име, односно, част целе породице. У овом случају, као што је поменуто, нема казне за превару, нити има конкретног угрожавања части. Црквењак је побегао из куће неопажен од стране мужа, а док муж не зна поуздано, тј. док не затекне љубавника, његов добар глас је на сигурном.

У својој дефиницији нове комедије, Хес (Rainer Hess) каже: "Dos son los centros de gravedad temáticos que podemos encontrar: el amor y la honra"⁴ (1995: 45), међутим, ти се мотиви нису појављивали само у новој комедији. У *Позиву на двобој* Хуана Ране обрађује се један од аспеката части – описује се освета за угрожену част. Сваки супруг, отац, глава породице има дужност да одбрани добро име своје супруге, односно кћерке, и да се освети за сваку увреду, а један од најчешће примењиваних начина је био двобој, тема овог ентремеса. Након тога што је његов пријатељ говорио лоше о Хили (Gila), његовој жени, и увредио је, Хуан Рана одлази кући подвигена репа. Хилу га подсећа на дужност да брани добро име своје куће и захтева да се бори, те му објашњава како неког да изазове, како да држи мач, како да се креће током борбе. Хуан шаље писмо, сусреће противника и односи победу. Наизлази полиција коју Хуан убеђује да је усмртио свог противника (мада није), али га не одводи у затвор јер наилази Хила која се залаже за њега, те га пуштају и сви отпочињу са игром и песмом, како ликовима ентремеса и доликује. Калдерон барокног мушкарца овом приликом приказује као кукавицу: он је слаб и потчињен својој жени, што и представља главни узрок комичним ситуацијама у овом делу. Поједини северноамерички историчари сматрају да је Калдерон кроз пародију двобоја показао како је у његовим очима борба за ту „част“ била узалудна, а заменом улога мушкарца и жене, представљањем исфеминизираног мушкарца уз хомосексуалне конотације, да је био веома свестан и нових токова у урбаном друштву (Томпсон 2009: 163). Да је двобој све друго само не борба за част показују управо Хуанове речи: "La reputación me ha puesto / en lance tan arretado, / que el honor es lo de menos."⁵ (Калдерон де ла Барка 1983: 208)

Чести је био вредан Шпанац седамнаестог века, само ако је био чисте крви, односно, ако међу својим прецима није имао ниједног припадника вере која није хришћанска. Калдерон де ла Барка удара и на тај аспект части сатиричним приказом живота у сиромашном мадридском дворишту које иронично назива *Кућа*

4 „Два су тематска центра гравитације која можемо наћи: љубав и част“.

5 „Добар глас ме је сместио у такав шкрипац [мисли се на двобој], да ме част најмање брине“.

илеменишоғ порекла. Дон Тристан (Tristán) одлази у двориште куће у којој живе људи различитог сталежа, занимања, нација и језика, како би се осветио за увреду коју му је нанела једна праља Хуана (Juana) преваривши га. Покушавајући да увреди Хуану и њеног новог љубавника, говори најгоре о њима поредећи их са кројачем, грбавим човеком, бербериним, Црнцем, Маваром, продавачицом крпа и другим људима, чије је порекло или занимање указивало на нечисту крв. Сви ови ликови на његов помен долазе да бране своју „племенитост“ вређајући га или повређујући. Врхунац ироније показује продавачица изнутрица, која поносно наступа са речима да нико више крви од ње не може ни поседовати, с озиром на њено занимање (Калдерон де ла Барка 1983: 288). Дакле, брише се разлика између конотативног појимање крви, као племенитог порекла, и њеног денотативног значења чиме се обезвређује такво схватање части.

Појава свих тих ликова из нижих слојева друштва Мадрида, даје увид у једну особину житеља престонице, њихов понос, као и у начин на који живе, чиме се баве, и уопште у структуру мадридског друштва. Нешто богатије костумбристичке слике јесу део других ентремеса. Као пример можемо навести најпре Госта чији се заплет своди на шалу на рачун хвалисавог и користољубивог војника (још један типски лик). Старчић чију кућу војник непрестано посеђује јер се налази у улици којом пролазе велике накићене карневалске поворке, не може више да трпи то што војник неуморно и неумерено долази и једе све што се понуди посетиоцима. У позадини шале коју припремају старчић и слуге куће војнику како се више не би враћао, симулирајући његову смрт, а затим и чудо оживљавања, назире се слика шпанске склоности поворкама, забавама и карневалима. Старчић је и сам изнајмио ту кућу само због локације, а гости које непрестано има, долазе из истог разлога. Војничково призивање и величање војне прошлости наспрам чињенице да живи у сиромаштву (нема где да једе и стално носи исту гардеробу⁶) врло сликовито представља живот многих бивших бораца Шпаније.

Исту страст Калдерон истиче и у Данима карневала. По оцени Еванхелине Родригес ово јесте “un delicioso extremés en el que Calderón nos ofrece un microcosmos de la celebración carnealesca”⁷ (2002: 48). Заплет се своди на исмевање старчићевог тврдичлука, похлепе од стране његових укућана и једног шаливције. Укратко, Калдерон нам слика један дан карневала у кући старца, коме кћери траже забаву у виду комедије. Појављује се шаливција, момак једне од кћери, коме старац тражи да самостално приреди целу представу играјући разне ликове, не би ли тако уштедео. Након што се шаливција тобож напије и онесвести, старчић одлази да пронађе неког да га однесе, и његове кћери, у сарадњи са шаливцијом, односе сав новац и накит који је он годинама сакупио. Старац запомаже када по повратку не нађе своје богатство и, као одговор на то, кћери и шаливција поново излазе на сцену тумачећи ликове из позоришне и карневалске традиције, са критиком његовог тврдичлука.

Ругање, цимулирана пљачка, типизирани ликови и комичност заснована на увредама, чине типичне елементе ентремеса. Међу шалама се примећује и критика расипништва друшта уочи Карневала, али нам је такође кроз речи старчића предочена костумбристичка слика тог празника. Помињу се типична јела и игре

6 Наиме, када га слуге обману да је рањен, лекар налаже да му се скине одећа, на шта војник моли присутне даме да се не чуде томе што му је одећа прљава, јер, како се правда, праће касне у свом послу.

7 „симпатичан ентремес у ком нам Калдерон нуди микрокосмос карневалске прославе“.

младих, то “*loco tiempo de Carnestolendas*”⁸ када су сви жуде за забавом, толико детаљно да сазнајемо и колико су јаја у то време коштала (Калдерон де ла Барка 1983: 142-144). Лик Напокаог човека (пола мушкарац пола жена, хода унатраг и наглавачке) један је од основних симбола ове прославе, напокаог света у ком све друштвене инхибиције излазе на видело (Корал Пења 2005: 45), а којим Калдерон вешто богати опис овог празничког седамнаестовековног шпанског духа. Поред костумбристичких, очигледан је и мотив позоришта у позоришту, а присутан је и антагонизам између бунтовних кћери и старчића тврдице, младог и старог, у ком поједини историчари књижевности (Родригес Куадрос 2000: 719) налазе пандан традиционалној борби између доња Куаресме и дон Карнала⁹ (*doña Cuaresma, don Carnal*).

Ликови Калдеронових ентремеса

Поменуто је да су ликови у ентремесима типски, увек исти, што није другачије ни код Калдерона. Слуге су довитљиве, црквењак је склон греху и поседује велике количине хране, старац је шкрт, војник се хвали, итд. Но, ипак, постоје код Калдерона ликови који се не уклапају у потпуности у предвиђени калуп.

Свилени Хуан Рана је лик који се издваја у односу на друге. Његову улогу је тумачио Косме Перес (*Cosme Pérez*), веома познат и тражен глумац тог времена, за ког су многи барокни аутори наменски писали ентремесе. Рана је био умногоме прилагођен карактеру самог Переса, који је имао благе покрете и нарав, налик женским (Томпсон 2009: 162), тако да се исфеминизираност провлачи као његова карактерна особина кроз преко 40 ентремеса различитих аутора, колико је до сада пронађено (Арељано 2005: 102). Међу Калдероновим, могу се поменути још и Победа Хуана Ране (*El triunfo de Juan Rana*), или Торeadор (*El toreador*). У Позиву на двобој, Хуан Рана се представља управо као слаб мушкарац, који не може да улази у сукобе и не зна како да преузме одговорност за сопствену част. Пушта жени да га подсети на то да се на увреде части мора одговорити двобојем, као и да га „обучи“ за исти. Хуан је ипак није сасвим неспособан. Врло је самосвестан и довитљив. Познаје свој карактер и зна да не може да победи у том двобоју мачем, те га решава обманом: приметивши да је противник кукавица, представља се као сам ђаво не би ли га застрашио (Калдерон де ла Барка 1983: 212). Склон је узвишеном, патетичном говору и кукавичлуку, што је посебно приметно у тренутку када се опрашта од жене плачући и обраћајући јој се као удовици и пре него што је изазвао свог противника (Калдерон де ла Барка 1983: 208).

Основна особина лика старчића у Данима карневала јесте тврдичлук. Калдерон тиме није унео новину, јер је такав лик чест у малом позоришту (Арељано, Гарсија Валдес 2006: 12). У тренутку када је видео да му недостају кћери и благо које је годинама скупљао, старчић себе представља речима: “*Que me robéis a mis hijas, / vaya con el diablo, vaya, /que eran prendas que comían. / Mas mis joyas... Arre, parda*”¹⁰ (Калдерон де ла Барка 1983: 151). Насупрот овом, старац у ентремесе-

8 ...„лудо време карневала“.

9 Ова два лика представљају противречне симболе, са једне стране, чисте љубави и побожног живота пуног уздржавања (Куаресма) и, са друге, телесне љубави, односно, чулних задовољстава (Карнал). Први пут се појављују у делу Књига добре љубави Хуана Руиса (*Libro de buen amor*, Juan Ruiz, Arcipreste de Hita) из 1330. године.

10 „Да ми украдете кћери моје, па, нек иде до ђавола, биле су ми драгоцене, али су желе. Ал, мој налит... Изгубљен!“

су Гост воли да се удвара „покривеним дамама“¹¹, гостећи их док уживају заједно посматрајући поворке из његове куће, иако му се нимало не допада војник који долази свакодневно, једе све што нађе пред собом и досађује му неистинитим причама (Калдерон де ла Барка 1983: 292). Овај старчић није централна фигура која се исмева, те због тога није морао поседовати неку посебно истакнуту ману. Међутим, поменути војник јесте, те је због тога прилагођен типу хвалисавог војника који је без посла врло сиромашан, те му остаје једино да се присећа прошлости, хвали и преувеличава своје успехе кроз невероватне приче.

Лик жене, којој је Калдерон доделио улогу главног сплеткароша, издваја се од других по томе што она чини неизоставни део било које шале. На пример, други ликови, након сопствених неуспеха, траже служавки помоћ како би отерали војника у Госту; кћер увек успешно надмудри и исмеје свог оца (као што се десило у Данима карневала); супруга наводи Хуана Рану да се свети и изађе на двобој; прељубница у Змајчићу прави збрку од самог почетка скривајући свог мужа, а на крају није кажњена за превару већ њен муж извлачи дебљи крај. Но ипак, одлике такве јаке и самосталне жене су расуте по ентресима, и не чине неког посебног лика ког је Калдерон створио, и који ће касније трајати попут Хуана Ране.

У зависности од тога коју функцију имају, Калдерон своје ликове користи као оруђе за преношење сопствених идеја. Чини се да је велики утицај на његово мало позориште имало искуство у писању аутосакраментала. Наиме, у њима је Калдерон раздвајао тему (*asunto*) и садржину (*argumento*) које су биле повезане алегоријом (Стојановић 2009: 83): увек иста тема евхаристије се кроз алегорију смештала у оквирну причу, односно, садржину, преузету из било ког већ познатог извора (нпр. библијског, историјског или митолошког). Ликови у ентресу представљају ту садржину, показујући публици типске карактеристике на основу којих се критикују и исмевају одређене људске мане, али тему заправо чини сам Калдеронов глас који се манифестује кроз речи тих ликова. Најсликовитије објашњење ове тезе би био већ поменути Хуан Рана – носилац идеје да је двобој зарад части сулуд и сведочанство тога да је, ако је веровати северноамеричким историчарима, хомосексуалност присутна у бароком шпанском друштву.

Комичност Калдеронових ентресеса

Форма његових ентресеса је углавном иста. Сви су писани у стиху, и чине их сегидиље, шпанске романсе и силве. Најкраћи ентресес представљен у овом раду има 187 стихова (Кућа племенитог порекла), а најдужи 356 (Змајчић). Рима је углавном асонантска (најчешће а-а и е-о), метрика уређена, израз мелодичан, језик у складу са друштвеним статусом и пореклом ликова, а заједљиве увреде, бројне игре речи и сценски покрети, извор су комичности и бескрајног уживања у смеху, или подсмеху.

Универзалност Калдеронових ентресеса почива углавном на шали. Можемо само замислити колико је међуигра Дани карневала могла бити занимљива ондашњој публици, колико је било интересантно посматрати толико различитих ликова у једном ентресесу, али не можемо рећи да је некеме са нашег поднебља у данашње време посебно привлачна. Такође би се могли јавити проблеми у разумевању тога зашто је, на пример, у Кући племенитог порекла леворука или грба-

¹¹ “Señoras tapadas” је синтагма која алудира на то да су те госпође биле високога рода и наводно смерне.

ва особа нужно и нечасна¹², или зашто се језик мења када говори неки Црнац¹³, међутим, захваљујући двосмисленим изразима, смех неће изостати. На пример, реч *derecho* између осталог, може значити право, десно, исправно или усправно. Када Тристан долази у двориште испред Хуанине куће и, расправљајући са Хилом, употреби реч „леворук“ у лошем контексту, на то се јавља леворуки човек који га пита зашто би он био лош. Тристан му одговара да су леворуки мање „исправни“ (у смислу поштени; употребљена је реч “*derechos*”) него неки грбавцац, на шта управо човек са грбом излази и каже да је то нетачно јер грбавцац не може да буде „исправан“ (да стоји усправно – “*derecho*”), а да леворук може (Калдерон де ла Барка 1983: 286). Од ове игре речи, тежа за превод јесте једна која се често понавља и своди се на реч *empanada*, што је врста јела. Војник у Змајчићу тражи Тереси да му да нешто да поједе “*un jamón, una polla, una empanada*”¹⁴ или шта друго, а Тереса му одговара да од свега што је набројао једино има “*en-panada*”¹⁵ (Калдерон де ла Барка 1983: 267).

Закључак

Најскорија извођења у јануару ове године дела Живот је сан Калдерона де ла Барке у режији Слободана Унковског, затим Довитљива девојка, Лопеа де Вега, режисера Немање Савковића, или изложба приређена у децембру 2011. године, у организацији Универзитетске библиотеке „Светозар Марковић“ и Филолошког факултета у Београду, под називом Драмски писци Златног доба Шпаније, указују на то да шпански класици нису сасвим заборављени у Србији. Узевши у обзир да је током свог живота Калдерон писао разна драмска дела, можемо са жаљењем приметити да је он српској публици још увек прилично стран. Мало позориште није било небитно у извођењу представа, штавише доста је утицало на оцену публике целог спектакла. Данас се не оно не изводи сем у посебним и ретким приликама, и то не вен шпанског говорног подручја.

Калдерон није учинио много за развој ентремеса. Није донео тематске промене, не уводи нове ликова, број дела које је написао није толико значајан узевши у обзир Кињонеса де Бенавентеа који има око сто педесет, писао је у стиху као и други, није био оригиналан као Сервантес... Комичност његових ентремеса се заснива на немилосрдној шали, на увредама, слободном тумачењу туђих речи, игри, наивности, шкртости и другим манама људских бића, батинама и другим сценским покретима. Ни то нису новине. Ипак Калдерон користи физичке, моралне и интелектуалне одлике људи свога времена, исмева њихов начин живота приказујући кратко и ефектно све оно у чему греше. Он их не кажњава јер је сврха ових дела била да засмеју публику, али њима свакако осликава читав један барокни Мадрид, и било са намером или несвесно, дотиче све његове болне тачке. Могли бисмо се сложити са са мишљењем Фелисидад Буендије (1965: 657) када каже да у свим његовим делима бар у некој мери има доктрине и интенције, јер и

12 Леворука особа припада свету у ком је све обрнуто, као у огледалу, док грбавцац представља искривљену слику стварности. Родригес Куадрос (Калдерон де ла Барка 1983: 285) напомиње да припадају ликовима насталим на основу Кеведових (Francisco de Quevedo) дела, у којима се приказују као изразито неморалне особе.

13 Црнци су долазили на просторе Шпаније као робови. Говорили су шпански са примесамa португалског (куповани су у Бразилу) и афричког дијалекта.

14 ...„неку шунку, неко пиле, неку емпанаду“.

15 ...„у-хлебу-ништа“.

када пише кратка дела само ради забаве, чини се као да му је основна намера да пренесе одређену идеју. Калдерон и на малом простору успева да покаже своју изузетну умешност.

Литература:

- Арељано 2001: I. Arellano, *Calderón y su escuela dramática*, Madrid: Laberinto.
- Арељано 2005: I. Arellano, *Historia del teatro español del siglo XVII*, 3ª edición, Madrid: Cátedra.
- Арељано, Гарсија Валдес 2006: I. Arellano y C. C. García Valdés, Introducción, y: *Antología de entremeses del Siglo de Oro*, edición y guía de lectura Ignacio Arrellano y Celsa Carmen García Valdés, Madrid: Espasa Calpe, 9-44.
- Буендија 1965: F. Buendía, Pedro Calderón de la Barca, y: *Antología del entremés. Desde Lope de Rueda hasta Antonio de Zamora*, Selección, estudio preliminar y notas de F. Buendía, Madrid: Aguilar, 651-697.
- Буесо 2005: C. Buezo, Introducción, y: *La mojiganga dramática. De la fiesta al teatro*, Catalina Buezo (ed.), II edición, Kassel: Reichenberger, 1-17.
- Валбуена Праг 1968: Á. Valbuena Prat, *Historia de la literatura española*, Tomo II, 8ª edición, Barcelona: Gustavo Gili.
- Вардропер 1983: B.W. Wardropper, Temas y problemas del barroco español, y: *Historia y crítica de la literatura española. Siglos de Oro: Barroco*. Bruce W. Wardropper et al, al ciudadano de Francisco Rico. Barcelona: Editorial Crítica, 5-48.
- Калдерон де ла Барка 1983: P. Calderón de la Barca, *Entremeses, jácaras y mojigangas*, edición, introducción y notas de Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera, Madrid: Castalia.
- Канавађо, 1988: J. Canavaggio, En torno al „Dragoncillo“. Nuevo examen de una reescritura, y: A. Navarro González (ed.), *Estudios sobre Calderón*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 9-16.
- Корал Пења 2005: E. Corral Peña, Algunas palabras sobre la carnavalesización literaria, Veracruz: *La Palabra y el Hombre*, 135, Veracruz, 45-49.
- Мадроњал Дуран 2003: A. Madroñal Durán. Quiñones de Benavente y el teatro breve y: *Historia del teatro español. De la Edad Media a los Siglos de Oro*. Javier Huerta Calvo (dir). Tomo I. Madrid: Editorial Gredos, 303-316.
- Паљин 2008: Y. Pallín, Introducción, y: Yolanda Pallín (ed.), *Entremeses de Juan Rana*. Madrid: Fundamentos, 7-63.
- Родригес Куадрос 1997: E. Rodríguez Cuadros, Calderón entre 1630 y 1640: todo intuición y todo instinto, y: Felipe B. Pedraza Jiménez (coord.), *La década de oro en la comedia española, 1630-1640: Actas de las XIX Jornadas de Teatro Clásico, Almagro, 9, 10 y 11 de julio de 1996*, Albacete: Universidad de Castilla-La Mancha, 127-158.
- Родригес Куарос 1998: E. Rodríguez Cuadros. Disparate y gala de ingenio. Calderón y su teatro breve, y: Gaetano Chiappini y Maria Grazia Profeti (eds.), *Calderón: testo letterario e testo spettacolo. Atti del I Seminario Internazionale sui Secoli d'Oro. Firenze 8-12 settembre 1997*, Firenze: Alinea, 121-222.
- Родригес Куарос 2000: E. Rodríguez Cuadros, Introducción, y: Pedro Calderón de la Barca, *Obras Maestras*, J. Alcalá-Zamora y J.M. Díez Borque (coord.), Madrid: Castalia, 717-720.
- Родригес Куарос 2002: E. Rodríguez Cuadros. *Calderón*. Madrid: Síntesis.
- Стојановић 2009: J. Stojanović. Špansko pozorište baroka. Beograd: Filološki fakultet.
- Томпсон 2009: P. E. Thompson, *The outrageous Juan Rana entremeses: a bilingual and annotated selection of plays written for this Spanish Golden Age Gracioso*, Toronto: University of Toronto.
- Шолберг 1954: K. R. Sholberg, Las obras cortas de Calderón, Madrid: Clavileño, 25, Madrid, 13-19.

RESUMEN: EL CALDERÓN DESCONOCIDO, AUTOR DE LAS PIEZAS DE *TEATRO BREVE*

La vida es sueño, la obra capital del gran dramaturgo Pedro Calderón de la Barca, es el único drama suyo disponible en la lengua serbia. Los hispanistas que estudian su obra, se dedican primordialmente a la comedia nueva española, al teatro palaciego y al auto sacramental, y el interés de nuestros expertos de literatura tampoco sobrepasa esos marcos. De esta manera, las obras del teatro breve quedan completamente desconocidas. Por tanto, el objetivo del presente trabajo es presentar la destreza con la que Calderón escribía una pieza corta, y como hemos concluido, muy compleja, analizando cinco entremeses escogidos: *El dragoncillo*, *El desafío de Juan Rana*, *El convidado*, *La casa de los linajes*, *Las carnestolendas*. La parte central expone el contenido, comparando los temas, motivos y personajes con los mismos elementos de las obras de otros autores, con el propósito de destacar la importancia del teatro breve y demostrar la magnitud de Calderón, el autor de las piezas breves cómicas.

Palabras clave: Calderón de la Barca, teatro breve, entremés

Наташа Н. Гузина
 Филолошки факултет у Београду
 Катедра за иберијске студије

МОТИВ ПУТОВАЊА У РОМАНУ *EL CRITICÓN* БАЛТАСАРА ГРАСИЈАНА

У књижевности шпанског барока мотив путовања представља велику теоријску непознаницу и недовољно истражено књижевно питање. Уколико се узме у обзир учесталост његовог јављања у шпанском роману XVII века, тешко је наслутити узрок недовољног интересовања за бављење поменутиим мотивом у шпанској прози. Овај рад бави се мотивом путовања као симболом барокног схватања људског живота и вишезначношћу алегоријских представа у којима се дати мотив јавља у роману Балтасара Грасијана *El Criticón*. Са циљем да се укаже на универзалност и слојевитост симболике коју испољава у шпанском роману XVII века, у раду ће бити представљен однос који мотив путовања на једном вишем ступњу остварује са појмовима: одрастање, сазревање, духовно и морално уздизање. Анализирајући корелацију међу наведеним појмовима, откривамо кључне ставове о специфичном хиспанском схватању људског живота у време када настаје Грасијаново дело.

Кључне речи: мотив путовања, *El Criticón*, шпански роман XVII века, Балтасар Грасијан

Мотив путовања у књижевности

Сматра се да су сва велика остварења светске књижевности, на овај или онај начин, књиге о путовањима: *Одисеја*, *Енеида*, Дантеова *Божанствена комедија*, Сервантесов *Дон Кихоти*, *Лазарчић са Тормеса*, Џојсов *Уликс*, те да су најзначајнији књижевни јунаци израсли у величине управо кроз путовања (Alburquerque 2006: 69-70). Често се у књижевности мотив путовања јавља као метафора живота или смрти, живота у виду свих његових доби кроз које пролазимо на своје путу ка вечности, а смрти када она означава прелазак из једног облика постојања у други (Gasquet 2006: 32).

Разлог због кога смештамо порекло мотива путовања у неке од најранијих књижевних текстова тражимо у чињеници да је књижевност одувек била неодвојива од људског понашања. Упоредо са тренутком у коме је човек почео да мења место свог боравка, да се сели, премешта и путује, расла је и његова потреба да о својим искуствима стеченим у новим, до тада непознатим пределима, говори са другим људима, да о њима пише и приповеда. Истовремено је човек бележио, не само утиске које су новине на њега остављале, већ и промене на психолошком плану изазване новим искуствима. Осим тога, постоје индиције да је тема путовања још од својих најранијих манифестација била уткана у сам фолклор (Brioso Sánchez 2002: 186).

Ако имамо у виду човекову потребу за кретањем, сам мотив путовања, било у животу или у књижевности, можемо доживети као израз његовог непристајања на свет. Управо је то непристајање први корак ка моралном и духовном узрастању. У роману Балтасара Грасијана *El Criticón*, мотив путовања

послужио је као врло моћно средство за сликање поменутог узрастања. Аксел Гаскет у једној од својих студија истиче да је неопходно запитати се на који то начин једно обично „померање“ у времену и простору, односно путовање по својој основној дефиницији, утиче на људско понашање, на његове сазнајне функције и какве психолошке промене изазива у човеку (Gasquet 2006: 32). Сматра се да се, путујући, изграђујемо као личности тако што се сусрећемо са новим искуствима и прихватамо људе и ситуације који нису ни налик нама, као и ни догађајима у којима иначе учествујемо (Augé 2006: 14). И баш као што физички и просторно путујемо, многи књижевни јунаци то чине метафорично и алегорисјки, па се кроз њихова искуства суочавамо са бројним аспектима путовања која сами, путујући, ни не опажамо. Истовремено се настајујемо у сасвим новим пределима, а потом их вољно или невољно напуштамо, трагајући увек за неким дубљим разлозима и вишим смислом.

Алегоријски аспект путовања присутан је и у најстаријим књижевним текстовима. Један од њих је *Еп о Гилгамешу*, у коме је путовање представљено као алегорија спознаје. С обзиром на чињеницу да је Гилгамеш био две трећине бог, а једну човек, дуготрајно и болно успињање уз лествице спознаје истовремено је јачало обе природе у њему, једнако људску и божанску. Патња услед искушења са којима се суочавао на свом путу ка сазнању све више га је приближавала човеку, док га је могућност да се избави из свог незнања чинила сличним боговима. Веровало се, наиме, да богови поседују апсолутно знање док је човек, услед свог греховног пада, лишен овог дара. Да би се избавио из незнања у коме се налази, он мора да осети потребу да се морално уздигне и да тако начини први корак ка свом спасењу. Стога богови, пружајући му шансу да се поправи, стављају пред човека искушење у виду путовања ка сазнању, јединог средства уз помоћ којег се овај може приближити вечности. Да би стекао знање, човек се мора отиснути у потрагу за њим, савлађујући све препреке које га на том путу задесе (Gasquet 2006: 33).

О судбини човека на сличан начин проговара Балтасар Грасијан у свом роману *El Criticón*. Наиме, служећи се идејом о животу као путовању, аутор представља четири животна доба у којима се алегоријски јунаци као оличења људских мана и врлина, на своме путу ка моралном и духовном узрастању суочавају са бројним потешкоћама. Протагонисти, Анденио и Критило, оличење су човекове двојке природе. Први је вођен примарним инстинктима, страшћу, путеношћу и нагонима, док други представља глас разума и самоконтроле. Суочавајући се са бројним искушењима и ступајући у борбу са сопственим слабостима, Анденио и Критило се, поучени различитим искуствима, уче животној мудрости (García Lorenzo 1982: 569). Пре него што се посветимо самом мотиву путовања, његовој слојевитости и симболици у Грасијановом роману, подесно је, у контексту тумачења овог књижевног мотива, осврнути се на оновремено схватање човека и пишчево виђење људског живота.

Грасијаново поимање човека

Са циљем да се на што вернији начин представи симболика коју мотив путовања остварује у роману *El Criticón*, неопходно је осврнути се на барокно схватање човека и људског живота, које ће у значајној мери допринети расветљавању симболичких значења поменутог мотива. Наиме, много је пре Грасијана у књижевности, и не само у оквиру ње, била присутна идеја о човеку

као бићу које треба да буде одраз божији. Сходно томе, веровало се да је човека сам Бог поставио у средиште универзума и, подаривши му разум и слободну вољу, тако га учинио савршенијим од свих осталих бића. Наградивши га слободом избора, ставио је пред њега терет константног искушења, пруживши му две могућности: да се унизи поставши роб својих нагонских потреба или да се морално и духовно уздигне корачајући ка вечности (Egido 2001: 148-149).

Управо су разум, говор, писана реч и уметност, као одрази човекове интелигенције и креативности, поставили ово биће у супериоран положај. Веровало се да се слобода људског избора првенствено манифестује кроз језик, моћ писменог и усменог изражавања, као и кроз уметничке дисциплине, које човеку омогућавају да испољи свој стваралачки дух и слободу. Значај који се овим аспектима интелектуалног делања придавао у време ренесансе, допринео је постављању човека у центар универзума. Сматрало се да је ерудиција пут ка вечности, те да су путеви сазнања пресудни у остваривању највиших људских потенцијала (*Ibid*, 143-149).

Можемо закључити да човека од других бића издвајају првенствено језик и разум. Међутим, људска природа је двојака, једнако нагонска и разумна, с тим што нису обе на исти начин продуктивне. Склоност ка примарним инстинктима не сме да постане доминантна јер спутава све остале сфере људског делања, првенствено духовну, моралну, интелектуалну и креативну. Уколико се задовољимо примарним људским потребама и притом се зауставимо на том ступњу, сви наши потенцијали да се остваримо у другим сферама живота, постепено ће опадати. Као бићима нам је дато на вољу да бирамо како ћемо живети, али у том случају и сва одговорност за последице тих избора припада искључиво нама:

“Las miserias humanas, aunque parecen venir al hombre por los azares de la fortuna, lo cierto es que conllevan casi siempre una connotación moral con la que éste se hace responsable y hasta causante de ellas, ya que las acarrear los vicios que practica. El contacto con los demás seres amplía esa batalla interior del hombre a una lucha permanente con los otros.” (Egido 2001: 166)¹.

Човек се, према мишљењу многих аутора који су стварали у време шпанског барока, константно налази на међи људске несреће и достојанства (*Ibid*, 151). Ова прва се огледа у његовој склоности ка греху, док друга представља привилегију да се из њега избави и да елиминише понашање које га је духовно унизило. Када је у питању Грасијанов став у вези са поменутом дихотомијом, Аурора Ехидо наводи следеће:

“/.../ Andrenio y Critilo comprobarán en sus propias carnes la doble naturaleza del hombre así como la del propio mundo, con sus maravillas y desastres. Lo fundamental de *El Criticón*, respecto al tema que nos ocupa, es que Gracián demostró la imposibilidad de separar en la práctica vital la dignidad y la miseria humanas, porque el hombre está compuesto de ambas /.../” (Egido 2001: 159-160)².

1 „Људске недаће, иако наизглед сналазе човека игром случаја, заправо увек садрже неку моралну црту која се приписује људској одговорности, те сам постаје узрочник тих недаћа, с обзиром на то да их привлаче пороци којима се одаје. Контакт са другим бићима преноси ту унутрашњу борбу у човеку на константну борбу са другима.“ (превод: аутор)

2 „/.../ Андренио и Критило ће на сопственој кожи спознати двојаку људску природу, каква је и сама природа универзума, са свим његовим ужасима и лепотама. Кључно је у *Ел Критикону*, а у

Међутим, упркос свим недаћама, искушењима и личним слабостима које прете човеку, он се, сопственим трудом и настојањем може поправити. Опште је познато да душа и тело у свим раздобљима људског живота иду у супротним правцима развоја. Физичка снага и лепота у младости често су у супротности са нашим духовним стањем, док морално и духовно највише узрастамо управо у периоду живота када наше тело почиње да слаби. Сходно томе, највише искуства и мудрости поседујемо када наша физичка снага потпуно изумре (*Ibid*, 160).

Мотив путовања у роману *El Criticón*

Роман Балтасара Грасијана *El Criticón* дело је изузетно сложене структуре коју чини значајан број епизода. Осим стварних топонима, у делу је присутан значајан број фиктивних места насељених алегоријским ликовима. Нарочито су занимљива њихова имена, која представљају оличење људских слабости и врлина. Тако се на свом путовању Грасијанови јунаци сусрећу са низом ликова. У питању су: Разум, Користољубље, Част, Заслуга, Свет, Земља, Демон, Путеност, Старост, Срећа и сл. Свако од ових имена упућује читаоца на врсту савета које ће Андриенио и Критило добити од осебе која га носи, као и на специфично место у оквиру три периода живота у коме ће се јавити дати јунак, односно особина. Имајући у виду чињеницу да је роман, сходно раздобљима људског живота, подељен на три дела, јасно је да човек о користољубљу или путености неће размишљати у детињству, али ће зато ове особине вероватно обележити период његове зрелости. Наведени алегоријски јунаци представљају својеврсну смерницу за самог читаоца, а могу се схватити као облик антиципације путем кога му аутор шаље смернице за даље кретање кроз текст, као и наговештај о догодовштинама двојице јунака које следе.

Сматра се да аутор, осим кратког боравка у Мадриду и Толеду, није имао прилике да много путује. Обишао је искључиво неколико мањих места у шпанским провинцијама Арагон и Валенсија. Међутим, то га није спречило да у овом роману, као и у многим својим делима, детаљно и са усхићењем описује пределе и градове које никада није имао прилику да упозна. Сматра се да је, иако ускраћен за таква искуства, силно желео да путује, те да је био човек космополитског духа (Alborg 1970: 837). Претпостављамо да у одређеној мери управо отуда потиче и жеља да уједно и сам људски живот представи као путовање. С обзиром на чињеницу да сва искуства у оквиру својих доживљаја протагонисти овог романа стичу путујући, мотив путовања свакако избија у први план када говоримо о овом делу. Имајући у виду чињеницу да роман поседује врло изражену алегоријску црту, неопходно је објаснити како овај мотив фигурира у оквиру Грасијанове идеје о људском животу као процесу спознаје који нас води ка вечности.

Бројни критичари сврставају Грасијанов роман *El Criticón* у такозване спознајне романе³, сличне онима који су у нашој књижевној традицији познатији као васпитни. У оквиру њих, ликови стичу знања о свету, уче како се треба владати, како се носити са животним искушењима и започињу алегоријско путовање које ће им открити најскривеније тајне живота и смрти (B. Pedraza; Rodríguez

вези са темом којом се бавимо, то што је Грасијан показао да је у животној пракси немогуће раздвојити људско достојанство од несреће су обе саставни део човека /.../'. (превод: аутор)

3 *novela iniciática*

Cáceres 1980: 308-309). Са циљем да се мотив путовања у роману *El Criticón* анализира на различитим нивоима, подесно је кренути од саме фабуле, у коју је и те како уткан наведени мотив. Укратко ће бити предствљене најзначајније епизоде чијој ћемо анализи приступити у наставку, водећи рачуна о корелацији са мотивом путовања и значају који играју у његовом тумачењу.

Након бродолома у близини острва Санта Елена, Критило бива спасен од стране Андрија, младића који је одрастао међу зверима, у изолацији од људи. Критило га учи људском говору и упозорава га на то да су људи веће звери од самих животиња, те да му од њих прети већа опасност. Укрцавши се на брод у потрази за Фелисиндом, Критиловом вољеном, започињу дуго и садржајно путовање идући ка Шпанији (*Ibid*, 307). Сучељавајући погледе на свет својих протагониста, Андрија и Критила, Грасијан већ на самом почетку дела постепено уводи идеју о човеку као несавршеном бићу. Вођен мишљу да ништа није онако како се на први поглед чини, Критило константно упозорава свог сапутника Андрија на опасности које вребају на сваком кораку и открива му недостатке људске природе: “/.../ así como el sol es el claro espejo de Dios y de sus divinos atributos, la luna lo es del hombre y de sus humanas imperfecciones: ya crece, ya mengua; ya nace, ya muere; ya está en su lleno, ya en su nada, nunca permaneciendo en un estado;” (Gracián 2001: 82)⁴.

На свом путу се сусрећу са низом алегоријских ликова који најчешће представљају оличење људских мана и врлина и захваљујући којима ће стећи сазнања која ће их усмеравати на њиховом даљем путешествију. Имајући у виду Грасијанов песимизам, примећујемо да његови јунаци углавном наилазе на духовно и морално посрнуле појединце, што потврђује пишчев став да се особе исправних начела налазе у мањини те да се, увиђајући странпутице којим већина људи корача, склањају и повлаче како би остали неприметни (Alvar; Mainer; Navarro 2011: 394). Мадрид је прво значајније одредиште на које стижу Грасијанови јунаци. Не желећи увек да чује Критилове савете, Андрино, уместо да оде да види Артемију, смерну и мудру јунакињу која својим саветима изводи људе на исправан пут, он бива обманут од стране Фалсирене, јунакиње која симболизује обамну и која ће, претварајући се да је Фелисиндина рођака, уз помоћ својих моћи заточити Андрија. Критило ће приликом боравка у Мадриду посетити Аранхуес, као и краљевски манастир Ел Ескоријал. Искуства која протагонисти доживљавају представљена су као потпуне супростности. Наиме, док Критило ужива у лепоти уметности, Андрино бива обманут Фалсирениним чарима и завођењем, међутим, Критило ипак успева да избави свог сапутника (*Ibid*, 395).

Други део романа одводи протагонисте у Арагон, што писац користи као погодан тренутак да изрекне хвалоспеве свом родном крају, али и да укаже на неке од његових недостатака. Значајно одредиште на њиховом путовању које обухвата овај део романа представља Саластанова кућа, коју аутор користи као покретач приче о уметности, историји Шпаније и преиспитивању дотадашњих сазнања у вези са поменутиим областима. Грасијан у овом делу романа поистовећује схватање мудрости са појмом истине и критикује лажне зналце и њихову потребу да што мање знају, све више учествују у дијалозима, дискусијама и полемикама. Ова критика одводи протагонисте до следећег одредишта, Палате

4 „/.../ баш као што је сунце јасан одраз божији и божанских атрибута, тако је и месец огледало човечије и његових недостатака људских: час расте, час се смањује; час се рађа, час умире; час је у пуној снази, час у сопственом ништавилу, никада се не задржавајући у једном стању;“ (превод: аутор)

разума, светле и грандиозне грађевине, украшене бршљаном и ловорикама. Лепоту ове палате састављене од осам велелепних вила коју чине науке или дисциплине попут поезије, математике, филозофије, теологије, историје и бројних других које изоштравају човеков разум и његово интелектуално делање, Грасијан користи како би још једаред изнео свој став о разуму, знању и мудрости. Како Аурора Ехидо наводи: “Tras la Poesía, aparece la ‘maestra de la vida’, esto es Historia, con sus dos mitades opuestas en el rostro, que cuenta la verdad de los hechos cuando la escriben plumas libres y no compradas.” (Egido 2001: 105)⁵ Аутор нам, поред свог становишта у вези са поменутиим дисциплинама открива да је неопходно разумети колики је значај знања и мудрости на људском спознајном путу, али је једнако важно умети препознати лажно, притворно и површно знање којим се хвалишу незналице јер оно не води интелектуалном, моралном и духовном уздицању (*Ibid*, 110). У епизоди која говори о путовању протагониста кроз Ипокриндину пустару, Грасијан говори о врлини као о основном средству за постизање среће. На путу до Виртелије, краљице среће, чека их безброј препрека јер се њена палата налази на планини потешкоћа. Успут их различити алегоријски јунаци воде ка палати, између осталих оштроумни младић, који им открива сва зверства људских порока (*Ibid*, 112).

Трећи део романа посвећен је добу старости и, као што је већ било речи, како се људско тело смањује и слаби, тако се увећава знање, искуство, мудрост и све оно што нам је недостајало у младости. Неопходно је напоменути да је Грасијан, као и многи његови савременици био поборник идеје о животу као путовању, односно као путу спознаје, стицању знања и задобијању мудрости. Сматра се, наиме, да је наш аутор, као и Хуан Луис Вивес, заступао сократовски став према мудрости, према коме она треба да служи на корист појединцу, али не само њему, већ и свима онима које овај, будући мудар треба да подучава (Egido 2001: 83). Она је истовремено једино средство путем кога човек може дешифровати животне обмане, привиде и превазићи искушења.

Своје пропутовање кроз животна доба, стварне и имагинарне пределе, Анденио и Критило завршавају у граду културе и мудрости, Риму. Тамо им један дворанин открива да је Фелисинда на небу и, служећи се точком времена, упознаје их са догађајима који ће се десити у будућности. Грасијанови јунаци уморни одлазе на конак у крчму живота, где их један од пролазника упозорава на опасност и открива им подруме Смрти. Она одлучује да оконча њихове животе, али им Заслуга, имајући у виду њихове врлине за живота, дозвољава да уђу у Палату бесмртности.

Сам роман *El Criticón* заступа управо то виђење. Критило, у складу са наведеном идејом и захваљујући свом искуству и свести о томе да је живот препун варки и искушења која треба савладати, као носилац мудрости константно подучава Анденија језику, култури, вредностима и обичајима. Он предствља оличење разума, глас савести, опреза и предострожности, док је Анденио, у недостатку свега наведеног, изложен непрекидним искушењима и потенцијалној пропасти. Како би се усправио у моралном и духовном смислу, Грасијан му додељује учитеља и још једанпут и неретко у књижевности, прагмично дихотомију тотор-ученик (*Idem* 84). Значајно је, притом, не само то што се Кри-

5 „Након поезије, појављује се учитељица живота, то јест историја, са своје две половине лица које су у супротности, а која говори истину о догађајима када је пишу слободна, а не поткупљена пера.“ (превод: аутор)

тило показује као врстан учитељ, већ и то што Андриенио на своје понашање примањује учитељеве поуке, те је читалац сведок психолошких промена које се у јунацима одвијају.

Закључак

Роман *El Criticón* заправо представља линеарну еволуцију човека на његовом спознајном путу, док однос међу протагонистима представља јасан пример како мудрост у корелацији са спознајом о стварима које нас окружују и инсистирањем на врлинама, може да узвиси човека. Ризнице знања отварају им се путем језика, разговора и размене искустава. На самом почетку дела, Грасијан разматра улогу човека у свету као божанској творевини и говори о тој улози у односу на друга жива бића и њихов значај. Као што је свет за човека књига коју изнова ишчитава све док је жив, на исти начин је и сам човек нека врста штива које треба ишчитавати и на тај начин се учити слабостима које нас унижавају и врлинама које нас из њих могу избавити. Према Грасијановом мишљењу, свет је оличење божанске мудрости, хијерархије која има своју логику, али је сваком човеку за сналажење у његовим оквирима неопходан водич (Egido 2001: 90-91).

Како роман одмиче, глаголи: путовати, видети, разумети и говорити постепено постају синоними, па се на тај начин остварује савршена веза између живота као путовања и стаза спознаје и мудрости којима се јунаци крећу. Према Грасијановом мишљењу, човекова свест је ограничена, те он сам не може сазнавати свет без утицаја божанске промисли. Неопходно је, такође, да човек схвати да је свет у апсолутном смислу несазнатљив, али да нас трагање одржава у животу, константно позиционирајући бића у више и ниже сазнајне стадијуме. На тај начин сваки учитељ лако може постати ученик. Стављајући мотив путовања у срж саме приче о људском животу, Балтасар Грасијан открива која су то четири начина путем којих човек достиже мудрост. Према његовом мишљењу, важно је: живети, путовати, читати и разговарати. Мудрост се достиже у позним годинама, инспирисана је знањима стеченим у бројним пропутованим пределима, а сачувана је у небројеним прочитаним књигама и честим разговорима са смерним и златоустим људима.

Извори:

Грасијан 2001: B. Gracián, *El Criticón*, Madrid, Cátedra.

Литература:

Алборг 1970: J. L. Alborg, *Historia de la literatura española (época barroca)*, Vol. II, Madrid, Editorial Gredos.

Албуркеке 2006: L. Alburquerque, “Los ‘libros de viajes’ como género literario”. In: *Diez estudios sobre literatura de viajes*, Manuel Lucena Giraldo y Juan Pimental (eds.), Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 67-89.

Алвар и др. 2001: Álvaro et al, *Breve historia de la literatura española*, Madrid: Alianza Editorial.

Аухе 2006: M. Augé, “Prólogo”. In: *Diez estudios sobre literatura de viajes*. Manuel Lucena Giraldo y Juan Pimental (eds.). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 9-17.

Бриосо Санџес 2002: M. Brioso Sánchez, “El viaje en la novela griega antigua”. In: *Estudios sobre el viaje en la literatura griega antigua*. Máximo Brioso Sánchez y Antonio Villarrubia Medina (eds.). Sevilla: Universidad de Sevilla, 185-260.

Ехидо 2001: A. Egidio, *Humanidades y dignidad del hombre en Baltasar Gracián*. Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca.

Гарсија Лоренсо 1982: L. García Lorenzo, “La prosa en el siglo XVII”. In: *Historia de la literatura española. II Renacimiento y Barroco. Siglos XVI/XVII*. Coordinada por José María Díez Borque. Madrid: Taurus, 565-570.

Гаскет 2006: A. Gasquet, “Bajo el cielo protector. Hacia una sociología de la literatura de viajes”. In: *Diez estudios sobre literatura de viajes*. Manuel Lucena Giraldo y Juan Pimental (eds.). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 31-67.

Педраса Хименес и Родригес Касерес 1980: F. B. Pedraza Jiménez y M. Rodríguez Cáceres, *Manual de literatura española. Vol. III Época del Barroco*, Tafalla (Navarra): Cénlit Ediciones.

EL MOTIVO DEL VIAJE EN LA NOVELA *EL CRITICÓN* DE BALTAZAR GRACIÁN

Resumen

En la literatura española de los Siglos de Oro el motivo del viaje representa una cuestión teórica poco investigada. Si tenemos en cuenta la frecuencia con la que aparece en la novela española del siglo XVII, parece difícil intuir la causa del insuficiente interés por dedicarse al mencionado motivo de la prosa española. Este trabajo se dedica tanto al estudio del motivo del viaje como símbolo de la visión barroca de la vida humana, como a los significados múltiples de las representaciones alegóricas en cuya forma el mencionado motivo aparece en la novela de Baltazar Gracián. Con el fin de indicar la universalidad y la diversidad de los niveles simbólicos que este motivo muestra en la novela española del siglo XVII, en este artículo se presentará la relación que el motivo del viaje, en un sentido más complejo, mantiene con los términos: el crecimiento, la madurez, la elevación moral y espiritual. A través del análisis de la correlación que existe entre los mencionados términos, este trabajo revelará las ideas cruciales sobre la específica visión hispana de la vida humana en la época cuando surge la obra de Gracián.

Palabras clave: motivo del viaje, *El Criticón*, novela española del siglo XVII, Baltazar Gracián, la literatura de los Siglos de Oro

Cristina Santochirico¹*Београд*

СЛИКА БЕОГРАДА ЗА ВРЕМЕ ЈУГОСЛОВЕНСКИХ РАТОВА (1991-1995) У КЊИЖЕВНОСТИ И ФИЛМУ: ВИЗУЕЛНО- ЕСТЕТСКА ДЕКАДЕНЦИЈА ГРАДА КАО ОГЛЕДАЛО МОРАЛНЕ ПРОПАСТИ ЗЕМЉЕ

У књижевним и филмским делима смештеним у Београду и насталим током 90-тих мотив ружноће града је у толикој мери присутан да га можемо сматрати лајтмотивом, кључним елементом којим се писци и режисери редовно служе да би описали тадашњу урбану средину. При томе ружноћа града се не сме протумачити само као чиста естетска категорија: у деликатном историјском контексту она добија етичку и симболичку димензију. У овом раду ћемо доказати да визуелна декаденција Београда представља огледало политичке, економске, друштвене и моралне пропасти земље.

После кратког реконструисања београдског урбаног развоја кроз историју, фокусираћемо се на последње две деценије двадесетог века, комбинујући литературу „техничког“ карактера (углавном радове везане за урбанистику, архитектуру и визуелне уметности) са анализом филмских и књижевних дела насталих тих година.

Кључне речи: Београд, слика града, урбицид

Тема овог рада је слика Београда у време југословенских ратова (1991-1995), са посебним освртом на визуелни аспект града.

Мада је фокус на естетским и визуелним променама које град доживљава у овом деликатном периоду своје историје, нисам се служила строго научном и стручном литературом (односно студијама о архитектури и урбанистици), већ сам покушала да покажем како је урбана средина представљена у уметничким делима насталим тих година.

Романи и филмови који описују историјску и политичку ситуацију почетком деведесетих представљају једно драгоцену и живо сведочанство о распаду Југославије и о рату. У њима је одлично описана атмосфера тих година и тачка гледишта становништва у моменту кад се нису могли предвидети исходи и последице тадашњег стања ствари па се живело у страху и у неизвесности. Зато се ова дела могу сматрати, с једне стране, важним историјским документима, живим изворима који нам преносе перцепцију драматичних догађаја '90-тих у време док су се још увек одвијали. С друге стране не можемо ипак заборавити да временска близина и висок ниво емоционалног уплитања могу да спрече објективни поглед на стварност, и понекад чак и да нашкоде уметничкој вредности књижевних и филмских дела, смештајући их у жанр публицистике или документаристике.

Иако свесни тога, писци и режисери не одустају од покушаја да представе свет око себе, да тако кажемо, „уживо“, испитујући историју како би нашли објашњење за тренутну ситуацију. У том смислу књижевност и филм представљају храбар покушај од стране интелигенције да се анализирају и критички посма-

1 Контакт: cristina.santochirico@gmail.com

трају узроци и потези који су довели до трауматичног краја Федерације. Уметност постаје прилика за једно дубоко размишљање о прошлости и о коренима политичке нестабилности, као и о ставовима и реакцијама савременика.

Можда није случајно ако аутори који се баве сликом града припадају заправо категорији и профилу уметника који се могу дефинисати као „урбани“, где појам „урбаног“ није конотиран у географском смислу, већ се односи на културолошку сферу, па се његова природа одређује на основу читавог низа опозиција које супротстављају град-село, урбано-рурално, развијено-примитивно, западно-источно, Европа-Балкан. О сукобу између града и села много је написано. Наведеним опозицијама су се често служили страни новинари ангажовани на територији бивше Југославије за време рата како би објаснили да су национализам и насиље само последица прастарог сукоба, нарочито укоревеног на територији Балкана, између села и града (Глени 1992; Румић 1999). Касније те исте опозиције су постале предмет дискусије у историјским и антрополошким студијама о Балкану, и објашњене као наметнуте културолошке конструкције (Тодорова 1997) или као пројекције оријенталистичког дискурса о Балкану (Јансен 2005).

Што се тиче „урбаних“ аутора који смештају своја дела у Београд за време рата, многи су склони да прихватају популарну тезу, по којој би афирмисање национализма и распад Федерације сами по себи указали на победу села над градом и над урбанитетом. Пораз „урбаног“ принципа је перципиран као корак уназад, који утиче не само на политички и друштвени план, него се одражава и на сам изглед Београда. Посељачење урбане средине се манифестује не само на нивоу обичаја и менталитета, већ дотиче и естетску димензију града, проузрокујући промене које угрожавају његов визуелни интегритет и чинећи га „ружним“.

Није онда тешко схватити зашто ружноћа постаје лајтмотив, свеприсутни елемент који аутори и режисери опсесивно понављају односно користе како би дочарали тадашњу слику града. Толико инсистирање на „ружноћи“ сугерише да се таква категорија не може схватити само као естетска, већ добија моралну конотацију², претварајући се у показатељ незадовољства на друштвеном као и на етичком нивоу.

Теза коју ћу покушати да докажем у овом раду је да естетска и визуелна пропаст града постаје током '90-тих неподношљива за становнике Београда јер одражава не само политичку, економску и друштвену пропаст њихове земље, него указује и на губитак духовних и моралних вредности. Ружноћа се не појављује само као контекстуални визуелни детаљ, већ добија неко дубље значење и постаје симбол тог драматичног периода.

Кратак историјски оглед о ружноћи Београда

Иако нема сумње да су политичке, економске и друштвене промене из '90-тих негативно утицале на визуелне и естетске аспекте урбане слике, не може се занемарити и мишљење да Београд никад није био леп град. Дефиниције као што су „patchwork city“ и „колажни град“ (Продановић 2004: 48) одлично описују бе-

2 У историји филозофије паралела између естетских и моралних категорија је општа пракса. Наравно је лепота обично везана са идејом доброг, као на пример у античкој грчкој филозофији, где идеал савршенства представљеног појмом *kalos kagatos* је заправо спој лепог и доброг. С друге стране ружноћа је обично асоцирана са идејом моралног зла – као на пример у Естетици ружног Карла Розенкраца, првог аутора који се систематски бавио појмом ружноће у филозофији. За комплетан поглед о теми добар је извор Екова Историја ружноће (Еко, 2010).

оградску урбанистичку структуру, указујући на „неред“ и на хаос као кључне факторе у слици града: историјски слојеви се преклапају без унутрашње логике, зграде из разних епоха стоје једна поред друге без континуитета, преносећи осећај несклада и ружноће.

Разлози за урбанистички и архитектонски неред леже, дакле, у бурној и драматичној историји града. Ма колико стар, Београд чува само ретке, спорадичне трагове из своје прошлости: због завидног географског положаја, одувек је представљао стратешки војни циљ за велике силе које су се смењивале на Балкану, па је много пута био освајан и разаран до самих темеља. „Прича о Београду је повест о граду којег, кроз векове, сви освајачи хоће само за себе и зато га сви прво руше, а потом подижу, најчешће из пепела.[...] Рушен је, колико се зна, 37 пута у последња два миленијума. У по неком од 20 векова, дакле, и у неколико наврата“ (Велмар-Јанковић 2011: 9).

Због те циклусне деструктивне праксе, град скоро да нема елементе који би сведочили о разним архитектонским фазама које су одредиле његову историју. Ништа не преостаје од барокне фазе Београда, која је трајала тек тридесетак година, (датиуми 1717. и 1739.), кад су аустријске трупе освојиле град и држале га под својом контролом. Њихов покушај да претворе тадашњи Београд у типичан европски град у барокном стилу је био успешан, судећи по тадашњим литографијама, али није преживео повратак Турака. (Продановић 2000: 20)

Ни из времена турске окупације, која је трајала око четири века, није остало скоро ништа осим калемегданске тврђаве и покојег изолованог споменика: урбанистичка реконструкција коју су започели Карађорђевићи и наставили Обреновићи је променила типичну структуру старе источне вароши, са кућицама на један спрат и практично без система улица, и обезбедила Београду ново лице у складу са новим идентитетом европске престонице. (Дого 2009: 143).

При томе, прелаз власти у руке српских владара није аутоматски обезбедио одговарајући ниво политичке стабилности, који би дозволио да се град шири на основу доследног и хармоничног урбанистичког плана. Све до Другог светског рата Београд доживљава још разарања и деструкције, који остављају трагове на урбанистичком интегритету, као што пише Велмар-Јанковић: „... а и по калдрми Позоришне улице, као и некад, у време Кочине крајине по палисади шанца, ударале су аустријске гранате. Истина, ове из 1914. као да су биле нешто убојтије од оних из 1790, али ни то није сасвим сигурно. Изгледа сигурно да су веома убојите биле, у априлу 1941. немачке, а у априлу 1944. америчке бомбе...“ (Велмар-Јанковић 2006: 13)

Није далеко од истине тврдња да је дисконтинуитет једина константа у урбаном развоју града (Норис 2002), и да је заправо тај дисконтинуитет први узрок недовршености процеса урбанизације и модернизације.

Чак и у другој половини двадесетог века, кад Југославија доживљава, под Титовом владавином, најдужи икад запамћени период мира и стабилности, дисконтинуитет остаје неизбежна константа у урбаном развоју. У складу са политичким путем који је Федерација изабрала, Београд се двоуми између два доминантна модела, тј западно-европске престонице с једне стране и индустријског града из комунистичких земаља источне Европе с друге.

Због свог положаја на геополитичкој мапи Европе Београд се може сматрати као „нешто између“, као што гласи наслов амблематичног филма Срђана Карановића из 1983, који одлично описује дух престонице у свим његовим контрадикцијама. Главни град тадашње Југославије се заправо налазио негде између –

између града и села, модернитета и традиције, комунизма и капитализма, запада и истока.

При томе, без обзира на његову дуалност и некомплетност, процес модернизације је ипак био покренут и почео да показује резултате, тако да су грађани постали свесни потенцијала и шарма свог града.

Деведесете представљају нагао прекид овог процеса, са увођењем националистичких елемената, повратком руралном менталитету и удаљавањем од урбаних вредности. Иако се такав преокрет, као што смо видели, перфектно уклапа у познату и да тако кажемо циркуларну шему градског развоја – ипак га већина становника доживљава као неподношљиву промену на горе, чисту регресију, као што примећује Продановић: „И град чија је привлачност, парадоксално, проистацала из недостатка лепоте, из бизарних контраста архитектуре различитих стилова, утицаја и епоха, пропадао је заједно са осипањем своје живе супстанције. Нестајао је шарм његове разноликости, неуке закрпе оронулих фасада и конструкција постале су видљиве од онога што су поправљале, Београд је постао пројекција сивих, до прве прилике закрпљених људи који су у њему живели попут мекушаца у љштури“ (Продановић 2002: 120).

Као што се може закључити из претходног пасуса, оно што чини деведесете неподношљивим и неприхватљивим је губитак духа који је владао у граду у претходној деценији. У перцепцији београдског становништва осамдесете представљају једно златно доба, врхунац града не само као политичке и административне престонице тадашње СФРЈ, него и као културног центра на светском нивоу. У очима својих становника а и многих западних посматрача, Београд је тада заслужно достигао статус европске престонице: статус који ће изгубити током деведесетих – са распадом Федерације и почетком рата.

Београд у „златним“ осамдесетим

Изразити било какво мишљење о осамдесетим година је поприлично деликатна ствар, јер деценија представља историјски и логички завршетак социјалистичке ере у Југославији, па самим тиме се њена осуда не може одвојити од историјске и политичке евалуације читавог комунистичког периода. При томе фокус овог рада није на политици, него на слици града и на перцепцији коју су становници имали о њему. Зато ћу покушати једноставно да се концентришем на карактеристике које одређују тадашњи урбани начин живота.

Београд је био главни град Федерације, у историјском моменту кад је СФРЈ учврстила свој положај на међународној сцени као лидер несврстаних земаља и као политичка алтернатива између истока (совјетског комунизма) и запада (америчког капитализма). Београђани су имали право на све предности обично обезбеђене у комунистичкој земљи – бесплатно образовање, здравствени и социјални систем, одговарајући ниво безбедности и запослења, инфраструктуре итд - али са неким битним привилегијама које су биле незамисливе за становништво других земаља источног блока, као на пример виши стандард живота и отварање ка спољашњем свету, посебно ка западу. Размене са западом се нису дешавале само на културном и економском нивоу; биле су омогућене правом грађана да излазе из земље и да слободно путују.

Већ од краја шездесетих, а све чешће током осамдесетих земља се отвара спољашњем свету кроз разне престижне манифестације међународног профила (БИТЕФ, ФЕСТ, Сајам књига, Салон архитектуре), а и многобројне културне до-

гађаје које гости престоница. Као резултат свих ових фактора Београд постаје у очима својих становника један динамичан и отворен град, идеално место за живот, које нема шта да завиди осталим европским метрополама. Отварање ка западу, посебно код младих који су имали прилику да путују, се манифестује као прихватање западне контра-културе у разним аспектима живота (свакодневница, животни стил, мода, култура), мада је можда музика елемент који најбоље описује овај социолошки преокрет. Као пример ове тенденције можемо навести *Како је прошао Рокенрол*, омнибус студената ФДУ из 1989, у којем је живот младих генерација у Београду представљен као неки весели и непрекинути „покретни празник“ (Даковић 2008: 164).

У складу са тадашњим европским тенденцијама, музички жанр који доминира у Југославији осамдесетих година је Нови талас, комерцијална и да тако кажемо „урбана“ варијанта панк-музике, који доживљава велики успех у свим главним градовима република. Није случајно ако су музичари из бенда Шарло Акробата, састав од којих ће неколико година касније настати ЕКВ, аутори музике за филм који се сматра манифестом београдског Новог Таласа у кинематографији - *Дечко који обећава*, Милоша Радивојевића (1981). Прожимање музике и радње је толико дубоко да се овај филм може сматрати скоро музичким филмом. Трансформација јунака (који се чудном коинциденцијом зове Слободан Милошевић) из примерног студента и доброг сина у безобразног и бунтовног рокера постаје повод за причу о генерацијском сукобу између социјалистичке „буржоазije“ и њене деце. СКЦ, храм рок-музике и место где је иначе настала југословенска '68, постаје симбол алтернативе и контра-културе у Београду.

Да затворимо ову панораму осамдесетих можемо цитирати један филм који се не уклапа у потпуности у правац Новог таласа и који, ако строго гледамо, не припада бар по датуму ни дотичној деценији, јер се појавио тек у ратној години 1992. При томе он може да се сматра као закаснио манифест београдског „фазона“ из осамдесетих, лабудова песма једне генерације пре рушења њеног света. Мада је био само дипломски рад једног талентованог студента ФДУ, *Ми нисмо анђели* Срђана Драгојевића је доживео невероватан успех и брзо добио статус култног филма.

У првој сцени анђео и ђаво театралним гестом отварају завесу и откривају поглед на место где ће се одвијати радња – тј. на Београд. Пред очима гледалаца се отвара једна типична градска панорама – запуштен крај осветљен бледим сунцем, оронуте зграде у соц-реалистичком стилу, сивило и бетон. Међутим, без обзира на депримирајући пејзаж, ови први кадрови не преносе никакав осећај притиска и беде, захваљујући коментарима два бизарна лика и музици која их прати у позадини – једна безбрижна, весела и певљива мелодија.

Анђео и Ђаво, лежерност и тежина, ружноћа и лепота: ова дуалност ће карактерисати репрезентацију града у целом филму. С једне стране се показује званично лице Београда – престоница социјалистичке земље, у којој превладавају реалистички тонови и сиве боје – док с друге стране Драгојевић моделира један утопистички портрет урбане средине, који рефлектује начин на који су млади Београђани доживљавали свој град.

Први пример овог имагинарног света, којим доминира ексцентрични и надреални укус, је стан где јунак Никола (Никола Којо) живи са димерком Мартом (Соња Савић). Без обзира на чињеницу да студенти током осамдесетих углавном нису могли себи приуштити такве „фазониране“ станове, пада у очи контраст између спољашњег изгледа зграде (убичајена двоспратница од цигле, за-

пуштена и декадентна, са сивим бетонираним двориштем) и бизарности унутрашњег дизајна – један велики дуплекс, минималистички намештен, са необичним детаљем спиралног тобогана уместо степеница.

Међутим, могло би се рећи да је београдска дуалност најјаче представљена у првој секвенци филма, сцени у којој се први пут појављује протагониста Никола, студент књижевности и београдски мангуп, који се заправо буди у стану жене с којом је провео ноћ. Цела секвенца, која код гледалаца у Србији изазива смех и одушевљење, представља право благо за сваког западног истраживача. Сваки елемент се може протумачити кроз систем опозиција село-град, рурално-урбано, источно-западно.

Кућица у којој се Никола буди је једна скромна дрвена конструкција окружена зеленилом: чиста пасторална идила, могло би се рећи, да нема у позадини један огроман солитер који јасно указује да се не налазимо усред села, него на градској периферији. И комичан детаљ петла који се сместио на хауби љубичасте ајкуле, ознаке престижа и афинитета ка западу, постаје симбол недовршене урбанизације града, у којем поред урбаних елемената и даље преживљавају остаци руралне традиције.

Као закључак ове анализе можемо тврдити да се *Ми нисмо анђели* не може сматрати као реалистичко-документаристичко представљање осамдесетих година: ова шарена поп-бајка сведочи о идеализованој перцепцији коју су млади Београђани имали о свом граду. Иако се из филма јасно види како је процес урбанизације-модернизације-европеизације земље био дефинитивно некомплетан, атмосфера сугерише да се у овој семиурбаној средини могло живети мирно и срећно, заправо као у (поп-)бајци.

Распадом Федерације и почетком рата се овај идеални свет мизерно срушио: бајка се претворила у хорор филм и његови безбрижни јунаци су морали да се суоче са новом језивом стварношћу.

Урбана култура деведесетих: прекид и континуитет у односу на осамдесете

Ако смо „изместили“ филм *Ми нисмо анђели* из деценије којој стварно припада по датуму првог приказивања, то је због лежерности радње и безбрижности тона, које се никако не поклапају са тежином новог историјског контекста и сугеришу да Драгојевићево дело треба схватити као постхумну оду посвећену „легендарним“ осамдесетим и њиховом непоновљивом стилу живота.

Историјске промене које почињу раних деведесетих представљају нагли прекид у урбаном развоју, па самим тиме и у животима свих југословенских грађана. Транзиција из социјалистичког у пост-комунистички систем је феномен који је захватио не само Федерацију, већ и државе под контролом Совјетског Савеза. Међутим, судбина Југославије се драматично разликује јер се федерација руши на посебно трауматичан начин, ратом. У овом контексту случај Србије показује неке сасвим специфичне црте: према званичним изјавама са политичког врха република не учествује у сукобу. При томе, иако се војне операције заиста одвијају ван њених територијалних граница, последице сукоба се очигледно одражавају на свакодневни живот грађана и дубоко утичу на изглед града. Мобилизације, милитаризација града, масовни долазак избеглица са територије Хрватске и Босне, забрињавајућа приступачност оружју, која проузрокује насиље и пораст криминала у граду – сви ти фактори показују да Београд,

иако није званично уплетен у сукоб, ипак живи као „град у сенци рата“ (Вујовић 1996). Непосредне последице близине ратишта се преклапају са већ тешком економском кризом и са колапсом свих институција и структура које су припадале државном сектору (здравствени и социјални систем, образовање, градске услуге и инфраструктуре). Увођењем санкција, у мају 1992, Србија доживљава још један озбиљан ударац, који не утиче само на економско стање, већ компромитује односе са међународном заједницом и продубљује стање изолације земље. Од 1993. се ситуација додатно погоршава, са све озбиљнијом несташицом и почетком хиперинфлације. Живот у Београду постаје за осиромашено становништво свакодневни пакао, сулуда борба за преживљавање која угрожава лични интегритет и људско достојанство.

Тежина историјског контекста потпуно модификује однос према граду и његово представљање, мада постоји нит континуитета која повезује урбану културну сцену деведесетих са претходном деценијом.

Добар пример овог односа прекида и континуитета је култни документарца снимљен тих година, *Гешо. Тајни животи града* Младена Матичевића и Ивана Маркова (1995). Филм, који је једна од првих продукција Радија Б92, бави се судбином алтернативне музике у ратним годинама, идеалистички представљајући београдску музичку сцену као једну од ретких манифестација отпора национализму и „посељачењу“ града.

Исто као *Ми нисмо анђели*, и *Гешо* се отвара градским пејзажем снимљеним са крова високе зграде. И у овом случају поглед који се нуди очима гледалаца не може се дефинисати као леп – оронуте зграде, бетон, сива светлост. При томе, за разлику од онога што смо видели у Драгојевићевом филму, музика која испраћа сцену, један меланхоличан арпеђо на гитари, само повећава осећај депресије већ визуелно изазван бедном панорамом, док глас приповедача, који припада Горану Чавајди-Чавкету, бубњару бенда Електрични оргазам, каже: „Ово је Београд. Град који данас осим неколико кућа нема ништа заједничко са главним градом некадашње државе Југославије. Иако са крова моје зграде он изгледа исто као пре 10 или 15 година, ствари су доле потпуно промењене“. Ова почетна реченица, у својој апсолутној једноставности, одлично преноси осећај губитка и немоћи једне целе генерације и њену носталгију за „старим и добрим“ Београдом, градом од ког је преостало само спољашње лице. Оно што се тотално изгубило је његов урбани дух.

Пратећи Чавкета у његовом необичном ходочашћу по граду, гледалац се упознаје са разним ликовима београдске *underground* сцене, а истовремено се сучава са естетским, политичким и друштвеним променама које је град доживео у тим критичким годинама. Протагонисти документарца су ексцентрични београдски музичари, млади људи одрасли у средини описаној у *Ми нисмо анђели* и апсолутно неспособни да се прилагоде новом културном току. Упадљиво различити од остатка градске популације, због начина одевања, фризура, музичког укуса и животног стила, ови најаутентичнији наследници урбаног стила осамдесетих једва преживљавају у новокомпонованом свету и приморани су да се повуку на маргине друштва.

Иако и даље остају једини прави представници урбане културе, искључени су из кругова медијске видљивости и више немају контакте са публиком (Горди 1999) у новом систему културних и естетских вредности за њих места нема.

„Аутсајдерска парадигма“ (Брајовић 1999) је неспорно најважнији заједнички фактор који одређује урбану генерацију деведесетих: њени припадници су

млади људи, са средње-високим нивоом образовања, не нужно политички ангажовани, али сигурно отворени ка западу и критички настројени према национализму и према турбо-фолк моди, па самим тиме осуђени, у Београду деведесетих, да се повуку у неку врсту унутрашњег изгнанства. Због хроничне и претеране употребе алкохола и дроге су били дефинисани као „изгубљена генерација“, мада и та пракса добија различите конотације у зависности од историјског тренутка: оно што се сматрало као суштинска црта хедонистичког стила живота у осамдесетим постаје у деведесетим средство за бекство од очаја и ужаса нове стварности.

Све ове особине се одражавају и у јунацима књижевних дела која ће бити предмет наше анализе, као што су *Пас пребијене кичме* Милете Продановића, *У пошталубљу* Владимира Арсенијевића, *Миленијум у Београду* Владимира Пиштала и *Зимски дневник* Срђана Ваљаревића. Без обзира да ли се ради о интелектуалцима, музичарима, наркоманима или једноставно о „обичним људима“ (друштвеним категоријама које се најчешће појављују у овим романима), њихов статус аутсајдера је једина друштвена константа. Удаљеност од доминантне културе и равнодушност према политичким питањима их дефинитивно конотира као наследнике и наставнике урбане културе осамдесетих, мада управо у тој претераној лежерности лежи узрок њихове пропасти током деведесетих.

Иако се цуд о осамдесетим може дефинисати углавном као позитиван, не можемо занемарити став оних који се критички постављају према овој генерацији, толико концентрисаној на култ ужитка да губи контакт са стварношћу: „Био је Београд осамдесетих година двадесетог века. Време у којем су ‘сви плесали са транзистором на уху’. Толико интензивно да су у том трансу, у тој опсесивној небрижности, готово сви пропустили да примете обресе катастрофе која се приближавала“ (Продановић 2003: 23).

Почетак рата их је затекао тотално неспремне.

Слика Београда у ратним годинама

Драматични догађаји који обележавају почетак деведесетих неизбежно утичу не само на садржај уметничких дела насталих тих година, него чак и на њихову форму. Прожимање историје, фикције, филозофских и социолошких запажања и личног искуства аутора рефлектује сложеност времена, и објашњава жанровску неодређеност ових дела, у којима се новинарски, есејистички и документаристички елементи мешају са интимним тоном и са поетским цртама типичним за књижевну форму дневника. Што се садржаја тиче актуелност препотентно улази у радњу филмова и романа, намећући се не само као позадина, него и као покретач фикционалног заплета.

О овој новој књижевној тенденцији сведочи додела НИН-ове награде за годину 1994. Владимиру Арсенијевићу за роман *У пошталубљу*. Књига, која је прво објављено дело овог младог аутора, доживљава велики успех у земљи као и у иностранству, и постаје књижевни догађај тих година. Радња, смештена у Београду последња три месеца 1991, описује историјске догађаје с тачке гледишта једног младог београдског пара.

„У пошталубљу“ Владимира Арсенијевића је вршна тачка новог таласа у српској књижевности, оног таласа који долази наизглед ниоткуда, мимо литературе, а у ствари из простора нове историјске реалности, која је радикално променила доминантну тематску оријентацију а делом и поетички лик српске про-

зе краја XX века.“ (Пантић 1999: 199) Исто као *У пошћалубљу*, и други романи настали у овом периоду су некако везани за историјске догађаје у току, и посебно за рат. Међутим, кад је рат у питању, Београд представља врло специфичну тачку гледишта. Без обзира на лицемерне изјаве политичког врха по којима Србија не учествује у сукобу, почињу мобилизације и млади Београђани који добијају позив послати су на фронт. Уметничка дела одражавају апсурд те ситуације: иако се присуство рата осећа константно у Београду, као претећа сенка која угрожава свакодневницу становника, војне операције се ипак одвијају далеко од града. За разлику од урбаних центара Хрватске и Босне, који доживљавају разарања и оштећења, Београд остаје „нетакнут“, и не трпи физичке последице оружаних сукоба.

Једини прикази који сведоче о близини ратишта нису директне манифестације конфликта, већ његове последице. „Са прозора своје радне собе свакога дана гледам хеликоптере ЈНА како довозе мртве и рањенике са фронта у комплекс Војно-медицинске академије. По периферијским кафанама резервисти у разним униформама у алкохолу траже допунски мотив за одлазак на фронт. Више није реткост да у недељно предвече Кнез Михајловом (срцем Београда) прошета повратник са фронта, театарлно носећи аутомат. Понекад се увече испали рафал, тек да се спартански дух очува на урбаној сцени“ (Великић 1994: 12).

Милитаризација града, мобилизације, повратници са фронта: ове појаве су главни покретачи радње већ споменутих романа и филмова као што су *Дезертиер* Живојина Павловића (1992), *Тамна је ноћ* Драгана Кресоје (1995) и *Кажу зашћо ме остави* Олега Новковића (1993). У свим овим делима, сврстаним у жанр „ратни“, праве ратне сцене су искључене када се драмска радња одвија у Београду.

Слика града је филтрирана кроз очи протагониста и обично супростављена атмосфери и призорима са ратишта. У филму *Дезертиер* повратак са фронта представља за јунака, официра ЈНА, неочекивани шок. Премештен у Београд после мисије на ратишту, протагониста посматра са благим изненађењем градски призор београдске нормалности, толико далеке од ратног пакла. Чак и саобраћајна гужва на мосту, која би у нормалним временима симболизовала френетичан и хаотичан живот у метрополи, изазива само осећај мира и олакшања.

Нешто слично се дешава другару протагонисте Пишталовог романа *Миленијум у Београду*: „Кад је после рата прошетао Београдом, Банету Јовановићу се град учинио нестваран. Повратник се чудило како људи могу да ову цивилну фатаморгану сматрају животом. После славонског блата, Београд је изгледао заносно леп. Људи нису били униформисани, него добро и шаролико обучени. Бане је свуда запажао војнике, које су остали Београђани игнорисали.“ (Пиштало 2000: 91)

Филмови *Тамна је ноћ* и *Кажу зашћо ме остави* баве се деликатном темом траума које доживљавају повратници са фронта. У оба филма радња почиње и завршава се у Београду, док је ратно искуство смештено у централном делу приповедања и представља трауматичан и нагли прекид предратне свакодневнице. Повратак из рата не може да обезбеди аутоматски наставак прекинутог животног тока: протагониста првог филма се враћа без ноге, док главни јунак другог, који је присуствовао смрти најбољег другара, не успева никако да се помири са тим губитком.

Циркуларна структура омогућава поређење између предратне и послератне слике града, из којег закључујемо да промене немају никакве везе са физичким и визуелним аспектом Београда, већ са новом перцепцијом јунака. Режијери форсирају заправо ову паралелу, понављајући исте призоре, али у различи-

тим деловима филма. *Тамна је ноћ* почиње сценом терасе високе зграде на којој два најбоља пријатеља пију пиво, причајући о разним темама, између осталог и о демонстрацијама и о политичкој ситуацији. Без обзира на њихову забринутост, атмосфера је углавном опуштена и постоји још простора за наду у бољу будућност. Кад се ова секвенца понавља, при крају филма, све изгледа исто, осим детаља да се главни јунак држи на штакама и има протезу уместо ноге: светлост, која подсећа на залазак сунца, сугерише да нема повратка назад, и да испред ликов филма стоји само једна дуга и тамна ноћ.

Први део филма *Кажми заштити ме остави* врло добро описује безбрижан и хедонистички стил живота већ поменути генерације одрасле током '80их. По повратку са фронта, где се суочио са ужасима рата и изгубио најбољег другара, јунак се не може уклонити у животни ток својих београдских пријатеља који нису доживели ратно искуство.

Сплав где се његови другари и даље скупљају се појављује на почетку и на крају филма, без суштинских промене у изгледу, али са потпуно другачијим значењем – храм забаве и ужитка у првим сценама, постаје при крају декадентно, гротескно место, са узнемирујућом атмосфером која наговештава завршну трагедију. У унутрашњој географији филма једно од кључних места постаје гробље, где главна јунакиња, избеглица са којом се протагониста упознао на ратишту, проводи своје дане, шетајући се и берући цвеће са гробова. Овај „опуштени“ однос са гробљем представља заправо нову свест о смрти и нови однос према њој, неку врсту блискости која потиче од чињенице да су сви њени блиски мртви.

Мотив гробља као симболичког топоса и позадине за филмску акцију је присутан и у другом филму - *Ране* Срђана Драгојевића (1997), посвећеном теми криминализације града. У *Ранама* гробље губи своју оригиналну функцију, и претвара се у место где се млади протагонисти скупљају и друже. На почетку служи као парк за њихове тешке и помало окупне игре, затим као место иницијације (прве туче, први секс, прво пуцање из пиштоља), све до сцене завршног обрачуна, где се круг затвара и гробљу је враћена оригинална функција града мртвих. При томе се његова улога не може ограничавати на позадину за филмску радњу: очигледно је да гробље добија дубље симболичко значење, и постаје метафора за однос јунака филма према смрти. Та иста блискост коју смо приметили у *Кажми заштити ме остави* овде не потиче из носталгије за покојним драгим људима, већ се заснива на сталној потреби за личним доказивањем: у систему поремећених вредности живот није на цени и јунаци показују своју храброст и снагу ходајући ивицом живота и смрти.

Деведесете: архитектонска пропаст као огледало моралне декаденције града

Као што смо видели кроз анализу ратних филмова и романа, током деведесетих се примећује знатна промена у односу према смрти, која добија нову битну улогу у слици града. Ма колико парадоксално звучало, реч урбицид, неологизам који постаје врло популаран у интелектуалним београдским круговима, често се користи и у односу на Београд. Иако не доживљава физичко разарање (за разлику од Сарајева и неких других градова), престоница Србије је нападнута и рањена на суптилнији начин. Уврежено је мишљење да победом национализма и тријумфом руралног менталитета страда оно што је за град најважније - његов урбани дух, што је заправо оно што чини град „лепим“.

Сваки контакт са урбаном средином је доживљаван као понижење и подсећа грађане на пропаст њихове земље, не само на економском и политичком, него и на духовном и моралном плану.

Анализа дотичних филмова и романа указује да је једна од заједничких црта управо нетрпељивост према естетској и функционалној пропасти града, која сведочи о постепеном удаљавању Београда из стандарда европске престонице.

Декаденција, беда, прљавштина и сивило су кључне речи у представљању Београда, толико пута понављане да се могу сматрати правим топосима. „Видим свој град умртвљен високим температурама, видим асфалт који удваја врелину (...), видим људе који слуте и људе који не мисле. Видим зелене и црвене аутобусе како стењу и кваре се, нервозне људе у њима. Трамваје који се распадају на споредним колосецима, у депоима. Видим усијане кровове. Видим црноберзијанце – размењују страни новац за свој или нечији туђи рачун. Видим периферијска гробља на којима се надмећу гробнице луксузније од кућа, нове делове града, архитектуру која подстиче очај. Видим касарне у које улазе збуњена деца“ (Продановић 1993: 13). Цитат је преузет од *Пас пребијене кичме*, Милете Продановића – дело за које је тешко одредити да ли се ради о правом роману, јер је радња скоро одсутна, и писање се своди углавном на једно дугачко и артикулисано размишљање о политичком стању ствари у земљи.

Исти Продановић је аутор једне студије која на оригиналан и духовит начин користи визуелни материјал преузет из урбане средине, показујући везу између материјалне и моралне пропасти. Наслов ове студије, *Ситарији и лејши Београ*, је иронична парафраза невероватне тврдње којом Божидар Вучуревић, градоначелник Требиња за време рата у Хрватској, обећава изградњу старијег и лепшег Дубровника. У овом случају се пажња усмерава на Београд, тачније на његову материјалну, културну и моралну пропаст. Као стручњак за визуелну уметност, Продановић структурише и коментарише разне епизоде визуелне и архитектонске декаденције, сматрајући их као „јасан вид испољавања друштвених кретања. Тачније, друштвене патологије“ (Продановић 2004: 5).

Из целог репертоара многобројних „форми скрнављења“ почињених на град, изабрали смо само неке примере, као „стручни увод“ на запажања о архитектонским променама која ћемо срести у филмовима и романима смештеним у Београду у истом периоду.

На првом, најнижем нивоу, који је ограничен димензијом улице, Продановић идентификује киоскизацију града, односно експоненцијално ширење киоска, малих објеката (обично лимене конструкције), лоцираних на тротоарима или угловима улица, у којима су смештене импровизоване трговачке радње. Ова дегенеризација традиционалног дућана, резултат примитивног нео-либерализма, је према Продановићу слика једне земље у којој су нестали сви параметри државне законитости. Мобилност и привременост киоска перфектно одговарају несигурном духу времена, до те мере да се киоск може посматрати као „Најважнија форма епохе Слободана Милошевића“ (Продановић 2004: 110).

Други ниво архитектонске декаденције, који се и концептуално и просторно може дефинисати као „виши“, јесте феномен „надградње“ – појава која представља додатак у висини већ постојећој згради, без икаквог поштовања естетске и архитектонске кохеренције.

Трећи ниво архитектонске декаденције су раскошне виле које „новопечени“ богаташи (често ратни профитери, криминалци и мафијашаши) подижу у мање или више престижним деловима града. Ове конструкције, не одскачу само по

димензијама и естрадном луксузу, него и по стилу, које Продановић дефинише „српско-римљано-династичко-латиноамерички“. Са својим куполама, балаустрадама, капијама, скулптурама и осталим бизарним декоративним елементима, оне више личе на дворце из бајке, или, боље речено, из модерне soap-опере. У том смислу оне представљају „успелу урбану анегдоту“ и одражавају не-аутентичност начина живота оних који у њима живе.

Ако у *Сперијем и лејшем Београду* Продановић се поставља првенствено као стручњак за визуелне уметности, па заснива своју анализу архитектонских промена на запажањима естетског карактера, у већ споменутом роману *Пас пребјигене кичме* аутор мења свој приступ, инсистирајући на историјским и друштвеним факторима како би објаснио архитектонске и урбанистичке промене у граду.

Један пример ове тенденције су пасуси посвећени Калуђерици, насељу које представља рурални фактор унутар града Београда и служи као идеална метафора за „новокомпоновани свет“. Периферијски конгломерат где живе углавном дошљаци, Калуђерица је позната по недостатку било ког урбанистичког плана и грађевинских дозвола, и по томе се сматра највећим илегалним насељем у Европи. Почевши од '90-тих у овом крају почиње експлозија грађевинске шпекулације и „смелих“ архитектонских експеримената: „Обогаћени део је почео да зида своје логоре, чудесне самоникле имитације жељеног, монструозне куће без канализације, али са барокним балустрадама, несела без улица, али са покретним степеницама у кућама“ (Продановић 1993: 61).

Продановић везује такве манифестације лошег укуса и кича са оним делом становништва који није још увек у потпуности прихватио урбани менталитет. Стоје, ове виле, као споменици кича и лошег укуса. Можда нису много ружније, са естетске тачке гледишта, од бројних солитера широм града насталих за време комунизма, али њиховим присуством тужно подсећају на победу дивље транзицијске рурбанизације над урбанитетом.

Такви урбанистички ужаси, не ничу само у периферији, већ се могу видети чак и у центру града. У романима имамо доста описа срушених или полузграђених зграда, које остављају празнину и поружну слику града.

„У 14.50 у улици Ђуре Јакшића између бројева седам и девет нема ничег. Само зелена висока ограда и иза ње ништа. Вероватно ту је била нека зграда или већ нешто, али срушено је. Један део ограде је отворен и ту стоји старац, посматра тамо иза, где нема ничег. Жбуње, стари темељ и разбачено ђубре.“ (Ваљаревић 1995: 7) Испред овог бедног призора, Ваљаревић само посматра и региструје, с лаконичним ставом, без коментара или анализа.

Сличан приказ се појављује и код Продановића, али ауторов приступ је потпуно другачији. Посматрајући улицу са прозора купатила, приповедач примећује како је већ прошло годину дана од кад је срушена двоспратна кућа, слична многим другим кућицама изграђеним током социјализма, па коментарише:

„На њиховим местима почеле су да ничу постмодерне лепотице, поспрдно називане именима новокомпонованих естрадних звезда у које су се усељавали некакви шефови, представници банкротираних фабрика у преморским земљама или њихова размажена деца, помоћници директора или политичари трећег ешалона, тек пристигли из провинције.“ (Продановић 1993: 75)

У овом пасусу су скрене пажњу на чињеницу да проблеми везани са грађевинством и урбанистичким планом се надовезују државном управљању, на које утичу корупција и систем веза и препорука, несрећно наследство социјалистичке

ијерархије, које се чак и погоршало са новим политичким током. У овом случају радови су прекинати због неког проблема, и већ годину дана улица личи на уста којима фали један зуб.

Такви случајеви су били уобичајени у Београду '90-тих: као доказ можемо споменути Митићеву рупу, која је предата угледном и моћном лику тадашњ финансијске сцене, госпођи Дафини Милановић, власници једне од банке које ће остати у памћењу Београђана због преваре на рачун грађана. Судбина оне зграде није много другачија од других до сад описаних: „Међутим, радови на изградњи самог објекта нису само одмакли даље од полагања камена темељица, иако је оно извршено на гламурозан начин и уз велику медијску пумпу. У центру Београда је тако и даље остала велика рупа, чекајући нека боља времена и неког бољег инвеститора.“ (Ђинкић 1996: 123)

Закључци

Сви ови примери деградације урбане средине су драгоцени за нашу анализу, јер сведоче о тесној вези између визуелних промена градског лица и политичке и моралне пропасти његовог духа. Паралела између естетске и етичке декаденције је заправо заједнички елемент који повезује разне ауторе у покушају да пренесу слику града у тим тешким годинама. Београд, од кад је прихватио улогу пресетонице национализма, постао је ружан град и на естетском нивоу: политичка регресија се одражава у визуелној декаденцији.

Урбицид се манифестује као пораз урбаног духа и као смрт урбане лепоте.

Литература

- Арсенијевић 1994: V. Arsenijević, *U potpalublju*, Beograd: Vreme Knjige.
 Ваљаревић 1995: S. Valjarević, *Zimski dnevnik*, Beograd: Samizdat B92.
 Великић 1994: D. Velikić, *Deponija*, Beograd: Vreme knjige.
 Велмар Јанковић 2006: С. Велмар Јанковић, *Дорћол*, Београд: Стубови културе.
 Велмар Јанковић 2011: С. Велмар Јанковић, *Кайија Балкана*, Београд: Стубови културе.
 Брајовић 1999: Т. Брајовић, Аутсајдерска парадигма, у: М. Матици (уред.), *Српски роман и раиш*, Деспотовац: Народна библиотека „Ресавска школа“.
 Вујовић 1996: S. Vujović, *Grad u sencu rata*, Novi Sad: Prometej.
 Динкић 1996: M. Dinkić, *Ekonomija destrukcije. Velika pljačka naroda*, Beograd: Stubovi kulture.
 Доро 2009: M. Dogo, *L'imperfetta fondazione della città di Belgrado*, у: M. Dogo e A. Pitassio, *Città dei Balcani, città d'Europa, Studi sullo sviluppo urbano delle capitali post-ottomane*, Lecce: Argo.
 Даковић 2008: N. Daković, *Balkan kao filmski zanr*, Beograd: FDU.
 Глени 1992: M. Glenny, *The fall of Yugoslavia*, London: Penguin.
 Горди 1999: E. D. Gordy, *The culture of power in Serbia. Nationalism and the Destruction of Alternatives*, Pennsylvania University Park: The Pennsylvania State University Press.
 Јансен 2005: S. Jansen, *Antinacionalizam*, Beograd, Biblioteka XX vek.
 Норис 2002: D. Norris, *Balkanski mit*, Beograd: Geopoetika.
 Пантић 1999: М. Пантић, Александријски синдром 3, Нови Сад: Матица српска.
 Пиштало 2000: V. Pištalo, *Milenijum u Beogradu*, Beograd: Narodna knjiga Alfa.
 Продановић 1993: М. Продановић, *Пас пребјигене кичме*, Београд: Плато.

Продановић: 2000: M. Prodanović, *Stariji i lepši Beograd*, Beograd: Stubovi kulture.
Продановић 2002: М. Продановић, *Врш у Венецији*, Београ: Стубови културе.
Румиц: 1999: P. Rumiz, *Maschere per un massacro*, Roma: Editori riuniti.
Тодорова 1997: М. Тодорова, *Imagining the Balkans*, New York: Oxford University Press.

L'IMMAGINE DI BELGRADO NEL PERIODO DELLE GUERRE JUGOSLAVE (1991-1995) ATTRAVERSO LA LETTERATURA E IL CINEMA: LA DECADENZA VISIVA ED ESTETICA DELLA CITTÀ COME SPECCHIO DEL DEGRADO MORALE DEL PAESE

Nelle opere letterarie e cinematografiche ambientate nella Belgrado degli anni '90 il motivo della bruttezza è in tal misura presente da poter essere considerato un *leitmotiv*, un elemento cruciale di cui gli scrittori e i registi puntualmente si servono per descrivere l'ambiente urbano dell'epoca. Tuttavia la bruttezza della città non si può interpretare come categoria meramente estetica: nel delicato contesto storico di quegli anni, essa assume una dimensione etica e simbolica. In questo lavoro dimostreremo che la decadenza visuale di Belgrado rappresenta lo specchio del degrado politico, economico, sociale e morale del paese.

Dopo una breve ricostruzione dello sviluppo urbano belgradese attraverso la storia, ci concentreremo sugli ultimi due decenni del XX secolo, combinando testi di carattere "tecnico" (in particolare studi incentrati sull'urbanistica, l'architettura e le arti visive) con l'analisi di opere letterarie e cinematografiche prodotte in quegli anni.

Virna Pascasi¹
Pescara

PER UN'EDIZIONE CRITICA GENETICA DEL *TORCIMANY* DI LUIS D'AVERÇÓ

La ricerca ha per oggetto un trattato retorico-grammaticale fondamentale per la ricostruzione della lingua e della cultura catalana, il *Torcimany* di Luis d'Averçó, scritto nelle ultime decadi del secolo XIV, l'ultima edizione critica del quale risale al 1956, per la cura di José María Casas Homs. Il progetto intende veicolare informazioni non adeguatamente fornite in precedenza, ma che risultano imprescindibili. L'edizione Casas-Homs non tiene conto infatti della natura autografa del manoscritto e non pone in evidenza le numerose modifiche e aggiunte da cui il testo è caratterizzato. La rappresentazione di tali fenomeni in sede ecdotica è mirata a classificare tutti i cambiamenti apportati nella forma di un'edizione testualmente lineare ma anche geneticamente completa. La fonte principale del trattato catalano, il quale si inserisce nel clima del *Concistori* tolosano, è costituita dalle *Leys d'Amors-Flors del Gay Saber* redatte intorno alla metà del XIV secolo. I rimandi al modello sono molteplici e riguardano sia il corpo centrale, e forse originario del *Torcimany* sia i continui rimaneggiamenti. Pertanto lo studio parallelo delle fonti e delle rielaborazioni del testo si rivela uno strumento essenziale per documentare la genesi dell'opera.

Parole chiave: manoscritto, arte poetica, Gaya Scienza, edizione

Inserendosi nell'ampia tradizione di trattati retorico-grammaticali che tra il '200 e il '300 arricchirono la cultura linguistica dei paesi mediterranei di lingua romanza, il *Torcimany* di Luis d'Averçó fornisce un imprescindibile documento di linguistica storica per lo studio e la codificazione della lingua catalana.

Le riflessioni che seguono derivano dal mio lavoro in corso per il Dottorato di ricerca LAIF (Linguistica, Anglistica, Italianistica e Filologia) presso l'Università "G. d'Annunzio" di Pescara, che ha come oggetto l'edizione critica del suddetto trattato.

Sarà bene contestualizzare con una breve introduzione prima di focalizzare l'attenzione su quella che si definisce come un'arte poetica di area catalana.

Contesto storico e culturale

L'area a cavallo dei Pirenei, che comprende il sud dell'odierna Francia e la Catalogna, costituisce un ricco panorama di interesse per quanto riguarda gli studi sull'arte della poesia. La tradizione lirica trobadorica in lingua d'òc, tra i secoli XIII e XIV, si trova già in uno stato di avanzato declino che la porterà ad occupare una condizione di subordinazione rispetto all'egemonia dell'antico francese. Con lo scopo di rinverdirne gli antichi splendori non era inusuale che venissero indetti concorsi poetici che promuovessero la scrittura e ne incoraggiavano la propagazione. Tuttavia ciò che era tradizione divenne ben presto memoria; ma se da un punto di vista prettamente letterario-culturale risultò inevitabile ammettere che si era giunti al crepuscolo dell'epoca della lirica trobadorica, da un punto di vista linguistico i frutti dell'impresa si rivelarono determinanti ai fini della codificazione grammaticale e lo sono tuttora per la ricostruzione storica della lingua.

¹ virna.pas@gmail.com

Nel suo ammirevole intento di accorciare le distanze temporali con l'acme dell'attività dei trovatori, la *Sobregaya Companhia dels Sept Trobadors de Tolosa* fondò nel 1323 il *Concistori del Gay Saber*, accademia poetica che bandiva annualmente un agone per premiare l'eccellenza fra le composizioni dei partecipanti.

Per fare luce sulla realtà linguistica e retorica, e quindi per fornire ai poeti una sorta di guida, vennero concepiti dei trattati con i quali gli autori si prefiggevano di codificare la lingua e stilare delle vere e proprie grammatiche e *artes poetriae*. La stesura delle prime opere scritte in questo senso si può rintracciare anche nel secolo precedente, negli anni a cavallo tra i secoli XII e XIII. È alla penna di Guilhem Molinier, o almeno alla sua iniziativa di coordinatore di una *équipe* di estensori, che dobbiamo l'opera maestra dell'esperienza tolosana: le *Leys d'Amors* o *Flors del Gay Saber*² che, come si vedrà più avanti, costituiscono la fonte principale ma con ogni probabilità non unica del *Torcimany*.

In quegli anni, grazie all'ingente opera di Molinier, il recupero alla memoria dell'arte dei trovatori ricevette un nuovo impulso e nuovi stimoli di propagazione e anche la Catalogna divenne la protagonista di questo fermento intellettuale che si esprime nelle figure di due scrittori principali: Luis d'Averçó e Jaume March, i quali furono incaricati nel 1393 da Don Juan I di istituire un *Concistori del Gay Saber* a Barcellona sulle impronte del successo di Tolosa.

Di seguito si riportano i titoli di tutti quei trattati che oltre alle *Leys* appartennero alla tradizione delle arti poetiche, redatti tra la Provenza e la Catalogna: *Razos de trobar*³ (1190-1213) di Ramón Vidal de Besalú, *Doctrina d'acort*⁴ (fine secolo XIII), di Terramgnino da Pisa, *Regles de trobar*⁵ (1286-1291) di Jofre de Foixá, *Doctrina de compendre dictatz*⁶ (opera anonima della metà del 300), *Mirall de trobar*⁷ (principio secolo XIV) di Berenguer d'Anoia, *Compendis de la conexença dels vicis que-s podon esdevenir en los dictats del Gay Saber*⁸ di Johan de Castelnou cui si deve anche l'opera di glossa al *Doctrinal de trobar* di Ramón de Cornet, *Diccionari di rims*⁹ (secolo XIV) di Jaume March.

2 Per tale opera si fa riferimento alle edizioni delle tre redazioni di cui la stessa consta:

B. Fedi, *La redazione lunga in prosa delle "Leys d'Amors"*, Firenze, SISMEL-edizioni del Galluzzo, i.c.s.

Gatien-Arnoult, *Las Flors del Gay Saber estier dichas Las Leys d'Amors*, traduction de Mm. D'Aguilar et d'Escouloubre, revue et complétée par M. Gatien-Arnoult, mainteneurs. 3 t., Toulouse-Paris, 1841-3.

J. Anglade, *Las Leys d'Amors - manuscrit de l'Académie des Jeux Floraux*, publié par Joseph Anglade, Toulouse, Imprimerie et librairie Édouard Privat, vol. II, 1919.

J. Anglade, *Las flors del gay saber / publiées par Joseph Anglade*, Barcellona, impr. Erzeviriane, 1926.

3 R. Vidal de Besalú, *The Razos de trobar of Raimon Vidal : and associated texts* / edited by John H. Marshall, Londra, Oxford University Press, 1972.

4 Ivi, p. LXXI.

5 Ivi, p. LXXII.

6 Ivi, p. LXXV.

7 B. d'Anoia, *Mirall de trobar / Berenguer d'Anoia* ; a cura de Jaume Vidal i Alcover, Montserrat, Palma, Publicacions de l'Abadia : Seccio de Filologia Catalana Universitat de Palma, 1984.

8 J. de Castelnou, *Compendis de la conexença dels vicis que-s podon esdevenir en los dictats del Gay Saber*, a cura di Paolo Menichedda, CUEC, 2003.

9 J. March, *Diccionari de rims de Jaume March* / editat per A. Griera, Barcelona, Institut d'Estudis catalans, 1921.

Finalità dell'edizione

Per lo studio del *Torcimany* non c'è a disposizione una bibliografia molto vasta; l'ultima edizione critica moderna ad opera di José María Casas Homs risale al 1953¹⁰. A cinquantacinque anni di distanza, considerata la data ormai non più recente dell'edizione, ci si prefigge con questa occasione di riprendere le ricerche e realizzare un nuovo studio sull'opera rappresentativa del *Concistori* di Barcellona. Dopo il 1956 il *Torcimany* è stato completamente ignorato dalla letteratura scientifica, ragion per cui si vuole riproporre l'arte poetica catalana con lo scopo di realizzare una nuova edizione e sanare le mancanze della precedente. José María Casas Homs non valorizzò opportunamente la natura autografa dell'opera in questione, caratteristica ben poco frequente fra i manoscritti medievali. Oltre all'evidente garanzia di attendibilità, l'autografo permette di studiare effettivamente la lingua dell'autore in un testo scevro da possibili rimaneggiamenti e contaminazioni successive.

Il manoscritto presenta delle aggiunte in cui è individuabile sempre la mano di Luis d'Averçó; tuttavia il precedente editore non rese in nessuna maniera una rappresentazione genetica delle successive correzioni. Considerata quindi la mancata attendibilità scientifica e metodologica di tale edizione, si vuole riproporre il *Torcimany* prestando particolare attenzione alla natura autografa quale valore aggiunto in una puntuale analisi della genesi dell'opera e delle sue parti.

Il *Torcimany*

La stesura del *Torcimany* ha comportato un lavoro che si estendeva nel tempo, è questa una delle prime cause della difficoltà della datazione dell'opera. Oltre alla grafia, i fattori che permettono di collocare il trattato nella seconda metà del 1300 fanno riferimento ai *Concistori*. Grazie alle citazioni presenti, è evidente che la redazione sia indubbiamente successiva ai trattati tolosani. D'altra parte non vi è menzione alcuna del *Concistori* di Barcellona, e se fosse il *Torcimany* successivo al 1393 non se ne capirebbe il motivo. È più facile pensare che, proprio perché Luis d'Averçó aveva già scritto all'epoca un'opera destinata all'accademia poetica barcellonese, il re Juan I lo designasse come uno dei fondatori del *Concistori*.

Sarebbe ambizione del *Torcimany* esporre la materia della *Gaya Sciencia* in maniera chiara e per mezzo di una struttura ordinata. Tuttavia, probabilmente a causa del fatto che tale manoscritto non ha l'aspetto di un trattato destinato ad una pubblicazione imminente, molti argomenti vengono ripresi più volte in luoghi diversi, rivelando la mancanza di un'organicità voluta ma non completamente raggiunta. Ad apertura dell'opera Luis d'Averçó scrive un prologo suddiviso in dodici capitoli ove espone le ragioni per le quali si accinge alla stesura di un'arte poetica. Scopo principale delle opere appartenenti a tale genere è l'insegnamento di precetti grammaticali e retorici utili a coloro i quali vogliano cimentarsi nella poesia: se è una guida per lo scrittore lo sarà anche per il lettore, il quale meglio potrà giovare dei benefici della poesia. Viene altresì spiegata la scelta della prosa, mezzo espressivo più chiaro e di più immediata comprensione rispetto alla versificazione, e della lingua di scrittura: il catalano, lingua materna di Luis d'Averçó, il quale rivela espressamente di non dover servirsi di altra lingua se non della sua e di rinunciare al provenzale in quanto la prosa non esige

10 L. d'Averçó, *Torcimany de Louis de Averco: tratado retorico gramatical y diccionario de rimas : siglos 14-15 / transcripcion, introduccion e indices por Jose Maria Casas Homs ; nota preliminar por Jorge Rubio Balaguer*, Barcellona, Consejo superior de investigaciones científicas.

l'utilizzo della lingua della poesia per eccellenza. Affermazioni di sorta non appaiono nuove nel clima catalano trecentesco, giacché si è già fatto tesoro dell'esperienza di Raimondo Lullo, considerato come l'inventore e come colui che per primo dettò le regole della prosa catalana.

Mi sembra interessante soffermarsi su un passo del settimo capitolo: „mas lestz jo molts libres d'esta sciencia tractans“ (Casas Homs 1956: 17-18); qui l'autore comunica di aver usufruito di diverse fonti e di riportare all'occorrenza interi capitoli.

Al prologo segue la *Taula*, indice che esprime la struttura tripartita dell'opera. Le prime due *partidas* sono a loro volta suddivise in dodici parti e affrontano dal particolare al generale tutto quanto riguarda informazioni prettamente grammaticali e nozioni di metrica. È invece nella terza parte che vengono trattati gli argomenti relativi alla retorica; dopo aver passato in rassegna le varie figure retoriche Luis d'Averçó arriverà a parlare della rima, della consonanza dell'assonanza, per porre infine a completamento di questi argomenti l'ultima parte del trattato: il *Diccionari de rimas*. Forse proprio per questo la trattazione della metrica è suddivisa in due parti, separate dalla retorica. Non siamo attualmente in grado di stabilire se si tratti di una lacuna o di una mancanza dell'autore ma in questa *partida* è assente parte del materiale annunciato nella *Taula*. In ogni caso, allo stato attuale delle ricerche, possiamo affermare che il testo non appare sempre completo e coerente in ogni sua parte.

Manoscritto ed edizioni

L'unico manoscritto che trasmette il *Torcimany* è attualmente conservato nei pressi di Madrid presso la Biblioteca del Monasterio del Escorial, con la segnatura M.I.3. Si tratta di un codice rilegato in pergamena, caratterizzato da una scrittura definibile forse come semigotica del secolo XIV. In tutti gli interventi si può notare la stessa grafia: infatti il testo è autografo e nonostante non sia caratterizzato da una stesura lineare è chiaro che tutte le aggiunte sono opera dell'autore. La scrittura è a volte veloce e approssimativa, altre più accurata e ciò può essere utile per stabilire una cronologia delle aggiunte.

Come si è accennato, il trattato è ben lontano dall'essere un'opera conclusa; si presenta infatti più come un insieme di appunti cui non è stata data un'adeguata ripartizione per un'eventuale pubblicazione. Presenta continui rimaneggiamenti e aggiunte segnalate con dei segni di rimando che però non sempre trovano corrispondenza nel testo; ciò fa pensare a del materiale non scritto, non inserito, o più probabilmente andato perduto. Le interpolazioni constano spesso di interi fogli compilati a seguito di un lungo lavoro di consultazione delle fonti. Questo spiega le aggiunte interlineari o a margine e numerosi spazi bianchi destinati ad altri appunti. La natura eterogenea del manoscritto in questione ha comportato problemi per quanto riguarda la numerazione dei fogli. Si suppone che in un primo momento si optò per dei numeri romani posti nell'angolo in basso a destra del recto i quali si interrompono al foglio XL; successivamente, considerati i numerosi rinvii, è possibile che l'opzione più conveniente fosse quella di numerare nuovamente il manoscritto adottando questa volta i numeri arabi che sono ancora leggibili in alto a destra sotto la numerazione meccanica.

Per quanto riguarda gli studi sul *Torcimany* il materiale a disposizione è scarso. L'ultima edizione critica moderna è del 1956 e presenta più di qualche imperfezione. Oltre a evidenti errori di trascrizione il problema principale è la resa della genesi dell'opera. Come è stato più volte ribadito, la stesura tutt'altro che lineare del trattato

presenta rimaneggiamenti, interpolazioni, ma anche numerose parti cancellate: la mancata organizzazione della struttura non ha un'importanza marginale, all'opposto è centrale: il trattato infatti si costituisce proprio di questo ed è necessario segnalarlo nell'edizione critica.

José María Casas Homs si limita ad appuntare in nota ciò che viene aggiunto senza dare ulteriori informazioni, senza quindi proporre un'ipotesi plausibile di successione dei rimaneggiamenti. Nonostante l'indicazione neanche troppo puntuale delle addizioni, una trascrizione dell'opera che può essere definita passiva, non rende possibile una visione dell'eventuale stratificazione del testo e non servirà dunque ad una lettura genetica dell'opera o alla completa comprensione della sua storia. Contrariamente, nei miei studi sto cercando di adottare un metodo diverso basato su una prima individuazione del corpus centrale e forse originale dell'opera dalla quale partire per procedere ad una classificazione di tutte le modifiche apportate. Classificare vuol dire tenere in considerazione un indice di posteriorità o di precedenza in relazione alle eventuali fonti, stabilire dunque ciò che può venir prima e ciò che viene dopo, quali erano le intenzioni primarie di Luis d'Averçó, perché le ha cambiate e in seguito alla consultazione di quali fonti.

In questo senso è incoraggiante ed è già un buon punto di partenza sapere che chi scrive è l'autore stesso ed è sempre lui che torna sui suoi passi, che cancella e riscrive, che toglie e aggiunge. Il vantaggio di essere in possesso di un testo autografo consiste esattamente in questo: non dover distinguere e mettere a confronto storie, punti di vista e studi differenti. Nonostante ciò bisogna dire che la stesura del *Torcimany* è una sorta di lavoro in corso d'opera, un lungo e laborioso processo di raccolta di fonti provenienti da svariate letture dell'autore. Luis d'Averçó stesso, dichiarando di non possedere un ingegno abbastanza sottile, riporta nel suo trattato il contenuto degli scritti di altri autori, ma sempre e comunque rielaborato, organizzato e filtrato secondo la sua volontà. Di conseguenza quello che ci si propone di individuare come il corpus originario del manoscritto fotograferà uno stadio primitivo dell'opera, una sorta di abbozzo che cresce e si modifica all'aumentare delle fonti a disposizione.

Fonti

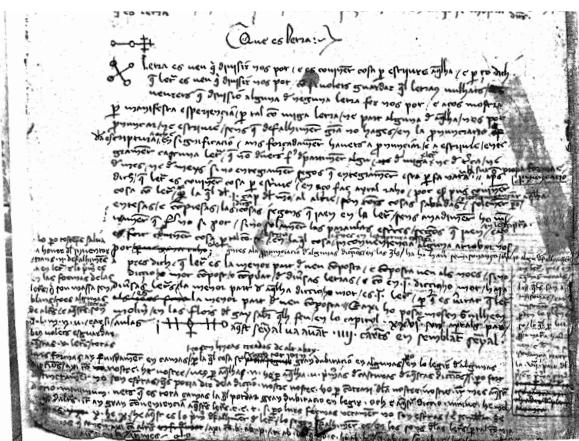
Parlare in maniera più dettagliata delle fonti attualmente potrebbe essere prematuro. Si può iniziare però da notizie certe e da conseguenti supposizioni. Come detto in precedenza la base di partenza per la redazione del *Torcimany* è indubbiamente costituita dalle *Leys d'Amors/ Flors del Gay Saber* di Guilhem Molinier. La certezza ce la dà Luis d'Averçó stesso, giacché più volte nel corso della scrittura dichiara di aver utilizzato quest'opera, ne cita il titolo e l'autore, ne riporta interi passi indicando il numero esatto del capitolo cui fa riferimento. Tuttavia la forma sotto cui si presenta il manoscritto invita a pensare che non sia stata quella tolosana l'unica opera a disposizione, altrimenti non vi sarebbe spiegazione ai continui rimaneggiamenti. È dato di osservare che di numerosi passi aggiunti, anche piuttosto consistenti, non vi è traccia alcuna negli scritti di Molinier. Si potrebbe pensare che siano frutto delle riflessioni di Luis d'Averçó, ma dunque: perché tornarci in un secondo momento? E soprattutto: perché dichiarare fin dal prologo un umile ingegno non in grado di partorire *subtilitat*?

Meno frequenti sono i riferimenti al *Compendi* di Joan de Castellnou dei quali, nonostante venga menzionato il numero del capitolo, non si può dire ancora quale stadio della redazione fotografino.

Ulteriore citazione esplicita fatta dall'autore catalano la si trova nel margine superiore del f. 7 e riguarda Giovanni Boccaccio¹¹. Bisogna specificare che tale foglio fa parte di una lunga aggiunta che inizia al f. 5v, segue al f. 7 e continua fino al 10. Abbiamo ragione di credere tale aggiunta successiva in quanto contrassegnata da segni di rimando e caratterizzata da un inchiostro più scuro e da un modulo leggermente più grande. Ivi approfondisce la disquisizione sulla *letra* menzionando gli alfabeti greco, latino e caldeo e focalizzando l'attenzione sul nome e sulla pronuncia di tre lettere in particolare: x, y, z. Il riferimento a Giovanni Boccaccio riguarda l'origine dell'alfabeto latino. Non siamo ancora in grado di affermare se si tratta di una fonte diretta o un'informazione indiretta, ma possiamo dire che l'opera in questione è con ogni probabilità il *De mulieribus claris*¹², pubblicata tra il 1361 e il 1362. L'opera di Giovanni Boccaccio viene citata in merito alla figura di Carmenta, la dea romana venerata come l'inventrice dell'alfabeto latino. Va tuttavia segnalata un'imprecisione nella citazione, poiché mentre stando al *Torcimany* Carmenta sarebbe figlia del Re Evandro, nel *De mulieribus claris* è chiaro che ne è la madre, ed è figlia del Re Ionio. Bisogna dire che non è il *Torcimany* l'unica arte poetica in cui viene preso in esame l'alfabeto e l'origine mitologica per opera di Carmenta. Ricordiamo infatti il *Mirall de trobar*¹³ di Berenguer d'Anoia, risalente ai primi anni del secolo XIV. È importante nominarlo perché il *Mirall* è attestato dallo stesso manoscritto in cui figura anche una redazione in versi dell'opera di Guilhem Molinier dal titolo *Flors del Gay saber*, sarebbe a dire il ms. di Barcellona, Biblioteca Central de Catalunya, 239, collettore delle opere principali della *Gaya Sciensa* e imprescindibile manuale di consultazione per coloro i quali desiderassero cimentarsi nella redazione di un'arte poetica.

Si fa menzione dell'opera tolosana anche all'interno dell'aggiunta appena spiegata, nel momento in cui Luis d'Averçó dichiara di non voler dilungarsi sul suono delle altre lettere latine poiché a tal proposito si è già scritto in maniera esauriente nelle „Flors de nostra Gaya Sciencia“ (Casas Homs 1956: 39).

Per maggior chiarezza segue un estratto dal manoscritto M. I. 3 e relativa trascrizione:



11 L. d'Averçó, op. cit., p. 34.

12 G. Boccaccio, *Famous Women*. Edited and translated by Virginia Brown. The I Tatti Renaissance Library. Cambridge, MA and London, England, Harvard University Press, 2001.

13 B. d'Anoia, op. cit., p. 83.

Letra es veu qui divisir no-s pot, e es covinent cosa per escriure aquella, e per ço dich que letra es veu qui divisir no-s pot com si volets guardar qual letra us vulhats, veurets que divisio alguna de neguna letra fer no-s pot e aço-s mostra per manifesta esperiença per tal com miga letra, ne part alguna de aquella, no-s pot pronunciar ne escriure sens que defalhiment gran no hages en la pronunçiaçio de la escriptura, och e en significacio ans forçadament havets a pronunçar e a escriure entegrament cascuna letra, que no-n devets fer departiment algu de miga letra ne de terça ne de mes ne de meys si no entegrament segos que entegrament esta per sa natura la sua propia forma e pronunçiaçio. Apres dich que letra es covinent cosa per escriure, e en aço faç aytal raho: pot eser pus covinent cosa com letra per la qual del I cap del mon al altre son totas cosas sabudas, per letra o migancant aquella solement pero entesas e compresas las ditas cosas segons que jaen en la letra sens anadiment ho minvament que fer no si pot, sino solament las paraulas escrites segons que jaen en l'escriptura, e aço es fort covinent cosa per tal com se escriu en la qual cosa, quantes en l'escriptura cossera, inconveniença alguna atrobar no-s pot.

Pero tostemps salva la honor del inventor grans II defalhimens ha en letra, e lo primer es en las formas de las letras qui son massa senblans, ço es algunas de altras, e aquestas letras son J, l, m, n, u, car si be us volets esguardar aquestas V letras, totas lurs formas an fundament en camas ço con lineas tiradas de alt a bax, per la qual cosa se seguex tot iorn gran dubitaçio en algunas, pero en lo legir de algunas diccions axi com nostre he vostre, veu-s per aquella n he per aquella v primeras de cascunas de aquestas diccions, si pero fort distinctament no son escrites, que-s poria dir de la dicçio nostre vostre, ho per contrari de la vostre nostre. Item mes aquesta diccio minimum vets que es tota camas la qual pot dar gran dubitaçio en legir; och e aqesta diccio ninive he moltras d'altras. Item an gran conveniencia aquestas letras c, e, t si pero lurs formas netament no son escrites; e semblant de aquestas y he x he aquest es lo primer defalhiment de letra.

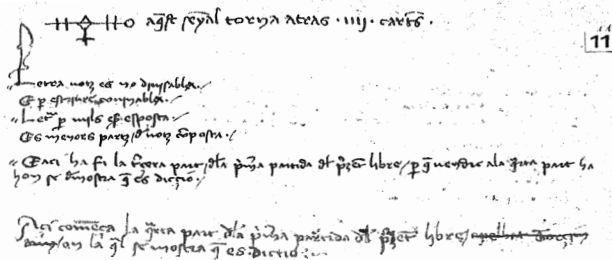
Lo segon defalhiment es en los sons de las letras, per tal com ni a algunas qui sonen unas axi com altras, axi com b ab p t ab d q ab c ho ab k i ab g s ab c he algunas de aquestas... Quant es a la pronunçiaçio de algunas diccions en las quals ha ha haver semisonança, trop jo algu defalhiment en letra, ço es en aquellas vocals las quals s'an a semisonar, car semisonant aquellhas perden lo plen so, lo qual per lur propria natura hever deven; e d'aquesta semisonança tracta la VII part de la prezent primera partida.

Apres dich que letra es la menor part de veu composta, e composta veu als no es sino dicçio ho mot compost o compilat de diversas letras, e com en I dicçio ho mot haja diversas letras, la menor part de aquella diccio ho mot es I letra, per que es veritat que letra als no es sino es la menor part de veu composta. E axi ho posa mosen Guilhem moliner en las flors del gay saber que-lh feu en lo capitol XXVI sots aytals paraulas.

Il passo selezionato è un esplicito esempio delle caratteristiche del manoscritto. Il testo che si suppone essere originario è quello centrale, tuttavia anche qui la stesura non è lineare bensì articolata tra il corpus al centro e le due aggiunte ai margini

lateralis. Sotto il titolo, al principio della disquisizione, si notano due segni di rimando uno dei quali indica che il testo prosegue nel margine superiore dello stesso folio per poi continuare al f.7. Al termine di questa aggiunta un simbolo riporta al f. 5v, dove si riprende l'esposizione di quelle che dovevano essere le intenzioni primarie dell'autore. L'aspetto primitivo del manoscritto dunque lo dobbiamo immaginare senza l'interpolazione sull'alfabeto, per cui risulterebbe che il f. 11 (successivo all'aggiunta) seguisse inizialmente il f. 5v.

Si nota altresì la dichiarazione della fonte e dei capitoli di riferimento: le *Flors* di Molinier, che riportano gli stessi versi posti da Luis d'Averçó al f. 11. Segue esempio:



aquest senyal torna atras IIII cartas

Letra votz es no divisabla
e per escriure covinabla
Letra per mils eser espota
es menors partz de motz compota

E aci ha fi la tercera part de la primera partida del present libre per que vendre a la quarta part ha hon se demostra que es dicçio.

È interessante osservare che assistiamo in questa occasione anche ad un cambiamento di fonte. Mentre quella che presumiamo fosse la lezione originaria fa diretto riferimento al testo tolosano, l'interpolazione non trova in esso la sua fonte.

Seppur rielaborando, Luis d'Averçó riporta il contenuto dell'opera tolosana, della quale possiamo contare su tre redazioni: una in versi, due in prosa. Vale la pena soffermarsi su questo punto per fornire al lettore alcune informazioni utili ad agevolare la comprensione delle relazioni tra *Torcimany* e relative fonti¹⁴. Le molteplici dichiarazioni lungo il corso della versione metrica non lasciano spazio a dubbio alcuno riguardo il titolo della stessa: inequivocabilmente *Las Flors del Gay Saber*. Al contrario per le redazioni in prosa le difficoltà riscontrate sono state maggiori a causa dell'indice del manoscritto tolosano che conserva la più antica; il titolo *Flors del Gay Saber* ivi riportato, scambiato per autentico, non si riferisce in realtà al testo tradito. I testi in prosa sono dunque attualmente intitolati *Leys d'Amors*.

Gli stessi problemi potevano chissà sussistere anche all'epoca di Luis d'Averçó, il quale ha indubbiamente consultato le *Flors*, ma non possiamo permetterci di escludere con assoluta certezza che abbia avuto a disposizione un'altra redazione in quanto nel corso del suo *Torcimany* fa menzione anche delle *Leys*. Potrebbe averle lette entrambe, o conosciuta una e citata l'altra semplicemente per conoscenza. Non è la questione del

14 B. Fedi, *Per un'edizione critica della prima redazione in prosa delle «Leys d'Amors»*, in «Studi medievali», vol. 40 (1999), 1, pp. 43-46.

titolo l'unico motivo per cui si dubita della fonte "unica"; analizzando il linguaggio si può rilevare la presenza di una formula tipicamente prosastica di cui viene fatto largo uso: *apres dich*, traducibile con "successivamente dico", di cui si registrano numerose occorrenze anche all'interno delle *Leys*.

Si riportano di seguito anche i passi relativi alla *Letra* dei tre testi tolosani:

§De letra

Letra votz es non devizzabla
E per escriure convenabbla;
Letra per miels esser exposta
Es majors partz de votz composta.
Composta votz es dictios, quant se compo de sillabas o de letras o de significat,
coma *propheta*, *sans*, *e*, *o*, *u*. (Anglade 1919, II 32).

§La diffinicions de letra

Letra votz es no devisible
E per escriure covenible;
Letra per miels esser espota,
Es menors parts de votz composta.
Composta votz es appellada
Diccios, car es compilada
O de sillabas o de sen
O qan diversas letras pren
Tot es una diccios o motz,
Mas que varians es la votz,
Si be l'entendimens es us.
Claramen pot vezer xascus
Q'una vocals sillaba fay
E diccio qan hom ne tray
Clar entendimen ez obert
Que d'aquell se compon tot cert;
E gayre no-n trobam d'aytals.
(Anglade, 1926, vv. 366-82)

§Doas diffinitios de letra

Tractat havem de votz: e cove que ayssi mostrem ques letra.
Letra votz es no devisabla.
E per escriure convenabla.
Letra per miels esser exposta.
Es menors part de votz composta.

Composta votz es tota dictios. quar se compo de sillabas. coma *propheta* o de letras: coma *sans*. o de significat. coma. *e*. *o*. *u*. coma *Peyres e Guilhems canto*. Aquel. *e*. es una dictios. si que no y a mas una letra. Aquo meteysh. *o*. coma *Esteves o Bertrans lieg*. Aquo meteysh. *u*. quossi hom dizia *u. dos. tres*. En aquel. *u*. es un dictios. en *o* y a mays una letra. et en ayssi aquela vocals. *u*. tota sola: fay una dictio. laquals es composta solamen: de sen. so es de significat. e no de letras. quar no hy

ha: mas una ni de sillabas: quar aytan pauc no y a mas una sillaba. et ayssi enten-
datz de. e. e de. o. e de lors semblans. Enpero ges no es acostumat escriure i. per
unitat. ab. u. mays ab. i. e per dos: doas. ij. e per tres: tres. iij. jaciaysso que segon la
pronunciatio miels sescriva ab. u. que ab. i. Pero uzatge seguem en esta part so es
que tostemps sescriu ab i. majormen quar hom pauza un sol. u. per lo nombre de
sinc. (Gatien-Arnoult 1841-43, I 14)

Leggendo i passi selezionati si può affermare che vi è una rielaborazione iniziale
del contenuto dei testi tolosani (della versione metrica e della redazione in prosa primitiva)
ma anche una sintesi di argomenti successivi che anticipa le tematiche affrontate
in un secondo momento. Frutto dell'*enteriment* di Luis d'Averçó sono invece delle ri-
flessioni personali sulla confusione grafica di alcune lettere.

Con la consapevolezza di aver fornito una quantità ancora esigua di informazio-
ni, poniamo a conclusione di questa prima ricerca sul *Torcimany* un'osservazione sul
carattere generale della stessa. Oltre a dare delle risposte, per quanto ciò sia possibile
al punto cui gli studi sono giunti, quest'avvio ambisce a porre nuove domande, nuovi
quesiti che possano stimolare indagini sempre fruttifere sulla trattatistica di cui il *Tor-
cimany* è testimone.

Bibliografia

Anglade 1919: G. Molinier, *Las Leys d'Amors- manuscrit de l'Académie des Jeux Floraux*, publié
par Joseph Anglade, Toulouse, Imprimerie et librairie Édouard Privat, vol. II.

Anglade 1926: G. Molinier, *Las flors del gay saber / publiees par Joseph Anglade*, Barcellona,
impr. Erzeviriane.

B. Fedi, *Laredazione lungain prosa delle "Leys d'Amors"*, Firenze, SISMEL-edizioni del Galluzzo, i.c.s.

Brown 2001: Giovanni Boccaccio, *Famous Women*. Edited and translated by Virginia Brown. The
I Tatti Renaissance Library. Cambridge, MA and London, England, Harvard University Press.

Casas Homs 1956: L. d'Averçó, *Torcimany de Louis de Averco: tratado retorico gramatical y diccio-
nario de rimas : siglos 14-15 / transcripcion, introduccion e indices por Jose Maria Casas Homs ;
nota preliminar por Jorge Rubio Balaguer*, Barcellona, Consejo superior de investigaciones cien-
tificas.

Fedi 1999: B. Fedi, *Per un'edizione critica della prima redazione in prosa delle «Leys d'Amors»*, in
«Studi medievali», vol. 40 (1999), 1, pp. 43-118.

Gatien-Arnoult 1841-3: *Las Flors del Gay Saber estier dichas Las Leys d'Amors*, traduction de
Mm. D'Aguiar et d'Escouloubre, revue et complétée par M. Gatien-Arnoult, mainteneurs. 3 t.,
Toulouse-Paris.

Griera 1921: J. March, *Diccionari de rims de Jaume March / editat per A. Griera*, Barcelona, Ins-
titut d'Estudis catalans.

Marshall 1972: R. Vidal de Besalú, *The Razos de trobar of Raimon Vidal : and associated texts /
edited by John H. Marshall*, Londra, Oxford University Press.

Maninchedda 2003: J. de Castellnou, *Compendis de la conexença dels vicis que-s podon esdevenir
en los dictats del Gay Saber*, a cura di Paolo Maninchedda, CUEC.

Vidal i Alcover 1984: B. d'Anoia, *Mirall de trobar / Berenguer d'Anoia ; a cura de Jaume Vidal i
Alcover*, Montserrat, Palma, Publicacions de l'Abadia : Seccio de Filologia Catalana Universitat
de Palma.

Zaccaria 1970: Giovanni Boccaccio, *De mulieribus claris* a cura di Vittorio Zaccaria, Milano,
Mondadori.

FOR A CRITICAL AND GENETICAL EDITION OF *TORCIMANY* BY LUIS D'AVERÇÓ**Summary**

The subject of this research is a rhetorical and grammatical treatise called *Torcimany*, by Luis d'Averçó. It was written in the second half of XIV century and it is very important for the reconstruction of the catalan language and culture. The last critical edition, by José María Casas Homs, dates back to 1956. This research aims to provide important information not appropriately given before. The edition of Casa Homs doesn't consider a basic characteristic of the manuscript, that it is autograph, and it doesn't highlight several additions that connote the text. Under a textual criticism point of view, the representation of these phenomena is useful to classify all the changes, in the form of textually linear and genetically complete edition. The main source of *Torcimany*, belonging to the context of Toulouse *Concistori*, is to be traced back to *Leys d'Amors-Flors del Gay Saber*, by Guilhem Molinier, written in the mid fourteenth century. The references to its source are several and affect both the main (and maybe original) *corpus* and some additional parts. So a parallel study of the sources and of textual revisions is an essential tool to document the genesis of Luis d'Averçó's work.

Key words: manuscript, poetic art, *Gaya Sciencia*, edition

Fabrizio Fatica¹

Pescara

Il mito classico nella prima letteratura romanza: le fonti

Tema della ricerca è la riscoperta del mito classico nella neonata letteratura romanza dei secoli XI e XII; attraverso lo studio dei testi e delle fonti, principalmente quelle latine, si punta all'individuazione, la selezione e l'analisi di singoli elementi o parti di brani all'interno dei quali ritrovare i riferimenti, espliciti o impliciti, al mito. Il lavoro di ricerca non può prescindere, pertanto, da un'attenta lettura dell'intera produzione letteraria in prosa in lingua d'oil del periodo in esame. Tutto ciò allo scopo di ottenere un quadro d'insieme sulle dinamiche storico-letterarie che hanno portato i *clercs* alla riscoperta del mito e al suo riuso funzionale nella letteratura del tempo.

Parole chiave: Letteratura, Mito, Ovidio, Virgilio, Chrétien de Troyes.

Diversi sono i fattori di studio e di analisi, le problematiche e gli approcci nella riscoperta del mito classico nella prima letteratura romanza in lingua d'oil, dei secoli XI e XII; in quali vesti riappare il mito, quali i suoi aspetti principali, come viene rimodulato all'interno dei testi letterari e con quali funzioni, che uso ne fanno i singoli autori. Nell'ambito delle ricerche per la tesi del dottorato LAIF, che sto svolgendo presso l'Università Gabriele D'Annunzio di Pescara, ho avuto modo di confrontarmi, tra le altre cose, con un aspetto particolarmente rilevante del lavoro, quello relativo alle fonti. I *clercs*, infatti, non conoscevano la lingua greca e avevano a disposizione soltanto una parte dei classici; sono passati ormai circa sette secoli dacché la Chiesa ha affermato il suo primato religioso e culturale talvolta cancellando, riscrivendo, adeguando o semplicemente mettendo in disparte una buona parte della letteratura prodotta in precedenza, sostituendola con una produzione più consona al processo di evangelizzazione che attraversa l'Europa a partire già dal IV-V secolo procedendo poi nei secoli successivi; questi periodi sono segnati dal fiorire e l'affermarsi della filosofia cristiana e, dal punto di vista strettamente letterario, delle opere agiografiche.

Nei primi secoli del nuovo millennio gli autori medievali hanno come punto di riferimento la tradizione classica letteraria a loro più vicina e più preminente, quella latina. I secoli XI e XII sono quelli dell'*aetas* ovidiana, secondo la definizione di Ludwig Traube¹, che faceva seguito a quella virgiliana dei secoli VIII e IX e quella oraziana dei secoli X-XI: due degli autori, che saranno trattati in questa sede, Virgilio e, in misura maggiore, Ovidio, vengono ripresi e rielaborati nelle loro opere principali, l'*Eneide* e le *Metamorfosi*, anche se vi sono riferimenti ad altri scritti del poeta di Sulmona. Ma perché la riscoperta del mito: si tratterebbe, in realtà, di una scelta funzionale alla visione del tempo, ovvero riadattare e rileggere le storie mitiche veicolando in tal modo contenuti di natura ideologica, allo scopo di un riuso moralizzato dei testi classici, nonché di proporre veri e propri modelli di comportamento. L'opera di Ovidio offre, infatti, un'ampia selezione di racconti dell'antichità greco-latina alla quale i *clercs* antico francesi attingono a piene mani.

¹ fabrizio.fatica@libero.it

Siamo nell'epoca dell'affermarsi delle grandi casate europee e della nascita delle nazioni che domineranno i secoli successivi; in questo scenario, già in precedenza, dapprima Orosio, poi Isidoro da Siviglia e Gregorio di Tours rivendicavano l'appartenenza ad una nazione privilegiata in un mondo di barbari. L'idea che gli scrittori francesi avevano nei confronti della cultura classica può essere ben riassunto in un brano del *Cligés*² di Chrétien de Troyes:

Grece ot de chevalerie
Le premier los et de clergie.
Puis vint chevalerie à Rome
Et de la clergie la some
Qui ore est en France venue.

La Grecia ebbe nella cavalleria
E nel sapere il merito più alto.
Poi passò a Roma la cavalleria
E il massimo del sapere
È ora venuto in Francia.³

(vv. 32-36)

Appare chiaro, in questo breve passo, il riconoscimento del primato culturale dell'antica Grecia prima e di Roma poi ma anche il probabile desiderio, di una parte di letterati, di ritrovare le proprie radici in un'epoca precedente a quella cristiana; vi è la ricerca di una linea sottile che unisca il mondo greco, Roma e la Francia. I francesi, in misura maggiore, avanzavano specifici diritti sull'eredità degli antichi. Negli scritti dei chierici viene alla luce il senso di appartenenza e l'orgoglio etnico che li spinge a cercare nel passato, soprattutto mitologico, personaggi, antenati, progenitori che possano dare una qualsiasi giustificazione alle loro pretese. Nell'ambito di questa nuova epopea nazionale spicca "una vera forma di coscienza etnica" secondo la definizione di Alphonse Halévy (1934).⁴

È importante ricordare anche come, con le prime crociate del nuovo millennio, si era assistito all'incontro-scontro con l'Oriente, in un confronto di culture e religioni che segnerà buona parte del medioevo, nel quale i letterati saranno in prima fila nella difesa delle origini, dell'etnia, e del primato della cultura europea cristiana.

Numerosi e funzionali sono i riferimenti all'opera del poeta di Sulmona contraddistinti, in alcuni casi, da un processo di amplificazione inteso come superamento dell'originale. Nei seguenti esempi, tratti dall'opera di Chrétien de Troyes, possiamo facilmente cogliere tale aspetto:

Por la biauté Clygés retreire
Vuel une description feire,
Dont molt sera bries li passages.
En la flor estoit ses aages
car ja avoit prés de quinze anz;
Mes tant ert biaux et avenanz
Que Narcissus, qui desoz l'orme
Vit an la fontainne sa forme,
Si l'ama tant, si coma n dit,
Qu'il an fu morz, quant il la vit,
Por tant qu'il ne la pot avoir,
Molto t biauté et po savoir,
Mes Cligés en ot plus grant masse,
Tant con li ors le cuivre passé
Et plus que je ne di encor.

Per ritrarre la magnificenza di Cligès
voglio fare una descrizione
senza troppo dilungarmi.
Egli era nel fiore dell'età,
ché aveva quasi quindici anni,
ed era più bello e leggiadro di Narciso
che sotto l'olmo vide la propria forma
rispecchiarsi nella fontana,
e tanto l'amò, non appena la vide,
che ne morì perché non poteva averla.
Narciso possedeva grande bellezza e
poco senno, ma di queste due doti
Cligès ne aveva assai di più, e lo
superava come fa col rame l'oro fino,
e ancor di più di quanto io dica.

(*Cligés*, vv.2721-2735)

Donc le dut bien Lanceloz faire,
 Qui plus ama que Piramus,
 Sonques nus hom pot amer plus.⁵

Bene perciò Lancillotto,
 che più amò che Piramo,
 se mai poté più amare alcuno, far dovè.⁶
 (*Lancelot ou le Chevalier de la Charette*, vv.
 3812-3814)

Cligès supera Narciso, che era morto per l'impossibilità di amare se stesso, in bellezza ed intelligenza, così come Lancillotto ama come e più di Piramo, il quale aveva dato la sua vita per amore di Tisbe. Il paragone con il personaggio mitico diventa, pertanto, non solo il metro per stabilire un autorevole confronto, ma si assiste al superamento dei due parametri, bellezza assoluta e capacità di amare, fissati dal racconto mitico.

Nell'incipit del *Cligés* l'autore cita esplicitamente le fonti che lo hanno ispirato, dando massimo risalto alle opere di Ovidio:

Cil qui fist d'Erec et d'Enide,
 Et les Comandemanz Ovide
 Et l'Art d'Amors an Romainz mist

 Et de la Hupe et de l'Aronde
 Et del Rossignol la Muance,

Colui che narrò di Erec et Enide
 mise in romanzo i comandamenti
 e l'Arte di Amare di Ovidio

 e della Metamorfosi dell'upupa,
 della rondine e dell'usignolo,

(vv. 1-3; 6-7)

I riferimenti ad Ovidio possono essere anche di carattere erudito, sottolineando come l'opera del poeta fosse considerata degna di rimandi e citazioni. Nel *Roman de Thèbes*⁷, vi è la descrizione della tenda di Adrasto che rinvia, nella sua quasi totalità, ad un passo delle *Metamorfosi*:

Par cinc zones la mape dure
 Si peintes com les fist nature:
 Car les dous que sont deforaines
 De glace sont et de nief pleines,
 Et orent inde la color,
 Car auques tornent a freidor;
 Et la chaude, qu'est el me lou,
 Cele est vermeille por le fou.
 Que por le fou, que por les neis,
 N'abite rien en celes treis.
 Entre chascune daerraine
 Et la chaude, qu'est meiloaine,
 En ot une que fu tempree:Devers gualerne
 est habitee.

La mappa è divisa in cinque zone
 Descritte come sono in natura:
 Che le due che sono agli estremi
 Sono piene di ghiaccio e neve,
 E sono di colore viola,
 Che tornano per qualche tempo a
 riscaldarsi;
 E la calda, che è al centro
 La quale è vermiglia a causa del fuoco.
 Che per il fuoco e per la neve
 In queste zone non abita nessuno
 Tra ciascuna delle zone estreme
 E la calda, che è nel mezzo
 Ce n'è una temperata:
 È abitata dalla parte del galerno.

(vv. 3989-4002)

Utque duae dextra caelum totidemque sinistra
 Parte secant zonae, quinta est ardentior illis;
 Sic onus inclusum numero distinxit eodem
 Cura dei, totidemque plagae tellure premuntur.
 Quarum quae media est, non est habitabilis aestu;
 Nix tegit alta duas; totidem inter utramque locavit,
 Temperiemque dedit mixta cum frigore flamma.

(*Metamorfosi* I, 45-5)⁸

[E come due zone dividono il cielo nella parte destra e altrettante nella sinistra, e la quinta di esse è la più calda, così la preveggenza del dio con numero uguale contraddistinse la materia sottostante e altrettante plaghe sono fissate sulla terra. Di esse, quella di mezzo non è abitabile per calura; neve profonda ne copre due, fra quella e queste ne dispose altrettante e con la mescolanza del caldo e del freddo vi assegnò un clima temperato.]⁹

Più mirato appare, invece, il ricorso all'opera di Virgilio: l'*Eneide* diviene lo spunto per cercare di ridefinire la genealogia delle nuove casate anglo-francesi nel tentativo di fornire discendenze dirette con gli antichi eroi mitologici; fioriscono, infatti, personaggi legati all'esodo del principe troiano che troveranno poi fortuna in Europa; leggendo etnogeniche, secondo Gaston Paris, le quali individuano in un eroe o un semidio il capostipite di un'intera nazione. Come riporta Seznec, uno degli effetti delle teorie di Evèmero nel Medioevo è che i personaggi mitologici non sono più semplici benefattori dell'umanità ma diventano patroni di un popolo, capostipiti da cui esso ha avuto origine e da cui deriva la sua gloria.

Le citazioni che riguardano l'*Eneide* appaiono in diverse forme, come il passo tratto dall'opera *Erec et Enide*¹⁰ di Chretien de Troyes, dove la storia del principe troiano viene descritta attraverso il procedimento narrativo dell'ekphrasis:

Li arçon estoient d'ivoire,
s'i fu antailliee l'estoie
comant Eneas vint de Troye,
comant a Cartaige a grnat joie
Dido an son leu le reçut,
comant Eneas la deçut
comant ele por lui s'ocist,
comant Eneas puis conquest
Laurent et tote Lombardie,
dom il fu rois tote sa vie.

Sull'avorio degli arcioni era
intagliata la storia di Enea: come
giunse a Troia, come Didone
l'avesse accolto a Cartagine con
grande letizia come egli l'avesse
tradita ed ella si fosse uccisa per lui;
come poi Enea avesse conquistato
Laurento e tutta la Lombardia, che
aveva retto per il resto della vita.¹¹
(vv. 5289-5298)

È possibile ritrovare un simile procedimento nell'opera stessa di Virgilio, più precisamente nella descrizione dello scudo di Enea (vv. 626-731)¹² dove venivano rappresentati momenti della storia di Roma da Romolo ad Augusto.

In diverse opere ricorre il tema della partenza da Troia, in quella che potremmo definire come "isotopia troiana", direttamente e liberamente ispirato all'opera di Virgilio, usato come punto di partenza per riscrivere una nuova, grande storia, con ampliamenti e rimandi, talvolta, anche ad altre tradizioni. Molto generico ma di facile intuizione è il riferimento all'*Eneide* nella parte iniziale del *Roman de Rou*¹³ di Wace:

Quant jadis fu destruite Troie,
Donc cil de Greece orent grant joie;
Plusors ki escaper se porent, Ki genz, ki
nés, ki avoir porent,
O fames, o serjanz et o filz,
Par granz labors, par granz périlz,
Par plusors terres s'espandirent,
Terres poplerent, citez firent.

Quando tempo fa Troia fu distrutta,
dunque quelli della Grecia
ne ebbero grande gioia, e quelli che,
numerosi,
poterono mettersi in salvo,
misero in salvo persone, bambini,
averi o mogli, o servitori, o figli
con grande fatica, con grande
pericolo, si espansero su altre terre,
popolarono le terre, costruirono
città...

(vv. 157-170)

Sempre di Wace è la stesura del *Roman de Brut*¹⁴, traduzione “ampliata” e riedizione dell’*Historia Regum Britanniae* di Goffredo di Monmouth, di poco più antico, del quale riportiamo due distinti esempi, l’uno legato strettamente all’opera virgiliana e al tema del viaggio l’altro, invece, soggetto a diverse tradizioni:

Si cum li lives le devise,
Quant greu ourent Troie conquise
E eissillié tut le país
Pur la vengeance de Paris
Ki de grece out ravi Eleine,
Dux Eneas a quelque peinne
De la grant ocise eschpa.

Così come scrivono i libri
Quando i greci conquistarono Troia
E distrussero tutto il paese
Per vendicarsi di Paride
Che aveva rapito Elena dalla Grecia
Il duca Enea con molte difficoltà
Scappò dal grande massacro.

(vv. 9-15)

Tuit li parent se corochièrent
et du pays Brutus gittèrent
Cil passa mer, en Gresse ala,
de cels de troie iloc trova
tote la lignie Héléni,
Uns des fils al roi Priami,
Et d’autres lignages assès
Que l’on avoit escaitivés,
Et mult i ot de son linage
Mais tenu erent en servage.

Tutti i parenti lo vennero a sapere
E bandirono Bruto dal paese.
Questi attraversò il mare e andò in Grecia,
dove trovò tutta la stirpe di quelli di Troia,
tutta la discendenza di Elena,
alcuni dei figli del re Priamo,
E numerose altre stirpi,
Ridotte in schiavitù
E molti erano suoi parenti
Ma erano tutti tenuti in schiavitù.

(vv.147-156)

In quest’ultimo passo, Bruto di Troia, nipote di Enea, viene bandito dall’Italia e inizia un viaggio che lo porta in Grecia; qui riscatterà il suo popolo dalla schiavitù guidandolo, attraverso molteplici avventure, nella terra di Britannia; si assiste, pertanto, ad un ritorno alle origini, alla ricerca di un passato glorioso, ad un nuovo inizio. Sono ben visibili gli echi di Omero anche se, come già ribadito, filtrati da fonti latine, in particolare le note vicende di Ulisse narrate nell’*Odissea*: sicuramente alle sue peripezie è ispirato il passo del *Brut* relativo alle sirene:

Siglé unt e passé mult prés
Des bornes que fist Herculés
Unes colonnes k’il ficha,
Ço fu uns signes k’il mustraKe dessi la
aveit cez piliers mis.
Les sereines unt la troeves
Ki lur nés unt mult desturbees
Sereinnes sunt monstres de mer,
Des chiefs poënt femes sembler,
Peison sunt del nomblil aval,
As mariniers unt fait maint mal.
Vers occident es granz mers hantent,
Duces voiz unt, dulcement chantent;
Par lur duz chant les fols atraient
E a deceivre les asaient.

Passarono e veleggiarono molto vicino
ai confini stabiliti da Ercole, alcune
colonne che lui eresse come un
segno per mostrare che aveva
conquistato fino al punto in cui
aveva messo questi pilastri.
Trovarono lì le Sirene, che
tormentarono enormemente le loro navi.
Le Sirene sono mostri marini, che hanno
teste apparentemente di donna, che sono
pesci dall’ombelico in giù.
Hanno causato molte sofferenze ai
marinai.
Si trovano nei grandi mari ad occidente,
hanno voci soffici e cantano dolcemente.
Col loro dolce canto attraggono gli
sciocchi e cercano di ingannarli.¹⁵

(vv.727-741)

Un cenno particolare merita il riferimento all'Amore, laddove la lezione di Ovidio si fa più preminente e, sicuramente, più esplicita. Nel brano successivo, tratto dall'*Yvain*¹⁶ di Chrétien de Troyes, vi sono riferimenti espliciti al mito di Eros, così come all'amore come malattia, al quale è impossibile opporsi, tema caro al poeta di Sulmona:

Ne nôt mie plus de seize anz,
Et s'estoit molt bele et molt gente,
Qu'an li server meist s'antente
Li deus d'Amors, s'il la veïst,
ne ja amer ne a feïst
autrui se lui meïsmes non.
Por li servir devenist hon,
s'ïssist de sa deïté fors
et ferist lui meïsmes el cors
del dart don la plaie ne sainne
se desleax mires n'i painne.
N'est droiz que nus pener i puisse
Jusque deslëauté i truisse,
et qui an garist autremant
il n'ainme mie lëaumant;

La fanciulla non aveva più di sedici anni
ed era molto bella ed avvenente.
Lo stesso dio dell'Amore, se l'avesse vista, si
sarebbe dedicato a servirla
e non avrebbe permesso
che fosse amata da nessun altro.
Per renderle omaggio, si sarebbe fatto
uomo e avrebbe rinunciato alla propria
divinità, ferendosi da sé con la freccia
che è causa di una piaga che non può
essere
guarita, se non è curata da un medico
che non conosce lealtà. Non è giusto infatti
che alcuno ne sia risanato,
finché non vi avrà scoperto alcuna slealtà;
colui che guarisce altrimenti,
non ama d'amore leale.¹⁷

(vv. 5368-5382)

Molteplici sono i riferimenti all'Amore nel *Lancelot ou Chevalier de la Charrette*, sulla stessa linea di quelli dell'*Yvain*, che sottolineano l'adesione del *clerc* francese, anche se con qualche accenno innovativo, alla poetica di Ovidio, nella battaglia tra amore e ragione:

Mes reïsons, qui d'Amors se part,
Li dit que del monter se gart,
Si le chastie et si l'anseigne
Que rien ne face ne anpreigne
Dont il ait honte ne reproche.
N'est pas el cuer, me san la boche
Reïsons qui cedere li ose;
Mes Amors est el cuer anclose,
Qui le comande et semont
Que tost an la charrete mont.
Amors le vialt, et il i saut,
Que de la honte ne li chaut,
Puis qu'Amors le comande et vialt.

Ma ragione, in disaccordo con Amore,
gli suggeriva di guardarsi dal montarvi,
e lo esortava e lo ammaestrava a non
interpretare un'azione che gli
sarebbe forse tornata a onta e a biasimo.
Ragione non ha posto nel cuore,
ma nella bocca: per questo osava
parlargli in tal modo.
Ma Amore, che era
rinchiuso nel suo cuore,
gli ordinava e lo ammoniva di montare
subito. Poiché lo vuole amore, il
cavalieresale sulla carretta e non si cura di
provare vergogna: è Amore che comanda
e vuole.

(vv. 367-379)

Un ulteriore passaggio che sottolinea l'impossibilità di resistere all'Amore e al suo trionfo sulla ragione, nonché l'importanza del sacrificio d'amore vissuto non come fardello o impedimento ma come benedizione e aspirazione:

Onques Amors bien ne conut
 Qui ce me torna a reproche;
 Qu'an ne porroit dire de boche
 Riens qui de par Amors venist
 Que a reproche appartenist:
 Einz est Amors e costeisie
 Quanqu'an puet feire por s'amie.

Colui che me ne rimproverò
 non conobbe mai Amore:
 bocca d'uomo sarebbe impotente
 a riferire una condotta ispirata da Amore,
 che, al medesimo tempo,
 sia tale da incorrere nel biasimo.
 Qualunque cosa si possa fare
 per Amore non è che amore e cortesia.
 (vv. 4364-4370)

Di diversa natura il riferimento del *Lais di Guigemar*¹⁸ di Maria di Francia, dove il tema dell'amore ha un'impronta sì oraziana ma è *filtrato maggiormente attraverso Virgilio*, nel particolare della sofferenza d'amore di Didone per Enea:

Lors suspirat. En poi de pens
 Li est venu novel purpens
 E dit que suffrir li espoet,
 Kar issi fait ki mes ne poet.
 Tute la nuit ad si veillé
 E suspiré e travaillé.
 En sun queor alot recordant
 Les parole e le semblant,
 Les oilz vairs e la bele buche
 Dunt la dolçur al quor li tuche.
 Entre ses denz merci li crie,
 Pur poi ne l'apelet s'amie!
 Si il seüst qu'èle senteit
 E cum Amur la destreineit,
 Mut en fust liez, mun esciënt;
 Un poi de rasuagement
 Li tolist auques la dolum
 Dunt il ot pale la colur.

Allora sospirò. Ma subito dopo
 gli venne un nuovo pensiero
 e disse che doveva soffrire,
 tanto non poteva farne a meno.
 Tutta la notte vegliò così
 e sospirò e si tormentò.
 Andava ricordando in cuor suo
 le parole e le sembianze,
 gli occhi luminosi e la bella bocca
 la cui dolcezza gli toccava il cuore.
 A fior di labbra implora mercé,
 per poco non la chiama «amica mia»!
 Se avesse saputo ciò che lei provava
 e quanto la tormentava Amore,
 molto ne sarebbe stato contento,
 a parer mio; un po' di conforto
 gli avrebbe alleviato molto il dolore
 che traspariva dal pallore del volto.¹⁹
 (vv.407-424)

Come si può osservare dalla breve esemplificazione, dunque, i *clercs* antico francesi conoscevano la materia classica di lingua latina in maniera approfondita mentre, come è logico pensare, non avendo accesso a fonti primarie in lingua greca, avevano un rapporto solo di superficie con la materia mitica "originaria" che avevano imparato a conoscere di "riflesso" da quella latina; ciò che è importante notare è il tentativo continuo di reinterpretare, rimodellare e riscrivere il mito, per piegarlo alle nuove esigenze che il periodo storico-culturale richiedeva. Gli scrittori dei primi secoli del millennio sono altresì dei precursori nell'esplorare un campo, quello della mitologia greca classica, che vivrà alterne fortune nei secoli successivi.

(Endnotes)

- 1 Ludwig Traube, *Vorlesungen und Abhandlungen*, München, Beck, 1909-1920, II, p.113.
- 2 Lezione di Alexandre Micha, *Les Romans de Chrétien de Troyes édités d'après la copie de Guiot* (Bibl. Nat. Fr. 794), Cligès, Paris, 1978.
- 3 Traduzione a cura di Gabriella Agrati e Maria Letizia Magini in Chrétien de Troyes, *Cligès*, Oscar Mondadori, Milano, 1983.
- 4 Seznec, Jean Seznec, *La sopravvivenza degli dei antichi*, Bollati Boringhieri, Torino 1990.
- 5 Lezione di Mario Roques, *Les Romans de Chrétien de Troyes édités d'après la copie de Guiot* (Bibl. Nat. Fr. 794), *Le Chevalier de la Charrette*, Paris, 1958.
- 6 Traduzione a cura di Gabriella Agrati e Maria Letizia Magini in Chrétien de Troyes, *Lancelotto*, Oscar Mondadori, Milano, 1983.
- 7 *Le Roman De Thèbes*, a cura di Leopold Constans, Librairie de Firmin Didot et C., Paris, 1890, testo conservato presso la University of Toronto.
- 8 Publius Ovidius Naso, *Les Métamorphoses* a cura di George Lafaye, Société d'Édition "Le belle Lettres", Paris, 1960-1962.
- 9 Publio Ovidio Nasone, *Le Metamorfosi*, a cura di Enrico Oddone, Bompiani, Milano, 1988.
- 10 Lezione di Mario Roques, *Les Romans de Chrétien de Troyes édités d'après la copie de Guiot* (Bibl. Nat. Fr. 794), *Erec et Enide*, Paris, 1955.
- 11 Traduzione a cura di Gabriella Agrati e Maria Letizia Magini in Chrétien de Troyes, *Erec e Enide*, Oscar Mondadori, Milano, 1983.
- 12 Publio Virgilio Marone, *Eneide*, a cura di Rosa Calzecchi Onesti, Einaudi, Torino 2005.
- 13 Robert Wace, *Le Roman de Rou et des Ducs de Normandie*, edizione di Édouard Frère Éditeur, Rouen, 1827, testo conservato presso la University of California, Los Angeles.
- 14 Robert Wace, *Le Roman de Brut*, lezione dal manoscritto della Biblioteca di Parigi, commento e note a cura di Antoine le Roux de Lincy, Édouard Frère Éditeur (Librairie de la Bilioteque Publique), Rouen, 1836.
- 15 Per la traduzione, *Roman de Brut, A History of the British* a cura di Judith Weiss, University of Exter Press, Exter, 2002.
- 16 Lezione di Mario Roques, *Les Romans de Chrétien de Troyes édités d'après la copie de Guiot* (Bibl. Nat. Fr. 794), *Le Chevalir au Lion (Yvain)*, Paris, 1960.
- 17 Traduzione a cura di Gabriella Agrati e Maria Letizia Magini in Chrétien de Troyes, *Ivano*, Oscar Mondadori, Milano, 1983.
- 18 *Lais di Guigemar*, a cura di Giovanna Angeli, Luni, Milano-Trento, 1999. (testo della lezione di Jean Rychner (9)).
- 19 Per la traduzione, *I Lais di Maria di Francia*, a cura di Giovanna Angeli, Luni Editore, Milano 1999.

Bibliografia:

- Agrati, Magini 1983: Chrétien de Troyes, *Cligès*, trad. a cura di Gabriella Agrati e M.Letizia Magini, Mondadori, Milano.
- Agrati, Magini 1983: Chrétien de Troyes, *Lancillotto (Lancelot ou Le Chevalier de la Charrette)*, trad. a cura di Gabriella Agrati e M.Letizia Magini, Mondadori, Milano.
- Agrati, Magini 1983: Chrétien de Troyes, *Ivano (Yvain ou le Chevalier au Lion)*, trad. a cura di Gabriella Agrati e M.Letizia Magini, Mondadori, Milano.
- Angeli 1999: *I Lais di Maria di Francia*, a cura di Giovanna Angeli, Luni Editore, Milano.
- Angeli 1999: *Lais di Guigemar*, a cura di Giovanna Angeli, Luni, Milano-Trento. (testo della lezione di Jean Rychner (9)).
- Constans 1890: *Le Roman De Thèbes*, a cura di Leopold Constans, Librairie de Firmin Didot et C., Paris, testo conservato presso la University of Toronto. (Letto in edizione digitalizzata).
- Dictionnaire des Lettres Francaises, Le Moyen Age*, 1994, La Pochoteque, Paris.
- Di Girolamo 1999: Costanzo Di Girolamo, *La Letteratura Romanza Medievale*, Il Mulino, Bologna.
- Doudet 2009: Estelle Doudet, *Chrétien de Troyes*, Tallandier, Paris.
- Faral 1967: Edmond Faral, *Recherches sur les Sources Latines des Contes et Romans Courtois du Moyen Age*, Librairie Honoré Champion, Paris.
- Fassò 2003: Andrea Fassò, *Il sogno del Cavaliere, Chrétien de Troyes e la Regalità*, Carocci, Roma.
- Frère 1836: *Le Roman De Brut*, edizione di Édouard Frère Éditeur, Rouen, testo conservato presso la Stanford University, San Francisco. (Letto in edizione digitalizzata).
- Frère 1827: *Le Roman de Rou et des Ducs de Normandie*, edizione di Édouard Frère Éditeur, Rouen, testo conservato presso la University of California, Los Angeles. (Letto in edizione digitalizzata).
- Graves 1983: Robert Graves, *I Miti Greci*, Longanesi, Milano.
- Mancini 1997: Mario Mancini, *La Letteratura Francese Medievale*, Il Mulino, Bologna.
- Onesti 2005: Virgilio, *Eneide*, a cura di Rosa Calzecchi Onesti, Einaudi, Torino.
- Poiron 1988: Daniel Poiron, *Il Meraviglioso nella Letteratura Francese del Medioevo*, Einaudi, Torino.
- Seznec 1990: Jean Seznec, *La sopravvivenza degli dei antichi*, Bollati Boringhieri, Torino.

THE SOURCES OF ANCIENT MYTH IN THE EARLY ROMANCE LITERATURE**Summary**

The paper briefly analyses the sources of the ancient myth as it appears in the early Romance literature of the Middle Age. The few examples displayed, underline the functional reutilization of the ancient myth made by French *clercs* in their attempt to create a new literature. Most of the passages, taken from Chrétien de Troyes, Wace and other authors, give the opportunity to identify some of the classic writers, mainly Ovid and Virgil, from whom the *clercs* drew inspiration and raw material for their production: the employment of Latin sources by French writers is due, however, to the lack of direct knowledge about the classics and the ancient Greek they had. What emerges is the different use of myths in order to define both a new way of using classics and celebrate the new European dynasties arising at the beginning of the first millennium

Key words: Myth, Literature, Ovid, Virgil, Chrétien de Troyes

Марина Гогоља¹
Кијев, Украјина

ЈЕВРЕЈСКО ПИТАЊЕ У ПРОЗИ ДАНИЛА КИША

Јеврејско питање у делима српског писца произлази из трагичног осећања света и често је повезано са проблемима антисемитизма. По Данилу Кишу, Јеврејин је окружен ужасима и есхатолошким осећањима, он је несрећан. Став главног јунака Е. С. према свим околностима није трагично-меланхоличан, пре је иронично-посматрачки. Писац је саздао уметничке ликове несрећних Јевреја и друштвених аутсајдера, који страдају због стереотипа „убице Христа“; лик Јеврејина-мајстора и проналазача, интелектуалца и космополите, човека, који је на челу историјских процеса и прогреса.

Јеврејство је наследни, генетички, идентитет књижевног јунака *Породичног циклуса*. У делима је присутан мотив крви, која симболизује етнички идентитет јунака. Јеврејин је mudar, много зна, критички мисли, способан је да сумња. Универзалистичка вероисповест интелектуалца је сумња, која помаже да не издаш себе под притиском владајуће идеологије. Позна дела Киша су мање посвећена Јеврејству, а питање космополитизма се у њима среће све чешће. Јеврејска свест јунака је обележена двоструким идентитетом – Јеврејин и Европљанин. Ипак, јеврејско питање у прози Киша не улази у контекст националног, већ општељудског, са карактеристичном за Киша тежњом к универзализму.

Кључне речи: Јеврејин, идентитет, антисемитизам, стереотип

Јеврејско питање у прози Данила Киша је релативно мало истраживано, мада је писац у својим текстовима доделио главну улогу управо јунацима јеврејске националности, сам је био јеврејског порекла, а материјал за своја дела често је користио са властитог живота. Већина књижевних критичара, који су писали о Данилу Кишу, сећају се јеврејско питање у покрету самоидентификације писца, обраћајући пажњу махом на књижевно-критичке текстови, него на уметничке. Циљ овога чланка је разматрање места јеврејског питања у прози Киша, реконструкција лика Јеврејина на основу анализе уметничких текстова.

„У Еуроци јеврејство се дефинирало у многим моментима кроз разлику и налазило се у сталном супротном положају са ликом Јеврејина, сатвореним не-Јеврејима, зато конфликти су били тамо неизбежни“, – тврди украјински књижевни критичар Петро Рихло у монографији „Шибболет. Трагање за јеврејским идентитетом у немачкојезичкој поезији Буковине“ (Рихло 2008: 13). Негативни стереотипи Јеврејина су прерасли у антисемитизам, који се пројавио у различитим временима кроз репресије и уништавања, највеће из којих је Холокост. О томе је говорио и Данило Киш, називајући антисемитизам „копненим потопом“ и артистичко уобличио ово у роману *Псалом 44* (1962) и *Породичном циклусу*, где се налази зборник прича *Рани јади* (1969), романи *Башица, пџе* (1965), *Пеишаник* (1972).

Јеврејин је окружен ужасима и есхатолошким осећањима, он је несрећан: „Jevreјstvo je, међутим, u mom slučaju, i ne samo u mom, što se tiče psihološkog ili metafizičkog plana, isto ono nepromenљeno osećanje што ga je још Hajne nazvao 'porodičnom nesrećom', *Familienunglück*, i ja bih svoje knjige iz tzv. *Porodičnog ciklusa*

1 optymist@ukr.net

najrađe nazvao tim zajedničkim naslovom: 'Porodična nesreća' (Kiš 1979: 50). Зато *Породични циклус* је могуће назвати на име делима о јеврејској судбини, јеврејским текстовима.

Идеја несреће је добро образложена у *Трактишу о кромпиру* из романа *Пешчаник*, који хронолошко предходи смрти Е. С. у Аушвицу. Ту уметник схваћује и предосећује личну трагедију и трагедију јеврејства – „Али зашто кромпир је дуговечнији од нас (од Јеврејина – М. Г.), господо? Дали зато што смо ми, што је човек, савршенији од њега? Не верујем. Што се нас тиче, мислим да је од нас, од вас дуговечнији и савршенији и да ће нас, дакле надживети; надживеће велику катаклизму“ (Киш 2001: 392). Метафора народа је биљка, која расте у земљи и у тами – овај народ, „као и тај несрећни кромпир, који је потекао, као и ми, из далеког мрака историје и земље“ (Киш 2001: 391), али који је прекаљен за неповољне услове, ширећи се на свим континентима. *Трактиш* прича у мифолошко-апокрифичком духу о „нечистом“ народу, аргументишући његову несрећу: „Кромпир није саздан вољом и руком Творца, него да је дело неког јаловоплодног и махнитог шамана, плод неке јалове алхемије (...). Одатле можда и његова младост, његова жилавост. (...) саздан је сасвим по лику човеку човек без душе, човек из кога је прогнан Бог“ (Киш 2001: 392–393). Став главног јунака Е. С. према свим околностима није трагично-меланхоличан, него иронично-посматрачки, типичан за постмодернистичко схватање света: „И, видиш, данас, док просјачим тај кромпир, не могу да се не сетим те чудесне сличности између кромпира и човека, и, с друге стране, дозволите, између кромпира и Јеврејина“ (Киш 2001: 392). Неприметна биљка, с којом Е. С. идентифицира јеврејство, говори о његовом архитипичком аутсајдерству.

Питање расове дискриминације, унижавања етничке групе до нивоа животиње осветљава се и у роману *Псалам 44*. У центру дела се налази разговор двеју доктора: адепта фашизма и Јеврејина, који уобичавају нацистички и хумани став према хуманитету медицинских експеримената над логорашима за благо аријског света. Нацист заостаје професионалну и научну добит ових искуса, у случају пораза Немачкој моли да спасе колекцију јеврејских лобања и костура; Јеврејин Јакоб је на страни равноправности за све људе. Писац се обрађује Библији, када мотивира несрећу проклетством за Христове убице: „Твој је tata распео Христа. Или је barem čavl dodavao. I ti si dodavala čavle“ (Киш 1995: 73) – аргументира своју мржњу Илонка Кутај. У роману *Баишта*, *Ипейо* кочијаш жели да обмане Едуарда Сама видећи на њему звезду Давида.

Критика антисемитизма у *Псалму 44* се налази и у другом трактату, где, као и у *Пешчанику*, аутор је такође отац, који разуме овај феномен као тежњу ка деструкцији, доминирање животињског у човеку и недостатак човечанства, стварање негативних ликова утучене групе људи („Treba jednostavno pripisati jednoj malobrojnoj i dakle slabijoj etničkoj ili verskoj ili nacionalnoj grupi jedan od opštih ljudskih poroka ili mana“ (Киш 1995: 82)), што мотивираће њихов геноцид („ljudska netrepljivost koja traži izgovor u boji kože ili u običajima, u čemu bilo uostalom što je različito od onoga“ (Киш 1995: 80), аргументат „ne tolerisati (...) u ime nekih rasnih nacionalnih principa i predrasuda“) (Киш 1995: 81), бекство од одговорности („idiotsko pitanje o boji ili o veri kojima se želi umanjiti ili sasvim zbrisati odgovornost“) (Киш 1995: 81). Риторичка питања романа – зашто су за Немца Јевреји на једном нивоу са животињама, зашто је дозвољено радити ташне и новчанике од људске коже, зашто, пита Јеврејско дете, видећи натпис на трамвају „Für Juden verboten: „Ona sme voziti tramvajem, a ja ne“, зашто се говори „ubijeno је

jedno crnačko ili jedno jevrejsko dete“ него „ubijeno je jedno dete“ – сва та питања дисквалифицирају антисемитизам пред историјској праксој.

Дакле, лик Јеврејина има семантику човека стално гоњеног, који не може да искупи кривицу богоубице. „Јеврејски интелектуалац се неће ослободити свога бремена тиме што ће се лишити јеврејства“ (Градац 1987: 37), „Јеврејин је човек, кога други људи држе за Јеврејина (...). Његов живот – је само дуго бежање од других и од њега самога“ (Градац 1987: 37) – говори Киш, цитирајући Жана Пола Сартра. Јеврејини стално пате од негативног лика, измишљеног не-Јеврејинима – „лика ђавола са дугим кукастим носом, бечитим очима, великим трупом, малим ножкама и грабежљивим рукама“ (Кременецкиј 2000), који сакупља у себи зло, трпи от стереотипа богоубице, – например, Марија је изнуђена доказивати Немици, да Библија не окривљује Јеврејина у свим несрећама.

Јеврејство је наследно, генетичко, је идентитет књижевног јунака и даје одговор на питање „Ко сам ја?“. Идеја неуништавања јеврејског народа у роману *Псалм 44* оснажава се библијским текстовима – реминисценцијама, критички цитирањем, алузијама. Киш трансформира у роману библијску историју о рођењу Исуса. Мајка детета из овог романа носи име Марија. Јан се родио на слами у баруку Аушвица, као Месија у јаслицама. Дете је постало као „вифлијемско чудо“ – живот између смрти. Ноћу је Марија са дететом избежала од смрти у Освенциму, шта је веома слично историји када су се Јосип и Марија са дететом спасавали од кривој тучи у Вифлијему.

У делима је присутан мотив крви, која значи етнички идентитет, је „вечна као вода“ (као говори отац Марије у *Псалму 44*) (Киш 1995: 92). Мали Анди Сам, забављајући се, копира свог деда, трговца гушчијим перјем, којег никада није знао, несвесно понављајући архетипички за Јеврејина занат. Царска крв у *Црвеним маркама са ликом Ленина* у зборнику *Енциклопедија мртвих*, крв изабраног народа је разлог за понос Јеврејина.

Киш искоришћује циклично разумевање историје, која се понавља. Проклетство несрећног Јевреја се предаје генетичко: овај народ увек памти о ропству, у прошлој генерацији су рођаци Марије живели у заробљеништву, избежали погрома, отац Марије је искључили са универзитета, а њено поколење је сусрео Аушвиц. У перспективи телесности Е. С. у *Белешкама једног лудака* пише о Јудаизму, који крвави – умира и препорођује се као организам жене.

Јеврејска реакција на гонења је унутрашња побуна: „Judaizam uz to – možda više u slučaju ličnosti iz mojih knjiga, E. S-a. i B. D. Novskog, nego u mom ličnom – ima nešto od one snažne i tajanstvene afektivne privlačnosti (...), određene prerogative judaizmu, (...) judaizam je tu vrsta latentne pobune“ (Киш 1979: 51). У делима Киша Јеврејин је често снажна личност. У условима истребљења он се не одрица свог порекла: отац учи Марију да никада не заборави своју јеврејску крв, Е. С. такође се не стиђи звезде Давида.

Такође је лик Јеврејина одржао у романима и причама Киша предикат „мајстор“. „Јевреји су одиста пресудно обележили културу Средње Европе и несумњиво представљају њене врхунске домете“, – пише српски истраживац Киша Јован Делић (Делић 1995: 195). Стварно, проза Киша је обележена ликовима даровитог и перспективног човека. Микша у причи *Нож са дршком од ружиног дрвета* је изврстан кројач и кланичар, Новскиј је проналазац експлозива. У лику последњег се налази и таква ментална карактеристика као предузимљивост: почињајући са презимена, сличног са српском речју „новац“ ка бескрајној

реализацији у разноврсним професијама са новим презименима. Новски стално савлађује разна испитивања, метаморфозе, шта га чини као легендарног.

Јеврејин је mudar, много зна, критички мисли, способен да сумња. Ипак, интелекат није за разјарене гомиле „људи без лица“. Јеврејини се стално уче. Барух Нојман у *Псима и књиџама* је ухваћен када је читао *Книџу нечистиоџ*, као и отац Новског у *Гробници за Бориса Давидовича* – узет је док је читао Талмуд, а касније су га мучили и принудно крстили. Први корак за ликвидацију Новског је конфисковање свих његових цртежа. У причи *Пси и књиџе* Јевреји, који се нису желеле да окрсте, налазе се у затвору заједно са научницима. Универзалистичка вероисповест интелектуалаца је сумња, која помаже не издати себе под притиском владајуће идеологије.

Позна дела Киша су мање посвећена Јеврејству, а питање космополитизма се у њима среће све чешће. Јеврејска свест јунака је обележена двоструким идентитетом – Јеврејин и Еуропљанин. Карактеристичне су приче са зборника *Лауша и ожиљци* (1994), где су посебни персонажи разишли по земљи, а на крају живота тражу властити идентитет. Значај Јеврејина за културу Централне Европе, по мишљењу једног из истраживаца – позитивно и креативно, зато што наиме они, интелектуалци, представљају главна достигнућа (Делић 1995: 195). Јеврејство „представљало је један интегративни фактор међу културама, омогућавајући својим космополитизмом брз поток идеја“, „динамичка сила, која је формирала националистичке савезе и демократске интернационалистичке феномене“ (Киш 1990: 206). Зато се Јеврејство у ситуацији космополитизма карактерише прерогативом управљати током историје и прогреса, руководећи Божјом вољом. Али, историјско искуство све једно је различило овај народ у мултикултурној средини: „руска имена (...) није одговарала њиховом кораку“, зато што „три хиљаде године ропства и дуга традиција погрома су сатворили корак, одгајан у гето“ (Киш 2008: 190).

На Балканима, одакле је Киш пореклом, Јеврејини су били национална мањина са довољно затвореном културом, која је знала да сачува самовољност упркос претњи асимиљације. Култура Јевреја у прози Киша обично се фиксира у тексту фрагментарно – приказује се помоћу јеврејских имена, титула, религиозних реалија, пошто је Киш тежио ка универзализму са тенденцијом приказивања људске судбине, избегавајући национална питања.

Например, Е. С. у *Пеичанику* није приврженик јудаизма, он је универзалист и моли га сахранити по самостално измишљеном синкретичном (и ироничном) обреду, као и рођаци Марије у роману *Псалам 44* „не бунцају формама и обредима“ (Киш 1995: 91).

Дакле, јеврејско питање у делима српског писца произлази из трагичног осећања света и често је повезано са проблемама антисемитизма. Писац је саздао уметничке ликове несрећних Јевреја и друштвених аутсајдера, који страдају због стереотипа „убице Христа“, лик Јеврејина-мајстора и проналазача, интелектуалца и космополита, човека, који је на челу историјских процеса и прогреса. Ипак, јеврејско питање у прози Киша не улази у контекст националног, већ општељудског, са карактеристичном за Киша тежњом к универзализму.

Литература:

Владив-Гловер 2000: S. Vladiv-Glover, *Postmodernizam od Kiša do danas*, Београд: Филип Вишњић.

Градац 1987: *Градац*, № 76-77, г. 13-14, мај-август.

Делић 1995: Ј. Делић, *Књижевни погледи Данила Киша: ка поетици Кишове*, Београд: Просвета.

Киш 1990: Д. Киш, *Горки шалоџ искусиња*, Београд: БИГЗ – СКЗ – Народна књига.

Киш 2001: Д. Киш, *ПОРОДИЧНИ ЦИРКУС*, Београд: Просвета.

Киш 1995: D. Kiš, *Psalm 44*, Beograd: BIGZ.

Киш 2008: Киш Д., *Книџа любви і смерті* (Переклад А. Татаренко), Львів: ЛА «Піраміда».

Киш 1979: D. Kiš, *Čas anatomije*, Beograd: Nolit.

Кременецкиј 2000: И. Кременецкиј, *О еврейском менталитету и развоју еврејског народа*. <<http://www.usfamily.net/web/joseph/mentalitet.htm>>. 26.06.2000.

Рихло 2008: П. Рихло, Шиболет. Пошуки еврейској идентичности в німецькомовній поезії Буковини, Чернівці: Книги-XXI.

JEWISH QUESTION IN THE PROSE BY DANILO KIŠ

Summary

Jewish question in the works of Serbian writer is bounded with the tragic perception of the world and with the problems of anti-Semitism. Jewish, by Danilo Kiš, is surrounded by the horrors and eschatological perceptions, he is unfortunate. Kiš' relation to the main character E. S. is not tragic and melancholic. The writer has created the artistic characters of unfortunate Jewish and social outsiders which suffer from the stereotype of „murders of Christ“. Also Kiš' created the character of the Jewish master and inventor, intellectual and cosmopolite, the man who heads the historical processes and progress. The Jewry is genetic, it is identity of the literature character in *Family trilogy*. The motif of blood is presented in the works by Kiš and symbolizes the ethnical identity of his character. Jewish is wise, he has knowledge, he is able for a critical thinking and doubt. The Universalist religion of intellectual is the doubt which helps him to resist the pressure of the governing ideology. The late Kiš' works are less devoted to Jewry, but the problem of cosmopolitanism is more frequent found. Jewish consciousness of the character is designated by the dual identity – Jewish and European. Jewish question in the Kiš' prose doesn't enter the national context, but universal, with the characteristic for Kiš tendencies to Universalism.

Key words: Jewish, identity, antisemitism, stereotype, Universalism

Marina Gogula

Јелена Оташевић¹

Подгорица

ПРЕВОДИ ПОЕЗИЈЕ ЕНГЛЕСКОГ РОМАНТИЗМА У КРАГУЈЕВАЧКОМ ЧАСОПИСУ ЛИПАР

У раду се испитује успјешност преношења поруке поезије енглеског романтизма на српски језик у преводима Владимира Јагличића који су објављени у крагујевачком часопису *Липар* 2009. године. Јагличић успијева да препозна и пренесе најбитнију компоненту pjesничког дјела, на рачун мање важне, те потврђује закључке теорије превођења да основна јединица превода неке pjesме није ријеч, стих, или строфа, већ је то цијела pjesма. У преводу pjesаме Вилијема Вордсворта *Andrew Jones* Јагличић одступа на нивоу значења појединачних ријечи, али успијева да сачува дух комике који је доминантна компонента у pjesми, док у преводу pjesме *Kubla Khan* Семјуела Тејлора Колрица истим таквим одступањем — дакле на нивоу значења појединачних ријечи — редукује снагу доминантне pjesничке слике око које све у pjesми осцилира. Тако закључујемо да не постоји јединствен принцип у превођењу поезије, нити основна јединица превода те да од преводиоца и његовог избора зависи успјешност поступка превођења.

Кључне ријечи: *Липар*, Владимир Јагличић, енглески романтизам, теорија превођења, Вилијем Вордсворт, Семјуел Тејлор Колриц

У крагујевачком часопису *Липар* током 2009. године објављени су српски преводи стихова петорице великана енглеског романтизма: Вилијема Вордсворта, Семјуела Тејлора Колрица, Лорда Бајрона, Перси Биш Шелија и Џона Китса. Преводилац Владимир Јагличић успијева да пренесе, у знатној мјери успјешно, смисао и мелодију оригинала. Међутим, на неким мјестима наилазимо на одступања од оригиналног смисла за потребе очувања форме оригинала, а на другима је то одступање од смисла вид стилског профила преводиоца Јагличића. Тако на неким мјестима у преводима стичемо утисак да је ријеч о оригиналном pjesничком остварењу а не о преводу pjesме неког другог pjesника.

Захтјеви који се постављају пред преводиоца поезије су бројни, али најважнији, након што се сумирају ставови теорије превођења, како страних тако и домаћих истраживача те области, могу се свести на лирску сентенцу нашег писца Милована Данолића: *Преведена песма мора њевати*. Да би преводилац то постигао мора својим преводом да пренесе сва три „гласа поезије“ које је установио амерички pjesник Езра Паунд: логопеју – идејну и мисаону основу pjesме, фанопеју – тј. систем слика, и мелопеју – тј. звук, као саставни дио значења који је најтеже пренијети превођењем.

Анализом различитих теорија и школâ у оквиру теорије превођења, поготову теорије књижевног превођења, долази се до ставова који су углавном слични наведеној Паундовој скали захтјева упућених преводиоцу поезије. Једно је извјесно: језички знак је само полазна основа у једном веома сложенем процесу који задире у шира питања културе, како изворне тако и циљне средине, а наш теоретичар Миодраг Сибиновић тежиште остваривања еквивалентности налази на подручју књижевно-естетских законитости. У том смислу стоји и постав-

1 jelena.otasevic@unimediterran.net

ка Богдана Поповића, и данас једнако актуелна, која упућује на нужно утврђивање хијерархије особина књижевног текста, односно пјесме, према важнијем или мање важнијем удјелу који нека особина има у љепоти пјесничког дјела које се преводи. Свјестан да не може пренијети све елементе пјесничког дјела, преводилац врши избор како елемената који се морају пренијети тако и мање важних, који се могу жртвовати зарад укупног утиска читаоца превода који мора бити бар приближно једнак утиску читаоца оригинала. Од успјешности тог избора зависи коначан утисак читаоца превода и љепота и успјех самог превода.

Сам избор пјесама за превод у часопису *Лийар* указује на доминантно лични преводиочев печат у приказу стихова енглеског романтизма и инспирисаност пјесмама тог правца: ријетко се деси да преведе нешто што је већ раније преведено, односно, својим избором пјесама Јагличић је допунио постојећи портрет енглеских романтичара који је већ био направљен од стране преводилаца током двадесетог вијека у српској култури. Трајне вриједности поезије која је настала прије отприлике двјеста година и које се могу препознати у сваком друштву и сваком времену најбоље су пренесене, на веома оригиналан начин, у преводу пјесама Вилијема Вордсворта *England* и *Andrew Jones*, док, с друге стране, у одступањима од оригинала, у преводу пјесме Семјуела Колрица *Work without hope*, или Бајронове *Snatched away in beauties bloom* налазимо примјере преводиочевих одлука у хијерархизацији елемената пјесме руковођеној личним стилем преводиоца који не бисмо назвали омашком, односно неприхватљивом преводилачком слободом, већ својеврсном интерпретацијом смисла оригинала кроз сопствени преводилачки труд који је вриједан допринос разумијевању пјесме. Јагличић тако постиже естетски учинак у преводу једнако јак као и онај у оригиналу, појачавајући звук оригинала и прилагођавајући га читаоцу новог миленијума.

У часопису *Лийар* 2009. године (Год. 10, бр. 38/40) Јагличић је објавио превод пјесама Вилијема Вордсворта: *За нас је свиџи сувишношћу* (*The world is too much with us*), *Ендрју Џонс* (*Andrew Jones*), *Сањарење за сиротињу Сузану* (*Reverie of Poor Susan*), *Бродовима је начичкано море* (*With Ships the Sea Was Sprinkled Far and Nigh*), *Енглеска* (I-V) (*England*), *Новембар 1806* (*November 1806*), *Летитицу* (*To a butterfly*), *** (*My heart leaps up when I behold*). Избор пјесама је репрезентативан у погледу интересовања и темâ којима се Вордсворт бавио у свом пјесничком опусу. Тако су овом групом пјесама обухваћене његове социјалне, љубавне, политичке и историјске теме. Посебно се по успјешности истиче превод пјесме *Ендрју Џонс* (*Andrew Jones*) који је течан, јасан, језички коректан и духовит. Лексика је жива и сочна ('свињски нечовечно', 'жега чела зноји', 'без пребијене паре стоји') а дикција и ритам баладски, у духу српске народне лирике. Ендрју Џонс је лик из комшилука, 'сав дан пије, ленчари, или дрема вечно' (*he loves/Through the long day to swear and tittle*), а и своју 'децу учи да буду преваранти'; према богаљу сиротом, коме неко новчић баци, понела се 'вашка свињски нечовечно' (*To whom a foul deed he had done, /A friendless man, a travelling cripple!*). Пијаница Ендрју је први пронашао новчић који је био бачен богаљу, те га брже-боље подиже и рече:

Vordsvort:

'Under half-a-crown,
What a man finds is all his own,
And so, my Friend, good-day to you.'

Јагличић:

'Закони круне још постоје:
што човек нађе – његово је.
Па, пријатељу, све најбоље.'

Као што се може видјети, преводилац не преноси дословно смисао, има одступања, али вјештих, која се и стилски и појмовно уклапају у поруку оригинала. Изгледа да Јагличић у суптилнијим лирским склоповима, у којима смисао носе поједине ријечи, слободнијим преводилачким маниром не успијева увијек да се уклопи у стилску раван одређене пјесме, док у тематски друкчијим контекстима, у којима доминира специфичан дух комике, социјалног прекора, или пак политичке ноте, лакше решава задатак преношења укупног смисла. Тако је у пјесми Енглеска I, у којој се осјећа критика моралности друштва, преводилац успио да на једноставан и крајње јасан и рјечит начин пренесе Вордсвортово негодовање на појаве у друштву. Преносимо је у цјелости због љепоте и оригинала и превода:

Vordsvort:

O FRIEND! I know not which way I must look
For comfort, being, as I am, opprest,
To think that now our life is only drest
For show; mean handy-work of craftsman,
cook,
Or groom!--We must run glittering like a
brook
In the open sunshine, or we are unblest:
The wealthiest man among us is the best:
No grandeur now in nature or in book
Delights us. Rapine, avarice, expense,
This is idolatry; and these we adore:
Plain living and high thinking are no more:
The homely beauty of the good old cause
Is gone; our peace, our fearful innocence,
And pure religion breathing household laws.

Јагличић:

Друже мој! Како наћи стазу праву
Кад је лупештво постало нам след-
ство.
Помишљам да је живот само сред-
ство
Лакеј и кувар да постигну славу.
Ужас! – Морамо ко поточић тећи
На сунцу, или сахнути већ данас:
најгори људи најбољи су за нас.
природа, храброст, узмах лепе речи
не радују нас. Грабеж, пљачку само,
као кумире, још обожавамо,
и распуштеношћу што сивилу прија:
лепота старих ваљаних разлога
нестаде; нешта невиност и слога,
темељних права чиста религија.

У часопису *Лишар* 2009. године (38/40) преводилац Владимир Јагличић је објавио неколико препјева пјесама Семјуела Тејлора Колрица: *Паноћни мраз* (Frost at midnight), *Време, стварно и замишљено* (Time, real and imaginary), *Поводом Донове поезије* (On Donne's poetry), *Кублај Кан* (Kubla Khan), *Чезња* (Desire), *Разлог за самоубиство* (The Suicide's Argument), *Психа* (Psyche), *Фантом* (Phantom), *Природи* (To Nature), *Епитаф* (Epitaph), *Рађ без циља* (Work without Hope).

Јагличићеви преводи из Колрицовог опуса су углавном без већих замјерки, чак се може рећи да су преводи скоро дословни. Једино озбиљније одступање је регистровано у пјесми *Време, стварно и замишљено* (Time, real and imaginary), и то у последње двије строфе у којима, због очувања риме, преводилац прави измјену оригиналног смисла и то тако што каже управо супротно од оног што стоји у оригиналу:

Kolridž:

O'er rough and smooth with even step he
passed,
And knows not whether he be first or last.

Јагличић:

За сваким кораком тврд страх га
леди:
који биће први а који последњи.

Пјесма која говори о игри брата и сестре, у којој сестрица у трци усмјерава слијепог брата, у завршници превода губи свој смисао, јер у оригиналу јасно стоји да је брату сасвим свеједно какав је терен преко кога трчи, он то чини 'истовјетним кораком' (with even step), тако да и 'не зна да ли је први ил' последњи'. Преводилац је, као у наведеном примјеру, дао нешто сасвим друго.

Превод Колрицове чувене пјесме *Kublai Khan* о монголском владару из XV вијека, Кублај Кану, Владимира Јагличића, објављен у часопису *Лийар* 2009. године, не успијева да пренесе смисао оригинала, има огрешења о смисао и пјесничке слике, и, чак потпуно нових слика, којих нема у оригиналу. Препјев је језички коректан, али понегдје погрешан или се (превише) намјерно одступало. Тако је ријека Алф, с почетка пјесме, у Јагличићевом преводу ‘поток’; свјесни смо да је у овој пјесми ријека симбол стваралачке снаге, или једноставно неке невидљиве, скоро натприродне, духовне моћи, тако да је ознака ‘поток’ битно слабљење у опису који тек треба у пјесми да услиједи. У првој строфи имамо преводиочев уметак ‘ноћ и дан’ након стихова *where the sacred river ran* (где поток Алфа, ноћ и дан...); потом, пећине које се помињу у оригиналу, и које су ‘немјерљиве људским оком’ (*measureless to man*), постају ‘поток Алфа ко у пећине уклесан’. И тако, у стиховима превода видимо тај ‘завојит поток’ како ‘по парку крстари’ умјесто да видимо ‘вртове сјајне’ и чујемо ‘жуборе’ неких других ‘потока’ (*And there were gardens bright with sinuous rills*). Међутим, највеће огрешење је у другој строфи у којој примјесу језе и натприродног (коју пјесник постиже сјеновитим зеленим падинама и пригушеним мјесечевим сјајем, те јецањем неке жене која жали за вољеним) у преводу ‘разбија’ преводилац: уводи лик ‘љубавника’ (неки имагинарни мушки лик), умјесто да нам прикаже блиједи мјесец и да дочара јецање непознате жене за љубавником – метафору (*wailing for her demon-lover*) је претворио у пјесничку слику:

Kolridž:

A savage place ! as holy and enchanted
As e'er beneath a waning moon was haunted
By woman wailing for her demon-lover !

Јагличић:

Дивље место је то! И светлост вара:
усред ужитка месец се обара
на љубавника демонског зле жене!

Потом, на још једном мјесту ‘коригује’ оригинал па умеће још једну слику; и умјесто да ‘кружи ријека’ читалац угледа како ‘кружи пут’:

Kolridž:

Five miles meandering with a mazy motion
Through wood and dale the sacred river ran,

Јагличић:

А изнад, кружи пут, попут плетива,
кроз дђ и стабла тече света река...

Има и једно нејасно, чак неразумљиво мјесто у преводу, без обзира да ли тачно преноси смисао оригинала:

Јагличић:

Ал сви што могу гледати и чути
као да вичу: “Чувај се, пренути!”
Те оштре косе, тог очињег сјаја.

У самој завршници, у којој Колриц каже да је пјесник чудак, да из његових очију избија жар и да ће због тога људи у празновјерици говорити како треба око њега три пут обићи, Јагличић ‘подиже’ троструки зид око пјесника:

Kolridž:

Beware ! Beware !
His flashing eyes, his floating hair !
Weave a circle round him thrice,
And close your eyes with holy dread

Јагличић:

Чувај се, пренути!
Те оштре косе, тог очињег сјаја!
Опаши трострук зид у недоглед,
И склопи очи, опрезан до краја...

Срећом, познати српски англиста Ранка Куић је то лијепо превела:

Kolridž:

Beware ! Beware !
His flashing eyes, his floating hair !
Weave a circle round him thrice,
And close your eyes with holy dread

Куић:

И тад би рекла душа свака:
еј, тог се чувај вилењака,
јер жар му око, коса лака!
Око њег бајај трострук ред,
нек вид ти затре свети страх...

Из опуса Лорда Бајрона, из његове збирке „Јеврејске мелодије“, објављен је на српском језику превод пјесме *It is the hour* под насловом *Час*, најприје у часопису *Литер* 2009, а потом у антологији истог преводиоца, Владимира Јагличића, *Danse Macabre (Антилоџија англојезичког ђесништтва од XIV до XX века*, Крагујевац, Универзитет у Крагујевцу, Студентски културни центар, 2009). Поред ове пјесме, Јагличић је из поменуто Бајронове збирке превео још двије: [Лепота можда уби њу!...] *Snatched Away in Beauty's Bloom* и пјесму *Were My Bosom As False as Thou Deems't It To Be* (Да је...).

У пјесми *Час (It is the hour)* Јагличић је у форми оригинала пренио све слике, уз неколико скраћења и замјена, поетским тоном и у духу свог језика. Превод поштује шему римовања (абаб потом аабб), при чему његов сваки стих броји по девет слогова, за разлику од оригинала који варира у погледу дужине, и у коме има десетераца, деветераца и осмераца. Поштујући строгу форму у оквиру које ни један стих не одступа дужином, Јагличић је надомјестио, с музичке стране, евентуална одрицања и губитке током превођења. Због очувања риме и дужине стиха, преводилац врши незнатне замјене, прихватљиве у погледу смисла: умјесто пасивног 'is heard' каже да славуј 'кличе'; цвијет кога је роса поквасила (Each flower the dews have lightly wet) код Јагличића постаје 'сваки цвијет се с росом слије'; 'јасна тмина' (clear obscure постаје 'сјај са свода мрак испија'; а свршетак дана (decline of day) наговјештава једнако успјешно и Јагличићев склоп 'косо свијетло'. Превод је веома успио и илуструје оно што би се могло назвати 'преводиначка слобода'. Измјене не утичу на укупан утисак, а превод, одвојен од оригинала, има сопствену мелодију и љепоту.

Пјесма *Oh, snatched away in beauty's bloom*, у преводу *Љепотица можда уби њу*, као и претходна, у погледу форме је крајње уредна и прецизна. Као и оригинал, подијељена је у три строфе, доследно спроведене риме до краја (абааб, абааб, абаццб), при чему, као и оригинал, прва строфа броји пет, друга такође пет, а последња строфа шест стихова. Јагличић је скратио Бајронов стих, који варира од десетерца преко деветерца до стиха са осам слогова, без неког одређеног принципа, на осмерац, без одступања. Преводилац губи придјеве, боје, мирисе, звуке, јер је кратио оригинални стих, али смисао пјесме помаже звуком, тј. крајње правилном формом од које од почетка до краја не одступа. Па тако, већ у првом стиху у коме се израз 'beauty's bloom', подудар са српским изразом 'у цвијету младости', упућујући на љепоту, Јагличић крати изразом 'љепота'; док је највеће одступање у трећем стиху друге строфе гдје је израз *deep thought with many a dream* скраћен на 'спорје мисли'. Потом, Бајрон се од почетка пјесме обраћа замишљеном саговорнику изразима 'thou' (ти) и 'thee' (теби); и ако је у првој строфи то преминула драга, јер је њу 'сан већ занео' и 'лишће над њом бежи тлу', а 'кипарис се наднео', у другој строфи, Бајронов главни лик је персонификована Туга (Sorrow) и завршни стихови се односе на њу, а не на неког пријатеља, или вољену жену, како нас превод на то упућује:

Бajрон:

And oft by yon blue gushing stream
Shall Sorrow lean her drooping head,
And feed deep thought with many a dream,
And lingering pause and lightly tread:
Fond wretch! as if her step disturb'd the dead!

Јaгличић:

Крај плавих вода тужни зрак
спорим мислима носи дан,
који одлази, тих и лак...
Лудице! Зар твој долазак
Помути тужни гроба сан?

Овај пропуст збуњује читаоца превода, па не можемо рећи да се може прихватити као мање одступање, јер је цијела пјесма посвећена тузи за изгубљеним вољеним бићем, која се не може избјећи, а коју човјек стално покушава да превазиђе, на шта упућују завршни стихови које је Јагличић течно превео: „Кажеш ми: 'Немој!' Али сам/блед си, тек што не зајецаш.“ Потенцијал преводиоца је очигледан, као и његов таленат, али се чини да преводилац ни сам није разумио смисао друге строфе, односно, превео је онако како га је разумио.

Пјесма преведена под насловом *Да је...* (*Were My Bosom As False as Thou Deems't It To Be*) такође објављена у часопису *Литар* 2009. године, прати форму оригинала у погледу подјеле на строфе и риму (доследно аабб) и, за разлику од оригинала, у коме број слогова у стиху варира, у преводу је дванаестерац без изузетка успјешно спроведен. Јагличић и у овој пјесми прави мање измјене али не на уштрб смисла:

Бajрон:

„It was but abjuring my creed to efface
The curse which, thou say'st, is the crime of
my race“

Јaгличић:

„...одбацио веру, скинуо проклетство
које од почетка моје је наследство.“

Превод је течан, синтакса у духу српског језика, и као цјелина има естетски снажно дејство на читаоца.

Превод Бајронове пјесме *When we two parted* Владимира Јагличића, објављен 2009. године, у оквиру антологије *Danse Macabre*, и претходно у часопису *Литар*, носи наслов *Раздвојеност*. Преводилац је испоштовао форму оригинала, пренио риму, али, већ на почетку чини измјену која мијења саму пјесничку слику: прву строфу почиње садашњим временом (када смо раздвојени) те ствара утисак да су двоје због службе, или неког спољашњег разлога привремено растављени, а не да су се некада раније, раздвојили за сва времена:

Бajрон:

When we two parted
In silence and tears...

Јaгличић:

Када смо раздвојени,
тишином и сузама...

Такав утисак појачава и ријеч 'раздвојени', што не упућује на мотив, већ на чињеничну стварност, тј. физичку, али не и духовну одвојеност, што је супротно оригиналу. Преводилац наставља у истом тону, као да говори о неким општим осјећањима када вољена особа није тренутно поред нас:

Бајрон:

Half-broken hearted to sever for years,
Pale grey thy cheek and cold
Colder thy kiss;
Truly that hour foretold
Sorrow to this!

Јагличић:

половичност нас плени
кроз године, узама:
бледи твој образ наг,
пољубац твој је хладан;
и то је веран знак
мог свакодневног јада.

Да је преводилац донио лошу одлуку мијењајући оригинални глаголски облик, који је у прошлом времену (*parted, broken-hearted, grew, foretold*), садашњим временом (*раздвојени, плени, бледи, је хладан, је веран*), показује се у даљем преводу пјесме, која, започети утисак из прве строфе, наставља да развија и у другој строфи : роса – већ сања, боји – сва моја осјећања, завети - не постоје, сјај – твој је плам, свуд чујем - име твоје, делим - сав срам. Умјесто да ти стихови приказују како се пјесник осјећао након разлаза, преведени стихови стварају утисак да помислимо како се он сада тако осјећа. Потом, исти поступак наставља у трећој строфи гдје, умјесто да презент преведе презентом (јер трећа строфа говори шта бива кад се 'сада' чује њено име, или, када би је срео, шта би било), Јагличић преводи прошлим временом, те имамо утисак да се пјесник 'као' присјећа неког њиховог сусрета или помена њена имена (погрешно преводена ријеч 'before', која овдје значи 'у мом присуству'):

Бајрон:

They name thee before me,
A knell to mime ear;
A shudder comes o'er me-

Јагличић:

Твоје име и пре се
У уву моме склупча;
ко претња ме протресе –

Остало је још да се осврнемо на оне Бајронове пјесме у преводу Владимира Јагличића које у нас нису раније превођене, а јављају се крајем прве деценије двадесет првог вијека. Пјесму под насловом *Младости и старости* (*Stanzas For Music: There's Not A Joy The World Can Give*), поред Владимира Јагличића, који је свој превод објавио у часопису *Лиџар* 2009. године, превео је, коју годину раније, и Сергеј Мацура, а свој превод је објавио у часопису *Стиварање* 1996. године. Оба превода су ванредно лијепа, и ванредно доследна смислу оригинала, иако носе, сваки за себе, јак лични печат преводиоца у погледу стила. Бајрон је у овој пјесми постигао специфичан дуалитет у погледу смисла: третира једну општу тему – жал за младошћу. Али то је жалост због изгубљених осјећања, и радости и туге, јер једино млада, и душа 'неокаљана' искуством које године и старост доносе, може да буде јако срећна или јако тужна. С друге стране, Бајрон успијева да у пјесму уметне и своје искуство: тугу, која је општељудски мотив, претаче у личну исповијест због 'изгубљене', малтене 'протраћене' младости. У првој строфи он не жали толико за 'руменим' младалачким лицем, колико за осјећањима која више нису тако снажна као раније. Јагличић нешто уопштеније приказује носећи, последњи стих прве строфе, али и даље остаје у домену смисла који му је Бајрон дао, док Мацура конкретизује, као и Бајрон, жалост за младошћу:

Бајрон:

'Tis not on youth's smooth cheek the blush alone, which fades so fast,
But the tender bloom of heart is gone, ere youth itself be past.

Јагличић: мада је тужно румен изгубити, страшније
бива што не можемо бити као раније.

Мацура: Не да се на младом лицу румен брзо хлади,
Већ цват срца њежни прође док смо јоште млади.

У другој строфи, Бајрон говори о онима које у младости захвати 'животна олуја', који не остваре срећу, већ их задеси нека лоша судбина од које се никад више не опораве. Међутим, стихови у овој строфи се могу схватити као опште животно искуство, које је неминовно, и које свако проживљава, без обзира на конкретне животне околности. Оба преводиоца су сачували ову мисао, али за Мацуру 'брод бусолу нема више', док Јагличић каже да 'више никад једро та лађа не развија'. У трећој строфи Мацура наводи да 'извор наших суза мрзне', а Јагличић да 'врело суза следи се', да би у четвртој строфи оба преводиоца заблистала, заједно, уз Бајрона: пјесник каже да, поред тога што нас у познијим годинама 'краси' мудрост (општепозната људска утјеха што је младост изгубљена), она чо-вјеку мало значи, јер су, заједно са младошћу, отишла и жарка осјећања, те је остала само празна човјекова љуштура:

Бајрон: Though wit may flash from fluent lips, and mirth distract the breast,
Through midnight hours that yield no more their former hope of rest,
'Tis but as ivy-leaves around the ruined turret wreath—
All green and wildly fresh without, but worn and grey beneath.

Мацура: Премда ум кроз уста бљешти, занос груди пара,
По ноћи кад чежња за одмором мрије стара;
Ко када се бршљан плете око торња рушна
Споља стабљика зелена, а унутра сушна.

Јагличић: Још месо би усана с миртом даха од јуче
у поноћним сатима могло да нас привуче,
али смо као венац испод ког је руина:
споља је бујно лишће, изнутра иструлина.

Бајрон у последњој строфи каже да су његове године 'страћене', да је живот 'јалов' био, а из груди његових се чује јецај: *О, да осјећам као некад* (Oh, could I feel as I have felt, or be what I have been). Мада пуне горчине, када би потекле сузе за протеклом младошћу, и оне би биле довољна утјеха. Али суза више нема. Сузе 'горчине' за младошћу понављају оба преводиоца: Јагличић симболом 'нагорког врела' у пустињи, док Мацура наводи 'пустињска врела слатка, мада пуна горчине'.

Преводилац Владимир Јагличић пренио је на српски језик још неколико Бајронових пјесама: *Дон Киџ* (John Keats), *Епитаф за Вилијема Пита* (Epitaph for William Pitt), *Усамљеност* (Solitude), *Сонет за Ђиневру* (Sonnet – to Geneva), *За Д-* (To D-), *Станце за Августу* (Stanzas to Augusta), *Време* (To Time), *Опроштај с Њустедском опатијом* (On leaving Newstead Abbey). Све наведене пје-

сме објављене су најприје у часопису *Лийар*, 2009. године, а потом су уврштене у *DANSE MACABRE, Антиологију англојезичког песничштва од XIV до XX века* (Крагујевац, Универзитет у Крагујевцу, Студентски културни центар, 2009). Сви преводи су у стиху, доследно спроводе форму оригинала. Занимљиво је да Јагличић није преводио већ познате и превођене пјесме. Из групе познатих уврстио је само пјесму *Раздвојености* (*When we two parted*), коју смо раније описали, и пјесму која почиње стиховима *Oh, snatched away in beauty's bloom* [Лепота можда уби њу] из збирке „Јеврејске мелодије“. Остале се први пут објављују на српском језику у поменутом часопису. Преводац се изузетно добро снашао на проблематичним мјестима.

У краћој пјесми *Џон Китс* Бајрон исказује свој гнијев што су лоши пјесници и критичари негативно оцјенили поезију Џона Китса, што је имало јак ефекат на овог младог пјесника. Преводац је у првој строфи избјегао да уврсти назив часописа у коме је објављена лоша критика (*Quarterly*), а такође је изоставио игру ријечи из наредног стиха (*Tartarly*), јер та имена не би пуно значила за читаоца на српском језику, а уз то је тешко је наћи аналогна која би у тако краткој форми постигла исти ефекат. Ријеч *'tartarly'* написана великим словом, у оригиналу би значила 'Татарин', односно 'попут Татарина', 'оног који мучи неког'. Преводац је нашао лијепо рјешење:

Бајрон:

Who killed John Keats?
'I,' says the Quarterly,
So savage and Tartarly;
'Twas one of my feats.'

Јагличић:

Ко уби Џона Китса?
По мени, четворица,
мада дивљак ког знам
хвали се да је сам.

Такође, у пјесми *Усамљености* (*Solitude*) имамо познатих преобликовања израза за потребе очувања риме (*on rocks* – на обали; *to muse over flood and fell* – кваскати кожу водом; *man's dominion* – човек не газдује), уметнутих ријечи и израза, и сл. Понегдје се може наћи ријеч која није стилски усклађена са цјелином (кваскати, плашњом) али која не утиче битније на укупан утисак.

Наведени примјери илуструју један облик преводилачке слободе, којим Владимир Јагличић добро влада, те успијева да приближи смисао оригинала у тренуцима када се то чини скоро немогућим. Превод пјесме *Станце за Аугустину* дјелује посве аутентично, те у једном трену читалац заборави Бајрона, и чује само нашег барда:

Јагличић:

Твој дух у миру мој дух прима
и подржава храброст вечну:
шта може свет са прекорима
пред једном твојом слатком речју.
Још си ту ко стабло нежно
што не слама се кроз самоћу
већ с оданошћу неизбежном
као да грли гробну плочу...

Јагличић је својим преводима дао велики допринос снажењу енглеско-српских књижевних веза, те показао да је Бајрон и данас актуелан и да интересовање за његову поезију не јењава ни почетком двадесетпрвог вијека.

Шелијеву пјесму *Смрти* (Death) налазимо у преводу на српски језик у два наврата: непознати преводилац је објавио свој превод 1926. у часопису *Самоуправа*, а Владимир Јагличић превод објављује у часопису *Литер* 2009. године, под насловом *Поводом смрти*. Шелијева пјесма подијељена је на пет секстина и назмјеничне је риме (абаб цц). Говори о смрти која је суђена сваком бићу, која дође изненада, као 'зрак метеора' у сред 'ноћи без звијезда', а човјек за живота због ње страховито пати, јер 'срце није од челика'. Смрт је тајна, која остаје нерјешива 'мистерија' иако су људски покушаји да је прикажу узалудни, као и 'страх' и 'љубав', којима се окреће како би је објаснио. Превод Владимира Јагличића преноси загонетни дух и атмосферу пјесме у форми која је идентична са оригиналом. Могу се наћи уметци којих нема у Шелијевим стиховима, замјене оригиналног значења неким другим, изостављања и сл.: звезда у ноћи – *starless night*, доспе – *sheds*, свет – *worldly way*, препусте немирну – *shall leave thee free*; коби ил свемиру – *universe of destiny*, што ти није рад – *stormy shades*. Озбиљну замјерку можемо дати четвртој строфи у којој су последња два стиха промашила смисао.

Џели:

The secret things of the grave are there,
Where all but this frame must surely be,
Though the fine-wrought eye and the wondrous
ear
No longer will live, to hear or to see
All that is great and all that is strange
In the boundless realm of unending change.

Јагличић:

Постоји тајна гробова, дубока,
У тај рам стати мора све што дише;
Због начуљеног ува, оштра ока,
не живиш дуже и не видиш више,
јер све велико и дивно покрене
слободно царство бескрајне
промене.

Јагличић последња два стиха није 'привезао' за претходно речено. Даје изјаву која стоји сама за себе. У оригиналу, напротив, последња два стиха су везана за претходно, његов су наставак, у коме пјесник каже да човјек, ма колико 'добро да чује и види', смрт му је свакако суђена (био он паметнији или бољи од других људи), и неће моћи више да гледа и слуша све оно што је раније, тако мудар и посебан, за живота, могао да види и чује. Ова слика се у преводу изгубила. Преводилац је такође занемарио примјесе теолошког објашњења смрти које су видне на два мјеста у оригиналу, а које преносе Шелијев атеизам. Тако, у другој строфи, у оргиналу, пјесник храбри човјека да скупи снаге и прође кроз 'олује живота' са сазнањем о неминовној коначности, као и да превазиђе облаке који се око њега скупљају јер ће муке нестати тог 'великог дана' (*wondrous day*), када наступи смрт, а облаци ће се разићи 'као и Рај и Пакао који ће те препустити/твојој судбини вјечности' (*Where hell and heaven shall leave thee free/To the universe of destiny*). Блага Шелијева иронија на рачун 'Раја и Пакла' изгубила се у преводу јер Јагличић 'Рај' (Heaven) преводи обичнијом ријечју 'свод', што јесте ознака за небо, али не и за Рај, на шта је Шели мислио овом приликом:

Јагличић:

И подизање олујних облака
сниће у сјају оног дана, кад
свод или пакао препусте немирну
твоју слободу коби или свемиру.

Друга слика у којој се осјећа Шелијев презир према религиозном објашњењу свега налази се у последњој строфи; њу је преводилац успјешно пренио на наш језик. Пјесник се пита 'ко је испречао причу о смрти која је неописива' (Who telleth a tale of unspeaking death), 'ко је исцртао сјени на камену испод кога су гробнице људи', и 'ко се усудио да нам подстиче наде (о вјечном животу) и развија љубав према грозотама смрти':

Šeli:

Who telleth a tale of unspeaking death?
Who lifteth the veil of what is to come?
Who painteth the shadows that are beneath
The wide-winding caves of the peopled tomb?
Or uniteth the hopes of what shall be
With the fears and the love for that which we see?

Јагличић:

Ко је о смрти испречао причу?
Дигао вео да тај дан осване?
Ко осликао сени што се мичу
Дивљом пећином раке натрпане?
Ил збрао наде за могућност само,
уз страх и љубав, оног што гледамо?

Превод пјесме *Смрти* (Death) одликује се течним језиком, без натегнутих мјеста или специфичних израза. Једина замјерка је превид у четвртој строфи.

Шелијеву пјесму *Филозофија љубави* (Love's Philosophy) превео је Владимир Јагличић под насловом *Филозофија љубави*. Јагличић у свом маниру мијења поједине изразе оригинала (*the fountains mingle with the river* – бризгају врела, реци хоће; *with sweet emotion* – у сласти; *The winds of heaven mix forever* – Ветри на небу из самоће; *mingle* - једна се са другом слије; *the sea* – морска пена), избацује или умеће поједине ријечи (самоће, машта, зраком), али тиме не нарушава општи смисао, већ одржава његов синхронитет. Јагличићев превод је написан у духу српског језика и одаје утисак да је оригинална творевина а не препјев.

У часопису *Лийар* 2009. године Владимир Јагличић је објавио још неколико препјева Шелијевих пјесма. Неке од тих пјесма и раније су превођене. Један број пјесма које је објавио Јагличић, превела је раније и Ранка Куић, у оквиру збирке препјева Шелијеве *Поезије* (Завод за издавање уџбеника СРС, Београд, 1964.). Ријеч је о следећим насловима: *To William Shelley, Thy little footsteps*, *To Mary Shelley, fragment: Adonais* (Р. Куић 39-55, Јагличић 49-55), *A widow bird sat Mourning for Her Love, Ozymandias, England 1819*. Фрагменте из пјесме *Вилијему Шелију*, оба преводиоца, и Јагличић и Куић, преводе уз мања одступања од оригинала у погледу смисла, што је разумљиво, обзиром да је у оба превода сачувана форма. Превод Јагличића је ипак мало слободнији, на неколико мјеста одступа од смисла, а најгрубље одступање, чини се, да је учињено у другој строфи:

Šeli:

Let me think thy spirit feeds,
With its life intense and mild,
The love of living leaves and weeds
Among those tombs and ruins wild;

Јагличић:

Нек твој дух моју нахрани мисао
Да си живљи, с дивљином преплетен,
да си и лишћем с крошње протисао,
међ ракама се, из руине јави –

Потом у наредном стиху израз 'low seeds' преводи као 'списи': *Let me think that through low seeds ...* - дај ми да мислим кроз дубину списа. Тако је друга строфа изгубила свој смисао који је очуван само у преводу Ранке Куић, а истовремено поетичан и надахнут:

Куић:

Да ми је знати да ли дух ти хране
живахан тако, сред ове дивљине,
љубављу својом корени и гране;
крај ових хумки да ме жеља мине.

Одломак из пасторалне елигије *Агонис* (Adonais) појавио се два пута на српском језику: у преводу Ранке Куић (строфе 39-55) и у преводу Владимира Јагличића (строфе 49-55). Шелијев одломак говори о снази и љепоти смрти која је представљена као ослобођење од свих људских патњи, као сила једина и зато вјечна ('Остаје тек једино, а много је сена'), а живот је 'кубе стакла шарена' и зато пролазан и краткотрајан. Вјечност се смијеши смрти, љупкој и лијепој, у коју 'утиче сва љепота', као што је у њу отишао и Адонис, а отићи ће и сам пјесник. Превод Куићеве успјешно је пренио форму и смисао, мелодију и дух ове вјероватно најљепше елигије на енглеском језику коју је Шели посветио свом млађем савременику, пјеснику Џону Китсу. Превод Владимира Јагличића, иако римован као и оригинал, и формално идентичан са њим, на неким мјестима се потпуно удаљава од оригинала:

Šeli:

Go thou to Rome,--at once the Paradise,
The grave, the city, and the wilderness;
And where its wrecks like shattered mountains
rise,
And flowering weeds, and fragrant copses
dress
The bones of Desolation's nakedness
Pass, till the spirit of the spot shall lead
Thy footsteps to a slope of green access
Where, like an infant's smile, over the dead
A light of laughing flowers along the grass is
spread;

Јагличић:

У Рим отићи – није тек у рај,
већ у град, у гроб, дивљину даљина
где су се горе рушиле пред крај,
где удовичка одева црнина
лешеве, да не освајују наги,
где чека тачка до које свак доспе,
да и твој корак спусти се низ нагиб,
где, изнад смрти, као дечји осмех,
светли насмејан цвет дуж траве
росне.

Јагличић се на још неким мјестима у одломку одваја по смислу од оригинала, даје сасвим нове стихове (строфа 50 и 51). Превод се са тешкоћом чита, има натегнутих мјеста, тешко разумљивих (нпр. Али, сад,/фонтана бризга мишљу у јутрима:/нек сан твој буде дуг; Живот, ко чаша шарена обоји/вечности бео одсјај, из дубине/док смрт фрагменте целине узима.), те је укупан утисак неповољан.

Пјесма *England* 1819 преведена је два пута, уз очување форме и риме, али понегдје на уштрб смисла. Превод Ранке Куић (објављен у збирци Шелијеве *Поезије*, из 1964. године) је јаснији, језик течнији, лакше се чита. За разлику од превода Куићеве, превод Владимира Јагличића (објављен у часопису *Литер* 2009. године, бр. 38/40) је слабији, преводилац умеће ријечи којих у оригиналу нема, теже је разумљив, понегдје има натегнутих мјеста.

Šeli:

Golden and sanguine laws which tempt and slay;

Куић:

Закони крвави златни, што прво маме па бију;

Јагличић:

(закон, ко мач с две оштрице којим рукује свако -)
с правом злата до смрти да купује нам коже;

...

Šeli: Religion Christless – a book sealed;
 Kuic': Вера без Христа, без Бога, к'о књига која се крије;
 Jagličić: Религија Хришћанска – печат је обезбожен.

Чувена Шелијева пјесма Озимандиас, симболична и загонетна, која једнако говори колико и прећуткује, преведена је такође два пута. Још једном су се Ранка Куић и Владимир Јагличић нашли на истом задатку. Оба превода су очувала форму и смисао оригинала веома успјешно. Више мањих измјена има у преводу Јагличића, док је превод Куићеве скоро дослован, без одступања. Наиме, он је скраћивао оригиналну реченицу, елиминисао оно што може да се подразумемијева:

Šeli:

I met a traveller from an antique land Who said:
 `Two vast and trunkless legs of stone
 Stand in the desert. Near them, on the sand,
 Half sunk, a shattered visage lies, whose frown,
 And wrinkled lip, and sneer of cold command,
 Tell that its sculptor well those passions read
 Which yet survive, stamped on these lifeless
 things,
 The hand that mocked them and the heart that
 fed.

Јагличић:

Сретох путника из антике. Рече:
 Знам за две ноге, без тела, камене.
 Сред пустињског су песка, без
 намене.
 Смркано лице, а поглед још – сече,
 набране усне, заповедно хладне,
 ко да ту вајар исцрпи све чари
 ал још у сржи беживотне ствари
 зло срце живи, и руке парадне.

Владимир Јагличић је објавио у часопису *Лиџар* 2009. године и преводе пјесама које раније нису превођене на српски језик: *Политичка величина* (Sonnet: Political Greatness), *Прозерпџина пјесма* (Song of Proserpine While Gathering Flowers on the Plain of Enna). Ове двије кратке пјесме преведене су коректно и без неких замјерки у погледу вјерности оригиналу.

Преводилац Владимир Јагличић је у часопису *Лиџар* 2009. године објавио и неколико превода из опуса најмлађег међу романтичарским пјесницима, Џона Китса: *Сладак је сусрет* (Sweet is the greeting of eyes), *О смрти* (On Death), *После чишћања Хомера у Чепменовом преводу* (On First Looking into Chapman's Homer), *** [У свод узлете голубица бела] (As from the darkening gloom a silver dove), *** [И расеја се магла преко гаја] (After dark vapours have oppressed our plains), *Хомеру* (To Homer), *** [Том ко у граду беше заочен] (To one who has been long in city pent), *О скакавицу и цврчку* (On the grasshopper and the cricket), *Застиретим честіо* (When I have fears that I may cease to be), *Несіаге ган* (The day is gone, and all the sweets are gone), *Елџијеве мраморне скулптіуре* (On Seeing the Elgin Marbles), *Осамо* (Solitude!), *Звезда* (Bright Star Were I Steadfast As Thou Art).

Преводи Јагличића носе јак печат свог преводиоца: као да се иза њих наслућује пјесник који не може да савлада сопствени поетски нагон, те повремено 'одлута' с преводом у смисао кога нема у оригиналу. То је добро за изворно пјесништво, али не и за превод. Погледајмо само превод прве строфе познате Китсове пјесме *Кад сам први џуи завиріо у Чапменовџ Хомера*:

Kits:

Much have I travell'd in the realms of gold,
And many goodly states and kingdoms seen;
Round many western islands have I been
Which bards in fealty to Apollo hold.

Јагличић:

Кроз језике и народе ја лутах
у дивном сјају озлаћених сфера,
кроз мир лугова што се не помера,
где Аполона још слави лаута;

С друге стране, када је ријеч о препјевима *Сладак је сусрећ* и *О смрти* преводилац уз врло мало одступања даје одличне преводе којима скоро да нема замјерки: језик је мелодичан, реченица течна, без неприкладних израза и натегнутих мјеста. У погледу квалитета можемо рећи да су препјевии Владимира Јагличића из Китсовог пјесничког опуса неуједначени, те да има изврских превода али и оних који одступају смислом.

Јагличић није преводио најпознатије Китсове пјесме *Ога славују* (То a nightingale), *Ога јесени* (То Autumn) које су репрезентативне за умјетнички поступак по коме је Китс био и остао чувен: емпатији, уживљавању у предмет своје пјесме и посматрању свијета из перспективе тог предмета или бића. Заједничка црта Китсових пјесама које је Јагличић изабрао за превод јесте лична пјесничка емоција о разним темама: од оних најинтимнијих које се тичу осјећања према вољеној особи ('Bright Star', 'Sweet is the greeting of eyes'), преко вјечних тема о страху од смрти и саме теме смрти (*When I have fears that I may cease to be, Death, As from the darkening gloom a silver dove*), о поезији (On the grasshopper and the cricket), о дјетињству и сјећању на њега (**[И расеја се магла преко гаја] (After dark vapours have oppressed our plains), о природи (**[Том ко у граду беше заточен] To one who has been long in city pent), о тузи за младошћу (Нестаде дан, The day is gone, and all the sweets are gone), самоћи (Осамо, Solitude), о трајности умјетности ('Елгијеве мраморне скулптуре', On Seeing the Elgin Marbles; 'Ода грчкој амфори' Ode to a grecian urn), као и о снази и моћи науке ('После читања Хомера у Чепменовом преводу,' On first looking into Chapman's Homer).

Владимиру Јагличићу треба одати признање за велики допринос српској англистици, обзиром на очигледан огроман труд који је уложен у преношењу поезије романтизма, поезије изузетно комплексне у погледу симболике и звука: сваки од пјесника енглеског романтизма из поменуте такозване велике петорке имао је сопствени и другачији симболички код обавијен специфичним језичким и прозодијским елементима. Најуспјешнији је био у преношењу социјалне ноте Вордсвортове лирике, посебно у пјесмама *Andrew Jones* и *England I*, Бајронових пјесама *Млагосћ* и *сћаросћ* (Stanzas For Music: There's Not A Joy The World Can Give), *Час* (It is the hour), Шелијеве *Филозофије љубави*, а избором из опуса Џона Китса представио је српској публици још неке теме којима се пјесник у свом раду бавио, а које би остале непознате нашој публици да српски бард Јагличић није на њих скренуо пажњу својим изузетним преводима.

Извори:

- Јагличић 2009: В. Јагличић, *DANSE MACABRE, Антилоџија англојезичког песничтва од XIV до XX века*, Крагујевац, Универзитет у Крагујевцу: Студентски културни центар.
- Колриц 2009: С. Т. Колриц, Кублај Кан, прево Владимир Јагличић, Крагујевац: *Липар*, Год. 10, бр. 38/40 (2009), стр. 185-186.
- Колриц 1969: С. Т. Колриц, *Песме*, Београд: Рад.
- Куић 1974: *Антилоџија енглеске романџичарске поезије*, предговор, избор, коментар, превод и белешке др Ранка Куић, Београд: Научна књига.
- Вордсворт 2009: В. Вордсворт, Ендрју Џоунс, прево Владимир Јагличић, Крагујевац: *Липар*, Год. 10, бр.38/40, 172-173.
- The complete works of William Wordsworth*, ed. Collins Clear-Type Press, London – Glasgow, [s. a.]
- The poems of Samuel Taylor Coleridge*, Oxford University Press, London, 1958.

Литература:

- Бертолино 1981: Н. Бертолино, О критици превода поетских дела, у: Љ. Рајић (прир.), *Теорија и поезијска превођења*, Београд: Просвета, 159-177.
- Данојлић 1981: М.Данојлић, Песник као преводаца, у: Љ. Рајић (прир.), *Теорија и поезијска превођења*, Београд: Просвета, 243-261.
- Хлебце 2009: Б.Хлебце, *Општа начела превођења*, Београд: Београдска књига.
- Поповић 1963: Б. Поповић, *Огледи и чланци из књижевности*, Нови Сад: Матица српска, Београд: Српска књижевна задруга.
- Рајић 1981: Љ. Рајић (прир.), *Теорија и поезијска превођења*, Београд: Просвета.

TRANSLATIONS OF THE ENGLISH ROMANTICS POETRY PUBLISHED IN Kragujevac's MAGAZINE LIPAR

Summary

Examination of Vladimir Jagličić's translations of the English Romantics poetry published in Kragujevac's magazine *Lipar* in 2009 confirm some of the theories of the Translation Study, particularly those emphasising the role of the translator himself and his decisions in the process of translation mainly referring to the fact that translation can convey one feature of the original work sacrificing some other its component. Translation of the poem of William Wordsworth *Andrew Jones* draws attention to the fact that the tune, melody of the song can be significant if recognised as major factor of the song, no matter some single words mistranslations, and in poem *Kublai Khan* that same principle of single words misinterpretation makes the translation weak and major poetic picture dismantled.

Key words: Lipar, Vladimir Jagličić, English romantics, translation theory, William Wordsworth, Samuel Taylor Coleridge

Софија Перовић¹
Београд

АУТОФИКЦИЈА У ФРАНЦУСКОЈ НОВОЈ КРИТИЦИ

О књижевном жанру аутофикције на нашим просторима је изненађујуће мало било речи, иако он чини значајан део опуса аутора као што су Ролан Барт или Ален Роб-Грије, чија су дела оставила дубок траг и утицала на домаћу књижевну сцену. Термин „аутофикција“ је у употребу увео Серж Дубровски 1977. године, али су дела која данас сврставамо у овај жанр свакако постојала много раније. Аутофикција је уско повезана са аутобиографијом па како бисмо је дефинисали поћи ћемо од модела аутентичности у књижевности, који је карактеристичан за аутобиографски жанр, као и од Леженовог „аутобиографског пакта“ који ћемо супротставити „оксиморонском пакту“ који Елен Жакомар наводи као основно полазиште аутофикције. У овом раду пружићемо кратак преглед схватања аутофикције од стране неких од њених најзначајнијих представника и теоретичара као што су Дубровски, Барт, Роб-Грије и Жерар Женет. Кроз преглед дефиниција аутофикције код поменутих аутора покушаћемо да утврдимо да ли превагу у овом хибридном жанру односи фикција или истина или су оне данас нераздвојне.

Кључне речи: аутофикција, француска нова критика, аутобиографија, истина, фикција

Иако је утицај француске нове критике у Србији био изразито присутан и дела најзначајнијих представника исте а пре свих Ролана Барта, превођена и анализирана, на тему аутофикције у нашој земљи је мало писано. О овом феномену који је 1977. године именовано Серж Дубровски, а који представља значајан део Бартовог и Роб-Гријеовог опуса нису рађене опширније и озбиљније студије, те се потреба да се говори о аутофикцији сама намеће.

Како бисмо говорили о овом релативно новом књижевном појму неопходно је подсетити се основних модела истине у књижевности, с обзиром на то да овај жанр изазива бројне полемике на тему степена заступљености истине и фикције у себи.

Пет главних модела истине у књижевности су: миметички (полази о претпоставке да књижевно дело има за задатак да подражава, имитира, али се већ ту поставља питање шта - да ли чулну, историјску стварност, догађаје, карактере итд, овим проблемом се бавио још Платон који предлаже такозвани реалистички мимезис односно представљање стварности као у огледалу), епистемолошки (овај модел који је често био предмет критике, почев још од Платона, тврди да читање доноси неко знање, да води ка истини преко искуства других), етички (књижевно дело садржи и доноси морално знање, истине и поуку), модел аутентичности (подразумева искреност аутора, овде се истина подударара са искреношћу, али важност се придаје и самој ауторовој намери и тежњи да буде искрен, а не само чињеничној истини, овај модел истине у књижевности је свакако најзаступљенији у аутобиографији и аутофикцији) и фигуративни модел (који настаје из тежње да се помире постструктуралистичка и деконструкционалистичка негирања истине у књижевности ставовима да се у књижевном делу ипак може пронаћи нека истина).

1 sofija.perovic@gmail.com

За нашу тему најзанимљивији је свакако модел аутентичности на ком се заснива аутобиографски, а затим и аутофикционални жанр. Русо у својим Исповестима када пише оцу каже: „Увек смо добро насликани када смо сликали сами, чак иако је портрет лишен сличности,“ (Rousseau 1959: 1150) што значи да аутобиограф не може да избегне истину чак иако не уме добро да приповеда. Савремена теорија аутобиографије је довела ову Русоову тврдњу у питање.

Модерна изучавања аутобиографије темеље се на делу Филипа Лежена, творца аутобиографског пакта који успоставља једнакост између аутора, наратора и протагонисте књиге. Лежен је седамдесетих година двадесетог века својом тезом о аутобиографском пакту покушао да се супротстави нападима на личност аутора (који су кулминирали са Бартовим текстом Смрт аутора, а који су започели још тридесетих година прошлог века у америчкој новој критици). Упоредо са Бартовом тезом о смрти аутора шездесетих година двадесетог века појављује се и теорије о смрти (крају) аутобиографије што је отворило нове могућности за теорије фикционалности и поново се поставља питање да ли овај жанр треба сврстати у фикцију или историографију или је реч о хибриду. Ова жанровска неодређеност аутобиографије довела је до појаве хибридних жанрова као што је аутофикција.

Аутофикција или лични роман

Аутофикција је термин који упркос грчком префиксу „ауто“ који садржи не налазимо у Антици. Ову кованицу створио је и у употребу увео француски критичар Серж Дубровски 1977. године. Аутофикција је књижевни жанр који се дефинише као „оксиморонски пакт“ (Jaccotard 1993) јер повезује два опречна типа нарације : то је врста приповедања која је као и аутобиографија заснована на принципу три идентитета (аутор је уједно и наратор и главни лик), али се позива на фикцију у нарацији и перитекстуалним наводима. Овај жанр се назива још и лични роман. Јасно је да се ради о жанру који укршта реално приповедање ауторовог живота и фиктивну нарацију која се заснива на проживљеном ауторовом искуству. Аутофикција је приповедање догађаја из ауторовог живота у мање или више романсираној форми (неки аутори чак пишу у трећем лицу једнине, као што је случај са Бартом). Имена ликова или места могу бити промењена, чињенични подаци су стављени у други план како би оставили више простора за изражавање успомена или за наративне изборе аутора који заузимају најважније место у овом књижевном жанру. Ослобођена такзване унутрашње цензуре, аутофикција оставља широк простор за израз несвесног у приповедању о себи. Према Сержу Дубровском који је и крстио овај жанр (аутофикционални текстови су постојали и раније) аутофикција је „фикција строго реалних догађаја и чињеница.“

Аутофикција постаје оруђе потраге за идентитетом и то често преко психоанализе. У својој необичној биографији Ролан Барт по Ролану Барту (која је написана у трећем лицу једнине) аутор тешко подноси слику о себи, страхује да буде именован. Оно против чега се бори јесте идеја да мора да постане предмет пажње, јер бити предмет је исто што и бити мртав. Предмети су по њему познати, фиксни, без мистерије и потенцијала за радикалне промене.

Алан Роб-Грије прихвата теорије Дубровског и Барта о аутофикционалности (све што је написано у аутобиографији по њима треба схватити као речи

неког романескног лика, што је Лежен схватио као аутобиографски „антипакт“) и поред израза „нови роман“ уводи и термин „нова аутобиографија“.

Жерар Женет у својој дефиницији аутофикционалног пакта полази од „номиналног протокола о троструком идентитету“ и разликује две категорије: праву аутофикцију у којој је наративни садржај „аутентично фиктиван“ и као примере за ову категорију он наводи Борхесовог Алефа и Дантеову Божанствену комедију; и другу категорију, тзв. „лажну аутофикцију“ у коју спадају дела која су на граници фикције, то јест „срамне аутофикције“ и он у категорију „срамних аутофикционалних аутора“ убраја и Барта и Роб-Гријеа.

Аутобиографски „антипакт“

Дело Ролан Барт по Ролану Барту (који се на француском неретко дефинише као перитекст) садржи субверзивну и непогрешиво антиаутобиографску ноту: „ Све ово треба да изгледа као да говори лик из романа,“ пакт који има за задатак да раскине постојећи (Леженов аутобиографски) пакт. Дакле према овом „антипакту“ (како га назива Лежен) суштина књижевног дела је недвосмислено романескна. Али ако је ово Бартово дело заиста фикција зашто је онда аутор осетио потребу да то истакне. Серж Дубровски у *Livre brisé* покушава да разјасни ову проблематику: „ЈА НЕДОСТАЈЕ СВЕ ВРЕМЕ... Од МЕНЕ, не може ништа да се докучи. НА МОМ МЕСТУ ЈЕ НИШТАВИЛО... то је једно лажно ја, димна завеса... Ако покушам да се присетим себе, ја измишљам... ЈА ЈЕ ФИКТИВНО БИЋЕ... Ја је сироче МЕНЕ.“ (Dubrovsky 1989: 212)

За Барта и Дубровског овај пакт је фикција субјекта, фикционализација самог себе. Роб-Грије који цени дело Ролан Барт по Ролану Барту примењује на свом делу исту перитекстуалну стратегију. Његов аутобиографски триптих носи неочекивани наслов *Romanesques* с којим је најавио своју субверзивну намеру:

„Нова аутобиографија“ (о којој поред израза „нови роман“ говори Роб-Грије) жели да избегне Леженов пакт и можда чак потврди мисао Бенжамена Констана : “ ја није сасвим реално биће.“ (Girard 1963: 520)

Ако перитекстуални критеријум одбацује сваки аутобиографски хоризонт очекивања, ономастични критеријум нас наводи на обрнути пут, јер се код Барта као и код Роб-Гријеа, аутор, наратор и главни лик мешају. Аутофикција би се стога могла схватити као романескна дефиниција перитекста (роман или фикција) којој противтежу чини ономастични критеријум троструког идентитета (аутор = наратор = главни лик).

Уводећи романескни пакт у своја аутобиографска дела Барт и Роб-Грије најављују оно што ће за неколико година бити означено као „аутофикција“. Жак Лекарм је покушао да разјасни овај појам помоћу читалачког уговора који га карактерише: „аутофикционални пакт се заветовао на контрадикторност.“ (Lecarme 1992: 242) Ова стратегија одговара жељи за прелажењем граница, за спајањем два опречна пакта која се јавља још код Сартра у Ситуацијама Х: „Желео сам да напишем фикцију која то неће бити.“ (Sartre 1976: 145)

Унутар овог појма Лекарм разликује две велике целине: аутофикцију у строгом значењу термина, приповедање строго реалних чињеница у ком фикција не утиче на призвана сећања, већ искључиво на процес приповедања. Ролан Барт по Ролану Барту настаје из ове прве категорије, док је друга аутофикција у ши-

рем смислу она која повезује проживљено са имагинарним. У овом случају фикција утиче на сећање.

Аутобиографски радови Роб-Гријеа произлазе из ове друге категорије аутофикције. Осврћући се на ово поимање аутофикционалности, Жерар Женет нуди потпуно другачије виђење истог. Полазећи од „номиналног протокола“ троструког идентитета он разликује две категорије: са једне стране „праве аутофикције чији је наративни садржај, ако могу тако да кажем, аутентично фикционалан“ (Genette 1991: 87) и како би обајснио ову категорију он наводи Борхесовог Алефа и Дантеову Божанствену комедију, док са друге стране налази „лажне аутофикције“ у делима која су, како каже „фикција само по дужности: другачије речено, срамне аутобиографије.“ (Genette 1991: 87)

Ова Женетова категоризација према којој је Барта и Роб-Гријеа сврстао у „срамне аутобиографе“ је најблаже речено искључива. Женетова интерпретација аутофикционалног пакта није за одбацавање, али је без сумње недовољна и поједностављена. Оно што је сигурно јесте да не можемо да игноришемо питања која се у вези са овим појмом намећу јер фикција без сумње штити и омогућава да се лукаво говори о себи и пре свега да „се разоткријемо, а да не разоткријемо друге.“ (Ernaux 1992: 219) Колико год да је аутор пажљив писање о нечијем животу има склоност ка индискрецији. Аутобиографи често узимају себи за право да разоткривају, како свој тако и животе других људи. Аутобиографски пакт наилази на потешкоће управо када је реч о овом разоткривању других јер је немогуће раздвојити свест о себи од свести о људима из свог окружења и управо овде аутофикција може да одигра значајну улогу у разрешењу проблема који настају приликом писања о себи. По Ани Ерно романескни пакт перитекста (који предлаже Барт) руши унутрашњу цензуру и дозвољава аутору да зађе све дубље у неизречено из породичног, сексуалног и академског живота. (Ernaux 1992: 219) Јасно је да романескна маска коју аутор ставља тежи слободном пролазу ка свему „забрањеном“ и покушава да заобиђе прекршаје аутобиографије која често прети да угрози приватност актера који се у истој нису нашли својевољно. Неретки су случајеви писаца аутобиографија који су били оптужени због нарушавања приватности својих „ликова“. Бројни су писци који нису желели ни да почну писање својих аутобиографија, а камоли помишљали на њихово објављивање док су им родитељи били живи (један од најпознатијих је свакако Марсел Пруст, али међу ове ауторе спадају и аутори аутофикције: Дубровски и Роб-Грије који су обојица сачекали са објављивањем својих аутобиографских дела све до смрти својих мајки).

Аутофикција и психоанализа

Аутофикционални пакт омогућава аутору да пришири границе свог делања, а да се истовремено заштити од сваке оптужбе, што потврђује и Женет, који како би истакао хибридни статус овог полуфиктивног полуаутентичног пакта говори о „бесмисленој замени.“ У Зрну гласа Барт поново преузима типичну дефиницију аутофикционалности коју је Женет окарактерисао као неповезану, нескладну:

”Ја у књизи је ја писања и то је све што заиста о томе можемо рећи. Природно, у вези са тим могли бисте ме навести да кажем да се ради о мени, па ја стога одговарам: ‘то сам ја и то нисам ја.’“ (Barthes 1981: 267)

За Барта, као усталом и за Фукоа, Дерида и Лакана – „ја“ је само производ језика, биће не постоји осим као изговор. А ако субјективна реалност постоји само као изум субјекта који приповеда, појам референцијалности нестаје. На исти принцип наилазимо код Роб-Гријеа ком је потребан штит фикције како би разоткрио самог себе. Код Натали Сарот такође наилазимо на нешто слично (чак иако не бисмо Детињство дефинисали као аутобиографско дело) јер она уз помоћ двојнице која је плод књижевне фикције разоткрива истину како би показала да је људска суштинска истина утемељена на имагинацији у чему се виде јасни корени Фројдове теорије о несвесном. По Фројдовој теорији човек потискује оно што је „значајно,“ а сећа се „небитног,“ са чим се слаже и Роб-Грије:

„Сцене које најјасније остају у нашем сећању су управо најбезначајније, најбескорисније: то чувамо у глави, али не знамо шта бисмо са њима. Ево једне која без разлога упорно тражи да се појави у мом приповедању.“ (Robbe-Grillet 1985: 106)

Аутофикција дакле настаје из психоанализе и намеће концепцију књижевности као неизбежне фикције. Са Фројдом, аутобиграф постаје свестан чињенице да су приповедање и фикција нераздвојни. Аутофикција је пре свега модерна форма аутобиографије у времену које Натали Сарот назива „доба сумње.“ Она такође служи да прикаже суштинску романескну природу сваке аутобиографије. Чак и Леженова теорија иде у том правцу: „када знамо шта је то писање, идеја аутобиографског пакта делује као сан, штета за наивног читаоца који у њега поверује. Писати о себи неумитно је измишљање себе.“ (Lejeune 1991:58)

Ипак овде треба истаћи да код Барта фикција никад не претеже над историјским садржајем, већ утиче на начин приказивања сећања. Роб-Грије је пак одабрао да иде корак даље у нарушавању читаочевог конвенционалног хоризонта очекивања, уводећи у свој аутобиографски триптих измишљена сећања и фиктивне ликове и тако спајајући два традиционално неспојива дискурса он укида традиционалну парадигматску антитезу истина/фикција. Овај прелазак у сферу класичне аутобиографије: референцијалне димензије приповедања. Опозиција између стварности и фикције на којој се заснива аутобиографски пакт се овде ублажује. Имагинација више не представља бег из стварности јер не престајемо да приповедамо о себи и колико год да измишљамо на крају се ипак несвесно разоткријемо, како је то приметио и Бекет у роману Молој: „Ми не измишљамо ништа, ми верујемо да измишљамо, да бежимо из стварности, а само замуцкујемо своју лекцију.“ (Beckett 1963:40)

„Реч је истина“

На изванредан начин Роб-Грије спроводи у дело Лаканову паролу „реч је истина“ показујући да је истина бића у његовом изразу, па тако наша имагинација није више извор заблуде јер нам омогућује да приступимо суштинској истини субјекта. Истина једног бића не обухвата само реално проживљене догађаје, већ и читав његов психички и ментални универзум: „Ако треба тражити извесну сличност са светом, нека то буде барем са реалним, то јест универзумом који се суочава и скрива наше несвесно (померање чула, конфузије, парадоксална маштарења, снове, сексуалне фантазије, ноћне и будне анксиозности...), а не са вештачким светом свакодневице, светом такозваног свесног живота који је само

производ цензура; морала, разума, логике и поштовања успостављеног реда. (Robbe-Grillet 1988: 198)

Већ је Аристотел у Поетици рекао да је поезија боља за изражавање истине него историографија. Фикција није нужно антитеза истине. Нико уосталом не оспорава својеврсну романескну истину која можда нема референцијалне оквира, али је као и сан носилац неке друге истине. За Роб-Гријеа фикција је реална, можда чак и више од објективне реалности што потврђује реченицом: „Никада нисам говорио ни о чему осим о себи.“ (Robbe-Grillet 1985: 10)

Ова Роб-Гријеова изјава у којој се представио као чисто субјективистички оријентисан је својевремено изазвала велико изненађење јер је овај аутор дуго сматран за творца неороманеског, формалног и објективног дискурса у ком су изразито значајну улогу имали предмети односно ствари. У својој аутобиографији Роб-Грије истиче да су његови романи погрешно схваћени од стране књижевне критике која их је неправедно сврстала у безличну књижевност, када је његов романескни универзум пре свега простор за ослобађање личних опсесија и фантазија. Исти овај принцип фикционализације самог себе проналазимо још код Флобера који каже „Госпођа Бовари сам ја.“ (Heath 1992: 91)

Разлика између Флобера и Роб-Гријеове аутофикције је у полазишту јер код Роб-Гријеа суштина није у самоизражавању кроз фикцију, већ у томе да се аутор фикционализује кроз аутобиографију, није више реч о роману који тежи аутентичности, већ је аутентичност та која трага за фикцијом.

Истина писца је нераздвојна од његове маште. Како бисмо то потврдили довољно је да се присетимо да је Балзак на својој самртној постељи дозивао у помоћ Бријаншона, лекара из Људске комедије.

Барт и измишљени идентитет

Већ у Нултом степену Барт показује склоности и интересовања ка начину приповедања својственом аутофикцији када говори о Лотијевом делу Азијаде: „Лоти је јунак овог романа (...) Лоти је присутан у роману (...) али се налази и изван њега јер Лоти који је написао књигу уопште није Лоти, јунак књиге: они немају исти идентитет. Први је Енглез који умире млад; други Лоти чије име гласи Пјер је члан Француске академије.“ (Barthes 1994: 171)

Барт је један од ретких критичара који је открио постојање аутофикције у књижевности, пре него што је она дефинисана и именована. За Барта је аутофикција изузетно слична ономе што он означава као „фигурацију“ у којој се аутор може појавити у свом делу (као што је случај са Женетом и Прустом на пример), али не у форми директне аутобиографије. (Barthes 1973: 88-89) Чак и пре објављивања Ролана Барта по Ролану Барту он предлаже повратак аутобиографији преко аутофикције и оног што назива „измишљени идентитет“: „Тада се можда враћа субјекат, не као илузија него као фикција. Известан ужитак произлази из замишљања себе као индивидуе, из измишљања последње фикције, оне најређе: измишљеног идентитета.“ (Barthes 1973: 88-89) Говорећи о Лотијевом роману Азијаде Барт отворено исказује колико га привлачи аутофикционалност: „Није занимљив псеудоним (у књижевности он је баналан), занимљив је други Лоти, онај који и јесте и није његов лик, онај који и јесте и није аутор књиге: не верујем да постоји и један сличан њему у читавој књижевности.“ (Barthes 1994: 171)

Закључак – аутофикција данас

Иако је реално присутна у књижевном стваралаштву аутофикција је скоро потпуно занемарена од стране критике што се јасно види у тексту Аутобиографски пакт Филипа Лежена: „Да ли јунак романа, означен као такав, може да носи исто име као и аутор? Не постоји ништа што би то могло да спречи, а то је можда унутрашња контрадикција која би могла изазвати одређене ефекте, али у пракси не наилазимо на примере таквог истраживања.“ (Lejeune 1975: 31)

Постмодерна књижевност тежи ка мешању жанрова, па чак и ка рушењу самог концепта жанра. Ипак примери аутофикције су бројни, па се поставља питање откуд толика незаинтересованост критике за овај књижевни појам. Већ смо представили схватање аутофикције као својеврсног лукавства ком аутори прибегавају како би избегли осуде околине, замерке својих „ликова“ због индискретности и слично. Међутим аутори аутофикцији не могу да осигурају издавачима продају својих књига. Њихова дела су често заснована на језгровитим формулама без икаквих глобалних размишљања или општих животних упитстава и савета. Овде можемо поставити питање жанровске одређености књига писаних у првом лицу једине које садрже бројне наводно ефикасне рецепте за проналажење животне среће са чијом смо хиперпродукцијом у западном свету данас суочени. Да ли бисмо и ову врсту такозване тривијалне или треш књижевности могли да сврстамо у аутофикцију? Ово питање ће за сада остати без одговора.

До данас постоји веома мало студија посвећених аутофикцији. Једна од значајнијих је студија Венсана Колоне у којој он покушава да расветли овај концепт полазећи од дефиниције Сержа Дубровског истичући том приликом специфичности његовог аутобиографског дела како би дошао до закључка који се не поклапа са његовом почетном идејом, наиме по њему аутофикција Дубровског то уопште није. Колонина концепција аутофикције је неаутобиографска, супротно ставовима његовог ментора Женета који је наклоњен аутобиоградском моделу аутофикције: „Анонимност протагонисте романа У потрази за изгубљеним временом је аутобиографска револуција (...) начин на који Пруст описује своје дело се разликује од начина на који то ради писац „романа у првом лицу“ као што је случај са делом Жил Блас. Али ми знамо – а Пруст то зна боље од свих – да ни ово дело није аутобиографија. Неопходно је за роман У потрази за изгубљеним временом прећи на прелазни концепт (...) Најбољи термин би без сумње био онај којим Серж Дубровски описује сопствени облик нарације: аутофикција.“ (Genette 1982: 357-358)

Женет дакле жели да овај неологизам примени на Прустово дело чија је аутобиографска вредност готово неоспорна (подестимо да је Пруст своје дело објавио тек након смрти родитеља и на чињеницу да се протагониста зове исто као и аутор - Марсел). Са друге стране према Колони аутофикција је „књижевна пракса која се служи ауторском фикцијом из разлога који нису аутобиографски,“ (Colonna 1989: 390) а што је изазвало негодовање од стране Дубровског: „Моја концепција аутофикције се не поклапа са Колонином: ‘књижевно дело преко кога писац измишља свој идентитет и постојање, сачувавши притом сопствени реални идентитет (своје право име)’. Идентитет и постојање овде поменути су моји, као и људи који су део мог живота.“ (Doubrovsky 1992: 212)

На крају можемо извести закључак да аутофикција још увек није пронашла своја коначна формална обележја, нити је успела да наметне своја херменеутичка правила, као и да још увек не можемо о њој говорити као о књижевном жанру.

Као што смо видели, она није ни аутобиографија, ни фикција, она је и једно и друго у исто време, она представља синтезу неспојивог. Гранични статус који аутофикција има ни мало не олакшава њену класификацију унутар књижевности, па је тешко рећи да ли се ради о једној варијанти аутобиографије или посебној категорији. И за једну и за другу теорију постоје јаки аргументи, али у времену у ком живимо и у ком је једна од најактуелнијих тема заштита људских и ауторских, као и права на приватност можемо слободно поставити питање да ли ће у будућности аутобиографија прећи у аутофикцију како би се аутори заштитили могућих нежељених последица?

Библиографија:

- Barthes 1973: R. Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, collection «Points».
- Barthes 1981: R. Barthes, *Le Grain de la voix*, Paris, Seuil.
- Barthes 1994: R. Barthes, « Pierre Loti : «Azizade» », in *Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, coll. «Points».
- Beckett 1963: S. Beckett, *Molloy*, Paris, 10/18.
- Genette 1991: G. Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, coll. «Poétique».
- Genette 1992: G. Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, collection «Points».
- Girard 1963: A. Girard, *Le Journal intime*, Paris, PUF.
- Doubrovsky 1989: S. Dubrovsky, *Le livre brisé*, Paris, Grasset.
- Doubrovsky 1992: S. Dubrovsky, *Autofictions & Cie* 1992: *Autofictions & Cie*, Colloque de Nanterre, "RITM", n° 6.
- Ernaux 1992 : A. Ernaux, *Autofictions & Cie* 1992: *Autofictions & Cie*, Colloque de Nanterre, "RITM", n° 6.
- Jacomard 1993: H. Jacomard, *Lecteur et lecture dans l'autobiographie française contemporaine : Violette Leduc, Françoise d'Eaubonne, Serge Doubrovsky, Marguerite Yourcenar*, Genève, Droz.
- Lejeune 1975: P. Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil.
- Lejeune 1991: P. Lejeune, *l'Auteur et le manuscrit*, dir. Michel Contat, Paris, PUF, coll. «Perspectives Critiques».
- Robbe-Grillet 1985: A. Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, Paris, Minuit.
- Robbe-Grillet 1988: A. Robbe-Grillet, *Angélique ou l'enchantement*, Paris, Minuit.
- Rousseau 1959 : J.-J. Rousseau, **Œuvres complètes**. I. *Les Confessions. Autres textes autobiographiques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- Sartre 1976: J.-P. Sartre, *Situations X*, Paris, Gallimard.
- Heath 1992: S. Heath, *Flaubert, Madame Bovary*, Cambridge University Press.
- Colonna 1989: V. Colonna, *L'Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, thèse dirigée par Gérard Genette, EHESS.

AUTOFICTION DANS LA NOUVELLE CRITIQUE FRANÇAISE

Autofiction est un néologisme créé en 1977 par Serge Doubrovsky. Le terme est composé de la préfixe auto (du grec *αυτος* : « soi-même ») et de fiction. L'autofiction est un genre littéraire qui se définit par un « pacte oxymoronique » ou contradictoire associant deux types de narrations opposés : c'est un récit fondé, comme l'autobiographie, sur le principe des trois identités (l'auteur est aussi le narrateur et le personnage principal), qui se réclame cependant de la fiction dans ses modalités narratives et dans les allégations péritextuelles (titre, quatrième de couverture...). On l'appelle aussi « roman personnel » dans les programmes officiels. Il s'agit en clair d'un croisement entre un récit réel de la vie de l'auteur et d'un récit fictif explorant une expérience vécue par celui-ci. Sur ce phénomène littéraire qui fait une partie considérable d'œuvres des auteurs tels Roland Barthes, Serge Dubrovsky et Alain Robbe-Grillet il y a peu d'études faites en Serbie et pourtant l'influence et l'appréciation des auteurs nommés est énorme. La nécessité de consacrer une étude à ce genre littéraire est évidente. Il s'agit d'un genre qui est assez important pour les auteurs de la Nouvelle critique française qui a influencé considérablement la scène littéraire serbe à la fin du vingtième et au début du vingt-et-unième siècle. Dans cette courte étude nous avons essayé de donner un bilan des différentes définitions de l'autofiction faites par les représentants de la nouvelle critique et du nouveau roman français et de tirer une conclusion concernant la place que l'autofiction occupe aujourd'hui.

Јелица Вељовић¹

Крађујевац

ИСТОРИЈА КАО РЕВЕРЗИБИЛАН ОДРАЗ ИСТИНЕ У ПРИЧИ „ТЕМА О ИЗДАЈНИКУ И ЈУНАКУ“ ХОРХЕ ЛУИС БОРХЕСА

Рад има за циљ анализу Борхесове приче у светлу представљања основних питања постмодернистичких тенденција. Ове постмодернистичке тежње писаца XX века подразумевају питање односа историје, стварности и књижевности, и повлаче за собом деконструкционистичке идеје инверзије, замене, хијазма. На том путу пратићемо на који начин Борхес сједињује опозитне идеје у једну целину, приказујући друго и различито као исто, у интерконекцијама ових основних појмова приче. Управо овако ћемо и увидети како Борхес, дериђијански речено, деконструише историју као још један од тоталитарних дискурса, који поставља једно идеолошки одабрано значење као истину у оквиру универзалног знања. У складу са тиме, посматраћемо причу као историографску метафикцију о националном миту ирскога јунака, чија сврха јесте постмодернистички позив на демитологизацију знања.

Кључне речи: постмодернизам, историзам, историографска метафикција, деконструкција

Историја као појам може бити стављена под знак питања у Борхесовој концепцији исте, будући да његов наративни подухват подразумева њено преиспитивање, измештање па и негирање, услед чега из његових прича испливава један апсолутни антихисторицизам (Борело 1977: 513). Овај Борхесов антиисторизам можемо узети за дискурзивну стратегију, која руководи обликовањем појмова у његовим причама, као корен из ког се шири Борхесов приповедачки ризом, а који можемо пронаћи у причи „Тема о издајнику и јунаку“. Ова прича, или како је сам аутор назива заплет, припада наративној парадигми Борхесових дела према којој се прича гради кроз обрт и супституцију једног појма његовом опозицијом (Карлос Алонсо 2005: 443). Не постављајући конкретно и отворено историју и истину у положај бинарних опозиција, које ће бити измештене из својих устајалих места, Борхес их доводи у положај међусобног реверзибилног одраза користећи се парадигматским појмовима који чине са једне стране историју, а са друге стране истину. Поставља и једну и другу као скривене опоненте који су проткани једно другим, и који чине једну псеудо-целину. Како нам то Борхес показује да је свеопшта историја можда „... само историја другачије интонације неких метафора.“ (2008: 12), илити другачије интонираних одраза неких истина? И да ли на крају све те интонације јесу различите интерпретације којима ће Борхес успоставити историју као реверзибилност истине...

Време: лавиринт историје и садашњости

Од самог почетка приче наилазимо на релативизовање историјске инстанце стављањем временске инстанце у заграду, будући да Борхес као приповедач који у самој причи смишља елементе приче, не поставља своју тему у јасан вре-

1 jelica.veljovic@filoloski.rs

менски оквир. Ипак, налазимо две приче које граде овај Борхесов „заплет“, који тако има функцију рама чији садржај оне испуњавају. Прва прича припада историји и њеном јунаку, ирском заверенику и револуционару Фергусу Килпатрику, док друга припада Борхесовом фокализатору Рајану Килпатрику, јунаковом праунуку, који пише Фергусову биографију у светлости стогодишњице његовог нерасветљеног убиства у једном позоришту. Тако је Фергусова прича принудно временски смештена: „Рецимо... због лакшег приповедања 1824.“, како то Борхес наводи у причи (2006: 81). Притом, значајно је напоменути да година коју Борхес провизионално поставља као годину Килпатриковог страдања и ирског устанка, припада периоду романтичарских стремљења ка изграђивању националних јунака и традиције која би била везана за ослобађање и конституисање једне нације, и која су прагма ослободилачке борбе вођене у овом раздобљу широм Европе, како то запажа Балдерстон (1967: 37). Ипак, служећи се речју „рецимо“ и представљајући нам потребе наратива као разлог за овако одређивање године, Борхес чини очигледним релативну улогу времена. Истовремено, Рајанова прича је постављена у садашњост, јер је савремена нама читаоцима – чиме временска инстанца остаје вечито променљива, а тиме и неодредљива. Узимајући Рајана за нашег савременика (нашег, Борхесовог), пратимо развој теме кроз његове очи.

Пишући биографију свога прадеде Фергуса Килпатрика, вође ирских револуционара, Рајан се налази пред задатком писања о трагичном убиству вође устанка и то дан уочи устанка, што је у историји резултирало вечитим споменом и славом борца и јунака. Следећи елементе неразјашњеног страдања вође устаника Килпатрика, Рајан се налази у лавиринту загонетке. Истражујући убиство налази да се линије Килпатрикове историје преклапају са још једном историјом – историјом Јулија Цезара, услед аналогije околности под којима су обојица страдали са вековима размака. Да ли стога можемо рећи да историја не мења свој одраз, јер ликови који њој припадају деле исте судбине испред њеног огледала? Одговор о тајанственом облику и лавиринтској структури времена ће бити одложен увођењем још једног питања. У наредном наративном току ова историјска спирала постаје обогачена књижевном са којом бива преплетена, јер сада у загонетку бивају уграђени сегменти Шекспирове трагедије „Магбет“. Сада Килпатрик бива изједначен не са стварним, већ са фиктивним ликом који постоји у Шекспировој трагедији. Питање које обогачује Килпатриково страдање је следеће: да ли се сада у историји огледа књижевност? Ова мисао превазилази границе времена. Оно што сада постаје кључно јесте да питање ових одраза поставља питање копије: да историја копира саму себе, али да исто тако она сама може бити копија, и то копија књижевности. У овоме проналазимо константну игру преноса знакова и њихове сталне пермутације и трансформације из једне форме у другу. Притом, историја, стварност и књижевност бивају свезане као концепт и његов(и) одраз(и) у огледалу, питањем шта је оно што ми видимо, а што се отворило пред нама из различитих временских сфера. Огледало код Борхеса има улогу да збуни и изокрене стварност, те да постави пред нас управо ово питање, имајући на уму да: „... lo visible no es sino reflejo de lo invisible.“², како Аласраки запажа (1977: 9) Временска инстанца се овде превазилази, а Борхес нам даје посве постмодерно решење као прилог хијазму традиционално разграничених идеја о историји и књижености, о издајнику и јунаку.

2 прим. прев. „...видљиво је одраз невидљивог...“

Игра историографске метафикције

Историјска интрига погибије револуционара Фергуса Килпатрика налази своју истину у идеји игре. Преузимајући на себе улогу истраживача, Рајан Килпатрик одгонета да је историјско знање његове земље и земље његовог прадеде резултат игре, плагијата, фикције. Свет као симулакрум симулакрума, позориште које се шири и умножава своје представе, јесу фантастични мотиви у Борхесовом приповедаштву (Баренећа 1975: 523), али са једним циљем – да се покажу као постојећи и да покажу другост оних научених истина. Зато Рајан као истраживач структуре историје пролази различите наративне нивое, прескачући из времена свог јуначног прадеде Фергуса, у историју Старог Рима, затим у Шекспирову трагедију, да би најзад ушао у круг историјске истине огољене од свих симулакрума, у којој његов јуначни прадеда, његово страдање и славна историја доживљавају трансформацију у своје опозите. Постојање ове „друге истине“ покреће мисао о свим „другим истинама“, које је писање историје ставило у посебан омот и сачувало од уласка у званичну историјску причу, а тако и самопотврдило своју дискурзивност и саму историју и наше историјско знање као текстурално одређене. Зато можемо рећи да је Борхесова прича својеврсна историографска метафикција, будући да Борхес реконструише записе о прошлости и анализира механизме њихове селекције и анализе. (Хачион 1988: 92) И заиста, Борхес повлачи паралелу између историје и књижевности, као појмова који су у бинарној опозицији која се преноси даље, на њихове елементе стварност и фикцију, при чему у једном логоцентричном поретку какав је наш, стварно припада историјском и видљивом, а фиктивно књижевном и невидљивом. Питање границе између историје и књижевности једно је од кључних у постмодернизму, који тежи њеном укидању приказујући наративну страну историје, која овим поступком бива сагледавана као дискурс – а самим тим као конструкт. (Хачион 1988: 24) Борхес овим потврђује ахисторичност као нит која промиче кроз његов опус, јер управо овај постмодернистички став тражи од писца ревизију историје као тоталитарног и заокруженог дискурса. Стога је у причи од самог наслова најављена почетна бинарност књижевности и историје као појмова чије се граничне линије поступно преплићу да би на крају били супституирани, будући да су два опозитна појма „издајник“ и „јунак“ скопчана постмодерним „и – такође“. Чињеница да се ова амбивалентност урушава увиђа се у Борхесовом постављању ове опозиције у оквиру једне целине – у лик главног јунака, Фергуса Килпатрика, који у себи обједињује ове контрадикторне епитете. Он је и издајник и јунак, само на различитим странама огледала – на страни историје он се појављује као јунак; на страни истине, у стварности која је прошла, он је издајник.

Рајанова антитетичка поставка историјског питања јунакове погибије полази од питања убиства, преко селидбе душа и тајанственог облика времена као њених нетачних одговора, до крајњег открића. У последњем степену ове антитетичке нарације, истина на крају говори да вођа револуционара, главни побуњеник Фергус Килпатрик јесте заправо издајник, који изнутра подрива револуцију за коју се бори и која је његово дело. Ова Килпатрикова амбивалентност је откривена од стране саборца Нолана, који ће постати писац Килпатрикове трагедије, а уједно и историје у покушају одржавања револуционарне идеје о отаџбини. Стога не можемо пренебрегнути оделотворење историзма у овој Борхесовој причи, јер историја нам се показује као *facta ficta*. Наставак приче јесте смерница

ка размишљању о историји као о симулакруму, серији привида, и тексту чија суштственост јесте спој имагинације и пристрасности.

Улазимо у онај део наратива који буди нову истину, и тачније речено раз- вејава историјски догађај пре него што је био пренешен у свет историјских чиње- ница. Донета је пресуда – издајник бива осуђен на смрт потписујући сопстве- ну пресуду, играјући улогу сопственог судије. Притом, казна подразумева поги- бију издајника Фергуса Килпатрика у позоришту пред очима јавности, као жрт- ве режима и као јунака револуције у Нолановој представи убаченој унутар друге представе коју кажњени глумац гледа играјући своју улогу. На тај начин револу- ција добија потребну митску фигуру да је одржи живом у свести народа – и на тај начин нам Борхес даје постмодерну историографску метафикцију о порек- лу мита о јунаку. Онај који је разоткрио издајника, Нолан, пише сценарио Кил- патрикове митске смрти, која ће га увести у историју као јунака који трагично гине наочиглед својих суграђана. Сценарио према којем ће Ноланова фикција бити одиграна као стварност, и на крају бити сама стварност у памћењу народа, узима цео град за своју позорницу, и све његове становнике за своју глумачку трупу која несвесно испуњава своју наметнуту улогу. Ово је пут који се протеже од *ficta* ка *facta* и који их скупа веже у историјско знање; ово је представа којом спознајемо пут на коме фикција постаје историјска чињеница. Сви ће видети оно што им је предочено, и сви ће веровати у фикцију Нолановог ума, јер не знају за ону другу, стидљивију историју. У „Огледалу загонетки“ Борхес нас упућује да су људи, узевши чињенице Библије здраво за готово, „наслепо изводили тајну дра- му, одређену и унапред смишљену од стране Бога“. Управо то у причи чини на- род следећи тајну и унапред смишљену Ноланову драму. Ако је свет представа, онда је то свакако увек нечија представа, која се увлачи у нашу стварност и фор- мира је по свом обрасцу. Борхесовим одбијањем постављања ове приче у тачан временски оквир постиже се универзалност која упућује на њену можда и сада- шњу валидност и догађање, чиме се утврђује позиција историје као фикције која маскира и изокреће истине у складу са вољом свога креатора. На овај начин Бор- хес се кроз причу игра не само са историјом прошлости већ и са оном историјом која настаје пред нашим очима.

Књижевност – стварност – историја

Прожимање књижевне фикције и стварности која се заснива на тој фик- цији јесте евидентно, будући да Ноланова представа садржи у себи елементе постојећих књижевних дела. Као што је наведено, Нолан преузима елементе Ше- кспирових трагедија „Јулије Цезар“ и „Магбет“, што Рајан и открива, у потпу- ности бришући могућност селидбе Цезарове у душу Фергуса Килпатрика. Овде треба истаћи да стварност прошлости, а тиме и историја, постају не само плод књижевности, већ и њен плагијат. Можемо рећи да је Ноланова представа интер- текст који потом бива пренешен у стварност и реализован унутар ње, што јесте предуслов за улазак у историју. Тако можемо рећи да Борхес стварност приказ- ује као потенцијалну интертекстуалну творевину, као ткиво сачињено од тексто- ва, у којем ум јесте „... нека врста театра, у којем се перцепције појављују, нестају, враћају се и комбинују на безброј начина.//... а ми не можемо назрети где се до- гађају те сцене, нити од чега је сачињено то позориште.“ (Борхес 2008: 145) Но- ланов сценарио потпуно одговара концепту интертекстуалног, будући да је из- грађен на темељима књижевности и изведен попут представе у димензији ствар-

ности. На крају приче Борхес га чак премешта и умрежава у новију историју, постериорну Килпатриковој. Борхес ово успева наративним изједначавањем застора позоришне ложе у којој је Килпатрик био кажњен и трагично убијен, са засторима ложе у којој настрадали јесте Линколн: „Тако се у времену одвијала многољудна ддрама све док се...//... у једној ложи с погребним засторима која је претходила оној Линколновој, желјени метак не зари у грудно издајника и јунака...“ (2006: 84) Тиме се пред нама задржавају исти догађај и контекст, али са новом историјском сликом, чиме се помаља могућност истог значења са промењеним означитељем... истог одраза са промењеним ликом пред огледалом. Борхес нас овиме нагони да се питамо да ли је убијени заправо кажњени, и да ли је трагична погибија заправо план његовог спасења и сценарио по којем ће бити запамћен са ове стране историје као страдали јунак.

Овим премештањем прича излази из својих граница, и прелази границе читања приче у читање стварности са оне стране доксе, где једно означено увек има више означитеља јер: „... знаци су вечно неодређени, а одгонетање је увек избор“, како нам поручује Барт у свом есеју „Историја и књижевност“. (Барт 1979: 127) На оној страни доксе разлике се (само)укидају и појмови постоје само у оквиру тропа и хијазма, чиме Борхес долази до вредновања оне парадоксалне стране наше историјског знања, једнако валидне, која може бити нит у ткању наше стварности. Парадокс јесте својеврсни стожер ове приче, јер се показује да стварност јесте представа и фикција. Штавише, премештањем из књижевног у ванкњижевно и историјско Борхес жели указати на свеобухватност и свепрожимање фиктивног и наративног. Ако се овом причом показује да је наратив прешао у стварност и био прихваћен као стварност, а затим узео облик историје и био прихваћен као историја, онда се пред нама открива хоризонт постмодернистичког разматрања света као текста, при чему је свако наше знање текстуално условљено. Тако историја није ништа друго до дискурс, а дискурс је увек нечији означавајући систем у оквиру једне културе путем којег се у свет уноси значење (Ха-чион 1988: 98-110), баш као што је то случај са књижевности.

Одроз(и) историје

У јавној тајни која се одиграва на сцени стварности више дана, јунак и издајник гину као две амбивалентне стране изједна саткане. Тако смрт јесте и казна и трагедија, историја јесте фикција и представа, осуђени јесте судија, а писац сценарија Нолан постаје стваралац мита и историје. Дакле, игра је оно што је сачинило историју, и прешло у наше свеопште знање, па стога игра и измена позиција треба бити и стратегија у сазнавању истине. Онај одраз којим нам се историја приказује, треба бити стављен под знак питања и изокренут, јер он је само једна страна знака изабрана као одговарајућа, док и друга која је скривена подједнако чини њен идентитет. Ово преплитање и разликовање есенције и егзистенције, суштине и појавности, Борхес користи у приказивању обрнутих одраза историје. Штавише, овиме се историја приказује као само једна више појавност у свету око нас. Рајан налази да је решење историјског мита у инверзији, том постмодерном обрту који показује његову реверзибилну страну, при чему историја сама бива пропагирана идеја и резултат идеолошког опредељења. Али, шта се дешава овим реверзибилним сагледавањем?

Како се она „права“ историја са својом истином представља као стидљива, можемо закључити да деконструкција историје и стварности о велико одређују

ову причу. Борхес великом броју својих дела оставља као циљ разградњу историјско-културолошких намета логоцентризма, путем инверзије и дисеминације субјек(а)та, услед чега га повезују са Деридом. (Родригес 1979: 90) Нама је једино остављено да заузмемо положај пред огледалом прошлости и садашњости, као што је то учинио Борхесов метадијегетички приповедач Рајан Килпатрик. Писац биографије и истраживач историје загонетног убиства у почетку, доживљава трансформацију кроз развој приче, да би на крају са прелазом свих појмова у своје опозите, и сам постао своја сопствена разлика – сопствени реверзибилни одраз. Сагледавши истину у инверзији и реверзибилном одразу историјског текста, одн. схвативши парадокс као истину, одлучује да своје откриће задржи за себе. У неминовности игре, Рајан увиђа да је и он уткан у Ноланов сценарио; увиђа да је историјска представа, написана сто година пре његовог уласка у исту, већ прописала његову улогу, чекајући га као оног који ће је изнова прославити и величати... чекајући га као још једног од својих означитеља. Тако истраживач постаје заташкивач и још један од завереника који пристаје да одигра своју улогу у представи изграђивања историјског мита. Поставивши се у почетку на позицију изван њене структуре, он схвата да је уједно и у њеном самом центру, јер не само да „изводи наслепо тајну драму, одређену и унапред смишљену“, већ је и учвршћује. Објављује књигу посвећену јунаковој слави, чиме се потврђује идеја стидљивости историје, оне дуго скриване и кључне, јер: „Очи виде оно што су навикле да виде.“ (Борхес 2008: 130). Стога Рајан остаје још један продукт културолошког система изграђеног на основама националне историје – оне званичне и одабране – остајући унутар граница епистемологије, задржавајући повез пред „идеолошком контаминацијом“ (Хачион 1988: 180) историје и семиотички одређеним преношењем знања. Борхес оставља свог фокализатора да посматра онај историјски прескрибовани одраз истине, како би показао нашу омеђеност историјом као текстом.

Закључна разматрања

И свет наставља по старом закону присутности у којем структуре остају омеђене и непомичне за нас, док се заправо играју. Сам крај Борхесове теме делује неминовно осуђен на понављање истог одраза у огледалу историје, пред којим се само смењују форме, ликови, места и временска раздобља; одраза који константно крије своју реверзибилну страну, и истрајава у својој натурализованом прихваћености у свеопштем памћењу. Иако осуђени на овакву друштвену неминовност и епистемолошки ограничени као и Рајан Килпатрик, позвани смо на, Бартовски речено, демитификовање историје у ма којој „угњетеној и жилавој земљи//... у некој од јужноамеричких или балканских земаља...“. (Борхес 2006: 81), рушећи притом, како временске, тако и просторне границе. Ипак, оно што нам Борхес жели показати јесте да увек постоји инстанца која позиционира истину, која бира тачно значење које ће бити заведено као историја и подведено у наше знање. А уколико може одредити наше знање, које је и историјско, онда може одредити и нашу стварност тако да не можемо разазнати да ли смо један глумац више у представи стварности коме је његова улога природно дата (као народ) или је свесно одигравамо одређени том улогом коју нам историја намеће (као Рајан Килпатрик).

Са које стране ћемо наћи одраз истине питање је за нас, али могућност њеног скривања и њена опречност у односу на историју показана је као могућа.

Штавише, Борхесова списатељска тежња јесте приказивање плуралитета историјских истина, јер историја јесте догађај, а њен прелаз у исписани историјски текст јесте идеолошка инскрипција и, бартовски речено, „институционализовање субјективности“ (1979: 132). А ова субјективност као што смо видели, није ништа другачија од фикције. Зато се фиктивност налази како у књижевном, тако и у историјском чину писања, које тражи од нас да историју као догађајност сагледамо у изокренутом положају. Стога поставимо питање себи, ако је истина да свет гледамо *per speculum in aenigmate*: да ли је деконструктивно гледање једино конструктивно за спознају истине? Можда и јесте највећи грех човека пре-велика важност коју дајемо историји, како нас Борхес учи: „Sí, quizás uno de los mayores errores, de los mayores pecados de nuestro siglo, es esa importancia que le darnos a la historia.“³ (1985: 37)

Листа референци:

- Аласраки 1977: J. Alazraki, *Versiones. Reversiones. Inversiones.*, Madrid: Editorial Gredos.
- Алонсо 2005: C. Alonso, *Borges y la teoría*, *MLN Hispanic Issue*, Vol. 120, No. 2, The Johns Hopkins University Press, 437-456. <<http://www.jstor.org/stable/3251708>> 23.01.2012
- Балдерстон 2010: D. Balderston, „Digamos Irlanda, digamos 1824“: para repensar la historia en Borges, у: A. de Toro (red.), *Jorge Luis Borges: Traslación e Historia*, Hildesheim: Georg Olms Verlag, 35-45. <<http://www.borges.pitt.edu/criticism/articles-books-dissertations>> 07.06.2012
- Баренећа 1975: A. M. Barrenechea, *Borges y la narración que se autoanaliza*, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Vol. 24, No. 2, 515-527. <<http://www.jstor.org/stable/40298119>> 04.04.2010
- Барт 1979: R. Bart, *Književnost, mitologija, semiologija*, Beograd: Nolit.
- Борело 1977: R. A. Borello, *Evangelio según Borges*, у: Roggiano, Monegal (red.), *Revista iberoamericana: Inquisiciones sobre Borges*, Vol. XLIII, Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh, 503-516.
- Борхес 1985: J. L. Borges, *Borges en diálogo: Conversaciones de Jorge Luis Borges con Osvaldo Ferrari*, Barcelona: Grijalbo.
- Борхес 2006: J. L. Borhes, *Maštarije*, prevela Aleksandra Grujičić, Beograd: Paidea.
- Борхес 2008: J. L. Borhes, *Nova istraživanja*, prevela Biljana Bukvić-Isailović, Beograd: Paidea.
- Хачион 1988: L. Hutcheon, *A poetics of postmodernism: history, theory, fiction*, New York, London: Routhledge.

3 прим. прев.: „Да, можда је један од највећих грехова, највећих грехова нашег века, важност коју дајемо историји.“

HISTORIA COMO UN REFLEJO REVERSIBLE DE LA VERDAD EN EL CUENTO “TEMA DEL TRAIADOR Y DEL HÉROE” DE JORGE LUIS BORGES

El presente trabajo tiene como objetivo analizar el cuento de Borges centrándose en las cuestiones básicas de las tendencias postmodernistas. Estas pretensiones postmodernistas de los escritores del siglo XX suponen la relación entre historia, realidad y literatura, llevando consigo las ideas deconstruccionistas de la inversión, supstitución y quiasmo. Siguiendo este camino, veremos cómo Borges logra unir las ideas opuestas en una sola entidad, presentando lo diferente y otro como „lo mismo“ a través de las interconexiones entre los elementos principales del cuento. Además, de este modo podremos percibir cómo Borges deconstruye la historia como un discurso totalitario, que impone un significado ideológicamente seleccionado como verdad, formádo así la parte del conocimiento humano. Consecuéntemente, comprenderemos el cuento como una metaficción historiográfica sobre el mito nacional del héroe, cuyo propósito es la llamada postmodernística para demitologizar el conocimiento.

Palabras claves: posmodernismo, historicismo, metaficción historiográfica, deconstrucción

Ана Б. Ћосић¹

Докторанд на Филолошком факултету Универзитета у Београду

КУРТ ШВИТЕРС КАО ПРЕДСТАВНИК ДАДАИЗМА КОД НЕМАЦА И У ЕВРОПСКОЈ АВАНГАРДИ²

Авангарда представља правац који је обележио почетак двадесетог века. Постоји више дефиниција авангарде и њених тенденција, као и подсистема, такзваних „изама“. Један од првих и највећих подсистема авангарде јесте дадаизам. Овај покрет је од свог настанка представљао нежељену појаву на простору Европе због сталног сукоба са националним интересима и због тога што није у свој центар постављао владајуће личности. Занимљиво је порекло назива даде исто као што су интересантни и уметници који су обележили даду и живели и стварали по принципима овог радикалног, екстремно надреалистичког покрета. Један од највећих представника дадаизма у Немачкој је Курт Швитерс, уметник из Хановера, који је сам створио огранак даде, назван *MERZ*. Швитерс је познат пре свега као архитекта који у фокус ставља свој *MERZBAU* – грађевине настале од разних отпадака – затим као ликовни уметник, чија је главна техника била техника колажа, даље као лиричар и аутор познате програмске песме дадаизма „An Anna Blume“ („Ани Цветић“) и на крају као стваралац прозних дела, првенствено прозних скица и новела. Једна од најбитнијих Швитерсових прозних скица је „Auguste Bolte“, која није преведена на српски језик, као ни било која друга Швитерсова новела.

Кључне речи: авангарда, дада, Швитерс, *MERZ*, новела

Авангарда

Авангарда, онако како је схвата Гиљермо де Торе (2001: 11), у својој ширини и квалитетима, никада није била школа, тенденција или прописан начин писања, али јесте била заједнички именован разних различитих -изама. Изми који су се смењивали у авангарди били су: футуризам, експресионизам, кубизам, ултраизам, дадаизам, надреализам, пуризам, конструктивизам, неопластицизам, апстрактивизам, бабализам, зенитизам, симултанизам, супрематизам, примитивизам и панлиризам.

Саболчи (1997: 65) пише како су на авангардну уметност у нацистичкој Немачкој у великој мери утицала политичка стремљења. Он помиње како је први корак NSDAP-а³, одмах после доласка на власт, био да забрани сва напредна стремљења, која су жигосана именом „Entartete Kunst“⁴, а уједно је имао за циљ и да их учини смешним; цензура и пропаганда били су подједнако против ње. Нису се борили у првом реду само против авангардне уметности, објашњава Саболчи, већ против оне књижевности и уметности која није одговарала националним и социјалним захтевима, која није била херојска, није била у служ-

1 Контакт: ana@cosic.in.rs

2 Рад је изложен усмено на IV међународној конференцији у Крагујевцу под радним насловом „Курт Швитерс код Немаца и у европској авангарди“.

3 Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei је странка Адолфа Хитлера која је на власт дошла 1933. године.

4 Превод на српски: Изопачена, дегенерисана уметност.

би националног мита и у средиште није постављала Фирера. Идеал је све више постајао "Blut und Boden Literatur". И унутар тих оквира био је немогућ сваки облик авангардне уметности, а касније се прогањао и сваки вид њеног манифестовања, завршава Саболчи.

Дадаизам

„Дада“ - то је реч која води идеје у лов, каже Бранимир Донат у свом есеју „Фрагменти о дадаизму (чишћење историје)“ (1985: 307). Име „ДАДА“, назив за нови правац у стваралаштву уметника, појавио се 1916. године, у неутралном Цириху, прецизније у једном броју авангардног швајцарског часописа „*Cabaret Voltaire*“. Уредник овог часописа, Хуго Бал, желео је да подсети на то да „с ону страну рата и странака постоје независни људи који живе за друге идеале“ (Беар, Карасу 1997: 11). Ова група уметника је имала намеру да у Цириху изда међународни часопис под називом „DADA“. У Цириху су се повезали Немци Хуго Бал, Ханс Рихтер, касније и Рихард Хилзенбек, једен Алзашанин Жан Аро, два Румуна, Тристан Цара и Марсел Јанко, како би покренули дадаистичке кабаретске вечери, изложбе и публикације. Гиљермо де Торе (2001: 196) наводи податак да је Хуго Бал са својом женом, глумицом Еми Хенингс, отворио књижевно-музички кафе Кабаре Волтер у фебруару 1916. године. У њему је било музике и рецитовања са „неодређеним експресионистичко-футуристичко-пацифистичким призвуком“ (Де Торе 2001: 196). Биле су организоване вечери црначке музике, први цез оркестри, рецитовање симултаних песама - изговорених у неколико гласова и често истовремено на различитим језицима. Ту су се певале француске и данске шансоне, Цара је рецитовао стихове на румунском, а балалајке су свирале руске народне песме и игре.

Порекло назива „ДАДА“

Име овог покрета, дакле „ДАДА“, јесте дискутабилно. Већина сматра да је Дада настао у Цириху 8. фебруара 1916, а име му је нађено уз помоћ једног ножа за сечење папира у речнику Ларус. Хуго Бал бележи: „Цара нас кињи поводом објављивања једног часописа. Мој предлог да га назовемо „Дада“ је прихваћен“ (Беар, Карасу 1997: 12). Цара, с друге стране, пише поводом објављивања часописа „*Cabaret Voltaire*“: „Једна реч је рођена, не зна се како, Дададада. Заклели смо се у пријатељство на тој новој трансмутацији која не значи ништа, а била је најстраховитији протест, најстрашнија оружана потврда спаса слободе клетве масе борбе брзине молитве спокоја приватне гериле негације и чоколаде очајника“ (Беар, Карасу 1997: 12). Полемика око имена се распламсала у самом покрету. Изгледа да је Арп ставио тачку на дискусију: „Изјављујем да је Тристан Цара нашао реч ДАДА 18. фебруара 1916. године у 18 часова поподне; Био сам присутан с дванаесторо своје деце кад је Цара први пут изговорио ту реч која је у нама изазвала оправдано одушевљење. Ово се дешавало у кафеу „Тераса“ у Цириху и ја сам у левој ноздрви носио бриош-хлепчић. Убеђен сам да та реч нема никаква значаја и да се само будале и шпански професори могу занимати за датуме“ (Беар, Карасу: 12). По Цариним речима, објашњење за назив покрета изгледа овако: „Кру црнци називају дадом реп свете краве. Ведро и мајка су у неким деловима Италије ДАДА. Древни коњић, дојиља, двострука афирмација на руском и румунском: ДАДА“ (Торе 2001: 192). Гиљермо де Торе (2001: 198) пише

како постоји још једно објашњење које наводи Цара: „Случајно сам наишао на то име раздвајајући ножем спојене страница „*Петиит Ларуса*“; Прочитао сам, потом, први ред који сам угледао: ДАДА.“ На другом месту нам наводи чак и датум и место тог „открића“: 8. фебруар 1916, кафе Тераса, Цирих.

Курт Швитерс

Курт Швитерс је био ликовни уметник и дадаиста, познат по иновацијама које је увео у своју уметност. Стварао је уметничка дела помоћу одбачених и старих ствари. Чак је и своју кућу преуредио у катедралу одабараних старудија и отпадака – управо по принципима своје *MERZ* архитектуре. Швитерс је направио и макету за изградњу „споменика човечанству“ од разноврсног материјала: дрвета, гипса, женских корсета, музичких лутака; неки од делова тог споменика су се кретали и производили звуке. Гиљермо де Торе (2001: 201) пише како техника колажа достиже врхунац у дади са Куртом Швитерсом и његовим часописом „*Merz*“, који је он уређивао од 1923. до 1924. године. Његови колажи били су начињени од папира нађених у уличним барама, од трамвајских карата, поштанских маркица, банковних рачуна, додаје Де Торе.

Године 1918. Швитерс започиње нови уметнички покрет, веома близак дадаизму, под називом *MERZ*. *MERZ* је био део речи, преузет са једне рекламе на којој је писао „*Kommerzbank*“. Ту реч је Швитерс искористио за један свој колаж. Ову технику Швитерс је примењивао и у сликарству и у свом литерарном стваралаштву. Швитерс објашњава *MERZ* следећим речима: „*MERZ* wants freedom from all fetters in order to shape things artistically. Freedom is not unrestraint, but rather the result of strict artistic discipline. *MERZ* also means tolerance toward any kind of limitation for artistic reason. Every artist must be permitet to compose a picture, even if it's just made out of blotting paper, provided that he knows how to create.“⁵

Виктор Жмегач га сматра зачетником новије „конкретне поезије“ и за његове текстове каже да су „облик дадаистичке сатире и антибиروقратског црног хумора“ (1986: 202). Пробијао се првенствено као творац ликовних и архитектонских дела, док је његово писање дуго остало оспоравано. Он је у свом часопису „*Merz*“ прихватио дадаистичке сараднике; себе назива Дада-Антидада песником, а за сам часопис каже да је Антидада. Оспоравао је свака учења и пратио другачији, сасвим аутентичан пут. По Алексићу, Швитерс је пандадаиста. Кроз уметност провлачи своје радикалне идеје и „од различитих отпадака покушава да сагради катедралу унутрашњег смисла“ (Донат 1985: 307). Он у неуметничком свету путем неуметничких средстава ствара дада-дела, која одишу уметношћу и живе у актуелном дада-добу. То дада - доба Швитерс означава као „реакцију на уметност и реакцију на недостатак стила“ (Донат 1985: 306). Швитерс тврди да се сама дада свесно изобличила и свесно постала неуметност.

У почетку је Швитерс био познат као писац једног дела. У питању је песма „*An Anna Blume*“ („*Ани Цветић*“). Овај уметник се, у вези са својим изумима, позива на своју јунакињу дадаистичке програмске песме „*An Anna Blume*“ („*Ани Цветић*“) из 1919. године, која, „као врхунска плесачица, хода на рукама“

5 „*MERZ* жели слободу од свих стега, како би обликовао ствари на уметнички начин. Слобода није распуштена, него представља резултат строге уметничке дисциплине. *MERZ* такође подразумева толеранцију према било којој врсти ограничавања из уметничких разлога. Сваком уметнику треба дозволити да створи слику, чак и ако она представља само загрђани папир, под условом да он зна како да ствара.“

(Станаревић 1998: 43). Рада Станаревић даље наводи да је управо ова техника извртања слогова у једној речи, као што је, на пример, Швитерс користио назив „Ревон“ уместо имена родног града ХанOVER, довела до стварања нове појаве у његовом стваралаштву. Ту су речи као што је А-Н-Н-А од нарочитог значаја јер се исто читају и с једне и с друге стране, оне су „двострано сукцесивне, јер ходају једнако и на рукама и на ногама“ (Станаревић 1998: 43).

Рецепција

Овај аутор је често и жестоко нападан од стране конзервативних критичара. Рада Станаревић (1998: 133) наводи како Курт Швитерс иронично и са подсмехом каже да ће његово време доћи и да ће тада критичари - иста она сорта људи која га је као савременика описивала као немогућег - говорити како су људи раније било глупи што нису признавали Швитерса. Он је писао глосе раних двадесетих година, у којима је критиковао начин критике и поједине критичаре чак и нападао. Швитерс је, дакле, и за време живота и после смрти изазивао реакције оних који су се бавили авангардом и, специфичније, дадаизмом, односно MERZ уметношћу. Ипак, Швитерс као прозни стваралац није био нарочито запажен за време живота. Од већих немачких имена који су се њиме бавили познати су Рекс Ласт и Вернер Шмаленбах.

Прозне скице

Швитерсови прозни текстови су први пут објављени 1919. и 1920. године у неколико издања ханOVERског часописа „*Der Zweemann*“, а касније их објављује и часопис „*Der Sturm*“. Велики успех песме „*An Anna Blume*“ подстакао га је на објављивање новог издања његових дела, антологију „*Die Blume Anna*“ са песмама и кратким причама, као и свеску „*Memorien Blume Annas in Blei*“ са главном причом „*Die Erdbeere*“. Његова дужа и добро позната прича „*Auguste Bolte*“ изашла је 1923. године.

Швитерсови прозни радови, наводи Радован Вучковић (2000: 172), представљају обично краће скице и састављени су од духовитих, најчешће контрадикторних изјава, некад са елементима мелодрамске фабуле. Швитерс је писао мрачно хумористичне, сатиричне и надреалистичне приче које су оштро критиковале начин живота у Немачкој за време Вајмарске Републике и времена кад су нацисти дошли на власт. У Швитерсовом прозном стваралаштву провлачи се идеја да нико не живи срећно заувек. Он своје приче богато прожима апсурдним ситуацијама.

Швитерсу је било битно да ствара ликове с којима се његови читаоци могу поистоветити, типичне „мале људе“, типичне „староседеоце“ његовог града. У једној аутореклами је рекао: „Курт Швитерс је створио ликове: Ану Цветић, Августе Болте, Франц Милера и Алвес Безенштила“ (Шмаленбах 1984: 236).

Типично за Швитерса је кретање на путањи између прозе и лирике. Спољне одлике лирике не налазе се у неким текстовима које Швитерс сврстава у песме. Такав је случај са приповетком „*Die Zwiebel. Merzgedicht 8*“, „*Der Gefangene*“, „*Das große Dadaglut*“. Код других се стихови прожимају са прозним текстом, као што је то „*Von hinten und von vorne zuerst*“ и „*Mordmaschine 43*“. Ови текстови нису јединствени, не поседују идентичне одлике и зато се не могу сврстати у једну групу. Стога је и јединствена анализа немогућа.

Најважније и најупечатљивије стилско средство MERZ–прозе које Швитерс користи јесте колаж. Реченице, делови реченица и речи се исецају из контекста и, неvezано за то да ли се уклапају у ново окружење или не, припајају MERZ–причи. Као делове колажа Швитерс користи изразе из колоквијалног језика, клишеизирани реченице, политичке паролe, бирократске прописе, разне рекламе, укратко, све што се може замислити; изоловане изреке и појмови, које, кад се неочекивано пронађу у новом контексту заправо приказују, како то Шмаленбах наводи, „Weltgefühl“ (1984: 240). Њихов смисао је управо у начину на који се појављују - бесмислен. То нам сигнализира цео тадашњи свет у свој својој лудости, разуданости и алогичној структури. Швитерс постиже овај ефекат ритмичним реченицама које се смењују и које читаочево свест упућују на грешку у корацима, јер се Швитерсове реченице опиру логици и свакој нормалности. То узајамно деловање логичног окружења и алогичних система који егзистирају у његовим причама заједно се уобличује у једну уметничку масу. Средства која нуди MERZ су готово неисцрпна. Низови речи у причи „Die Zwiebel“ изгледају овако: „Heiß fischen Messer schießen Blut.“⁶ Или: „Laternenpfahl orgelt Küssen breite Röcke wogen weiße Spitzen Kuß. Schlingen Arme breite Röcke wogen Hals spitzen warme Röhren glatten schlank Füße Karpfen, Karpfen, Karpfen.“⁷ Швитерс овакве реченице гради у неким случајевима само због риме, чиме разбија типичну шему прозе: „Weich fallen Falten Karpfenbeine, meine Kleine.“⁸ Или: „Ich schenke meine grüne Lende in sanfte Hände.“⁹ Радња у Швитерсовим новелама је исецкана различитим паролама, узвизима и огласима овог типа.

„Auguste Bolte“

„Auguste Bolte“ је једно од најлепших сведочанстава Швитерсове прозе. Објављена је 1923. године у часопису „Sturm“. То је уједно и његов најобимнији роман, како га Швитерс назива. Шмаленбах (1984: 245) напомиње да наслов овог дела асоцира на лик удовице Болте из дела „Max und Moritz“ од Вилхелма Буша – популарне приче у стиховима овог хумористе.

У делу „Auguste Bolte“ смирује се наглашено деструктивни MERZ језик који је типичан за Швитерсову прозу. Наступа смиреније, донекле смисленије и разумљивије причање. Шмаленбах каже како цела Швитерсова прича егзистира на комичној граници „између апсурда и нормалности“ (Шмаленбах 1984: 245). Ова проза није испрекидана изненадним упадима реченица или делова реченица из различитих области. Швитерс користи „језик малих људи“ (Шмаленбах 1984: 246), језик обичних ситуација, уобичајен за сваки дан, али га доводи до апсурда. Он је фасциниран тим језиком својих суграђана, који одише „стегнутом комиком, трезвеним патосом, претеривањем, баналношћу и сентименталношћу“ (Шмаленбах 1984: 246). Ослушкивао је тај језик на станицама, у кафићима, на улици, слично како је то радио и Деблин за свој роман „Berlin Alexanderplatz“. Овакве моменте је убацио на неколико места, а Шмаленбах наводи изјаву Швитерсовог тада петогодишњег сина Ернста, која је ушла у причу: „Was man

6 Превод на српски: „Вруће печати нож пуцати крв.“

7 Превод на српски: „Бандера са латернама оргуља пољупци широке сукње лелуја бели оштар пољубац. Обавијајуће руке широке сукње љуљају врат оштре топле цеви глатке танке ноге шаран шаран шаран.“

8 Превод на српски: „Мекано падају фалте шаранове ноге, моја мала.“

9 Превод на српски: „Поклањам своја зелена крста нежним рукама.“

kaut, wird Brei.”¹⁰ Део приче постале су и речи које је Швитерс начуо од кројачице: “Man wünscht ja allen Menschen was Gutes, aber das Schlechte kommt von selbst.”¹¹ Ова кројачица је, по Шмаленбаху (1984: 247), била модел за Аугусту Болте, која упркос својој комици постаје трагични лик.

Аугусте Болте, једноставна жена из народа, губи се у превртљивој логици, ниже погрешне закључке и тако долази у сукоб са својом околином. Најбезначајнији догађаји код ње добијају изузетну величину, постају моћни и изазивају страшне реакције. Она, на пример, посматра десеторо људи на улици и на основу тога закључује о томе да се „нешто“ догађа. Када се група раздваја, она готово шизофрено прати једну, па другу. Како би их лакше пратила, чак скида неке делове одеће и одлаже своју торбу. Пошто се групе које Аугусте прати даље раздвајају, она се одлучује да прати девојку, Ану Синдиг, која се последња одвојила од групе. Ана Синдиг бива подвргнута гомили питања о личном животу, на која она, апсурдно, одговара. Након тога излази на улицу, поново прати људе, чак седа у такси како би успела у тој намери. Она стално изводи закључке, сумира „доживљаје“ и размишља о њима. На тај начин настаје гомила асоцијација. Она пропагира став да се ништа не може знати само по себи и карикирано размишља о моралу и животним одлукама:

“Der Mensch mußte sich entscheiden. Und er mußte sich entscheiden. Und er mußte sich entscheiden, nicht weil er sich entscheiden mußte, sondern gerade weil es an sich gleichgültig war, ob er sich entschied und wie er sich entschied.”¹²

Типично за Швитерса, присутна су честа понављања, као и случајне риме у прози: „Z. В. Wußte Auguste, dass sie sich auf wußte reimen musste.“¹³ Пи: „Dabei bewunderte Auguste ihre Geistesgegenwart, dass sie bei aller Eile immer noch wußte, dass sie Ballast abwerfen musste. Wieder so ein Fall von Reim, und zwar reimte sich wußte auf musste, musste auf wußte und mußte und wußte auf Auguste.“¹⁴ На овај начин Швитерс даје улогу језику, док ликови остају пасивни, реагују онако како их језик води. На овај начин су грађанске вредности исмејане, чак и карикиране.

Закључак

Залазећи дубље у историју двадесетог века, разна превирања, разарања, догађаје који се не могу превидети и који су управљали историјом прошлог века, сасвим је оправдана појава авангарде као уметничког система који је представљао вентил и једини кутак где то разарање није могло бити погубно. Уметност делује као одраз актуелних дешавања, али и као избављење из овог света који пружа једну језиву слику садашњице. Авангардни покрет дадаизам у име тог избављења нуди слободу уметнику да се изругује суровој реалности, да превреднује све дотадашње академске и уштогљене вредности и да направи гримасу која

10 Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei је странка Адолфа Хитлера која је на власт дошла 1933. године.

11 Превод на српски: Изопачена, дегенерисана уметност.

12 Превод на српски: „Бандера са латернама оргуља пољупци широке сукње лелуја бели оштар пољубац. Обавијајуће руке широке сукње љуљају врат оштре топле циви глатке танке ноге шаран шаран шаран.“

13 Превод на српски: „Мекано падају фалте шаранове ноге, моја мала.“

14 Превод на српски: „Поклањам своја зелена крста нежним рукама.“

ће тој реалности показати где заправо припада у новој вредности. Кроз своје стваралаштво, Швитерс је, као битан представник дадаизма, дао одраз света и вредности које су владале Немачком и Европом у време када је он живео.

Литература:

- Алексић 1978: Aleksić, D. *Dada tank*. Beograd: Nolit.
- Алексић 1987: Aleksić, D. Dadaizam (club dada bluf). *Polja, broj 342/34: strana 363-364*.
- Бал s.a: Ball, H. *Blago bung blago bung bosso Fataka*. (s.l)
- Беар, Карасу 1997: Bear, Karasu. *Dada: istorija jedne subverzije*. Sremski Karlovci-Novii Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Верезан 2001: Verezan, [et al.]. *Književni žanrovi i tehnike avangarde*. Beograd: Narodna knjiga.
- Вучковић 2000: Vučković, R. *Srpska avangardna proza*. Beograd: Otkrovenje.
- Вучковић s.a: Vučković, R. (ed.) *Moderni pravci u književnosti*. Beograd: Prosveta, Nolit, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Дали 1994: Dali, S. *Ja sam genije*. Novi Sad: Solaris.
- Донат 1985: Donat, B. *Antologija dadaističke poezije*. Novi Sad: Bratstvo – Jedinstvo.
- Донат 1985: Donat, B. Fragmenti o dadaizmu (čitanje historije). *Polja, broj 314: strana 307*.
- Мадервел 1981: Motherwell, R. (ed.) *The Dada Painters and Poets, An Antology*. Wittenborn: Art Books.
- Марино 1998: Marino, A. *Poetika avangarde*. Beograd: Narodna knjiga/Alfa.
- Негришорац 1987: Negrišorac, I. (1987). Zenitistička proza kao osporavanje romana. *Polja, broj 342/34: strana 347*.
- Саболчи 1971: Szabolsci, M. *Avangarda - međunarodna književna pojava*, Zagreb: Hrvatsko filološko društvo.
- Станаревић 1998: Stanarević, R. *Montaža, avangarda, književnost*. Beograd: Narodna knjiga Alfa.
- Тешић 1989: Tešić, G. *Antologija srpske avangardne pripovetke*. Novi Sad: Bratstvo-Jedinstvo.
- Торе 2001: Tore, G. *Istorija avangardnih književnosti*. Sremski Karlovci-Novii Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Флакер 1997: Flaker, A, [et al.]. *Avangarda, Teorija i istorija pojma*. Beograd: Narodna knjiga.
- Хилзенбек 1974: Huelsenbeck, R. *Memoirs of a Dada Drummer*. New York: Viking Press.
- Швитерс: Schwitters, Kurt: Lucky Hans and other Merz fairy tales, Google Books, na stranici: /<http://bit.ly/J6xGUE/>, преузето 16.11.2011.
- Шмаленбах 1984: Schmalenbach, W. Kurt Schwitters. München: Prestel Verlag.

Die Avantgarde stellt eine Kunstbewegung am Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts dar. Es gibt mehrere Definitionen der Avantgarde und ihrer Tendentionen, sowie ihrer Untersystemen, die als „Ismen“ bezeichnet werden. Eines der ersten und größten Untersystemen der Avantgarde ist der Dadaismus. Diese Bewegung war von Anfang an nicht wünschenswert am Boden Europas, weil sie ständig im Konflikt mit den nationalen Interessen war und weil keine regierenden Personen in ihrem Zentrum waren. Der Name der Bewegung weckt viele Interessen an, sowie die Künstler, die den Dada gründeten und die nach den Prinzipien dieser radikalen und extremen Bewegung lebten. Einer der größten Dada-Verträter in Deutschland war Kurt Schwitters, Künstler aus Hannover, der selbst einen Abzweig Dadas unter dem Namen MERZ gründete. Schwitters ist vor allem berühmt als Architekt, der im seinem Fokus seine MERZ Kunst hatte – das ist Architektur vom Abfall gemacht. Er ist auch als Maler bekannt. Seine Haupttechnik war Collage. Am Ende ist er berühmt als Lyriker und Author des dadaistischen Programmgedichtes „An Anna Blume“ und als Schriftsteller der kurzen Novellen und Prosaskizzen. Seine Prosatexte wurden leider nicht auf Serbisch übersetzt wegen überwiegenden Okasionalismen und Wortspielen. Seine bekannteste Novelle ist „Auguste Bolte“.

Schlüsselwörter: Avantgarde, Dadaismus, Schwitters, MERZ, Prosaskizze, Auguste Bolte

Анка Симић¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Катедра за српску књижевност

ИСТОРИЈА И ЛИТЕРАТУРА: ИСТОРИЈСКИ И КЊИЖЕВНИ ЛИК СТЕФАНА ДЕЧАНСКОГ²

На самоме почетку постављамо питање: Како историчар и романописац могу провјерити било који историјски спис у односу на његову прошлу емпиријску стварност? Јер чињенице нису дате, већ конструисане помоћу питања која постављамо о догађајима. Прошлост је ствар која се нагомилава и утиче, те стога, постмодерни дискурси нпр. (и фиктивни и историографски), питају: како можемо спознати тако сложену „ствар“ и усагласити се с њом? С обзиром на ово, разматраћемо која то приповест о прошлим догађајима има или може имати гаранцију стварног: она коју ствара историјска „наука“ или она коју проналазимо у роману, драми, епу? У даљем раду, покушаћемо да одговоримо на задате проблеме/питања, а све са освртом на књижевни и историјски лик Стефана Дечанског.

Кључне речи: књижевност, историја, појединац, човечанство, прича, истина

Ролан Барт у *Дискурсу историје* говори о дискурсу као формалној дескрипцији низова речи које су виша категорија од реченица и који није данашња творевина. Дискурс је био главна тема проучавања старе реторике од Горгије до XIX века. Оно што је ново јесте одраз на књижевну анализу, тј. да ли је оправдано супротстављати дискурс поезије нпр. дискурсу романа, фикционалну приповест историјској приповести. Пита се Барт – Да ли се приповест о прошлим догађајима која је бивала подређена законитостима историјске „науке“, стављана под неумољиву гаранцију „стварног“, оправдавана принципима рационалног излагања, да ли се, дакле, та форма приповедања заиста разликује неким посебним својством, неком специфичношћу, од фикционалне приповести каква постоји у епу, роману, драми? Барт нуди следеће решење – на нивоу дискурса, не више на нивоу језика – деиксе, обезбеђен је прелаз са исказа на исказивање (или обрнуто). Историјски дискурс садржи два устаљена типа деиксе. Први тип обухвата све оно што би се могло назвати деиксама слушања. Ова деикса означава свако помињање извора, сведочења, а јављају се у форми: како сам чуо, по нашем знању, преко употребе садашњег времена, до помињања личног искуства. Други тип деиксе обухвата све знаке којима исказивач (историчар) отгизнује сопствени дискурс тако што га успоставља, успут мења и сл. што препознајемо на местима поновног указивања, враћања (као што смо рекли, ево још значајних дела, нећемо више о томе говорити и сл.). Деикса организације поставља проблем вредан пажње – проблем који настаје из коезистенције два времена: времена исказивања и времена исказаног предмета. Тако број страница историје обухва-

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.

та различите протоке времена. Што се више приближавамо времену историчара, повећава се густина исказивања, а историја се све више успорава. Почетак исказивања у историјском исказу, путем деиксе организације, мање има за циљ да историчару да могућност изражавања сопствене субјективности, него да закомпликује хронолошко време историје супротстављајући га неком другом времену, које није време самога дискурса, већ време нимали линеарно и сложено, чији дубоки простор подсећа на митско време древних космогонија. Историчар, тако, попут агенса мита, има потребу да удвоји хронолошко одмотавање догађаја упућивањем на време својих речи.

Књижевни дискурс веома ретко садржи знаке читаоца. Можемо чак рећи и да књижевни дискурс управо то што је он, како изгледа дискурс без *ми*, иако у стварности читава структура овога дискурса имплицира неког субјекта читања. У историјском дискурсу, знакови намене су обично одсутни; присутни су само када је историја дата као лекције (као што је случај са житијима нпр.). Одсуством пошиљаоца стиче се утисак као да се историја сама прича. Овакав дискурс одговара историјском дискурсу, тзв. „објективном дискурсу“; у чијем случају исказивач поништава своју личност, као и своје страсти, субјект опстаје у својој пуноћи, као објективан и то је оно што можемо назвати „чедношћу историје“. Историјска чињеница језички је повезана са привилегијом постојања: казује се оно што је било, не оно што није било или у шта се сумња. Једном речју, историјски дискурс не зна за негацију. Међутим, историја може бити и покренута ка једној метафоричкој форми и приближена лирици и симболици, па може попримити и метонимијску форму приближавајући се епу, а такође постоји и историја која структуром дискурса тежи да репродукује структуру избора које су доживели протагонисти испричаног процеса, у њој доминирају резоновања, те је можемо назвати и стратегијском. Да историја не би означавала, дискурс би требало ограничити на чист, неорганизовани низ бележака. Међутим, у историјском дискурсу, процес означавања увек тежи да попуни смисао саме историје – историчар је неко ко мање прикупља чињенице, а више значења и њих преноси, тачније организује их тако да успоставља позитивни смисао и превазилази празнину пуког низа. У том случају, можемо закључити да историјски дискурс, без потребе да произведе суштину садржаја и самом својом структуром, представља једно идеолошко или можда и имагинарно излагање, па ће и сам појам историјске чињенице изазвати одређено неповерење. И Ниче је говорио следеће: „Нема чињеница по себи. Увек најпре треба увести извесно значење да би могла да постоји нека чињеница.“ (Барт 1984: 43) Од тренутка када интервенише језик, чињеница може бити дефинисана само таутолошки: забележено проистиче из забележено, а забележено јесте само оно што је достојно сећања, односно достојно да буде забележено. Тако чињеница може постојати само на нивоу лингвистике, као појам у оквиру дискурса. Историјски дискурс не прати стварно, он га само означава, понављајући *догодило се*, а све се онда своди ни на шта друго него на означено наличје целокупног историјског приповедања. Приповедна историја црпи „истинитост“ из самог *приповедања*, чиме се парадоксални круг затвара – приповедна структура, закувана у котлу фикције (кроз митове и епове) постаје истовремено и знак и доказ стварности. Такође, у нашој култури постоји више склоности ка ефекту стварног, што потврђује развој многих посебних жанрова, него ка самом стварном. Зато, како Барт истиче, и историјско приповедање умире јер је знак историје мање стварно, а више интелигибилно. (Барт 1984)

Пол Рикер у својој *Теорији приповедања* истиче како идентитет као поље приповедног дискурса почива на динамичком конфигуративном начелу грађења заплета (фабуле), те да унутар тог поља постоје две велике целине:

1. историографија, која претендује на истинитост исказа и
2. фикциона приповест, која представља приповедни израз уобразиље (приликом чега се Рикер све време држи поставке о приповедном карактеру историје).

Рикер се не бави само проблемом референцијалног односа историографског текста према реалности, већ анализира комуникативни потенцијал историографског текста, упоредо са комуникативним стратегијама писца и читаоца. Наиме, тврди се да дистинктивни карактер историје у оквиру друштвених наука почива на њеној вези са процесом грађења заплета, са рецептивном способношћу да се прати прича и са когнитивним процесима приповедног разумевања (тако можемо објаснити постојање две верзије, различите, житија једног владара у средњем веку, преображај исте теме и појаву драме у XX веку, уз присуство историјског текста на исту тему, већ споменуте на почетку овога рада). Према Рикеру, историјско знање произилази из приповедног разумевања, а да при томе не губи ништа од своје научне амбиције. Приповедно разумевање подразумева разумевање појмовне мреже семантике радње, а затим и познавање правила композиције која управљају дијахроничким поретком приче. Разумети причу, значи разумети разумети језик чина и разумети културну традицију из које происходи одређени тип заплета. Овакав концепт приповедног разумевања има улогу тзв. средњег решења или посредне везе између две опречне тенденције: ка порицању приповедног карактера историје и ка изједначавању историографије са фикцијом причом. Нова француска теорија историје и историографија, међутим, као и нпр. филозоф Ремон Арон, истичу да ипак прошлост као збир онога што се догодило, остаје изван домаћа историјара. Реални догађај не може бити потврђен историјским дискурсом, разумевање је увек реконструкција. Историја тако није наука у правом смислу речи, већ само спознаја на основу поверења. Предмет историјског истраживања није појединац и његово делање изражено у појединачним догађајима, већ „тотална друштвена појава“ која обухвата све сфере друштвеног живота (од економске до духовне). Историјски догађај јесте посебан део једне универзалне регуларности, за коју су потребни одговарајући услови и претпоставке. Али за историјара је важна и разлика, а не само закон. Историјар не објашњава Француску револуцију зато што она представља једну од револуција, већ зато што су се њен садржај, ток и исход разликовали од других револуција. Историјар тако иде од класификационог термина ка објашњењу разлика.

Предмет експликативних процедура у историји најчешће није или готово не може бити сам догађај, већ опет неки вид наративног дискурса. Приповедне реченице јесу минималне дистинктивне одлике историјског дискурса. Структура заплета се уводи у теорију историје, а сам заплет налази се у структури реченице. Па, тако Хејден Вајт преноси концепт заплета и фигуративног говора из теорије књижевности у теорију историје. Приповедање се може сматрати могућим решењем проблема превођења знања у казивање, проблема уобличавања

људског искуства у значењске структуре. А, историја и фикција, када је реч о приповедној структури, припадају истој класи конфигурација. Даље, историја се схвата као писање, а историјско дело као литерарни артефакт, чији стил нужно има одлике фигуративног говора. Могуће је створити визију историјског света (упркос усмерености историје на објективност и истинитост), те је тако могуће и увести термин метаисторија, чиме се руши епистемолошки рез између историје и митске приче који историографију издваја од поља фикције. Историјско разумевање нужно је повезано са приповедном делатношћу. Заплет представља вербалну, тачније литерарну организацију догађаја. Међутим, прича као сведочанство уобличено тако да се разазнају почетак и крај, представља историчарево полазиште, оно што његов посао чини различитим од подухвата писва фикционе приче који своју причу измишља. Ова два вида концептуализације чине основне наративне конструкције, с тим што историографска приповест не одговара само на питања: Шта се затим догодило? и Како се то догодило?, већ и: Шта све то значи? Али, Рикер наглашава – историја не припада пољу фикције, али и историја и фикција припадају пољу наративног дискурса. Историјски догађаји јесу оно што је преформулисано у оквиру теорије заплета, односно наративне конфигурације. Догађај је битана ако доприноси заплету, а сваки историчар да би објаснио оно што је било, пита се шта је могло да буде. Историографски текст налази се у контексту комплексно схваћене миметичке активности која обухвата наративну конфигурацију. (Бечановић-Николић 1998)

Линда Хачион у *Поетици постмодернизма (историја, теорија, фикција)* каже како постоји нова жеља да се мисли историјски, а мислити данас историјски значи мислити критички и контекстуално. Постмодернизам је управо одабрао да се суочи са „кошмаром историје“ модернизма. Уметницима, публици, критици...никоме није допуштено да буде изван историје или да макар то пожели. Постмодерно писмо историје и књижевности научило нас је да су и историја и фикција дискурси, да обе успостављају системе значења помоћу којих стварамо смисао прошлости. Тачније, значење и облик нису у догађајима, већ у системима који те прошле догађаје претварају у садшње историјске чињенице. Путем наратије нуди се фиктивна опишљивост уместо апстракције, али постмодерна дела теже и да фрагментују или бар да изразе нестабилност традиционалног јединственог идентитета и субјективности личности. Такође, историја не може бити писана без идеолошке и институционалне анализе, укључујући и анализу самог чина писања. Теоретичари и критичари уплетени су и у идеологије и у институције. И историја и фикција су дискурси, људске конструкције, означавајући системи и обе изводе њихов главни захтев за истином из тог идентитета. Прошлост заиста постоји пре свог текстуализовања, било у фикцији или у историји. Оба жанра се конструишу приликом текстуализовања прошлости. Историја образује епицентар ерупција савремене фикционалне активности, била она јавна колективна свест о прошлости или приватна ревизија једног искуства, или чак уздизање приватног искуства до јавне свести. Међутим, уздизати приватно искуство до јавне свести у постмодерној историографској метафикцији заиста не значи проширити субјективно – то значи изразити неразмрсивост јавног и историјског и приватног и биографског.

Историјско истраживање није толико рођено из нужности да се установи да су се одређени догађаји одиграли, колико из жеље да се одреди шта би одређени догађаји могли значити, тј. прелази се са вредновања на значење. То исто чини и фикција. Мишел Фуко истиче како је потребно да ниво наше анализе пренесе-

мо из наших традиционалних дисциплинарних подела у поделе дискурса. Противречности тако замењују тоталитете, дисконтинуитети, празнине и прекиди добијају предност у односу на континуитет, развој, еволуцију, партикуларно и локално добијају вредност универзалног и трансценденталног. За постмодерну историју, теорију и уметност то значи ново разматрање контекста, текстуалности, моћи тотализације и модела континуалне историје. Фуко инсистира на притиску историјских контекста. Фуко напада све централизујуће силе и залаже се за дисконтинуално јер је и дискурс, био он историјски, теоријски или књижевни, увек дисконтинуалан, а ипак очуван правилима. Опште, универзално и вечном мора бити замењено партикуларним, локалним и специфичним.

У XIX веку књижевност и историја сматране су гранама истог научног стабла које трага за тумачењем искуства, са сврхом да усмерава и уздиже човека. Затим долази до раздвајања чији је резултат данашње постојање засебне дисциплине књижевног и историјског учења. Међутим, проблеми писања историје не разликују се од проблема писања фикције – и једни и други у својој основи имају следеће питање: „Да ли су ово довољно необичне околности да би се од њих направила прича?“ За истинску уметност спољашња стварност је споредна. Уметност ствара сопствену стварност, чију префињеност чине истина и савршенство лепоте. Историја је сасвим друкчија. Она је емпиријска потрага за спољашњим истинама, за најпотпунијим спољашњим истинама, за потпуном подударношћу са апсолутном стварношћу прошлог догађаја. Уметност је хипотетична, а не стварна, па постављати питање да ли је књижевност истинита или лажна нема смисла јер књижевноста није дискурс који мора бити тачан, она је дискурс који не дозвољава да буде стављен на пробу истинитости и то одређује сам њен статус фикције. Представити прошлост у фикцији или у историји значи отворити је према садашњости, заштити је од тога да буде коначана и телеолошка. И на крају, вртећи се беспрестанка око неке истине која се објављује и у књижевности и у историји, за којом стално трагамо, ломећи се која је веродостојнија, поново постављамо питање: Како уопште могу и историчар и романописац проверити било који историјски опис у односу на његову прошлу емпиријску стварност? Јер чињенице нису дате, већ су конструисане помоћу питања која постављамо о догађајима. Прошлост је ствар која се нагомилава и утиче, те како ми можемо, питају постмодерни дискурси (и фиктивни и историографски), спознати тако сложјену ствар и усагласити се са њом? (Хачион 1996)

У даљем раду биће речи о животу Стефана Дечанског, сина Милутиновог, а оца Душана Силног, тачније, анализа ће бити усмерена на књижевни и историјски лик споменутог владара. Посматраћемо неколико слика (истина, представа) о Дечанском које су нам дате посредством следеће литературе: 1. *Жишције Стефана Дечанског* Григорија Цамблака, 2. *Краљ Стефан Урош Трећи* Даниловог ученика, 3. *Ђоровићева Историја Срба*.

Ево какву нам слику споменутог владара нуде наведени извори:

1. Сасвим је разумљиво зашто у стваралаштву Григорија Цамблака, на српском тлу, личност Стефана Дечанског има посебно место. Као игуман манастира Дечана био је у прилици да упозна не само историјску истину о ктитору манастира, већ и легенде које су, нема сумње, већ почеле да се стварају у вези с трагичним краљем. Прошло је више од седамдесет година од Стефанове смрти, а то

је довољан временски период да се понешто од историје заборави, а дода понешто што је заметак легенде. Цамблак је тако, без икаквог устручавања, могао да изнесе своје виђење живота и смрти Стефана Дечанског. Личности које су биле уплетене у Стефанов живот давно су биле мртве. Нестала је из српске средине и светородна немањихка династија. Овакве прилике ишле су Цамблаку наруку: могао је да да своје виђење личности и догађаја који су се поприлично давно одиграли, пре више од две трећине века. Што се тиче Цамблаковог Житија, чудо светитеља показује се као прави катализатор хагиографске приче. Он свог јунака увек види у светлу његовог подвига и деловања његових чудесних моћи на историјску стварност, у сваком погледу подређену у односу на испољавање божанског. Он нема превасходну намеру да приповест исприча на једном политичком плану, у времену праволинијског кретања историје. Основни циљ његов јесте стварање лика краља-мученика, па је за то и створио услове. Његово житије ослања се на избор драматичних тренутака чија је окосница намера да се догађаји представе у контексту историје спасења: нпр. одмах на почетку житија говори се о ослепљењу Стефановом, али поступком којим се радикално мења историјска истина – за Стефанову трагедијау, ослепљење, наводи Цамблак, нису непосредни кривци ни главни јунак, ни његов отац, краљ Милутин (док историјски списи и друга житија нуде другачије податке), већ млада Стефанова маћеха, Симонида; затим велика пажња посвећује се Стефановој борби против јереси, где је представљен као крајње правоверан и теолошки образован човек, следи страдање у Цариграду, Стефану умире син (чиме се његово страдалништво још више увећава), на крају, очео помиловање враћа га у своју земљу, Милутин умире, а Стефан целом свету обзнањује како му је чудо повратило вид, након ослепљења (где говори о свом сну и сусрету са Светим Николом), док се током читаве приче о животу Стефановом наглашава и и стиче то да је Стефана кроз живот водила божја рука, сва страдања издржао је захваљујући божјој милости и чудима. Најбитније је истицање врлина хероја; стога се читав Стефанов живот разматра у светлу изузетних догађаја, узвишених дела и божје милости која их прати (мученички живи, мученички умире, у овоземаљском животу учествује само колико је потребно и то да би испојио хришћанску оданост својим идеалима). Григорије Цамблак био је игуман манастира Високи Дечани, где саставља Службу, а потом и Житије Стефану Дечанском. (Старе српске биографије 1936) Неопходно је имати у виду увек за историчаре битно одгонетање „правог“ или приближно „правог лица“, али исто тако житијну причу у којој је у први план стављен захтев за уклопљеношћу чињеница у општи концепт прошлости, те тако историјски догађај унутар житија добија нову димензију, јер постаје теофанија – испољавање присуства Бога у свету. Тако се историја осликана у житију приказује као света прича, време постаје свето време у коме се догађај из садашњости посматра као обредно понављање. Књижевни лик Стефана Дечанског фирмиран је као лик краља-мученика, који је дубоко у позадину потиснуо живот краља-владара, па је Цамблаково житије ближе хришћанском мартитрију (сведочанству о страдањима), него животопису. Цамблак ствара један текст (Житије) којим комуницира са својим читаоцима (слушаоцима), а који служи као приповест о ктиторовом подвигу. Чудо светитеља у житију Стефановом можемо видети као неку врсту катализатора хагиографске приче. Цамблак свог јунака увек види исто – у светлу његовог подвига и деловања његових моћи на историјску стварност. Цамблак наводи како Дечански „беше великога и најславнијега народа српскога“, предочава родослов Немањиха, уводи мизогино интониране мотиве као разлоге за ос-

лепљење Стефаново („Надвлада женска превара Стефанова оца, благочастивога и борца наше праве вере...“ (Цамблак 1989: 51)), даје податке о ослепљењу и заточењу у Константиновом граду, истиче дивљење грчког цара уму и духу Стефановом, пореди Стефана са библијским личностима и континуирано пише о његовој побожности, наводи како је Милутин, отац Стефанов, молио да му се син врати, уз прихватање кривице за злодела која су Дечанском почињена, пише о крунисању, зидању задужбине - Дечана, браку са Палеологином, истиче значај битке код Велбужда, завршавајући Житије податком како је Стефан Дечански од сина Душана послан у град Звечан и после неколико дана „осуђен на најгору смрт удављења“. Дечанском је враћен вид и најављена смрт уз помоћ чуда (јављањем Св. Николе у сну), а опет, уз помоћ тих истих чуда, Дечански помаже српском народу и својој породици у тешким ситуацијама. Основна намера писца Житија јесте да настави традицију слављења светости Немањићке лозе и то остварује сликом Стефана као владара, монаха и на крају свеца. Цамблак очигледно нема намеру да приповест исприча на политичком плану, у времену праволинијског кретања историје, већ се ослања на избор драматичних, наративно и религијски погодних тренутака, чија је окосница намера да се догађаји представе у контексту историје спасења. Централни подухват у писању Житија односи се на истицање врлина владара, касније светитеља, чији се читав живот разматра у светлу изузетних догађаја, узвишених дела и божје милости која их прати. Текст Житија очитује намеру аутора да личност владара узвиси до мере светости, али је неопходно указати и на то да намера аутора заправо рефлектује један идеолошки и институционални гест – продужење лозе као лозе светих.

2. Данилов ученик је вероватно још у првој деценији после смрти Стефана Дечанског написао животопис Стефана Дечанског. Њему су добро биле познате околности које су довеле до краљеве смрти јер је живео и стварао за време владавине Стефановог сина, каснијег цара, Душана. Насупрот Цамблаку, Настављачев спис има пред собом идеолошки циљ и тиме се приближава форми историјске биографије. Јунак Житија, Дечански, на крају приче представља се као антијунак, негативан контраст праведнику – будућем краљу. Исповљавању његових чудотворних моћи није посвећена пажња каква се у житијном жанру природно очекује. Читав лик конструисан је према типолошком обрасцу династичке светости која у први план ставља богодарованост власти, свети корен, легитимитет круне и престола и побожна даривања црква и манастира. Династички светитељ налази се између земаљског и небеског, општи на равни између садашњице и прошлости. Дело настаје недуго после Смрти Стефанове (нема места измишљању догађаја). Зато, сврнемо ли се на друго житије Стефана Дечанског, из пера Даниловог Ученика, сусрешћемо се са нешто другачијим подацима о светоме од оних које имамо код Цамблака. Наиме, Учеников спис прожет је идеолошким циљем, захваљујући чему се приближава форми историјске биографије. Дечански је на крају приче представљен као антијунак, негативна вредност спрам будућег краља будућем краљу – праведнику (слично је и на крају Милутиновог житија где је Дечански одабран да буде кривац сукоба). Најавжнија разлика у односу на Цамблаков спис тиче се дела у Житију где се наводи како је отац осетио велики гнев према сину, Стефан према Душану, ђаволом руком вођен, те га је јурио као највећег непријатеља. Међутим, Душан на крају успева да победи разјареног родитеља, Стефан му се предаје, а син се оцу, уз помирење, обраћа следећим речима: „Оче, нека ми ни на ум не падне оно, што си ти помислио да ми учиниш. Јер ако си ти и мислио за мене зло, но Бог је са мном на добро.“

(Краљ Стефан Урош Трећи 1989) Стефан је, потом, одведен са својом женом у град Звечан где је чуван и где су му долазили на поклоњење, а умро је изненада, „божјим промислом“ и сахрањен у својој задужбини, Дечанима. Међутим, прави узрок смрти Стефана Дечанског ипак је свесно прећутан, закључујемо, из једноставног разлога што актуелног владара (Душана) није било упутно осудити за очеву смрт. Ткође, Данилов ученик у своме делу велику пажњу посвећује бици ког Велбужда коју описује детаљно и потпуно, нудећи историјски релевантне податке, те можемо рећи да ствара и праву ратну приповетку (за разлику од Цамблака који ову битку спомиње да би изразио своја интимна осећања – у њој су се сукобиле војске двеју земаља, Србије и Бугарске, за које је он био нераскидиво везан). Књижевни лик Дечанског конструисан је према обрасцу династичке светости који захтева истицање: богодарованости власти, светог корена, легитимитет круне и престола, као и побожна даривања црква и манастира, уз стално присуство чињенице да пишчева слобода није могла ићи до, не великог, већ и било каквог степена слободе. Династички светитељ, тј. Стефан Дечански, зато стоји на плану између небеског и земаљског, на равни између прошлости и садашњости, као настављач дела светих предходника. Данилов ученик писао је своје дело пре него што је Дечански био канонизован, што значи да је он у њему видео само владара, те је стога његово дело имало особине скоро историјског списка (зато један догађај у житију – битка код Велбужда – заузима и највише простора). Спис није настао дуго после краљеве смрти, тако да је био намењен публици која је добро познавала историјске околности и прилике краљева живота. Насупрот овоме, Цамблук је пред очима имао живот светитеља који је давно стекао не само култ, већ и светачке легенде које су тај култ пратиле. Тако, док код Даниловог ученика доминира историјска истина, у Цамблаковом делу имамо скоро класично светачко житије, настало зато да се чита у манастиру у којем почивају светитељеве мошти.

У оба житија посреду су два паралелна контекста: **књижевни** и **историјски**. Они омогућавају задовољење основног захтева текста – обезбеђују препознатљивост штива и његову прихватљивост за заједницу којој је намењено. На књижевном плану, јављају се познати библијски цитати као носиоци пренесеног значења, општа места – топоси који евоцирају подвиге светости у вечности (њихов циљ је уклапање текста у публици препознатљиве структуре). На историјском плану, реч је о непоновљивим и конкретним догађајима, али је задатак хагиографа да тај конкретни, епохом и тренутком условљен контекст прилагоди универзалној причи и лику светитеља који, на књижевном плану, гради као *exemplum*.

3. На крају, ево кључних података о Стефану Дечанском налазимо у *Историји Срба*, Владимира Ђоровића, као целокупном приказу српске историје од VI до половине XX века, синтези у којој централно место заузимају политичка историја и најистакнутије историјске личности, али која захвата и добар део културне историје Срба:

„Краљ Стеван имао је тешку младост, тако му беху тешки и последњи дани. Он је најтрагичнија личност династије Немањића. (...) Гоњен од оца, дат целату на ослепљење, свргнут с власти од сина, а можда и уморен од свирепих противника. (...) Против њега све устајали и отац, и брат, и син. Као да га нико није волео. Тешко је рећи одакле су то долази и не може се избећи уверењу да је у свему том било и његове личне кривице. (...) У пролеће 1331. кренуо је краљ Стеван на Душана, рушећи синовљеве поседе. (...) Душан је намеравао да остави Србију и да тако избегне оче-

ву гневу. Зетска властела, незадовољна управом Стевановом, стаде отворено на Душанову страну. Потера је пошла за њим, ухватила га и предала Душану. Он је читаву очеву породицу упутио у град Звечан, где је имала бити чувана. Краљ Стеван није дуго поживео. Умро је 11. новембра 1331. године и то, како се чини по наводима неких истина не баш беспрекорних писаца, насилном смрћу.“ (Ђоровић 2010: 183, 184)

Умире Милутин који није решио питање наследства, следи борба око престола, наследник је Константин. Стевана су сматрали као излученог из наследства због поништења брака његове мајке и због тога што се мислило да је слеп. Али брзо је створио јаку странку и чим је чуо за очеву смрт, збацио је завоје и објавио да му је св. Никола повратио вид. Стеваново мучеништво, веровање у чудесну моћ његовог исцељења, његово словенско порекло по мајци, освојили су симпатије већине народа. Тако Стеван постаје краљ. (Стеван убија Константина), бракови из интереса, спремност да пређе у католичанство...задужбина Дечани, недалеко од Пећи, најтрагичнија личност династије Немањића (живот у жртви, болу и патњи), гоњен од оца и ослепљен, свргнут с власти од сина, а можда уморен и од противника. Нико га није волео. Сукоб Душан-Стеван остаје неразјашњен; ко је крив, питање је; Стефан наводно умире насилном смрћу по истини неких не баш беспрекорних писаца.

У покушају да приповест о Стефану Дечанском сместимо у међупросторе *житија* светитеља, потоњег мученика и историје коју чини укрштај података дипломатичких извора и оних забележених у дубровачким или которским књигама, наићићемо на различите недоумице. Неке се односе на, за историчара вазда битно, одгонетање „правог“ или бар приближно „правог лица“, што се показује као опште место сваког историописања. За разлику од историје, у житијној причи проблем се поставља већ при одређењу самог појма чињенице у општи концепт прошлости. Историјски догађај унутар житија с тога добија нову димензију јер постаје теофанија, испољавање присуства Бога у свету. Историја осликана у житију приказује се као света прича, а време, као битан елемент историјске приче, постаје свето време, низ вечности.

С обзиром на теоријски преглед односа историје и литературе, закључићемо да питање као и разумевање односа литература/историја није нимало једноставно и са могућношћу коначног решења, одговора. Видели смо да појединац мора бити као такав део историје човечанства; хуманист претпоставља универзалну историју и уписује у њу посебну заједницу као тренутак у универзалном постојању људских заједница; нема чињеница по себи, увек најпре треба увести извесно значење да би могла да постоји нека чињеница, а значење уводе и литература и историја, јер забележено проистиче из забележивог, а забележиво јесте само оно што је достојно сећања, односно достојно да буде забележено; реални догађај не може бити потврђен историјским дискурсом, разумевање је увек реконструкција, историја тако није наука у правом смислу речи, већ само спознаја на основу поверења, историјско разумевање нужно је повезано са приповедном делатношћу, заплет представља вербалну, тачније литерарну организацију догађаја, и историја и фикција припадају пољу наративног дискурса; и историја и фикција су дискурси, обе успостављају системе значења помоћу којих стварамо смисао прошлости; тачније, значење и облик нису у догађајима, већ у системима који те прошле догађаје претварају у садшње историјске чињенице, присутна је неразмрсивост јавног и историјског и приватног и биографског, требало би приступити новом разматрању контекста, текстуралности, моћи тотализације и

модела континуалне историје, опробати критичку историју и коначно отворити прошлост према садашњости јер само тада она неће бити коначна, а њен пут ка истини биће отворенији, шири, поузданији.

Тако ћемо и само питање историјског и књижевног лика Стефана Дечанског оставити у једном пољу међупростора, а сам лик споменутог владара сачуваће своје место између хагиографије (житија, књижевног текста) и званичног документа (историјског текста). Напетост која постоји између два жанра јер историја тежи одгонетању истине и откривању правог лица, а с друге стране, житијна прича у први план ставља захтев за уклопљеношћу чињенице у општи концепт прошлости, ублажена је тиме што историјски догађај унутар житија добија нову димензију јер постаје теофанија – испољавање присуства Бога у свету. Историјска слика, постаје света прича у житију, а оба исказа, и историјски и житијни, приближавају прошлост и садашњост и постају део теолошке концепције прошлости. Два паралелна контакта која постоје, књижевни и историјски, омогућавају задовољење основног захтева текста: обезбеђују препознатљивост штива и његову прихватљивост за заједницу којој је намењено. На књижевном плану, јављају се општа места, топоси који евоцирају подвиге светости у вечности. На историјском плану реч је о непоновљивим и конкретним догађајима. Историјски лик Стефана Дечанског ипак је остао недовољно индивидуалан. Зато причу о њему смештамо у њено дуго трајање, све до нашег доба, пратећи како историјске списе, тако и средњовековна житија, те и драму XX века која нуди једну од слика овога владара. Јер негде између равни историје и равни књижевног текста налази се лик Стефана Дечанског.

Извори

Данилов ученик 1989: *Краљ Стефан Урош Трећи*, у: Данилови настављачи, Данилов ученик, други настављачи Даниловог зборника, Стара српска књижевност, књига седма, Београд: Просвета, Српска књижевна задруга.

Џамблак 1989: Г. Џамблак, *Житије Стефана Дечанског*, у: Књижевни рад у Србији, Григорије Џамблак, Стара српска књижевност, књига дванаеста, Београд: Просвета, Српска књижевна задруга.

Ђоровић 2010: В. Ђоровић, *ИСТОРИЈА СРБА*, Београд: ALBA GREACE BOOK, Бачки Петровац: Култура.

Литература

Барт 1984: Р. Барт, *Diskurs istorije*, prevod sa francuskog jezika Marija Panić, u: Roland Barthes, *Le discours de l'histoire*, Le bruissement de la langue, Essais critiques IV, Paris: Editions du Seuil.

Бечановић-Николић 1998: З. Бечановић Николић, *Херменеутика и поетика: Теорија приповедања Пола Рикера*, Београд: Геопетика.

Марјановић-Душанић 2007: С. Марјановић-Душанић, *СВЕТИ КРАЉ, Култ Стефана Дечанског*, Београд: СЛИО.

Хачион 1996: Л. Хачион, *ПОЕТИКА ПОСТМОДЕРНИЗМА, историја, теорија, фикција*, превели: Владимир Гвозден и Љубица Станковић, Нови Сад: Светови.

HISTORY AND LITERATURE: HISTORICAL AND LITERARY CHARACTER OF STEFAN DEČANSKI

Summary

Ask a question in the beginning of our work: How can a historian and novelist check any historical evidence in relation to his previous empirical reality? Because the facts are not given, but constructed by the questions we ask about events. The past is something that builds up and affects, and therefore, postmodern discourses (fictional or historical), ask: how can we know so complex „thing“ and agree with it? In view of this, we will consider that the story of past events has or can have a real warranty: one that creates a historical „science“ or the one you find in novels, plays, epic? In future work, we will try to respond to the assigned problems / issues, all with a focus on literary and historical character of Stefan Dečanski.

Keywords: literature, history, individual, humanity, story, true

Anka Simić

Сузана М. Ђорђевић¹

Београд

ЗМАЈЕВИТИ ЈУНАК И ТРАДИЦИЈА: „СЕКУЛА СЕ У ЗМИЈУ ПРЕТВОРИО“

Испитивањем сложености епског јунака Секуле Дракуловића у варијантама песме Секула се у змију претворио долази се до питања позиције овог јунака у нашој традицији. Узимајући у обзир удео историјских и митолошких слојева, тежиште рада је метаморфоза и смрт јунака. Такође, бавили смо се језичко – стилском анализом у циљу расветљавања односа између идентитета јунака и стваралачких поступака којима народни певач прибегава у најважнијем тренутку, тј. у тренутку претварања Секуле у змију. Секула Дракуловић је посматран и у контексту других змајевитих јунака, између којих смо пронашли функционалне типолошке везе, како по питању појединих сегмената епске биографије, тако и по односу који традиција гаји према том типу јунака.

Варијанте које смо анализирали су из збирки Вука Стефановића Караџића (1988) и Валтазара Богишића (1878). У Вуковој наилазимо на две песме које се баве мотивом претварања Секуле у змију и његовом смрћу. То су песме под редним бројем 85 („Секула се у змију претворио“) и 86 („Опет то али друкчије“). У Богишићевом зборнику у питању је песма под редним бројем 19 („Јанко устријели змију у ваздуху и тим Секула у срце погоди“).

Кључне речи: Секула Дракуловић, змија, соко, змајевитост

1. КО ЈЕ БИО ИСТОРИЈСКИ СЕКУЛА ДРАКУЛОВИЋ?

Секула Дракуловић је историји познат као Јован (Иван) Секељ, бан Славоније, који је живео у 15. веку и који је заиста погинуо 1448. год. у чувеном походу Јаноша Хуњадија. Овај догађај је познат као Други косовски бој и трајао је три дана између Угара и Турака.

Према подацима које Костић пронашао (Костић 1939: 11-12), Јанко Хуњади се одмах по избору за губернатора у Угарској (1446), спрема на осветни поход за пораз на Варни (1444). У мају 1448. год. по одлуци угарског сабора, окупља војску, да би у септембру логоровао код Дунава, од Ковина до ушћа Мораве, где и прелази на територију деспотовине. Зове и деспота Ђурђа у помоћ и безуспешно преговара са њим преко посланика Паскоја Соркочевића. По оцени Соркочевића, Хуњадијева војска (Угри, Немци и Власи) бројала је до 72000. У октобру, пљачкајући по деспотовини, Хуњади пролази долином Мораве кроз „Јанкову“ клисуру и избија на Косово. Јужно од Приштине, са око 15000 војника, улогорен је Мурат II и спреман за сукоб. Првог дана битке, 17. октобра, десиле су се ситније чарке и мегдан између Јована Витеза и турског мегданџије. Ноћу, на војном савету, донета је одлука о препадану пре зоре и нападу на самог цара, Мурата II. Међутим, Турци су били спремни за овај напад и борба се наставила целог дана (18. октобар). Млади бан Славоније, Јован Секељ, истиче се у борби, али гине у сукобу са турским мегданџијом, који му одсеца десну руку. у ноћи између 18 и

¹ Електронска адреса: suzana1djordjevic@gmail.com

19.октобра Хуњади се повлачи и стиже до Дунава, где га хвата Ђурђева стража и спроводи до Смедерава. Јаноша је Ђурађ држао затвореног у Смедереву до Божића, када га је пустио јер му се овај закleo на пријатељство и накнаду штете за пљачкање, али му је послао и сина Владислава као таоца.

Овај догађај је оставио трага на усмену традицију, која је већ чувала спомен на јунаке и догађаје са истог разбојишта из 1389.год. Успостављањем паралела и аналогииа, на плану сижеа, али и на ликова, долази се до изузетно сложене слике.

2. ПОРЕКЛО ЈУНАКА И СНАГА

Секула Дракуловић је у нашој епизи сестрић Сибињанин Јанка. Велики јунаци своју снагу наслеђују управо од својих ујака (сетимо се само Марка Краљевића и војводе Момчила, тј. песме Женидба краља Вукашина). Овај јунак наслеђује и још нешто што даје посебну снагу и способности, а то је змајевитост.

Према народним песмама, Јанко је потомак српске краљевске породице, тј. ванбрачни син деспота Стефана и неке ердељске девојке.² Тиме се Србима чини још више блиским та крупна личност из угарске историје. Јелка Ређеп објашњава то тенденцијама у тзв. подунавској књижевности, која настаје као плод прожимања српске и угарске књижевности и суживота Срба и Мађара (Ређеп 1992: 8). Веровање да свако ванбрачно дете има посебне моћи није непознато (Зечевић 1969: 119-141) као и то да је ванбрачно дете у ствари змајевић.

Секула спада у најчувеније змајевите јунаке у нашој епизи (поред Змај Огњеног Вука), о чему сведочи и његово презиме (Змајевић, у преводу). У питању је нарочити однос према необјашњивој снази и јунаштву. Змајеви су углавном позитивни кишносни демони, којима се приписује способност борбе са алом, сличним, али негативним градоносним демоном (Зечевић 2007: 66). Када наступи невреме, верује се да је реч о сукобу између змаја и але.

Змајеви се у усменој књижевности углавном јављају у лирским митолошким песмама (змај као отмичар девојака) и епским песмама (змај се јавља као љубавник и противник у епској песми под бројем 'Царица Милица и Змај од Јастрепца' (СНП II, 43), али и као отац змајевитих јунака).

3. ТОТЕМИЗАМ, ШАМАНИЗАМ ИЛИ БОРБА ЗМАЈЕВА?

Ова песма привлачила је пажњу и подстицала је многе ауторе на покушаје осветљавања те занимљиве метаморфозе. Управо су Јанкове речи о пореклу и припадности одређеном роду биле повод за тумачење В.Чајкановића да је у песми очуван својеврстан тотемистички концепт:

Зашт'да стрељам сивога сокола
Кад сам и сам рода соколова?

Веровање у то да поједина племена и народи могу водити порекло од какве животињске специје, бити сродници тих животиња и исто што и оне, то је честа и врло карактеристична ознака тотемизма (Чајкановић 1994: 394).

2 Видети: Богишић, бр. 8 (Деспот Стјепан Лазаревић и Сибињка девојка, родитељи Сибињанин Јанка), где је управо истакнута ванбрачна веза из које се рађа Јанко, коме отац оставља шестопери буздован(уп. шестокрила змија) и гине на Косову.

Има аутора који ову метаморфозу схватају као борбу шамана. Радуловић борбу између змије и сокола види као одраз шаманске слике о дрвету, на чијем се врху налази птица, а у дну је змија. Реч је о „супротним странама космоса“, те их овакве дијалектичке позиције стављају у непријатељски однос, у борбу, а слику попут те видимо у песми. Песма пружа још елемената из шаманског света, пре свега мислимо на сан и стање у коме долази до неке врсте екстазе, транса (Радуловић 2005: 40). Шамани долазе у такво стање ради испуњавања своје основне функције, нпр. ради исцељења неког члана заједнице, али и ради борбе са непријатељским шаманом.

Претварање у змију / сокола јесте мотив који је близак шаманском концепту религије, а једна појединост у бугарштици би могла бити изазовна: Секула „пушта из њедара“ змију, а управо у томе можда треба тражити вид напуштања духа од тела.

Драгољуб Перић се такође бави митским слојем ове епске песме и посматра је у ширем словенском контексту. Наиме, у њој проналази рефлексе реконструисаног словенског мита о претварању богова (борбе између бога грома Перуна са териоморфним змајоликим непријатељем – богом Волосом), који се касниј. Неке од централних тема овог мита, истовремено и универзалних тема су: дрво света и његов чувар, добар и зао бог, чисто и нечисто, горње и доње, водено и ватрено.

„Секулино заробљавање турског султана, које овај чини претворен у шестокрилу змију, док му султан покушава да побегне у облику сокола, не да се осветлити без помињања митске приче о потери и борби богова уз мењање облика, односно, у познијој трансформацији мотива шаманске борбе јунака – чаробњака.“ (Перић 2006: 56)

Ми ћемо додати и претпоставку о борби змајева, позитивног и негативног. Уколико се турски цар сам претвара у сокола (орловска канца је змајевити белег, можда због рожнате структуре, какву имају и друге животиње сродне змају, нпр.крљушт какву има тзв.виза-риба или кошуља коју има змија младожења), а то нагони Јанка на помисао о сродности са њим, онда можемо говорити о непријатељском змају, који има други облик само да би се истакла његова негативна страна и да би се разликовао од «нашег», позитивног змаја (уп. Царица Милица и змај од Јастрепца, где је приказана борба змајева у ваздуху, и то негативног и позитивног змаја и где се истиче сукоб између идентичности).³ Уколико је реч о сукобу између истоветности, онда је јасна Јанкова недоумица и немогућност да препозна која од животиња је његове крви.

4. ПИТАЊЕ ИДЕНТИТЕТА ЈУНАКА: ПОЈАВНОСТ, ИМЕ И СРОДСТВО

Посебно је занимљиво како је сакривен идентитет јунака и како је народни певач успео да језичким средствима оправда Јанкову недоумицу. Истовремено, сматрамо да се ту налазе сигнали за разумевање Секулине природе.

Посебно је значајна варијанта под бројем 86 (Опет то али друкчије), за коју Вук каже да су комади од прјесме: у њој Секула отворено пореди своје очи са очи-

3 Поларизација змаја као доброг и злог демона је изведена из супротности свог и туђег змаја, првобитно једнаких локалних демона (видети: Љиљана Пешикан – Љуштановић, Деспот Вук – мит, историја, песма, Матица српска, Нови Сад, 2002, 164.)

ма сокола , а истоветност се појачава управо употребом алитерације и асонанце. На тај начин је и на језичком плану успостављена једнакост (Секула – соко(л)) :

Ја виђите оке соколове,
Оваке су оке у Секуле.

Истовремено, певач Секулиног коња назива соколом⁴, те није лако одгонетнути ко је заправо соко.

Он окрете сивога сокола.

Ситуација се тако усложњава и припрема за финални чин непрепознавања, у ком ће значајну улогу одиграти деспот Ђуро, тј. он ће неодлучно Јанку, који у овој варијанти ипак види да је у питању борба између необичне шестокриле змије⁵ и сокола, помоћи да пресуди:

Зар не знадеш, од Сибиња Јанко,
Да ми јесмо гн»језда соколова
А Турци су гн»језда гујињега?

Јанкова дилема је основана и оправдана , у првом делу песме Секула је схваћен као соко (по обрасцу да је змајевити јунак по неким особинама идентичан са својим атрибутима, тј.са коњем), а у другом делу он се сазда у змију:

сиви соко (гн»јездо соколово) > Секула > коњ : сиви соко > турски цар

Сам чин сукоба између змије и сокола назван је чудом. Лома је пишући о дубинама језичког памћења посебну пажњу посветио је речи чудо, али је навео и читаве породице речи које потичу од истог прасловенског и праиндоевропског корена. Тако, глаголи чути, кудити и наудити су далеки сродници речи чудо, а у староруском језику реч кудесник значила је чаробњак, а кудеси чаролије (Лома 2002: 26). Лома је анализирајући епске песме изнео закључак да је чудо заправо знамење које се редовно јавља уз глагол опажања, тј. уз глагол видети (при том је у етимолошкој сродности са глаголом чути).

Уколико ово занимљиво запажање Александра Ломе посматрамо као начин којим се мит обраћа нама, тј.уколико имамо у виду наведени етимолошки потенцијал речи чудо, онда можемо заиста говорити о чаробњацима који мењају облик.⁶ Оно што је значајно за нас представљено је следећим стиховима:

Јесте видјели очима чудно чудо, Браћо Угричићи,
Ђе се змија овила соколу око крила.

4 Коњ спада у атрибуте епског јунака, али је код змајевитих јунака коњ често опеван као крилат (нпр. Змај Огњени Вук има виловитог вранца са особинама сличним власниковим, крилатост,хитрина и огањ из копита,тј. са змајевитим обележјима).

5 Шестокрила или шестопера змија је летећа и тако је замишљан змај.

6 Видети напомену број 9.

Или:

Да виш, брате, чуда великога
 На мојему бијелу чадору
 Уватила шестокрила гуја
 Уватила сивого сокола
 Пишти соко, како гуја љута.

Запажамо један намерни плеоназам, који је чак својствен фразеологији српског језика: синтагма чудно чудо сугерише да је реч о појави чији је степен необичности изван било чега појмљивог. Ако томе додамо и тврдњу да се најчешће јавља уз глагол видети, који у српском језику између осталог означава и процес разумевања, (Кликовац 2004,136), онда се суочавамо са изузетно снажним поступком којим је означен напор посматрача да спозна неку појаву, ухвати њен смисао, али и да у складу са њом предузму неку радњу; испоставиће се да то ипак није у могућности да уради и да чини грешку.

5. СМРТ ЈУНАКА И „ХИБРИС“ КОЈИ ЧИНИ ДРУГИ

Реч хибрис овде не треба у потпуности схватити у античком кључу, као вид прекорачења сопствених могућности и замерање божанствима, већ више као преступ који чини неко ка змајевитом бићу. Казна за такав преступ је можда и тежа него у античком смислу, тј. онај ко је нанео штету том бићу касније пати и осећа кривицу и кајање због неспособности прихватања тог бића таквим какво оно јесте. Тај други је неко ко има посебан однос, било да је у питању родбински или брачни.

Секула умире као змија коју повређује неко други, неко близак, а то је ујак. Као и у песми – бајци „Змија младожења“ (СНП II, 12), долази до забуне услед двоструке природе јунака, а неко „други“, чак из најбољих намера, наноси штету. Сетимо се бугарштице о смрти Змај Огњеног Вука, где љуба не може издржати и прекида процес исцељивања јунака.⁷

„Други“ грешни не из сопствених слабости, већ управо из своје људскости, непромишљености.

У народној песми смрт јунака стилизована је тако да се чини да је јунакова погибија могла бити избегнута више пута, а пошто није, самим тим је још трагичнија. У песми постоје три упозорења: први пут сестре Секулине покушавају да спрече ујака у намери да поведе сестрића са собом:

Ти не води Секулу нећака,
 Секула је још нејако дете,
 Да Секула не изгуби главу:
 Секула је јединац у мајке.

Друго упозорење долази од Кучевкиња и Браничевкиња и оно је за степен озбиљније, јер јесно дочарава шта се може десити са Секулом:

⁷ Богишић, 16.

Кад нам не даш Секуле нећака,
не дамо ти три аршина платна,
већ га води на Косово равно,
па га подај црним гаврановма,
нек му они црне очи пију,
очи пију, бело лице грде.

Треће упозорење изговара сам Секула, а по законитостима народне песме оно што долази на крају, тј. што се понавља по трећи пут - има и највећу тежину:

Кад устанеш ујко и за санка
Немој дати умље за безумље:
Ти не стрељај змију шестокрилу,
Већ ти стрељај сивога сокола.

Ово упозорење је уједно упутство за Јанка, али и извор недоумице, о којој је већ било речи.

Анализа варијаната песме о претварању Секуле у змију показала је различите могућности и домете интерпретације.

Уколико посматрамо однос између историјске личности и књижевног лика, увиђамо да је њихова удаљеност знатна, да је једина веза заправо само разбојиште, а то је Косово. Када је реч о односу између овог и других змајевитих јунака, онда можемо говорити извесним типолошким сличностима, које би захтевале подробнију анализу.

Секула је у погледу урањања у српску традицију имао низ „срећних околности“, он својом смрћу обједињује два ипак различита сижеа, с једне стране његова смрт настаје услед грешке неког блиског (попут смрти Змије младожење или Змај Огњеног Вука), а са друге стране стоји смрт јунака који жели да на Косову убије султана (попут Обилића). Низом веза које се успостављају на плану сижеа, али и на плану самог типа он ипак обједињује и много више од тога; чини се да пред собом имамо неког у коме се срећу понекад и вековима удаљене свессти; оне чине продор у нашу стварност управо поновним читањем и тумачењем слика и језика, а понекад делују на нас тако да тога нисмо ни свесни, јер су и саме често маскиране и скривене, баш као и Секула Дракуловић.

Литература:

- Богишић 1878: В. Богишић, Народне пјесме из старијих, највише приморских записа, сабрао их и на свијет издао Балтазар Богишић, књ. 1, Биоград.
- Зечевић 1969: С. Зечевић, Ванбрачно дете у народном веровању источне Србије, Гласник Етнографског института Српске академије наука и уметности, књ. XI-XV (1962- 1966), Београд, 119-141.
- Зечевић 2007: С. Зечевић, Митска бића српских предања, Службени гласник, Београд
- Костић 1939: Д. Костић, Два косовска циклa, Прилози проучавању народне поезије, Београд, год.6.св.1.
- Кликовац 2004: Д. Кликовац, Метафоре у мишљењу и језику, Библиотека XX век: Књижа-ра Круг, Београд.
- Лома 2002: А.Лома, Пракосово:словенски и индоевројски корени српске епике, Српска академија наука и уметности, Балканолошки институт, Београд.
- Перић 2006: Д.Перић, Трагом древне приче, Матица српска, Нови Сад.
- Пешикан Љуштановић (2002): Љ. Пешикан Љуштановић, Змај деспот Вук – мит, историја, песма, Матица српска, Нови Сад.
- Радуловић 2004: Н.Радуловић, Две метаморфозе у српској епизи, Свет речи - часопис за српски језик и књижевност, Београд.
- Ређеп 1992: Ј. Ређеп, Сибињанин Јанко, Легенде о рођењу и смрти, Књижевно – уметничка задруга Славија, Нови Сад.
- Стефановић Караџић 1988: В. Стефановић Караџић: Српске народне пјесме, књ.II, Просвета, Београд.
- Самарџија 2007: С. Самарџија, Увод у усмену књижевност, Народна књига - Алфа, Београд.
- Самарџија 2008: С. Самарџија, Биографије епских јунака, Друштво за српски језик и књижевност, Београд.
- Чајкановић 1994: В. Чајкановић, Секула се у змију претворио, Студије из српске религије и фолклора 1919 – 1924, Сабрана дела 1, Београд.

DRAGON HERO AND TRADITION: „SEKULA SE U ZMIJU PRETVORIO“

Summary

By examining the complexity of the epic hero Sekula Drakulovic in different variants of the poem *Sekula se u zmiju pretvorio* (*Sekula turned himself into a snake*), we come to a question about the position of this epic hero in our tradition.

Considering the role of historical and mythological parts, the center of this paper is the metamorphosis and death of the hero. Also, we worked on the language and style analysis with the aim of revealing the relation between the identity of the hero and creative processes used by the folk singer at the most important point, the moment of turning Sekula into a snake.

Sekula Drakulovic is observed in the context of other dragon heroes, between whom we have found functional and typological connections, in the matters of both: certain segments of the epic biography and the relation tradition has with this type of heroes.

Key words: Sekula Drakulovic, snake, hawk, dragon

Тања Антић¹*Београд*

ТЕМА ЖЕНИДБЕ У ОКВИРУ ЕПСКЕ БИОГРАФИЈЕ ЗМАЈ ОГЊЕНОГ ВУКА

Рад се састоји из три целине: Контекстуализација женидбе Змај Огњеног Вука у народној епизи, Каталог сватова и Однос са женом. На основу разматране грађе, тема женидбе јунака се посматра као тип женидбе са препрекама имајући у виду композиционе схеме песама и тумачење појединих мотива. Каталог сватова садржи полифункционално приказивање Змај Огњеног Вука као женика, кума, свата без конкретног чина. Карактеристичан стилскоуметнички поступак у поезици народне епике – анахроно повезивање ликова различитих временских периода – окупља епске ликове од Милоша Војиновића до Смиљанић Илије (14 – 17. век). Однос са женом („љубом“) дат је кроз бинарну опозицију савезник – непријатељ (смишљено или ненамерно).

Кључне речи: Змај Огњени Вук, женидба, жена, сват, народна епска поезија

Контекстуализација женидбе Змај Огњеног Вука у народној епизи

Неопходан предуслов епског певања је догађај достојан да се опева. Његов значај се процењује епским мерилима, не увек уједначеним, али је, по правилу, у центру сукоб између две стране, при чему се садржај тих појмова увек одређује из позиције певача. Предмет песме постаје заправо драма, која произилази из таквог сукоба, а њене размере су одређене према дубини и обиму поремећаја, које уноси у поредак епског света. У тим оквирима се сагледавају општи обриси епског система вредности који, поларизован по категоријама изведених из основног пара своје – туђе, дефинише све појмове и уређује релације опеване у песми.

Једна од кључних тема у епској биографији је женидба. Зависно од епохе у којој јунак живи свој историјски или епски живот, разликују се три типа женидби: женидба са препрекама, женидба са отмицом и женидба која опева боравак младожење у девојчиној кући, са новелистичким детаљима и живописношћу (Пешић, Милошевић-Ђорђевић 1994: 108 – 109). Деспот Вук је један од јунака чија женидба припада првом типу, што подразумева и одређену композициону схему.

У неким песмама се Вукова женидба помиње у финалном делу као последица победе противника и део освајања ратног плена:

„Вуче веже Злота протопопу,
И води му љубу на срамоту,
Пак поклања краљу Матијашу:
„Ево на част и благо и робље,
Мени љуба Злота протопопа“ (EP, 59),

или:

1 tafriend08@gmail.com

„А кад дође Змај-огњени Вуче,
И донесе од Турака главе,
Те их поби на Будима града,
А с Алије на краљеву кулу,
А дорина Ђерзелиз Алије
Дарова га краљу Матијашу,
А Вук узе за руку Ајкуну,
Уведе је у шикли одају,
Пак је љуби док му души драго” (СНП VI, 59).

Понуда за женидбу некад долази изненада за Вука: било што је првобитни младожења, будимски/угарски краљ, у духовном сродству с невестом (кумство), било да је то на предлог краљеве властеле како би умирили Вука, кивног што му је краљ одузео дедовину (Богишић, 12; ХНП I/1, 80; СНП VI, 35). Како и се испунио услов социо-економског изједначавања (бар донекле) младе и женика, Вук добија посебне поседе на дар од краља, уз оне који су већ припадали Бранковићима. Неке од ових песама (ХНП I/1, 80; СНП VI, 35) настављају даље у правцу следећег сижејног тока: превазилажење препрека да би се свадба одиграла углавном у виду савлађивања потенцијалног отмицара:

„Кад дођоше шеру Купинову,
Угости их Змај-деспоте Вуче,
Подјели им свилене дарове,
Па одоше сваки дому своме,
А он оста с Росандом на кули” (СНП II, 92),

или:

Кад видио Турчине да не може објегнути,
Барбару је пустио у Дунај у тиху р’јеку,
Нека би се Грдеља о Брбари забавио.
Накоњу је испли’о с ону страну од Дунаја,
А с Барбаром Грдеља на ову страну ка сватовим” (Богишић, 13),

или:

„Кад се мало свати одморили,
Доведоше и попа и кума,
Привјенчаше ђевојку за Вука,
Свадбовали за петнаест дана,
Свадба била, па се растанула.
Кад пођоше се српске војводе
Све по реду завичају своме,
Сваог прати кићена Лтинка
И дарива господу сватове
Све по реду коње и јунаке,
Они њојзи руште Млетачкиње.
Сваки оде завичају своме,
Оста Вуче са вјерном љубом” (Петрановић, 42).

Тема женидба јунака сагледава се и као још један вид иницијастичког сижеа са функцијом потврђивања његове зрелости и значава да је јунак прошао фазу провере, спреман да ступи у свет одраслих, пуноправних чланова социјума. „Епску поезију, разуме се, занима мушка, ратничка иницијација, током које стасали ратник треба да, стварно или симболично, докаже своју зрелост и способност да ступи у друштво одраслих мушкараца и искусних ратника. Тек уласком у то друштво, он стиче право на женидбу. У том смслу ваља тражити и изворни смисао свадбених задатака” (Лома 2002: 78). Препреке у сватовском обреду, рачунајући потенцијалног отмичара невесте, имају циљ испитивање снаге младожење, те тиме сиже песме функционише као реплика сватовског обреда.

Песме са развијеним мотивима (СНП II, 92; СНП VI, 35; Петрановић, 42), који улазе у композициону схему теме женидба са препрекама, одговарају моделу: просидба и престеновање,
услови тазбине с прикривеном подвалом,
откривање подвале и непоштовање постављених услова,
сватовски поход уз савлађивање препрека/решавање постављених задатака,
срећан исход.
У некима од њих је мање – више развијен портрет невесте:

„На граду с отворише врата,
Изиђоше два банова сина,
Изведоше коња зеленога,
И на коњу Росанду ђевојку
Обасуту мрежом од бисера
Саврх главе до зелене траве” (СНП II, 92),

или:

„Дивна ти је, дуг је јад убио!
На цури је дивно одијело,
А гуја је и од се дивна:
Већ су на њу три дивна кавада
Два од свиле трећи од кадифе,
А на руке бурме и прстење
А под грло три жута ђердана:
Један ђердан под грло спучила
Ђердан бјеше од скрли мерџана,
Ђердан црвен, а грло бијело,
То ђевојку подносило дивно;
А други је ниже посклонила,
Та’ је ђеран по дојкама тиче,
Ђердан бјеше ситнога бисера,
Ситан бисер, а дојке су крпне,
Ни то није видијети ружно;
Трећи ђердан од сувога злата,
Тере цури до појаса тиче,
Ђе се злато у злато куцаше,
Ни то није видијети ружно;
А на ноге од злата пашаге,
Одоздол су сребром потковане,
А одозгор златом најикане” (СНП VI, 35).

Интернационални мотив женидба јунака вилом јавља се у песми из Сарајлијине збирке (Пјеванија, 122), где је „веза са вилом успостављена по потребама сижејног модела и захтевима епске биографије јунака” (Сувајџић 2005: 235). Могле би се пронаћи архаичне црте и у овм сижеу имајући у виду ритуални контекст: деспот Вук у песми сам иницира контакт с демонским бићем, одлазећи на Васкрсну недељу у гору да лови; први напада вилу и она га гађа стрелом; сестрими је не би ли се спасао, а она га излечи и ожени другом вилом. Сиже женидбе с препрекама се, дакле, везује за контекст свадбеног обреда:

„Видала га те га извидала,
Па је она Вука оженила,
Другом вилом из горе зелене,
Она венча Огњанина Вука,
Вук је с вилом пород изродио,
Породио Змај и Огњан Вука” (Пјеванија, 122).

Каталог сватова

Деспот Вук се јавља у више фунција међу свадбеним званицама: женик, кум, стари сват, чауш, сват без конкретног чина. Анахроно окупља ликове од Милоша Војиновића до Смиљанић Илије (14 – 17. в). Ту су још: Марко Краљевић, Реља Крилатица, браћа Јакшићи (Дмитар, Стјепан, Мића, Шћепан), Сибињанин Јанко, Милован (син старац Јање), Јакша капетан и син, Стеван Мусић, Милош Обилић, Милан из Топлице, Иван Косанчић, Секула (сестрић Јанка Сибињанина), Старица Новак, Грујо Новаковић. У пемама о женидби до изражаја долазе, понекад и више од младожење, његов заточник (углавном девер – побратим) (Богишић, 13; СНП VI, 35; Петрановић, 42), и сватови, њихова важност и величина – каталог као скуп најеминентнијих националних јунака у вишевековном епском хронотопу (СНП VI, 35; СНП II, 92; Петрановић 42).

У бугарштици (Богишић, 13) се, осим младожење и невесте, помињу још неверни девер и Грдељца Радосав („тамаш”). Касније песме о Вуку садрже опширне описе сватова мање – више диференцираних према чину (СНП II, 92; СНП VI, 35; Кашиковић, 56; Шаулић I/1, 45) или каталоге у којима се по чину издвајају само младенци (Пјеванија, 72).

Занимљива је песма „Женидба Краљевића Марка” (Стејић 1832: 190) у којој се Вук налази у каталогу сватова на Марковој свадби. Њега чине, осим, Вука као чауша, Милош од Поцерја, Јакшић од Београда, Реља од Пазара. Непогода на путу спречава сватове да се врате кући. Кад девер разабере порекло девојке, испостави се да је Маркова сестра, коју су Турци заробили још детињству. Марко се на ту вест поздрави са сестром, па је уз дарове, поклони Змај-деспоту Вуку. Тиме се и временска непогода окончала. Неочекивани обрт истиче Вука као женика, без обзира што је у наслову песме Марко означен као потенцијални женик.

Песме у којима се деспот Вук уклапа у опширне каталоге јунака вишеструко су интересантне са становишта обликовања његовог лика: Вук, у усменој традицији углавном приказан као сам у улози заштитника, осветника, заточника, мегданције или с неким у пару, доводи се у шире релације с другим ликовима. Оне су историјски могуће (нпр. у песми „Женидба Змај-деспота Вука”, СНП II,

92) или, чешће, сасвим анахроне, али битне као потврда јуначког статуса пошто у њима он улази у круг узорних јунак усмене традиције.

Однос са женом

Историја потврђује да је Вукова супруга ћерка хрватског племића Жигмунда Франкопана. Звала се Барбара (Поповић 1957: 80), али постоји и теза да се жено два пута: сестром Јована Пруиса, унијатског владике, и ћерком Жигмунда Франкопана, Варваром (Новаковић-Ђирковић 233).

У епској поезији се Вуова љуба зове Барбара (Богишић, 12, 13; ХНП I/1, 80), Кандијана (СНП VI, 35), Ајкуна (СНП VI, 58), Росанда (СНП II, 92), дилбер-Јефимија (Петрановић, 42), Анђелија (ЕР, 59; СНП VI, 58). Појављује се још као безимена верна (ХНП I/1, 596 – 597) или неверна љуба (СНП VI, 6; Пјеванија 104).

Складан однос између Вука и жене непосредно је дат у стиховима:

„И ту узе Барбру за љубовцу,
Бре море дивојко,

С којом бјеше с боја труде добар јунак облакшао” (Богишић, 12), а посредно – када се опева његова брига да Барбара буде материјално обезбеђена пре Вукове смрти и заштићена како је Турци не би одели у „доњу покрајину” (Богишић, 13). Осим о слози супружника, ове песме певају о јунаковој бризи за очување јунаковог угледа после смрти: „Да ми не би срамоту клети Турци учинили” (Богишић, 16). Поред оружја и коња, жена спада у симболе јунаковог положаја, старешинства и части. Одатле и народна пословица која реферише на такав систем вредности: „Жену, пушку и коња може човек показати али унаточ на давати” (Ђорђевић 1984: 115). У епској поезији је опште место мотив тражења, углавном, три добра где спада и жена. Тражење прелази у улиматум:

„Подај мени Анђу и оружје,
И подај ми силнога дората,
Бољи јунак Анђу ће љубити,
И ружје бољи опасати,
А дората боље програти.
Ако ли ме послушати нећеш,
Позивам те на мејдан јуначки” (СНП VI, 58).

Противник, уз то, истиче квалитет саме Анђелије чиме се додатно моивише његов гест:

„Дочуо сам казал су мени,
Да ти имаш љубу Анђелију,
С којом си се скоро саставио,
Да је таке у каура нема,
Ни ружнија од загорске виле” (СНП VI, 58).

То љуба деспота Вука кроз песму и доказује својим поступцима, у којима је лојалност према мужу на првом месту што врхуни у додавању сабље Вуку на

мегдану да би победио Бојичић Алију. Народни певач успешно сажима у свега неколико стихова однос Вука и Анђелије као идеалног пара:

„Дивно ли и бјеше погледати:
Диван јунак, а још лепша Анђа,
Ођело их понијело дивно
И смрт би се огријешила љуто,
Кад би их заран’ раставила” (СНП VI, 58).

Дешава се да љуба, намеро или енамерно угрожава Вуков живот. У бугарштици (Богишић, 16) она је директан кривац за Вукову смрт пошто из љубоморе нарушава табу изолције и вербални табу о змајевским белезима и магијском лечењу. Мотив љубоморе је иначе могао бити инспирисан интернационалним мотивом о Мелузини:

„Дош’о нам је Огњен Вуче са размјерне покрајине,
Ма ти неће Вук с нами ни р’јечи да поговори,
Нег’ сеон час затвори у б’јелу камару,
Бит’ ће, мајко, довео коју л’јепу робињицу,
И с њоме се Огњен Вук у камару затворио” (Богишић, 16).

Да би се змајевит јунак излечио, отеловљује се његова хтонска компонента, тј. онај део његове природе који, управо зато што не припада овом свету, мора остати трајно невидљив и неизрецив. Међутим, љуба није свесна своје грешке:

„За што говориш, господару, луде р’јечи,
Нисам тебе отровала, ни од тему помислила” (Богишић, 16).

Послушно изршава Вукову жељу: да доведе побратима Митра Јакшића, који ће бити извршилац Вуковог тестаментa. Судаћи по томе да јој Вук оставља трећи део и молбу побратиму да је сњеговом мајком повде у „доњу покрајину”, закључак је да Вук прашта љуби, зато што га је „отровал“ у незнању.

Интернационални мотив неверне љубе јавља се у песми (Пјеванија, 104), која од почетка има Вука и „неверну љубу“ као опоненте. Пита за његово порекло копилета, изневерава га у мегдану с Алијом Ђерзелезом:

„Али Вуку боже не помози,
Е се она кучка домишљаше,
Узе Вуку моћи од помоћи,
И коњу је опалила крила,
Пушке мале залијева вином,
Сабље бритке она заломјаше,
А одлонке меће у ножнице“ (Пјеванија, 104),

све до прекршаја табуа чиме га, на крају, усмрти:

„Али Вуку боже не помози
Е је стражу санак преварио,
А она се кучка домишљаше,
Те гвоздени сврда узимаше,
Те преврће деветоро вратах,
Те му кучка ране видијела” (Пјеванија, 104).

Вук јој на то одговара равнодушношћу што се тиче невере („за то Вуче ни хабера нејма” – Пјеванија, 104) немотивисаном инсистирању да узме учешћа у његовом опремању за мегдан:

„О тако ти, моја драга љубо!
 Ти улази у коњској одаји,
 А изведи коња крилатога,
 И опреми коња вилатога,
 И уљежи у горњој камари
 Те изнеси двије сабље бритке,
 Објеси их коњу о џактару” (Пјеванија, 104).

Тако и у запису Вука Крацића (СНП VI, 6) љуба не само да нарушава табу изолације и вербални табу, већ непосредно изазива јунково рањавање спаљујући крила ђогату и ломећи сабљу. Штавише, песма садржи и женино искушавање змаја (да ли се боји неког противника), које иако непотпуно, наводи на помисао да је она била у договору са изазивачем.

У обе песме умирући Вук налаже слугама да смрћу казне неверницу – растрзањем (СНП VI, 6) или, мање уобичајеним, печењем на ражњу (Пјеванија, 104), чиме се потврђује њена кривица, а и јунак умире освећен. Тиме се Вуков јуначки статус не нарушава ни у смрти, јер није жртва другог, надмоћног јунака. Уз то, свети се неверној жени:

„Моју кучку, љубу, уватите,
 На гвозден је ражањ навртите,
 Како јагње црно испеците” (Пјеванија, 104).

„Дакле, јунаков однос са женама у овим песмама умногоме се обликује у оквиру бинарне опозиције позитивно – негативно, у којој је за жену резервисано тамно, негативно, доње, нечисто, влажно, ноћно, а мушкарцу позитивно, светло, горње, чисто, огњено, дневно” (Пешикан-Љуштановић 2002: 73).

Не говори се о неким дубљим, интимним односима међу супружницима у епској поезији, јер то није типичан епски предмет. Љубав између мушкарца и жене у епици се јавља, пре свега, кроз неки од својих социјалних видова (прошевина, свадба, брак), чак и кад народног певача интересују неке аномалије (прељуба, издаја брачног друга, инцест), У сваком случају, епика је склона да пређе брзо преко тога, без залажења у детаље. Тада обично посеже за формулама као неутралним исказом, који даје обавештење и повезује мотиве, али не скреће пажњу на себе.

Литература

- Ђорђевић 1984: Тихомир Ђорђевић, *Наш народни животи I*, Просвета, Београд.
 Лома 1998: А. Лома, „Женидба са препрекама“ и ратничка иницијација, Београд: *Кодови словенских култура*, 3, Београд, 78.
 Новаковић, Ђирковић, 1982: С. Новаковић, *Историја и традиција – изабрани радови (Последњи Бранковићи)*, приредио, предговор и напомене написао Сима Ђирковић Београд: СКЗ.

Пешикан-Љуштановић 2002: Љ. Пешикан-Љуштановић, *Змај Десџош Вук – миш, историја, песма*, Нови Сад: Матица српска.

Пешић, Милошевић-Ђорђевић 1984: Р. Пешић, Н. Милошевић-Ђорђевић, *Народна књижевност*, Београд: Вук Караџић.

Поповић 1957: Д. Ј. Поповић, *Срби у Војводини, књ. I, Од најстаријих времена до карловачког мира 1699*, Нови Сад: Матица српска.

Стејић 1832: Ј. Стејић, *Сабор истине и науке*, Београд: Књажевско-српска печатња.

Сувајџић 2005: Б. Сувајџић, *Јунаци и маске, шумачење српске усмене епике*, Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.

Збирке и извори

Богишић I 1878: В. Богишић, *Народне пјесме из старијих, највише приморских записи, сабрао и на свијет издао Валџазар Богишић*, књ. I, Гласник Српског ученог друштва, друго одељење, књ. X, Београд.

Геземан 1925: Г. Геземан, *Ерланђенски рукопис старијих српскохрватских народних песама*, Београд – Сремски Карловци: САНУ.

Кашиковић 1951: Н. Т. Кашиковић, *Народне пјесме*, Сарајево: Свјетлост.

Петрановић II 1989: Б. Петрановић, *Српске народне пјесме из Босне и Херцеговине. Епске пјесме старије времена*, књ. II, Сарајево: Свјетлост.

Петрановић III 1989: Б. Петрановић, *Српске народне пјесме из Босне и Херцеговине. Јуначке пјесме старије времена*, књ. III, Сарајево: Свјетлост.

Пјеванија, 1837: С. М. Сарајлија, *Пјеванија црногорска и херцеговачка*, сабрана Чубром Чојковићем Црногорцем, па и њим издана истим, у Лајпцигу.

СНП II 1845: В. Ст. Караџић, *Српске народне пјесме. Књига трећа у којој су пјесме јуначке најстарије, у Бечу, у штампарији јерменског манастира, 1845*. Сабрана дела Вука Караџића, књ. V, приредила Радмила Пешић, Београд: Просвета.

СНП VI 1899: В. Ст. Караџић, *Српске народне пјесме, Књига шеста у којој су пјесме јуначке најстарије и средњијех времена*, приредио Љубомир Стојановић, Београд: Државно издање.

ХНП I/1 1896: *Hrvatske narodne pjesme, odio prvi, Junačke pjesme*, I, uredili dr Ivan Bos i dr Stjepan Bosanac, Zagreb: Matica srpska.

Шаулић I/1 1929: Н. Шаулић, *Српске народне пјесме*, I, св. I, Београд: Графички институт „Народна мисао“.

THEME OF WEDDING IN THE EPIC BIOGRAPHY OF ZMAJ OGNJENI VUK

Summary

Work consists of three parts: Contextualization of marriage Zmaj Ognjeni Vuk in folk epics, Catalog wedding and Relationship with a woman. Based on the reviewed material, the theme of marriage is seen as a hero type of matrimony with obstacles taking into account the compositional scheme of songs and interpretation of the motives. Wedding directory contains polyfunctional display of Zmaj Ognjeni Vuk as groom, best man, wedding guest without a specific act. Characteristic stilskoumetnički procedure poetics of folk epics - anachronistic characters connect different time - brings together epic characters from Milos Vojinović to Smiljanić Ilija (14-17th century). Relationship with a woman („Ljubo“) is provided through the binary opposition ally - the enemy (intentionally or unintentionally).

Keywords: Zmaj Ognjeni Vuk, wedding, woman, wedding guest, folk epic poetry

Ана Живковић¹
Крађујевац

„ЈЕДНА ЖЕНИДБА“ ЈАКОВА ИГЊАТОВИЋА: ПОЧЕЦИ КОНЦИПИРАЊА СЛИКЕ КАО ФОРМЕ РЕАЛИСТИЧКЕ ПРОЗЕ²

Рад се бави истраживањем које се односи на појаву „слике“, новог књижевног термина у српској књижевности од 60-их година 19. века. На основу дела „Једна женидба“ Јакова Игњатовића, које у свом поднаслову садржи ову одредницу, испитали смо разлоге устаљивања „слике“ као жанровске ознаке. Наратолошком методом утврдили смо да ову форму реалистичке прозе одликују: учешће визуелних чинилаца у наративи, убрзани ритам приповедања, неразвијена радња са низом сличних и опетованих фабуларних елемената. Осврнули смо се на однос референцијалног и фикционалног утврдивши меру Игњатовићеве наклоности ка кључним естетичким конвенцијама реалистичке поетике. Услед могућности разликовања Игњатовићеве слике од приповедака, закључили смо да „Једна женидба“ има литерарну вредност и знатну функцију у српском жанровском систему, будући да примењује нову миметичност и непознати жанровски модел негован у различитим националним традицијама током епохе реализма.

Кључне речи: „слика“, „естетика огледала“, референцијално, фикционално

Теоријске претпоставке реалистичке литературе и њихове манифестације у делима европских писаца прве половине 19. века узроковале су значајне трансформације класичног жанровског система уметањем жанровских/међужанровских одредница у наслове и поднаслове. Такав поступак појављује се у српској књижевности тек 60-их година, тачније од 1862. године када Јаков Игњатовић објављује наративно дело „Једна женидба“ (са поднасловом „Слика из живота“)³ откривајући изравно новокреирану склоност текста ка посредовању путем „жанра“. Естетичко значење „слике“ од тада бива маргинализовано, услед претежности генолошког значења, које нам отвара могућност за размевање „слике“ као обличке индикације, (међу)жанровске ознаке, показатеља приповедне врсте, форме чију позицију треба сагледати у интеракцијама са другим жанровима не би ли се у довољној мери препознао и издвојио њен морфолошки идентитет. Након појављивања у Игњатовићевом делу „слика“ се као ознака устаљује у низу реалистичких дела Милорада Поповића Шапчанина, Стевана Поповића, Јанка Веселиновића, Павла Марковића Адамова, укључујући и дела Стевана Сремца и Радоја Домановића у којима су, према досадашњим истраживањима (в. Иванић 1990: 307), примећени примери пародирања „слике“. С обзиром на знатну

1 ja.zanita@yahoo.com

2 Овај рад је део истраживања која се изводе на пројекту 178025 Поетика српског реализма, који финансира Министарство просвете и науке Републике Србије

3 Дело Јакова Игњатовића „Једна женидба“ објављивано је у наставцима први пут у Даници (Даница, III, 1862, бр. 1-11) са поднасловом „Слика из живота од Јакова Игњатовића“. Иако је готово у свим наредним засебним издањима и збиркама овај поднаслов изостављен, у раду ће бити разматран значај тог поднаслово за устаљивање „слике“ као жанровске ознаке током епохе српског реализма. У појединим збиркама одабраних Игњатовићевих приповедака оригинални наслов „Једна женидба“ неретко је бивао преиначен у „Женидба Љубе Чекмеџића“.

експанзију и популарност ове форме током реализма, осврнућемо се на разлоге њене пријемчивости, као и на неизненађујућу благонаклоност писаца усаглашену са имеративима реалистичке поетике.

Разумевајући значење „слике“ у смислу фотографије, Игњатовић је препознао потенцијале за успостављање аналогije између емпиријске стварности и фикционалног света, будући да је „Једна женидба“ тенденциозни снимак једног друштвеног тренутка. Приповедање о Љуби Чекмеџијићу, младом трговцу, за којег је женидба само један од начина профитирања, циља на повезивање радње са социјалном ситуацијом, на конструисање етичког модела путем којег ће се представити тоталитет друштва. С тог становишта, садржина „слике“ заснована на друштвеној фактографији погодовала је позитивистичком одређењу стварности и дескриптивно-аналитичкој методи. Прозирна лексика у поднаслову оправдава садржај, потврђује говорни чин, истура реалистички хоризонт очекивања, покушава да обезбеди највишу вредност делу установљену категоријом истине. Не би ли илузија о репродуктивности и проверљивости исприповеданог била изграђена, структуру „слике“ „Једна женидба“ чини низ поновљених сцена, међусобно веома сличних, будући да радња, уколико можемо говорити о постојању радње у класичном смислу, обухвата неколицину разговора о потенцијалној женидби јунака. Свака од тих ситуација, осим последње у којој се женидба остварује, трострука је: упознавање са девојком, ценкање око мираза и нагли одлазак. Таквим једноставним опетовањем наслућујемо дескриптивни програм реалистичког писања, које тежи да богатство и сложеност света „ископира“ пописујући што већи број случајева и примера, чије присуство и функцију можемо прогумачити у смислу доказа и потврда пишчевог сазнања о свету.

Међутим, такав начин приповедања можемо довести у везу са естетиком дисконтинуитета, која је, према мишљењу Филипа Амона, последица описаног и описивог света у реалистичкој поетици, будући да је стварност посматрана као „сложено и изобилно, `богато` и избројиво, именљиво поље, чији попис треба извршити“ (Амон 1990: 221). У „Једној женидби“ епизоде се смењују, нарација је маркирана „прекидима“ и „скоковима“, те се „слика“ све више претвара у „мозаик“ наместо очекиване целовитости и кохерентности „прецртаног“ света. Готово да се може говорити о независним поглављима, те упркос томе што их је аутор обележио бројевима, прича би неометано могла бити исприповедана и превиђањем неког од њих, док би, с друге стране, свако поглавље посебице успешно функционисало као заокружена кратка прича или чак цртица. Сусрети са умиљатим девојкама, мање лепим, са богатим и сиромашнијим, наивним и лицемерним, умножавају се како би гарантовали пишчево знање о етичким вредностима грађанског слоја, али се при том не може заобићи приметна противречност реалистичког дискурса, будући да се наместо јединственог света успоставља дисконтинуирани свет. Амон нам сугерише да су и писци највероватније били свесни могућних парадокса, те су покушавали да их реше „развијајући одговарајуће *системе компензације*“ (Амон 1990: 225) (курзив Ф. А.). Један од тих система, којима се „усаглашава“ знање које се конфигурирало као дисперзивно, присутан је у „слици“ Јакова Игњатовића. Реч је о такозваном покретном лику, какав је Љуба Чекмеџијић, који са својим двојником, проводацијом чика-Гавром, улази у занатлијске куће, скромне собе али и модерније салоне, те се на тај начин повезују умножени описи и ситуације, отвара метафоричко поље текста, измрвљеном знању враћа извесна хомогеност употребом сличних стилских фигура, онајчешће поређења. Стил се тако издваја као средство кохезије, за које се пи-

сац опредељује не би ли сачувао сопствени текст од дестабилизације. Стабилност текста остварује се и стилским фигурама, помоћу којих ставове образлаже ауторски приповедач, будући да у кратким коментарима углавном иронично тумачи поступке јунака, као што издвајамо у наредним исказима:

„Шта ће сад Љуба? Да остане тако налако у платки? Не! Љуба мора своју част да спасе.“ (75)⁴

„Радо се веселио при доброј чаши винца, а рђави људи говорили су да је пијаница, премда се то сасвим никада засведочити не би могло.“ (50)

Ипак, упркос стилској доследности приповедача или јунака остваривање глобалног јединства може бити проблематизовано с обзиром на говор споредних ликова, који могу употребљавати различите идиоме стварајући на тај начин „језички мозаик“.

„Слика“ као форма реалистичке прозе покушава се уподобити фотографији или слици као ликовном делу. Како је сликарство просторна уметност, подразумева се брза рецепција уметничког дела, готово у једном тренутку, што је у наративној „слици“ резултирало појавом динамичног и убрзаног ритма приповедања. У „Једној женидби“ смењује се приповедање ауторског и свезнајућег приповедача, укратко и оскудно описују се ликови родитеља и потенцијалних невести, а затим веома штуро слични ентеријери, што нас уверава да је ова приповедна форма блиска парадигми реалистичког дискурса захваљујући својој ужурбаности или ономе што бисмо могли назвати „његовом убрзаном семантизацијом, максималним скраћењем пута и растојања између функционалних језгара нарације“ (Амон 1990: 219). Дескрипција простора и споредних ликова представља заправо једну врсту синегдохског уситњавања, које је наслућено већ и насловом Игњатовићевог дела заснованом на синегдоху, будући да једна женидба означава женидбу као друштвени феномен у Јужној Угарској друге половине 19. века. Место одвијања радње⁵ не представља само оквир, јер приповедач посебице наглашава да је посреди област северно од Дунава, чак је битно што се дешавања једним делом одвијају баш у кућама богатијих српских трговаца и занатлија. Како се Љуба профилише као носилац опажања и доминантне тачке гледишта, места се захваљујући таквом јунаку здружују и граде простор, који стога бива „направљен самим објектом презентације“ (Бал 2000: 113) и има способност самосталног деловања.

„Опет окрену други разговор, кад наједанпут фрајла отвори једна врата и нуди их да уђу у другу собу. Сви уђу. Кад је Љуба видео шта има ту, језа га чисто напада од по-

4 Дело Јакова Игњатовића „Једна женидба“ објављивано је у наставцима први пут у Даници (Даница, III, 1862, бр. 1-11) са поднасловом „Слика из живота од Јакова Игњатовића“. Иако је готово у свим наредним засебним издањима и збиркама овај поднаслов изостављен, у раду ће бити разматран значај тог поднаслово за устаљивање „слике“ као жанровске ознаке током епохе српског реализма. У појединим збиркама одабраних Игњатовићевих приповедака оригинални наслов „Једна женидба“ неретко је бивао преиначен у „Женидба Љубе Чекмеџића“.

5 Према мишљењу Мике Бал неопходно је разликовати простор и место. Балова место одређује као позицију где се актери налазе и где се догађаји одигравају, док места повезана одређеним тачкама опажања, места виђена у односу према њиховој перцепцији, назива простором (в. Бал 2000: 110-111)

гледа на многе лепе ствари. Ту је диван од кадиве црвене, па какво огледало, па дугачке фиранге, па сат што свира!“ (86)

Простор и премештање јунака у њему покретачка су снага фабуле, узрок су промене лика поткрај приповедања, будући да су, упркос циркуларности и повратку ка полазној тачки, омогућили ново искуство, које је обогатило јунака каквим-таквим сазнањем о сопственој заблуди и наивном прорачуну.

„Сликом“ као композиционим склопом установљеним на „естетици огледала“ реалистички писци испуњавали су примарни поетички захтев за објективношћу, стога су њихови текстови бивали засићени знатним бројем најразличитијих информација. У „Једној женидби“ можемо издвојити документарни комплекс сачињен од економских, друштвених, географских или културних чињеница. Сваку промену места радње приповедач нам је пажљиво назначио почетним словом географског назива, и то јесте један начин „маскирања“ текста, делимичног скривања, али осим тога поменуо нам је и тачне називе градова: Шабац, Београд, Пешта, Беч и др. Упознајући нас са Љубиним трговачким талентом, преноси нам знање о економском стању и начинима трговине. О културном контексту добијамо информације из Љубиних дијалога са образованим девојкама, којима саветује да читају Видаковићеве романе и свирају композиције Корнелија Станковића. Осим поменутих елемената документарно-научног стила, евидентни су и језички индикатори као дистинктивна обележја информативности „слике“: квалификативни презент, деиктичке формуле и темпорална опозиција, што нам илуструје следећи одломак:

„Овако прођоше Љуби две три године дана; али пролази и кредит и имање. Сад си га претставите као млада или стара младића од двадесет и девет година, јер као таква спрема се за женидбу. Двадесет и девет година! То је доиста време за трговачког момка у малој вароши да се жени.“ (51)

Коментарима попут наведеног текст покушава да се утемељи у референцијалном пољу не би ли нам представио целовиту истину, истину која ауторитарном интенцијом ауторског приповедача постаје заправо знатно сужена и редукована. „Слика“ је у реалистичком жанровском систему заузимала повлашћено место, будући да се у њој на најпогоднији начин утемељила поетика брисања граница између литературе и стварности. Међутим, неопходно је имати у виду и домете новијих књижевних теорија, попут теорије деконструкције, према којој однос литературе и стварности није једноставан, јер друштвене чињенице не омогућавају увид у истинитост емпиријске стварности и догађајности, већ учествују у креирању „референцијалне илузије“, која бива обележена пукотином услед отискивања текстуализоване, већ интерпретиране, трансформисане стварности (в. Хачион 1996: 163-164). Питање веродостојности исприповеданог света и естетске вредности „слике“, сагледане кроз степен успелости „копирања“ и „пресликавања“ животне грађе, постаје подстицајније за преосмишљавање односа текста и реалности.

Уколико управимо пажњу на презиме главног јунака (чекмеце је фиока или ладица), закључујемо да нас оно имплицитно упућује на садржај дела: на трговачки сталеж за који је и брак врста новчане добити. С обзиром на то да се и тим поступком изазива ефекат стварног и повећавају читљивост реалистичког текста, редунданца и предвидљивост, регистроваћемо још једну особитост „слике“ као реалистичке форме: склоност ка извлачењу ефекта из „конотације неког со-

цијалног контекста“ (Амон 1990: 204) (курзив Ф. А.). Конотација се интензивира понављањем типичних сцена као што су сцене упознавања и представљања приликом Љубиних бројних посета. Реалистички лик ретко се појављује сам, будући да бива представљан или у друштву пријатеља или познаника. Символички потенцијал имена или „маске“ значајан је као један од елемената којима се реализује литерарност Игњатовићевог дела. Према Амону, реалистички текст може извући ефекат и из семиолошке комплементарности, тј. помоћу редунданције у коју ступа са илустрацијама, фотографијама, цртежима, што није случај у „Једној женидби“, јер у текст није уметнут ниједан од ликовних додатака, међутим, до читаоца свакако долази двострука информација посредством унутрашњих поступака и упућивањем на ликовну уметност у поднаслову, те „слику“ стога опредељујемо као текст који се појављује и као „надкодиран“ (Амон 1990: 205).

„Реалистички дискурс би се дакле могао дефинисати као дискурс *који се може парифразирати*. Веома се често читљиво надовезује на видљиво, и обрнуто, видљиво се може поистовећивати са читљивим, са оним што се може испричати.“ (Амон 1990: 205) (курзив Ф. А.)

„Слика“ као форма реалистичке прозе усмерена је на могућности „пресликавања“ онога што је видљиво, покушавајући да оствари бар задовољавајућу сличност, ако не и потпуну еквивалентност или подударност, са стварношћу читаоца. Ипак, порицање фикционалног у овој књижевној форми није могуће, упркос интенцији аутора креираној на начелима „естетике огледала“. Премда је извесна фактографска тачност присутна, Игњатовић се није задржао на тој наративној равни, будући да прегршт фикционалних детаља подстиче читаоце на смех и естетски ужитак: Љубин плач пред дужницима све до исплате, казна када је „господаров ауспрук у подруму крадом пио“ (49), комична сцена на једном ручку, приликом којег је Љуба морао транжирати печеног зеца, јер је господар Белкић држао да „ко није кадар печење транжирати, није кадар ни заслужити га“ (72), те јунаково опрезно испијање вина пред домаћином и неумерено опијање на свадби. Када је посреди лик чика Гавре, Љубиног проводације сличног пратиоцима главних јунака из старије романескне прозе, стичемо уверење да је типским ликом маторог нежење и шаливчине, убеђеног да је госпођа Макара у њега заљубљена, литерарност превагнула у „Једној женидби“. Стварност уметничког дела најзанимљивија је на крају Игњатовићеве „слике“, будући да се тек тада кристализује „порука“ дела, али захваљујући неочекиваном обрту својственом анегдотској наративији: зацртани и тешком муком остварени циљ јунака претвара се у непромишљену лудост. Након што је пажљиво пописао све трошкове у просидбама, Љуба напослетку схвата своју неразумност: „Добио сам хиљаду форинти, а потрошио сам хиљаду четрдесет форинти и тридесет крајцара – дакле, нисам ништа добио, још сам жену купио за четрдесет форинти и тридесет крајцара у шајну! Збогом памети!“ (112) Иако се „слика“ окончава коментаром приповедача, рефлексом о догађајима, једном врстом реалистичког наравоученија, шаљива поента анегдотског порекла учинила је „поруку“ сугестивном и опажајном. С друге стране, јединице анегдотског модуса приповедања упућују нас на закључак да „слика“ као форма реалистичке прозе присваја стратегије усменог приповедања.

Из приповедачког опуса Јакова Игњатовића издвајамо приповетке „Пита хиљаду форината“ и „Најскупља коза“, стога што је њихова радња унеколико истоветно осмишљена као у „Једној женидби“, са духовитом и хумористичном по-

ентом на крају као потврдом реализоване народне изреке: „Већа дара него мера.“ Међутим, иако судски процеси у овим приповеткама више коштају јунаке, него што се могу окористити њима, као и Љубу Чекмеџијића његова женидба, личности и неједнакости међу овим делима потичу из домена стилистичких и композицијских поступака. У приповеткама учествује знатно већи број јунака и акценат није само на једном лику, нарочито у причи „Пита хиљаду форината“ где радњу комплекснијом чине креативни заплет и упадљиви паралелизам у композицији. Ритам приповедања је сталоженији, јер приповедач стрпљивије и промишљеније сучељава јунаке, нијансира односе међу њима и расветљава неспоразуме. Ужурбано скицирање једне друштвене ситуације остаје доминантна карактеристика реалистичке „слике“.

На основу свега изреченог, чини нам се, „слика“ се као облик током епохе реализма устаљивала са променљивим али и сталним чиниоцима, на основу којих можемо претпоставити координате њене структуре, апстрактног жанровског модела. Места стабилности у Игњатовићевој „слици“ већ смо раније навестили: опсежне дијалогe, сцене, описе, коментаре, непреображеног јунака, усредсређеност на један догађај из живота, неразвијеност радње, убрзани нарративни ритам. Премда је однос системско-документарног и фикционалног у „слици“ проблематичан, удео литерарности није за омаловажавање, будући да чини могућним класификацију дистинктивних обележја „слике“, неупотребљаване и тек у реализму настајуће форме, која је била активни судеоник у проширивању жанровског система, штавише еволуцији саме књижевности, како европске тако и српске, те разумевању света у једном времену.

Литература

- Амон 1990: Ф. Амон, *Diskurs podređen pravilima*, Београд: *Treći program*, 85, Београд, 202-225.
Бал 2000: М. Бал, *Наратологија: теорија приче и приповедања*, Београд: Народна књига.
Иванић 1990: Д. Иванић, *Модели књижевнога говора: из историје и поетике српске књижевности*, Београд: Нолит.
Игњатовић 1951: Ј. Игњатовић, *Одабране приповетке*, Београд: Ново поколење.
Хачион 1996: Л. Наџион, *Poetika postmodernizma*, Нови Сад: Svetovi.

JAKOV IGNJATOVIĆ'S JEDNA ŽENIDBA: INITIAL CONCEPT OF PICTURE

Summary

This paper investigates the appearance of „picture“, the new literary term in Serbian literature of the 19th century. Analyzing Jakov Ignjatović's story *Jedna ženidba* (*The Marriage*) we found out the reasons that had caused the expansion of „picture“. The „picture“ had become a genre designation. We have identified the following characteristics of this realistic form: participation of visual facts in narration, accelerated narrative rhythm, undeveloped fable with similar elements. We have studied the relation between referential and fictional in Jakov Ignjatović's story. We have determined Ignjatović's affectation for the most important aesthetic conventions that had been favorite in realistic poetics. We concluded that *Jedna ženidba* (*The Marriage*) had literary value and important function in Serbian genre system. It was very important that the new mimesis had been implemented. It was also crucial that one unknown genre model, which had played an important role in different national traditions, successfully entered in Serbian literature.

Key words: „picture“, „aesthetics of mirror“, referential, fictional

Јелица Живановић¹*Београд*

ПЕСНИЧКА СЛИКА ВИЛЕ У РОДОЉУБИВОЈ ПОЕЗИЈИ ЛАЗЕ КОСТИЋА

Рад се заснива на тумачењу песничке слике виле, чији је теоријски оквир сагледан у складу са поетиком аутора. Поетоним виле, врло постојан у поезији Лазе Костића, посматра се у песмама са родољубивим мотивом. Нагласак је на раној и мање тумаченој поезији, на песмама у целини или деловима. Кроз анализу конкретних примера успоставља се систем појављивања виле у простору лирског субјекта, и у односу на то начин обликовања песничке слике. Као конструктивни принцип грађења слике доминира Костићево начело антитетичког укрштаја.

Кључне речи: вила, песничка слика, родољубива поезија

У одбрани своје *Беседе*² Лаза Костић каже да се „свеколика вештина, па и песништво, своди на две дијаметрално ускосне силе, на овапућивање мисли и на овамишљавање пути; слога тих двеју сила зове се форма, облик“ (Лесковац 1960: 383). На тој основи би се могла формирати и мисао о Костићевој песничкој слици. У њој се препознаје начело укрштаја супротних сила, разрешених у „премости“, тј. превладавању супротности путем јединства. Начело које открива у природи, простору и времену, у човековом телу и делима, Костић остварује и у својим сликама, тежећи највишем облику – лепоти. Одређујући слику као везну карику између искуства и знања, Хобс заступа теорију маште или имагинације као складишту свих прошлих чулних утисака. Према тој теорији песникова стваралачка моћ лежи у способности прекривања свести „сликама“ из искуства, које таквим поступком уједно добијају и нешто ванискуствено, дубинско и скривено (в. Шутић 1978: 43). Истовремено реч, именујући, уобличава и неко праискуство чиме се постиже јединство, потпуна сагледаност појма. Костићева појава у српској књижевности релативизовала је дотадашњу теорију песничке слике. Иако у садржинском смислу у оквирима романтизма, она је својим обликом привукла пажњу српске критике.

У Костићевим родољубивим песмама уочено је кретање од национално-романтичарског одушевљења ка једном хладнијем, критичнијем односу према националним идеалима. Као и већине српских романтичара, и његова поезија оживљава националну историју и легенду, везујући се и за савремене прилике. Међутим, родољубиви мотиви код Костића блиско су повезани са другим мотивима, или су у служби говора о нечем универзалном па његову родољубиву поезију прожимају и друге традиције. Појава виле отуда не изненађује, нарочито ако се узме у обзир упориште Костићево у народном стваралаштву и митологији. Посматраћемо начин њеног појављивања и функцију коју остварује, као и поступке

¹ zivanovicjelica@yahoo.com

² Одговор на „Мњење о Костићевој Беседи“ од Г. Гершића и А. Хаџића, штампан у часопису Матица, бр. 1 од 10. октобра 1866. стр. 9-11, и број 2 од 20. октобра за исту годину, стр. 33-35. (в. Лесковац 1960: 381).

којима се песничка слика гради. Ако на Костићеву поезију гледамо као на „космички вилистан“, родољубива поезија имаће неколико типова вила.

У митологији „виле су представљене као лепе жене, вечито младе, обучене у бело или плаво. Њихова златна расплетена коса таласа се низ плећа. Ова коса садржи тајну њиховога живота. Вила, која допусти, да јој се ишчупа једно влакно, одмах умире. Каткада имају крила, очи им севају као муње, глас им је врло слadak и пријатан; онај који га је једанпут чуо, не заборавља га никада. Оне живе у облацима, на земљи, у води, па чак и у мору“ (Леже 1984: 142).

За појавност виле Костић узима различите топониме. Оне припадају или свету лирског субјекта, или његовом сну и простору неба, схваћеном као рајски простор. Његове виле бораве у гори, у биљу, у води и зраку, и њихово основно својство као да је одређено боравиштем (према песми *Виле у гори* је силна, у биљу мирна, у води бистра, у зраку сјајна вила). Пратећи простор у коме се појављују и њихове особине, најшире их можемо описати као горске, небеске и песничке, односно српске виле, иако се епитет српски опште узев везује за сваку од њих. Загорка – силна вила обележиће већину песама прве врсте.

Како примећује Миодраг Радовић (1983: 41) „епитет силна указује на хеленизирање словенске виле и на њено својство божанства, будући да је уз хеленске богове долазио учестали епитет *богови силни*“. Тиме је вила изједначена са божанством иако је нижег рода. Везивање за гору чини је сличном нимфи Орeади или Орестијади, а истовремено одређује гору као вилински топоним. Најраније се јавила у Костићевој песми *Иза сна* из 1859. године. Очуђује је припадност простору сна. Песник у „стварни“ простор виле смешта младог гуслара, а њу у његов сан. Младић се налази у гори, у вилином игралишту, у ноћи, у тренутку стварања вилинског кола („а у тихој у тавнини/ вила коло заводила“ (62)³). Очи видовите, а лице виловито. Овим епитетима ствара се слика виле. Са одредницом виловито у песничку слику укључује се народна традиција познавања виле. Како пева о „светињи умирања, кад слободе друкче није“ (62), вилина песма наговештава муку и хтење младог гуслара. Та песма остаје у гори и после буђења младића. Она посредством сна постаје преносилац како патње, тако и пркоса, покретач борбе. Смешта се у јавор, с јавором у гусле, које касније у Костићевој поезији постају готов симбол ропства и отпора, уједињених у том звуку. Овде постепено развијена у другим песмама ова слика носиће готов значењски потенцијал (вилаина песма остаје да „ромори“ у гуслама). Такав облик имаће у песми *На парастосу Вука Стр. Караџића*, где се у вилином гласу јавља троугао љубав-вера-смрт. Задушна молитва коју народ приноси Вуку од Бога управо тражи гусле.

„И саслуша л’ нас господ Бог,
понећаће из раја јавора,
потесаће га дуси на гусле,
за тили часак српски биће рај!
Ал’ какве смо на земљи срећнице,
отеће нам још и тај завичај“ (210)

3 Број у загради односиће се на број странице издања које је коришћено у раду: Костић 1989: Л. Костић, *Песме*, приредио Владимир Отовић, Нови Сад: Матица српска.

Приметићемо да је слика једне од ранијих Костићевих вила обојена чувеним песниковим стиховима „међу јавом и мед сном“. Неухватљива, на граници постојања и непостојања, ова вила антиципира улоге које ће остварити све потоње, како у овом тематском пољу, тако и поезији уопште. Јавор се налази у рају, једином уочишту и завичају поробљеног народа. Ако се покуша успоставити континуитет између две поменуће песме, долази до изједначавања простора горе и раја као простора буђења, борбе, ослобођења. Вила чији се глас „парастоса не напараси“ (209) управо је сигнал те ослобађајуће борбе.

Слику силне виле Костић је дао у поменутој песми *Виле*. Њена духовна снага је вера, чији је покретач вилино срце. Та слика је до алегорије развијена у песми *Дужде се жени*. Мотив посечених борова коме Костић приступа и у песми *Santa Maria della Salute* овде је померен на вишу раван, као сукоб вила – дуждеве невесте, морске виле, и виле словенских гора. У структури песме запажају се два дела: први се односи на зидање цркве у Венецији после куге у 17. веку, а други на ослобођење црногорских земаља 1878. Повезује их поменути сукоб; судбина горске виле постаје нит спајања жртве и освете. Песма почиње сликом дуждевог венчања са морем. Његова невеста – морска вила тражи жртву своје супарнице, казну за охолост и лепоту. Подсетимо се да се у митологији водене виле често одређују као зле, осетљиве и злобне, и које песмом могу сваког смртника одвести у пропаст (Васиљев 1986: 154).

„Шта ће ти стабла даљнога кедра?
Другу ми храну требају недра:
ближе се диже једна ми друга
што ми се навек низини руга;
шуме јој дивне оглавље ресе,
у пакост тонем кад их загресе,
једом бих сухим себе попила,
како ме љути Загорка вила!
Ал' коса њена опасти мора,
оголит вила словенских гора!
Чу ли ме, војно, невеста проси:
Храм нек се диже на њеној коси,
срежи је, скоси!“ (368-369)

Док се слика морске виле гради посредством говора, слика силне виле обељена је снажном метафором. Њена лепота почива у дивном оглављу, у густим горама које су јој снага, а уједно и знак смртности. Појединачна слика с почетка Костићевог стваралаштва сад постаје општа. Од вилинског топонима гора постаје њен саставни део. Метафора се одређује метафором. Коса постаје метафора за гору, а гора за срце испуњено вером, силним и поносним јунацима. Занимљиво је упоредити Самсона, дива изузетне снаге, чија је моћ управо у коси, са Загорком вилом чија је сила у истој, и чијим лишавањем нестаје њихова моћ. Међутим, у другом делу песме Костић ствара слику снажних борова, живих јунака, потомака вилиних, који се осим са дуждевим шајкама боре и са турском кугом. У *Клећвином благослову*, последњој песми *Beseđe*, јавиће се слика бора за који се каже да „из бора српског живи тече сок,/ а турски ђул се њим потхрањује“ (227). И ту бор постаје симбол српског народа који страда у борби с Турцима. Тој слици борова Костић се вратио и у песми *Santa Maria della Salute*, иако се његово гледиште мало променило. Пишући о овој песми Миодраг Попо-

вић (1972: 385) тумачи поменути симболику. „Узиђујући борове, који у његовој поезији симболишу Србе, као стубове у западноевропско здање, Костић шири поље његове симболике на све српске јунаке и родољубе, граничаре, хајдуке, ускоке, мученике који су, гинући у борби против турске најезде на бедемима западноевропске културе, властитом смрћу уграђивали себе у њу, нашу и европску Santa Mariu della Salute“.

У неким теоријама о постанку виле наглашава се њен лунарни карактер, па се њихова активност повезује са Месецом и месечином, са глумим добом ноћи када виле играју (в. Петровић 2005: 289). У песми *Коло* она је у месечевом колу небеских арханђела. У мраку који својом силином прекрива цело небо месец је блед и пуначак, метафорички одређен као тамбура Божја, која му служи за игру. У ту антитезу Костић укључује и чланове месечевог кола, виле и јунаке. Они су поносити, бледи зраци, светле сенке. У песничком доживљају сенка, која иначе прати зрак, постаје јача, а зрак се одређује као блед, снови као живи. Није случајно што се од јунака српске историје помињу Душан и Лазар као владари, и Марко и Милош као јунаци. Ипак, одређујући месечево коло као игру „силних, светлих ножица“ (120) Костић своју слику боји иронијом, јер се епитет силни не може спојити са назначеним деминутивом, нарочито ако одређено коло чине арханђели небески.

Трећу групу Костићевих вила чине оне чије се деловање у једном домену приближава породици муза, а које се најопштије могу одредити као српске виле. Епитет српски у Костићевој поезији није само одређење припадности једном народу, традицији и култури. У исто време он је и „физичка материја и духовни супстрат“ (Живковић 1991: 101). Костићеву песму *Српкиња* из 1860. године Драгиша Живковић пореди са истоименом песмом Јована Суботића. Суботићева Српкиња је Српкиња по рођењу. Костић ту чињеницу у идентитет своје јунакиње не укључује. Стас његове Српкиње везан је за појаву виле, срце за народни стих. Све остало одређено је епитетом српски: душа, осмех, поглед, реч, уздах, понашање, начин на који воли, грли и љуби. Тако се слика „српског“ гради везивањем за оно што му иначе није одређујуће, посредством сталних готово баналних особина. Пишући о овој песми Винавер (2005: 45) посматра Костића као песника „са родољубљем продубљеним и продуховљеним: он га је налазио свугде у себи, а не само око себе“. Та прожетост целог бића „давала му је пиндаровских полета, али му је и одузимала полет кад су посреди биле друге теме“ (Винавер 2005: 46).

У песми *Рањеник* вила је персонификована слобода. Антиципира се слика Косовке девојке, иако се рањени јунак обраћа роду и Србу брату.

„Слободу ми душа воли,
потурчену српску вилу –
хај! ала ме срце боли
у ранама и у миљу!
Чашу воде само, роде!
Језеро ми крви оде!“ (156)

Метафора је отежана паралелним епитетима потурчена и српска, који се значењски искључују. Вила је задржала крвави ђердан јунакових руку, ставивши га истовремено и у ране и у миље. Загрљивши слободу, јунак је изгубио руке. Двојство на коме је заснована слика тешко се да објаснити. Слобода се конкрети-

зује везивањем за појам виле, који се градацијски смешта у раван са љубом и сестром и тако постаје нешто блиско, осећајно, умирујуће. Потурчење је заједнички сигнал опасности, и истовремено противтежа појмовима слобода и српски, неопходна да би се њихова суштинска вредност разумела.

У песми *У ју-ју-ју-ју* досезање слободе постаје ритуал, венчање и смрт. У стиховима се наизменично нижу слике сватовске и посмртне поворке, укрштају се, удружују, премештају у космичку раван. Вила се појављује као неопходан учесник обреда – она кумује, док звезде девере. Све је у песми релативизовано и зачуђујуће, и простор и обред. Црква се одређује као бојиште. Једино што их повезује јесте слобода, за коју борба прераста у екстатичну смрт (Иванић 1992: 232). „У тој песми као да кликћу германске валкире, језивим и веселим ограшјем. Валкире, велим, јер је њихова главна радост да лебде изнад јуначких попршта и мегдана. Али валкире иду до облака – оне су наше виле облакиње“ (Винавер 2005: 103-104). Оне у песми љубе јунаке чије су главе одрубљене, а који су уједно и чили сватови, као на крилима. Слика виле као помоћнице или посестрима постоји у песмама *Свешковинка* и *Српски ђој*. Она помаже лирском субјекту да о њој пева, чиме се везује за представу о музи, а свест о слободи се прво њој управља. Најсроднија музама је вила светлог зрака, која је заштитница песме. Са овим вилама се повезују птице (према предању најлепше певају у гори, где су музе сахраниле комаде Орфејевог тела).

Српску вилу Костић најјасније даје у *Бесеги*. Песник је медијум кроз који она говори, носећи вести и поруке. Она путује кроз историју. За боравиште своје виле Костић узима оне тачке које су поменуте и у ранијим песмама, време успона и време пада српске државе (Душаново царство, Косовска битка, Смедерево). У *Бесеги* је најјасније одређен и однос српске виле и грчке музе. Напуштена од хришћанског бога она се у пределима Старе планине састаје са грчким бојанствима. „У *Клејноу благослову* се ти мутни видови паганске виле буде у облицима ритуалних игара у којима се она прерушава *рухом ђлумачким*: коледе, додоле, прпоруше, краљице, вертеп. У тим облицима народног глумовања скривају се, по Костићу, зачеци драмске уметности“ (Радовић 1983: 44).

У лирској прози *Чедо вилино*, Косовка девојка је вилино јединче, а вила муза српске поезије. Међутим, појавност виле у Костићевој родољубивој и поезији уопште не треба посматрати изван поетике романтизма. „Та игра значењима (вила = слобода = дјевојка = љубав = муза народне и уопште српске поезије = конкретан пјеснички текст) и супституција типских радњи и учесника једна је од карактеристика српске, донекле и европске романтичарске алегорије или путева алегоризације“ (Иванић 1992: 232).

Размотривши функцију и различите типове Костићевих вила, остаје да објаснимо начин грађења њихових слика. У њиховом развоју не може се успоставити класичан континуитет од раних ка познијим, али је видљив међусобни утицај. Три су могућности остварења песничке слике виле које је Костић дао у овој врсти своје поезије. Први се одређује као употреба самог појма вила, уз који се може везати и одредница српска. Он може, али и не мора, укључити митолошку представу о вилама, а може, посматрано у контексту повезаности са народном традицијом, бити и опште место. Такав је случај са песмама *Српкиња*, *Српски ђој* и *Свешковинка*, где се вила узима као девојка изузетног стаса и помоћница у борби за слободу. Тако се здруживањем ових појмова добија широка метафора чија се вишеструка значења откривају у конкретним стиховима. Други тип представљају развијене слике, често засноване на алегорији. У песмама *Иза сна*,

Рањеник и првом делу песме *Дужде се жени* постепеним низањем појединачних слика песма у целини доноси слику виле. Крећући се од појединачног ка општем, вила најчешће постаје метафора слободе, њеног укидања или њеног повратка. Овако остварена, слика постаје основа симбола као трећег, најсложенијег типа слике, као што су гусле или борови, чијом се употребом укршта са контекстом свога настанка. У том смислу се може говорити о међусобној повезаности Костићевих слика, јер једном настала она у другим песмама открива своја значења. Занимљивости ових слика допринео је и песников иновативни, стваралачки однос према језику. Прихватање праискуства речи, поменуто на почетку, омогућило је кретање „вилинског искуства“ кроз све кругове Костићеве поезије.

Иако активни учесник у политичком животу свога времена, у поезији као да је Костић остао по страни. Подједнако говорећи о прошлим и савременим страдањима народа, његове стихове неретко боји иронија. По мотивима романтичарска, Костићева родољубива поезија читаоцу нуди много више. Својим необичним сликама и играма значења она открива и ону другу страну, често заповијену у овој врсти песништва. Тежећи хармонији као основном начелу, он најбоље увиђа њену неостваривост. Међутим, романтичарска вила остала је са Костићем до самог краја, захвативши његову поезију у целини. То потврђују и следећи стихови о њеном срцу:

„Душо, вило мога века,
ти си ми га дала сама,
пуно вере, пуно лека,
пуно миља и песама“ (71).

Литература

- Васиљев 1986: S. Vasiljev, *Slovenska mitologija*, Smederevo: Arion.
- Винавер 2005: S. Vinaver, *Zanosi i prkosi Laze Kostića*, Beograd: Dereta.
- Деретић 2004: Ј. Деретић, *Историја српске књижевности*, Београд: Просвета.
- Живковић 1985: D. Živković, *Poezija Laze Kostića*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Живковић 1991: Д. Живковић, *Лаза Костић – песник XX века*, Сомбор: Народна библиотека Карло Бијелички.
- Иванић 1992: *Лаза Костић или њовраћак алеџорији*, у: И. Тартаља (уредник), *Зборник у част Војислава Ђурића*, Београд: Просвета.
- Костић 1965: Л. Костић, *Огледи*, Београд: Нолит.
- Костић 1989: Л. Костић, *Песме*, приредио Владимир Отовић, Нови Сад: Матица српска.
- Лесковац 1960: М. Лесковац (уредник), *Лаза Костић*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Леже 1984: L. Leger, *Slovenska mitologija*, preveo Rad. Agatonović, Beograd: Grafos.
- Петровић 2005: С. Петровић, *Културологија*, Београд: Чигоја штампа.
- Поповић 1972: М. Поповић, *Историја српске књижевности. Романџизам III*, Београд: Нолит.
- Радовић 1983: М. Radović, *Laza Kostić i svetska književnost*, Beograd: Delta press.
- Шутић 1978: М. Šutić, *Pesnička slika*, Beograd: Nolit.

POETIC IMAGE OF A FAIRY IN LAZA KOSTIĆ'S PATRIOTIC POETRY

Summary

The work is based on interpreting the poetic image of a fairy whose theoretical framework is regarded in accordance with the author's poetics. The poetonim of a fairy, exceptionally steadfast in Laza Kostić's poetry, is observed in poems with patriotic motifs. The accent is on early and less interpreted poetry, on the entire poems or their fragments. Through an analysis of specific examples, the system of a fairy appearance in the setting of a lyric subject is established, and consequently the manner of forming a poetic image. Kostić's principle of antithetical intersection dominates as a constructive guideline for creating an image.

Keywords: fairy, poetic image, patriotic poetry

Jelica Živanović

Ливија Екмечић¹

Београд

ЖАНРОВСКЕ КАРАКТЕРИСТИКЕ НУШИЋЕВИХ ДРАМА „ТАКО ЈЕ МОРАЛО БИТИ“, „ПУЧИНА“ И „ГРЕХ ЗА ГРЕХ“

У овом раду три Нушићева драмска текста су посматрана из перспективе њихових жанровских карактеристика, и показана је и еволуција драмског текста у српској књижевности крајем деветнаестог и почетком двадесетог века. Нушић је комбиновао различите драмске врсте, узимајући увек најбоље карактеристике врста које користи. Као додирне тачке ове три драме издвајају се, поред жанровских особина, мотив прељубе и драмска ситуација у којој један од супружника пати. Анализом драма показано је да поједини ликови остварују одређене функције у драмској радњи, као што је лик-резонер или лик-жртва сопствене страсти. За главне протагонисте бира сложене јунаке, што ове драме, поред жанровске комплексности, чини универзалним делима.

Кључне речи: драма, српска књижевност, Бранислав Нушић, жанровске карактеристике, драмски простор, мотив

Драма се у деветнаестом и двадесетом веку толико мењала да се пре анализе мора рећи нешто о жанровским карактеристикама. И Нушићеве драмски текстови су такви и увек се мора водити рачуна о њиховим жанровским особинама. Тако драмски текстови „Тако је морало бити“, „Пучина“ и „Грех за грех“ имаку врло различите особине и пружају нам прилику да их посматрамо у светлу различитих жанровских карактеристика.

Дакле, да бисмо кренули у анализу конкретних драма, морамо се прво осврнути на врсту у коју бисмо сврстали драме о којима говоримо. Гледајући мотив прељубе у овим драмама, закључујемо да је Нушић користио матрицу мелодраме, што је за период у ком су настале ове драме било уобичајено у европским књижевностима. Сергеј Балухати у есеју „Према поетици мелодраме“ истиче да је мелодрама најпогоднији жанр за сцену. „Њен драматични сиже, напетост код јунака, рељефни облици и ефектне ситуације – то су одлике за читаоца „заразне“ сценичности.“ (Балухати 1981: 445) Нушић користи и мотивацију карактеристичну за мелодраме. И управо емоције код Јеле и Нине, а амбиција код Јованке су узроци за прељубу, али не и једини мотиви.

По моралним правилима мелодраме жена која превари мужа мора бити кажњена сопственом смрћу или смрћу детета. Да би се вратила у породицу, потребно је њено искупљење, што можемо закључити на основу литературе која се бави овом драмском врстом, а којој су највише пажње посветили Ђерђ Лукач и Сергеј Балухати. Ове три Нушићеве драме на први поглед чине се парадигматске за наведене случајеве, јер Јела се убија, Јованки умире дете, а Нина, пошто не долази ни до једног ни до другог, остаје без могућности повратка у породицу, тј. она је искључен члан.

Међутим, ове драме нису само мелодраме. Циљ мелодраме је емоционална катарза, али то није циљ драма о којима се овде говори. Зато је важно да увек

1 livijaekmecic@yahoo.com

имамо на уму разлику средстава од циља, јер Нушић се користи мелодрамским средствима, али не и циљем.

По Балухатију основни естетски задатак мелодраме је изазивање чистих и јаких осећања², а то управо не налазимо у Нушићевим драмама или, ако и налазимо, то нити је једини нити је главни циљ драмске радње.

Једно од мелодрамских средстава које Нушић овде користи је игра осећањама, која се најлакше уочава у „Пучини“. Наравно, никада се не развија само једна емоционална тема. Затим, уобичајна тема је лик – жртва сопствене страсти. Овакав лик је Јованка, која због жеље да се успне на друштвеној лествици посрће и пада, као и Недељковић из драме „Тако је морало бити“ чија страст да троши свој и туђи новац упропаштава целу породицу.

Ефектна ситуација³ мелодраме коју налазимо у драми „Грех за грех“ код јунакиње Нине јесте немогућност љубави. Док Јела ипак не спада у ову ситуацију јер се она из ината оном ког је волела удала за другог, дакле без присиле.

Оно што од мелодраме још можемо видети јесте морализаторска тенденција⁴ унета помоћу драмског говора - сентенци, која оцењује етичке квалитете јунакових осећања и јавља се на местима сижејно значајним. Уобичајне су сентенце о људском понашању, о срећи, о љубави, о части, о мржњи, о богатству, о храбрости итд. У Нушићевим драмама о којима говоримо налазе се сентенце о љубави, моралу, дужностима и понашању. Сентенце могу бити развијене у веће говорне целине које уопштавају основне теме комада, а најразвијенију сентенцу наћи ћемо у говору Обрада Ђорђевића, који ће уједно изнети на сцену и тезу овог драмског дела.

Уобичајено у мелодрамама, а у вези са ликовима јесте да се негативан јунак често, али не и увек, мења и постаје позитиван, а по истом начелу позитиван јунак се не може променити и постати негативан. Тога, међутим, нема у овим драмама. У јунацима се дешавају промене, али техника није црно-бела, што је карактеристично за мелодраму. Обзиром на то ликови су изграђени психолошки и емоционално на један веома комплексан начин. Овде, ипак, поред уметничке преовладава психолошка мотивација, па је црно-бела техника немогућа.

Наравно, и сама мелодрама као жанр се развијала. Од психолошко-емоционалне мелодраме са слабо развијеном фабулом дошла је до типа продубљене психолошке мелодраме, како нам то у „Историји развоја модерне драме“ указује Ђерђ Лукач.

2 О томе видети у есеју Сергеја Балухатија „Ка поетици мелодраме“

3 Сергеј Балухати дефинише ефектну ситуацију и наводи примере за њу: „У ефектним ситуацијама, то јесте у фабули или у композицији развијаног сижеа, које се уводе како би се код гледаоца изазвала снажна емоционална реакција. Мелодрамска конструкција сижеа обилује ситуацијама које су изузетно сентименталне. Честе ситуације: мајка се растаје од кћери; малолетна кћи губи мајку; отац (или мајка) тражи кћерку и не препознаје је; мајка (или отац) срећу кћерку на робиви; лице које живи у срећним условима реши да их, под утицајем неких ствари, напусти; девојка воли младог човека али је на силу дају другоме итд.“ (Балухати 1981: 430)

4 „Мелодрама никада није чиста „игра“ с материјалном уметности, она вазда уноси морализаторску тенденцију: она проучава, теши, кажњава, награђује; она синтезирује појаве из „живота“ и понашање људи, сводећи их на деловање апсолутне „праведности“; она размишља над појединачним манифестацијама људских чинова и осећања.“ (Балухати 1981: 432)

У ове три Нушићеве драме јављају се и елементи драм с тезом и друштвене драме. Ово треће, друштвена драма, можда је и најпрецизније, али никако једино одређење поменутих драма⁵.

Драма с тезом нам даје ситуације и карактере који илуструју одређену тезу: социјалну, политичку, моралну. Главна теза ових драма јесу последице које по брак има удаја жене за човека којег не воли или човека који није испунио очекивања једне жене, што је случај у „Пучини“. Показује се штетност таквог брака за индивидуу која пати и, на крају, страда. Такође је приказан и однос друштва према посрнулој дами.

„У модерној реалистичкој драми имамо бескрајно сложене карактере и збивања збивања која имају више последица по њихове учеснике него по свемир.“ (Христић 1982: 89) Можемо слободно рећи да је Нушић баш по овом правилу реалистичке модерне драме бирао своје јунаке.

Да је грађанска реалистичка драма пре свега драма приватног живота, указује Јован Христић у свом чувеном делу „Чехов, драмски писац“, што је још једна одлика и драма о којима је овде реч. Према одликама те врсте Нушић ће узети и драмски простор, односно и у драмама „Тако је морало бити“, „Пучина“ и „Грех за грех“ животна средина јунака је драмски простор.⁶

Драма с тезом се, иначе, развила из друштвене драме увођењем лика резонера.

У улози резонера у „Тако је морало бити“ јавља се Обрад, а у „Грех за грех“ Нинина мајка, Катарина. У драми „Пучина“ у тој улози су Владимир и Јован Недељковић, али ниједан од њих до краја. Мана драме с тезом је то што је актуелна и занимљива у једном одређеном периоду, тј. у времену у ком је настала. Нушићеве драме не пате од ове мане, оне су актуелне и привлаче публику двадесет и првог века. Дакле, чини се да је аутор само извукао из ове врсте, слично као из мелодраме, оно што му је потребно за стварање свога дела.

Карактеристике драме с тезом се јављају и у друштвеној драми. Она је увек била у служби друштвених и моралних тенденција. Најважнији циљ оваквог драмског дела јесте учвршћивање и одбрана грађанског живота од сваког унутрашњег и спољашњег непријатеља: приказује се конфликт човека и света (друштва). Оно што Нушић највише црпи из ове врсте драме је једна од највећих идеја друштвене драме, да је основа брака љубав или можда још више узајамна приврженост и поштовање. Ове три драме просто илуструју ову идеју.

Нушић у својим драмама не посматра жену као власништво мужа, нити као робињу брака. Има велико разумевање за њен грех и показује нам да она није једини кривац. Тачно је да она учини одлучујући корак, онај који је сурва у пропаст, али исто тако је тачно да пут до посрнућа нија сама изградила. У Нушићевој драми то је један важан мотив, то је оно што између осталог Нушићеве драме чини великом уметношћу која је привлачна и радо гледана и у случају савременог гледаоца.

5 Питањем драмске врсте драма „Тако је морало бити“ и „Пучина“ бавили су се: Велибор Глигорић у тексту објављеном у зборнику радова „Бранислав ННушић“ 1965, Рашко Јовановић у предговору „Изабраним комедијама и драмама“ 1987, Јосип Лешић у монографији „Бранислав Нушић – живот и дјело“ 1989. и др. Ови аутори углавном су одређивали ове драме као драме с тезом или друштвене драме.

6 „Једноставно речено, о модерном драмском јунаку не можемо више говорити а да највећи део пажње не обратимо на његов уживотну средину која постаје драмски простор од прворазредног значаја...“ (Христић 1982: 86)

Дакле, Нушић користи из најмање три врсте драме у ужем смислу оно што му је потребно да би поред тога што пружа велику уметност, изразио одређене идеје и ставове, да би понудио другачија решења једног проблема. Он нам већ насловом драме „Тако је морало бити“ сугерише да тако није морало бити, насловом „Грех за грех“ да није жена била сама на путу посртаја и пада, иако је сама пала, била је подстицана, и то од стране најближих у тај пад, односно да грех није само грех јунакиње.

У драми „Тако је морало бити“ мотиви за прељубу откривају се постепено. Прво наилазимо на то је да је Ђорђе лик у функцији зета, а не мужа. Овај лик је стављен у ту функцију са свих страна и нужно је зло и за Јелу, и за њену породицу и друштво. Оваква слика ствари илустрована је одма на почетку драме у разговору Јеле и Недељковића у ком ће Недељковић Ђорђа назвати простаком. Владимир и Никола из драма „Пучина“ и „Грех за грех“ немају само функцију зета. Бавећи се даље узроцима прељубе, откривамо их како у околностима у којима се јунакиња наша, тако и у њеном карактеру. Она је склона идеализацији. Показује неспособност да воли ако не идеализује предмет своје љубави. Прво идеализује фигуру оца од кога очекује крајњу пожртвованост и лојалност, и показује неспособност да стекне разумевање за његову страст према туђем новцу. Када открије прави карактер свога оца, када дође до дезилузијације, Јела готово да не показује ничим своје ново откриће. Она ће једино у другом чину, у XI сцени, разговарати грубље са оцем, али то је само налет губитка самоконтроле, коју она враћа брзо и своје сазнање затвара дубоко у себе.

Други кога идеализује је бивши вереник, Несторовић од кога очекује да буде витез. Он ће једини уочити да она идеализује људе и рећи ће јој при њиховом последњем сусрету: „Не захтевајте, госпођо, од обичног грађанина врлине које припадају календарским свецима.“ (Нушић 1989: 191) На крају дела, кад га је заволела, она идеализује и Ђорђа, видећи га као јунака романа, у тренутку афекта од њега очекује или да је убије или да јој опрости.

До прељубе у овом браку долази и зато што је склопљен из погрешних разлога, и то с обе стране. Јелини разлози су освета бившем веренику, јер, удајући се за другог, хтела је да га повреди, а са друге стране, био јој је потребан муж, јер друштво више цени младу жену, него стару девојку (како ће то и сам Ђорђе изговорити на сцени : „Па ипак, ја сам ушао у брак са жељом да у њем усрећу загнујем; ти си у њему тражила начина да се вратиш животу и друштву које младу жену више цени но стару девојку.“ (Нушић 1989: 149,150)). У овоме можемо видети и поступак њене самоидеализације. Код Ђорђа мотив за брак је амбиција за напредовањем на друштвеној лествици за шта му школа није била довољна, него му је била потребна и жена из угледне фамилије. Без обзира на то што је Ђорђе, готово од почетка, волео Јелу и дивио се њеној искрености и њеном снажном карактеру, обоје су имали погрешне мотиве за улазак у брак. Све ово на сцени изговара Ђорђеов стриц Обрад који ће као резонер подсетити и реципијента и Ђорђа на погрешно постављене ствари у самом друштву: „Сви ви, ви који ничте из сиротињских учерица, налазите да вам диплома није довољна, да вам школа није довољна и тражите друге путеве и друге ослободите за напредак. Још док по прчварницама једете слојањена јела, ваш је сан брак из угледне породице. То је ваш сан, то идеал, то циљ живота. А тим угледним породицама су у право добро дошли такви зетови. У њих има увек девојка које треба пошто-пото удати;“ (Нушић 1989: 142)

Наведени погрешни мотиви за улазак у брак су постали препрека за супружнике, као и Јелина породица која Ђорђа посматра као носиоца одређене улоге и нема реакције на њега, тек можда на понеки његов гест, као што је куповина прескупе гривне. Пресудна је улога оца, који је Јелу спречио да упозна Ђорђа чиме је овоме браку онемогућено да успе. Парадоксално, највећа препрека за њихов брак постаје Јелина новопробуђена љубав.

Када схвати да је Ђорђе најближи њеном идеалу мушкарца каквог је одувек желела, који је у стању све да жртвује њој за љубав, па чак и најбоље године живота, одлазећи у затвор, Јела чини кобну погрешку. Одлучује да се бори за свој брак, али, не проценивши добро своју духовну снагу, као што није добро процењивала ни друге, она пада. Састала се поново са Несторовићем и, не схватајући да сада пред њом ипак стоји други човек, који није кривац него је жртва њеног оца, као и она сама, Јела учини прељубу и тиме се огреша не о Ђорђа, него о себе саму. Код ове јунакиње није толики проблем сама прељуба, већ тренутак у коме се она одиграла. То је тренутак када је заволела Ђорђа, чиме се створила шанса за њену брачну срећу. Главни узрок њене прељубе је заправо жал за младошћу и за свом оном срећом коју је могла имати са бившим вереником. То нам потврђују Јелина размишљања о првој љубави: „Ох, дете моје, љубав која прво освоји девојачко срценостаје увек најслађи сан, који чак и дубоку старост гдекад узнемирује. Све друго што дође затим изгледа некако извештачено, нешто што личи на обману: усиљавање које нас чини пред самим собом неискренима...“ (Нушић 1989: 121)

Наравно, не треба заборавити да су јој све време њене брачне несреће пред очима срећни пар Станка и Милан, чија је срећа, на неки начин, зависила од њених поступака.

Након греха, да јој не би судили они који су је довели до пропасти, а то је њена породица, оног момента када Ђорђе неће ни да је убије ни да јој опрости, она изврши самоубиство.

Радњу до њеног самоубиства Нушић води градацијски. Прво се оно најави алузивно у разговору са срећним вереничким паром кад Јела каже: „Ма какву тајну мени да кажете, знајте да сте је у гроб положили.“ (Нушић 1989: 186) Нушић се овде користи говорним клишеом који налазимо у свакодневној комуникацији, али који ће касније бити буквализован. Потом се симболично најављује да она види разрешење у томе што од служавке тражи да пусти светлост у собу. И на крају, пред сам чин самоубиства, Јела ће на сцени изговорит у дијалогу са Ђорђем мотиве покретаче прељубе, мотиве који су били покретачи да се учини жељено. „Да спасем најпре твоју част, па срећу сестрину, ја сам се сурвала. Ја немам речи којом бих се оправдала, ја имам само реч којом бих се оптужила и – ево, ја чиним то! Ђорђе! За напор који сам примила на себе нисам имала снаге и – посрнула сам, јер да нисам, ти би се убио, или би био ухапшен, или би моја сестра била несрећна, или све троје уједно...“ (Нушић 1989: 194)

Признајући Ђорђу прељубу, она је већ одлучила, и рекавши му све, сем онога што ни сама себи није смела да призна, а то је њено самоогрешење, Јела учини последњи корак на свом трагичком путу.

Међутим, у истом разговору Јела је експлицитно рекла да је још пре признања прељубе одлучила да се убије, али је дала Ђорђу шансу да јој опрости, да би кроз његов опрост она могла сама себи да опрости. Ђорђе није препознао њену намеру, нити је схватио погубност свога поступка којим је хтео да Јелу препусти суду оних који су јој брачну срећу упропастили.

Прељуба у драми „Пучина“ другачије је мотивисана и има другачије последице него у драми „Тако је морало бити“. Мотивација за овај брак јесте љубав, али он такође пропада, јер је љубав била младалачка и није се развила у супружничку љубав.

У овој драми наилазимо на проблем амбиције. За разлику од Ђорђа, Владимир пати од недостатка амбиције, а са друге стране код Јованке се амбиција рађа, и то током брака, као последица њеног сазревања.

Овде срећемо мотив мушке лепоте. Код Јованке Владимирове лепота је била разлог да се она уда за њега, односно, оно због чега га је заволела. Међутим, када је први младалачки занос прошао, Јованка је увидела своју погрешку на коју су јој и другарице и родбина указивали пре удаје. Да је Владимир човек без амбиције, она је видела и пре удаје, али је била идеалиста и презрела је и каријеру и положај. Сада када се у њој јавља жеља за успехом у друштву, она се сукобљава са својим идеалима, јер види да се младалачка љубав преобразила у нешто свакодневно. Тако се у овој драми јавља сукоб унутар јунакиње, чије ће разрешење, под притиском друштвених околности, постати кобна грешка носиоца сукоба.

Сагледавајући услове у којима се развио проблем, односно пажљивије обликујући мотивацију за прељубу у овој драми, Нушић се јасно показује као свевремен писац и зато нас не треба да чуди што његове драме и данас пуне позоришта.

Да бисмо дошли до свих узрока прељубе у овој драми, морамо осветлити и Владимиров лик, који такође, из љубави улази у брак, али који остаје онакав какав је био и пре брака. Није његова кривица у томе што се не мења, али јесте у томе што не види Јованкине промене. Колико је он остао на нивоу младића, видимо у његовим поступцима када сазна за прељубу. Владимир тада постаје лик-режисер и покушава да режираном прељубом спасе и свој брак и брачну срећу њиховог детета. Упадајући из грешке у грешку, он ствара услове за трагички исход догађаја. Његови поступци доводе до смрти детета које је и за Јованку и за њега било упориште постојања.

Јованка је била сувише поносна да покаже да су се десиле промене у њој. Током брака, сазревајући и сама, она се мења и прераста Владимира. Овим Нушић на самом почетку двадесетог века поставља проблем на сцену који је актуелан и у двадесет и првом веку. Овакви детаљи којима обилују дела овога великог писца показују га као окамењеног класика и универзализују његово дело. Наравно, и у овој драми имамо мотив друштва и друштвених околности које су јунакињи само помогли да посегне за погрешним решењем. Те околности на сцени ће именовати Јованка у дијалогу са Владимиром: „...Оне – пријатељице моје – удате за људе који начинише силне каријере, постадоше госпође првог рда, а ја... ја остадох... Ти знаш како си у почетку тешко аванзовао, како си по неколико година пробављао у једној истој класи. Ако смо одлазали у друштва, моје су пријатељице заузимале почасна места, а ја сам морала седети у последњим редовима; мени се срце болом цепало кад сам видела тебе како пред њиховим мужевима стојиш понизно, као младић пред старијим, а оне се ласкаво смешкају на мене, указујући ми тиме милост. Па уз то и моја породица, која се ни после толико времена никада није хтела измирити са већ свршеним фактом, већ ми увек пребацивала... Тада, тада видиш, Владимире, зачела се код мене амбиција, која је с дана на дан расла, расла све силније и све бујније и, наизад почела да ме гуши, да ме гони... „ (Нушић 1989: 45, 46)

Уз овакве друштвене околности, са пробуђеном несношљивом амбицијом, а поред човека слабе воље, Јованка је лако склизнула у погрешку.

У драми „Пучина“ постоје два конфликта индивидуе и друштва. Први пут се као разлог за конфликт јавља Јованка, а други пут Владимир који хоће да режираном прељубом победи свет. „Ја морам победити свет, морам га уверити да сам ја узрок и разлог рђавом животу у кући.“ (Нушић 1989: 54) Мотив режиране прељубе Нушић не користи само у овој драми. Исти мотив налазимо и у „Госпођи министарки“ у којој се режирана прељуба користи не би ли се срушио један брак. Коришћење мотива режиране прељубе јасно показује колику моћ је имала прељуба у времену које је приказано у Нушићевим драмама.

У овој режији лажне Владимирове прељубе истакнуте су друштвене околности репресивне за жену, у којима заједница не третира исто прељубницу и прељубника. Док је кућа прељубнице, кућа за избегавање, дотле је прељубник само непромишљен човек, и тек за понеког срамота. Након ове режије Јованка постаје лик- жртва. Губи право на испаштање за свој грех, с једне стране, а, са друге, на њу се сручи трагедија кроз мотив смрти њене кћери.

На крају се јавља министрово писмо из кога Владимир сазнаје да Олгица није његова кћи, што Владимиру одузима право на родитељску тугу.

Нушић и у овој драми све слика постепено, и женину прељубу о којој се прво слути, па онда прича, да би се на крају она потврдила кроз Јованкино признање. И до Олгичине смрти се долази постепено јер видимо од почетка драме велику бригу свих учесника за њено здравље, затим долазе вести о њеној болести, потом је она болесна и на крају смрт.

Трећа драма „Грех за грех“ нема за последицу прељубе несрећан исход приказан кроз смрт јунакиње или њеног детета, али зато нема ни повратка у породицу. Наравно, и Нина је јунакиња која је као и претходне две учинила одлучујући корак, али она је највише била усмеравана у том правцу.

Ова једночинка приказује последице непоштовања осећања код младих од стране родитеља. Нина се удала без љубави, покушала је да приволи суровог оца да је уда за оног кога воли, али узалудно. Отац који ју је васпитао да буде увек искрена, и у мислима и у осећањима, а онда није веровао у искреност њених осећања према мадићу кога је волела.

У овој драми друштво нема значајну улогу у паду јунакиње. Разлози за Нинину прељубу су јасно приказани и потичу из чистих и искрених осећања. Катарина има улогу резонера па ће на сцени директно, у дијалогу са Јованом, истаћи узроке Нинине прељубе: „Није она извесно згрешила зато што је пала, већ зато што је волела“ (Нушић 1938: 173) Мотивација за прељубу је љубав.

Катарина, поред тога што је лик-резонер, има и улогу гласа разума, она ће подсетити Јована на његову улогу у Нининој несрећи, што га обавезује да јој буде саучесник. „Твој... ваш... очински грех: Ви сте оцеви утврдили за своје кћери једно правило, и то правило истоветно, непромењено, важи код свих оцева за све ћери. Прва љубав... уздаси... заклетва... то су за вас детињарије, све то није основа за брак, све је то пролазно. А је ли тако код свих? Јеси ли ти познавао своју кћер када си то готово, то већ утврђено правило примио као закон? Ти си своју кћер васпитао да искрено мисли, да искрено говори и да искрено осећа, па... кад је из тих искрених осећаја поникла љубав, ти си то назвао детињаријом. Кад је она падала ничице преда мном на колена, кад ми се исповедила кад је рекла да она не може угушити своје осећаје... ти си то назвао првом љубављу, потребним девојачким украсом. Она је пред твојим строгим надзорима сагла главу...“ (Ну-

шић 1938: 173, 174) Свим овим Катарина подсећа и Јована, а уједно и публику, на суштински узрок Нинине несреће. Приказује се проблем васпитања и проблем неузимања за озбиљно осећања код младих људи. Након овога Јован пристаје да лажу заштити Нину од пропасти, али та иста лаж нарушиће његов душевни мир, узнемириће његову савест подједнако као и огрешење о Нину.

Кроз лик Катарине, Нушић ће се осврнути на једно веома комплексно питање праштања и самопраштања. „...Зашто да јој рушиш кров под којим ће можда кајањем искупити себи мир.“ (Нушић 1938: 175) Речи су којима се нуди решење за нарушен душевни мир, за једну несрећну судбину.

У немој сцени, Јован се одриче Нине и тиме ова јунакиња постаје изопштени члан породице.

У ове три Нушићеве драме преплићу се елементи различитих жанровских традиција, што нам показује да је реч о писцу који воли да спаја и различите мотиве и различите типове драмског текста. Својим необичним жанровским укрштањима заобилази замке недостатака наведених врста које користи, и уједно истиче квалитете истих врста драме. Тако његове драме постају интересантне за било које време и било које друштвене околности.

Извори:

Нушић 1989: Бранислав Нушић, *Дела Бранислава Нушића у десет књига*, књига 9, Београд, Просвета. Нушић 1938: Бранислав Нушић, *Сабрана дела*, књига XIII, Београд, Геца Кон.

Литература:

Балухати 1981: „Ка поетици мелодраме“ У М.Миочиновић (приређивач), *Модерна теорија драме*, (од 428 до 449) Београд, Нолит.

Лукач 1978: Ђерђ Лукач, *Историја развоја модерне драме*, Београд, Нолит.

Лешић 1989: Јосип Лешић, *Бранислав Нушић – животи и дело*, Нови Сад, Матица српска.

Ђокић 1989: *Основи драматургије*, приредио Љубиша Ђокић, Београд, Факултет драмских уметности.

Зборник радова 1965: *Зборник радова 1864 – 1964 Бранислав Нушић*, Београд, Музеј позоришне уметности.

Зборник радова 1965: *Бранислав Нушић*, Београд, Завод за издавање уџбеника Социјалистичке Републике Србије.

Христић 1981: Јован Христић, *Чехов, драмски писац*, Београд, Нолит.

**GENERE CHARACTERISTICS OF NUSIC'S DRAMAS "THE WAY IT HAD TO BE",
"HIGH SEAS", "A SIN FOR A SIN"**

Summary

The text analyzes the genre characteristics of the dramas (plays) "The way it had to be", "High seas", "A sin for a sin", and it shows that Nusic had combined various dramatic types using only the best characteristics of each type. As mutual points of the three plays, apart from the genre characteristics, one can include the adultery motive and the dramatic situation where one of the marital partners suffers. The drama analysis shows that some of the characters gain certain positions in the play, such as "a responsible character" or "a passion victim character". The main roles are always complex heroes, which, apart from the genre complexity, contribute for this literary work s to be universal.

Ливија Екмечић

Сена Михаиловић¹*Београд*

ДРАМСКИ ГОВОР КАО НАЧИН КАРАКТЕРИЗАЦИЈЕ БОРЕ ШНАЈДЕРА У ДРАМИ АЛЕКСАНДРА ПОПОВИЋА

Реактуелизација дела Александра Поповића (нова извођења на сцени, као и „нова читања“ његових дела) одредила је и опредељење за тему о којој ће у раду бити речи. Истраживање ће се, уз уважавање досадашње традиције тумачења драмског опуса Александра Поповића, односити на облике драмског говора, пре свега дијалога, као једног од основних поступака карактеризације насловног јунака у драми *Развојни пути Боре Шнајдера*. Потом ће се, на плану синтаксе, разматрати увођење новог језичког идиома, идиома занатске задруге, по чему је ово дело и препознато као оригинална творевина у српској драматургији XX века. Кроз образложење фарсичних елемената у *Развојном путу Боре Шнајдера*, ближе ће се објаснити и начин карактеризације.

Кључне речи: Александар Поповић, Бора Шнајдер, драмски говор, идиом, периферија

Иако се драмски простор организује око једног јунака, драма *Развојни пути Боре Шнајдера* нема индивидуалну карактеризацију, као што нема ни индивидуално страдање.

Лик Боре Шнајдера готово да је произашао из архетипске стране човековог пада, чија се искривљена и обликована структура креира „исклизнућем“ света око себе. Извесна и изражајна црта тзв. литерарног реалитета у ликовима, најпре у лику Боре Шнајдера, не открива особине неке имагинарне личности. Напротив! Они су, својом актуелношћу и динамиком, својим језиком, ставом и вредносном оријентацијом апсолутно исти, као што су и универзално реални. Драмским поступком, најпре преко биографске слике наслеђа, Бора Шнајдер упућује на свој карактер, као и на карактер предака, што би се могло узети као део генетског кода.

Маска као суштински типски оквир наследна је особина Боре и предака, а примењује се да би се друга стварност представила као камуфлажа, или, још строже, као лаж. „Још мој прадеда је мазао бркове воском, да изгледа као да се најео печења“, каже на почетку своје управничке функције Бора Шнајдер, истичући ту способност као битно оружје и врховну врлину. Мазање својих бркова воском је, у неку руку, затварање очију светине. Иако Бора Шнајдер у драми прича своју причу, води своје послове, планира и живи своје снове, он не одаје стање „појединачног случаја“.

Та врста општавања животних чињеница препознатљива је и општа зато што није резултат једне личности, једног простора, једне ситуације, једног стања, једног времена... То је, у доживљају, прихватању или одбијању конкретних детаља, свеопшта психолошка, социолошка, егзистенцијална и друга дескрипција. „Мера“ његовог виђења света око себе има знаке или функцију шнајдераја. Чак и број радника у фирми, у лимарској задрузи у којој се поставља за управника (140), он види као дуплу ширину. То је једино на чему је Бора свој на своме,

1 sena.mihailovic@gmail.com

што је аутор потенцирао и у самом наслову драме. Једина референца Боре Шнајдера којом се он убраја у људе који ће променити свет (својим језиком, својим писмом, својим ставом) јесте у томе што зна какви су његови другови и другарице, радници ливнице: што су несхваћени, маргинализовани и учаурени ликови који на сваку његову опаску да су ниткови потврђују снажно и сложено, чак ведрим тоном, речју: ТАКО ЈЕ. Тиме што потврђују, као и тиме што прихватају игру малог управника, такође мале пропале фирме на периферији града, они изграђују карактер вође (управника), преко кога ће и сами да наставе или креирају свој малограђански, социјално запарложени и ништавни облик. Они уз велико одобравање пристају да се лик и фирма „освежи“ новим радним местима и новим звањима, (кад већ није популарно радом и трудом, те се идеја управника о отварању кадровског одељења, аналитичког, општег одељења, правног одељења, дактилобироа, транспортног одељења, књиговодственог одељења,... разних телефото служби, покретног бифеа, шпедераја (...), где ће место наћи поентери, лаборанти, калкуланти, трабанти, манипуланти, лакташи, аранжери, режисери, цинкароши, егзекутори,... јер, како Бора каже, у „јуришу на леп живот“ могу се као модел узети Пикљине речи да онима који немају никаквих квалификација, једино преостaje или администирација или уметност).

Промена стања у фирми, ангажовање да се готово преко ноћи остваре сви идеали лагодног живота и стање моћи, припада класичном моделу пре статичке карактеризације, но динамичне. У Речнику књижевних термина динамичка карактеризација, тј. развојна – она је карактеризација „када се прате промене у личности, сазревање, развој, при чему се, ради што интензивнијег, дубљег поимања комплексности људског бића, избегавају упрошћене једностраности и претеривања (Речник књижевних термина 1985: 316).

Јасно је да сам наслов драме упућује на извесно кретање јунака или, како аутор назива „развојни пут“, којим ће се пре потврдити зацртана, програмски формирана карактерна особина, него позитивно или прихватљиво сазревање или развој. „Таман једно отаљаш, друго ти се пење за врат“, јада се Бора, чије отаљавање има, најпре, егзистенцијалне елементе и планове.

Такође, велико сиремање које Бора Шнајдер покреће, улази у ту назадну лествицу, у систем пада и губитака. „Где ви живите“, каже нови управник Бора, „...уопште нисте у току!“ Уређивање простора њему је у првом плану, без којег се не може ићи у „догледну будућност“. Битно је, како каже, „да имамо где да примамо и чиме да послужимо кад нам ко значајнији дође у обилазак...“ (Поповић 1995: 49) Зато су се поделили у неопходну набавку за успех свога предузећа: куповањем страних пића, завеса, тепиха, намештаја, аутомобила...

Послови око Боре и његове функције крцати су обећањима ближњима и осталима (даљима); ту су обећања за посао, станове, везе, протекције, олакшице, бањска лечења, пензије, обустављања кривичног поступка...

Романтичним се могу узети све оне виртуелне моћи самог Боре управника, Боре Шнајдера, где он, као лик из бајке постиже да пуни своју бележницу, гомила лажи, гомила жене и полтроне... У ту анатомију лажне моћи и типичног узорка комунистичке власти из времена индустријализације, улазе чиновници и секретарице, набављачи и доушници, писари и лаке жене, официрке и алкохоличари... Чини се да Александар Поповић узима за своје драме фрагменте из друштвене хронике шездесетих година, чија је криза резултат несклада страних навика и нових потреба. По ономе што представља драма *Развојни пут Боре Шнајдера*, и по ономе што је у бити драме апсурда – као на пример: непостојање вредности,

двосмисленост осећања, претварање језика у формуле лишене значења, декларативна форма, реторичка визија света – будућности, и ова би се драма могла убројити у драме апсурда. Свакако, она не улази у примарну групу таквих позоришних комада Александра Поповића који су се већ чистије декларисали, попут драма: *Љубинко и Десанка*, *Чарите од сиво пешће*, *Крмећи кас*. Поменуте драме су тематски, структурално и лексички са бројнијим одликама драме апсурда.

Можда би се драма *Развојни пут Боре Шнајдера* пре могла узети и као **драма са тезом**, јер су у њој изложене карактеристике тог дела друштвене драме у којој су социјални, актуелни проблеми и моралне вредности слика времена и стања из којег произилази.

Мирјана Миочиновић наводи да је Поповић један од оних писаца који имају свој свет. „Тај свет је свет београдске периферије; типичне велеградске периферије, која је готово увек мала гето-целина, „миље“ у уском, двосмисленом значењу те речи. У њој не живе људи тек приспели из села, него онај мали свет што генерацијама живи у предграђима и једва залази у центар, а потребан центру, јер га опслужује, у првом реду занатима и својим сумњивим пословима: шнајдери, водоинсталатери, воскари, молери, лимари; затим свет периферијске забаве (кафеџије, музиканти, пеливани), сиротиња без занимања, и покоји периферијски интелегент.“ (Миочиновић 2008: 307–308)

Очигледно је да је Поповић писац који истрајно фокусира своје јунаке и радњу својих дела на конкретне животне ситуације које су проистекле из наше стварности. У тој се стварности налази простор и подстицај за комедиографски приступ и, како Радомир Путник пише у *Драматуршкој аналекси*, „из њега преузима мотиве и апсурдне ситуације и даје им комичну боју, не либећи се да хуморну основу покатакд изгради на језичкој грађи.“ (Путник 2007: 11)

Драмски писац суверено се креће кроз данашње грађанско друштво, правећи документарну слику у тзв. *политичкој фарси*.²

У тексту *Елементи фарсе у драмама Александра Поповића*, Драгана Бесара пише да се „начин употребе елемената фарсе у опусу Александра Поповића с правом може узети као најдоследније остварење овог жанра у домаћој комедиографији. (...) Фарса као *најсмешнија драмска врста* у делу Александра Поповића показује способност да буде нешто више од „олакшања“, не изневеравајући при том своју комичну суштину.“ (Бесара 2000: 423)

Та се карактеристика фарсе у *Развојном путу Боре Шнајдера* посебно истиче када се има у виду принцип виталности, ирационални и нагонски поглед на свет, склоност према претеривању, склоност ка унижавању, те грубости и сировости, тамо где се приказује непопуларни део људског бића. Нарочито се ове особине виде у лику Боре управника, али ни остали ликови нису ослобођени ових порока. Жеља да подмири своје потребе, као и ниска цена моралности и инстинктивности, често у драми бивају карикатуралне.

Најизразитији носилац фарсичног је Бора Шнајдер, који је, како каже Драгана Бесара „потпуно несвестан својих грешака, аморалан и уређено сналажљив, готово носи ауру лакрдијаша. Са крајње штуром психолошком или социјалном мотивацијом, потпуно нејасним породичним статусом, (...) он се подједнако

2 Радомир Путник у тексту „Замишљеност Александра Поповића“ (поговор у књизи *Бела кафа и друге драме*, Београд, 1992, 420) употребљава термин сатирична фарса, а термин политичка фарса користи и Мирјана Миочиновић у *Изабраним драмама* (Београд, 1987, 18).

носи са егзамплираним похвалама, околишним критикама и отвореним пребацивањима.“ (Бесара 2000: 435)

Он се не узбуђује када га разрешавају дужности и као јединог могућег кривца за ликвидацију предузећа. У завршној реченици он каже: „Никад се нећу опаметити... И кад издувам ово своје, ја ћу опет по старом на нов начин... у верштет... ендерај... мора се ајрајховати... аксла - шпиц... баусизон...дурхнај...само док ибервендујем казуру и кротирам крагенхалц... па ћу бити кнап... јер не може човек да умакне од себе... такав му је фах...свако мора да носи свој крст.“ (Поповић 1987: 186) Бесмислице, кованице и туђице израз су хаотичности самог лика, као што је то својеврсна драмска игра.

Оно што чини основну вредност у карактеризацији јунака ове драме је свакако језик. Готово да се квалификација *йойовоћевски језик* узима за јединствено вођење фабуле и извесним реалистичким, али и фарсичним приказивањем јунака који нас „подсећа на неку далеку и заборављену родбину нашу“, како би рекао Милован Данојлић. Намеће се утисак да није важно **шта** јунаци у овој драми говоре већ **како** говоре.

Говорећи о језику у драмама Александра Поповића, Зоран Гавриловић наводи да се код њега, кроз говор осећају *све нијансе, сви карактери, околности и друштвена стварности*. „Слојевитост овог поступка и његова изванредна тачност дочаравају све: опис, психолошку структуру, интелектуалне могућности, животне односе. Од занатлија, радника, малих жена из предграђа, до изгубљених интелектуалаца, кроз читаву градску структуру, тече Поповићева језичка спецификација која усред гротескне и растрешене драмске ситуације ствара тврдо извајане и тачно омеђене ликове.“ (Гавриловић 1968)

Такав језик представља посебан и драгоцен сегмент који је битан за целокупни игровни елемент и семантичка његова функција превазилази етимолошке анализе, већ припада симболичној визији и критичном оруђу против друштва и појединца у њему.

Тај тзв. *аморални вишњализам* потврђује се као фарсична категорија, и она „оправдава“ Борину некритичност према себи и према другима. Својом фарсичношћу и комичношћу, својом виталношћу и, донекле, *нейпосредношћу*, он се не узима као мета сатире.

Главна оштрица и критички усмеривач намењен је друштвеном систему који Бору препознаје као подобну личност за управника.

Свет београдске периферије добија свој идентитет једино увођењем занатлијског идиома: њиме се постижу и комични, драмски ефекти, управо из „заумног дејства лексике“. Мирјана Миочиновић највише се посветила овом проблему и дала једно од најбољих тумачења. Приметивши да је „основни Поповићев језички *машеријал* говор периферијског миљеа, са жаргоном и лексиком заната као основом“ (Миочиновић 2008: 322), природан говор средине у „неприродном“ (раблезијанским) размерама, М. Миочиновић утрла је пут свим каснијим истраживачима.

Езотеричност говора постигнута је набрајањем речи из водоинсталатерског, лимарског, молерског, воскарског и шнајдерског заната, а набрајање је донело гротескну ефектност (Борин монолог, Витомирово навођење шта му је све као шегрту мајстор Пикља одузео, као и Пикљина топографија Београда кад ређа Розикина лутања).

Говорећи о језику, незаобилазно је издвојити и функцију гласа. *Глас* је невидљиви агенс, агенс из сенке, који на тренутке покреће драмску радњу. Глас ка-

рактерише, мотивише, суди и пресуђује. Оно што се прича најчешће је једини аргумент за чињење/нечињење. Тиме се потврђује велика **игра**, главно обележје Поповићевог драмског опуса.

„Бора Шнајдер је“, како пише Мирјана Миочиновић, „синкретична фигура, носилац свих савремених наших моралних зала (надменост скоројевића, неспособности и навиност блуне, разметљивост добро храњеног слуге, еротска незајажљивост“... (Миочиновић 2008: 324)

Помогнут са стране, из окружења, Бора управник не мора да има идеје и да организује одређене акције како би обезбедио, или изградио своју власт. То чине и мимо њега, али не и мимо његове воље они који су то чинили и претходним управницима. Најпре се Пикља труди да угоди својој власти као на пример: „Јао, друже управниче, што сам случајно налетео на једну тако дивну стварчицу за ваш кабинет!... па као риба, а из уста јој светли... то је у ствари столна лампа, али нешто уметничко... то не бисмо смели да пропустимо!... (Поповић 1987: 58)

Тај исти Пикља који му угађа мимо сваког укуса и морала, међу првима је, за кратко време, по паду Боре управника, реаговао:

1. ... ко *џе*, море, још зарезује... (91)
2. Море, није *џи*, Боро, колац у леђима, сагни се *џа* сам види ко је!... (92)
3. *Што* се дереш ко сивоња, ниси у Мурџеници? (93)
4. *Пиџај* *џи* свој *џокојноџ* *ћађу*, нисам *џи* ја овде *џосилни*. (94)
5. Не будали Боривоје!... (96)
6. *Значи*, *џрче* коњ!... *Одоше* нам у *џроцеј*!... *Са оваквим* *џуравником* нисмо боље ни заслужили. (98)

Исто или слично се понашају и остали јунаци у драми (Селимир, Милоје, Лина, Розика, Гоца). Сви су они оптерећени егзистенцијалном тескобом која их мучи, а друштвена маргинализација створила је од њих незадовољнике и деформисане, чак патолошке ликове – људе, притиснуте, осим опстанком и социјалним статусом, и емотивном и еротском, *мушко-женском* збрком.

Говор њиховог нагона јесте и говор њиховог сопственог *ошкривања*, карактера.

Ова комедија престилизована наша је свакодневица, или свакодневица времена педесетих и шездесетих година где Поповић смешта своје јунаке и ствара такав амбијент. Он користи препознатљив манир приказивача живота на периферији, и са потресима и ексцесима опстанка, често мимо ока система вредности и емпиријског и сазнајног света. Такође, често мимо цивилизацијског кодекса. У драми, јунаци су, као на вашару, упућени на проблем *преживљавања*, тј. више преструктурирања него голог преживљавања.

Пре би се ту могло поставити питање: „Како да преживим *свој* живот?, како да *добујам*, но како *заиста* да *преживим*? И баш зато што се размишља о себи, јунаци у *Развојном џуџу* играју, нуде и прихватају игру, и на нивоу дечје маште, улазе у свет *хијерархијскоџ* *хаоса*, по оној вашарској илузији „Миш бели – срећу дели“. Овде лутрија нема белог миша и комадиће папира са исписаним моделима среће, већ је „дародавац“ сам управник Бора, шнајдер који речима, као маг, обећава срећну будућност, али и садашњост радницима у предузећу пред ликвидацијом, у простору мимо центра и светла, у годинама које заиста и не могу много да промене.

Код већине јунака у драми видне су новине; извесна непокретљивост за мали простор, као и неоптерећеност декором и спољашњим амбијентом – упућују на „осиромашени“ скуп типова, а простор би се – када бисмо се користили Гротовским термином, могао сместити у тзв. „сиромашно позориште“.

То се, донекле, догађа са драмом у другој половини шездесетих година, слично као и у другим жанровима: „заокрет од апстрактног универзализма ка материјалној конкретности, од мита ка животу, од прошлости или свевремености ка садашњости.“ (Деретић 2004: 1180)

Јован Деретић каже да „поступци којима Поповић гради своје игре изразито су модерни, блиски савременом театру апсурда, али је свет што се у њима открива домаћи, производ наше традиције и наших менталитета.“ (Деретић 2004: 1181)

Властита људска мера била је пољуљана, како у драмама Александра Поповића, тако и на глобалном плану. А, откуда онда смех када се тако и толико јетко живот поиграва са обичним, полуобразованим, полукултурним, полурадним светом који обликује социјалистичка идеологија?

То је, како би Гомбрович рекао, „смех диктиран страховним нужностима“, смех који иде уз нашу трагедију. Поповић је мајстор тог „привидног савршенства за којим теже ови јунаци, у чијим комадима нема“, како пише Мухарем Первић, „ничег освештаног“. Оно што се јавља – јавља се дивље, каже Первић, „пресно или недопечено, вулгарно, али и лирично недорађено и дречаво, али жељно срећног живота и спасења које му измиче. Горе високо, доле тврдо, каже народ. Чежња, идеали, све културно и ђосјодско фино, величајно преко мере, ритуали и церемоније распадају се пред непобитношћу овејаног живота и *голог човека* који, сатеран до зида, почиње стару причу, позивајући се на празан стомак и голу стражњицу као своје последње истине, што стоје насупрот оним узвишеним, великим, метафизичким, првим и последњим истинама, које нас упућују на виша и боља бића, друге и боље светове.“ (Первић 1995: 8)

Те ликове – јунаке у комедијама Александра Поповића, Первић назива „људићима“ које нико није – *нишпи ће икада довољно ожалишпи*.

Тек се по који Витомир јави да благо реагује, тихо опомене и немо образложи, али пристане на игру. И он је исти: заједно са осталима, иако свако јединка, на крају драме пева ону песму – једноглас, која је као реквијем над њиховим суровим стањем:

*Акове, буцо, вериго,
гегуло, бујуло, ћинђуво,
ексеру, жишкву, замлашпо,
иконо, јазу, мошико,
нишану, њиво, ојушо,
пайуло, ришо, Србијо... (Поповић 1987: 99)*

Ова заједничка песма, иако на очиглед износи бесмислице и изазива благи хумор, катарзичан је крик „залуталих“ и осиромашених са оним што је њима, али и себи учинио управник, шнајдер Бора, који признаје да је било натоварено на њега више него што је могао да поднесе. „Ушла ми је вода у уши, признајем“, каже Бора, „нека ми се пола опрости... упрскао сам као ћуран мотку!... сто четрдесет и седам милиона протурио сам кроз руке за кратко време, па ништа... зато што су моји прсти овакви... растављени... само, фуке-фуке... кад имам ја се ма-

жем по дупету... немам ја смисла за економисање с малим... требало је мени сигнализирати раније“ (Поповић 1987: 102).

Без „сигнализације“ Бора има виле на мору и планини, аутомобиле за себе и своје ближње, као што сада има право на жалбу због процесуирања. Сам он није спреман на жалбу; свестан је свога дела, мада са жаљењем одлази у затвор, уз изговор да су га редовно други користили, други од њега учили занат, други успешније *ујравникова*ли, захваљујући, како каже, „његовим *везама*... његовим *ибришимима*... његовим *винклама*... његовим *џрајџерима*... његовим *џланиц-џосџерима*, његовим *муџирама*... његовим *неџерима*... његовим *ауфенџерима*... његовим *џинклама* и *џеџелфеџима*.“ (Поповић 1987: 105)

Сам крај, и оно чиме Бора, бивши управник, располаже – снајдерске је природе, једино је оно што он поседује и уме, што је део његовог идентитета. Ту је и препознао, а завршетак ове комедије то потврђује, право отимање, право жаљење и губитак, јер је то припадало његовој конкретной природи и његовом занату, као и његовом карактеру. Та би се природа могла графички и звучно представити његовом квалификацијом, да је његов пут све: *џиџил-џиџик*, *џикџак*, *џках*, *џрим* ... *џалаџ-џрџи* и *лакаџи*, ... *на!!!*

Ругање самоме себи, ругање је и са светином око себе, оног света за којег Поповић каже да припада „нижим облицима“ или нижим врстама.

Особеношћу свога језика Поповић постиже врхунску поетску вредност, стварајући тако поетске фарсе, бурлеске, лудорије, трагикомичне људске игре као игре трагикомичног живота на периферији, и не само на периферији.

Милован Данојлић каже да „све уме и све може овај приградски, ситничовнички беспосличарски арго, ова узнемирена подсвест језичка, овај говор паланачки, пијачни и улични, овај језик некњижевни и некњижевнички, језик песнички. Колико се мука накупило у том језику, каква се луда просветљења црног хумора у њему јављају, какви заокрети, каква прожимања, какви захвати и дохвати...“ (Данојлић 1967).

Без патетике и драматичних обрта, Бора је, као репрезент једног времена, пишчев директни одговор владајућем режиму. Међутим, његова се функција ту не исцрпљује. Мајсторски грађен, чини се да никада није био актуелнији. Тако се Борина улога проширује, без дидактичке поруке, и на општи план.

Борин ход унатрашке не само што је општи, колективни ход и корак, „ђаволски доследан“, као и инвентивност изреченог, већ постаје верна слика опште истинитости у којој се могу тражити одговори на многа, и данас актуелна питања.

Литература:

Бесара 2000: Д. Бесара, Елементи фарсе у драмама Александра Поповића, Нови Сад: *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, вол. 48, бр. 2-3.

Деретић 2004: Ј. Деретић, *Историја српске књижевности*, четврто издање, Београд: Пролетарства.

Клоц 1995: Ф. Клоц, *Заишворена и оишворена форма у драмама*, Београд: Лапис.

Марковић 1997: О. Марковић, *Александар Поповић (1929-1996) у српским позоришћима*, Београд: Музеј позоришне уметности Србије.

Миочиновић 1975: М. Миочиновић, *Есеји о драмама*, Београд: Вук Караџић.

Миочиновић 2008: М. Миочиновић, *Позориште и гљоштина*, расправе о драмама, Београд: Фабрика књига.

Онимус 2002: Ж. Онимус, Бекет, Чачак: *Градац, часопис за књижевност, уметност и културу*, година 28, бр. 143-145.

Поповић 1987: А. Поповић, *Изабране драме*, Београд: Нолит.

Поповић 1995: А. Поповић, *Развојни пути Боре Шнајдера*, Београд: Књига комерц.

Путник 2007: Р. Путник, *Драматуршка аналекта*, Београд: Удружење драмских писаца Србије.

Радоњић 2006: М. Радоњић, *Стерија у огледалу двадесетог века*, Нови Сад: Позоришни музеј Војводине, Матица српска.

Речник књижевних термина 1985: Београд: Нолит.

Summary

Bora Snajder, the protagonist of Aleksandar Popovic's play, derives from the general picture of man's fall. By describing his characters as types, such characters become identical and universally real in terms of their actuality, dynamics, their language attitude and their value orientation. Through the way this drama is written, mainly through biographical picture of his ancestors, Bora Snajder's character and the character of his ancestors are revealed. Popovic successfully focuses his protagonist and the plots on concrete situations of everyday lives, which are taken from our immediate reality. Even today, his way of writing drama is modern and close to today's theatre of absurd.

Key words: Aleksandar Popovic, Bora Snajder, characterization, dramatic speech, idiom, suburbs

Тамара Пилетић¹*Подгорица*

НОВО ДОБА У СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ И УЛОГА КЊИЖЕВНИХ ПИСАМА ВУКА СТЕФАНОВИЋ КАРАЦИЋА У ЊЕМУ

Изузетно богата Вукова преписка показује колико му је живот био буран, садржајан, напоран, исцрпљиван болестима и несрећама, али да је успио, као ријетко који интелектуалац са ових простора, да редовно пише и шаље писма, посланице, односно трактате, а као мали број одбраних Европљана све је то сакупљао и чувао као личну вриједност кад се у Србији његовог доба није знало за вриједност. Његова књижевна писма су значајна, не само за заоставштину и знамење, већ прије свега за свеопшту националну историју Срба, за њихов живот и обичаје, за запажене личности и велике догађаје, као и изузетан културни напредак кроз збивања Вуковог доба. Она су дневник дешавања више од пола вијека, документ или свједочанства свих историјских и личних збивања. Вук је писао осим на српском језику, и на њемачком, руском, италијанском, чешком, француском, енглеском, грчком, бугарском, словеначком или латинском језику, што говорио о великом броју језика којима је владао, као широком кругу људи са којима је контактирао.

Кључне ријечи: писмо, адресант, издаваштво, српски језик

Нова ера у српској књижевности започела је појавом **Вука Стефановића Караџића**. Једни увиђају, признају и уважавају његов рад и значај, уздижући га као настављача рада Светог Саве и величају његова дјела, док га други оспоравају и критикују, а значај његовог рада умањују и понижавају, али га неминовно стручна јавност посматра као великог реформатора који је указао и отворио нове путеве развоја српског језика и књижевности. Док су европски народи образовали своје нације, Срби су били не само поробљени, већ и оспорени као народ, под турском влашћу, а затим у оквиру Хабсбуршке монархије добили подређени статус. У овим условима се стварала свијест о сопственој народности, што је будило јак национални елемент, а подстицало историјску и народноослободилачку мисао. Ове тежње су у историји често спровођене управо кроз књижевност јер је она важан услов националних слобода. Дјелатност Вука Стефановића Караџића је у том смислу била неприкосновена јер је сакупио, одабрао и показао јавности онога доба, народна блага и вриједности.

Неоспоран је значај његових књижевних писама, не само за заоставштину и знамење, већ прије свега за свеопшту националну историју Срба, за њихов живот и обичаје, за запажене личности и велике догађаје, као и изузетан културни напредак кроз збивања Вуковог доба. Она су дневник дешавања више од пола вијека, документ или свједочанства свих историјских и личних збивања. Осим на српском језику, писао је и на њемачком, руском, италијанском, чешком, француском, енглеском, грчком, бугарском, словеначком или латинском језику, што говорио о познавању великог броја језика и широкој лепези људи са којима је контактирао. Међу њима су били и кнезови и лордови, слуге и обични радници,

1 tpiletic@hotmail.com

свештеници и љекари, списатељи и преводиоци, као и писари, чланови његове породице. Све ове социјалне релације које је његовао, само потврђују ширину његових познанстава и пријатељстава, ширину области на којима је био неуморни борац који је заслужио све побједи, а вријеме које је прошло је то и потврдило и доказало.

Писма ће у овом раду бити подијељена на сљедеће три хронолошке цјелине, а из сваке ће бити представљена узорци писама, којима ће се још једном указати на њихову језичку и уопште културно-историјску вриједност:

I 1814-1832 (1814 -1821, 1822-1825, 1826-1828, 1829-1832)

II 1833-1850 (1833-1836, 1837-1842, 1843-1847, 1848-1850)

III 1851-1864 (1851-1852, 1853-1854, 1855-1859, 1860-1862, 1863-1864)²

I Првој цјелини припадају најранија Вукова писма, на неки начин, почетничка, на језичком и тематском плану, јер имају углавном конкретне теме везане за прва издања његових књига.

Најзначајнија личност за Вуков живот и рад био је **Јернеј Копитар** који је неоспорно утицао на Вука и његово дјеловање. Били су у редовној преписци и непрекидној комуникацији, што из конкретних разлога, што из веза које су постале искрене и пријатељске, а њихово међусобно опхођење било је изузетно учтиво, благонаклоно и крајње добронамјерно, а сви њихови заједнички послови су уродили врло успјешним књижевним пословима.

Вук му је писао већ из Будима **20. маја 1814.** године гдје се нашао након напуштања Беча те године, а био је већ објавио своју *Пјеснарицу*, чије се штампање очекивало, а у току му је био рад на *Писмарици*. Вук је напустио Беч, вјероватно из личних разлога, наиме Стефан Живковић са породицом је ту боравио о његовом трошку, што га поред његове немаштине финансијски исцрпљивало. Како су у сталним контактима, Вуку је послао рецензију на „Новине сербске“ а овај му је узвратио, и послао чувену Рецензију на Видаковићевог *Усамљеног јуношу*, она се тада први пут појављује у јавности, а биће одштампана тек 1815.године у „Новинама сербским“. Препоручује Луку Милованова који му преписује српску поезију, а дјело које је цензура одбила због правописа којим је писана, па ће Вук тек 1833.године успјети да му постхумно штампа ово дјело. Из ових редова је јасно да се Копитар препао да Вук неће више никад доћу у Беч, па га увјерава да тако неће бити. Помиње име Михаила Максимовића, аутора прве хумористичне књиге, *Малог буквара за велику децу* у Бечу 1792. Ова књига не заступа позитиван став о дјеловању за развој и напредак српске литературе.

У завршници писма савјетује да се Рецензија штампа у „Сербским новинама“, које су издавали Димитрије Давидовић и Димитрије Фрушчић, да како каже да ће тако сви Срби читати и видјети, што говори о његовој практичности и предузимљивости и свеопштем значају за колективну добит.

Штампање обимног **Рјечника** није ишло лако, што због његових противника везано за реформаторски рад, што због економских услова који су успоравали издавање. Вук је био приморан да се обраћа угледним и имућним Бечким грађанима за помоћ. Тако пише у **октобру 1816. Господару Т.Д.Тирки и његовој сугрузи Марији**. Они су му већ помогли за почетак штампања, али нова средства од 2000 форинти која би омогућила излазак из штампе ове значајне књиге, за

2 Према Просветином издању Сабраних дјела Вука Стефановића Карацића.

шта би добио 1000 књига. Вук показује спремност и одлучност да посао приведе крају, врло директно му објашњавајући да њему тај новац мало значи. Ову њихову одлуку доживљава као „питање живота и смрти“, чиме само придаје важност своје послу и одлучност да истрајношћу оствари планирано. Ово писмо је изузетно практичне намјене, али и показује Вукове карактерне особине у вези са цјелокупним радом.

Лукијану Мушицком се јавља из **Лавова 30. септембра 1819**, па у уводу овог писма себе назива „славенским хаџијом“ (Караџић 1986: 32,33), чиме је на најбољи начин описао своје дјелатности по словенским земљама. Затим ређа градове које је видио: Карков, Варшаву, Вилну, Псков, Петерсбург, Кронштат, Новгород, Трев, Москву, Тулу, Кијево, Кишинов у Бесарији, Јаш у Молдавији, Черновиц у Буковини и пише из Лавова. Уз то коментарише овај пут: „Видите куда су ме моје дрвене ноге однијеле! То је важно путешествије за српског лексикографа“, што потврђује његову свијест о озбиљности посла који је започео у овој области, али и своје улоге јер зна да нико није ишао по Русији са његовим намјерама. У Москви је нашао најстарију словенску књигу из 1046. године из које је извукао доста материјала. Видио је и сабљу Ђурђа Смедеревца. Моли га такође за материјалну помоћ и тражи да пита гдје год хоће, само да му пошаље 200 форинти да га чекају у Бечу, а он ће му их сигурно вратити. Пише и о двојници Руса, Кајсарову коју је погинуо код Лајпцига, као и о Тургењеву, управитељу Канцеларије духовних дјела, који му је слао неке књиге и интересује се за њега. Овај познати руски писац имао је, дакле, везе са Србима и њиховим сарадницима у XIX вијеку, што потврђује да су се они налазили на самом врху европских интелектуалаца.

Како је по доласку тражио да види како сад изгледају српске новине, обрадовао се јер је у њима видио Лукијанове оде, а за други пут оставља тему за разговор о Лукијановом ставу да: „песници могу давати законе граматичарима, а не граматичари песницима, или ниједан ниједноме“ (Караџић 1986: 34). Вук на то реагује да је управо наопако јер је српски народ „поштенији, паметнији и просвећенији“ од свих народа које се срео, а виша класа нашег народа је онаква какво јој је васпитање. У наставку писма моли за новац да не би продао велики број књига које је донио са пута.

Значајно писмо **Милошу Обреновићу** Вук пише из **Беча, 30. априла 1822**. Како је девет мјесеци провео у Србији по манастирима сакупљајући грађу за своје књиге, по повратку у Беч знатно је осиромашао и писао четири пута Кнезу жалећи се на свој материјални положај, мада овај није одговарао, па му сад отвореније и директније пише, јер сматра да је његов секретар Лазар Теодоровић главна препрека комуникацији са њим.

Како није добио ниједан одговор, пише му јер неће да га оговара, а главног узрочника види у непријатељима својим, који су „угасили у прсима вашим ону љубав и милост коју сте ми за ту (мисли се на Србију) за десет мјесеци показивали“ (Караџић 1986: 73), што је врло директна и конкретна оптужба. Како је информисан од стране секретара да су најзначајнији људи пали у немилост код Милоша, Вук му затим ређа пет ставки о томе шта треба да ради за напредак отаџбине.

Прво помиње да је имао намјеру да га описмени како би могао да чита и пише, а уз то да се одреди особа да му чита у одређено вријеме; да за кнезовске синове и остале момке уреде школу у којој би учили како би се могли по „европејски припремити за народне службе“ (Караџић 1986: 74); да се напишу књиге за мање школе по угледу на најбоље европске; да га подстакне на постављање за-

кона као што имају све европске земље; да сакупи колико може више народних пјесама, опише манастире и напише *Историју српску наших времена*. Свим наведеним сматра да би се стекла велика слава по свијету и да би боље помогло од осталих активности и дјеловања.

Нови пасус започиње ријечима: „Али залуду!“ што је вид опомене, али и прекора, па анализира препреке на остваривању ових планова. Главну види у секретару Лазару коме не би одговарало да кнез зна колико и он, па би кнез почео тражити нове сараднике или да не почне поштовати Вука исто као и њега или можда чак и више. Вук сагледава да је баш он против напретка Србије јер у њему види велико непријатеља, па конкретно и угрожава Вука својим дјеловањем јер од њега сакрива новине српске и њемачке, а кад их он прочита тек му их просљеђивао. Некад му их је вјешто и сакрио. За објављивање јеванђеља мисли да би то већи углед донијело Милошу, него подизање манастира, али опет да је пристао и тај посао да обави под његовом цензуром, уз намјеру да га понесе у Карловце гдје га не би дозволили са његовим именом. Јеванђеље је тјерао из своје канцеларије, у сарадњи са кнезом Васом Поповићем и Хаџи-Атанасијем који су га читали. Па Вук примјећује: „Он воли вама препоручивати и у посао народни примити и мијешати којекакве ћифте и муфлизе, од којих се не боји да ће кад постати као и он“ (Караџић 1986: 96), што је снажна одредница негативних карактерних особина

Кроз сликовито казивање напомиње да се секретар сав претвори у злато, не би могао исплатити добро које он намјеравао учинити за њега, али му није дао, што је оцјена не само његових намјера, већ и Вуковог посла. Колико је сигуран у исправност пута на којем је, он чак позива и све европске новине да објаве на Вукову срамоту, а за њихову славу што нису дозволили да ове намјере заживе. Завршетак писма је исказивање изузетног поштовања и покорности јер је он „онај исти који сам и досад био“ (Караџић 1986: 77, 106).

Такође из **Лајпцига** пише црногорском владика **Петру I Петровићу Његошу 18/30. августа 1823**. Помиње молбу од прије двије године о сакупљању и слању нових пјесама, што потврђује његово интересовање и бригу о сакупљању народног блага на ширем подручју у коме се говори српским језиком. Као знак захвалности што се владика залагао за сакупљање, шаље му **Трећу књигу пјесама** и скреће пажњу да су у некима тема Црногорци. Ако неко још затражи нове примјерке, препоручује Фрушчића као особу која то може испоручити. Са изузетном благонаклоношћу завршава писмо, што је било у складу са угледом онога коме шаље.

Значајом **Јохану Волфгангу Гетеу** је писао из **Лајпцига 8. новембра 1823**, како је био код њега у посјети док је боравио у Вајмару. Уз велико уважавање, шаље му превод неколико српских пјесама. Посебно је задовољан захтјевом који само значи „усавршавање пјесме о племенитој госпођи Хасанаге“ (Караџић 1989: 312). Затим ређа још неколико пјесама, као *Смрти Краљевића Марка*, за кога помиње да је „српски херкул“, иако су о њему двије књиге већ штампане али су пјесме прилично дуге, па му није слао, а био би задовољан да чује утиске ових које му шаље. Уз велико уважавање завршава писмо и потписује са као „најоданији слуга“.

Сими Милутиновићу је послао писмо из **Беча, 20. фебруара 1826**, које је било одговор на његово из Лајпцига гдје је боравио ради објављивања „Србијаде“. Савјетује му да преузме ортографију којом он пише, ако неће поручује му „а ти чини како ти драго“, што је бескомпромисан став који потврђује његову

исправност. Вук себе велича, па каже да је у томе “данас мајстор бољи од свију Срба”. Затим га подстиче да се чува туђих ријечи, посебно славенских и руских, па да му буде „чисто народни српски језик“. Јавља му и породичне новости да му је син Милутин умро у првој години, а Сави је шест и препоручује му да дође у Србију и ожени се.

У августу 1831. године пише Јернеју Копитару из Земуна о томе да не жели да пређе у Србију, а како није могао да добије аустријски пасош због свађа са митрополитом, пријатељ Копитар га наговара да узме руски пасош. Вук у писму показује невјерицу да ли ће и руске власти њему изаћи у сусрет како је по овом царству већ разглашена погрешна вијест да је он Србе унијатео и све оно што му није по вољи, називао руским (Караџић 1988: 112,113). Писмо добија полемичан тон јер Вук износи податке који о њему говоре као о човјеку који ради за интересе одређене стране, или руске или аустријске. У овом метежу признаје да би најрађе “бјежао и овог царства и из народа српског” како би се удаљио од ових интрига. Саопштава и детаље о штампању збирке поезије Луке Миловова у јерменском манастиру, па га моли да направи цензуру, а чека Вуково полагање испита да би дошао у Беч. У завршетку писма износи своје наде у дјелатност Грима и Бауринга који су могли да подрже његове идеје и пропагирају му дјелатности.

Још једно писмо је послао Земунској војној команди 15. септембра 1832. године са објашњењем писма упућеног Милошу Обреновићу у коме му тумачи своју позицију и овим питањима студиозно и детаљно прилази. Углавном се позива на националну основу („Ја јесам Србин и у Србији сам рођен, и мени као Србину не само да је веома стало до благостања своје отаџбине...већ и због тога што читава Европа жели да је једном види у процвату“ (Караџић 1988: 763-764), а и на своје искрене намјере („да са мало знања, које сам скупљао у Европи, поштено служим отаџбини и кнезу“). По његовом ставу, кнез ради против њега, а он је одлучан да у такву Србију више не улази, јер је због неслагања у књижевним питањима одлучио да забрани његов правопис јер сматра да му је циљ „да народ одврати од православне вјере и да га поунијате“. У овом писму Милоша назива „деспотом“, иако су његове намјере да се постигне добро и за народ и за њега. Затим износи до детаља овај спор и жељу његову да му о свему у писму напише. Сва ова дешавања говоре о Вуковој изненађености насталом ситуацијом, али и потреби да до краја испуни захтјеве датих особа, односно институција у овом спору што говори о озбиљности дате ситуације.

Како је око ових дешавања насталих око Вука било много интрига, клевети и оптужби, кнез је наредио да се он уклони са Границе и добије пасош за Беч гдје је наишао на тешке материјалне услове па је молио своје пријатеље за позајмице.

II Друга цјелина су писма послата у периоду од 1833 до 1850.

Из Беча 8. јануара 1833. Леополду Ранкеу и објашњава кашњење његовог писма јер се у Србији нису средили неки односи, па се умјесто досадашњих Грка, добијена два митрополита и два епископа, а Милош је признат за наследног кнеза Србије, па је стање исто као у 1828. години. Отворена је прва штампарија у Београду, мада је прва штампана књига од др Стејића заплијењена иако је прошла цензуру и добила дозволу, што само говори о Милошевој власти. Такође пише му о свом учешћу у Законодавној комисији, мада је он напустио Србију како је увидио да неће бити од веће користи, а неће успјети да нешто изда, па му се Милош наљутио и постао му највећи непријатељ. Саопштава му и своје намјере да своје радове спреми за штампу. На крају овог писма се потписује са *Ваши одани слуга*, што говори о блиским личним односима са овим уваженим научником.

Лукијану Мушицком из Беча 22.августа/3. септембра 1833. саопштава о посјети Његоша који је био на путу ка Русији кад је свратио у Беч и са Вуком се упознао. Представља му га као младог човјека са непуних двадесет година и оцјењује да не само српски лијепо чита и пише, већ и „прави и стихове лепе“. Вуку се допао Његошев став да „на свету нема лепшег језика од нашег народног“, а како му се митрополит Стратимировић жалио на њих обојицу, сазнаје и да их је бранио, што ће се у наставку дешавања, након објављивања *Горског вијенца*, показати као истинито.

Јакобу Гриму је 24. августа 1836. из Беча послао два примјерка Српских пословица и исказао наду да ће му се књига допасти. Искрено му преноси да у овим књигама има и оних које нису пословице у правом смислу те ријечи, али циљ му је да се штампа што више „ствари“ (Караџић 1989: 714) о српском народу. У наставку писма, поједине пословице одгонета и тумачи њихову поруку, чиме писмо добија практични смисао и намјену.

Захваљује такође и **Петру II Петровићу Његошу** у писму послатом **26. фебруара 1845.** године за препоруку коју је упутио и тиме убрзао стицање пензије од 400 талира. У наставку писма износи свој план да дође до Србије, да се усмено захвали свим пријатељима а даље би радо дошао до Босне, а онда преко Албаније до Црне Горе. Затим прави план сусрета под Острогом са владиком о Тројичин дану. Захваљује на сакупљеним пјесмама. На крају му цјелива десницу руку и са великим поштовањем окончава писмо.

Писао је и **Петру II Петровићу Његошу 19. јануара/31. јануара 1848.** и из садржаја се јасно види да су се њих двојица редовно дописивали и обавјештавали о актуелним књижевним дешавањима. Вук је г. Тирки предао примјерак збирке поезије Бранка Радичевића, а колико цијени овог пјесника види се из најаве радости Његошу кад прими ове стихове. Износи му његов проблем штампања књига, па му помиње и да је остао дужан Јерменском манастиру у коме је поезија штампана. Преноси му и Бранкову жељу да дође и посјети „Црну Гору и Црногорце да би знао шта ће пјевати“ (Караџић 1994: 52), што говори о блискости ових аутора и њиховој међусобној сарадњи. Такође му преноси поздраве од Микошића и пита да ли би му се могао добавити један примјерак *Огледала српског*. Писмо карактерише пријатељски тон, иако је саржина крајње практична, а тиче се актуелних издања и вриједних књига.

Јакову Гриму је посао 8. фебруара 1850. писмо у коме велича част коју је добио постајући члан Гетингенског ученог друштва, која је већа од оне учињене њему кад је стекао диплому српског Друштва. Драго му је да је српски народ уочи колико се за њих залаже, па показује да то цијени. У писму се такође бави и питањима превођења појединих ријечи са њемачког на српски језик. Комисија која је преводила све правне изразе планира и да их штампа у свим нарјечјима: чешком, пољском, украјинском, крањском и српско-хрватском, све заједно у једној књизи. Ово именовање нарјечја је врло значајно јер се одреднице помињу прије оснивања појединих државних заједница. У завршетку писма доноси један значајан закључак прикладан човјеку који се интензивно бавио језичким питањима. По њему за њих је увијек успјешнији један човјек који се њима бави, а не „многи заједно“ (Караџић 1994: 609, 681). Ово врло садржајно и значајно писмо још једна је потврда његове сталне комуникације са адресантима познатим по цијелој Европи.

Јерменској штампарији пише 13. маја 1850. са темом штампање његовог *Српско-њемачко-латинског речника*, као и финансијским питањима и о пре-

узимање коректуре. Читаво писмо се тиче само ове врсте питања, али је значајно да он око плаћања не обећава никакво одуговлачење и поступање само према „задатој речи“. Вук је дакле стекао заслужено повјерење својим радом, па искрено о томе пише и отворено подсјећа. Ово писмо иде у ред оних практичних, али нам и говори детаље Вукове личности јер зна да поштује позитивне особине других, али и тражи да га уважавају.

III Трећа цјелина су писама је послата 1851 до 1864. године

Бечкој академији наука је одговорио **30. маја 1853.** на њихову молбу да им се пошаљу подати о његовим дјелима, али их обавјештава да је изабран за дописног члана Имераторске Академије наука у Петрограду и да је добио орден црвеног орла треће класе од пруског краља. За ову годину се број његових дјела повећао другим издањем Српско-латинско-немачког речника и Српским народним приповијеткама, а у додатку овом писму шаље комплетну своју библиографију.

Писао је и сину **Димитрију Караџићу из Београда 11. августа 1862.** Како је ово Вуков јединац, он се доста слободно понашао па је ово Вуку задавало доста бриге, чак му је и кнез Милош писао да је као официр у војсци имао обичај да више попије, па се то претварало често у немиле догађаје. Како му се син жали само зато што није унапријеђен, Вук му отворено износи све оно што је чуо о његовом понашању. На културан начин Вук каже ако све то није истина, он има право и Министра војске питати зашто није унапријеђен као сви његови другови, а ако је све истина савјетује га да се поправи јер то узрокује и родитељску несрећу, али га и учи да ако не умије да пије као сви паметни људи, боље му је да окане пића, па да пије воду.

Писао је и **Ђури Даничићу из Ремербада, 9. августа/28. јула 1863.** Тема овог писма је Никољско јеванђеље које је Вук открио још 1820. у манастиру Никољи, па га описао у *Даници* 1826. године, касније га је на реверс узео Алекса Вукомановић, па је остало у његовој заоставштини, а дјело ће тек после Вукове смрти бити објављено у Београду 1864.

Вук расправља о овом реверсу и томе да ли је Алекса био у обавези да га врати Манастиру или не. Искрено му пише да рукопис нико није крио, већ је он само дао г. Тиролау, сликару који је био Вуков секретар и израдио му је слику у природној величини, да га препише за Ђура.

Примјећује да кад га је држао у рукама 1820. имао је више листова него сад, кад га је нашао у соби једне кућице уз Мораву, гдје је видио разбацане листове. Вук очекује скори сусрет са Ђуром у Бечу.

У писму **Ђуру Даничићу из Беча 22. августа 1863.** је Вуков предлог упућен Библијском друштву 1852. године да се издају *Псалми Давидове* у Даничићевом преводу, о чему је вођена дуга преписка, па је на крају то одбијено не само због скупе цијене коју је Вук тражио, већ и због тога што је то превод са руског, а не са јеврејског језика. Тек је 1863. године, агент Британског и иностраног библијског друштва Едвард Милард започео питање штампања цијелог *Новога завјешта* у српском преводу. Ово друштво је такође хтјело да штампа и ново издање Вуковог превода *Новога завјешта*. Вук саопштава Ђуру ове информације и наговара га да се погађа око цијене штампања јер примјећује да су сви трговци више него штампари, што је добро запажање о времену у коме су поједини само тражили своју корист, али и савјетују пријатеља да се и он понаша у складу са њиховом политиком.

Како је дочекао и зреле седамдесете године, Вук је био и даље активан, радио је своје и пратио туђе послове, а био упознат и са новим издањима у Србији. Писао је **Даничићу из Беча 14. новембра 1863.** и предложио му да Документ са

два свједока му прослиједи, како је тражио од њега, па да га он преда Милораду. О износу трошкова за њега не зна ни сам прецизно, па је спреман да преузме сто дуката уствари да му их син подигне. Обавјештава га да заједно са Миклошићем дијели став да његово име треба да се штампа на псалтиру и свим другим књигама.

Посљедње сачувано Вуково писмо је оно упућено **Василију Васиљевићу из Беча, 16. јануара 1864.** и у њему се опходи до краја пријатељски, па му у уводном обраћању каже „стари и нови пријатељу“ што показује да су и од раније били пријатељи, али и да се његова унука удала за брата Алексе Вукомановића, чиме су постали и сродници, а послала им је своју фотографију. Садржај писма је конкретан, Вук тражи да му пише рецепте за кување разних јела.

Закључак

Изузетно богата Вукова преписка показује колико му је живот био буран, садржајан, напоран, исцрљиван болестима и несрећама, али да је успио, као ријетко који интелектуалац са ових простора, да редовно пише и шаље писма, посланице, односно трактате, а као мали број одбраних Европљана све је то сакупљао и чувао као личну вриједност кад се у Србији његовог доба није знало за вриједност. Кад се сагледа његова ситуација, наметнуте његове, или хроничне болести са којима се борио цијели живот, ипак је излашао као побједник кроз рад који је давао изузетан смисао његовом животу и њиме је и овјековјечио сво своје дјеловање и књижевне активности.

Иако често настала из практичне користи или посла, са формулисаним намјерама и тенденцијама, у цјелокупној његовој преписци се показује као ода ни патриота, упоран радник, велики зналац књижевник послова, како у прикупљању, тако и у стварању, штампању, ширењу, уговарању, али и као човјек свога става, отворен и искрен, па и онда кад за то није било простора и кад га је такав став скупо коштао.

Литература:

- Караџић 1969: В.Ст. Караџић, *Писма*, Библиотека српска књижевност у сто књига, Нови Сад-Београд: Матица српска-Српска књижевна задруга.
- Караџић 1986: В.Ст. Караџић, *Сабрана дјела Вука Караџића, Прейиска I (1814-1821)*, Београд: Просвета.
- Караџић 1987: В.Ст. Караџић, *Сабрана дјела Вука Караџића, Прейиска II (1822-1825)*, Београд: Просвета.
- Караџић 1989: В.Ст.Караџић, *Сабрана дјела Вука Караџића, Прейиска III (1826-1828)*, Београд:Просвета.
- Караџић 1988: В.Ст.Караџић, *Сабрана дјела Вука Караџића, Прейиска IV (1829-1832)*, Београд: Просвета.
- Караџић 1989: В.Ст.Караџић, *Сабрана дјела Вука Караџића, Прейиска V (1829-1832)*, Београд: Просвета.
- Караџић 1993: В.Ст.Караџић, *Сабрана дјела Вука Караџића, Прейиска VII (1843-1847)*, Београд: Просвета.
- Караџић 1994: В.Ст. Караџић, *Сабрана дјела Вука Караџића, Прейиска VIII (1848-1850)*, Београд: Просвета.
- Караџић 1998: В.Ст. Караџић, *Прейиска XII (1859-1862)*, Београд: Просвета.
- Стојановић 1987: Љ. Стојановић, *Животи и рад Вука Стефановића Караџића*, Друго издање (фототипско), Београд: БИГЗ.

**“NEW AGE IN SERBIAN LITERATURE AND VUK STEFANOVIĆ KARADZIC’S
POSITION OF LITERARY LETTERS”**

Summary

Very rich Vuk's correspondence shows how his life was stormy, eventful, tiring, exhausted diseases and accidents, but he was able, as a rare intellectual who in the region, regularly writes and sends letters, epistles, and tracts, as well as a small number of selected Europeans it is all collected and kept as a personal value when they are in Serbia, his age was not known for its value. His literal letters are important not only for legacy and symbol, but rather the overall Serbian national history, to their life and customs, the prominent figures and major events and outstanding cultural events Vuk's progress through the ages. They are daily events more than half a century, the document or the testimony of all the historical and personal events. Wolf has written besides the Serbian language, and in German, Russian, Italian, Czech, French, English, Greek, Bulgarian, Slovenian and Latin, as spoken on a wide range of people with whom he contacted and was in a relationship.

Key words: letter, the addresser, publishing, Serbian language

Милица Грујичић¹*Београд*

ИДЕНТИТЕТ ДЕФИНИСАН ПРОСТОРОМ И СЕЋАЊЕМ У РОМАНИМА КАТАЛИНА ДОРИЈАНА ФЛОРЕСКА

Каталин Доријан Флореску, швајцарски аутор румунског порекла, мало је познат овдашњим читаоцима. Добитник је великог броја награда, дела су му превођена на више језика. Грађу за своје романи, приповетке и есеје овај аутор неуморно црпи из родне Румуније, коју је у раној младости напустио, емигрирајући са родитељима на запад. Питању идентитета миграната Флореску се изнова враћа. У романима попут *Време чуда* или *Крашак иути кући* наглашава се утицај простора на психу главних јунака који живе у туђини. Посебна пажња посвећује се њиховом сећању; као једини сигурни ослонац јунака-миграната сећања су узрок њиховог преиспитивања својих позиција у новом, али и свету који су напустили. Ослањајући се на студије Лотара Крапмана, Мориса Албвакса и Петра Вајхарта, рад се бави тумачењем приповедачевог опхођења са просторном компонентом, али и прошлешћу и сећањем, као конституентама идентитета ликов.

Кључне речи: Флореску, идентитет, простор, сећања

Како је Румунија у Швајцарској

Спонтаност и једноставност израза, аналитички поглед, филозофски набој и необичан хумор основне су карактеристике дела Каталина Доријана Флореска, швајцарског аутора румунског порекла. Флореску се убраја у најзначајније савремене ауторе у Швајцарској; на европској књижевној сцени он добија све већу важност. Премда преведено на више европских језика, његово књижевно стваралаштво остаје - без превода на српски језик - готово непознато овдашњим читаоцима. Овај аутор брилијантног израза и стила студирао је психологију и психопатологију; радио као терапеут до 2001. године, када се отиснуо у књижевне воде. Добитник је бројних награда - награда *Ана Зејгерс* (2003), *признање града Дрездена* (2008), *Ерфуртша* (2011), *Швајцарска књижевна награда* (2011), књижевно признање *Ајхендорф* (2012) само су неке од њих. 2002. године уречена му је и чувена *Адалберти-фон-Шамисо-награда* фонда Роберт Бош, која се од 1985. године додељује ауторима немачког порекла који пишу на немачком језику.

Грађу за своје романи, приповетке и есеје Флореску неуморно црпи из родне Румуније, коју је у раној младости напустио, емигрирајући са родитељима на запад. На своју литерарну повезаност са домовином и њеном традицијом он је изузетно поносан: „Стерилне приче из Цириха, Берлина или Беча? Чему? За то су задужени други аутори, са пуно успеха. [...] Ја сам у удобном положају да познајем једну земљу, један регион, једну културу на периферији Европе, који изнова утољавају моју жеђ за јаким, драматичним, непосредним причама.”² Флореску

1 gostuski@yahoo.com

2 Саопштио је Флореску у интервјуу са новинарком Даном Кернс за часопис *Литературшок* (нем: *Literaturshock*) 23. 04. 2011: <<http://www.literaturshock.de/autorengeluester/000108>>. 01. 12. 2011.

ће на више места нагласити да се, пак, у његовим текстовима не ради само о источној Европи: пушта он да се „окцидент изузетно често појави, али никада тако сочно!” (*Ibid.*)

Како је на сопственој кожи искусио драму прилагођавања у иностраној земљи, овај дубоки познавалац људске психе изнова се враћа мигрантској тематици, у којој безрезервно наглашава осећање усамљености и отуђења. Вешто настоји да филозофске проблеме човека уклопи у његов однос са заморном борбом у новом окружењу. Његови текстови (пре свега они који тематизују непосредно искуства егзиланта) прожети су аутобиографски интонираним исказима, аналитичким размишљањем и аутореференцијалним релацијама, измичући сваком недвосмисленом тумачењу.

Мигрантска књижевност

Каталин Доријан Флореску није једини аутор у Швајцарској који своје покрекло води из иностранства. Дела Дантеа Андреје Франзетија, Франческа Миђи-елија, Драгице Рајчић или Аглаје Ветерањи вишеструко су награђивана и сматрају се релеватним чиниоцем швајцарске књижевности. Ови, као и готово сви други аутори са досељеничком позадином, разликују се од осталих пре свега по избору тема, које се у њиховим текстовима консеквентно јављају: свеопшти сан о пристojним животним условима, бекство у иностранство, борба прилагођавања у новој земљи, тешкоће са усвајањем новог језика, али и културног обрасца и друге. Овде се, међутим, примећује нешто важније: наведена миграциона искуства у новој домовини обично бивају обрађена у контексту позадинске културе, одн. обе културе се појављују у новом светлу стварајући утисак, послужимо се изразом културолога Хомија К. Бабе, *културне хибридности*. Важно је још напоменути како књижевна дела ових аутора-миграната неуморно инспиришу представнике критике да их посматрају, а неретко и вреднују некњижевним, неуметничким факторима, узимајући у обзир само њихов миграциони аспект.

Тумачењу дела аутора са миграционом позадином поклања се све више пажње. За ову књижевност се у секундарној литератури на немачком језику у међувремену одомаћио назив *мигрантска* (нем. *Migrantenliteratur*). Њему је претходио израз *књижевности странаца* (нем. *Ausländerliteratur*), но овај назив је у кратком року постао неадекватан, пошто се испоставило да бројни аутори највећи део свог живота проводе управо у новој домовини (в. Реш, 2004: 90-94). Неретко ће се у секундарној литератури наћи и називи попут *интеркултурна* одн. *интерлингвална књижевности* (нем. *interkulturelle/ interlinguale Literatur*), као и *књижевности мањина* (нем. *Minderheitenliteratur*), који, међутим, не наилазе на широко прихватање. О самом појму *мигрантска* књижевност издашно се дебатује у књижевнонаучном дискурсу. Постоје неслагања не само око адекватног назива, већ и око обима или времена настанка. Питања попут оних о чиниоцима који недвосмислено одређују ову књижевност или коју позицију она има на светској књижевној сцени, остају и даље отворена. У оквиру овог рада нећемо их продубљивати, пошто би то подразумевало развлачење координата наше анализе унедоглед, што нам није циљ. Уместо тога, пажњу ћемо посветити питању идентитета егзиланата, које се да испитивати на основу читавог низа теорија о идентитету, а самим тим и најразличитије тумачити. Одлучили смо се да одабране текстове у раду посматрамо у кључу социологије и психологије, сматрајући

како једино ова синтеза пружа шире разумевање овог у последње време изузетно актуелног питања.

Флукутирајући идентитет миграната

Дело америчког културолога Хомија К. Бабе *Смештање културе* помаже разумевању ситуације миграната и њихове књижевности. Баба полази од исказа, да је у данашње време огроман број људи погођен миграцијом, а самим тим и брисањем националних и културних граница (Баба 2000: 5 и даље). Разумљиво, аутори-мигранти своју динамичну културну позицију често рефлектују у својим делима, што отвара нове изазове у погледу разумевања њиховог личног идентитета. Наиме, нестајањем недвосмислених граница (земаља, класе или пола) идентитет појединца се отима тумачењу у традиционалном смислу; реч је, закључујемо, о вишеструким процесима промене, који су у пуном јеку читавог живота.

Питање личног идентитета представља једно од најважнијих питања у текстовима са мигрантском тематиком. Јасно је да се лични идентитет не може посматрати хомогено, већ у односу на шире целине. У свом чланку *Баланса идентитетских упућени* Бегина Баумгертел износи тврдњу да се у опису идентитета миграната ради о личном идентитету у смислу ауторефлексивног процеса, при чему се нужно јављају преклапања са културним, социјалним и националним идентитетом (Баумгертел 1997: 53). Баумгертел даље указује на чињеницу да се иза појма *пошраба за идентитетом* крије широка палета најразличитијих аспеката попут: конфликти улога или идентификације, уздрмавање аутослике, поремећај система вредности, толеранција вишезначности, преузимање нових улога, приказивање процеса отуђења у модерном друштву, итд (Баумгертел 1997: 54). Баумгертел ће додати како овај појам не обухвата само различите области проблема, већ и најразличитије литерарно (експлицитно или имплицитно) конструисане моделе идентитета (Баумгертел 1997: 54-55).

У својој анализи идентитета миграната Баумгертелова се ослања на интеракциону теорију Лотара Крапмана. Крапман (2000: 10 и даље) полази од тога да лични идентитет сваког субјекта остаје нестабилна позиција, пошто је условљен интеракцијом: „Ја-идентитет није чврст посед појединца. Како је он саставни део самог интерактивног процеса, мора се изнова формулисати, како у погледу очекивања других, тако и у односу на стално променљиве животне приче индивидуе” (*Ibid.*: 208). Мишљења смо да ситуације миграције нужно са собом доносе променљиву путању, интерактивне процесе, флукутирање идентитета - појединци непрестано преиспитују сопствено биће, неретко признајући више припадности. Бечки социо-географ Петер Вајхарт у основи прихвата Крапманову теорију и тумачи компоненте које утичу на грађење идентитета појединца. Између осталих наводи Вајхарт *месито* (простор) као један од фактора који утврђују идентитет, одн. доводе до његовог губитка (Вајхарт 1999: 13-14). Инспирисани Вајхартовим ставом одлучили смо се да у овом раду идентитет Флорескових јунака тумачимо кроз просторну призму: покушаћемо да утврдимо у којој мери просторије, провинције, метрополе, - простори уопште - утичу на грађење идентитета јунака; занима нас да ли они учествују у нарушавању истог. Како смо успут приметили да имагинарни простори јунака играју велику улогу у обликовању њиховог идентитета, споменућемо и њих.

Да идентитет не може бити хомоген, независан и да појединци признају више припадности, поменули смо раније. Жак Дерида (1999: 11 и даље) сматра

како не постоји идентитет који би се могао назвао сасвим и искључиво својим: он је попут мреже у који продиру утицаји са свих страна, и тако сви заједно чине његово тело. Идентитет се, као прво, не може разрешити веза са другим идентитетима, а затим веза са својом прошлости, садашњости или будућности (*Ibid.*: 11-12). Идентитет, закључићемо, не можемо посматрати одвојено у синхронном или дијахронном смислу. Могућност да је он повезан са временом колико и са простором, подстакла нас је да своју пажњу, поред испитивања просторне компоненте, усмеримо и на прошлост, одн. сећања као њену важну конституенту, с обзиром да им наши јунаци придају изузетну важност. У раду ћемо, између осталог, покушати да дефинишемо везу између прошлости, тачније сећања, и стварања идентитета јунака. На том путу послужићемо се студијом социолога Мориса Албвакса; његове идеје о колективном сећању применићемо на наше тумачење индивидуалног сећања Флорескових јунака.

Време чуда

Флоресков први роман, *Време чуда* (нем. *Wunderzeit*), објављен 2001. године, аутобиографски је обојен. Прича креће из неизвесне тачке: четрнаестогодишњи дечак Алин и његова мајка седе у колима на граници између Румуније и Југославије и чекају оца, који је нестао код царинске кућице. Судбина породице, која се упустила у покушај бекства из земље, виси у ваздуху. Како би скренуо мисли са одлучујућег момента који им предстоји (да ли ће успети да напусте земљу, или ће завршити у румунском затвору), Алин се у овој географској ничијој земљи присећа: прича нам о свом детињству под диктатором Чаушеском, о првом бегу из земље и животу удвоје са оцем у Италији и Америци, потом о повратку у Румунију, након што су се снови о емиграцији реализовали, али су, нажалост, пропали. Место из кога се приповеда је аутомобил. Мишљењем да он представља један од чинилаца Алинове идентификације, потврђујемо Крапманову тезу о нестабилности идентитета и његовој условљености интерактивношћу и променљивошћу животне ситуације (Крапман 2000: 208). Аутомобил овде фингира као метафора дома, али и индивидуалне мобилности: нуди скровиште, заштиту мигранту, али га (управо због своје транспортне функције) истовремено излаже свакаким утицајима са стране. Овај мотив, који се враћа у многим Флоресковим романима, наводи нас да закључимо како је ауто нека врста друге коже.

На алтерабилну средину и догађаје у туђини мали Алин реагује развијајући две стратегије којима чини прилагођавање лакшим: он себи ствара један имагинаран простор којим се сусреће са својом новом околином, уз помоћ кога се брани. Тешку стварност Алин премазује филмским сликама и глумцима. Измишља приче. Емоционалност у доживљавању филмских слика и њихова адаптација на његове индивидуалне доживљаје јаче су него његов лични доживљај непосредне реалности. Фрагментарне и инсцениране слике из холивудских фабрика служе Алину као идентификациона фолија и помоћ у оријентацији. Читалац не може да се отргне утиску како ове слике заправо нуде све више површности и непоузданости. Исто важи и за његова сећања из детињства: променљиве конотације и различите Алинове приче дефинишу његов (променљиви) идентитет, чинећи га одраслим мушкарцем, спортистом, зналцем, или пак херојем.

Филмске слике су катализатор процеса који се у Алиновом опхођењу са његовим идентитетом показује на другим нивоима. Када отац и син путују натраг из Америке у Румунију, јасно је колико њихов концепт домовине обухвата је-

дан естетски простор испуњен променљивим значењима: Након првог бекства и неуспелог сналажења на обећаном западу, Алина и његовог оца ранији пријатељи и комшије у Румунији гледају са неповерењем, називајући их сарадницима тајне службе. Када Алин прича своје догађаје у иностранству, ниједан друг му не верује. Његов идентитет промењен путовањима не налази потврду од стране људи у Румунији; у простору, који је означавао *зоном свој дејинства* Алин све више важи за доброг приповедача. Он открива своју склоност да се усклади са начином на који га доживљавају, те прихвата приписану ролу и идентификује се са њом. Овоме одговара и његово интересовање за натприродне феномене и ванземаљце, као и његово бављење магијом. Алинова усвојена способност измишљања и глуме помоћи ће породици на крају при коначном бекству (које она исценира као одлазак на лечење), када Алин пред пограничним полицијцима преувелича свој телесни недостатак, у који полицијци беспоговорно поверују.

Кратак пут кући

Снажан аутобиографски моменат одлика је и другог романа Флореска из 2002. године, који носи назив *Краћиак њуш кући* (нем. *Der kurze Weg nach Hause*). Овде радња креће осам година касније; главни јунак Овидије, рођен у Румунији, сада живи у Швајцарској. Прве странице романа приказују главног јунака и његовог пријатеља Луку у малом румунском приморском месту. Аутор прибегава једним од својих омиљених приповедачких инструмената и ротира правац посматрања приче: Цирих је полазна тачка њиховог путовања, али се *њуш кући*, из Цириха преко Будимпеште до Темишвара, описује са његове (претпоставићемо) коначне тачке — места Мангалије на румунској обали Црној мора. Супротно од романа *Време чуда*, где се могућност емиграције и тиме повезане срећне околности при напуштању старе домовине називају чудима, овде је емиграција непријатно доживљена, а главни јунак прижељкује повратак кући.

Да је потрага за сопством тема овог романа, показаће Флореску на самом почетку; и овога пута он ће питање идентитета довести у везу са аутомобилом³, служећи се притом техником очућавања: мало дете на румунској обали види двојицу младића како спавају у аутомобилу и пита мајку јеси ли они мртви. Мајка негира: „Они су пропалице. Пропалице и пијандуре. Спавају да се отрезне” (Флореску, 2002: 5). На питање детета шта је то пропалица, мајка дефинише: „Пропалица је неко, ко још није пронашао место под сунцем” (*Ibid.*: 5). Непоседовање места односно домовине у случају оба младића акцентоваће аутор и кроз тумачење регистарских таблица на колима, које су овим Румунима непознате: „Мама, упита дете даље: Шта значи це-ха (лат. СН)?” - „Никад чула. Скраћеница не одговара ниједној земљи коју знам”. „А има ли уопште такве земље?” „Ако има кола, има и земље. Али како изгледа, биће да су пропалице одавде, а ауто су украле из неког скупог хотела” (*Ibid.*: 6). Логика закључивања Румунке је изванредна: земља постоји зато што постоји ознака. Слова Ц и Х указују на порекло аутомобила и његових путника, али је свођење на ово порекло независно од читања

3 У центру Флорескове игре идентитета налази се, међутим, име приповедача: он се не зове случајно Овидије - подсећа на римског песника Овидија, познатог као песника љубави и састављача Метаморфоза. Римски Овидије је умро у прогонству у Томи, данашњој Констанци, јужно од Мангалије. Одлучујућа разлика у судбинама двојице носилаца истог имена је добровољност путовања Флоресковог протагонисте, као и чињеница да боравак у Констанци за њега не значи смрт, већ повратак у нови живот.

слова, те са гледишта мајке и детета читалац бива конфронтиран са светом, у којем се егзистенција Швајцарске доводи у питање. Иронију ове представе појачава мајчина претпоставка да су младићи пропалице (нем. *Ganoven*). Реч *ганове* води порекло од израза *ганав*, што на хебрејском језику значи *украсти*. Странци, према дефиницији мајке, још нису нашли место под сунцем. Штавише, они су лопови, који краду аутомобиле - и на овај начин илегално (трајно или привремено) присвајају туђ идентитет (уп. Крапман 2000).

Који је прави идентитет младића? У каквој је он вези са простором где младићи живе? Цирих је у роману приказан кроз два места: биоскоп и парк код музеја на главној железничкој станици (док је овај још био место окупљања зависника од психоактивних супстанци). И док се Тома, трећи младић из романа, у овом парку снабдева дрогама, не би ли се изгубио у опоју, Овидије и Лука продиру у друге светове седећи баш као и мали Алин испред филмског платна. Цирих је приказан као простор из ког младићи желе да побегну, као суморно место које не нуди никакве позитивне идентификационе површине, већ у најбољем случају везу са другим световима за којима младићи жуде. На први поглед делује како се Овидије брзо прилагођава новим односима у Цириху, но упркос овој лакоћи његовог бивствовања, он је заробљен у свом унутрашњем свету, у сећању на детињство у Румунији. Овидије у Цириху бива све више обузет тренуцима чежње, у којима се духовно враћа у своју домовину. Ови моменти изазвани су невољним импулсима, њему самом они остају нејасни. Док посматра језеро у Цириху, дух му се враћа у бивши град Темишвар: „Од тад ми је сваког дана падало на памет нешто од раније. Требали су ми само лагани поветарац, посебно светло града, посебан мир недељног јутра и све је опет било ту. Док сам на Циришком језеру гледао у маглу, видео сам Темишвар” (Флореску 2002: 35).

Бег са родитељима из Румуније приповедач Овидије идентификује као кључан догађај који је окончао његово детињство. Он живи за *могућности ноћи*, које за њега представљају посибилитет да се у својим чежњивим сећањима преда светлом и савршеном свету свог детињства. Међу својим пријатељима он је посматрач, коме је свако посматрање ствари и догађаја само повод да потпуно утоне у асоцијације и приче о прошлости. Тако он не учествује у догађајима око себе; његова једина активност је гледање филмова, сећање, или учење напамет. Ове делатности га умирују и нуде му истовремену могућност да разуме живот (барем на платну) и тиме одбрани и замени свој прави. Разлози који су његове родитеље натерали на бекство из Румуније нити су му разумљиви, нити за њега имају икакву важност. У његовом сећању град Темишвар је *велики, леи и магичан*. Овидије је тамо био ушущан у љубав и бригу родитеља, пријатеља и рођака. Описана сећања на ово срећно детињство (упореди наслов *Време чуда*) примају општеважеће, али изоловане и чисто приватне црте, те су лишена сваке друштвене и политичке везе разума. Зато је сасвим јасно што Овидије након бекства и доласка у Цирих свој живот не може да тумачи као бољитак, с обзиром да лошу страну није осетио.

Својим сањарењима, која су за друге људе неприступачна, Овидије се условно предаје; свом оцу он делује неразумљиво као „човек који се сећа само тога чега се други не сећају” (Албвак 1966: 229), подсећајући на чудака сто види нешто што други не виде. Када отац и Овидије причају о прошлости, јасно је свако има своје сопствено *раније*. Овидије се грчевито држи сећања из страха да могу да му исклизну, пошто интервал између тог дела његове „егзистенције и садашњости са истеком времена бива све већи” (*Ibid.*: 50). Ово појачава чињеница

да су сви сведоци који њему „одбегле догађаје могу да врате у сећања” (*Ibid.*: 49 и даље) нестали. Интуитивно Овидије схвата да је његова досадашња животна прича од великог значаја за његов даљи живот, да је основа за разумевање његовог идентитета. Стога он одлази на краћи одмор у родну Румунију, надајући се притом да ће тамо коначно дефинисати себе, а своје детињство наћи неизмењено.

Три младића - Овидије, Лука и Тома - стоје пред задатком да одаберу позиције за следећу животну фазу. Разликују се по стратегијама којима дефинишу свој идентитет и своје порекло (прошлост и сећање) које их је одлучујуће означило. После очеве смрти Тома не може да заузме став према сећањима. У асоцијалном миљеу он се изнова опија расположивим дрогама, како би потиснуо своја сећања. Лука је дезоријентисан и није способан да уђе у стварне и обавезујуће односе. Описан је као мајстор заборављања. Према свом срећном раном детињству у јужној Италији, он се понаша као да га никад није било, а у Швајцарској се није снашао. У његовом животу „ништа није од значаја и све је једно јединствено *сага*“⁴ (Флореску, 2003: 33). Његова знатижеља за Румунијом јавља се на основу Овидијевих прича о хармоничном детињству. Имамо утисак како се код Луке пре свега ради о напуштању Цириха, јер је „тамо све досадно” (*Ibid.*: 37), а навођење некаквог циља заправо служи за одбрану од питања везаних за његов несхватљиви начин тумачења живота. Споменимо да ни Овидијеви разлози за путовање другима нису јасни. Он наводи да путује на исток, пошто мора да прати свог пријатеља Луку, а своје мотиве не може да објасни нити себи, нити другима. Лука, упоредимо сад двојицу пријатеља, жели да прекине све везе са другим људима и местима, као и оне са својом циришком прошлошћу. Налази се у кретању напред, али оно не делује да води ка циљу, већ искључиво ка ономе шта Лука тренутно доживљава, остављајући карактер *road-movie*-приче⁵. Иако обојица заједно путују од Будимпеште, Овидијев правац чини се обрнутим: он је у потрази за собом и у смештању себе које жели да постигне путовањем уназад ка свом сопственом и пореклу својих сећања.

Измирење супротности

Економска заосталост, људска невоља и јад представљају непроменљиве реалитете које Овидије и Лука сусрећу у Румунији 1991. године. Стан у коме је Овидије провео своје детињство и у којем се у његовим сећањима „ништа није променило” (*Ibid.*: 35), испоставља се у стварности не само као „узан, таман и мрачан”, већ и као „мали кавез за људе” (*Ibid.*: 205). Премда овако доживљена румунска стварност не одговара оној присећаној, Овидије успева извесно време да пројектује своја сећања као филм пред чињеницама и тиме за себе створи слику и осећање старе присности и сигурности. Лукина присутност има каталишуће дејство на Овидија и приморава га да ствари коначно види без улепшавања. Он мора да допусти сукоб реалности и сећања, а мора и Луки, као свом првом интеракционом партнеру, да презентује идентитет који интегрише ова нова искуства и увиде. Уз приче новог станара Тудора, а које су у вези са догађајима током револуције у Темишвару, Овидије најпре доживљава шок. Он лаже Луку приликом превођења Тудоровог извештаја, покушавајући да усклади своја сећања и приче

4 Нагласила М.Г

5 Овај појам потиче из теорија филма. Означавача филмску причу која говори о путовању, без стицања на циљ. Јунаци ових филмова често су аутсајдери и пропалице.

са Тудоровим. Овидије ће ипак морати да преузме давно пропуштenu „разраду животне приче према актуелној ситуацији” (Крапман 2000: 11), што ће од њега свакако захтевати велики напор. Његова девет година непромењена, изнова проживљавана сећања морају се реконструисати на суштински нов начин *мисаоним шрудом* (в. Албвак 1966: 382), при чему Овидије стоји пред избором да их или деформише (у циљу веће кохеренције) или их прихвати као део опречне животне приче без потпуне идентификације са њима⁶.

Овидијево задовољење које му поклања дуго жељени поновни сусрет са домовином бива жестоко пољуљано његовим опажањима, која он сад чини из новог угла младог одраслог човека. Сусрети са старим, познатим и сродним потврђују га пуни љубави, одбијајући га истовремено. Људи у некадашњој домовини доживљавају га као странца и као домаћег; у овом искуству Овидије ужива, премда га оно истовремено напреже. Погоршане околности у Румунији које и сâм схвата, као и њихова комбинација са Тудоровим причама о драматичним и трагичним догађајима при паду комунистичке диктатуре, чине да се Овидију раније позната места и људи учине потпуно страним. Он, међутим, коначно долази да спознаје да учествује у одбојним, сажаљивим односима и појавама у својој домовини својим *родним правом*; да су „млохаве жене и мушкарци са алкохолем у лицу” (Флореску, 2002: 11) њему упркос свему познати. У њима Овидије види трагове свог детињства које је, разуме он, сада промењено. Оно је додуше прошло, али се десило; његова индивидуална прошлост, као саставни део колективне, улила се у колективну садашњост⁷. У савладавању тешке кризе Овидије не жели само да дели своје спољашње доживљаје са Луком, већ и своје опречне мисли и осећања, али не може да се отргне увиду да је Луки заправо исто тако свеједно као свим другим људима; да њихово површно пријатељство из детињства није сазрело у дубљу везу. Лука, који и даље живи искључиво у свом *сада* без прошлости и садашњости, морао би да преживи сличан процес савладавања прошлости како би могао да разуме себе и Овидија. У својој личности појачаној новим увидима Овидије може коначно да се ослободи из осећања захвалности Луки и да га пусти да даље путује сâм.

Досадашње стратегије сећања (а индиректно и одабира места живљења), које идеализују или потискују проблематичне саставне делове живота тројице пријатеља, Овидија, Томе и Луке, показале су се као непримерене за садашњост и будућност. Оне су довеле до најразличитијег понашања и до тога да се путеви три младића сада разилазе. Томин одабир тоталног потискивања довео га је до дна у злоупотреби дроге, одакле излаза нема. Лукино одбијање да прихвати постојање прошлости води га до бецилног бекства кроз Европу и свет, где је исход потпуно несигуран. Овидије једини предузима промену стратегије и оставља своја темишварска сећања да почивају. Он ће их уврстити у релевантан део своје биографије, али ће одустати од захтева да своје детињство оживи као на филму.

Приликом одрастања Овидије није пустио своја сећања да сазре, већ их је конзервирао у некој врсти менталног музеја. Садашњост (одрасло доба у Цириху) и прошлост (раније детињство у Темишвару) делили су овог младића на

6 Овде препричани динамички процеси у Овидијевом унутрашњем бићу јасни су примери Крапмановог тврђења како у изградњи идентитета учествује прихватање другости и толеранција вишезначности (Крапман 2000: 250 и даље).

7 Терминологија и ранија аргументација коју смо изнели ослањају се на Албваксову тезу, да ми допуњујемо наша сећања тиме што се – барем делимично – служимо сећањем других људи” (Албвак 1966: 49).

два дела које није могао да споји. Главни проблем за незадовољство у његовом животу налазио се у управо у његовим тешкоћама да ове супротности обради као заједничке, да призна њихово паралелно постојање, чиме би својој живот-ној причи дао извесну кохезију. Овидије се претвара у човека који своја лична сећања више не идеализује, већ респектује. Он ће покушати да им да нову вредност у једној другачије схваћеној стварности и то кроз *промену њиховог значења* (уп. Крапман 2000: 52), као део његовог идентитета. Он је схватио да се познато и страно могу поднети једно до другог, да један део његовог идентитета јесу доживљене и прошле године. Сећања се уливају у садашњост и будућност, а њихово значење ће се временом мењати. Овидије може да почне да живи у једној садашњости у којој су сећања интегрисана у његов идентитет у обрађеној и промењеној форми. Она не блокирају његов даљи животни пут. Он се враћа својој девојци Софији у Будимпешту, коју је напустио у лажном убеђењу да је његов прави животни циљ повратак у детињство. Овај пут уназад биће Овидијево прво намерно путовање унапред.

Ново средиште света

У роману *Слепи масер* (нем. *Der blinde Masseur*) из 2006. године појављује се још један младић рођен у Румунији, који живи на западу. Ни овога пута Флореску није одустао од аутобиографског елемента, но сада није реч о његовом животу, већ о причи једног младића, коју Флореску преноси читаоцима. Младић Теодор креће на пут у Румунију. Као и Овидије он поседује жељу да сазна да ли би тамо на истоку, где је рођен, могао бити срећнији. Разуме се, радња романа креће у аутомобилу. Младић залута у место, такорећи на крају света, где неки слепац за живот зарађује масажом и продајом половних књига. Библиотека коју слепац Јон поседује је огромна; ту се налазе књиге из читавог света, а Јон моли своје муштерије да му читају из њих. Читалац стиче утисак како се кроз читање књига, кроз књижевност, ломи и трансцидират затвореност приказане провинције. Ово место постаје тајно средиште света, које себе не може да спозна, да види; оно је, изразимо се метафорички, слепа мрља. Приповедач Теодор упознаје људе у месту, постаје присан са њима, временом почиње чак да буде део њих. Радо заступа Теодор слепаца на његовом покретном штанду књига и уверљивости ради облачи његове бедне хаљине, док слепцу даје своје скупо одело. Након игре са заменом одеће и идентитета Теодору краду аутомобил, што му свакако онемогућује једноставан повратак на запад. Почетна травестија постаје збиља: идентитет младића се мења; могао би он сасвим лако и у Румунији да настави свој живот.

Како се читају Флорескови романи

У три овде приказана романа Каталина Доријана Флореска, али и у наредна два⁸ (чије је тумачење, нажалост, остало изван оквира овог рада), простор игра велику улогу у одређивању судбине главних јунака и њиховог идентитета. Ликови попут Теодора осећају готово магнетску привлачност са местом из којег потичу; крећу се унутар оквира које им простор одређује (Алин, Јакоб), а ако су којим случајем завршили изван познатог им рама, у њима влада непобедива жеља за

8 Заира (нем. *Zaira*) из 2008. године и Јакоб одлучује да воли (нем. *Jacob beschließt zu lieben*) из 2011. године.

повратком (Овидије, Заира). Фиктивни значењски простори инсценирани су нарaтивно-перформaтивно на више нивоa, што се нарочито уочaва кроз мотиве амбивaлентне мобилности са и у колима, кaо и тренутно расположивим просторима, одн. местимa - биоскопимa или узaним стaновимa.

Флорескове личности су обично у путу – реч је о избеглицaмa и вагaбундимa. Понекад су у Италији, некад у Швајцарској, али ту се не снaлазе, не проналазе. На претње по очување свог идентитета они реагују аутоматски: измишљају алтернативне просторе. Заменом улога и иронијом најављују и присвајају друге животне облике. Кaо свој једини сигурни ослонац протагонисти неретко дефинишу сећање, те се уз помоћ њега оријентишу у свету. Рекурентност сећања везаних за стару домовину бива оснажена чињеницом да се у новој средини махом тешко интегришу. У текстовимa долази до међусобног продирања различитих културних просторa, који се, у првом реду сећањем, преклапају и мешају један у други.

Потрудили смо се да у раду прикажемо начин на који Флореску, чије тематско фокусирање представља приказ мигранатa у новој средини, конструише просторе и индивидуална сећања кaо одлучујуће факторе формирања личног идентитета. Показали смо кaко и једни и други нуде занимљив приступ у разумевању нестабилне ситуације мигранатa, чији свет кaо да остаје у неком културном међупростору којим доминирају психички моменти. Свако брзо закључивање или идентификовање приликом анализе ликова у Флоресковим текстовимa готово је немогуће; а захтев за поновљеним тумачењимa знакова и мотива један је од факторa који овог младог ауторa сврставају у сам врх швајцарске књижевности, а и шире.

Примарна литература:

Флореску 2006: C. D. Florescu, *Der blinde Masseur*, Zürich u.a.: Pendo.

Флореску 2002: C. D. Florescu, *Der kurze Weg nach Hause*, Zürich u.a.: Pendo.

Флореску 2001: C. D. Florescu, *Wunderzeit*, Zürich u.a.: Pendo.

Секундарна литература:

Албвакс 1966: М. Halbwachs, *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*, Berlin: Luchterhand.

Баба 2000: Н. К. Bhabha, *The location of culture*, London: Routledge.

Баумгертел 1997: В. Baumgärtel, „Identitätsbalance“ in der Fremde: Der Beitrag des symbolischen Interaktionismus zu einem theoretischen Rahmen für das Problem der Identität in der MigrantInnenliteratur, in: S. Fischer et al (Hrsg.): *Der du tanzt auf einem Seil. Positionen deutschsprachiger MigrantInnenliteratur*, Tübingen: Stauffenburg, 53-70.

Бајхарт 1999: Р. Weichhart, *Raumbezogene Identität*. <<http://socgeo.ruhosting.nl/colloquium/PlaceId01new.pdf>>. 20.02.2012.

Дерида 1999: Ж. Derrida, *Drugi smjer*, Zagreb: Institut društvenih znanosti Ivo Pilar.

Кернс 2011: Д. Kearns, *Interview mit Catalin Dorian Florescu*. <<http://www.literaturshock.de/autorengeluester/000108>>. 01. 12. 2011.

Крапман 2000: Л. Krappmann, *Soziologische Dimensionen der Identität. Strukturelle Bedingungen für die Teilnahme an Interaktionsprozessen*, Neunte, in der Ausstattung veränderte Auflage, Stuttgart: Klett.

Реш 2004: Н. Rösch, Migrationsliteratur als neue Weltliteratur?, in: *Sprachkunst: Beiträge zur Literaturwissenschaft*, Wien: Zeitschrift der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 35. Jg., Heft 1, 89-110.

IDENTITÄT DEFINIERT DURCH RAUM UND ERINNERUNGEN IN ROMANEN VON CATALIN DORIAN FLORESCU

ABSTRACT: Catalin Dorian Florescu, der schweizer Autor rumänischer Abstammung, ist dem hiesigen Publikum wenig bekannt. Für seine Werke, die in mehrere Sprachen übersetzt wurden, erhielt er zahlreiche Auszeichnungen. Den Stoff für seine Romane, Erzählungen und Essays findet der Autor in seinem Geburtsland Rumänien, das er seinen Eltern folgend als Kind verließ. Dabei greift Florescu stetig auf die Frage der Identität eines Migranten zurück. In Romanen wie *Wunderzeit* und *Der kurze Weg nach Hause* wird der Einfluss des Raumes auf die Psyche der in der Fremde lebenden Protagonisten betont. Besondere Aufmerksamkeit wird deren Erinnerung gewidmet, die als die einzig feste Stütze der Migranten-Protagonisten fungiert und gleichzeitig ihr Erfragen über den eigenen Standpunkt in der neuen, sowie in der Welt, die sie verließen, auslöst. In Anlehnung an die Studien von Lothar Krappmann, Maurice Halbwachs und Peter Weichhardt beschäftigt sich diese Arbeit mit der Deutung der Komponenten Raum und Zeit als Bestandteile der Identität der Protagonisten.

Schlagwörter: Florescu, Identität, Raum, Erinnerungen

Јелена Стојановић¹*Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу*

ИДЕНТИТЕТ ПАНОПТИКОНА / ПАНОПТИКОН ИДЕНТИТЕТА: МИ ЈЕВГЕНИЈА ИВАНОВИЧА ЗАМЈАТИНА

Роман *Ми* Јевгенија Ивановича Замјатина бави се позицијом субјекта и његовим идентитетом у друштву у коме је индивидуалност непожељна, а култ машине обојаван и слављен. Ова социјално-сатирична фантастика смештена је у будућност у којој је безличност надвладала аутентичност и у којој су људи сведени на серијске бројеве. Рад ће, стога, покушати да истражи начине на које се концепт Замјатинове полицијске државе у којој је све, а посебно свест, строго контролисано може довести у везу са Бенетовим моделом паноптикона. У складу са Фуковим запажањима о промени перцепције човека над којим се дисциплински поступак спроводи, рад ће истраживати положај и статус појединца у једном дистопијском друштву. Рад ће се позабавити и питањима потраге, губитка и проналажења идентитета.

Кључне речи: Ми, идентитет, машина, паноптикон, Фуко, дискурс, број

Промена која се у људској свести, као и начину доживљавања самога човека одиграла у 18. веку доводи до реформе правосудног система која почива на начелу да се казнени систем, као и сам начин кажњавања мора заснивати на принципима „умерености“ и „човечности.“ Реформа је праћена и модификацијом друштвеног статуса злочинца: он више није бунтовник, жртва или херој, већ постаје изгнаник и отпадник друштва, дајући самом друштву пуно и легитимно право да учествује у процесу кажњавања.

Начело хуманизације у кажњавању доводи и до потребе за индивидуализацијом казни, а потоња се морала заснивати на информацијама о самом злочинцу. Стога је постало неопходно профилисати индивидуу која се кажњава, црпети информације из његове непосредне околине, проучити његову биографију, те, напokon, продрети у његов ментални склоп - у потпуности оголити човека, обавити га прозирним зидовима, управити све рефлекторе у њега; ту, на позорници, њему остаје само сопство које више нема иза чега да сакрије.

Позадина овог процеса је идеја да више није примарно а ни делотворно кажњавати тело, већ треба утицати на човеков дух. Појединац се, стога, претвара у проблем коме је потребно приступити са научне основе; њиме се баве психологија, социологија, биологија, право, и друге научне области. Као такав, он се из позиције субјекта трансонује у позицију објекта. У центру пажње је поново тело, али тело које треба преваспитати, организовати, контролисати, усмерити и укротити. Питање дисциплине је заправо питање просторног распоређивања јединки. Јединке на које се жели деловати потребно је изоловати, оградити и оделити, а затим распоредити на тачно утврђено место у уређеном систему. Овакво просторно груписање пружа могућност надзирања, која је, опет, нужно, зарад процене ефикасности дисциплинског поступка. Једној индивидуи припада једно

1 jelenajelena86@gmail.com

место у систему. Међутим, као што ће Замјатин и показати, државном апарату који жели да дисциплинује хелијско уређење више неће бити довољно. Потребно је и завирити у хелију, учинити и њу и сам затвор прозирним, за шта се као идеално идејно решење јавља Бентамов паноптикум.

Ефикасно извођење дисциплинског поступка захтева, поред просторне, и временску организацију. Јединкама се намеће тачно утврђени и детаљно организовани временски распоред. У његовој су основи три начела: утврђивање дневног ритма, организовање обавезних активности и регулисање циклуса који се понављају. „Тело се потчињава строгој сатници, а уз њу и свим минуциозним контролама које намеће власт.“ (Фуко 1997:147-148)

Идеја прозирности, уочљивости и сталне присмотре транспонује се, затим, и на остале области живота. Развојем цивилизације, технолошки напредак омогућава модерном човеку да стално надзире, али, и да буде стално надзиран. Ова опсесија праћењем, осматрањем, анализирањем може се детектовати и у процесу писања. „Фикција постаје полицијски поступак који под свој надзор ставља документе, свет, јунаке, али и сопствени политички модел и друштвено-историјске чињенице.“ (Бошковић 2004:252) Може ли се, стога, и језик, који, како каже Бахтин у себи већ чува жанровску и идеолошку обојеност, и сам искористити у дисциплинском покушају утицања на душу? Може ли бити у служби стварања једне идеолошке фикције која за циљ може имати да зароби човека у логор психофизичког паноптикона или да паноптикон, као ултимативни производ успешог дисциплинског поступка смести у човека? Може ли се концепт паноптизма применити на роман „Ми“ Јевгенија Ивановича Замјатина?

Роман „Ми“ Јевгенија Ивановича Замјатина настао је 1920. године у Лењинграду као ауторов одговор на дешавања у Русији од 1905. до 1917. године. Осликавајући једно тоталитарно друштво у коме је индивидуалност непожељна и поништена, у коме се обожава и слави култ машине а људи су сведени на серијске бројеве, роман „Ми“ спада у социјално-сатиричну фантастику, а као такав био је забрањен у Совјетском Савезу и први пут објављен 1924. године у Америци, а његов је аутор послат у изгнанство. Као један од зачетника социјалне фантастике, роман „Ми“ ће имати велики утицај на писце широм света, те ће, између осталог, послужити и као инспирација Олдосу Хакслију за настанак „Врлог новог света“.

Просторна и временска организација

Роман „Ми“ смештен је у будућност, у период после двестогодишњег рата који је избрисао 0,2% цивилизације, и након кога је становништво организовано у Јединствену Државу. На самом се плану просторне организације Јединствене Државе читава фукоовски концепт надзирања: Јединствена Држава је простор опасан Зеленим Зидом, а иза њега се налази неукроћена и дивља природа. Главни грађевински материјал који њени становници користе је стакло; куће су од стакла, у потпуности идентичне и прозирне. Ово је вид хелијског организовања простора, карактеристичан за затворе. Становници су, услед прозирности материјала, под сталном присмотром Чуvara, а њихова се кретања у потпуности контролишу. Они су, такође, стално изложени светлости, стално на позорници, а рефлектору Добротвора и Јединствене Државе се не може умаћи. Дата просторна организација је паноптикон доведен до савршенства: „Паноптичко устројство ствара просторне јединице које омогућавају да се непрекидно све види и одмах

препознаје. Све у свему, изокренут је принцип самице; боље речено, од њене три функције - затворити, лишити светла и сакрити - задржана је само прва, а одбачене су преостале две. Пуно светло и поглед надзорника боље заробљавају него тама која је, коначно, штитила. Видљивост је клопка.“ (Фуко 1997:194-195) Међутим, поред Чуvara, контрола становника се врши на још једном нивоу. Наиме, они се непрекидно међусобно контролишу. Свако има потпуни увид у туђе животе, јер је свачији живот у потпуности огољен. Паноптизам је начин функционисања Јединствене Државе, до те мере усађен у бит становника да су они сами бољи чувари од самих Чуvara. Надзирање се, стога, врши у свим смеровима, и линеарно и хијерархијски (грађани надзиру саме грађане/грађани су надзирани од стране Чуvara/све их надзире Добротвор). Поред физичког паноптизма, овде се јавља и паноптикон усађен у психу - грађани редовно посећују исповедаонице, а Чуvari им се „ушрафљују“ у психу. Ментални склоп појединца на тај начин постаје у потпуности прозиран, отворен, сличан прозирним кућама у којима живе.

Детаљна и минуциозна временска организација се, као вид дисциплинског поступка, јавља у организацији Јединствене Државе. Сатна Таблица се чак дефинише као срце ове државе, чиме сам Замјатин концепту временске организације даје један од кључних позиција у тоталитаристичким режимима. Време њених становника је готово савршено испланирано, искоришћено за принудни рад (изузетак је немогућност интеграције два сата у Сатну Таблицу, који су дефинисани као Лични Сати). Принцип принудног рада, у роману Ми“ обавезног и организованог по детаљно утврђеном временском распореду се и код Фукоа схвата као један од метода којим се настојало деловати на људски дух а који је за циљ имао стварање одређених навика, обавеза и моралних кодова код затвореника. Замјатин ће нагласити и неминовну објективацију индивидуе - тачност и прецизност временске организације он упоређује са возним редом, а становнике види као „шестоточковне јунаке велике поеме“. Д-503 ће рећи: „Сваког јутра, са шестоточковном тачношћу, једног истог часа, и једног истог тренутка - ми, милиони, устајемо као један. У једном истом часу, јединственомилионски, почињемо посао - јединствено милионски га завршавамо.“ (Замјатин, 2010:14)

Замјатин показује да се односом према телу, настојањем да се његове функције утврде, ограниче и сведу под строгу сатницу, у Јединственој Држави слави култ машине. Тело може постати машина, у потпуности искористива и готово до танчина предвидива. Временска организација транспонована је на све области живота, те је тако искористивост индивидуе доведена готово до савршенства. Мотив принудног рада се такође може схватити као једна од алузија на затворски начин живота. Тако се утопијска концепција Јединствене Државе кроз Замјатинов текст претаче у прототип дистопије, тоталитарног друштва ограничених слобода у коме је потпуно немогућно чак и мислити, јер, у машински прецизној прорачунатости сатнице, човек једноставно нема времена за то. Наглашавање машинске једнакости читава се и у томе што сви становници имају право да сексуално поседују једни друге, чиме се дистинкција која би се вршила на основу физичког изгледа анулира. Контрола рађања се такође практикује - становници имају право на сексуалне односе само за време Личних Сати, за шта добијају посебне бонове, а проблем нежељене трудноће решава се одузимањем деце и смрћу родитеља.

Друштвено уређење

Мотив затворског уређења може се детектовати и у хијерархијској организацији: становници државе означени су бројевима - протагониста је тако Д-503, а поред њега јављају се и херојина У-330, као и ликови О-90, Р-13... Прва подела бројева врши се на основу пола: мушкарци су означени сугласницима, а жене самогласницима. Јединственом Државом управља Добротвор, једини лик који има име, и који се и по статусу и по рангу разликује од осталих.

На самом ће се почетку романа протагониста, градитељ свемирског брода Интеграл, чија је сврха и циљ да отпутује у свемир и евентуалне становнике космичких просторстава упозна са идеалним животом у Јединственој Држави, у свој дневник преписати одломак из Државних Новина: „Пре хиљаду година ваши херојски преци покорили су влашћу Јединствене Државе читаву земаљску куглу. Вама предстоји још славнији подвиг: да стакленим, електричним, огњеним Интегралом интегрирате бесконачну једначину васионе. Вама предстоји да благотворном јарму разума потчините непозната бића која насељавају друге планете - и која су можда још у дивљем стању слободе.“ (Замјатин 2010:5) Становници ове утипије су, стога, према Замајтину, двоструко заточени - њихово је кретање буквално ограничено на област унутар Зеленог Зида, а метафорично, они су затворени једнообразношћу мишљења и индоктринираношћу идеологијом која пропагира да се срећа може постићи само и једино лишавањем слободе. Слобода је једнака дивљаштву, а само је човек који је на ниском ступњу развојне лествице слободан. Слобода није нешто на шта би требало гледати са одобравањем или благонаклоношћу. Цивилизација и слобода, у идеалној, Јединственој Држави, никако не могу постојати истовремено. Човек будућности се мора повиновати математички прецизним законима да би био срећан.

О свему овоме протагониста, Д-503, пише у свом дневнику који има за циљ да приволи становнике других планета режиму Јединствене Државе. Будући да су поданици у обавези да састављају „трактате, поеме, манифесте“ о идеалном животу у идеалном социјалном окружењу, дневник Д-503 би истовремено требало да представља вид поеме, хвалоспева Јединствене Државе. Ово је поново процес дисциплиновања: „Рађа се »политичка анатомија« која је истовремено и »механизам власти«; њоме се дефинише начин на који се може овладати телом других и утицати на њега, не само да би ти други чинили оно што се од њих жели, већ и да би се понашали онако како се од њих то очекује, према утврђеним техникама и онолико брзо и ефикасно како се одреди.“ (Фуко 1997:133) Реч се, дакле, овде схвата као средство манипулације, суптилан начин да се неко приволи одређеном режиму и идеологији. И сам говор протагонисте је „математички прецизан“, индоктриниран идеологијом која је пропагирана од стране државне моћи. Додатна контрола мисли и речи врши се у „слушаоницама“ које је обавезно посећивати свакога дана, у одређено и прописано време. Прозирност биографских чињеница је потпуна, контрола мисли доживљава се као нешто потребно и пожељно, нешто што ће човека спасити од могућности сагрешења и спречити га да се одметне. Надасве је потребно сачувати идеологију уједначености и јединства, те су свакодневни поступци (одлазак на рад, одлазак у слушаоницу, обреди) доведени готово до ритуала којим се наглашава јединство. Јединствена Држава је јединствени организам у коме су људи ништа друго до делови конструкције, попут шрафова и точкића који су међу собом индентични. Једна-

кост и једноличност становника симболички се појачава ношењем индентичних униформи - сви су саткани од истога материјала, и сви су једни другима равни.

Писање - конструкција или деструкција?

На самом се почетку роман „Ми“ Јевгенија Замјатина конституише се као исповесна прича, дневник протагонисте Д-503, али и хвалоспев посвећен Јединственој Држави. Но, реч, односно, сам концепт писања, у роману је искоришћен двојако: Д-503 је приморан да пише, он то најпре врло радо чини из идеолошке заслепљености, оданости Јединственој Држави. Говор протагонисте, који се креће линеарно, користи се увек и искључиво метафорама математичких функција у својим настојањима да сам израз и своје мисли учини у потпуности прозирним. Ако математика као наука настоји да буде егзактна, да продре у законитости и опише их што је могуће прецизније, примењена на говор, а у вези са тоталитаристичком идеологијом, она за циљ може имати да опише свест у потпуности, да продре у човека не остављајући ништа затамњеним, ништа скривеним. Човек, а самим тим и његов говор, мора постати у потпуности прозиран. Режим који има за циљ власт која се сотварује путем контроле и дисциплине постићи ће тај циљ у потпуности уколико своју идеологију усади у свест својих поданика. „Неки глупи деспот може оковати робове гвозденим ланцима; међутим, истински политичар везује их много чвршће ланцима њихових властитих идеја; прву карикатуру он качи на чврсту раван разума; та веза је утолико јача што нам није познат њен састав и грађа, и што верујемо да је она наше дело; безнађе и време нагризају ланце од гвозђа и челика, али не могу ништа против уобичајене везе између идеја: само ће је још више учврстити; у меким можданим влакнима лежи постојани темељ најчвршћих империја.“ (Фуко 1997:99)

Међутим, сам процес писања се, у даљем току романа, претвара у вид истраге. Упознавши Y-330, протагониста долази у сукоб са идеологијом Јединствене Државе. Као последицу процеса сопственог писања, он учава подвајање Сопства на идеолошки обојеног, старог Д-503, и идентитет који он није у стању да у потпуности дефинише. Интеракција са Y-330 резултира утицајем који она остварује на њега, а Д-503 ће, будући математички инжењер, њу, њихов однос, као и стање у коме се затиче, дефинисати као непознату, X. У покушајима да једначину реши и да се поново врати у стање „бистрине и јасноће“, он покушава да надвлада нови идентитет који се образује. Концепт потраге преноси се на више нивоа: наиме, он је у сталној потрази за Y-330, која се најпре намеће као непозната, X, која би представљала решење његове једначине. „На растанку се Y - исто онако иксовски - осмехнула.“ (Замјатин 2010:11) Потрага за њом се може схватити и као потрага за Другим, аутентичним идентитетом које је у идеологији Јединствене Државе потиснут. Наслућивање једног идентитета који је био сакривен и потиснут, ствара опсесију које се више не може ослободити. Потрага за Y-330, а метафорично и потрага за слободом, окупира читаво његово биће. Цепане и подвајање идентитета читава се и у тексту дневника: Д-503, математички филозоф, настоји да својим писањем и говором опонаша математичку прецизност; насупрот њему, говор Другог је много поетичнији, слободнији, па и дифузнији. Текст, стога, постаје колебање, борба између два дела личности, али, истовремено и процес надзирања, ухођења Другог, а исповест Д-503, посматрана кроз призму паноптизма, средство самонадзирања, као и истражног дискурса који спроводи стари Д-503 над новим Д-503. Д-503, који ће писањем отелотворити и ство-

риту Другог, ће у исто време бити и савршена јединка тоталитаризма која пише и потписује своје признање. Две равни текста које се у роману читавају могу се посматрати и као оличење шизофрениости модерног друштва које је последица борбе потиснутог наспрам наметнутог идентитета.

Савршени облик

Принцип паноптикона је принцип савреног круга који омогућава потпуну видљивост и стално надзирање. Светлост која из његовог центра допире осветљава и огољује оне који је окружују, те је, тако, и појам концентричности рекурентан у Замјтиновом тексту, чиме се симболика затворености и ограничености додатно појачава. Круг је пожељна фигура, и метафора сигурности тоталитарног друштва у чијем се центру налази власт. Овај мотив се најпре јавља у виду Зеленог Зида којим је опасана Јединствена Држава, која се, стога, читава као тоталитарно друштво са централизованом влашћу: Зелени Зид у чијем је центру Добротвор. Огољеност личности, њена потпуна осветљеност као карактеристика паноптикона, код Замјатина је додатно појачана и употребом боја. Те је тако Добротвор бео, он је сам оличење светлости која је у њих уперена, која исјава из средине, док га становници окружују на трибинама концентричног облика. „И ја заједно са њим у мислима одозго: концентрични кругови трибина обележени плавом истачканом линијом - као кругови паучине, обасути микроскопским сунцима (сијање плочица); и у центар паучине ће сад сести бели мудри Паук - Добротвор у белим одежама, који нам мудро и руке и ноге спутава добротворним мрежама среће.“ (Замјатин 2010: 131-132)

Метафорично, кружница се да читати у дневном распореду јединки, који је индентичан и потпуно утаччан до детаља; тако ће, почетак сваког новог дана описати пун круг са претходним. Стога би свако одступање од идеологије Јединствене Државе, могло бити схваћено као излазак из круга, иступање или изопштење. Д-503 ће, пре буквалног иступања из круга Јединствене Државе, то урадити и симболично, одбацавањем своје љубавнице О-90, која је и сама симбол круга. Чини се као да Замјатин метафорама додаје парове у виду ликова, те ће тако О-90, партнерка Д-503, која је уједно и оличење стабилности и постојаности, бити описана на следећи начин: „Драга О! - мени се то увек чинило - да она личи на своје име: око 10 центиметара је нижа од Материнске Норме - због тога је сва округло угланчана, и ружичасто О - уста - отворена су у сусрет свакој мојој речи. И још: округли, буцмасти превоји на корену шаке, такви су код деце.“ (Замјатин 2010:8) Одбацавањем ње, врши се симболично одступање од униформисаности Јединствене Државе, а јасност, уређености и детерминисаност замењује непознатом, Х. Међутим, у Замјатиновом тексту је присутно стално колебање, жеља да се из круга иступи, да се униформисаност и једноличност одбаци, али и страх од непознатог који протагонисту поново нагони да се у тај исти круг врати. Његови идентитети су у сталном сукобу, тако да ће он одбацити О-90, а затим покушавати да јој помогне, изаћи изван Зеленог Зида у слободну и дивљу природу, али се одмах затим у исти поново вратити. Доима се да сазнање о свету изван режима, о слободи у којој је могуће живети и преживети, о природи наспрам уређености цивилизације, плаши човека. Путања коју описује кружница је увек иста и увек позната; самим тим, она је и увек сигурна. Ступити у непознато је, изгледа, корак који човек неодлучно и нерадо прави, а очи, навикнуте на бљештавило светла које је у њих било упрто, тешко се навикавају на таму.

Метафоричност текста

Замјатинова нарративна проза прожета је подтекстом чији је симболизам круцијалан за разумевање дела. Наиме, Јединствена Држава је место у коме поданици живе у стању среће и благостања, у хармоничном односу са белим Добротвором који је на њеном челу. Јединствена Држава, као таква, је нови рај: „Ми и древни Бог смо заједно, за једним столом. Да! Помогли смо Богу да коначно савлада ђавола - па он је тај који је гурнуо људе да погазе забрану и укусе убитачну слободу, он - змија подмукла. А ми њу чизметином по глави - трас! И готово: опет рај.“ (Замјатин 2010:59) У причи о протагонисти Д-503 и хероини У-330 може се уочити библијски контекст: насупротив Добротвору, сили ентропије, налази се сила енергије, У-330, чланица побуњеничке групе, противник Јединствене Државе и одметник од њеног закона. Сама У-330 је већ окусила плод дрвета које је у рају било забрањено, она се усудила да прекрши заповест, и она је та због које и са којом ће Д-503 изаћи из раја, и, попут Адама, ступити у природу. Она је, у тренутку свог највећег утицаја на Д-503, у тренутку њиховог пробоја Зида, оличење таме: „Тамо, горе, над главом, над свима - видео сам њу. Сунце право у очи, са те стране, и од тога је она сва на модром платну неба - оштра, угљеноцрна, угљена силуета на модрини.“ (Замјатин 2010:146) Замјатин овде постиже двоструку симболичност - наспрам Добротвора, који је бео, налази се У-330, црна, као симбол палог анђела у свету изван раја, а обе ове фигуре имају централну позицију у односу на своје присталице. Симболично, обе се спуштају са неба, једна у виду вечитог светла, једна у виду вечите таме. Међутим, концепт таме и светла код Замјатина је постављен инверзно - светло ће јединку оголити и лишити индивидуалности, оно ће из централне позиције у којој се налази обасјати ћелију и разголитити објекат у потпуности. Тама је оличење сигурности, мрака, тама заправо штити.

У-330 се може посматрати и као отеловљење Еве која се усудила да проба забрањено воће, а затим навела и Адама да уради исто, инфициравши га грехом. Он је већ заражен, болестан, и у њему се јавља душа. Замјатинова симболика је поново двострука: њена одећа је увек жуто-црна, а и Д-503 је доживљава као пчелу која га је оплодила и пренела му знање. Он се, решавањем непознате, спознајом њене тајне, и сам мења, а клица коју она баца пада на плодно тле: „Ви сте, наравно, у праву: ја сам - неразуман, ја сам - болестан, ја имам - душу, ја сам - микроб. Али зар цветање - није болест? Зар није болно кад прска пупољак?“ (Замјатин 2010:121-121) Интеракција са У-330 је у протагонисти пробудила Другог, песника или писца, оног који је уздрман осећањима, који машта о облачном наспрам ведрога неба, и о мистици таме наспрам јасносоће светлости. Идентитет тог Другог је морао потражити слободу да би могао одбацити математички прецизан и јасан говор идеологије и тако створити сопствену реч. Он је морао одбацити Сатну Таблицу Јединствене Државе да би могао потражити могућност да ствара у „дивљем стању слободе“.

Замјатин, коначно, показује да круг није тако лако прекинути, и да се паноптикон можда усадио и много дубље у свест него што је човек спреман да то призна. У борби идентитета, у којој се као коначна спознаја приказује слобода која је Другоме на домак руке, победиће уходитељ. Д-503 ће се показати као савршени пример спутавања једне индивидуе, која се никада и никако, макар се и свим својим снагама борила, овом паноптикону не може одупрети. Сваки покушај прекидања круга је узалудан - ако се то и покуша, врло је вероватно да ће

судбина онога ко се на тако нешто одважи сличити судбини Д-503: након што је потписао своје признање, подвргнут је Великој Операцији, која га је ослободила баласта индивидуалности и душе. „Осмехујем се - не могу да се не осмехујем, из главе су ми извадили некакав трн, у глави ми је лагано, празно. Тачније: није празно, него нема ничег страног што би сметало осмехивању (осмех је нормално стање нормалног човека)“. (Замјатин 2010:219) И тако ће се круг дисциплинског поступка затворити, створивши јединку која, раме уз раме са Добротвором, мирно посматра како жену коју је некада волео убијају, не препознајући је.

Можда би се Замјатиново дело, посматрано у контексту изгона из раја могло схватити на следећи начин - ризик да се „рај“ створен настанком тоталитаристичке Јединстве Државе изгуби је превелик; да би остао у „рају“, Д-503 мора изгубити своју Еву и заборавити почињени грех, јер се, у супротном, круг који је једном пробијен више неће моћи саставити. У тренутку њеног убиства, она је изједначена са змијом која искушава људе да прекрше забрану и да изгубе рај. Чини се да се модерно друштво никако да увиди да је рај давно изгубљен, а да су сви покушаји његове мимикрије, од којих је Јединствена Држава само један од прототипа, заправо огледални одраз раја. Као такав, он је супротан оригиналу. Слика раја и људи у њему била је оваква: „Беше Адам у рају пре сагрешења и имаше све што жељаше. И по жељи његовој иђаху звери, и животиње и све птице крилате.“ (Јовановић 2000:466) Насупрот слике о рају, у коме је човек врховни господар, Замјатин ће поставити слику дистопије са протагонистом који мора добити дозволу за кретање и чије су слободе у толикој мери ограничене да је сâмо његово постојање готово сведено на апсурд. Замјатин тако показује да сваки режим, који ускрађује и лишава човека основних права, чија се кретања строго и стално надзиру, и који инсистира да буде по сваку цену прихваћен увек и свуда, не може бити ништа друго до пука супротност рају, ма како се звао.

Закључак

Замјатинова утопија је, заправо, дистопија, слика једне полицијске државе у којој је све, а надасве свест, строго контролисано. У Замјатиново се време, можда, овај роман могао схватити као злослутно пророчанство, упозорење на то да правац еволуције човека може да крене у веома неповољном смеру. Оштра социјална критика коју ће Замјатин упутитио тоталитарном режиму стајаће га прогона из сопствене земље. И сам Замјатин био је инжењер, па се доима да је датим редовима на неки начин предвидео сопствену судбину. Можда је индивидуалност писаца сувише јака, а природа сувише неукротива да би се могли помирити чак и са рајем. Можда поглед који може да досегне далеко у будућност мора да буде кажњен изгоном.

Будућност је, према Замјатину, место у коме се све строго и стално контролише. Индивидуалност је у потпуности анулирана, а човек је број, заведен, каталогизиран, означен и озвучен. Свет будућности је свет бљештавог светла које нам је упрто у очи да би нас могли видети што боље, док ми не видимо уопште. Будућност је и место у коме је човеку дозвољено да прича, али је строго цензурирано оно што он каже, или, чак и помисли. То је и место у коме је човек потпуно вољан и спреман да мења сопствену слободу зарад конформизма и удобности који му је у замену понуђен. То је место у коме је човек врло и веома срећан уколико му је понуђена могућност да буде шраф, јер, свакако је бити шраф боље, или бар безбедније, него бити писац.

Чини се да је невоља у томе што је Замјатинов поглед заиста досезао у даљину. Оно што се некада чинило као суморна и песимистична визија, претворило се у тмурну и туборну стварност. Човек је данас контролисан на свим пољима као што је и сам спреман и вољан да контролише. И, шта ће такав човек, навикнут на светлост рефлектора, урадити ако уштега у мрачну собу? Вероватно посегнути за прекидачем и упалити светло.

Литература:

Бахтин 1989: М. Бахтин, *О роману*, Београд: Нолит.

Бошковић 2004: Д. Бошковић, *ИСЛЕДНИК, СВЕДОК, ПРИЧА*, Београд: Плато.

Замјатин 2010: Ј. Замјатин, *Ми*, Београд: Новости.

Фуко 1997: М. Фуко, *Надзирајући и кажњавајући: насипана зајвора*, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.

Сшара српска књижевности, хресиомашија, приредио и превео Томислав Јовановић, Крагујевац: Нова светлост, 2000.

IDENTITY OF THE PANOPTICON / THE PANOPTICON OF IDENTITY: WE BY YEVGENY IVANOVICH ZAMYATIN

Summary

The main topic of the novel "We" by Yevgeny Ivanovich Zamyatin is the position of the subject and its identity in a society which deems individuality as undesirable, whereas the cult of a machine is both worshiped and celebrated. This social and satirical fiction is placed in the future where impersonality overpowers authenticity, and people are no more than serial numbers. The paper, hence, attempts to examine the ways in which Zamyatin's concept of a police state which holds everything, and especially conscience, under the regime of a strict control can be related to Bentham's model of the Panopticon. In keeping with Foucault's observations on the change of perception of a man under a disciplinary action, the paper further explores the position and the status of an individual in a dystopian society. Finally, the paper deals with the questions of the loss, retrieval and the search of identity.

Key words: We, identity, the machine, the Panopticon, Foucault, discourse, number

Наташа Инђић¹

АЛБАХАРИЈЕВО ТРАГАЊЕ ЗА ИДЕНТИТЕТОМ У СВЕТУ ДРУГОСТИ

Рад се, путем имаголошког истраживања, бави питањем идентитета Давида Албахарија у збирци есеја *Дијаспора и друге ствари*. Анализиране су промене кроз које писац пролази тумачећи себе, друге, као и људске различитости у новој животној средини – Канади. Писац сам себи покушава да да одговоре на питања да ли и у којој мери појединац треба да се мења да би се уклопио међу Друге, а да не изгуби континуитет сопственог идентитета, формиран у неком другачијем систему вредности. Албахари тумачи стереотипе и клишее, који постоје о Другима као културолошку и језичку појаву и приступа им критички. Тако, врло често даје хетеро-слике Других (углавном Канађана) о народима са Балкана, из којих, избијају и ауто-слике самог писца. Ипак, најчешће су хетеро-слике писца. Сlike Других се јављају као алтеритет, преко којих Албахари покушава да пронађе сопствени идентитет.

Кључне речи: имагологија, другост, идентитет

Дела Давида Албахарија, једног од најчитанијих и најпревођенијих писаца данашњице, са простора бивше Југославије, због порекла и биографије писца, тематике, отварају се као плодно тле за имаголошка истраживања.

По пореклу Јеврејин, одрастао на територији бивше Југославије (рођен у Загребу), са тренутним пребивалиштем у Канади (Калгари), Албахари је одувек био окупиран питањем сопственог идентитета и идентитета, уопште. То тражење идентитета (или препознавање сопственог идентитета), код Албахарија добија на интензитету онда када, због политичке ситуације на просторима бивше Југославије, а као Јеврејин, одлучује да се пресели у Канаду. Тамо се Албахари сусреће, очи у очи, са светом Других (чак и ако је тог света било и раније) и лично осећа, али и тумачи, људске различитости – сада из још једног, новог угла. Албахари је са питањима о људској различитости (или истости ?) живео одувек, будући да је живео у мултикултуралној, мултиетничкој, мултинационалној и мултирелигиозној заједници каква је била СФРЈ, али одласком у Канаду (по мултикултурализму, сличну средину бившој СФРЈ), Албахари постаје и странац и пред њим се отвара свет још једне Другости – тим пре, што се сада на новом географском подручју на ком се нашао (који је, додуше, сам одабрао), поставио пред њим, пре свега, свет Другог језика. А да ли живот писца може да постоји без живота у језику?

Албахаријеву збирку есеја *Дијаспора и друге ствари*, којом се бавим у раду, обједињује управо питање пишевог идентитета.

Имаголошким истраживањем једино је и могуће проћи кроз значења текстова ових есеја, будући да је имагологија изразито интердисциплинарна област. „Други јесу наша имагинарна огледала; свест о себи постоји једино кроз

1 natasaindjic@gmail.com

Другог и подразумева жељу за поседовањем Другог“, сматра Жан Лакан, творац једне од најутицајних теорија алтеритета (РКТ 2007: 160).

Албахари, поредећи себе са Другима, врло свесно гради слику о себи преко слике о Другима. Иако, понекад ни сам не успевајући да побегне од клишеа и стереотипа о Другима, који су стварани кроз историју, Албахари, ипак више уочава и тумачи стереотипе и клишее као културолошку и језичку појаву и приступа им критички. Тако да сам Албахари врло често даје хетеро-слике Других (углавном Канађана) о, најчешће, народима са Балкана, из којих, неретко, избијају ауто-слике самог писца. Ипак, најчешће су хетеро-слике писца, што није необично, с обзиром на то да су у средишту тематике пишев живот и запажања у дијаспори. Слике Других, тако се јављају као алтеритет, преко којих Албахари покушава да пронађе сопствени идентитет.

Ја – Канађанин

Бавећи се питањем сопственог идентитета као усељеника у новој средини, Албахари првенствено покушава да докучи питање идентитета Другог – идентитета Канађанина. Да би покушао да пронађе себе у свету Других, првенствено мора формирати слику о Другима. Он поставља питање ко је Канађанин. - На то нико нема одговор. Затим пореди идентитет Канађанина са идентитетом Југословена (идентитетом који је Албахари имао). На неколико места у есејима, истиче чињеницу да се за Канаду одлучио управо зато, јер га она подсећа на стару заједницу у којој је живео (заједницу коју чини више националности и која је мултикултурална). Јасно је да Албахари описујући Канађане даје и ауто-слику (као члана заједнице чијим се делом осећао): Примећује да је Канађанин самоћа, а о Канађанима говори као о нацији без осећања идентитета. Када говори из искуства држављанина мултикултуралне заједнице која се распала, он, заправо, показује и скривено осећање туге једног хуманисте, због судбине која је ту заједницу задесила. Зато и осећа потребу да пронађе узроке тог удеса и искаже свој став. (Иако говори о Канади, он, очито је, говори и о бившој Југославији):

„Политика мултикултурализма је и даље једна од „врућих“ тема међу канадским писцима. Склон сам да прихватим став према којем је мултикултурализам добар уколико води неком заједничком циљу, па и заједничком идентитету. Уколико постоји само због тога да би подржао непроменљивост бројних етничких самоћа, онда прети да се претвори у паклену машину која једном, кад - тад, мора да експлодира.“ – каже Албахари.

Албахари сматра како политика мултикултурализма не може да створи један идентитет и примећује да „као да је Канађанин још увек у потрази за собом“. Осим тога што га канадско федерално уређење подсећа на некадашњу југословенску федерацију, он примећује и како канадски идентитет или канадска књижевност „неухватљиво лелујају попут тананих приказа“, а да, када говоре о идентитету, Канађани најрадије помињу простор, празнину, планине север, шуме и животињски свет, као да се канадски идентитет налази изван људског бића.

У том почетном периоду живљења у новој средини, Албахари жели да се осећа Југословеном, да задржи стари идентитет, јер други нема; а стари је због тога што територија за коју је везивао свој идентитет, више не постоји. Он примећује како и даље живи између јаве и снова, док су други одавно „савладали стварност“

Да би оправдао разлоге свог неприлагођавања новој средини, Албахари даје хетеро-слике о Западу и Канади, које почињу да функционишу као алтеритет, насупротив којих Албахари одређује свој идентитет (који је имао и који жели да задржи). Када говори о томе како још увек пријатељима пише писма и поред електронске поште, Албахари истиче различитост култура (европске, вероватно и балканске, наспрам западне америчке), као и постојање стереотипа о Европљанима:

„За савременог становника Северне Америке, навиклог на муњевито смењивање информација из више паралелних извора, то представља непотребан напор. Осим тога, писање писама је самотни чин, а самоћа је нешто што изазива неподношљив страх код оних који живе једино у међама потрошачког друштва. Ех, ви Европљани, рекао ми је један писац из Калгарија, стално вас опседају неке помисли на људску душу и човеково срце.“

Процес (свог) прилагођавања, Албахари описује преко уопштене слике усељеника, чиме даје ауто-слику деконструисања идентитета. Свестан је свог проблема и самокритичан, па преко саркастичних ауто-описа наглашава разлике. Духовитим ауто-сликама, које су често и ауто-критике, он кроз негативан контекст гради одбрамбене механизме, како би омаловажио сопствени проблем и одузео му од значаја. Јер, ако би му тако јавно признао на величини, морао би да пронађе и решење за њега, на шта још увек, чини се, није спреман. Албахари трага за идентитетом, али се, у духу постмодернизма, иронијом бори против прихватања новог, јер за њега он није довољно добар. А није довољно добар, јер је Други, а он још није спреман да пређе границу и закорачи у Другост.

„Један од начина на који усељеник покушава да пронађе своје место у новом друштву јесте исказивање презира према обичајима и стандардима тог друштва. На тај начин усељеник ствара простор за ублажавање евентуалних неуспеха и припрема одступницу у случају пораза. То је, у исто време, моћан напитак за смањивање болова изазваних носталгијом, иако – као и сва средства против болова – има ограничено дејство. Крајњи ефекат је, заправо, сасвим супротан: што више усељеник презире своју нову средину, уносећи у то гнев и бес, таласи носталгије постају све јачи. Усељеник се на крају налази у простору који ни где и никоме не припада, у води која је довољно плитка да се не удави и довољно дубока да не може да стоји на дну, односно, у чардаку ни на небу ни на земљи. Управо због тог сваки сусрет усељеника из исте домовине има предвидљив дневни ред, састављен од наизменичног омаловажавања нове земље и преувеличавања старих успомена. Мало жучи, мало меда (јер смешано најлакше се пије), по оном провереном рецепту од којег се у нашим крајевима још увек не одступа. Мало отрова, мало samozаваравања, рекао би реалиста“ (Албахари 2008: 15)

Албахари, ипак, када говори о разликама култура и менталитета, као да самом себи даје савет да Друго може једино да се прихвати онда када се оно заволи:

Албахари избегава и да језички детерминише простор са ког потиче. Он не каже ни Европа, ни Балкан, ни бивша Југославија, иако се може претпоставити да мисли на ово последње. Избегавање да своје порекло термилошки веже за одређени простор, указује на то да не жели да и даље везује свој идентитет за територију која више не постоји, а, са друге стране, не може ни да га се одрекне.

Идентитет² описује нечије место у групи; њиме се утврђује шта је и где је нека особа у друштвеном систему. Како се због нових услова и околности, нове животне реалности, више не остварује као оно што је био, јер се мењају елементи који чине идентитет личности, Албахари, још увек не желећи да оствари нови идентитет у новој средини, у првом периоду свог усељеничког живота, остаје у процепу између тамо и овде, некад и сад. Променом животне реалности прекинут је континуитет, као основни чинилац идентитета и то узрокује осећај кризе идентитета, кога је Албахари дубоко свестан. Тумачећи себе у другим околностима, као и друге и Друго којима је окружен, он ће тек касније покушати да пронађе и дефинише свој (нови) идентитет, вероватно свестан тога да се у том процепу у ком се његова личност нашла, тешко може опстати, а да то не остави последице на човеково стање ума и духа. Давањем хетеро-слика о Другом, Албахари ће, ипак, покушати да у том Другом пронађе елементе са којима би могао да поистовети Ја које је постојало у прошлости, и тако поново успостави нарушени континуитет сопственог идентитета.³ Тако на једном месту, Албахари и сам каже: „Ако се мењате, мењајте се тако да у суштини останете исти, то је цела вештина опстајања у дијаспори или изгнанству или како већ хоћете да назовете то где живите. Име и онако није важно“ (Албахари 2008: 54).

Изједначавањем дијаспоре са изгнанством, Албахари, жели да истакне како није била његова жеља да оде из земље у којој је живео – то је била неминовност, јер је та земља престала да постоји. Па, како је иста територија сада добила друга имена – онда је небитно како ће назвати територију (или земљу) на којој је сада. Оваквим помало саркастичним коментаром, Албахари изражава презир према догађајима који су довели до тога да име његове земље више не значи исто; да мора да оде; да сада не зна којим именом би себе назвао... – али пре свега, изражава презир према рату, као најнехуманијем политичком оруђу.

У једном мањем есеју, насловљеном *Остати исти*, свестан да мора да успостави нарушени континуитет свог идентитета, Албахари излаже ставове о мењању или, пак, немењању свих усељеника из бивше Југославије, које је сретао:

„Сваки наш досељеник којег сам срео, са гнушањем одбацује помисао о било каквом мењању. Скоро свако од њих сматра да је овај свет, свет северноамеричких вредности, изопачен и да их једино инсистирање на непроменљивости спасава од тоњења у мрачне дубине немилосрдног тржишног капитализма. Остати исти у том свету значи задржати вредности претходног света, макар се оне претварале у сплет нестварних маштарија, у мрежу носталгичних успомена. Живети у успоменама, живети у сећањима значи веровати у могућност да претходни део живота није стварно окончан и да је чак могуће – једном, у некој недефинисаној будућности – вратити се и наставити га. Бити исти, како ми је рекао један наш човек, значи бити жив. Не знам шта би практични Канађани рекли на то.“

Непроменљивост је, сматра Албахари, знак стагнације. Само онај ко се мења, онај ко се прилагођава новом свету у истој мери у којој тај свет прилагођава себи,

2 Више о појму идентитета погледати у: Душан Стојнов 1999. *Личност: испитивање порекла, значења и разлике од сродних појмова*, Одељење за психологију, Филозофски факултет, Београд (сигн. UDK 159/923); Жарко Требјешанин, 2004. *Речник психологије*, Стубови културе, Београд.

3 Реч је и о друштвеном и о личном идентитету. Друштвени идентитет изведен је из припадности групама; лични идентитет је уобличен помоћу јединствених, личних атрибута.

може на крају да остане исти. Привидни пораз тако, у ствари, постаје победа“ (Албахари 2008: 35).

Албахари, када даје хетеро-слике Канаде, Канађана или Запада, врло ретко доноси вредносне судове о Западу као лошијем од Европе или Балкана. Он се увек пита и пропитује. Ни онда када не жели да мења навике, да не би изгубио срце, иако, вероватно интимно осећа своје као боље, он то не говори, свестан да негативно вредновање различитости, најчешће, (а то и из личног искуства зна), не води ничему добром. Оваквим ставом, он потврђује Монтењеву тезу релативизма (једним од дискурса постколонијалне критике⁴), која истиче да је све обичај и навика. Навика, обичај, разноврсност доживљеног утичу на разум и одређују биће; то је основни Монтењев аргумент за људску разноврсност (неједнакост). „Кроз Монтењеву теорију релативизма израђају предели толеранције, где сви обичаји једнако вреде, а кроз велику школу путовања открива се да су сви људи, у својим разликама, не-различити“ (Тодоров 1994).⁵

И онда када негативно критикује Запад, Канаду или Канађане (или наводи критике других), то никада нису негативне критике усмерене против људи као припадника одређене заједнице (националне, верске, расне, итд.) или усмерене ка различитости људи. То су негативне критике погрешних људских идеја, које воде ка пропасти друштва и изопачености људских вредности, а које не зависе много од територије, расе, боје коже... али, ипак, како сам примећује, јесу производи Западне цивилизације. Овде он критикује потрошачки капитализам.

Негативно критикује Запад и када каже да је Запад критиковао комунистичко уређење као недемократско, јер не могу сви да кажу све што желе, а исто то постоји и на Западу: табуизиране теме о раси, сексу, полу и животној средини – само се то тамо назива „политичка коректност. Такав став Запада, заправо је одувек био само вид културне доминације, сматра Албахари. Политичка коректност је само систем ућуткивања индивидуалних гласова.

Ипак, Албахари је свестан да није све Друго лоше и да не постоје савршени светови и политички системи. Примећује да усељеници производе лажи о ономе што су оставили, као део одбрамбеног механизма који олакшава усељенички статус.

Албахаријев покушај прихватања новог идентитета постепено се уочава кроз есеје у збирци. Примећује како се млади људи (или деца) лакше прилагођавају новој средини, лакше стичу нов идентитет (заправо, тек изграђују свој идентитет) – немају толики проблем са чувањем традиције, обичаја и навика које су понели из старе средине. У таквој ситуацији, између родитеља који још живе у прошлости, и деце која су се прилагодила новом (и постали Други у односу на родитеље), ствара се расцеп у ставовима и неразумевање. Родитељи су тада свесни да се, како би задржали (или изградили) јединство у породици и изградили идентитет кроз породицу, морају одлучити да се мењају и прилагоде. Тако, временом, и сам Албахари покушава да се прилагоди. Због привржености породици и јединства породичног идентитета, он одлучује да пређе границу коју дуго није хтео да пређе и тражи од кћерке да га научи канадску химну, коју је певала у хору.

4 О теоријама постколонијалне критике погледати у: Цветан Тодоров, Ми и други: мисао о људској разноликости, библиотека ХХ век, посебна издања, Београд, 1994.

5 Тодоров говори и о заблудама релативизма, које су сличне заблудама сцијентизма (главни представник ове теорије је Дидро), јер, ако је све природа или све обичај, нема места вољи ни моралу.

Седам година после доласка у Канаду, Албахари примећује како је почео да се мења и није више сигуран да има исти идентитет. Он себе, своје Ја, тако и дели на старог Давида и новог Давида.

Ја – Писац

Процес сопственог мењања, Албахари објашњава примерима из свог стваралаштва – из својих романа. Идентитет Албахарија као писца, не можемо, тако, одвојити или разликовати од Албахарија становника бивше СФРЈ и усељеника у Канади.

На опредељење да оде баш у Канаду, утицао је и позив писца. Канада се Албахарију приказује као слободна земља за писце – он је већ једном изгубио идентитет, а лакше се уклопити у систем у ком глобални идентитет и не постоји – сматра Албахари. Теже би му било да је као писац морао да прихвати неки одређени оквир. Канада му, тако, изгледа као обећана земља за писце, управо због тога што нема идентитет у који се треба уклапати. За Албахарија представља усхићење када писац није ограничен и када је „слободан од било каквих стега књижевности којој припада“. Он сматра да писање треба да буде ослобођено припадности и да постоји само приповедање. Осећај постојања једног идентитета, за Албахарија представља потврђивање слочности, а „свако инсистирање на једнообразности представља поништавање уметности“ (Албахари, 2008, 122-123).

Албахари, ипак, долази до закључка да се од одређеног идентитета, односно припадности некоме као писац, не може побећи: текст ће увек бити његов, а он ће увек бити нечији. „Тамо где нема традиције, немогуће је остварити прави идентитет националне књижевности; тамо где она постоји, немогуће је од ње побећи“ (Албахари, 2008, 124).

Када је дошао у Канаду, пише роман о носталгији (пише себе). Као Јеврејин, он је човек који нема народ, али има (односно, имао је) земљу – Југославију и себе је сматрао писцем југословенске књижевности. Када се земља распала, он губи осећај припадности, јер нема више чему да припада. Прихвата неминовност стварности (јер на њу не може да утиче) и напушта идентитет писца - Југословена, али осећа да је као писац на губитку, због нестајања онога што су називали југословенска књижевност.

Како свој идентитет више не везује за земљу и простор, Албахари се пита на којим основама сада може изградити идентитет, па себи поставља питање да ли своје Ја може сада поистоветити са идентитетом Албахарија-писца. Како сам каже, у роману *Мамац* он одбацује могућност да као писац постане неко други, односно, да ствара на новом језику.

Основно питање које се писцима у дијаспори намеће, јесте питање језика. Стварање на матерњем језику, за писце у дијаспори не значи очување идентитета, јер се дела на матерњем вреднују према чињеници да се тиме чува језик у дијаспори, а не према књижевној вредности, сматра Албахари.

Матерњи језик, за писце је препрека у стицању новог идентитета у новој средини. Због тога се у Албахарију, у једном тренутку, створила дилема о преласку на енглески језик – свој особен стил не би могао да изгради на енглеском језику, јер је као писац он већ изграђен на матерњем језику.

„Избор идентитета (схавћеног као оно што појединца идентификује са широм заједницом којој припада) није оно што дефинише писца. Оно што га дефинише су

његов језик и његов стил. Писац може, рецимо, да се осећа као Србин или Јеврејин, а да ништа од тога не уђе у прозу и поезију коју пише. Кафка је згодан пример: ако кажемо да је био Јеврејин који је писао у Прагу на немачком језику, где ћемо га сврстати? - Закључује да је Кафка писац без граница, мултикултурални писац, који превазилази свако ограничење које идентитет, језик или национална традиција могу да наметну.“ (Албахари 2008: 141)

Јасно је да кроз пример Кафке, Албахари говори и о себи, односно сопственој жељи да себе као писца не веже ни за један одређени идентитет, тј. да свој идентитет писца (или не само писца) одреди као скуп више идентитета. На неколико места у овој књизи есеја, Албахари, управо жели да питање сопственог идентитета реши постојањем више идентитета:

„Ја сам се на Хвару потпуно поистоветио са тамошњом природом, и осетио сам како одједном са себе збацујем тешко стечени калгаријански идентитет ‚горштака са Стеновитих планина‘. Да ми је неко тада у Хвару, на острву Хвару понудио да тамо останем заувек, не бих се много предомишљао. Додуше, чим сам стигао у Земун и прошептао поред Дунава, повратио ми се мој земунски идентитет, зачињен добром рибљом чорбом. И док ходам земунским улицама, помишљам како их никада доиста нисам напустио, мада знам да ћу исто то помислити када поново угледам Стеновите планине. У размаку од неколико недеља бићу троје различитих људи.“

Сви осећаји идентитета су измишљени и, заправо, најлепши су онда када нису никаква наметнута стега већ производ слободног избора, променљив онолико колико то сами желимо.

Ја – Јеврејин

У овој збирци есеја, Албахари нигде не доводи у питање свој осећај припадности јеврејској заједници. Сопствени осећај сматра истим као код свих Јевреја: „Јевреји се осећају као Јевреји, али осећају и националну припадност земље у којој живе.“ (Албахари 2008: 102) Како трагање за идентитетом јесте потреба човека да се идентификује са другима (а идентификовање са другима појединца чува од осећаја усамљености и изгубљености у свету), и Албахари осећа потребу за потврђивањем својих коренима. – Тужан је када не успева да пронађе могућу јеврејску рођаку.

У Загребу, Албахари се отворено заузима за Јевреје, када у једном таксију види усташки грб. Неоспорно је да се Албахари увек осећа делом јеврејске заједнице: „Знам ту врсту љубави и због тога сам забринут. Прво их волите, а онда нешто крене лоше и за то одмах оптужујете Јевреје. Стара је то прича, али улоге се не мењају.“ (Албахари 2008: 108) – Кроз Албахарија Јеврејина, овде проговара историјско искуство читавог јеврејског народа и он критикује хегемонију Запада (као хришћанског света) у односу на јеврејски народ.

Живот у дијаспори, Албахари схвата као део јеврејског идентитета.

Трагање за сопственим идентитетом Албахари окончава (ако уопште јесте окончано) идејом космополитизма. Он се бори против ма какве врсте омеђености и граница – националних, верских, државних... Доказује се као хуманиста за којег боја, раса, нација, па ни територија нису битне, све док у човеку постоји идеја добра и све док људски циљеви воде ка добробити човечанства. Жели да припада широј заједници која га окружује, али само онда и донде када у тој

заједници препознаје сопствене идеје. Тако, људска мисао и идеја (и деловање у складу са њом) једино и може бити оно што Албахари негативно критикује и вреднује, онда када у тој идеји не препозна основна начела хуманости, људске једнакости и слободе. Као Јеврејин, док живи на територији Југославије, он свој идентитет Југословена управо и везује за идеју јединства тамо где се различитости дотичу. Онда када се то јединство распада, када се испостави да су, диктиране најнехуманијим људским потребама, људске различитости биле средство које води до сукоба, Албахари бира да оде тамо где, бар се тако чини, људске различитости опстају у каквом- таквом заједништву и тамо где, и ако између њих не постоји љубав, постоји бар поштовање и право на различитост. Да би се прилагодио новој средини и да се у њој не би осећао туђином – он се мења, али „тако да увек остане исти“.

Литература

- Албахари 2008: Д. Албахари, Дијаспора и друге ствари, Нови Сад: Академска књига.
Живанчевић- Секеруш 2009: И. Живанчевић- Секеруш, Како (о)писати различитост? – Слика другог у српској књижевности, Нови Сад: Филозофски факултет.
Поповић 2007: Т. Поповић, Речник књижевних термина, Београд: Логос Арт.
Стојанов 1999: Д. Стојанов, Личност: испитивање порекла, значења и разлике од сродних појмова, Београд: Одељење за психологију, Филозофски факултет (сигн. UDK 159/923).
Тодоров 1994: Ц. Тодоров, Ми и други: француска мисао о људској разноликости, Београд: Библиотека XX век, посебна издања.
Требјешанин 2004: Ж. Требјешанин Речник психологије, Београд: Стубови културе.

ALBAHARI'S SEARCH FOR IDENTITY IN THE WORLD OF OTHERNESS

Summary

The paper is concerned with the question of David Albahari's identity in the collection of essays *Diaspora and Other Things*, using imagology research. The changes which the writer undergoes interpreting himself and others, as well as the differences between people in the new surroundings, Canada, have been analysed. The writer attempts at answering his own questions of whether and to which extent an individual should change himself in order to fit in among Others while at the same time keeping his own identity that has been formed in a different value system. Albahari interprets stereotypes and clichés about Others, as cultural and language phenomena and his approach to them is critical. Thus, he very often offers hetero images that Others (mostly Canadians) have about the peoples from the Balkans. Auto images of the writer himself spring out from these hetero images. However, the most common images are the writer's hetero images. The Others' images appear as an alterity through which Albahari tries to find his own identity.

Key words: imagology, otherness, identity

Татјана А. Думитрашковић¹
 Бијељина

ВЛАСТ И МОЋ У ШЕКСПИРОВОМ КРАЉУ ЛИРУ

Рад се бави проблемом моћи и власти у Шекспировом *Краљу Лиру*. Шекспир је приказао колико та моћ и власт могу да разорно утичу на духовни живот владара. Лир је живео и постојао искључиво као краљ, самовољни владар који је све подредио својој вољи. Међутим, пошто је искусио велику патњу, бол и лудило Лир је постао „обичан смртник“ и краљевску титулу и размаженост заменио презиром према власти и политичкој моћи. Власт је за Лира постала уметност прикривања и претварања, а правда само средство које служи богатим и моћним да угњетавају сиромашне и слабе.

Причајући причу о власти, моћи имовини, наслеђивању, *Краљ Лир* је реалистична слика друштва у коме доминира окуртна борба за власт.

Кључне речи: моћ, политика власт, правда, краљевско достојанство

Краљ Лир је настао 1604. или 1605. године. Прича, која сигурно има позадину у причи о Едипу коју је драматизовао Сенека, приказује пад и губитак власти једног краља и његов пут ка просветљењу. Време краља Лира било је време апсолутне власти краља. Шекспир је успео да концепцију власти једног ранијег доба пренесе на сопствено, за које су биле карактеристичне расправе о питању суверене власти краљева. Он је у овој драми желео да покаже какве разорне ефекте апсолутистичка власт може да има на духовни живот владара и која све зла из тога могу да проистекну.

О *Краљу Лиру* је толико писано са различитих аспеката критичке мисли а највећи број тумачења се кретао у оквиру хришћанске приче о просветљењу и искупљењу. Зато ћемо споменути само она критичка разматрања која су била актуелна у двадесетом веку и која су битна за разумевање тумачења које је представљено у раду.

Бредли је у својој *Шекспировој трагедији* посматрао драму као причу о Лировој спознаји и искупљењу. Он је сматрао да је она Шекспирово највеће остварење али не и његова најбоља драма. (Бредли 1969)

Вилсон Најт, заступник хришћанске интерпретације Шекспирових трагедија у свом делу *Вајтрени шочак* покушао је да оправда окуртности у драми позивајући се на хришћанско искупљење. И он је посматрао драму у светлу приче о просветљењу и искупљењу. (Најт 1983). Само тако је било могуће из ове трагедије извући позитивну поруку. У ствари, већи део критичких анализа је покушао да умањи окуртност драме тражећи у њој религиозну поруку.

Међутим, Јан Кот је у свом утицајном есеју упоредио драму краља Лира са Бекетовом драмом *Крајем игре*. Он је у *Краљу Лиру* видео распад средњовековних и ренесанских система установљених вредности. Резултат тога је била земља која је била потпуно празна и која је крварила. По њему су покушаји хришћанских тумачења да се патње Лира и Глостера и смрт Корделије могу оправдати њи-

¹ tanjadumi@yahoo.com

ховим понашањем изгледали безосећајно и окрутно. (Кот 1964). Лир се заиста чинио нихилистичким.

Било је и таквих тумачења Лира као морално неспособног да се заиста одрекне власти и спољшњег сјаја који уз ту власт иде. Предајом власти он је чинило се, ту власт захтевао јаче и више него икада. Одбацио је дакле, обавезе које је као краљ имао, али не и права једног суверена. Његова љубав према ћеркама није обележена никаквим жртвовањем, већ је тражила њихову жртву и потчињавање. (Крофорд 1916)

Неки критичари сматрају да се у *Краљу Лиру* на првом месту ради о моћи и власти. Овакав став нарочито заступа Џаонатан Долимор у својој *Радикалној историји* сматрајући да је ово драма о власти, имовини и наслеђивању. (Долимор 1984:197) Овакв приступ драму види као реалистичну слику друштва којом доминира окрутна борба за власт.

Ми ћемо се у овом раду ограничити на то да покажемо како је Лирова апсолутистичка и ауторитарна власт са којом се он у потпуности идентификовао утицала на његов духовни живот и однос према породици, политици, државним институцијама, свету и животу уопште.

Харолд Блум сматра да је за Шекспира краљ Лир био парадигма за величину. (Блум 1998: 478-480). Лир је истовремено отац и краљ, самовољни владар, који све подређује својој вољи. У једном тренутку одлучио је да подели краљевство и преда власт „млађима“, онима који остају после њега. Међутим, он не жели да се заиста одрекне моћи и жели да се ослободи обавеза које га замарају а да задржи права која су му потребна. У то ће нас уверити његово понашање после предаје власти када наставља да игра улогу размаженог краља.

Лирово понашање у уводној сцени производ је његове свести о томе да има апсолутну моћ, да је толико моћан зато што је краљ и коначно, да може да одбије да толерише оно што, је по њему, противно тој моћи. Зато је оно што он тражи од Корделије-аутентичну породичну учтивост-онемогућено мером до које је однос према Корделији прожет идеолошким императивима моћи. Корделијин истински преступ је у томе она што је она својим понашањем открила како закони људске добротe функционишу у служби имовинских, уговорних односа моћи:

Ја волим тако
Како то моја дужност захтева.
.....
За та вама добротинства узвраћам
Како и личи. (I, i)

Тако је и патријархални однос дошао у опасност да изгуби своје идеолошко озакоњење које узима на себе облик церемоније. Реалност брака из користи је преобразена језиком љубави и великодушности, постајући тако део церемоније добре владавине. Одбацивањем и одрицањем Корделије Лир је у први план избацио императиве моћи и имовинских односа, показујући да је и сродство прожете идеологијом имовинских односа. (Долимор 1984: 197-200).

Са осиношћу човека који има огромну власт и који је навикао да увек наређује, он на церемонији поделе краљевства тражи од својих кћери да му кажу колико га воле јер жели да додели највећи поклон оној која изјави да га највише воли. Међутим, управо та његова моћ уништава не само његову способност да воли већ и онемогућава спонтаност исказивања љубави и свих око њега. Он никада не може да буде сигуран да ли је наводна љубав пријатеља и рођака истин-

ска, или ласкање из користи. Јер онај ко не жели да ласка бива омрзнут, док ласкавци бивају награђени. Када се Корделија успротиви да се надмеће са својим сестрама у реторичком исказивању љубави и оданости Лиру, он је то доживео као велики ударац његовом краљевском достојанству и он одлучује да отера и њу и човека који је на њеној страни. Ово нарушавање обавеза краљевског достојанства је иницијално дело из кога се развила трагедија.

После суровог раскида са Корделијом Лир почиње да се понаша исхитрено и бахато. Због једне несмотрене али искрене речи отерао је Кента у прогонство, арогантно се понашао према слуги своје кћери Гонериле само зато што му се није обратио како је он мислио да је достојно да му се обрати, удара племића зато што прекоревала његовог слугу, љути се због ситница понашајући се као размажени, увређени краљ. Размажени увређени краљ је управо то све док му прилике то дозвољавају, све док је у потпуности уверен да још увек има власт и да ће му политичка моћ омогућити све што пожели. Када та моћ почне да слаби он постаје несигуран и не може више да функционише у свету у коме живи. Крај првог и цели други чин, је, заправо, слика Лировог несналажења у новој ситуацији. Предајом краљевства завршава се један и успоставља нови поредак кога Лир није ни свестан док очајнички покушава да спаси део оног претходног у коме је још увек био краљ са свим достојанствима и привилегијама које та титула доноси.

Д. Милићивић сматра да је Лиров живот, живот са краљевском титулом. Он живи и постоји искључиво као краљ. Међутим, кад остане без ознака краља, Лир мора да се суочи са животом обичног човека, он мора да настави живот у друштву у коме он више није краљ. Тада се он сукобљава са друштвом у коме ће спознати границе своје моћи и у коме ће морати да прошири и промени своје схватање живота. (Милићевић 1985: 268-269)

Краљевска титула се полако распада а Лир више не може да функционише као краљ. Чак су се и његови последњи краљевски потези показали погрешним. Када му Гонерила замера на понашању његових људи и чак и њега оптужује за „ћудљиве наступе“, тада се он окреће себи питајући се ко је он у ствари.

У олујној ноћи када су „знаци краљевског достојанства“ нестали, разбеснели Лир је схватио како је лаж све оно чиме човек покушава да „опреми“ своју спољашњост и како тиме, у ствари само прикрива своју суштину. У тој ноћи Лир постаје само немоћан старац који је остао потпуно сам. Ветар и киша спирају с њега последње наслаге краљевског бића. У контакту са природним елементима његови краљевски захтеви постају сувишни и бесмислени. Он каже да ако се према њему, откад је остао без знакова краљевског достојанства односе без љубави и поштовања, онда нема рођених краљева, онда је сваки престо узурпиран, царство којим краљ влада и које дели је туђе, онда је човек краљ захваљујући спољњим украсима, а мудар је полуголи „философ“ који се одриче свих таквих украса. Лирово велико откриће те ноћи је Едгар (јадни Том) старији син племића Глостера кога је брат на превару, обманувши оца, оставио без наследства и који се прави луд ради сопствене безбедности. Нашавши се пред „бедном двоногом животињом“ он се пита зар човек није више ништа од тога. И тада долази до суштине човека, каже Хуго Клајн. (Клајн 1964: 124-125)

Након што је одбацио са себе своју краљевску одећу Лир постепено постаје „обични смртник“. У „судару“ са олујом, Лир, снажно се трудећи да не полуди, почиње да жали што је као владар занемаривао сиромашне којима ја праведна расподела богатства могла да обезбеди довољно хране и кров над главом. Моћни тиранин с почетка драме постаје лажни, луди краљ, обучен у дрошке уместо у

краљевску одећу. Краљевска титула је нестала као и она краљевска размаженост а заменила су их презир и одбојност према власти и политичкој моћи. И управо тада је Шекспир о тој моћи изнео свој критички став.

Када Лир који полуди сретне у пустари Едгара он се фокусира се на неуспехе, поквареност и угњетавање различитих друштвених институција. 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 као самодоволне и незасите у свом искоришћавању слабих и рањивих. Бедламски просјак је у овој драми без сопственог идентитета и статуса у друштву јер остаје без институционалног признања.

Ово необично фокусирање на корумпиране институције продужава се у каснијим сценама Лировог лудила у којима он прекоревља слепог Глостера и у разговору с њим, говорећи о правди и власти каже:

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 полагају. (IV, vi)

Сада је Лир у стању да јасно види наличје маске коју је носио. Иронично каже за себе да је „сваки педаљ краљ“ видевши суштину власти у слици пса који прогони човека.

Власт је за Лира уметност прикривања и претварања. За њега више нема разлике између легално изабране власти и криминалаца. Иако је Лир као краљ имао апсолутну власт, он сада губи поверење у било који облик власти и закључује да се иза конвенционалног спољашњег изгледа може сакрити поквареност и грех. Сви људи греше а богати моћници скривају своје злочине и мане раскошем и златом.

Оклопи златом грех, и снажно ће се
Правдино копље сломити не нанев
Никакве штете; а обуци га
У дроњке, па ће сламчица патуљка
Пробости га. (IV,vi)

Правда је тако само средство које служи богатим и моћним да угњетавају сиромашне и слабе. И управо у тим тренуцима огромне патње он каже Глостеру:

Набави стаклене очи, па се као
Политичар подли претварај да видиш
Што не видиш (IV,vi)

Тако је Лир, доживевши огромну бол, завршио са собом као краљем и он постаје исти као и сваки други човек. За Лира политичка власт постаје највеће зло, најопаснији облик човекове умишљености и притворности, како каже Кољевић. (Кољевић 1981: 150-153)

Лиров трагички ход почео је кад је први пут дошао у сукоб са светом након што је одбацио круну. Он је морао да одбаци све оно што је до тада научио и све на шта је навикао. То је за њега било изузетно тешко и такву промену његов ум није био у стању да поднесе. Он више није био краљ, али још увек није био ни обичан човек. И тада се јавило лудило. Лирово лудило је потпуно и његова патња је огромна. Кад је престао да буде краљ он је остао, без одређења према свету, без личног погледа на свет.

Стари Лир умире у олуји. Његово лудило означава крај самовољног владара. Нови Лир се рађа у сцени поновног сусрета са Корделијом. Он је ту једно потпуно људско биће, у коме нема ни једне особине краљевског величанства које су гушиле његову човечност. На почетку драме он није способан да воли искрено и истински јер користи љубав других да „храни“ свој егоизам. Његова агонија и потпуни губитак свега ослобађа га себичности, он више не зна за мржњу и спознаје љубав и човечност. По Кенету Мјуиру Шекспир се у *Краљу Лиру* враћа пре-хришћанском свету и изнова гради из саме човекове природе. У свету пожуде, окрутности и похлепе са екстремним богатством на једној и екстремним сиромаштвом на другој страни, човеку који је сведен на своју елементарност није потребно богатство, ни моћ чак ни физичка слобода већ стрпљење, морална чврстина, и изнад свега способност узајамног праштања и саосећања за туђу патњу. (Мјуир 1966)

И на метафизичком плану у драми је нарушен целокупни систем. Природне улоге су изгубиле своја значења: краљ више није краљ, природа као да се уротила против човека у олујној ноћи, синови и кћери више нису синови и кћери. Целокупни систем више не функционише. Врхунац те слике је сцена у којој Шекспир прави иронијски преокрет приказујући како три луде, Лирова Будала, сироти Том и полудели Лир, доносе критички суд о свету и одређују његову судбину. Слично се десило и са сценама Лировог крунисање цвећем и Глостеровог „самубиства“.

Те сцене су навеле Јана Кота да *Краља Лиру* чита кроз бекетовску призму. Ако посматрамо све ове сцене издвојено, јавља се утисак трагичке фарсе. Међутим, ништа није онако као изгледа да јесте. Све се окреће ка унутрашњем и целокупна патња се не губи у иронијским преокретима. Сву патњу и бол сноси Лир и на тај начин Шекспир успева да га „оживи“ и створи нови лик. Тако је и са системом који се распада. Сви његови делови, сагледани кроз Лирову патњу, поново се склапају у нову слику. (Кот 1965)

Пошто је разбијена маска краља Лир је закорачио у безмерну патњу, која представља основу и суштину човековог постојања. Његов излазак из лудила Шекспир приказује као ново рађање и он је спреман да заиста живи. А кад на сцену изађе са мртвом Корделијом у рукама све раније патње само су увод у ону велику, највећу:

Ни даха? Ти ми више нећеш доћи
Никад, никад, никад, никад, никад! (V, iii)

Понављајући ово „никад“, Лир истовремено потврђује и одбија чињеницу да је Корделија мртва. Изражавајући свој бол на људски, а не на краљевски начин Лир показује да је прешао свој пут од маске краља до суштине човека, како каже Светозар Бркић. (Бркић 1965:87-92)

Пошто је „скинуо“ маску краља, Лир је ушао у живот и почео заиста да га живи. Преставши да свет доживљава кроз своје краљевско *ја* и кроз испољавање своје краљевске моћи, он је одбацио све што је сувишно и изједначио се са другим људима, способан да прихвати живот, ма како он изгледао. Са привидно високог положаја, Шекспир је свог краља бацио у највећу патњу из које он излази истински узвишен.

Литература

1. Блум 1998: Harold Bloom, *Shakespeare: the invention of the human*, Riverhead Books New York.
2. Бредли 1969: Bradley, A. C., *The Substance of Shakespearean Tragedy, Lectures on Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth* (1904), Macmillan, London.
3. Бркић 1965: Svetozar Brkić, „Maska kralja i bit čoveka“, Šekspirovo društvo u Beogradu, *Godišnjak*, 1964-1965, Kultura, Beograd, str. 87 – 92.
4. Крофорд 1916: Alexander, W. Crawford, *Hamlet, an Ideal Prince, and other essays*, The Gorham Press, Boston, U.S.A.
5. Долимор 1984: Jonathan Dollimore, *Radical Tragedy: Religion, Ideology and Power in the Drama of Shakespeare and his Contemporaries*, The University of Chicago Press.
6. Мјуир 1966: Kenneth Muir, "Madness in King Lear." Shakespeare Survey Volume 13: King Lear. Ed. Allardyce Nicoll. Cambridge University Press, 1966. Cambridge Collections Online.
7. Клајн 1964: Hugo Klajn, *Šekspir i čoveštvo*, Prosveta, Beograd.
8. Најт 1983: Knight, G. Wilson, *The Wheel of Fire*, London/New York.
9. Кољевић 1981: Никола Кољевић, *Шекспир, трагичар*, „Свјетлост“, Сарајево
10. Кот 1964: Jan Kott, 'King Lear or Endgame' in *Shakespeare, Our Contemporary*, Methuen & Co.Ltd.
11. Милићевић 1985: Davor Milićević, "Lir i ljudske mogućnosti" , *Izraz*, Knjiga LVII, god. XXIX, br.3-4.
12. Топаловић, Бркић 1995: Вељко Топаловић, Бранислав Бркић, *Виљем Шекспир, Сабрана дела*, СЛУЖБЕНИ ЛИСТ СРЈ: Досије.

POWER AND RULE IN SHAKESPEARE'S KING LEAR

Summary

The paper deals with power and rule in Shakespeare's King Lear. Shakespeare wanted to show devastating effects of absolutist rule over the spiritual life of a ruler. Lear has lived and existed only as a king, self-willed ruler who subordinated everything to his will. However, having experienced great suffering, pain and madness Lear became a "mere mortal" and he replaced his royal dignities and arrogance with contempt for authority and political power. For him, political power turned into the art of concealing and justice was only means by which the rich and powerful were able to oppress the poor and weak.

Telling the story about power, rule, property and inheritance King Lear is a realistic picture of a society dominated by power.

Key words: political power, justice, conception of rule, royal dignities

Маријана Радовић¹
 Универзитет у Источној Сарајеву
 Филозофски факултет Пале
 Катедра за српски језик и књижевности

РАТНА ПОЕЗИЈА ДЕЈАНА ГУТАЉА²

Ратна збивања у Босни и Херцеговини у периоду од 1992. до 1995. године оставила су велики траг у српској умјетности. Књижевност, а поезија због природе жанра онајвише, увијек је била под утицајем друштвено-политичких промјена и реаговала је на њих. На изазове времена одговорили су многи ствараоци, али међу њима је врло мало оних који су успјели да створе дјела која у себи поред документарне грађе носе и универзални значај. Дејан Гутаљ је један од њих. Из тог разлога предмет овог рада је анализа његове поезије настале у рату и објављене у двије пјесничке збирке, *Лушро у Гесијапоу* (1994) и *Некрофилне и друге пјесме* (1996).

Кључне ријечи: Дејан Гутаљ, рат, ратна поезија, мотив смрти

Рат је оружани сукоб организованих колектива, држава, односно њихових војски, које су се сукобиле због националних или социјалних интереса. Чињеница је да између писца, времена и средине постоји снажна веза. Друштвено-политички, односно друштвено-економски односи, мање или више, на овакав или онакав начин, увијек се одражавају на књижевност. Без обзира на поводе, узроке и циљеве ратова, они представљају највеће друштвено зло, носе огромне жртве, разарања и културних и материјалних добара, угрожавају елементарне људске и националне слободе, постављају човјеку питања живота и смрти, одвајају га од завичаја, стављају га у граничну ситуацију у којој долазе до изражаја у мирним временима притајене особине - буди у њему звјерске нагоне. Због тога, откако је књижевности, рат је један од највећих литерарних изазова.

Латинска пословица „Док топови грме музе ћуте“ сугерише немогућност стварања у ратном окружењу. Колико има смисла стварање било чега, поготово умјетничких дјела, у тренуцима када се све руши? Рат у Босни и Херцеговини је негирао ову крилатицу. Супротно очекивањима, много се писало и много објављивало. На догађаје се прво реаговало пјесмом, за настајање приповијетке и романа, обимом већих књижевних форми, услова није било. Кад за живот није било времена, за поезију је морало да се нађе, како једном приликом рече Никола Кољевић. Питање је да ли и како поезија може да помогне човјеку у најцрњим часовима. Писати о рату, о злочинима који га карактеришу, не значи промовисати га. Књижевна дјела инспирисана ратном тематиком су често отворена или бар имплицитна осуда рата. Патриотска пјесма не подстиче мржњу, већ пјева љубав за свој народ и бодри га. Пјесник не бјежи од свакодневних ужаса, већ тражи израз који ће ту свакодневницу учинити подношљивијом, који ће и њега и читаоца уздићи из тог безумља и бесмисла.

1 marijana_radovic@live.com

2 Рад је настао у оквиру пројекта *Значај српског језика и књижевности у очувању националног идентитета Републике Српске*.

Ратну књижевност, односно ратну поезију посматраћемо у ширем значењу као темпоралну ознаку за књижевност насталу за вријеме рата, а у ужем смислу овим појмом означаваћемо књижевна дјела која имају тематику уско везану са ратним збивњима.

Писати по диктату времена није лако. Иако неједнака по вриједности, ратна поезија је одраз духовног стања људи који су „гледали смрти у очи“, који су напустили домове, изгубили најближе, те самим тим што у себи носи неку врсту документарности, заслужује посебну пажњу.

*

Дејан Гутаљ³ припада сарајевском пјесничком кругу из кога су се издвојиле трајне књижевне величине као што су: Рајко Петров Ного, Ђорђо Сладоје, Недељко Бабић, Бранко Брђанин Бајовић. Прву пјесничку збирку *Вежбе огледала* објавио је 1978. године. До почетка ратних збивања иза себе је имао већ знатан број наслова: *Смрт у свакодневном животињу* (1982), *Мртвачнице* (1988) и *Гинеколошка ноћ* (1990). Инспирацију за своје прве пјесничке збирке Гутаљ је пронашао у литератури њемачког експресионистичког покрета. Као и Хајм, Бен, Тракл, он је форсирао, понављао и варирао, „ружне“ мотиве смрти, прљавог града, неизљечивих болести, распадања, болничких одаја, санаторијума, мртвачница, с циљем да изненади и шокира читаоца. Иако књишке инспирације, ове збирке свједоче да је њихов творац изузетно талентован пјесник који је добро савладао технику прављења стиха и ефектних поетских слика.

На теме задате ратним збивањима у Босни и Херцеговини, Дејан Гутаљ се одазвао као зрео пјесник који је имао изграђен пјеснички стил. У вихору рата створио је и објавио двије пјесничке збирке, *Јушро у Гестџајпоу* (1994), садржи двадест и седам пјесама груписаних у три циклуса: *Безнадежне пјесме*, *Јушро у Гестџајпоу* и *Логор љубави*, и *Некрофилне и друге пјесме* (1996), четрдесет пјесама распоређених у три циклуса: *Некрофилне пјесме*, *Мртва метробола* и *Друге пјесме*.

Ове пјесничке збирке изазвале су интересовање како издавача, тако и читалаца. О његовој ратној поезији афирмативно су говорили Никола Кољевић и Ранко Поповић. Гутаљ је у ратним пјесмама достигао свој врхунац и оставио значајне пјесничке резултате, те постао синоним ратног пјесника. Кољевић га је назвао *пјесником рајине смрти*, његове *стихове хицима*, *стирофе рафалима*, а саме *пјесме посмртницама* које „остављају такве светлосне прострелне ране на које је човек поносан и чији ожиљак ће увек остати духовно видљив“. (Кољевић 1994:55) Његова ратна поезија заступљена је у многим изборима и антологијама. Поменућемо само неке: зборник *Сарајевски дани поезије* (1993) који је уредио Ранко Поповић, „Ратна поезија Српског Сарајева“, избор ратне поезије који су начинили Ранко Поповић и Недељко Бабић објављен у суботичком часопису *Луца* (1993, бр. 8), избор Бранка Брђанина Бајовића „Пилци приватног пакла“ објављен у нишкој *Градини* (1997, бр. 11), антологија новијег српског пјесништва *Кад будемо шрава* (1998) пјесника Владимира Јагличића, *Антологија рајине лирике Рејублике Српске 1992-2002* (2010) Василија Шајиновића и многим другим.

3 Дејан Гутаљ је рођен 1954. године у Сарајеву, гдје је и завршио основну школу, гимназију и филозофски факултет, Одсјек за општу књижевност и театрологију. За вријеме рата радио је као новинар. Живи и ради на Палама.

*

Већ из самих наслова збирки видимо да је опсесивна тема Гутаљеве поезије смрт. Тема смрти је тежак пјеснички материјал. Савремени човјек на смрт реагује са непријатношћу и одбојношћу, одбацује је и свим силама тежи да преживи. Страх од смрти је универзално осјећање, а писање је покушај превазилажења тог страха и један од начина борбе против ње. Пјесник као да се води оном Сенекином паролом: „Да се не бих плашио смрти, стално мислим на њу“. Смрт вреба из готово сваког његовог стиха. Смрт је свакако једна од највећих тема умјетности. За њу су уско везане теме Бога и Љубави које ће, такође, пронаћи своје мјесто у Гутаљевим стиховима.

У ратној свакодневници мучења, силовања, убијања су готово нормална појава. Рат и смрт су просто неодвојиве појаве. Гутаљ у својим ратним збиркама тематизује управо специфичани тренутак ратне смрти као насилног прекида живота коју је можда и теже прихватити негу природну смрт која је неминовни дио животног циклуса. Ратна смрт је врло често и свјесно жртвовање за слободу и идеале, те стога чин вриједан поштовња и дивљења. У рецензији збирке *Јуширо у Гестшајоу* Никола Кољевић признаје да „никада није читао поезију у којој је смрт богатија, ужаснија и разноврсније пјеснички присутна.“ (1994) У поређењу са ратним пјесмама, предратне пјесме Дејана Гутаља, настале под утицајем њемачких експресиониста, у којима је основни мотив смрт дјелују блиједо и неубједљиво. „Опсесивана заокупљеност феноменом смрти и распадања као да је тек са пуним стварносним покрићем успјела измаћи ранијој самосврховитости форсиране естетике ружног и бизарног.“ (Поповић: 377)

Из пјесме у пјесму ређају се језиве слике слике смрти: „тумор у глави“, „сарком у дојкама“, „отпада месо живота“, „секира у глави“, „ребро вири из земље“, „леш се клати с лустера“, „здробљена плућа“, „напрсла лобања“.

Поменућемо само неколико пјесама које најилустративније говоре о пјесниковом схватању смрти и његовој способности да у стиху „фиксира тренутак прекида живота који је у рату најпресуднији, најчешћи и најнеповољнији животни садржај“. (Кољевић 1994: 56)

Пјесма *Ми* посвећена професору Николи Кољевићу из збирке *Јуширо у Гестшајоу* је пјесников покушај откривања смисла ратне смрти. У првом стиху „Ми смо баштовани барута и ватре“, пјесник, наизглед апсурдно изједначава ратника и баштована. Оно што их повезује је љубав према оном што раде, ма колико то прљав посао био. Ратник разара, баштова узгаја, ал обојица својим радом мијењају свијет који их окружује. Човјек свјесно жртвује другог човјека зарад идеје слободе и нације, чини од њега „расад“ и „семе“ из кога ће нићи бољи и праведнији свијет. Пјесник жели да „прихватимо насилну смрт као нешто нормално, да јој приђемо као саставном дијелу живота, као нечем природном, баш као што је природно цвијеће које, с љубављу и пажњом, гаји и његује баштован.“ (Миличевић 2005: 150)

Шетајева смрт из збирке *Некрофилне и друге пјесме*, посвећена жртвама снајпера, само је један у низу фотографски ухваћених детаља ратне свакодневнице. Остварена као исповијет страдалог, у првом лицу, потпуно је увјерљива. Умирање других је једино искуство смрти које човјек заиста доживљава. Пјесник има способност да туђу смрт доживи дјелимично као своју и да тај тренутак изненадног растајања са животом сликовито подијели са читаоцем. Шетао је „ношен

прољећем“ и „клањао се дамама“, а сад „лежи са рупом у глави“ и изненађено схвата да га у убацују у мртвачницу.

Потресан је и Гутаљев „некрофилни“ сонет под називом *Свадба*, који у ствари говори о смрти нерођених, што је можда и понајвеће зло које рат носи. У четрнаест стихова, у неколико снажних натуралистичких слика, смјестио је судбину дјевојке, несуђене невјесте, оскрнављење силовањем. У пластичној кеси - вјенчаници, сватови – гробари предају је свекрви - иловачи густој.

Еротика једина страст која може да надјача смрт.

Триптих *Песме за Зорку* из збирке *Јуџро у Гестџајоу* испјеван је на принципу укрштања прошлости и садашњости. У прве три строфе опјевана су три сусрета, почетак пјесме је уједно и почетак љубави која расте градацијски. Ништа не може да усрећи човјека као узвраћена љубав.

„Други пут кад је угледах и нежну руку
Као веверицу плъусну у језеро мога длана
Тада сам рађање среће порепознао по звуку
Као Исус у златним таласима Јордана“ (1994: 42)

Међутим, „урлик амбулантних кола“ подсећа на стварност и не дозвољава остварење љубави. У рату се „пени црна љубав без будућности“, „стража пољубаца улази у логор радости“. И док „крвави пољупци у телефонским жицама падају на њене усне у ратној болници“ пјесник вјерује у спасоносну моћ љубави:

„Само да се врати она редгенска ноћ и наши зглобови
У ватри пољубаца и њен анђеоски дах
Који ми каже да су затворени сви моји гробови“ (1994:44)

Град је један од повлаштених мотива Гутаљеве поезије. У збирци *Некрофилне и друге пјесме* посветио му је циклус под називом *Мршва мейројола*, који је нека врста лирске хронике ратног Сарајева. „Више него пјесник, он је заточник (и заточеник) једног времена и града, који су на непоновљив начин преклопили његов живот и његову поезију.“ (Поповић 1996:61)

Сарајево је најпознатија Гутаљева ратна пјесма. Објављена је у збирци *Јуџро у Гестџајоу* у истоименом циклусу, а прештампна у *Некрофилним и другим пјесмама* у циклусу *Мршва мейројола*. Готово да нема сарајевског Србина који не зна ову пјесму. Говорио ју је новинар Драган Тепавчевић и у ратним годинама често се могла чути на „С“ каналу. У раније поменутих изборима и антологијама у којима је заступљена Гутаљева поезија ова пјесма је незаобилазна. Управо због ње Владимир Кецмановић је свој роман *Тој је био врео* посветио и пјеснику Дејану Гутаљу поред редитеља Срђана Драгојевића и књижевнице Аготе Кристоф. По мишљењу Николе Кољевића ова пјесма ће „остати узоран образац отаџбинске песме из најтежих времена рата“. (Кољевић 1995: 209) И јесте. Ове године у специјалном прилогу „Глас Српске“ о годишњици стварања Републике Српске, читаоцима је поклоњена пјесма *Сарајево*.

Васа Павковић је *Сарајево* уврстио у избор „ратног стиховорства“ *Коровањак* (1994) међу текстове које сматра непоетским, простом пратњом свакодневних ратних дешавања без естетске вриједности. Књижевни критичари из Сарајева, оног „несрпског“, на челу са пјесником Марком Вешовићем, Гутаљевим предратним пријатељем, називали су је пјесмом болесне мржње, а њеног творца „четником у хемијски чистом стању“ који стиховима потиче мржњу Срба према Сарајеву и Босни и Херцеговини.

Пјесма *Сарајево* испјевана је у дугом и спором стиху у девет катрена укрштене риме. Наративна је, исповједног тона. Лирски субјекат, обузет носталгијом, у сну походи Сарајево. Пред очима му промичу предратне слике „лепог града“, „зимске бајке“: „мајчин осмех“ на кућној тераси, дружења у кафани, стадион Кошево на који се бјежало са наставе, љубавне сцене – „њене беле сандале“ на Маријин-двору и „сексуални додири“ на Вилсоновом шеталишту, породилиште у које су млади очеви носили цвијеће и љубили жене, „белих бреза хлад“ на родитељском гробу. Носталгија је јака: „О, Боже, колико сам пожелео Сарајево, тролџбуску жицу“. Веза са градом је таква да је и та тролџбуска жица „посута звездама“ и „спетљана с венама“. Паралелно са предратним „бајковитим“ сликама, пјесник даје и слике ратног Сарајева. Кољевић примјећује сличности *Сарајева* са антологијском пјесмом Лазе Костића *Међу јавом и међ сном*. И Гутаљ се покушава „разабрати“ између сна и јаве. Грчевито се бори да продужи трајање тог идиличног сна, опире се буђењу, али оно је неминовно. Оно што је било некада сада изгледа као измишљено. Повратак у ратом захваћен завичај више није могућ. „Лепи град“ је „долина која гори“ и „болесник који шири неподношљив смрад“. Навијачки узвици су замијењени псовањем српске мајке и убилачким поклицима „Смрт Србима“. Мртва је глава некадашње драге на рамену. Радост у породилишту угушена је у „крви мартовских сватова“. Чак је и оаза родитељског гроба оскрнављена сликом „птице са откинутим људским цревом“. Пјесник је рођен у Сарајеву. У том граду је имао дом, ту је стварао. Тај град га је обилковао и као човјека и као ствароца. Насилно одвајање од њега тешко је поднио. Оно Сарајево које види у сну страшно је волио, и само из тако јаке љубави у судру са суровом стварношћу могла је да се роди мржња: „О, Боже, колико сам замрзео Сарајево, лепи град“. И ма колико мрзио, он Сарајеву не одриче љепоту, ипак, у посљедњим стиховима, пјесник упућује неочекивану молбу Богу:

„Молим те, Боже, да прођем кроз сваки лепи град
Само не дај ни у сну да прошетам Сарајевом“ (Гутаљ 1996:24)

Тек кад прочитмо пјесму *Мртва метрoйoла* можемо разумјети ово Гутаљево обраћање Богу. Пјесник јесте „мајстор сна“, „црне слике у светле лако претвара“. Он је „некрофил“, али о граду који је сада „леш којег је прогутала рака“ нема више шта рећи, јер „у сећању се велике промене дешавају“. Претпоетско вријеме и сјећање под налетима стварности не може се сачувати у неокрњеном облику, те ће пјесник у сонету *Збогом Сарајево*, иако га његов „болесни пјезаж још спада“ покушати да прекине сваку емотивну везу са тим градом. Тек кад га „потпуно нестане“:

„Можда ће к.оначно да заруде
Свечана јутра за оне који до тада не полуде“ (1996:27)

Пјесник није могао заобићи мотив сеоба и избјеглиштва, несреће која је здешила више од сто хиљада сарајевских Срба. Потресне су слике на које наилазимо у лирском „извјештају“ под називом *Напуштање Грбавице*. Угашена су свјетла на грбавичким зградама, „збуњене ствари нестају по церадама“, и док „сузе капљу низ празне лифтове“ пусте школе посјећују „кереће патроле“. Сеобу и патњу Гутаљ и његови саплеменици, испред којих говори, схватају као судбину од бога додијељену и мирно је подносе.

„За четири године други пут цркву премештмо
Прстима у пламену којима свеће прислужујемо
И док крст у мартовске облаке намештамо
Видимо у чуду – да се уопште не растујемо“ (1996:25)

„Многи су писали и многи ће још писати о ратном Сарајеву, али увијек, чини се, с неизбјежном помишљу да помало плагирају пјесника, и да једино он зна битну ријеч више.“ (Поповић 1996:61)

У Гутаљевој ратној поезији проналазимо и топос повратка ратника. То трауматско постратно искуство опјевао је у двије пјесме под истим називом *Након рата*. У пјесми из збирке *Јуџро у Гештајоу*, пјесник примјеђује да „све је другачије након рата“. На операције, сједења у полицијским столицама, логоре са полица подсјећају писма „писана крвљу“ док „грамофон душе“ и даље „на погон страха ради“. Повратак у нормалну, предратну свакодневницу више никада неће бити могућ. У сонету *Након рата* из *Некрофилних и других пјесама*, Гутаљ као замјену за живот нуди сан. „Након рата морамо дуго спавати“ и „сламом сна стари живот препарирати“.

Рат не утиче само на тематику поезије, већ се његово дејство осјети и у форми, синтакси, метру. И док у збирци *Јуџро у Гештајоу*, Гутаљ још трага за адекватном формом која би могла да понесе тешке садржаје ратне збиље, у *Некрофилним и другим пјесмама* потпуно се окреће класичним формама, везаном стиху и сонету. Само овако строгом формом може се одупријети расулу. Поповић примјеђује да „би слободни стих био исувише слаб ослонац тежини и разружености основног мотива“, да је Гутаљев сонет „узорно грађен“, а да је „најубједљивија и најличнија његова форма дуже пјесме, остварене у катренима и стиховима дужим од дванаестерца, са наглашеном наративном основом“. (1996: 60)

*

„У својој ратној лирици Дејан Гутаљ је реалистички документарно, из рова реалности, дочаравао слике ратног ужаса. Но, песнички их је превазилазио, не подлежући идентификацији песме са њеним документарним поводом, тако што је у детаљима описа и лепотом стиха дочаравао слике живоносне, најчшће биљне и баштованске питомине.“ (Кољевић 1995: 214) Рат јесте био повод за стварање збирки о којима је овдје било ријечи и јесте пјесника тематско-мотивски и поетички усмјерио, али му је и поставио универзална питања човјекове егзистенције и судбине, на која је пјесник дао, хвале вриједне, пјесничке одговоре.

Извори

Гутаљ 1982: Дејан Гутаљ, *Смрти у свакодневном животију*, Сарајево: Свјетлост.

Гутаљ 1988: Дејан Гутаљ, *Мртвачнице*, Сарајево: Свјетлост.

Гутаљ 1994: Дејан Гутаљ, *Јуџро у Гештајоу*, Српско Сарајево: Графосонс.

Гутаљ 1996: Дејан Гутаљ, *Некрофилне и друге пјесме*, Пале: Срна.

Литература

Вешовић 2002: Марко Вешовић, Влах без возног реда, *Дани*, бр. 279, 18. октобар 2002, доступно на <http://www.bhdani.com/arhiva/279/red.shtml>

Кољевић 1994: Никола Кољевић, Ратно писмо – уместо рецензије, у: Дејан Гутаљ, *Јуџро у Гестапоу*, Српско Сарајево: Графосонс, 55-58.

Кољевић 1995: Никола Кољевић, *Ошацибинске шеме*, Београд: Export public, Итака.

Миличевић 2005: Давор Миличевић, *Плашћаница стиха, О православног духу у савременој српској поезији*, Источно Сарајево: Завод за уџбенике и наставна средства.

Поповић 1996: Ранко Поповић, „Некрофилне и друге песме“ Дејана Гутаља, у: Дејан Гутаљ, *Некрофилне и друге песме*, Пале, Срна, 57-61.

Поповић 2007: Ранко Поповић, *Завјетно памћење пјесме, Стварносни контекст српске поезије с краја 20. вијека*, Источно Сарајево: Завод за уџбенике и наставна средства.

DEJAN GUTLJ'S WAR POETRY

Summary

War that happened in Bosnia during nineties has left a big mark in Serbian art. Literacy, and because of the genre's nature particularly poetry, was always influenced by socio - political changes and also it always had it's own reaction at those changes. Those times had it's own challenges, and many people tried to leave their own mark and opinion about those times through poetry and prose, but just few of them succeeded to create a literary pieces with universal contribution. One of those few people who succeeded is Dejan Gutalj, and because of that the subject of this study is an analysis of his poetry which was created in war times and published in two poetry books - "Morning In Gestapo" (1994) and "Necrofilic and other songs"(1996).

Тијана Матовић¹

Крађујевац

ТРАГЕДИЈА КАО ИНИЦИЈАТОР ДРУШТВЕНЕ РЕФОРМЕ У ДРАМИ ЕДВАРДА ОЛБИЈА КОЗА ИЛИ, КО ЈЕ СИЛВИЈА? (ПРИЛОЗИ ЗА ДЕФИНИЦИЈУ ТРАГЕДИЈЕ)

Овај рад се бави проблематиком опстанка трагичког модуса у савременом добу, испитаном на примеру драме *Коза или, ко је Силвија? (Прилози за дефиницију трагедије)* (2002) америчког драмског писца Едварда Олбија. Поред интерпретације формалног и тематског уобличиња поменутог комада у натуралистичко-постмодерном оквиру Олбијевог стваралаштва, у раду је присутан и осврт на друштвене импликације ремоделоване катарктичке завршнице овог драмског дела. Социјална реформа се намеће као основни правац Олбијевог драмског опуса, што овај рад кроз анализу појединачних ликова, контроверзних мотива и свеопште културне и породичне климе има за циљ и да докаже.

Кључне речи: Едвард Олби, *Коза*, трагедија, друштвена реформа, катарза

Увод

У свом говору приликом доделе Топу награде за најбољу драму изведenu на Бродвеју 2002. године, Едвард Олби се, са благом иронијом у гласу, захвалио својим продуцентима на „излишној вери у спремност бродвејске публике да погледа једну представу о љубави“² (Еванс 2002: В5). Поменута награда Олбију је уручена за његову драму *Коза или, ко је Силвија? (Прилози за дефиницију трагедије)*, која далеко од тога да говори о љубави коју бисмо могли сместити у предодређени калуп. *Коза*, као савремена трагикомична трочинка, пружа јединствени портрет дезинтеграције једне америчке породице после шокантног открића да је Мартин, патријархална глава породице, заљубљен у козу под именом Силвија са којом, поврх свега, има сексуалне односе. *Коза*, наиме, садржи бројне провокативне теме: почевши од прељубе, преко хомосексуалности, инцеста, па све до зоофилије. Међутим, наткрилна тема под чије су окриље смештене све претходне јесте *љубав*, уткана у идентитете протагониста овог комада.

Оно што је неопходно расветлити у случају *Козе* јесте којим путем полази Едвард Олби, један од најзначајнијих америчких драмских писаца у последњих 50 година, како би у први план поставио суштинске друштвене проблеме који су се обрушили на ионако ослабљену и деградирану институцију брака и породице. Поред разоткривања битних тема отуђења, усамљености, издаје и блатантног недостатка истинске комуникације међу ликовима *Козе*, издваја се још једно значајно питање које ваља размотрити. Њега постављамо након што Мартинова супруга Стиви на крају драме изврши „ритуално“ приношење заклане Силвије као жртве боговима савременог доба који су јој одузели мир породичне идиле, и гласи: која је то нова дефиниција трагедије на коју Олби алудира у поднаслову

1 tijana_matovic@yahoo.com

2 Сви преводи са енглеског језика у овом тексту су преводи ауторке рада.

своје драме? Да ли је трагедија, дефинисана класичном терминологијом, у модерном (или пост-, или постпостмодерном) друштву као драмска форма изгубила своје значење и сâмим тим постала излишна, или је неопходнија него икад, само у другом обличју и са другачије постављеним циљевима?

Едвард Олби: Творац друштвено освешћене драме између натурализма и постмодернизма

Едвард Олби (1928 -), амерички драмски писац и позоришни режисер, поставља своје комаде на сценске даске Бродвеја још од 1960-их, али и дан-данас, у својим позним годинама, успева да шокира и испровоцира њујоршку, а и светску публику својим неочекиваним темама, психолошки развијеним ликовима и карактерно спроведеном режијом.

По питању тематике и третираних проблема, Олби је првенствено писац драма инспирисаних друштвеним контроверзама и лично-политичким превирањима оличеним у појединачној и социјалној свести човека. Он готово неизоставно изражава забринутост за колапс социјалне освешћености, сврсисходних веза међу људима и унутар друштвених институција, као и за претњу коју намеће „другост“ – оно што се у глобалном апокалиптичком свету надноси над људима, угрожавајући им егзистенцију и одузимајући им наду у смислену сутрашњицу. Олбијев циљ се може дефинисати као потреба да се публици/читаоцима укаже на опасност тога што заборављају право значење речи којима говоре и друштвено-условљених поступака којима се служе. Губитак, усамљеност, и духовна опустошеност су још на почетку Олбијеве каријере нашле израз у карактерним особеностима његових ликова, чија трансформација по правилу бива започета кроз трагикомични след мучних и исцрпљујућих дијалога, који ангажују читаво биће Олбијевих најистакнутијих протагониста.

Утицај зачетника савремене америчке драме, Јуџина О’Нила, очигледан је у Олбијевом стваралаштву, посебно с обзиром на О’Нилову апропријацију грчке класичне трагедије у свом модерном, америчком књижевном опусу. Олби је, попут О’Нила, имао врло нестабилан и буран породичан живот, што је касније постало непресушни извор стваралаштва оба драмска писца, док им је заједничко и осећање дубоке узнемирености поводом уређења савременог друштва које се отргло контроли. Олби се, такође, под утицајем Семјуела Бекета, зачетника театра апсурда на европском тлу, делимично, иако невољно, мири са новонасталом ситуацијом у послератном периоду која је обесмислила веру у напредак цивилизације. Готово идентично је њихово преклапање свести које Бекет изражава у свом типичном дискурсу на следећи начин: „Ми нисмо само уморнији због јуче, ми смо друкчији, више не оно што смо били пре несреће коју је јуче донело“ (Бигзби 2000: 133). Међутим, оно што је Олбијево сопствено и оригинално, јесте да једна оваква слика неплодне, пуне земље и изгубљених појединаца, који се не сналазе у новом, обесмишљеном, огољеном свету данашњице, у његовим драмама постаје основа за могућност обнављања уништених вредности кроз лично и колективно освешћење. Како то Радмила Настић формулише у својој студији *Драма у доба ироније*, Олбијеве драме „крећу се између апсурда, илустрације једног метафизичког става, и деконструкције тог става могућим превазилажењем таквог стања и афирмацијом живота кроз освешћење“ (Настић 1998: 91).

Што се тиче Олбијевог стила, он већ дуго времена уназад, оловљава своје стваралаштво као натуралистичко (Гејнор 2005: 201). Његов је став да уметнич-

ка стварност коју креира кроз драмску радњу готово увек обитава у оквирима екстремног реализма. Међутим, Олбијево поимање „екстремног реализма“, односно натурализма, треба прихватити са резервом, јер се не уклапа у конвенционалну дефиницију ових праваца, премда је преокупираност друштвеним проблемима и даље централна. Књижевни критичар Стивен Ботомс наглашава привидни парадокс неусаглашености између Олбијеве незаинтересованости да се упусти у традиционални позоришни реализам и његовог инсистирања на томе да је већина његових драма „реалистичка“ (Ботомс 2005: 12). Оно што је овде посредни јесте Олбијево потпуно неконвенционално виђење појма „стварног“. За њега, овај концепт је сасвим супротан несвесном реализму толико општеприсутном не само на филму и телевизији, већ најалост и у савременом позоришту, који на један ропски начин репродукује спољашњи привид свакодневног живота. Олби у својим драмама непрекидно наглашава да је наша концепција стварности заправо и сама производ претпоставки које та стварност, као персонификована машинерија налаже, а које су најчешће творевине једне друштвене уобразиље засноване на политичким интересима. Оно што стварност за Олбија заиста представља јесте реалност која је збацила све маске привидног сјаја наметнутог људима кроз медијску, друштвену и корпоративну манипулацију. Та стварност је она коју он увршћује у своја дела, док се као једини захтев који Олби задаје свом позоришту издваја преузимање улоге подсетника на опрезност поводом непреиспитане „стварности“ свакодневнице, јер само тада његове драме постају „стварније од било чега другог“ (Ботомс 2005: 12).

Насупрот овом јединственом натурализму који прожима Олбијеве драме, непорецив је и утицај који је на њега извршила постмодернистичка струја, нарочито у скоријем стваралачком опусу. Став је књижевне критичарке Норме Џенкиз да Олбију, упркос спознаји безвредности многих димензија савременог доба која га сврстава међу постмодернисте, „пуриганска моралност“ (Џенкиз 2003: 109) не дозвољава да се апсолутно приклони постмодернистичкој струји. Њена је тврдња да таква моралност Олбија спречава да побегне од предубеђења да све у овом свету ипак повлачи са собом одређену цену, што би један „чистокрвни“ постмодерниста негирао. Међутим, Џенкиз занемарује управо оно на шта савремени књижевни теоретичар Тери Иглтон упозорава – да постмодерни сензибилитет у својој монолитној поливалентности оличава један раштркани карактер који се приближава екстремној обесформљености уметничке форме (в. Иглтон 2009: 9). Према томе, узевши да постмодернизам као књижевни правац у суштини означава једно потпуно одбацивање смислености ове стварности и, ослобођен свих стега, налази уобличиће у формама изричите фрагментарности, деконпозиције времена, цикличности апсурдне структуре „радње“ и комплетне ишчашености ликова, он не може бити, и заправо и није, једини императив стваралачког рада већине његових поборника. Едвард Олби, који ствара у оквирима постмодернистичке струје, са једне стране се приклања њеним техникама, кроз употребу пастиша, пародије, система поремећених вредности и само-рефлексивности, док, са друге стране, очигледно раскида са постмодерним захтевима за ироничним бесмислом тиме што шаље поруку неопходности друштвене промене. У својој јединствености, Олбијев стил је изузетно оригиналан и, што је још битније, у својој бити превасходно друштвено критичан. Један такав приступ књижевном стваралаштву може се окарактерисати само као социјално активан и позитиван; никако као незгодна последица једне празне моралности као што је то Џенкиз наговестила.

Коза или, ко је Силвија? (Прилози за дефиницију трагедије)

У току премијере на Бродвеју у Њујорку 2002. године, Олбијева драма *Коза или, ко је Силвија?* (Прилози за дефиницију трагедије) дефинитивно није оставила присутну публику равнодушном. Примарни разлог бурне реакције позоришних сала на поменуту драму јесте њена контроверзна природа, која обухвата широки дијапазон интригантних тема, а чија је заједничка црта љубавно осећање у својим диспаратним облицима. Олби у *Кози* ставља под микроскоп савремену културу и човечанство у оквиру микрокосмоса породичних односа, привилегије и успеха. Као и у већини својих драма, он се првенствено фокусира на нуклеарну породицу као на поприште разоткривања слабости друштвеног уређења како на глобалном, цивилизацијском, тако и на индивидуалном, појединачном плану.

Коза или, ко је Силвија? прати једну наизглед идеалну, савремену америчку породицу под презименом Греј, коју чине отац Мартин, мајка Стиви и син Били, кроз трансформацију њиховог приватног живота изазвану болном Мартиновом исповести. Драма је формално подељена на три сцене, свака од којих на другачији начин приказује психолошке и социјалне факторе који делају унутар ове породице.

У првој сцени представљени су Мартин и Стиви, брачни пар који оставља утисак сасвим стабилне и, премда прилично дуге, и даље изражајно јаке, љубавне везе. Кратки скичеви којима се Мартин и Стиви служе у току овог дијалога само наглашавају њихову присност и степен блискости. Мартин је, како откривамо, познати архитекта, који је управо навршио пола века, и који се налази на врхунцу своје каријере, пошто му је додељен пројекат конструисања Светског Града, „двеста милијарди долара вредног нестварног града будућности“ (Олби 2003: 13). Успут је наговештено и да је њихов осамнаестогодишњи син Били хомосексуалац, као и да они, његови родитељи, као либералне демократе широких, савремених схватања ту чињеницу прихватају без поговора, или бар без израженог поговора. Следи долазак Роса, новинара и породичног пријатеља, чији се интервју са Мартином врло брзо трансформише у Мартинову неформалну исповест о кози Силвији. Успут, ми сазнајемо да Мартинова веза са Стиви има готово беспрекорну прошлост и да он никада није имао потребу за додатним физичким или духовним задовољењем. „Док волим Стиви, она поседује сваки део мене“ (19), Мартинов је опис њиховог дотадашњег односа. Али нешто се ипак изменило и једино што Мартин сада има да саопшти Росу јесте уплакано: „Да! Да! Јесам! Заљубљен сам у њу. О, боже! О, Силвија!“ док Рос остаје разумљиво ужаснут (22).

Друга сцена нам пружа једну сасвим другачију слику породичне идиле. Сада већ наредног дана, Стиви је затечена Росовим писмом, у коме јој он открива Мартинову тајну. Пре него што отпочну са неодложним, а опет тако незамисливим разговором, Стиви и Мартин шаљу Билију у собу опходећи се према њему као према малом детету, што је и први знак да у њиховој породици ипак није све тако идеално како се то на први мах чинило. Мартин му се обраћа са „јебена педерчино“, а Стиви му пружа изузетно иронично извињење:

„(хладно) Рекох да је твом оцу жао што те је назвао јебеном педерчином зато што он није један од таквих људи. Он је поштен, либералан, коректан, талентован, славан, благ човек (шешко) за ког се сада испоставило да јебе козу; и ја бих желела да разговарам о *шоме*, ако немаш ништа против. Или... Чак и ако *имаш*.“ (23-24).

Оно што следи јесте разговор набијен затегнутом тензијом, испуњем Мартиновим мучним, полу-изреченим објашњењима и Стивиним подједнако тешким напорима да схвати шта јој се дешава, а да истовремено задржи чисту свест и не колабира пред оним што јој њен, дотад савршен супруг говори. Њих двоје и у току овог неописиво болног разговора налазе одушка у ситним шалама, играма речима и вербалном зачикавању, које је било доминантно у првој сцени. Међутим, такви испади су више доказ рефлексне одбране пара интелигентних умова против неминовног колапса дотад брижљиво изграђиваног заједничког живота, него одраз свесног суочавања са ужасавајућом реалношћу. Мартин отпочиње своју исповест као што ју је испричао и Росу, описујући своју потрагу за сеоским плацем који су он и Стиви желели да претворе у један вид уточишта када би желели да побегну од вреве и притисака града. На том сеоском имању, он се сусреће са Силвијом:

„Зауставио сам се, а поглед је био... па, можда не спектакуларан, али... диван. Јесен, знаш, лише шешти, испод мене град у даљини, огромне облаке разноси ветар и они мириси села. [...] Ја нисам знао шта је то – то што осећам. Било је... то није било налик ничему што сам раније осетио; било је... тако... задивљујуће, тако... изузетно! Она се наша ту, само ме гледала, тим очима њеним, и... [...] Не могу да причам о томе.“ (20-21).

Стиви после оваквих речи једва задржава смиреност, али себе и даље у трагичном маниру форсира да пропитује док јој све не буде откривено. Тиме што ломи драгоцености које су чиниле ентеријер њиховог животног простора уређењем, конвенционалним и естетски прихватљивим, Стиви чини видљивом манифестацију слома њиховог брачног живота. У сукобу са „бестијалном“ стварношћу, њихова идеална веза се своди на Стивин анимално-ирационални излив беса, и Мартиново узалудно преклињање да се све обустави – како Стивин рушилачки испад, тако и колапс њиховог дотадашњег заједничког живота.

Мартин покушава да убеди своју супругу да је и даље воли, само што је сада заљубљен и у Силвију, али то је управо аспект његове исповести који Стиви никако не може да прихвати, јер не може да се поистовети са једном животињом. „О боже, камо среће да си макар глуп,“ (41) Стивина је неуслишена жеља, јер би тако могла сврстати Мартиново невероватно понашање под бар неку ману; овако, остаје јој само да се суочава са апсурдом ситуације у којој се наша и која јој без пардона обесмишљава цео живот.

Конечно, у трећој сцени, пошто је Стиви сумануто излетела из куће говорећи Мартину да ће му се осветити, осветљен је и лик Билија, који, оставши сам са својим оцем, покушава да пронађе смисао у свему што се одиграло. После иницијалног излива беса према свом оцу, Били и даље подсвесно покушава да врати стварност у нормалу тиме што жели да посреди неред који је његова мајка оставила. Он је свестан реалне немогућности таквог подухвата, али не може а да не предложи Мартину: „Па да ипак поспремимо.“ (47). Билијево хомосексуално опредељење такође бива увучено у расправу и он се чак захваљује Мартину што су се он и Стиви према њему опходили и са више разумевања него што су заправо имали. Олби врло прорачунато и са намером поставља зоофилију у предњи план како би хомосексуалност поред, или насупрот ње, изгледала нормално. И заиста, тек у кулминацији бурног разговора, када Били говори оцу да га воли и почне да га љуби са таквом присношћу да се то завршава страственим

пољупцем у уста, Мартин је у стању да заиста схвати колико су границе сексуалности (а можда и љубави) померене, као и да се упореди са својим сином, јер се коначно, с обзиром на своја осећања према Силвији, може са њим и поистоветити. Када се Били коначно смири и извини Мартину због свог необичног излива нежности, Мартин га узима у наручје и као мало дете га смирује говорећи му да ће све бити у реду.

Ову сцену прекида Рос, а за њим и Стиви, која долази умазана Силвијином крвљу, доносећи је заклану пред Мартина, чији је крик затиче у бунилу. Ово је за Стиви био једини природни след догађаја и она сада фактуелним говором, очишћеним од било каквих вербалних игрица, обавештава све присутне о томе шта је учинила. И коначно, као разлог наводи то што је, према Мартиновим речима, Силвија њега волела исто као и она сама. Драма се завршава Мартиновим тупим извињавањем, и Билијевим узалудним дозивањем својих родитеља да му пружи било какав смислени одговор на овај ужас који их је задесио.

Трагични протагонисти драме *Коза или, ко је Силвија?* (Прилози за дефиницију трагедије)

Драма *Коза или, ко је Силвија?* (Прилози за дефиницију трагедије) обезбеђује поприште за развој три трагична лика: Мартина, Стиви и Билија, сваком од којих је додељена по једна сцена у којој доминира њихова појединачна трагична судбина, иако су све три нераскидиво повезане. Речима критичара Џона Куна, ово је дефинитивно једна „породична трагедија“ (Кун 2004: 17).

Мартин је жртва феномена отуђености човека у савременом друштву, који је толико прожео његову егзистенцију да он више није у стању да постоји у оквиру живота који је изградио за себе и своју породицу. За њега се потрага за сексуалним плацем претворила у тражење природне „утопије“, места на коме ће заборавити на Светски Град од камена и челика који треба да конструише, јер је за њега он постао симбол испразне, савремене капиталистичке културе којој управо тај град представља утопијску будућност. Мартин је, налазећи се у сред тих корпорацијских притисака током читавог свог живота, коначно на врхунцу своје каријере схватио (премда није у потпуности и разлучио) да му његови успеси у том свету готово ништа не значе и да самим тим мора потражити нови свет који ће заменити претходни. Он готово да доживљава трансцендентно искуство кроз порицање репресије изазване извитопереним опредељивањем природе као ентитета, али и природе човека, које лежи у сржи капиталистичког устројства Америке, као и читавог западног друштва. Зоофилија се јавља у Мартину као опредељени приказ екстремности његове отуђености и жудње за осмишљеном егзистенцијом. Тиме што дела на основу своје примордијалне жеље, он испољава агонију расцепа између човека и природе, екстазу поновног сусрета, али такође и немогућност тог сублимираног јединства, јер истовремено покушава да егзистира и у друштву које је изнедрило тај расцеп. Начинивши друштвени преступ – задирањем у природни, и још озбиљније, животињски свет – од Мартина се захтева одбацивање и осталих делова његовог дотадашњег живота, наиме брака и породице, једино што он то можда и до самог краја није у стању себи да призна. И баш се у том судару ова два света рађа трагедија Мартинове судбине – он је несврстани изданак модерног друштва који се усудио да прекрши неписани канон кодекса понашања тог истог друштва. Он је преступник и његова друштвена заједница, наткрилна и породична, га због тога кажњава.

Мартин је безуспешно покушао и пре обелодањивања свог односа са Силвијом да приступи групи људи са истим „проблемом“ (иако он то није могао поимати као проблем, али је био свестан тога да ће остатак света то учинити) који су се редовно састајали како би говорили о својим искуствима са зоофилијом. Неуспех ове групне терапије да помогне Мартину сведочи о генералном неуспеху читавог тог друштвеног механизма и о инфантилности њихових вештачки продуктованих решења. Мартин и сâм истиче: „Ја нисам разумео због чега су сви они тамо – зашто су сви тако... несрећни; зашто је погрешно бити... бити... заљубљен... на тај начин.“ (Олби 2003: 34) Намеће се закључак да Мартин уопште није тражио решење, већ заједницу људи сличних њему; међутим, оно на шта је наишао била је група друштвених отпадака који су сматрани не само за непожељне, него и потпуно неприлагодљиве. Мартин схвата да га његови поступци аутоматски искључују из света који је до тад насељавао, али његова немогућност да се избори са апсурдношћу ситуације у којој се нашао ставља печат на његову судбину и дефинише је као трагичну.

Сасвим је очигледно да Мартин према својој супрузи Стиви и даље осећа неизмерну љубав. Зато му је и толико тешко да артикулише оно што мора – да је његова веза са Силвијом

„као екстаза и чистота, и... љубав... не-за-ми-сли-ва, и која нема везе ни са чим, која се не може *повезати* ни са чим! Зар не видиш?! Зар не видиш да... зар не видиш да ми се десило „оно“? Оно што нико не разуме? Зашто не смем да осећам оно што би требало да осећам!? Зато што то нема везе ни са чим? То се није ни *могло* догодити! Десило се, али није *смело!*“ (39)

Читаво Мартиново биће је ишчашено. Не само осећања, већ и његов комплетан идентитет више „нема везе ни са чим“. Апсурд се рађа из овог егзистенцијалног раскорака између онога што јесте и онога што би требало бити. Једино што Мартину преостаје на крају свега јесте да прибегне иронији и истресе се на Роса, као представника капиталистичког света и корпоративног друштва које је почео толико да презире: „О, хвала ти боже! Па то је тако једноставно! А ја мислио да то има везе са љубављу и губитком, кад оно, ту се ради само о... *пrowлачењу*,“ и да коначно уз сузе зајеца: „Зашто нико не може да схвати ... да сам *сâм*... потпуно... *сâм!*“ (54)

У другој сцени, Стиви је позиционирана у центар трагичног развоја радње, који разоткрива у потпуности њен хумор, крхкост, интелигенцију и унутарњу снагу. У вртлогу гађења и бесомучног пропитивања Мартина о детаљима његове „афере“ са Силвијом, Стиви се врло вероватно разоткрива као најтрагичнији лик ове драме. Са болом протканим иронијом у гласу, она се обраћа Мартину: „Али ја сам људско биће; имам само две дојке; ходам усправно; дајем млеко само у изузетним околностима; користим купатило. (*Зайлаче*) Ти мене волиш? Не разумем.“ (25) Њени грчевити покушаји да уклопи страховито, непојмљиво знање о њеном супругу у дотадашњи организациони склоп своје егзистенције дочаравају Стивин лик у вишедимензионалној перспективи. Из прве сцене *Козе* сасвим је јасно да је Стиви врло интелигентна жена и да потпуно парира Мартину у лаконском вербалном препуцавању. Та интелигенција у другој сцени бива изазвана једним неконвенционалним, деструктивним фактором и њено понашање нам дочарава срж људског безнађа и ужаснутости пред друштвено цензурисаним, или још горе, непознатим и несхватљивим. Стиви напомиње да се „сви ми

спремамо за животне ударце“, попут преране смрти вољене особе, преваре, чак и разних ексцентричности, али зоофилија једноставно не потпада под „Правила Игре“ (29). Она покушава да се ограничи, да се и даље држи неког успостављеног поретка ствари, живота са приручником за употребу. Када друштвени уговор пропадне, када се његови потписници оглуше о договорена правила, као што то Мартин чини, све потписане стране трпе, а у овом случају, највише трпи Стиви. Њој несхватљиво јесте поистовећивање Силвије са њом, то преклапање два света у Мартиновој свести, која су у њеном микрокосмосу оштро разграничена. „Престао си да ме волиш? У реду! Не, није у реду, али то се може поправити... време... и томе слично! Али да ми кажеш да волиш мене и једну животињу – обе! – подједнако? На исти начин?“ (43) – то је оно што Стиви одбацује и због чега на концу свега убија Силвију. Заклана коза је жртва на коју Стиви приморава Мартина због бола који јој је бесповратно нанео и хаоса који је унео у њихово целокупно постојање. А њој преостаје само да у ванкњижевној самоспознаји себе као трагичног лика „изиграва трагедију“ (40).

Последњи трагични лик је Били, осамнаестогодишњи хомосексуалац, коме је тло истргнуто под ногама када му се ионако хаотична свакодневница једног адолесцента распршти у парампарчад. Кроз прве две сцене, Билија видимо само кроз очи његових родитеља. Он је повремено присутан, али као да није, јер се и Мартин и Стиви према њему опходе као да је и даље мало дете. У једном тренутку га Мартин чак шаље напоље говорећи: „Иди прави куле од блата; вери се по дрвећу.“ (41) Били постоји у животима својих родитеља само као још један од лепих предмета који украшавају ентеријер њиховог дома. Али, у трећој сцени, у току расправе са својим оцем, Билијев говор и понашање откривају једног младог човека који има поприлично луцидно схватање положаја својих родитеља, али да га то управо, као и њих, спутава у проналажењу смисленог решења, управо зато јер је и немогуће. У његовом фиктивном обраћању својим вршњацима у одељењу, Били с тежином у гласу изговара:

„Знате, док су се добра стара мама и добри стари тата бавили добрим старим родитељским стварима, једно од њих је било испод куће, доле у подруму, и копало јаму, тако дубоку, тако широку, тако... ОГРОМНУ! ... да бисмо сви у њу могли да пропаднемо и... (Плаче)... и да... никад... више... не изађемо... напоље – без обзира колико то желели и колико се трудили.“ (49)

Услед овог емотивног комешања, Били почиње да љуби свог оца у уста у покушају да му покаже интензитет љубави коју осећа према њему, али као што и Мартин на крају схвата, то је само поступак једног збуњеног момка који се нашао у ситуацији у којој нико његових година не би требало да буде. „Овај дечак је повређен! Ја сам га повредио, а он ме још увек воли! [...] Он воли свог оца, и ако је нешто кврцнуло и прерасло у сексуално... само на тренутак... па шта са тим!? Па шта онда!?“ (50) речи су које Мартин упућује Росу, при чему по први пут заиста стаје у одбрану свог сина. Били је најмање разрађен лик породице Греј, али то га не чини ништа мање трагичним док се сукобљава са суровим налетима немилосрдне судбине која прети да их све сатре у корену. На крају драме, једино се његове речи дозивања родитеља и чују; да ли као весници наде, или знаци потпуног беспућа, само је на публици да процени.

Коза или, ко је Силвија? (Прилози за дефиницију трагедије) као савремена трагедија

Трагедија као драмска форма рођена је у античком периоду и води порекло из рустичних виноградских стихова и игре сатира, музички упошљених пратилаца Диониса, грчког бога вина, за време његових чувених теревенки. У митолошким представама сатири су представљани као пола-људи, пола-јарци, па отуд и назив *трагедија* (грч. *tragoidia* – јарчева песма). За Мартина је коза Силвија уједно представа божанства Силвана (лат. *Sylvanus* – бог шуме и природе) (Кун 2004: 14) и трагичне судбине „јарчеве песме“ која се неминовно обрушава на његову комплетну егзистенцију. И сâм Олби је рекао да је одабрао наслов за драму *Коза* јер је желео да истакне њено дупло значење. „Постоји права коза [у драми], а и особа која је жртвени јарац. Ова драма се чини као једна ствар у почетку, али амбис се све више отвара што дубље задирете у драмску радњу.“ (Гејнор 2005: 205) Олби је имао врло јасну намеру да представи Мартиново делање на сасвим буквалан начин како би се публика ухватила у коштац са суровом реалношћу, али и са комплексним метафоричким значењем образаца понашања свих ликова *Козе*.

Коза или, ко је Силвија? (Прилози за дефиницију трагедије) је драма врло видно секвенцирана по налазима трагичке форме, односно постоји доста формалних елемената који указују на структурну уобличеност античке драме, оне о којој је Аристотел писао у својој *Поетици*. Олби је *Кози* дао практично три наслова, сваки од којих својом симболиком упућује на структуру појединачних сцена; наиме, структуру која одговара традицијама комедије (*Коза*), пасторала (*Ко је Силвија?*) и трагедије (*Прилози за дефиницију трагедије*). Док је прва сцена уобличена као комично вербално зачицавање, прво Мартина и Стиви, а потом Мартина и Роса, друга сцена има децидне карактеристике пасторалне драме, чији наговештај налазимо у Стивином подбадању Мартина речима: „Ко је Силвија? Лепа ли је толико да сви наши јарци к њој јуре?“ (Олби 2003: 31) које праве пандан Шекспировим стиховима из *Два њлемећа из Вероне* „Ко је Силвија, друже мој? Та што сви момци јуре к њој?“ (Шекспир 2011: 58) Чувени књижевни теоретичар Нортроп Фрај издвојио је баш ову Шекспирову драму као репрезентативног представника зеленог света романтичне комедије чија је ритуална тема тријумф живота и љубави над опустошеном земљом. У Фрајовој схеми драмски јунак „почиње у свету представљеном као нормални свет, премешта се у зелени свет, тамо пролази кроз метаморфозу током које се постиже комично разрешење, и враћа се поново у нормални свет.“ (Фрај 1957: 182) Овај образац типичног пута драмских протагониста може се са извесном сличношћу применити и на Мартина, који бежи из окова овог света у слободну, неспутану, природну утопију у којој проналази Силвију, али његов повратак се не одликује никаквим разрешењем нити тријумфом љубави, већ тешким поразом пред светом који га више не прихвата.

Међутим, онај део структуре *Козе* који је за ову анализу примаран јесте њен трагички оквир. Радња *Козе* се одвија у току два консеквентна дана, на једној локацији, у дневној соби породице Греј. Ова два јединства времена и простора су у комплементарном односу са јединством драмске радње које Олби обезбеђује тако што ствара структурално униформисану трочинку. С обзиром на овакво поштовање (премда често и пародирање) принципа античке драме истакнуте још у Аристотеловој *Поетици*, Олбијево поигравање са дефиницијом траге-

дије не одвија се у сфери формалног уобличења *Козе*, већ у значењској сфери смисла трагедије. Зато је, у овом случају, много примеренија референца на Ниче-ово *Рођење трагедије*, у коме он поставља фундаментална питања о пореклу овог драмског жанра:

„Какво значење има, питано са физиолошког гледишта, лудило из којег је израсла трагичка као и комичка уметност – диониско лудило? [...] На шта указује синтеза бога и јарца у сатира? [...] Јесу ли Хелени управо у временима свог млитављења и опадања постајали све више оптимисти, све површнији, све више склони глумљењу, дакле истовремено „ведрији“ и „учевнији“? Да ли би можда, упркос свим „модерним идејама“ и предрасудама демократског укуса, победа оптимизма, превласт разумности, практични и теоријски утилитаризам, као и сама демократија с којом се истовремено јавља, могли да буду симптом опадања снаге, старости на помолу, физиолошког замора?“ (Ниче 2001: 39-40)

Ниче је, наравно, писао о свом добу у оквиру научних и политичких револуција 19. века, као и о добу Атињана из 5. в. п. н. е., али оваква питања инспирисана критичким односом према актуелном политичком и друштвеном уређењу, и многим привидним, а опет тако контрадикторним предностима присвојене демократије у данашњем контексту, остају вечно битна. Олбијев трећи наслов сугерише да он види своју драму као учесника овог вечитог теоријског преиспитивања трагедије. Синтеза човека и јарца коју Олби графички дочарава разликује се од оне коју је представио Ниче, као што се и Мартинов статус демократе разликује од атинског концепта демократије. Али Мартин ипак представља отеловљење Ничеових дуалности креативности и декаденције тако што егзистира између два света различитог устројства док се напакон не нађе на ивици пропасти.

Неизбежно, *Коза* се завршава колизијом љубавног усхићења и макабристичког ритуала. Пошто закоље Силвију изван сцене, Стиви се враћа свом порушеном дому прекривена светим Дионизијским црвенилом мртве животиње, које неодољиво подсећа на античке обичаје поливања крвљу или вином. Стивин чин насиља паралелан је бројним поступцима античких трагичних хероина чије је понашање доведено до екстрема због поступака њихових вољених. И премда у савременој западњачкој култури чин клања животиње више не повлачи за собом такав шок као зоофилија, објашњење које Стиви даје у одбрану свог поступка враћа нас у преиспитивање хоризонта трагедије. Као што је већ напоменуто, Стиви не убија Силвију због Мартинове прељубе, већ зато што он тврди да воли једну онолико колико и другу. То поистовећивање Стиви не може да прихвати јер се толико фундаметално коси са традиционалним друштвеним поретком који је за њу један и једини. Ова суштинска разлика у Стивином и Мартиновом разумевању њиховог места у природном свету, овај есенцијални конфликт између идеја хијерархије и једнакости животних облика, јесте оно што мења тематске постулате трагедије, јер је досад претпостављала односе међу људима као надређене.

Кроз постављање круцијалних питања поводом тога шта конституише трагедију и љубав у постиндустријском, капиталистичком 21. веку, Олби намерно чини амбивалентним дилеме спаса Мартинове каријере и деструкције његовог породичног живота – јесу ли ове последице коначне или им следи преобраћење? Последње речи *Козе* су Билијеве „Тата? Мама?“ (Олби 2003: 54) и оне остају без одговора. Олби овом техником доводи у питање и саме категорије патернитета и матернитета, стављајући на тест читаву институцију брака и породице. Тиме

што је „начинио оштар рез преко лица привлачне стварности која прети да се наметне као оквир за слику идеалног света у којем све савршено функционише и који има бити прихваћен као једино могућ,“ (Милосављевић 2008: 137) Олби доводи непреиспитане, конвенционалне концепте, попут већ наведених: брака, породице, родитељства, али и љубави, као и ширих политичких и друштвених односа под озбиљну критику, не дозвољавајући тако ни публици да избегне само-рефлексију.

Савремене тенденције драмског перформанса се у последњим деценијама крећу ка изазивању шокантне реакције публике – оставити их у узнемиреном и узрујаном стању постаје циљ, наспрам некадашњег, превасходно аристотеловског правца, који је диктирао катарктички завршетак и одговарајуће прочишћење и умирење гледалаца. Аристотел је налагао да ће „препознавање [у глумцима] и драмски преокрет изазвати сажаљење и страх“ и да ће „од таквих препознавања зависити и несрећа и срећа [чланова публике]“ (Аристотел 2008: 74). Оваква катарктичка завршница драмске радње као аристотеловска заоставштина имала је безмало неоспорив статус у драмској уметности док год је човек, а сâмим тим и драмски писац, могао веровати у идеју непрекидног људског напретка и у сјај и раскош цивилизације, а све то са позитивистичким погледом на развој друштвеног уређења, превасходно демократије. Међутим, савремени човек се показао као отуђен, неснађен и суштински разочаран друштвеним поретком који га је изневерио, капиталистичким вредностима које су га обезвредиле, и људском природом која се извитоперила и утрнула. Стога, Олби својим драмама покушава да пробуди људе из учмалости у коју су се угнездили тако што ће их испровоцирати да предузму нешто, првобитно са сâмима собом, а онда и са остатком света – у чему је и тајна друштвене реформе.

Закључак

Ваља се на концу запитати да ли је трагедија у савременом добу постала излишна, или је и даље надасве неопходна. Из свега досад реченог неизоставно следи да иронично, али и бесциљно, постмодернистичко поигравање са уметношћу можда јесте стил вредан инкорпорације, али да је савремено доба далеко од савршеног и да стога не смемо бити безобзирни према могућностима за његову трансформацију. Трагикомедија, коју Олби сврсисходно употребљава како би креативно приказао уочене друштвене проблеме, постала је у савременој књижевности симбол побуне против огољене стерилности која ју је изазвала, односно симбол протеста против репродукције живота који је постао недостојан живљења.

И Рејмонд Вилијамс је у свом делу *Модерна трагедија* вредновао могућност друштвене револуције кроз трагедију, иако је био свестан цене коју та револуција повлачи за собом (в. Вилијамс 1966: 87-109). На примеру Олбијеве *Козе*, револуционарно збацивање конвенционалних стега подразумева и озбиљну реконфигурацију породичног живота и политичке свести коју неретко прати и иницијална деструкција. Оно на шта појединци који покрећу друштвену реформу морају бити спремни јесте жртва коју ће морати да поднесу новој стварности коју желе да изграде. Једно такво жртвовање започето је и ритуалним приношењем Силвије, али потребно га је разумети и на њега на одговарајући начин реаговати.

Оно на шта нас Олби на послетку подсећа јесте да човек остаје жив само док је на опрезу, тако што ће константно преиспитивати замке које сâм себи поста-

вља, и улоге у којима је својевољно укотвљен. Елементарни императив постаје формирање потребе за критичким односом према свету, друштву и према себи, како бисмо се одупрли стереотипима и тргнули из наизглед безбедних положаја које заузимамо, а који су најчешће засновани на утемељеним конвенционалним привидима. Коначно, овај императив, којим је друштвено освешћена модерна трагедија проткана, одликује се политичким колико и егзистенцијалним карактером, а у сред небројано много варијабилних неизвесности које носе цивилизација, култура, друштво и појединац у 21. веку, он је, речима Едварда Олбија – „демонског критичара друштва“ (Бигзби 2000: 127) – „онолико болно битан као и у сваком добу“ (Ботомс 2005: 14).

Библиографија

- Аристотел 2008: Аристотел, *О песничкој уметности*, Београд: Дерета.
- Бигзби 2000: С. W. E. Bigsby, Edward Albee: journey to apocalypse, у књизи *Modern American Drama, 1945-2000*, Cambridge: Cambridge University Press, 124-153.
- Ботомс 2005: S. Bottoms, Introduction: The man who had three lives, у књизи *The Cambridge Companion to Edward Albee*, Cambridge: Cambridge University Press, 1-15.
- Вилијамс 1966: R. Williams, *Modern Tragedy*, London: Chatto & Windus.
- Гејнор 2005: J. E. Gainor, Albee's *The Goat*, у књизи S. Bottoms (уредник), *The Cambridge Companion to Edward Albee*, Cambridge: Cambridge University Press, 199-216.
- Иглтон 2009: T. Eagleton, *Sweet Violence: The Idea of the Tragic*, Oxford: Blackwell Publishing Ltd.
- Еванс 3. јун 2002: M. Evans, *Thoroughly Modern Millie* wins 6 Tony Awards; Edward Albee's *The Goat* named best play, чланак у дневним новинама *Kentucky New Era*, B5.
- Фрај 1957: N. Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton: Princeton University Press.
- Џенкиз 2003: N. Jenckes, Postmodernist Tensions in Albee's Recent Plays, у књизи J. V. Mann (уредник), *Edward Albee: A Casebook*, New York: Routledge, 109-120.
- Кун 2004: J. Kuhn, Getting Albee's *Goat*: 'Notes Toward a Definition of Tragedy', у часопису *American Drama*, 13 (2), 1-32.
- Милосављевић 2008: А. Милосављевић, Разбијање трагедије као (последњег уточишта) утопије, у часопису *Повеља: часопис за књижевност, уметност, културу, просветну и друштвено-политичку мисао*, 38 (1), 132-138.
- Настих 1998: Р. Настих, *Драма у доба ироније*, Подгорица: Октоих.
- Ниче 2001: Ф. Ниче, *Рођење трагедије*, Београд: Дерета.
- Олби 2003: E. Albee, *The Goat or, Who is Sylvia? (Notes Toward a Definition of Tragedy)*, New York: Dramatists Play Service Inc.
- Шекспир 2011: В. Шекспир, *Сабрана дела*, Београд: Завод за уџбенике, Досије студио.

TRAGEDY AS THE INITIATOR OF SOCIAL REFORM IN EDWARD ALBEE'S PLAY *THE GOAT OR, WHO IS SYLVIA (NOTES TOWARD A DEFINITION OF TRAGEDY)*

Summary

This paper deals with the issue of whether the tragic mode can exist in the contemporary age, explored specifically in the play *The Goat or, Who is Sylvia? (Notes Toward a Definition of Tragedy)* (2002), written by the American playwright Edward Albee. Aside from the interpretation of the formal and thematic aspects of the aforementioned play inside the scope of the naturalistic-postmodern framework of Albee's work, this paper also analyzes the social implications of the play's remodeled cathartic ending. The basic direction of Albee's playwriting is geared towards social reform, which this paper aims to demonstrate through the analyses of individual characters, controversial motifs, and overall cultural and familial climate.

Key words: Edward Albee, *Goat*, tragedy, social reform, catharsis

Милица М. Војиновић Тмушић¹
*Докторант Филолошко-уметничког факултета
 Универзитета у Крагујевцу*

ХУМАНИСТИЧКИ ИДЕАЛИ И МАЛИГНА ДЕСТРУКТИВНОСТ У ПРИЧАМА „НОЖ СА ДРШКОМ ОД РУЖИНОГ ДРВЕТА“ И „ГРОБНИЦА ЗА БОРИСА ДАВИДОВИЧА“ ДАНИЛА КИША

Први део овог рада је посвећен концепту хуманизма, једном од основних идеала просветитељства. Проблем је разматран најпре из перспективе истакнутих теоретичара друштва и књижевности: Ериха Фрома, Жан-Франсоа Лиотара, Хане Арент. У другом делу рада је разматран концепт идеологије са становишта Луја Алтисера, као и проблем (не)могућности искорака из ње, и то на примеру приче „Гробница за Бориса Давидовича“ Данила Киша. Трећи део рада посматра проблем људске деструктивности у контексту приче „Нож са дршком од ружиног дрвета“ Данила Киша, ослањајући се на основне одредбе теоријских разматрања Ериха Фрома.

Кључне речи: хуманизам, просветитељство, идеологија, деструктивност

Хуманизам, просветитељски идеал

Једно од начела хуманистичке етике проистекле из идеала просветитељства по речима Ериха Фрома у *Човек за себе* је вера у човеков разум, у његову моћ да снагом сопственог ума креира валидне етичке норме (Fromm 1949: 5). Насупрот томе, Фром истиче, модерно доба карактерише такозвано анти-хуманистичко становиште, потпуна доминација идеје о човековој беспомоћности и безначајности, као и идеје о човекој урођеној деструктивности (Fromm 1949: 5)². Фром закључује да овакав став, потпуно супротан ранопросветитељском идеалу, одузима аутономију човеку и додељује је државном систему, моћним лидерима, материјалном успеху. Релативизам и догматизам су, Фром наводи, једине алтернативе које нуди анти-хуманистичка (и анти-просветитељска) етика модерног доба (Fromm 1949: 6)³.

Дакле, Ерих Фром, као и већина теоретичара и уметника којима се овај рад бави, испољава основану сумњу у доследност примене просветитељског идеала у пракси. Бентамова концепција Паноптикона, казнене институције у којој се осигурава, како Фуко у *Надзирајући и кажњавајући* каже, аутоматско функционисање моћи сталним, свеприсутним, исцрпљујућим надгледањем, „њего виде, али сам не види; он је објект информације, али никада субјект у комуникацији“ (Foucault

1 marko.t@neobee.net

2 За коренима ове две идеје може се трагати по даљој прошлости: на старозаветну причу о Адамовом греху надовезује се учење о урођеном/наслеђеном греху Светог Августина, као и Лутерова и Калвинова доктрина о покајању и покорности човека пред свемогућим Богом (Fromm 1949: 211-212).

3 На опасност од релативизма и догматизма је упозорио, између осталих, и Достојевски у Браћа Карамазови

1997: 227) - представља пример антихуманистичке институционалне праксе хуманистичких идеала просветитељства. Тај пример најјасније показује како је ранопросветитељска вера у човека замењена вером у државу која треба да га контролише.

Жан-Франсоа Лиотар у *Постмодерна прошумачена дјеца* истиче да пројекат модерне није недовршен, већ уништен феноменом Аушвица: „Аушвиц можемо схватити као парадигматско име за трагично недовршење модерне“ (Lyotard 1990: 33). По Лиотару, велике приче, метанарације нису веродостојне: „победа капиталистичке технознаности... други је начин уништења пројекта модерне под привидом његова реализирања“ (Lyotard 1990: 32-33).

У контексту веродостојности једне од метанарација коју помиње Лиотар (хришћанства) можемо се позвати на дело *Доџма о Крису Аустор у овом делу ошкрива трансформације унутар цркве које су од ранохришћанске верске заједнице створиле касније званично црквено усвојено*. Уколико трансформације на пољу религије одговарају трансформацијама на пољу економије, политике и науке, може се утврдити да криза о којој говори Лиотар прати период модерне још од најранијих дана. Испоставља се, такође, као и у случају Бенетовог Паноптикона, да вера у моћ појединца бива замењена вером у моћ институција.

Ранопросветитељски концепт хуманизма као вере у човеков разум може допунити и дефиниција коју је формулисао Крис Хеџис (*Chris Hedges*)⁴ цитирајући Хану Арент, утицајну политичку теоретичарку немачког (јеврејског) порекла. Хеџис је рекао да је хуманизам заправо непристајање на злочин. Арентова је осуђивала злочиначке системе попут фашизма, стаљинизма, империјализма, антисемитизма, али и идеологију европске буржоазије, за коју је у *Изворима шоталистичаризма* рекла да је скривени фашизам. На крају, није концепт Паноптикона створио неки „нецивилизовани“ не-Европљанин, већ познати европски друштвени реформатор осамнаестог века.

Ову вишевековну и актуелну кризу западног хуманизма су веома често идентификовали и уметници. С обзиром на интензитет протеста, може се рећи да су најрадикалнији свакако били симболисти: одбацивали су стварност, креирали сопствени имагинативни свет, веровали у супериорност своје визије. Међутим, одбацивање западног хуманизма (европоцентризма), као и целе Европе (и симболично и буквално у Рембоовом случају), може довести, и често доводи, до друге крајности. Можемо схватити као упозорење чињеницу да Рембо након напуштања европског континента постаје трговац оружјем и престаје да пише поезију.

Најзад, може се направити аналогија са рембоовским протестом и рећи да овај рад сагледава и поступке Кишових јунака на сличан начин: као протест против антихуманистичких идеологија и концепција идентитета. Међутим, њихов протест је далеко од креативног. Деструктивност и мржња коју су у таквим тоталитарним системима инкорпорирали спречава било какву другачију побуну осим насилне.

4 Печ је о новинском чланку *Why The United States Is Destroying Its Education System* Криса Хеџиса, америчког колумнисте, писца и новинара ангажованог у сфери људских права.

Идеологије и стваралаштво, Алтисер и Киш

Бројне су тоталитарне идеологије које управљају системима приказаним у делу *Гробница за Бориса Давидовича* Данила Киша. Иако ће примат над идеологијама у већини прича заузети стаљинизам, вреди, као један од примера узајамног деловања идеологија (империјализма и црквеног догматизма), поменути (не случајну) дигресију о украјинској прошлости (у којој се, очигледно, могу наћи корени тоталитарности), и то у причи „Механички лавови“. Наиме, борба паганских народа, иако вођена са „паганском суровошћу“, против прихватања византијског царства и хришћанства бива надвладана, јер, „...фанатизам верујућих и тиранија једног бога много је жешћи и ефикаснији“. (Киш 1990: 43-44).

Међутим, и Киш у својим причама и Луј Алтисер у *Идеологији и државним идеолошким апаратима* показују да идеологију није могуће свести само на империјализам, догматизам, тоталитаризам и друге репресивне државне, црквене, економске системе. По Лују Алтисеру, осим поменутих, очигледних манифестација идеологије - репресивног државног апарата - постоји и такозвани идеолошки државни апарат (ИДА) који је створен од субјеката за субјекте које непрестано ствара - још пре рођења „индивидуа“ је већ трансформисана у „субјект“, или како Алтисер каже, „индивидуе су увек-већ субјекти“ (Althusser 2009: 71)⁵. На пример, антисемитизам Кишовог јунака Микше може изгледати не-идеолошки и потпуно спонтан, али, уколико се сагледа у ширем историјском контексту, као што то чини Ерих Фром, може се закључити да је у питању „жеђ за осветом“ која опстаје дуже од две хиљаде година (Fromm 1973: 93). Микшу, такође, можемо посматрати, имајући у виду Алтисерову дефиницију, као првобитног „доброг“ субјекта (невидљивог) идеолошког државног апарата који постаје „лош“ (видљив) субјект репресивног државног апарата (Althusser 2009: 79). Слобода субјеката, по Алтисеру, постоји једино у смислу да је (парадоксално) „индивидуа интерпелирана као (слободни) субјект како би се слободно предала заповестима Субјекта, то јест, како би (слободно) прихватила своју потчињеност“ (Althusser 2009: 80).

Иако је у већини случајева илустрована Алтисерова теза о немогућности искорака из репресивног и идеолошког апарата, у Кишовом делу су присутни и кључни покушаји бекства: кроз ништавило, креативност и смрт. То се може видети на примеру главног јунака Новског из приче „Гробница за Бориса Давидовича“. Његов први покушај бекства кроз ништавило, кроз свест о „узалудности сопственог трајања“ и „херојско ћутање“ (Киш 1990: 95), може се разумети као иницијативна смрт коју Мирча Елијаде дефинише као „смрт у профаној људској судбини, и рођење, у другом начину битисања“ (Елијаде 2003: 205), или у случају Новског, као свест о животу који ће трајати кроз легенду и након физичке смрти. Иако неуспешан због сурових уцена којима је прибегао државни казни апарат, овај је покушај од изузетне важности будући да је показао пут до једине за утањеног протагонисту у том тренутку могуће слободе - слободе духа.

Други вид слободе, посебно значајан због аналогije са слободом коју омогућава уметничка креативност, Новски покушава да оствари кроз, може се рећи, „шекспировско“ лукавство⁶. Покушај конструисања идеолошки подобне приче/признања уз помоћ свих снага интелекта и имагинације, приче чије субвер-

5 Реч је о потчињеном, а не субјекту који би имао слободу субјективности.

6 Улоге Шекспирових комада које су садржале субверзивне елементе играли су ликови дворских луда, негативни ликови - разумљива пракса, будући да је смртна казна била званични облик

живне елементе сила идеологије неће открити - у Шекспировом случају краљица пред којом се изводи комад, а у случају Новског немилосрдни и интелигентни иследник - али која ће кроз пукотине и нелогичности оставити могућност реконструкције макар у будућности - иако завршен неуспехом Новског, може се сматрати тренутком искорака из идеологије.

„Физичка“ слобода, испоставља се, није могућа, али је могуће (барем се тако јунаку чини) подривати неистину. Овим чином првобитна револуционарна борба Новског за идеологију се преображава у (другачију) борбу, не за истину, јер ће признање у целини бити лажно, већ у борбу која подразумева *субверзију неистине*. Сама борба против неистине путем креативности представља, може се рећи, специфично искуство слободе.

Најзад, да је слобода макар у човековом микрокосмосу могућа могу показати многобројна уметничка дела настала у затвору, између осталих и чувено дело *Consolation of Philosophy* римског филозофа Бетиуса (*Boethius*). Креативност Бетиусовог ума ће, упркос ишчекивању смртне казне и физичком кажњавању у тамници, стварати визије правде у облику жене-музе (*Lady Philosophy*) која ће кроз песму покушавати да одговори на Бетиусове најдубље религијске (у питању је средњи век!), филозофске и етичке дилеме.

Људска деструктивност и систем

Несумњиво, једна од главних карактеристика јунака свих прича Кишовог дела је њихов готово непроменљив положај унутар система тоталитарних идеологија, што у већини прича креира њихов бунтовни карактер. Прича „Нож са дршком од ружиног дрвета“ је специфична по томе што објашњава како такав готово безнадежни положај у друштву у појединцу подстиче склоност ка такозваној „малигној“ деструктивности.

Деструктивност главног јунака Микше се из једног угла може посматрати у односу на дело *Анаџиомија људске деструктивности* Ериха Фрома⁷. Став је Ериха Фрома да поједине деструктивне експлозије, иако делују спонтано, имају за узрок спољашње факторе који их стимулишу: ратове, религијске или политичке сукобе, сиромаштво, крајњу досаду и безначајност појединца (Fromm 1973: 92).

Овај став може бити релевантан, нарочито ако се има у виду класни систем који Киш приказује у поменутој причи — систем строге хијерархије (калфа-мајстор-гроф) и ограничених могућности за развој појединца у Чешкој првих деценија прошлог века. У датом друштвеном систему безначајност појединца/Микше (фактор за развој деструктивности по Фрому) можда је најуверљивије представљена сценом лова током којег људи са дна хијерархије имају улогу ловачких паса који на одређени сигнал грофова трагају за устрељеним пленом. Посао калфе, ловачког пса и радника у кланици су, испоставља се, једине могућности које систем нуди најнижој класи. Фром истиче:

Не појављује се изненада људска природа већ се деструктивни потенцијал храни одређеним сталним стањима и мобилизира одређеним трауматичним догађајима (Fromm 1973: 92).

кажњавања у то доба. Наиме, Томасу Мору, аутору познате Утопије и Шекспировом савременику, одрублиена је глава 1535. године.

7 Реч је о поглављу „Малигна агресија: окрутност и деструктивност“

Могло би се, дакле, врло лако закључити да је у случају главног јунака Кишове приче деструктивни потенцијал потхрањиван друштвеним системом чије је главно обележје класизам у коме појединац трпи понижења и развија осећај безначајности.

Да би се боље разумели Микшини поступци могу се размотрити основни типови деструктивности које Фромм разрађује. Наиме, Фроммова концепција „рационалне“, „немалигне“ деструктивности - дефензивна (биолошка) реакција на одређену ситуацију која ограничава слободу и експанзију јаства - чини се, не може се илустровати кроз делање главног јунака. Микша не усмерава своју деструктивност ка онима који га на најочигледнији начин доводе у погачени положај, већ, наизглед парадоксално, ка онима који су још беспомоћнији од њега. Остали видови деструктивности које Фромм разрађује се сасвим јасно могу пронаћи у поступцима протагонисте: деструктивност као део карактера, евидентна у разговорима Микше и мајстора, затим осветничка деструктивност, садизам и рушилаштво које можемо идентификовати током излива антисемитизма и злочина које чини главни јунак.

Жеђ за осветом „окрутна, пожудна и незасита“ (Fromm 1973: 92) је, дакле, у Микши присутна и дубоко укореењена, питање је само објекта на коме ће се испољити. Да није случајно то што је баш Хана (жена, Јеврејка, иммигрант) изабрана може се закључити на основу следећег цитата:

Ипак, у већини друштвених система, укључујући и наш, чак и они са нижим друштвеним разинама могу имати власт над неким тко је предмет њихове моћи. Увијек постоје дјеца, жене, или пси; или постоје беспомоћни људи као што су затвореници, пацијенти у болницама (посебно ако су ментално болесни)... Осим свих тих ситуација, религијске и расне мањине, коликогод биле беспомоћне, пружају широку могућност за садистичку сатисфакцију чак и најсиромашнијем припаднику већине. (Fromm 1973:109)

Чин убиства Хане, дакле, осим Фромове концепције осветничке деструктивности⁸, илуструје и Фромову концепцију садизма. Вађење трбушне дупље из жртве, у потпуности усавршено претходним радом у кланици, са једне стране, како сам приповедач наводи, има практичну сврху (да тело не би испливало). Са друге стране, такав начин убиства Фром одређује као крајњи чин садистичке деструкције⁹. Чин даљења Хане допуњен са двадесет седам убода ножем илуструје Фромову дефиницију садизма као страсти „за поседовањем апсолутне и неограничене власти над живим бићем, било животињом, дјететом, мушкарцем или женом“ (Fromm 1973: 108). Није било довољно само убити, већ је било потребно и уништити. Међутим, Фром наводи, имајући у виду примере немилосрдног сакаћења и мучења до смрти током ратова који су пратили историју цивилизације, „убијање је још најблажа манифестација деструктивности“¹⁰ (Fromm 1973: 91).

Индикативна је и чињеница да се чин убиства Хане не разликује по структури од претходних, „обичних“ послова које је обављао (садистички, беспре-

8 У истом поглављу Фром описује освету као моменат страсти у коме долази до уздицања човека до улоге бога и анђела освете. Фром додаје да чин освете може бити његов највећи чин управо због тог самоуздицања (Fromm 1973: 94).

9 Друга Фромова дефиниција, такође применљива у Микшином случају, одређује садизам као „трансформацију немоћи у осећај свемоћи“, као „религију психичких богаља“ (Fromm 1973: 109).

10 Као илустрација ове тезе може послужити и прво поглавље књиге *Надзираши и кажњаваши* Мишела Фукоа.

корно, по наређењу, без поговора). Може се наслутити да су ти послови имали функцију увежбавања, припреме за овај завршни, гнусни чин.¹¹

Убица, али и, како смо настојали да покажемо, жртва класног друштва постаје, на крају, жртва тоталитарног друштва, стаљинизма. Убице и злочинци су, чини се, потребни и у класном и у тоталитарном друштву – као оруђе у ликвидацији непожељних. Иста је улога убица и у случају доктора Таубеа из Кишове приче „Магијско кружење карата“, доктора чији живот у затвору зависи од исхода картања затворских заробљеника-убица.

Закључак

Проблем хуманизма се може посматрати из (барем) две перспективе, из перспективе Цереми Бентама, где би главни проблем био ефикасност казнене институције у којој су утамничени Кишови јунаци, Микша и Новски, али се може посматрати и из супротног угла, где би средиште пажње пре свега било на разумевању узрока због којих су Микша и Новски уопште доспели у тамницу. Овај рад је наведени проблем сагледавао на овај други начин имајући у виду сложеност проблема хуманизма у теорији и пракси, као и двосмисленост самог термина (у првом делу рада), затим проблем неслободе унутар идеолошких друштвених апарата, али и ослобађајући, субверзивни потенцијал књижевности (у другом делу рада). У трећем делу, овај рад је тежио да покаже, нарочито на примеру приче „Нож са дршком од ружиног дрвета“, да људска деструктивност, иако не може бити оправдана, свакако може бити сагледана у контексту идеологије.

11 Филм *Крашак филм о убијању* утицајног пољског режисера и сценаристе Кжиштофа Кишловског може појаснити проблем људске деструктивности којим се бави овај рад, нарочито због приказа чина убиства аналогног убиству Хане из „Нож са дршком од ружиног дрвета“. У оба случаја убица садистички убија жртву давлeњем, а онда, када спази да је жртва неким чудом преживела, уништава је у потпуности бројним ударцима каменом (у филму), односно убодима ножем (у Кишовој причи). Ерих Фром истиче да садизам није крајња етапа човекове деструктивности: садиста који хоће да овлада жртвом у овом случају постаје „деструктор“ који уништава жртву у потпуности.

Литература

- Арендт 1962: Н. Arendt, *The Origins of Totalitarianism*, New York: Meridian Books.
- Елијаде 2003: М. Елијаде, Сбето и профано, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Фром 1973: Е. From, *Anatomija људске деструктивности*, Загреб: Naprijed.
- Фром 1949: Е. Fromm, *Man for Himself: An Inquiry into the Psychology of Ethics*, London: Routledge.
- Фром 1989: Е. From, *Dogma o Kristu*, Загреб: Naprijed.
- Фуко 1997: М. Фуко, *Надзирајући и кажњавајући-рођење затвора, Београд: Просвета*.
- Киш 1990: D. Kiš, *Grobnica za Borisa Davidoviča*, Sarajevo: Veselin Masleša.
- Лиотар 1990: J.-F. Lyotard, *Postmoderna protumačena djeci*, Загреб: August Cesarec.
- Алтисер 2004: L. Altiser, *Ideologija i državni ideološki aparati*, Београд: Karpos.

HUMANIST IDEALS AND MALIGNANT DESTRUCTIVENESS IN THE STORIES A TOMB FOR BORIS DAVIDOVICH AND THE KNIFE WITH THE ROSEWOOD HANDLE BY DANILO KIŠ

Summary

The first part of this paper is devoted to one of the basic ideals of the Age of Enlightenment - the concept of humanism. Basically, the analysis includes the views of eminent social and literary theorists: Erich Fromm, Jean-Francois Lyotard, Hannah Arendt. In the second part of this paper the concept of ideology is analysed from the perspective of Louis Althusser. The problem of the (im)possibility of escape is illustrated by the story *A Tomb for Boris Davidovich* by Danilo Kiš. The third part of this paper deals with the problem of human destructiveness applying the principles of Erich Fromm's *Anatomy of Human Destructiveness* to the story *The Knife With a Rosewood Handle* by Danilo Kiš.

Key words: humanism, Enlightenment, ideology, destructiveness

Радоје Шошкић¹

Универзитети у Приштини са привременим сједиштем у Косовској Митровици

СРЦЕ ТАМЕ ЏОЗЕФА КОНРАДА: ПУТОВАЊЕ У ТАМУ ИМПЕРИЈЕ²

Рад коментарише оне аспекте романа *Срце таме* Џозефа Конрада који драматизују предрасуде, заблуде и моралну ништавност бијелих европских освајача и просвјетитеља отјеловљених кроз лик и судбину мистериозног Керца, главног јунака романа за којим трага приповједач Марло. Осим анализе романа у контексту мита о мрачном континенту (Африка) који су Викторијанци (Европљани) креирали током XVIII и XIX стољећа, рад настоји и да осветли све оне макабричне слике и фигуре које прожимају наратив и које свједоче о постојању истинске „таме“, не у срцу афричког континента, већ у самом средишту Европе. Мит о мрачном континенту је био не само исход дискурса о Империји, обликован политичким и економским нужностима, већ и последица психологије окривљавања жртве помоћу које су Европљани пројектовали на Африканце многе од својих најмрачнијих импулса. Уколико је, како је Фројд тврдио, цивилизација заснована на потискивању инстинката и уколико захтјеви за потискивањем постану исувише оптерећујући, онда темељи цивилизације постају рањиви и склони урушавању. Европљани су пројектовали на колонизоване народе опскурности властитога несвјесног – опскурности које које се могу асоцирати са мраком што постоји у човјеку као онај дио његовог бића у који се нерадо и ријетко загледа. Отуда је „дивљака“ туђин поистовијећен у њиховом несвјесном дијелу личности са одређеном представом инстинката, што је поистовијети са њима у потрази да давно изгубљеним рајем, што је жеља која у исти мах баца сјенку сумње на ваљаност цивилизације коју покушава да им наметне. Управо је Керцова неуроza/лудило производ овакве подјеле. Чим је крочио на тле Конга, приповједач Марло, иначе у служби белгијске трговачке компаније, увиђа и гнуша се неподударности између тобожње благотворне сврхе цивилизацијског (империјалистичког) подухвата и ужасне стварности немилосрдног угњетавања старосједелаца афричке државе Конго. Оно чему присуствује јесте безобзирно експлоатисање афричких природних богатстава и нехумано третирање домородачке радне снаге од стране европских цивилизатора коју су похрлили у Африку не би ли опљачкали невиђене количине слоноваче и каучука. Згранут доживљеним, Конрадов приповједач врло сликовито преноси неуротичну обузетост Европљана слоновачом, која је међу њима постала облик фетиша.

Кључне ријечи: империјализам, цивилизација, неуроza, *Срце таме*

Узнемирујуће дјело енглеског писца пољског поријекла Џозефа Конрада (Joseph Conrad, 1857 - 1924) *Срце таме* наоко нема никакву полемичку намјеру, али у сажетом виду садржи радикалну осуду европске цивилизације и њених империјалистичких претензија. Иако су се тумачење и репутација најзначајнијег Конрадовог дјела више пута мијењали од његовог објављивања 1899. године, оно несумњиво није изгубило на актуелности и снази визије будући да се,

¹ Контакт подаци [email]: radoje.soskic@yahoo.com

² Рад је настао у оквиру истраживања која се изводе на пројекту Превод у систему компаративних истраживања српске и стране књижевности и културе (ЕДБ 178019) које у цјелости финансира Министарство за просвјету и науку Републике Србије.

захваљујући нарочито постколонијалним студијама, учврстило на позицији једног од незаобилазних полазишта у разматрању модерности, морално сумњиве природе тековина западне цивилизације, њеног империјализма са расистичким дискурсом и пратећим хипокризијама. Дисперзивност и вишедимензионалност Конрадове новеле изазвала је разноврсне реакције писца, критичара и теоретичара књижевности: вреднована је из угла митологије, психоанализе, феминизма, расизма итд. Било је и стваралаца који су инспирацију за своја дјела црпили управо из ње. Т. С. Елиоту је послужила једна реченица (“Mistah Kurtz – he dead”) из новеле као епиграф за његову чувену поему „Шупљи људи“ (“The Hollow Men”); ужас цјелокупне поеме започиње од овог епиграфа; Хемингвеј, Фокнер и Фицџералд су били ништа мање одушевљени, док је филмски стваралац Френсис Форд Копола искористио *Срце шапе* као основу за своје епско остварење о америчком рату у Вијетнаму, филм *Апокалипса сада*.

Литература посједује изузетно изоштрен и суптилно развијен слух за социјалне промјене, биљежећи подједнако чињенице и емоције које су прожимале одређену епоху људског развоја и обликовале њену мисао. Британска литература с краја 19. и почетком 20. вијека тако биљежи амбивалентан однос Британаца према Империји и њеним колонизаторским аспирацијама, однос који је био обојен и гордошћу и срамотом. Као примјер упрљаности умјетника (тзв. репродуктивних интелектуалаца) идејом евроцентричне империјалне доминације, хомофобијом и дужношћу тзв. „виших“ и „цивилованих“ раса да бакљом цивилизације пронесу свјетлост мрачним и нецивилованим дјеловима свијета, навешћемо случај британског писца Радјарда Киплинга, иначе првог британског писца - нобеловца. У својој поеми „Насљеђе бијелог човјека“ (“White Man’s Burden”) објављеној 1899. (исте године када је и *Срце шапе* објављено) године поводом америчког окупирања и преотимања Филипина од Шпаније у шпанско-америчком рату 1898. године, Киплинг ламентира над теретом цивилизовања „нецивилованих“ и „дивљака“ који је пао на плећа бијелог англосаксонског човјека. Поема представља панегирично и реторички надувено обраћање новом империјалном чудовишту у зачећу, Америци, том чеду одњегованом на дуго-трајној колонијалној традицији своје мати Велике Британије. Киплинг у Америци види легитимну британску наследицу спремну да се подухвати империјалних одговорности. Идеја поеме је довољно јасна: према Киплингу, империја је ништа друго до наметање цивилизације бијелог човјека свијету који је сам прозвао дивљачким, у циљу његовог избављења у Божје име из „зоне сумрака“ или „дуге ноћи дивљаштва“, и као таква она представља пројекат који је испражњен од сваке тежње за личној добити, експлоатацијом природних ресурса, војном премоћи, и што је још гротескније, од било каквих очекивања награде или захвалности од стране оних срећника којима је судбина удијелила ту блажену могућност да их колонизује европски бијелац.

Коријене колонијалне идеологије и њених опресивних механизма треба тражити у теорији еволуције чије је базичне идеје изложио Чарлс Дарвин у својим двијема књигама *Поријекло врста* (1859) и *Поријекло човјека* (1871). Еволуциона мисао се показала као готово срачуната на оправдавање империјализма. Теорија да је човјек еволуирао кроз јасно одређене социјалне стадије – почев од дивљаштва, преко варварства до цивилизације – довела је до настанка самоидеализујуће антропологије која је активно подупирала развој и ширење вјеровања у инфериорност и бестијалност Африканаца. У *Поријеклу човјека* Чарлс Дарвин наглашава удаљеност која постоји између „дивљака“ и „цивилованих“ наро-

да, контрастирајући „дивљаке“ који убијају дјецу са моралношћу и интелектуалном узвишеношћу фигура попут Шекспира. Ова спрега расистичких и еволуционих теорија у викторијанској антропологији наишла је на одобравање бројних тадашњих људи од пера. Као инструмент рационализовања доминације над „инфериорним“ народима, империјалистички дискурс је неминовно расистички. Као такав, он посматра појмове класе и расе као латентно међусобно замјенљиве и у најмању руку аналогне, тј. претпоставља постојање како класне тако и расне хијерархије. Обије хијерархије посљедица су еволуције или закона природе. Викторијанцима (Европљанима XVIII и XIX вијека) се јаз између примитивних и цивилизованих народа чинио огромним, готово непремостивим. За њих су постојале бројне друштвене еволуције и многобројни очито бизарни обичаји и видови „сујеверја“ у свијету, али је цивилизација била једна једина и неотуђива – њихова, постојала је једна путања прогреса, једна истинска религија – њихова. Анархија приписивана „дивљацима“ је била вишејезична и стога неразумљива, цивилизација је говорила једним разумљивим језиком.

Мит о мрачном континенту је био не само исход дискурса о Империји, обликован политичким и економским нужностима, већ и посљедица психологије окривљавања жртве помоћу које су Европљани пројектовали на Африканце многе од својих најмрачнијих импулса. Уколико је, како је Фројд тврдио, цивилизација заснована на потискивању инстинката и уколико захтјеви за потискивањем постану исувише оптерећујући, онда темељи цивилизације постају рањиви и склони урушавању. Европљани су пројектовали на колонизоване народе опскурности властитог несвјесног – опскурности које се могу асоцирати са мраком што постоји у човјеку као онај дио његовог бића у који се нерадо и ријетко загледа. Отуда је „дивљак“, туђин поистовијећен у њиховом несвјесном дијелу личности са одређеном представом инстинката, што је узроковало код цивилизованог човјека подсвјесну узнемиреност, страх од непознатог, „необичног“ који никада нису пресахнули и успавану агресивност која се претворила у манифестну малигну деструктивност. Цивилизовани човјек је постао мучно растрзан између жеље да „поправља“ „мане/грешке“ дивљака и подсвјесне и несвјесне жеље да се поистовијети са њима у потрази за давно изгубљеним рајем, што је жеља која у исти мах баца сјенку сумње на ваљаност цивилизације коју покушава да им наметне. Управо је Керцова неуроza/лудило производ овакве подјеле. Бачен у џунглу која куша супстанцу његове људскости, кукавна креатура Керца бива ухваћена у нерјешивој дилеми између привидне грандиозности и благотворности свог мисионарства и његовог грубог насиља и геноцидне природе, између своје привидне снаге и своје суштинске слабости. Међутим, Керцова регресија у дивљаштво несумњиво није корак учињен у сврху поновног задобијања изгубљеног раја; напротив, она је еквивалентна његовом паду у пакао, у амбис таме његове сопствене природе.

За Викторијанце је идеја асоцирања примитивног живота са рајем била табу, коју су потискивали до те мјере да су афричке пејзаже и предјеле које су истраживали и сликали изнова и изнова бојили једноличним црнилом, дајући им карактер пандемонијума. Међутим, што су дубље залазили у „срце таме“ (сам афрички континент који има облик срца) и наилазили на незајажљиву похлепу, моралну изопаченост, канибализам и ритуале обожавања ђавола, такође су увијек проналазили, као централну фигуру обавијену злокобним сјенкама, по једног Керца – лица бијелог попут слоноваче и његовог израза на којем су се јасно оцртавале контуре мрачног поноса и безобзирне моћи, истовремено и ужаса.

У *Срцу шаме* Марло нам саопштава да Африка није више оно „празно мјесто“ на карти свијета о чијем је посјећивању сањарио још као дјечак. „Још од мог дјетињства постало је испуњено ријекама и језерима и именима [...] Постало је срце таме“ (Conrad 2002: 108). Марло има право: Африка је прерасла у мјесто „мрака“ онда када су је виџијански истраживачи, мисионари и учењаци преплавили свјетлошћу цивилизације, свјетлошћу преломљену кроз призму империјалистичке идеологије која је, из тобожњих алтруистичких побуда, настојала укинути гнусне „дивљачке обичаје“ и показати им пут који води блаженствима цивилизације. Чим је крочио на тле Конга, Марло, у служби белгијске трговачке компаније, увиђа и гнуша се неподударности између тобожње благотворне сврхе и ужасне стварности немилосрдног угњетавања. Оно чему присуствује јесте безобзирно експлоатисање афричких природних богатстава и нехумано третирање домородачке радне снаге од стране европских цивилизатора коју су похрлили у Африку не би ли опљачкали невиђене количине слоноваче и каучука. Згранут доживљеним, Конрадов приповједач врло сликовито преноси неуротичну обузетост Европљана слоновачом, која је међу њима постала облик фетиша. „Ријеч ‘слоновача’ одзвањала је у ваздуху, шапатима, уздасима. Помислио би човек да су јој се молили. Мрља имбецилне грабежљивости прожимала је цјелокупну ту ствар, попут задаха из некаквог леша“ (Conrad 2002: 125).

Марло је прије свега ужаснут невјероватном брзином са којом су бијели европски цивилизатори „најфинијег кова“ збацили са себе лагани плашт/огртач цивилизације, и презревши етичку санкцију претворили се у дивљаке разуздане и незасите лакомости и монструозне окрутности. Керцова уплетеност у једну од најбестиднијих политичких неискрености плаћена је грозном цијеном: неминовно претворена у „плес смрти и трговине“, Керцова морално ништавна мисија одводи га у дивљаштво, свдећи га на ниво бића чија прљава и крвава дјела дају његовој личности димензију демонског/сатанског.

Служећи се авантуристичким жанром који претвара јунакову (Марло-ову) потрагу за Керцом у путовање у доњи свијет, ужас пакла, Конрад креира бриљантно иронично структуру у којој дијаболични Керц демонстрира начин на који је „мрачни Континент“ постао мрачан. Перипетија приче јесте да је Керц, фигура ауторитарно-опсесивно-згртачког карактера отишавши сам да скупља слоновачу у горњем току ријеке Конго, постао поглавица и бог једног локалног племена и да је његова владавина упадљива по својој окрутности. Његово кршење принципа живота у другима, упоредиво са самоубилачким импулсима, неминовно има несагледиве посљедице по његово психичко здравље. „Његова интелигенција била је савршено непомућена [...] али му је душа била луда“ – свједочи Марло о духовно-интелектуалном конфликту чија вагра букти у Керцовом фрагментарном бићу (в. Conrad 2002: 174). У бићу од ког су остали само једва чујни шапат и крхотине сублимиране у шапату „ужас“. Ужасавалује лицемјерје које Керц упражњава и његово отуда произашло лудило најбоље се очитује у садржини његовог „узвишеног“ извјештаја о домороцима намијењеном *Међународном Друштву за сузбијање дивљачких обичаја* који се нагло завршава шврљотином „Истријебити сву ту сток“ (Conrad 2002: 155). Геноцид је коначно рјешење којем прибјегава сваки империјалистички подухват, ма гдје и ма колико племенито он започео. Бесмислена патња и бесмислено наношење бола не могу имати оправдање и не могу се одбранити ни пред каквим судом. Она претпоставља негирање људског достојанства које дискредитује вриједност било какве идеје којој је потребно такво негирање да би се наметнула, а онај (дакле Керц

и цијела Европа која је допринијела његовом стварању) који опстанак тражи у убијању хуманости у другим људским бићима и лишавању живота са достојанством, успијева да надживи само смрт своје хуманости.

Срце шама открива примитивизам у два врло јасно одвојена вида. С једне стране, он може означавати ону „дивљу енергију“, виталну слободу од окова и стега цивилизације, хуманост у свом најбољем – неискривљеном, необрађеном, неосакаћеном облику, хуманост цјеловита и исконска, какву Марло проналази код афричких домородаца. С друге стране, она мрачна страна која злокобно вријеба испод површине ове виталне слободе јесте неспутано дивљаштво којим диктира нагон за убијачком агресивношћу – што је примитивизам у свом најмрачнијем виду који Марло открива не у тзв. „афричким дивљацима“ већ у цивилизованим Европљанима и њиховом агресивном утилитаризму.

Конрад не разобличава мит о мрачном континенту: Африка је мјесто његовог пакла на земљи. У средишту тог пакла налази се Керц, тобожњи цивилизатор, оваплоћење европских највиших и најплеменитијих вриједности, мање-више даровити писац, сликар и музичар, љубитељ високих умјетности и очаравајући оратор који исповиједа рационалну алтруистичку етику – укратко, човјек-чудовиште из којег избија *шама* европске злочиначке идеологије. Инсистирањем на унивезалности ове таме, Конрад пресуђује империјализму. Сам наратив бременим је макабричним сликама и фигурама. Марлоово путовање у афричко срце таме отпочиње у истинском срцу таме, у сједишту белгијске трговачке компаније, онога што Марло назива „млитав, лажан, бескрвни ... порок“, смјештене у граду Бриселу који није у новели наведен под својим правим географским именом већ означен као „Бијели Град“, са саркастичним призвуком библијске „бијеле гробнице“, што је добро знана метафора за лицемјерје. Сем тога, поменута компанија је описана као мјесто „пустоши“ и „мртве тишине“. Испред њених двоструких врата, попут чувара, сједе двије жене које „плету црну вуну“. Наратор нам каже да је њихова улога „да чувају врата Таме“. Црнило присутно у дескрипцији компаније заједно са сликом овог морбидног двојца симболично је предворје пакла. Двије жене неодољиво подсећају на митске фигуре Мојри (Клоту, Лахесу, Атропу) – грчких богиња усуда које плету а потом пресијецају нит живота сваког човјека, што је алузија на Керцову смрт. Марлоов сусрет с плетиљама почетак је његове иницијације у свијет мрака, одвратне виктимизације, док је њихово плетење црне вуне наговјештај онога што ће Марло доживјети и спознати током своје потраге за мистериозним Керцом: смрт, злочине, убијања, сакаћења, укратко – крајње дивљаштво и рашчовјеченост Европљана и мрачне дубине у које се стропоштала њихова људска природа.

Керцов *ужас* може се схватити у погледу *когнитивног хорора* рођеног из импликација сазнања до којих је дошао он а са њим и Марло, а која су скопчана са егзистенцијалним положајем човјека у свијету који је изгубио сваки ослонац, јер је поништио обавезност етичких налога и ударио у зид nihilizma схваћеног као „обезвређивање највиших вриједности“, како га је у једном тренутку схватао сам Ниче. У свом дјелу *Шумски пушеви* Мартин Хајдегер, позивајући се на стихове Хелдерлина, човјеково пребивање у свијету одређује недостајањем Бога; због тог недостајања човјеково пребивање је дотакло бездан, усљед тог недостајања

„свет остаје без темеља на коме почива. Реч „бездан“ изворно значи тло и темељ према којем, као најнижем, нешто виси. Али у оном што следи треба „без“ у речи „без-

дан“ схватити као potпуно odsustvo temeља. Temeљ је тло у које се пушта корен и на којем се стоји. Епоха која је изгубила темељ виси у бездани“ (Хајдегер 2000: 209-210).

Срце шаме није само прича о економској експлоатацији, већ и дискурс о моћи која се наслања на интернализовано право јачег, оштроумнијег, подмуклијег, технолошки напреднијег да учини све да би подјармио и надживио слабијег и несрећнијег од себе. Најчувенија умјетничка обрада Конрадове новеле представља Кополин епохални филм *Апокалипса Сага* у којој је режисер са изванредним осјећајем за такт схватио да је америчка ратна авантура у Вијетнаму била одговарајући наставак Конрадове приповјести о европском пројекту империјалне доминације. Оба ова остварења, тематски, структурно и наратолошки аналогна, комбинују своје изражајне могућности и снагу непролазне актуелности како би разобличили моралну и идеолошку уплетеност Запада у спровођењу насиља и ширењу зла, свјесно потпомогнутим расним и етничким сукобима који се дешавају у свијету данас а засигурно ће се дешавати и сјутра. Сјетимо се само нечовјечног третирања затвореника у Абу Грайбу, или геноцида у Дарфуру, НАТО бомбардовања Југославије 1999. године, и увидјећемо да је Конрадово *Срце шаме* мучно присутно и данас. Враћамо се Конраду с осјећајем да је завирио у понор (није прешао преко ивице као Керц) људске природе и ријешило да исприповиједа оно што је видио тамо. Прије и изнад сваке политичке и идеолошке катастрофе, Конрад је посвједочио распламсавању душевне/духовне катаклизме: Сопство/људска личност трпи и доживљава фрагментацију, испада из равнотеже и слама се под бременом губитка тла/темеља на којем стоји, тј. етичких стандарда који људским бићима пружају оквир оријентације и који на достојанствен живот и поштовање живота другог усљед хуманости гледају као на врхунске вриједности које не могу бити надмашене или замијењене никаквим збиром или количином других вриједности.

Драматизујући инферно који су Европљани креирали на земљи крајем 19. вијека у зениту империјализма, *Срце шаме* невесело је одјекивало током 20. вијека у вријеме застрашујућих злочина холокауста, а чини се, одјекује и дан данас. Марлоова шокантна приповијест и његово згражање над приликама осакаћених људских облика, антиципирају ужас који су савезнички ослободиоци осјетили у концентрационим камповима 1945. године. Марлоова приповијест почиње драматизацијом таме (он приповиједа у моменту „злокобног мрака“) а њене потоње ријечи је претварају у свепрожимајућу таму којом Марло заогрће цијели свијет. Конрадов „злокобни мрак“ је коначно одредиште у који нас води Марлоов наративни глас, свијет настањен деструктивним фигурама које живе у свијету обмањујуће свјетлости, свијет оних „којима закон лежи у топузу а трагови им смрде нечовјештвом“. Та тама, у коју је немогуће да продру законитости етичке санкције, дјелује као дата и коначна, а Марлоова (и Керцова) ријеч за њу такође је коначна, библијска „ужас!“.

Литература

- Darwin, Charles, *The Descent of Man*, < <http://www.andrew.cmu.edu/user/jksadegh/A%20Good%20Atheist%20Secularist%20Skeptical%20Book%20Collection/%28e-book%29Darwin%20-%20THE%20DESCENT%20OF%20MAN%20%281%29.pdf>>. 15. 2. 2012.
- Eliot, Thomas Stern, "Four quartets", <<https://www2.bc.edu/john-g-boylan/files/fourquartets.pdf>>. 23. 2. 2012.
- Kipling, Rudyard, "White man's burden" <<http://www.fordham.edu/halsall/mod/kipling.asp>>. 23. 2. 2012.
- Конрад 2002: Joseph Conrad, *Heart of Darkness and other tales*, Oxford: Oxford University press.
- Francis Ford Coppola, *Apocalypse Now* (филм).
- Грејвс 2008: Robert Grejvs, *Grčki mitovi*, preveo Boban Vein, Beograd: Familjet.
- Freud, Sigmund, *Civilisation and its Discontents*, <http://lightofheimagination.com/Freud-Civil-Disc.pdf>>. 18. 2. 2012.
- Фром 1966: E. From, *Čovjek za sebe*, preveo Hrvoje Lisinski, Zagreb: Naprijed.
- Хајдегер 2000: Мартин Хајдегер, *Шумски пушеви*, preveo Божидар Зец, Београд: Плато.
- Манони 1956: Dominique O. Mannoni, *Prospero and Caliban: The Psychology of colonization*, London.
- Питерс 2006: John G. Peters, *The Cambridge introduction to Joseph Conrad*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Саид 1993: Edward W. Said, *Culture and imperialism*, London: Chatto & Windham.
- White King, Red Rubber, Black Death (филм), доступно преко: [http://video.google.com/video play?docid=-4748355130635434378](http://video.google.com/video/play?docid=-4748355130635434378). 15. 3. 2012.

JOSEPH CONRAD'S *HEART OF DARKNESS*: JOURNEY INTO THE DARKNESS OF THE EMPIRE

Summary

The present paper strives to shed light on those aspects of Joseph Conrad's famous novella *Heart of Darkness* that render its narrative a scathing indictment of the greed, exploitation, and inhumanity of the European trading interests on the African continent. Apart from discussing the novella within the context of the myth of the Dark Continent created by the Victorians (Europeans) in the course of 18th and 19th century, the paper aims at highlighting all those macabre images and figures the narrative bristles with, which undeniably testify to the existence of the all-pervading menacing darkness shrouding the European continent. It also discusses the issue of primitivism Conrad's novella deals with, which of course can take several different forms. On the one hand, primitivism can signify a vital freedom from the constraints and inhibitions of civilisation, along with its fears and discontents. In *Heart of Darkness*, this form of primitivism is represented by the natives ("savages") of the Congo. On the other hand, as Marlow witnesses, the white Europeans, who have supposedly come out to civilise the so-called savages of Africa, exhibit the uninhibited savagery of murderous aggression, which is primitivism at its darkest. Even though Conrad's masterpiece originates from his experience with just one Belgian colony, it implicitly attacks the whole imperial project, and the globalising assumption that developed nations are uniquely equipped to civilise the world. The enigmatic Kurtz – the symbol of all of Europe's turmoil of nefarious ideologies – serves as a dreadful metaphor for the entire pursuit: what can happen to a civilized man when he loses his footing, when he denies moral restraints and indulges in the most brutal instincts.

Keywords: imperialism, civilisation, neurosis, *Heart of Darkness*

Жељка В. Пржуљ¹
 Универзитет у Источној Сарајеву
 Филозофски факултет Пале
 Катедра за српски језик и књижевност

ВИНАВЕРОВ ОДНОС ПРЕМА СТВАРАЛАЧКОМ ЧИНУ

Рад говори о једној од најважнијих књижевних идеја Станислава Винавера и главном идејном ставу на коме почива његова студија *Заноси и пркоси Лазе Костића*, а то је *схватање стваралачког чина*. У оквиру ове идеје Винавер посматра увијек актуелан и никада до краја рјешив проблем односа критике и поезије, који подразумијева питање *аутономности књижевности и pjesничког чина*, односно проблем неразумијевања поезије и pjesничког језика. Упоредићемо Костићево и Винаверово схватање стваралачког чина, које полази од истих основа и можемо рећи да је на трагу *ентузијастичке поетике*. То даље имплицира његово *схватање језика и говорне мелодије*, које се протеже и кроз поетику српске авангардне књижевности, а то је да треба доћи до суштина у ријечима и то слушањем говора као матице која непрестано жубори. Један од циљева овога рада је показати да је *аутономија стваралачког чина и књижевности*, за коју се залагао Винавер, заправо фундаментална чињеница на којој почива његова одбрана модерне, а и одбрана саме поезије, односно, апсолутне умјетности, у чему и јесте највећи значај његових књижевних идеја и погледа.

Кључне ријечи: pjesнички занос, аутономност књижевности и pjesничког чина, говорна мелодија, ентузијастичка поетика, поетика херметизма

1.

Станислав Винавер, као модерниста који се јавио уочи Првог свјетског рата и наставио своје дјеловање и касније, умногоме је допринио очувању аутентичности српског језика и даљем развоју српске књижевности и културе. Он је један од оних великих зналаца и заљубљеника српске књижевности за које Рајко Петров Ного каже да су „наши *извањци*“ (Ного 2011: 5). То су они српски писци, попут Меше Селимовића, који нису Срби по рођењу, већ по убјеђењу. Станислав Винавер је рођен у јеврејској породици пољског поријекла, а имао је осјећај за српски језик и познавао га је као ријетко који Србин. Такође, његово цјелокупно дјело, шаролико у жанровском смислу, а велики распона у тематском, обилује књижевним идејама и погледима који су од есенцијалног значаја за схватање књижевности и умјетности уопште. Студија *Заноси и пркоси Лазе Костића*²

1 april99@teol.net

2 Рукопис студије *Заноси и пркоси Лазе Костића* Винавер је предао у Нопок (Нолит) 1952. године, али је неке дијелове већ раније објавио у часопису *Књижевни Јадран*. Поводом тога ће се у *Књижевним новинама* појавити оштар напад Боре Дреновца „Митоманије Станислава Винавера“. Слједи Винаверов одговор у Републици „Необавештеност Боре Дреновца“, па онда опет напад идеолошке природе, али Мила Поповића у партијској Борби, који негира умјетничку вриједност и Костићевог и Винаверовог дјела. Због свега тога Нопок (Нолит) одустаје од објављивања Винаверове књиге. Објављена је тек 1963. године – осам година после Винаверове смрти. И не само то. Од тада се о књизи веома мало и само успут говорило, а друго издање (Дерета) доживјела је тек 2005. године.

је узорак који све наречено одражава на најбољи начин, а што се може видјети већ и на жанровском плану. У најмању руку можемо посматрати тројако. На једној страни представља *монографију* о Лази Костићу, свим појединостима његовог живота, књижевног и политичког дјеловања, на другој *синтетичку поетику* Станислава Винавера, а на трећој можемо је схватити и као један нови поглед на историју српске књижевности, односно као слику „комплетног духовног и уметничког наслеђа српске књижевности, културе, митологије, државности.“ (Огњеновић 2006) Прије конкретнијег разговора о теми нашега рада, као неки логичан почетак намеће нам се да обавеза да одговоримо на једно од питања које се прво јавља у сусрету са овом Винаверовом студијом, а то је: одакле и зашто се баш Лаза Костић нашао у видокругу интересовања Станислава Винавера? Питамо се утолико више што се Винавер бавио многим значајним именима и српске и свјетске књижевности и умјетности, филозофије попут Баха, Вијона, Раблеа, Шекспира, Бергсона, Валерија, Ајнштајна, а ни један од њих, ипак, није постао предмет велике студије као што је студија *Заноси и њркоси Лазе Костића*. Да бисмо дошли до одговора, мораћемо се вратити на почетак двадесетог вијека и вријеме у коме се јављају прве модернистичке тенденције које ће резултирати оним што ми данас зовемо авангардом у српској књижевности.

Наиме, почетак двадесетог вијека доноси прве побуне против пјесничке традиције у српској књижевности која је утемељена на рационалистичкој идеји „здравља“ Јована Скерлића и прецизно парнасистички одређеним естетским мјерилима Богдана Поповића. То није био директан иступ против личности и погледа наведених аутора, већ само наговјештај надолазеће авангардне поетике засноване на негирању свих дотадашњих правила и догми, превредновању традиције и новом погледу на читаву књижевност, умјетника и његово дјело. У покушају успостављања континуитета модерности у српској књижевности, као некој врсти постављања темеља за нови и друкчији приступ књижевности и књижевном дјелу, нове генерације модерниста примјер Лазе Костића постављају за главни аксиом своје борбе. Лаза Костић, као појава којом је завршио српски романтизам, а која је оглашена и покопана као безвриједна од стране актуелних књижевних критичара, доброно је користила у идејном сукобу између традиционалиста и модерниста. У почетку послужила је као увертира приликом истицања основних разлика између двије струје, касније је имала функцију лајт мотива и необоривог аргумента модерниста у поменутој борби, да би послије Другог свјетског рата у веома полемички динамичним педесетим годинама, тачније тек 1963. године када је и објављена Винаверова књига *Заноси и њркоси Лазе Костића*, одиграла улогу епилога у потврди званичне и коначне побједи модернистичких идеја.

Ако угрубо и са површине сагледамо оба писца појединачно: и Винавера који је писао, и Костића о коме је писано, на обе стране евидентна је специфичност и у погледу карактера, а нарочито поетика. Пресјек се најдиректније остварује у томе што су се обојица издвајали у своје времену. Станислав Винавер се у експанзији најразличитијих модернистичких теорија и поетика већ у времену прије Првог свјетског рата, а нарочито послије, издвајао властитим, прилично уникатним, модерним погледом на књижевност и културу који је, с обзиром на Винаверов експлозивни, прегласни карактер, свакако морао бити примијећен. Иако је, начелно, и у највећој мјери Винавер био и остао *експресиониста*, чији је и манифест написао, а термин *авангарда* нам је преширок за дефинисање било чије поетике, ми ћемо се усудити и рећи да је за Винавера и његово дјело најпре-

цизније а да је и најмање погрешно употребијети израз *међурајни модернис-тиа*, без обзира на то што он много тога подразумејева. На другој страни, Лаза Костић стоји на граници између *српског романтизма*, у који га сврставају историчари књижевности према националном надахнућу и усмјерености на српску историју и духовност, и *српске модерне*, којој нагиње својим модерним односом према језику, склоности ка алегоризацији, сложеном говору, увођењем новина у пјеснички језик, стих и уопште форму. Познат је по многим *кованицама*³, организовању лирског симетричног десетерца на јампски начин што је примијенио у драми, те увођењу слободног стиха чиме нарочито води модерном пјесништву.

Винаверу је могао бити интересантан у првом реду као стваралац чији је књижевни рад веома разнолик - био је драмски писац, есејист, критичар, филозоф, преводилац, пјесник, и у свакој области је отишао корак даље од својих претходника и дао своју препознатљиву ноту. Могао му је бити интересантан и као један од најобразованијих људи српског 19. вијека - познавалац класичних и модерних језика, или као страствен борац за своје политичке идеје - српство прије свега. Морао му је бити близак, како каже Јован Делић „и као дух заноса, и као дух пркоса, а нарочито са своје бујне, необуздане језичке имагинације“. (Делић 2011: 383) Али, пресудило је то што је Лаза Костић био једноставно негиран и одбачен од стране тадашње критике. Београдску књижевну и критичку јавност прво је изазвао својим особеним стилем, а додатно и својим ставом према Бранку Радичевићу. Он је из Цетиња, чланцима у *Црногорки* писао и против београдских филолога и против Радичевића. Говорио је да је његова поезија „сушичава“, да има много плитких мјеста која наводи, и да Даничић и није улазио у суштину његове поезије када ју је окарактерисао као добру, а према њему су се повели и други. Према Винаверовом мишљењу, те и ријечи попут тих изговорене против поезије Бранка Радичевића, који је представљао „свјатаја свјатих српскога језика“ (Винавер 2005: 517), биле су му смртна пресуда. Он је „свлачећи Бранка са постоља врховног песника српског – учинио – не један, него сто грехова: грех према поезији, грех према Српству, грех према Вуку Караџићу, грех према народним песмама, грех према српској проливеној крви за ослобођење“. (Винавер 2005: 495) Ни Љубомир Недић, ни Богдан Поповић, ни Јован Скерлић нису имали слуха за поезију Лазе Костића - сматрајући га шарлатаном и правим разбуршеним фантастом, нису препознали генија у њему. Лазину поезију, такву какву су негативно оцијенили поменути „оци“ критике, као изузетно привлачну и необичну због великог присуства слободних ритмова и најразличитијих језичких експеримената, динамике и ширине, прихватили су припадници *најмлађе генерације модернис-тиа*, како Светислав Стефановић најчешће назива генерацију Станислава Винавера, Милоша Црњанског и Растка Петровића.⁴

Најважнија релација између Костића и Винавера јесте, заправо, *однос умјетник и његово дјело - кришника*, који је Винавера интересовао читавог живота. За дефинисање овога односа управо му је послужило Лаза Костић и његов примјер. Уствари, овај однос би према Костићевом примјеру, а и према Винаверовом, прије свега значао сукоб између умјетника и његовог дјела на једној стра-

3 Не бисмо се сложили да су то неологизми, српски језик средњег вијека обилује таквим изразима и конструкцијама, које су, нажалост у данашњем времену замијениле ријечи иностраног поријекла, туђице. Управо зато и користимо термин *кованица*.

4 Светислав Стефановић, „Узбуна критике и најмлађа модерна“, у књизи: Зли волшебници: полемике и памфлети у српској књижевности 1917-1943, књига прва 1917-1929, приредио Гојко Тешић, Слово љубве/Београдска књига, Београд 1983, стр. 189 - 215

ни и књижевне критике на другој страни. Именујући овај однос као „сукоб међу ствараоцем и његовим интерпретатором, међу песником и критичарем“ (Петковић 1972: 13), академик Новица Петковић појашњава да овај сукоб не подразумева „тематизирање личних момената“ или „интерпретативне неспоразуме“, нити би икакво усавршавање „које може ићи све до релативно потпуног подударана аналитичког предмета и метода“ (Петковић 1972: 13) могло поправити овај однос. Размиоилажење је много дубље и тиче се самих суштина, и дјела, и критике, појединачно. Према Петковићевим ријечима крајности и даље остају крајности и никада се заправо не могу стићи, чак и „кад се до крајњих одређења доведу, **критика остаје у теоријској сфери** (подвукла Ж. П.), коју не може преконачити као ни властиту сенку, а **дело се неумољиво повлачи у сферу непосредног, практичног, материјалног збивања** (подвукла Ж. П.)“ (Петковић 1972: 13)

Када се узму у обзир услови живота, нарочито историјски периоди у којима су се родили и живјели, може се без устезања закључити да су се Лаза Костић и Станислав Винавер нашли у врло сличним приликама и ситуацијама. Али не само то, они су имали много сличних, готово истих интересовања, као и погледа на одређена питања, како из књижевности и културе, уопште, тако и из историје и политике. И Лаза је био, прије свега пјесник, књижевни теоретичар, шекспиролог, лингвиста, позоришни стручњак. Такође, обојица су се дјелима стварима с посебном љубављу бавили, а то су српски језик и преводјење. Врло их је тешко, готово немогуће и раздвојити, из простог разлога што су њихова увјерења у вези са питањима језика и одређења за одређене варијанте, разумљиво, оставила утицаја и на њихов израз, односно преводилачки рад. Бирали су и сличне теме и ауторе са очигледним интересовањем за класична дјела свјетске књижевности, па тако преводе *Илијаду*, *Одисеју* или *Хиљаду и једну ноћ*, затим Шекспира и Раблеа, Хајнеа и Хашека, Дикенса и Вијона. И један и други су препознатљиви по веома специфичном личном изразу односно стилу, гдје, врло често, наилазимо на неологизме, кованице, језичке иновације било у форми или језичкој мелодији; по специфичним темама интересовања, од којих је на првом мјесту народна традиција и фолклор. Због свега побројаног, Лаза Костић је морао бити интересантан Станиславу Винаверу.

Може се рећи да је додатни разлог Винаверовог интересовања за Костића тај што га је сматрао духовним оцем - оном врстом духовног учитеља, са изучавањем личних контаката, какав је Сима Милутиновић Сарајлија био Петру Петровићу Његошу. Не учитеља који ученика спутава својим начелима и увјерењима, већ учитеља који пружа примјер у смислу да својим начином посматрања и рјешавања одређене проблематике отвара своме ученику непознате видике кроз које треба проникнути и досећи их; који отвара још више питања, инспирише и подстиче ученика на креативност и на даље изграђивање властите критичке свијести и мисаоне зрелости. Станислав Винавер, стиче се утисак, сусрео се са Костићевом филозофијом укрштаја, баш у тренутку када је и сам био дошао до зида, немоћан да на прави начин оствари идеју модернизовања српског језика и књижевности, на начин да то буде и европско и српско у исто вријеме, али и квалитетно препознатљиво. Костићеве идеје су биле кључ и одговор за Винаверова отворена питања. Ту релацију Учитељ – Ученик Јован Пејчић објашњава на следећи начин: „Појмови ‚учитељ‘/‘ученик‘ (претходник/следбеник) немају у овом случају смисао који се тим речима обично придаје. Овде Учитељ није онај који Ученика затвара у своју мисао и свој рад; Ученик није ‚затвореник‘ Учитељевог дела нити изабрани (самопроглашени, деперсонализовани) ‚ме-

дијум“ Учитељевих порука у свету... Појам Учитеља изједначује се са појмом Узора, при чему значење узоритости Учитеља импликује појам Ауторитета у његовој духовној и моралној смислу. **Стваралачки интегритет, ‘ученика’ остаје, дакле, нетакнут**, а откривени Узор појављује се у искључивој улози **учитеља самосталности.**“ (подвукла Ж. П.) (Пејчић 1998: 227)

Можемо закључити да, ако су Сарајлија и Његош, као Илићев *Клеон и његов ученик*, водили своје дијатрибе шетајући црногорским пејсажима тражећи расковнике за сва она питања која су им се отворила, онда су Лазине идеје, оставши иза свога творца живе и разигране, спремне за даља путовања, дошле до Винавера привучене његовим апсолутним слухом за сваковрсне тонове и надтонове, а како се понекад чини, и, добро скривеним од људи, шестим чулом. Такве, у његовој глави већ препуној сваковрсних проблемских питања од изузетног значаја и за језик, и за књижевност, и за умјетност и културу уопште, одиграле су улогу одгонетке. На тај начин, у једном човјеку, у једном времену остварила су се два човјека, два времена, двије поетике. Оно што није пошло за руком једном, наставио је други и завршио, чиме се остварио континуитет и постигла универзалност.

Оно што је са сигурношћу можемо тврдити, јер то и сам Винавер експлицитно изјављује, јесте да је он књигом *Заноси и џркоси Лазе Костића*, између осталог, намјеравао исказати своје огромно поштовање и одати му признање за све што је постигао за свој народ и културу, а тиме и исправити неправду учињену према поменутом писцу. Осим тога, он сам говори да причу о Лазином животу намјерно није изнио хронолошким редом јер како каже „ничији живот, а најмање Лазин, не да се испричати пуким хронолошким редом, па да буде психолошки разумљив.“ (Винавер 2005: 99) Дакле, између осталих, један од Винаверових циљева био је да прикаже Лазу тако да га читалачка публика коначно схвати на прави начин. Осим тога, више је него видљиво да је Станислав Винавер озбиљно и минудиозно проучио и прикупио грађу, не само о Лазу Костићу, већ и о културноисторијском времену у коме је рођен, живио и стварао. У овој књизи се по први пут појављују поједине биографске чињенице о Костићу, као што је податак да се Никола Тесла интересовао за његово дјело и тражио му погодност издавача за Америку, по чему, а и по обиљу таквих и других информација, можемо закључити да иза ове студије стоји вишегодишњи и мукотрпан рад. Сматрао је да је потребно и званично додијелити му мјесто у српској књижевности и култури, које му заиста и припада, вјероватно помишљајући како би се једног тренутка исто то могло десити и њему, с обзиром на то да је већ прошао кроз многе полемике и суочио се са озбиљним посљедицама.

2.

Једна од главних сличности у домену поетике између Станислава Винавера и Лазе Костића јесте њихов *однос према стваралачком чину*. И један и други сматрају да прави пјесници стварају у заносу, изван контроле разума и логике, у некој врсти пјесничког „лудила“. Ова сличност представља и једну од најзначајнијих идејних поставки читаве студије.

Лазу Костићу у огледу *О пјесничком заносу* каже да код обичних људи два су главна душевна стања: јава и сан, а „у необичних, особито у песника и уметника има још једно треће, то је занос, инспирација.“ (Костић 1965: 102) Од претходна два разликује се, како каже, јер оно је „чисто душевно“, а ова два су „више живча-

на, мождана.“ (Костић 1965: 102) То, даље, објашњава тиме што прави пјесник не може се ставити у стање заноса, у стање *invita Minerva*, кад год он то пожели, то могу само надриумјетници. Прави пјесник може „одложити причање, певавање, сликање, композицију онога што му је занос оставио, он може поновити и понављати у сећању један исти занос. Али својом вољом доћи у било какав песнички занос, то, мислим, да не може нико.“ (Костић 1965: 102) Експлиците каже: „То није ни јава ни сан, то није ни свест ни занос, то је неки сутон уочи заноса кад свесна јава прелази у песнички занос.“ (Костић 1965: 110) Дакле, према Лази Костићу пјеснички занос није ни јава ни сан, то је управо оно његово, свима добро познато, *међу јавом и међ сном*, тренутак када настаје пјесма.

Као и Костић, Станислав Винавер каже: „Прави песник пева од заноса, у заносу.“ (Винавер 2005: 29-30) За Винавера поезија је: „у основи она махнитост, она обузетост, оно високо лудило о коме говори Платон, она опојност пиндаровска, оно Гетеово декламовање распарчаних и слободних речи, тобоже без везе, али тако да се оне ипак упућују, готово и преко свачије воље, у неки дубљи смисао, који је сав од понора и сав од блеска.“ (Винавер, 2005: 111) Идући и даље од Костића Винаверу је занос темељ на коме се заснива ново сагледавање стварности изражено у ирационалном, у нелогичном, и у несводљивом. Управо у овој реченици најдиректније се огледа сродност између Винаверовог и Костићевог естетичко-филозофског увјерења. У овоме ставу читује се и Винаверов став с почетка његовог стварања из *Манифестна експресионистичке школе* у коме се залаже за ослобађање ријечи од досадашњих окова и за довођење ријечи у нове и необичне спрегове, како би биле подобне за изражавање сложених људских мисли и осјећаја. То значи да тежи удаљавању поезије, самим тим и уопште књижевности, од реалних, конкретних предмета, тј. тежи нејасности, и то без утицаја свијести и намјере. Тако каже: „Нама је циљ: стварање, а не оно створено.“ (Винавер 1975: 41) У претходним ставовима заправо се огледа и *поетика херметизма*, чије основе је поставио Стефан Маларме, који је, дакле, истицао значај наговјештаја до кога је долазио управо путем језика, а да се угледао на Малармеа Винавер не крије: „Када је поезија у питању, ту се држим завета Малармеа, Елиота и Лазе Костића.“ (Винавер 1952: 3)

Ако обратимо пажњу на то да се једно од поглавља поменуте студије зове *Шест лица шраже писца*, исто као и драма Луиђија Пирандела, можемо закључити да је то Винаверова намјерна алузија. Тако, уочавамо везу. У Предговору драми *Шест лица шраже писца*, Пирандело износи занимљиве констатације о евентуалним „разлозима“, мотивима и начину настанка појединих ликова. Па каже: „КОЈИ би писац могао рећи како се и зашто неки лик родио у његовој машини? Тајна уметничког стварања је попут тајне рођења. Једна жена која воли може жељети да постане мајка; али сама жеља, колико год била јака, није довољно. Једног лепог дана она ће постати мајка, не знајући тачно када се то догодило. Тако исто уметник, живећи, сакупља у себе многе заметке живота, и никада не може бити сигуран, **како му се и зашто, у извесном часу** (подвукла Ж.П.), један од тих заметака **усадио** у машини како би и он постао живо биће, на једном плану узвишенијем од свакодневнице.“ (Пирандело 2008: 6) Дакле, како се и зашто у Винаверовој машини родио лик Лазе Костића? Да ли је то онај моменат заноса о коме Лаза говори у огледима, а Винавер наставља? И Пирандело говори о непосредном тренутку настајања дјела, о тренутку инспирације, када ни сам писац односно умјетник не зна ни како ни зашто, али пристиже му и обузима га нека прејака и зато неизбјежна и несавладива сила која га тјера на покрет, на раз-

мишљање, на писање. Тренутак о коме говоре и Лаза Костић, и Винавер, и Пирандело, заправо имају исту основу, која је на трагу *енџузијасџичке поетике*, односно *дионизијске линије пјесничког живота*.

Пирандело даље каже: „Нехотично, несвесно, у том раздирућем душевном немиру, свако од њих, како би се одбранио од оптужби оног другог, исказује као своју горућу страст и своју патњу оно што већ дуги низ година притиска моју душу: заблуда о узајамном разумевању, безнадежно заснована на испразној апстракцији речи; вишеструкост личности у свакоме од нас, с обзиром на све облике постојања које носимо у себи, **трагичан иманентни сукоб између живота који се непрестано креће и преображава, и непроменљиве форме која настоји да га заочи и окамени** (подвукла Ж. П.).“ (Пирандело 2008: 10-11) Ово посљедње упућује на главни Винаверов поетички и поетски став, а то је да коначно и дефинитивно не одобрава никакве стеге и окове у виду било каквих правила и норми. Живот је изван правила и граница постављених интелигенцијом, одржив само кретањем као категоријом интуиције. То даље имплицира његово схватање језика и говорне мелодије – његово схватање да треба доћи до суштина у ријечима, а то се може учинити слушањем говора као матице која жубори. Јер језик је тај који се непрекидно мијења и развија као биће, и не може га никаква форма ухватити и уоквирити у свој тијесни мртви оклоп. Тако, већ у првој књизи пјесама *Мјећа*, у пјесми *Гешеу* можемо наћи зачетак тог Винаверовог става, у стиху: „Раскујмо све што је Господ сков'o!“ (Винавер, 1911: 41), а и општег става свих авангардиста.

Да сама пјесма као производ није циљ стварања, поготово не Винаверовог, свједоче и слѣдеће ријечи: „У песми постоје два доживљаја, оно што се хоће целином песме да изнесе; и оно што се на махове догађа са самим речима, као првобитним носиоцима обавештења. Опстанак поједине речи, горчина или слаткога опстанка, преображаји појединих речи – све то добија замаха, конструкцијом реченице и местом, што су га речи добиле или освојиле у њој, у реченици.“ (Винавер 2005: 290) Пјесма је интересантна, не зато што је пјесма, него зато што би оваквим модерним стварањем требала представљати неку велику истину, људску или космичку, и као таква, не остати коначна и непромијењена, већ ићи даље ка другим великим истинама, мијењајући се тако и сазријевајући, заправо, пратећи њихов пут. У том смислу „песма је судбина за саме речи које песму састављају [...] Песма је, својим жубором, одговор на читаво море посебних питања, која заплускују и песника и нас.“ (Винавер 2005: 290)

Из Винаверовог схватања стваралачког чина као специфичног тренутка заноса својственог само правим умјетницима, можемо развити још једну његову књижевну идеју. Наиме, присуство *заноса* као извјесног предуслова за алхемију ријечи, истовремено гарантује одсуство било какве контроле и диктата, без разлике да ли она долазила од актуелних књижевних норми или, неријетко, политичких и идеолошких настојања. Тако, идеја о стваралачком чину подразумева и идеју о *аутономности*, како *стваралачког чина*, тако и *саме књижевности*. Читава студија *Заноси и џркоси Лазе Костића*, како у односу према Костићу, тако и према самом Винаверу (мислимо на све околности које смо већ поменули, а тичу се спречавања објављивања књиге за ауторовог живота), примарно има за циљ да поткријепи ову идеју. Аутономија стваралачког чина и књижевности заправо је фундаментална чињеница на којој почива Винаверова одбрана модерне, коју је заступао до краја живота. Њоме су обиљежени како његови најранији текстови, тако и књига која је предмет нашег проучавања. Тако, на примјер,

у тексту „О народној уметности“ каже: „Уметност мора да стоји изван интереса, па ма чији они били“. (Винавер 1912: 2-3) То је став који је непромијењен и у *Заносима и ѓркосима Лазе Костића*. Књижевност као умјетност пјесничког стварања мора бити ненагружена од било каквог вида утилитарности. На тој основи се отворено сукобљава са уско усмјереним начелима Јована Скерлића и ларпурлартистичкој концепцији српског пјесништва Богдана Поповића, па чак и надреалистичког експериментисања, јер самим тим поезија се своди само на форму и украсе. На том трагу се педесетих година наставила полемика између традиционалиста и модерниста. У том смислу, Винавер се противи и педагошком, дидактичком усмјерењу поезије, јер према његовом мишљењу „дидактика је убила поезију“ (Винавер 2005: 47), а при томе наводи примјер 18. вијека у српској књижевности. Чак се противи и „србовању“, као категорији која је била својствена за Костићево пјесништво, и која га је, одвела на погрешан пут. За Винавера, само србовање „као нека врста дидактике, недовољно је за поезију, јер није у ткиву свих ствари које песник мора да осети и пресазда.“ (Винавер 2005: 47) Залажући се за аутономију књижевности кроз одбрану Костићевог дјела, Винавер се залаже и за одбрану властитог пјесничког чина. Тиме доказује да књига *Заноси и ѓркоси Лазе Костића* има вишеструку функцију, иако, да апсурд буде већи, и сама је била предмет идеолошког поткусуривања. Најилустративнији примјер који говори о Винаверовом очекивању од умјетности јесте следећи: „Права литература може и мора и да поучи и забави, поред осталог. Али не тако сиромашки, и инокосно. Њена је ‘поука’ дубље човечанска, њена забава, отменија, вишње духовна. Она преноси вредности трајне, исказане сад боље, сад горе, исказане уз припомоћ свих наших неетеричних речи – од којих морамо да створимо врховније, неслућеније могућности, но оне које су се биле пружиле у први мах, у првом конвенционалном и пословном додиру човека са човеком.“ (Винавер 1935: 2) Зато и сам писац „обично не сме да буде блештаво ћаскало и зановетало – тражи се од њега нека сањива недореченост у живоју (подвукла Ж. П.)“ (Винавер 2005: 134!), која управо представља динамичност самог умјетничког стварања, а која би било каквом, макар и најбезазленијом, ангажованошћу била нарушена. У том правцу је Винаверов пјесник Икар чији се лет трагично завршио онога тренутка када га је додирнула *вајра утилитаризма* (Тешић 1998: 64).

Заблуда о узајамном разумијевању, коју помиње Пиранделло, може се односити и на став српске књижевне јавности да је народни језик врхунац, савршенство. Винавер мисли да народни језик, макар у тадашњем облику, није адекватан за изражавање модернитета. Језик, као медијум књижевности, требало би да прати цивилизацијске промјене, које ће се очитовати и у новонастајућим књижевним дјелима. Схватање језика као живог бића које се мијења и сазријева је, у суштини, продубљена Бергсонова идеја о динамици. Винавер не ваставља и не брани само Костића, он брани и саму поезију и умјетност уопште, брани пјеснике умјетнике, на крају брани и себе. Живот који се непрестано креће и преображава је само умјетничко дјело, непромјенљива форма је критика која својим укалупљеним теоријским аршинима као маказама хвата и кроји то исто умјетничко дјело.

3.

С обзиром на чињеницу да је Станиславу Винаверу, поред многих и домаћих и страних пјесника и умјетника које је читао или преводио, био интере-

сантан управо Лаза Костић, наметнула се и потреба испитивања тог симптоматичног односа између ова два ствараоца. На први поглед је јасно да је Лаза Костић био интересантан Винаверу као стваралац који стоји на размеђу српског романтизма, у који га сврставају историчари књижевности, и српске модерне, којој нагиње особинама свога језика и стила. Међутим, оно што је важније за самога Винавера било је схватање и дефинисање односа између умјетника и његовог дјела и критике, за чију илустрацију му је Лаза Костић био прави примјер, као пјесник чија је вриједност остала непризната. При свему томе, имају доста сличности, нарочито у погледу аутономности пјесника и пјесничког чина. Крајња инстанца важна за разумијевање њиховог односа јесте то да су Костићева одређена теоријска, па и филозофска начела, нарочито начело укрштаја, у Винаверовом случају одиграла улогу правих рјешења појединих књижевнотеоријских проблема у пресудним тренуцима. Слагао се и надопуњавао са многим Костићевим погледима: и по питању језика, говорне мелодије, стваралачког заноса и посебности пјесничког позива, филозофије укрштаја и других чињеница, због чега се стиче утисак да је Винаверово схватање пјесничке традиције ентузијастичко, рећи ћемо *неоромантичарско*. Оригиналноост његовог приступа је не само у томе што је бранити вриједност Костићевог пјесништва, која је потврђена студијом *Заноси и њркоси Лазе Костића*, заправо, употпунио рехабилитацију једног неправедно скрајнутог пјесника, већ и у томе што је дао велики допринос одбрани и ослобођењу апсолутне поезије од свих рационалистичких стега и окова. Опет, и сама одбрана је почивала на оригиналном принципу музике и језика, обједињених интуитивним доживљајем.

Извори:

- Винавер 2005: Станислав Винавер, *Заноси и њркоси Лазе Костића*, Дерета, Београд.
- Винавер 1975: *Критички радови Станислава Винавера*, приредио др Павле Зорић, Матица српска – Нови Сад, Институт за књижевност и уметност, Београд.
- Винавер 1952: Станислав Винавер, „Биографски подаци“, *Република*, 26. VIII 1952, бр. 356, 3.
- Винавер 1935: Станислав Винавер, „Опет у одбрану наше књижевности“, *Идеје*, I/24, 4.V 1935, 2.
- Винавер 1912: Трајко Ђирић, „О народној уметности. Писмо г. Божидару Пурићу“, *Штампа*, XI/254, 14. IX 1912, 1-2.
- Винавер 1911: Станислав Винавер, *Мјећа*: књига стихова, „Доситеј Обрадовић“, Београд 1911.

Литература:

Делић 2011: Јован Делић, „Лаза Костић и српско пјесништво двадесетого вијека“, отисак из публикације *Лаза Костић 1841 – 1910 – 2010* (Научни скупови Српске академије наука и уметности, књ. СХХХIII, Одељење језика и књижевности, књ. 23, Београд.

Костић 1965: Лаза Костић, „О песничком заносу“, у: *Огледи*, приредио Предраг Вукадиновић, Нолит, Београд, 100-110.

Ного 2011: Рајко Петров Ного, „Наши извањци“, у: *Меша Селимовић и Скендер Куленовић у српском језику и књижевности*: зборник радова, Академија наука и умјетности Републике Српске, Филолошки факултет Универзитета у Бањој Луци, Филозофски факултет Универзитета у Источном Сарајеву, Арт принт, Бања Лука, стр.5

Огњеновић 2006: Вида Огњеновић, *Модеран и универзалан у националној култури*: Заноси и пркоси Лазе Костића, Станислав Винавер, (http://www.knjigainfo.com/index.php?gde=@http%3A//www.knjigainfo.com/pls/sasa/bip.tekstovi_o_izdanju%3Ftip%3D12%26pblcid%3D112340@), 25.3.2006.

Пејчић 1998: Јован Пејчић, „Несвестице и помаме стварања/Станислав Винавер : Лаза Костић“, у: *Простори књижевног духа*, Просвета, Ниш, 227-241.

Петковић 1972: Новица Петковић, „Противречна поетска чињеница“, у: *Артикулација песме II*, Свјетлост, Сарајево, 13-20.

Пирандело 2008: Luidi Pirandelo, *Šest lica traži pisca*, prevod sa italijanskog Ana Srbinović, Paideia, Beograd.

Стефановић 1921: Светислав Стефановић, „Узбуна критке и најмлађа модерна“, у књизи: *Зли волишебници*: полемике и памфлети у српској књижевности 1917-1943, књига прва 1917-1929, приредио Гојко Тешић, Слово љубве/Београдска књига, Београд 1983, 189-215.

VINAVER'S RELATION TOWARD THE ACT OF CREATION

Summary

The paper discusses one of the most important literary ideas by Stanislav Vinaver and his leading attitude in his study *Zanosi i prkosi Laze Kostića*. This attitude is actually the understanding of the *act of creation*. Within this idea Vinaver observes always actual and not thoroughly clear problem of the relation between critics and poetry, which comprises the issue of the *autonomy of literature and poetical act*, that is the problem of misunderstanding of poetry and poetical language. Here we compare Kostić's and Vinaver's understandings of the act of creation, which shares the common grounds and we can define it as a trace of *enthusiasm poetics*. This implies his *understanding of language* and *spoken melody*, which represents the issues of the Serbian avant-garde poetics. This means that we should reach the essence in the words by listening to the spoken words which ceaselessly bubble. One of the aims of this paper is to indicate that the *autonomy of the act of creation in literature*, favoured by Vinaver, actually represents the fundamental fact of the defence of the moderns, as well as the defence of the poetry itself, that is, the absolute art as the basis for his literary ideas and attitudes.

Željka Pržulj

Владимир Перић¹
Крађујевац

ДАДАСОФИЈА

Пример разарања системског у филозофији и у књижевности (као облику филозофске илустрације) имамо у дадасофији (дадаистичкој филозофији). Овај појам у себи садржи комплекс различитих проблема: вишеструке облике негирања смисла, растварање формалне логике и афирмације апорија у књижевном дискурсу.

Дијахронију дадасофског, као једног од елемената историје идеја, сагледаваћемо почевши од пресократоваца (Хераклита превасходно), преко кинеске филозофије (таоизма, тј. Чуанг Цеа) све до Ничеа а видећемо какве је она рефлексе дала у епистемолошком анархизму Паула Фајерабенда, разматрањима о цинизму Петера Слотердајка и деконструкцији Жака Дериде. Дадасофију ћемо посматрати и у ужим, југословенским оквирима у виду југодадасофије („какотедрагости“) чиме бисмо суштински одредили значење и значај дадасофије односно даде на српском културном простору.

Кључне речи: дадасофија, „какотедрагост“, апорија, епистемолошки анархизам

ДАДАСОФСКИ (МЕТА)^аДИСКУРС

Поставља се питање: како започети текст о дадасофији - антифилозофији која се опире генерисању текста као свом упоришту. Уколико бисмо текст о дадасофији написали у маниру дадасофије, фаворизујући а(нти)семантичност, односно текстурални нонсенс и парадокс, телеолошки бисмо оспорили настанак било каквог текста о њој и тиме ставили тачку на продукцију дискурса о антидискурсу (дадасофији). Метатекстуалан увод у рад је нужан да би се рецепцији истог дале нужне смернице и поставило елементарни хоризонт очекивања. Текст излагања је настао на основу случајног извлачења редоследа појмова који следе.

У дадасофском шешир-дискурсу сместићемо следеће дадасофеме: анархију, антиестетско, антилогичност, антисемантичност, апорију, апсурд, атрансцендентност, деструкцију, „какотедрагост“, контрарност, контрадикторност, негативну дијалектику, неодређеност, неразрешеност, не-систем, нихилизам, парадокс, празнину, провокацију, равнодушност, релативизам, скептицизам, софистички вертиго, спонтаност, субверзију, таоизам, хаос. Доказаћемо да је дадасофија апоретична, а(нти)логична, а(нти)семантичка, а(нти)дијалектичка, радикално цинична, епистемоанархична, и без-смислена филозофска концепција те да прагматизам дадаистичке филозофије лежи у субверзивним деловањима у доменама филозофије, политике, културе, уметности. Показаћемо да дадасофија пропагира ефемерне вредности, парадокс егзистенције, нихилизам, анархизам, онтологију празнине, маргинализацију и самомаргинализацију и аксиом да је су-времени радио достигао нулту тачку смисла.

Дијахронијски посматрано, дадасофија није ништа ново, нити је била ишта ново и када се појавила. Она је филозофски конструкт који се опире ентитетском конструисању. Она је антисистемска филозофска варијанта проистекла у

1 dadajok@eunet.rs

европском културном кругу за време и после Првог светског рата. Дадасофија је егзистирала и у таоизму и у старогрчком кинизму. Постојала је и код Еразма Ротердамског, и у егзистенцијализму Сјерена Кјеркегора. Она је егзистирала и у киничком реализму Фридриха Ничеа те и у његовој идеји о вечном повратку. Она се јавља у витализму Анрија Бергсона. Наставила је да постоји и у превладавању метафизике код логичких позитивиста као и у егзистенцијалној онтологији Мартина Хајдегера. Најзад, она је «еволуирала», боље рећи «мутирала» у епистемолошком анархизму Паула Фајерабенда, деконструкцији Жака Дерида и циничким разматрањима Петера Слотердајка.

Етимолошки посматрано, појам дадасофија се састоји од појма *da-da* (који на француском означава дрвеног коњића за љубање) и појма *sophia* (мудрост). Дада је интернационализам, који на српском (и ширем словенском подручју) представља двоструку афирмацију. У контакту са дадаистичким нихилизмом, етимологија појма дада постаје парадоксална. Да ли је онда дада транснегација, односно превладавање не-не, нихилистичког минус-минус-покупка? Из овога следи да се појам дада употребљава не као, предрасудом према нихилизму казано, апокалиптички крај уметности, него као афирмативно, ново полазиште у стварању.

А(нти)ЛОГИКА

Дадасофија има крајње негативан однос према логици јер логика, као општа наука о закључивању, сматра себе јединим претендентом на истину. Дадасофија заправо напада логичку крутост и монополистички однос према истини у годинама када је у науку ступила Ајнштајнова теорија релативитета а када су Хајзенбергове релације неодређености биле у најави. Као што се експлицитно обрушава на уметничке и уже, књижевне каноне, тако се она деструктивно односи према правилима формирања силогизама, према индуктивним и дедуктивним мисаоним процесима. Читава столећа, у којима се формирала ова грана филозофије, од Аристотела, преко стоика, Авицене, Канта, Хегела, Була, до модалне и деонтичке логике, дадасофија сматра ништавним јер каже: «Све је свеједно. Логика је само средство за васпитање. Васпитаном и образованом логика је непотребна. Страх је органска логика, религиозност производ страха границе геометријски ликови једног учмалог идеализма.» (Алексић 1978: 105). Дакле, за дадасофију не постоји логичка истина, нити ваљаност ни поузданост било ког аксиома или теореме коју поставља класична логика.

Последње речено проистиче из хераклитовске неухватљивости логоса. Та неухватљивост представља једину стварност док било какво помињање стабилности реферише ка илузији (<http://community.middlebury.edu/~harris/Philosophy/heraclitus.pdf> (20.5.12)). Генеза дадаистичког (дадасофског) дела настаје у тој несхватљивој неухватљивости: „Уметност као прасхватање; неразумива је као живот, божанство, недефиниторна и бесциљна – Уметност настаје уметничким обраћањем (Raddadaistenmaschine) уметничких елемената“ (Алексић 1978: 94). Због те сталне покретљивости не можемо рећи да дада-дискурс гравитира ка неком стабилном поетичком систему, бар не свесно.

Дадасоф је систематичан у свом асистемском приступу филозофији док не постане свестан своје асистемске систематичности – онда крши тај систем. Систем можемо дефинисати као скуп повезаних и међусобно интерагујућих елемената. Рани Арагон тврди да дадасофски „систем“ „Дд има два слова, два лица,

двоја леђа, признаје све противречности, не признаје противречност, и не противречећи противречност саму, живот, смрт, смрт, живот, живот, опомена љубитељима (*la vie, la vie, avis aux amateurs*)" (Беар, Карасу 1997: 156). Стога је дадасофски језик ругање логички савршеном језику у којем "површинска форма сваке (логичке, В.П.) реченице коректно излаже њену логичку форму» (Блекбурн 1999: 239). Дадасоф у домену филозофског дискурса разара логичку синтаксу на исти начин као што то у белетристичком дискурсу ради на синтаксичком и семантичком плану. Дадаистички дух ниже појмове без прецизног садржаја, док су обими појмова врло произвољни. Разлог за овакву асистематичност лежи у дадаистичком логичком анархизму.

Дадасофија не признаје хијерархију, па самим тим ни систем. Она легитимише нонсенс, бесмисао. Нонсенс (eng. и fr. nonsense = бесмисао) представља текст нелогичне или апсурдне садржине чија прагматичност реферише најчешће ка иронији, пародији, хумору, цинизму. У бити, сваки нонсенс има у себи компоненту несврховитости, која је својствена игри. У следећем дадасофском нонсенсу, види се узалудност било каквог чињења: „Све је симптом. Говор је симптом и његови резултати. (Апсолутна алгебра!) Употребљује се најискреније. Нема зато лудости, јер иначе је Космос фабрика самих лудости; у крајњој тачки лудост = бес, али не још разум. Искрени бес најискренијега. Радити не знати што радиш значи дати себе“ (Алексић 1978: 83).

Осим обрушавања на смисао текста, дадасофи задовољство проналазе и у нападу на математику, најапстрактнију од свих природних наука. Овај атак није у вези са дадасофским афинитетом према апстрактности у уметности, коју истичу као свој стваралачки кредо. Најбољу илустрацију за ово може нам пружити пример југодадаисте Драгана Алексића који, наводећи један од примера за свеприсутну апорију, каже: «о. или добра математика. она нам служи да не верујемо. математика човека приморава на оно што се вулгарно зове несмисао. / + 1 1:1 = 1 врло добро кад делим исто / -1 1x1 = 1 је као и кад множим / јест поштујте несмисао. / несмисао су бацали отрага: није кажу добар. несмисао ми пропагујемо (ох сиромаш) па ето и вама задовољства: видите нашу етику» (Алексић 1978: 90). Логички парадокс на који смо управо указали само је један од принципа којима су дадасофи желели да покажу пукотине у логичком *ratio*-у.

Поменути пукотине дадасофи насилно шире афирмишући логичке грешке. Оне се (зло)употребљавају, производе се циркуларни софизми који попримају форму логичког вертига и кумулирају до гротескне карикатуралности. У „извођењу“ раног Пола Елијара то изгледа овако: „Правила треба кршити, да, али да би се кршила треба их познавати. Треба регулисати сазнање, да, али да би се регулисало треба га кршити. Треба познавати кршења, да, али да би се упознала треба их регулисати. Треба познавати правила, да, али да би се упознала треба их прекршити. Треба регулисати правила, да, али да би се регулисала треба их упознати. Треба кршити сазнање, да, али да би се кршило треба га регулисати“ (Беар, Карасу 1997: 124). Циљ извођења закључка из премиса требало би, након дадасофске логоциничне логореје, да буде уништен. Логички субјекат требало би да одустане од проницања у истину и да се препусти празнини а-логичне егзистенције везане за моменат у садашњости.

DADA-NIHIL: ПРАЗНИНА (Пар)ЕРГОНА

Дадасофија је ноетичка делатност. Овај наш централни појам је превасходно невидљиви омотач дадаизма. Дадаистичко дело је ергонално празно. Његов смисао се налази ван дискурса у коме се материјализује. Семантичке празнине дадаистичког белетристичког «нонсенс» текста употпуњавају се у дадасофском дискурсу. Из тога следи да су дадасофске «пунине» невидљиве односно дадаистичке празнине су немогуће јер се истовремено сакривају откривањем.

Паралелу по питању третирања празнине можемо повући између Чуанг Цеа, оснивача таоизма (IV век п.н.е.). Наиме и таоисти и дадасофи сматрају да је празнина чвориште вечног повратка битка. Упоредимо став Чуанг Цеа: „Тражи тамо где нема трага. Задржи све што ти стиже са неба и не мисли да имаш ишта. Буди празан, то је све.“ са ставом Тристана Царе: „Покушај да будеш празан и да насумично испуниш свој мозак чиме год. Натави да уништаваш сад све оно што је у теби. Без разлике. Онда можеш много тога да разумеш“ (мој превод) (<http://raforum.info/maxsafard/IMG/pdf/AnarChapters.pdf>) (24.3.12). Према овим двама филозофским концепцијама, само у дијалектичком процесу пуњење/пражњење, односно стварање/уништавање могу се разумети екстремна стања бивствовања: битак/не-битак.

Празнина се, дакле, у дадаистичком тексту јавља и у ергоналном (семантичком) и у парергоналном (перформативном) облику. Овај други случај имамо када се вантекстуални дадаистички ентитет, ready-made појављује у вануметничким оквирина, односно када дада утопистички тежи да постане вануметнички ентитет свакодневног живота људи којим жели да их преобрази у бића растерећена логике, рационализма и осталих «прецизноислелих» механизма модерне.

Из тезе да је елиминација празнине услов обнове стабилности парергоналних компоненти следи да дадаистичко дело настаје из дадасофске принуде да се материјализује у естетском (књижевном, сликарском, позоришном, филмском и другом) дискурсу. Дадасофски дискурс постаје видљив једино преко манифестног откривања јер је празнина онтолошки неодржива, зато што мора да буде попуњена или, тачније речено, «прикривена» (Брдар 2002: 31). И тако поново долазимо до рецептивне заробљености дадасофије у „популарнијим“ облицима као што је то модул књижевности.

ДАДА(софски) ЦИНИЗАМ

Гледана из другог угла, дадасофија је антисемантичка. Она је антиметафизичка, нонсенсабилна. Слотердајк је назива поступком «рефлектоване негације» којом се достиже «нулта тачка смисла» (Слотердајк 1992: 387, 389). Она инстинктивно реагује семантичким цинизмом на било какво "учауривање" мисли, њено отврднуће у конституисању смисла. Њено дејство је демитологизујуће.

Дадасофски цинизам настаје из губитка вере у систем вредности естаблишмента. Манифестује се и индиректно преко перформативне маске и директно, путем дискурзивног нападања стубова друштва модерне: разума, истине, религије, дисциплине. Овај вид цинизма саму даду, односно дадасофију оставља на социјалним и културним маргинама, дајући јој дозу перманентног динамизма.

Неодвојиви део дадасофске циничне маске је субверзивно активно деловање којим се читаоци/слушаоци/гледаоци убеђују у веру у извесне вредности а потом се разуверавају контрадикторним тврдњама. Дада тако показује различи-

те механизме „опсењивања, разопсењивања и саморазоопсењивања“ указујући на крутост модерне идеологије (Слотердајк 1992: 392).

Блеферска маска је само један од елемената комплексне дистанце који дадасофија има према животу. Јоанес Бадер представља дадасофски субјекат као камелеонско створење јер „дадаист је човек који љуби живот у свим његовим непрегледним ликовима, који зна и каже: не само овдје, него и ту, ту је живот. Истински дадаист влада читавим регистром људских очитовања живота, почам од гротескне самоперсифлаже до најсветије ријечи службе Божје на кугли Земљи што је постала зрелом, што припада свим људима...» (Слотердајк 1992: 386). Валтер Меринг, прадеконструктивистички сагледава дадаистичку перформативност тврдећи да је дада истовремено и унутра и напољу: у животу и ван живота, у сред јавности и ван ње пошто је оцењује (Беар, Карасу 1997: 157).

У том балансирању издваја се дадасофска бриткост. Ова дадацинична негативност има очишћујућу функцију. Слотердајк тврди да се дада на тај начин налази у широком спектру семантичких цинизама, с којим демитологизовање света и метафизичке свести доспева у радикални коначни стадијум (Слотердајк 1992: 387-388).

На другој страни проблематична је и дадасофска афирмација јер израста на рушевинама односно сметлишту дадасофског цинизма. Тако се дадасофско „потврдно Да везује уз конкретну, тренутну, ћудљиву и креативну енергију Дадаиндивидуума (...) и односи се на стање света, које он иронизује, али још више на живљени тренутак, у коме се збива чудо вечно утекле садашњости и егзистенцијалистички парадокс унутрашњег «трајања» што га турбуленције света истодобно прожимају и не дотичу (Слотердајк 1992: 386).

Дадасофија је категорична и када је реч о односу појединца ка прикупљању и организовању знања. Скептицизам је органска компонента дадасофије, и „отров“ који „затамњује“ јасноћу просветитељске утопије. Није, тако, чудно када рани Бретон каже за даду да „вас туче вашим властитим расуђивањем. Ако вас ми терамо да је боље мислити него не мислити оно о чему уче све религије лепоте, љубави, истине и правде, то значи да се не бојите да се ставите на милост и немилост Даде, прихватајући сусрет с нама на терену који смо ми одабрали, а то је сумња» (Беар, Карасу 1997: 156). Стога, дада тежи ка не-значању односно ка све-значању, уводећи концепт о хијерархијски односно структурално конципираном знању у епистемолошку анархију.

(дад)АДИСКУРС

Епистемолошки анархизам Паула Фајерабенда проистиче из дадасофије. Он преузима дадаистичку крилатицу «anything goes» - све пролази, све је могуће. Југодадасофија, југословенска варијанта дадасофије, има термин „какотедрагост». Дакле, мисли како-ти-драго, чини-шта-хоћеш. Свему се у релативизму може и оспорити и пружити смисао. Методос, односно јасно утабани научни, филозофски пут не постоји, јер је и странпутица пут. Дадасофија је против интерпретације, против тумачења, против разумевања, против образовног естаблишмента: „Тко иде за разумети? Моторне компоненте секунди су тако пречвораст, да се секу чуђењем. Имати нерв, мање мозак. (Каравана спиралоида). Детаљ неке уметности разумети (о плиткоћо кочоперности!) је план лудака или професора“ (Алексић 1978: 84-85).

У егземпларном фрагменту „О земљи образовања“ из дела Тако је говорио Заратустра (1883) Фридриха Ничеа (пример користимо као антиципацију анти-академизма дадасофије) сусрећемо циничне, ниҳилистичке, елементе стилски и идејно сродне дадасофском дискурсу: „Први пут сам вас погледао (...), смејао сам се и смејао док су ми стопала још подрхтавала, а с њима и срце: „Па овде је завичај свих лонаца са бојом! – рекох.(...) Педесетином мрља ишарани по лицу и удовима (...). Исписани знацима прошлости, а и ти знаци премазани новим знацима: тако сте се добро сакрили од свих тумача знакова! (...) Ко би са вас скинуо велове и премазе и боје и покрете: преостало би му таман толико да тиме плаши птице.“ (Ниче 1998: 166-167). У Ничеовом тексту сусрећемо се са идејом која се трансдискурсно, из филозофског, научног, прелила у стилски-радикално-ентропично-књижевни дискурс.

Насупрот класичнонаучном тексту који се справља од осовинског методолошког корена, кога чине главни корен или хипотеза и бочни коренови, који представљају хијерархијску, вишеслојну, пирамидалнологичну структуру којом се потврђује и храни главни корен, дадасофски дискурс односно текст се развија, делез-гатаријевски речено попут ризома: асоцијативна клупка формирају се око једног појма који се потом трансформише у други, побија сам себе или не побија, затим се претвара у трећи и тако даље. Поменуће референце које се каталогски односе на Ничеа, Фајерабенда, Делеза и Гатарија потврђују маргина-позицију дадасофског дискурса у односу на рационалистички *main-stream*. Виталност дадасофске парадигме управо показују варијетети попут поменутог епистемолошког анархизма, ризомског писма и деридијанске деконструкције, а та виталност, куновски речено, потврда је потребе за периодичним научним превратом, у добу истрошених научних, филозофских и уметничких, па самим тим и књижевних парадигми.

Поменути преврат је у вези са антиригидним односом према променама везаним за теорију. Антиригидност води ка изостанку страха према пролиферацији, односно умножавању теорија. Фајерабенд управо говори да је позитиван однос према пролиферацији неопходна и нормална да би претходна научна, односно филозофска парадигма послужила као полазиште за изградњу нове парадигме (Кун, 1974: 24). Овде међутим, имамо још један проблем. Дадасофија је, бартовски речено, акратички (не-владајући) језик који користи књижевност да би се обрачунала да владајућом рационалистичком (модернистичком) доксом. Дадасофија је пара-докса, пара-присутни ентитет гурнут на маргину, „који агресивно објављује свој отпор и одбацивање доксе“ (Лешић 2011: 244). Оно по чему се, парадоксално, дада приближава свеприсутној и невидљивој докси је управо њено прерушавање, у њеном случају, у књижевност.

ДАДЉконструкција

Деридијански појам *la différance* за ознаку несводљиве различитости „разлуке“, као одступања у простору (размака, односно размицања) и времену (кашњења, односно одлагања) (Дерида 1997: 21) можемо повезати са дадаистичким (дадасофским) текстуалним стратегијама. Наиме, у дадаистичком (дадасофском) тексту размицање се врши преко алогичности/асемантичности, а кашњење, односно одлагање врши се преко кодирања поруке у књижевном а не у филозофском дискурсу а што потврђује и Драган Алексић у тексту „Водник дадаистичке чете“ (1931), написаном са временском дистанцом од девет година од

гашења југо-даде: „Дадаизам, што многи нису разумели, пре је био философски него уметнички покрет. Служио се уметношћу као популарнијим изражавањем. Највећи блеф који се икада десио има срж у тој констатацији. Заиста, право је чудо да су извесни људи схватили даду само као уметничку манифестацију, и накалили своје мале интуиције на чворнасти корен разноликог, у ствари скептичног и иронизаторског дадаизма. Он је претендовао само на покрет као такав, без смешних упињања футуриста у домену уметности. Дада је уметност узео за средство, не за циљ“ (Алексић 1978: 112). Комуникација са дада(софским) текстом није, стога, директна. Читалац дада(софских) текстова мора стално да се пита о перформативности, односно прагматичности дадаистичког текста. Дадаистички реципијент мора стално да буде приправан да А није А већ не-А и да истовремено не-А није баш не-А већ негде између не-А и А, те да пристане на игру дадасофске семантичке недоречености, која је, у ствари последица кружења, трагања, лутања, вербалног жаморења и роморења. Да, дада-читалац мора своје задовољство у тексту и (с)покој да пронађе у безизласној залуталости у дадаистичком семантичком лавиринту. По свему реченом, дадасофија је блиска деконструкцији, иако се на први поглед може ставити знак једнакости између ње и дискурс-деструкције.

Да резимирамо, дадасофија је спада у домен маргинокритике, односно критике коју генерише теоријска маргина а чије су основе: реакционарност, субверзивност, склоност ка парадоксалним формулацијама, апоријама насталим из ентропичног теоријског дискурса, нихилизам, као и радикални те(р)оретизам. Дадасофичност је нужни састојак филозофске и књижевне контроверзе, којом се истрошеност парадигме обнавља деструктивним витализмом. Она цинично указује на смртност било какве „вечне истине“ и константно позива на концепцијско обртање и преображавање фокусирајући се на крај почетка односно на почетак краја.

Литература:

- Алексић 1978: Д. Алексић, Дада танк, Београд: Нолит.
- Беар, Карасу 1997: А. Беар, М. Карасу, Дада: историја једне субверзије, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижевница Зорана Стојановића.
- Блекбурн 1999: С. Блекбурн, Оксфордски филозофски речник, Нови Сад: Светови
- Брдар 2002: М. Брдар, Филозофија у Дишановом писоару, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижевница Зорана Стојановића.
- Дерида 1997: Ж. Дерида, Уликс-грамофон, Београд: Рад
- Max Safard, *AnarChapters: Zhuangzi's Crazy Wisdom & Da(o) Da(o) Spirituality* <<http://raforum.info/maxsafard/IMG/pdf/AnarChapters.pdf>> (24.03.2012)
- Кун 1974: Т. Кун, Структура научних револуција, Београд: Нолит.
- Лешић 2011: А. Лешић, Бахтин, Барт, структурализам, Београд; Службени гласник.
- Ниче 1998: Ф. Ниче, Тако је говорио Заратустра, Подгорица: Октоих.
- Слотердајк 1992: П. Слотердајк, Критика циничкога ума, Загреб: Глобусни накладни завод.
- Heraclitus, *The Complete Fragments*, <<http://community.middlebury.edu/~harris/Philosophy/heraclitus.pdf>> (20.05.2012.)

DADASOPHIA

Summary

The model for destruction of system in philosophy and in literature (as a form of philosophic illustration) has been given through *dadasophia* or *dadaistic philosophy*. This entity (which will be represented in the form of glossary) represents a complex of various problems which can be followed on several tracks: through multiple forms of negating sense, through dissolution of formal logic, as well as through various affirmations of *aporia* in literary discourse.

The influence on origin and development of *dadasophia* will be observed starting with *presocratics* (primarily *Heraclitus*), over Chinese philosophy (*Zhuangzi*) to *Nietzsche*, and we will also see what reflexions it has given in epistemological anarchism of *Paul Feyerabend* and deconstruction of *Jacques Derrida*.

Dadasophia will be also observed within narrow Yugoslav frames in the form of *yugodadasophia* ("asyoulikeit") and that is how we would determine essentially the meaning and importance of *dadasophia*, or in other words of *dada* on Serbian cultural area.

Key words: *dadasophia*, „*kakotedragost*“, „*aporia*“, epistemological anarchism

Исидора Белић¹*Београд*

СУМАТРАИСТИЧКА ТЕЖЊА КА ИНТЕРКУЛТУРАЛНОСТИ: ПОКУШАЈ ИМАГОЛОШКОГ ВИЂЕЊА КЊИГЕ КОД ХИПЕРБОРЕЈАЦА МИЛОША ЦРЊАНСКОГ

Циљ рада је да у овом жанровски поливалентном делу анализира слику Италије, која је као Мека лепоте и уметности била незаобилазна етапа у стваралаштву наших путописаца. Испитује се поигравање стереотипима, трага се за ауто и хетеросликама, уз настојање да се декодира дипломатски полилог који воде ликови Код Хиперборејаца и да мапа Рима почетком Другог светског рата. Виђење Другог у специфичним историјским околностима, опозиција Севера и Југа, тема странствовања, проблем „малог народа“ нека су од важних питања модерне Европе која поставља и ова књига. Долази се до закључка о просторном и метафизичком статусу Рима у суматраистичко-хиперборејско-утопистичкој визији Милоша Црњанског, узимајући за референтни оквир Београд, „град-оазу“ и „град-звезду“ и Лондон, у коме се губи достојанство и спознаје пуни укус Зла – Вечни град и поред пишчеве тежње за интеркултуралношћу остаје мултикултурни лавиринт.

Кључне речи: Други, дијалог, стереотип, Хипербореја, интеркултуралност

Свуд сам код куће, у Италији.

Милош Црњански, *Код Хиперборејаца*

„За онога који сања да промени свој живот, или живот уопште, путовање је најједноставнији начин.“ (Тодоров 1994: 262) Велики, „професионални“ (мада неретко и невољни) путник био је и Милош Црњански; понекад импресиониста, понекад егзот, најчешће алегориста и филозоф; на крају разочарани имигрант и на тренутке асимиловани изгнаник.² „Културно ходочашће“ српске интелигенције, незаобилазна дестинација, која више од два века мами путнике жедне Лепоте, Италија³, била је значајна тачка и на његовом путу. Лирски, херметични, флуидни путопис *Љубав у Тоскани* (1930) направио је преседан у нашој литератури и изазвао жестоку полемику. Црњански не само да шири тематско језгро Италије (његову Италију чине: и Венеција, и Тоскана, и Рим, и Напуљ, и Помпеји и Абрुци, и Фиренца) већ ствара и описује један лелујав, субјективан, ониричан и дубоко личан свет. Због тог трагања по себи (Ступаревић 1976 : 162) Италија је и простор мистерије Љубави (*Љубав у Тоскани*), али и простор у коме се оваплоћује друга велика мистерија, мистерија Смрти (*Код Хиперборејаца*⁴). Или : она је најлепши шум воде на свету, једна фантастична женска глава, сребрнаста

1 isidorab@gmail.com

2 Портрете путника, више галерију но типологију познатих европских путника – интелектуалаца, дао је Цветан Тодоров (Тодоров 1994 : 328-336).

3 О присуству и значају Италије у српској путописној књижевности писала је Олга Ступаревић, која је дала и хронологију путописа од 1788. до 1972. (Ступаревић 1976: 173-181)

4 Назив *Хиперборејци* легитиман је у науци у књижевности. У овом раду се чешће употребљава тај назив уместо *Код Хиперборејаца*.

тишина Микеланђеловог кубета, тајна његове матере, одблесак Поноћног Сунца Севера, агаве Везува, вечно пролеће и вечни ужаси сиромашне, дивље и барокне Сицилије. Та слика ехо је успомена, али и литерарних реминисценција, одјека из света уметности, науке, тадашње штампе, али и натрун оних окамењених „слика у главама“ (Рот 2000 : 267), које несвесно упијамо од најранијег доба, које маркирају наш однос према Другима, одређујући и нас и њих (Чинирела 1997 : 49).

Поигравајући се жанровским стеротипима⁵, језичком полифонијом (уз доминантни српски јављају се неретко и други језици, од италијанског, преко латинског, француског, шпанског до турског), и на спољашњем, формалном, и на унутрашњем и метафизичком плану ово дело је заиста „роман дијалога“ (Владушић 2008 : 146). Можда роман више но мемоарско дело или путопис, јер корпус ове књиге нису само сећања, која су увек проблематична, јер „прошлост је халуцинација“ (Црњански 1966а : 137), нити сума ауто и хетерослика – плодови културног, интернационалног дијалога. Однос стварности и сна, и старо питање смрти у срцу су ове књиге – слике иманентне сваком људском бићу, без обзира на нацију, расу, пол и друге, (наизглед) тако битне, разлике. „Бео човек не воли жутога. Жути људи не воле беле. Ни жути, ни бели, не воле црнога. А у Америци, уништили су црвеног човека.“ (Црњански 1966а : 380) Готово песимистички зазвучи Црњански. Али, иако је свет вавилонска кула (Црњански 1966а : 90), матере и у Италији прате синове са сузама у рат (Исто : 234), а све болнице на свету имају исти мирис, мирис лешине (Исто : 139). Не признаје се подела по народима, по језику и крви, само по клими; по клими постајемо Данци или Талијани (Црњански 1966а : 225). „Тај нагон, да се човек, и у туђим земљама осети као код своје куће, ја мислим да је знак, једне велике заједнице, осећаја заједнице људи.“ (Црњански 1966а : 91)

Прошлост је варљива, историја виртуелна, а живот сан шапуће нам Црњански калдероновски лајтмотив *la vida es sueño*. И ми улазимо у дијалог – са писцем, његовим јунаком и различитим сабеседницима; настаје велики полилог у простору и времену, разговор Југа, хеленског и римског, Севера, магловитог и мистично тихог и Словенства, оне рафиниране, емотивне југоисточне душе, али и барбарских духова Балкана, које је настојала да дефинише Марија Тодорова. И премда је дијалог „увек однос снага“ (Пажо 2006), јер ипак рачуна на хијерархију међу сабеседницима, „определити се за дијалог значи и избећи две крајности – монолог и рат“ (Тодоров 1994 : 14). Дијалог је пут којим „човек разговора“, звао се он Сократ, Милош Црњански, Сретен Марић или Цветан Тодоров, стреми ка истини.

Прича у Риму, као и прича о Риму бескрајна је (Црњански 1966а : 96). Мапа града дата у Хиперборејцима мешавина је различитих културних кодова. Имаголошко декодирање одговара не само на питање „како мислимо о другима“, већ и

5 Основно питање које су критичари, углавном, тежили да одгонетну било је питање жанровске разуђености ове узбудљиве књиге. Шта је она? Путопис, мемоарско дело, дневник, аутобиографија, можда роман? Роман-есеј или лирски роман? Или новела, поезија? (Јерemiћ 2005: 316-318, Седефчева 2006: 295-296). Интересантан је и вредан пажње покушај Жељка Ђурића да, узимајући у обзир ту поливалентност, те драмску структуру три поглавља *Хиперборејца* посвећених великом италијанском песнику XVI века који је узбуђивао европске духове и својим бурним животом и комплексним сонетима, покуша да се преко жанра мелодраме приближи овој херметичној прози (Ђурић 2006: 112-166). Дисперзивна структура *Хиперборејца* скрива (и)ли открива да Црњански користи обимну документарну грађу, коју на самосвојан начин транспонује у свом изразито лирском сензибилитету, а Ђурић нам показује да је велико дело увек отворено за нове изазове и технике тумачења.

„како живимо“ са њима (Тодоров 1994: 328). Сложен полилог одвија се на више равни – ликови романа у непрестаном су разговору, док писац успоставља ’сродство по избору’ са великим претходницима, пре свега Стендалом и Гетеом⁶, али и ступа у дијалог са Вечним градом који проговара из дубина своје историје. „Рим је мумија која говори“ (Ненадовић 1961: 120), он је окамењен, али не и скамењен, још и данас има шта да (нам) каже. Какви су Италијани, наши жабари⁷ у визури Милоша Црњанског? Како он види Друге? Другост се у овом делу оваплоћује етнички, национално, религијски, политички, идеолошки, полно, сексуално, генерацијски, па и расно; у литератури, као и *Код Хијерборејаца* најфреквентнији су национални стереотипи. То су сигнали са најчвршћим језгром, најтврдоглавији, најтеже променљиви (Чинирела 1997: 49), присутни још од антике (Живанчевић-Секеруш 2005: 162). Рим из *Хијерборејаца* најпогоднији је управо за ову врсту слика; број странаца (барем странаца – дипломата) у осталим регијама знатно је мањи. За овај тип (хетеро)слика Лерсен предлаже назив етно-слике како би се избегле произвољности, недоумице и евентуална ограничења имагологије.⁸

Погледајмо најпре ко су саговорници главног јунака Хијерборејаца, Србина, писца, новинара, дипломате. Јасно се уочава да су то махом странци – и то одређена група људи, из дипломатских кругова (или у тесној вези са њима), интернационална група жена и мушкараца, *corpo diplomatico*⁹. Чињеница да их не одређују лична имена већ национална припадност омогућава игру етностереотипа. Они – Албанка и њен муж, амерички новинар италијанског порекла и аутор књиге о папи, два италијанска официра, кћи бившег председника владе једне мале краљевине на Балкану (која непрестано страхује за очев живот, и живи у ишчекивању атентата), а тик уз њих и римски маркиз, госпођа Карин Нордстром (Karin Nordstrom), Швеђанка и њен рођак Торстен Рослин (Torsten Roslyn), као и госпођица дела Клоете (della Cloette), професорка италијанског главног јунака и његове супруге, њен отац, те професор Зено (Zeno), стручњак за Микеланђела – нису само представници грађанске класе, репрезентативни становници метрополе, већ, како је утврдио Владушић, једна одређена каста (Владушић 2008: 145, 150-151). Они су Други у односу на средину у којој се налазе, а истовремено кушају другост удаљени и од својих држава – матица; они су странци у Риму, али и странци једни према другима због различитих политичких, идеолошких, националних циљева заједница које представљају. И зато је њихов „дипломатски дијалог“ (Владушић 2008: 154) неретко ироничан. Суштинско неразумевање очигледно је под кринкама уљудности; теме из уметности, филозофије, историје и науке површне су – у исти мах скривају и откривају дубоки јаз међу њима и сред њих. Ипак, то није у потпуности тачно, јер главни јунак *Хијерборејаца* са опсесивним жаром говори о темама које га узбуђују, пре свега о везама Севера и Југа,

6 На то је указао Мило Ломпар (Ломпар 2004а, Ломпар 2004б).

7 Код нас је уобичајен пејоратив жабари за Италијане, док су за Енглезе жабари Французи (Кољевић 2007 : 7-8). Како су Италијани задобили такву карактеризацију? Можда су за то одговорне њихове велике, прекоокеанске сеобе у XX столећу - скок преко баре. Та емиграција (била) је тужна, синове Сунца претварала је у судопере (Црњански 1966а : 350). Интересантно је и да бубашвабе у Немачкој зову Руси, у осталим земљама најчешће Немци, а у Кини их воле (Црњански 1966а : 166).

8 Лерсен сматра да су такозвани национални стереотипи у суштини регионални; слике не настају у задатим оквирима државних граница, већ су везане превасходно за културна подручја – регије (Лерсен 1992 : 285 - 286).

9 Термин преузет из докторског рада Слободана Владушића, који је наведен у одељку Литература и грађа.

лепоти скандинавске тишине и Микеланђеловој недокучивости, налазећи различите сабеседнике (од лепе Наполитанке коју је срео у Аbruцима, преко пријатеља из круга 'соgro diplomatico' до своје супруге, те експерта о Микеланђеловом делу). Њега истински занимају и Тиберије, и Тасо, и Кјеркегор, и Андерсон, и Ибзен, и Стриндберг. Настоји да реконструише њихове трагове у Риму, њихове одразе у себи и суштинске везе међу свим (тим) људима различитих времена, откривајући мистериозну Другост кроз тајну њихових матера (коју тумачи ослањајући се на психонализу, једну од кључних дисциплина са којом комуницира имагологија), латентни наговештај хомосексуалности (латентни, јер схвата да живи у хомофобичном друштву) и магију стварања. Понекад је могуће у тај интерес учитати и политичко-идеолошке референце – интерес за Тиберија егзистира и као алегоријска побуна против Мусолинијевог режима, који у њему интензивира осећај странца. И не само у њему. Репресивни, фашистички режим супротстављен је монархистичком, оличеном у спомену нашег принца и присуству шпанског краља. Случај комедијант доделио је исту зграду Србима и Шпанцима. Они се удвајају; у телефонски разговор српског посланства мешају се шпанске приче о лову на лисице (Црњански 1966б: 13). Поврх свега, тај малени шпански краљ, Алфонс XIII има демонске моћи; у републиканској престоници клоње се његовог фаталног погледа. Алфонс XIII доноси несрећу, он је Едип коме желе да ископају очи. Ништа није једноставно у лавиринту животних и литерарних, Црњанскових, римских нити. Ипак, протагониста верује у општу, глобалну везу човечанства (Црњански 1966а: 327), осећа да је „само пролазна сен и у Риму“ (Исто: 15), али нада се да је свет широк и да свуда и човекољубје и мржња постоје (Исто: 382). Ксенофобија је општа појава уочи ратова, свестан је (Црњански 1966а: 263), али и у том и таквом тренутку, са мало горчине и много вере у спасоносну моћ племенитости и љубави, болно додаје, свестан да је немоћан као појединац и неодвојив од свог времена : „Једанпут сам преживео велики светски рат. Једанпут је доста.“ (Црњански 1996а: 270). Темпоралност је неодвојив елемент нашег постојања, наше крхкости, „сваки је човек затворен у своје столеће“ (Црњански 1996б: 196); али нажалост, чини се да и историја, и литература често губе битку са сећањем и Злом...

Два термина објашњавају могућ сусрет култура: мултикултурализам и интеркултуралност (Пажо 2006). Мултикултурализам подразумева напоредну егзистенцију различитих етничких, верских, језичких, идеолошких група међу којима нема суштинске комуникације; оне егзистирају паралелно, наравно као могућа противтежа индивидуализму и расизму. Интеркултуралност означава истинско прожимање култура, њихов плурализам. Простор културне размене *Код Хиџерборејаца* има историјско-географски и имагинарно-метафизички оквир. Не признају се спољашње границе, ни реалне ни симболичке, али истовремено, отклоном од људи стварају се унутрашње. Граница, тачније опозиција Севера и Југа, једно од важних питања модерне Европе како сматра Пажо, у срцу су и овог дела. Италија, са својим вечним антагонизмом *Settentrione – Meridione* (Север – Југ), и честим унутрашњим миграцијама ка Северу (који је еквивалент економској стабилности и моћи), идеалан је терен за таква истраживања.¹⁰

10 Слика Севера (у Италији а и уопште) је увек синоним за разум, ум, моћ, богатство, развијеност, рад, ред; док је Југ попрште емоција, маште, неразвијености, нерада, сиромаштва и хаоса. Ако посматрамо опозицију Север – Југ на нивоу Европе, Италија је Југ Скандинавији; тај Југ (иако „стереотипно“ инфериорнији у односу на Север) може далеки Север да доживи као езотику. Занимљиво је, пак, да та равнотежа не постоји у односу европског Запада и Истока

Север Милоша Црњанског – Штокхолм, Шпицберген, Јан Мајен – његова Хипербореја, постоји као таква само у суматраистичкој визури, у великом сну, у коме протичу римски дани и ноћи, у коме (про)хуји читав живот. Хипербореја није „само једна Данска, Норвешка, Шпицберген“ како су је неки тумачили (Јеремић, 2005: 325); јасно је да је то метафизички простор. Црњански експлицитно каже : „Ја никада нисам рекао да је Шведска Хипербореја. Хипербореја је негде даље, иза поларних предела, где Сунце вечно сја.“ (Црњански 1966а: 385) Где је та поетизована земља Смисла, царство вечног леда и неумрле светлости, простор лишен Зла, али и људи? Да ли је њено постојање могуће једино у одсуству човека? Није ли парадокс да одсуство људских бића твори хармонију, идеал човечанства? У време катаклизме јасније је но икад да „све бежи од човека“ (Црњански 1966а: 76). Али, природа није утеха јунаку овог дела, она је индиферентна за људске патње; у њеном крилу човек је увек Други. Нестаје онај склад који је до-нео романтизам; модерни субјект ХХ stoleћа, прошавши кроз пакао крви, рата, разарања и зверстава, расцепљен и располућен, утеху и уточиште не налази ни у природи. Отворено и јасно, на више места у књизи, наводи се да је јунакова утеха Микеланђело, „једина фигура за коју ће употребити заменицу мој“. (Владушић 2008: 172). Да ли је ренесансни гигант довољна утеха или само наговештај наде? Идући трагом Мила Ломпара, Слободан Владушић доноси закључак о превласти нехумане лепоте у овом делу, схватајући ту чињеницу као бекство од смрти – тамо где нема човека, нема ни смрти (Владушић 2008: 170-171). Становници магловите земље иза Северног ветра (Гревс 2002: 471, 572), „добри“ Хиперборејци, апстрактни су, као што су и странци и пријатељи увек апстракција (Билефелд 1998: 137). Апстракција је и апсолутна племенитост – ни на Југу, а ни на Северу за неке људе, за одређене нације, једноставно нема места. Антисемитизам влада у оба царства; у Риму постоји гето (Ghetto), Јеврејима је забрањен приступ на јавна места, а чак и у најмирнијим и најпросвећенијим земљама Европе, на Северу, које највише сличе Хипербореји, постоји рељеф на коме крмача сиса Јеврејина – ксенофобија над гробницом Сведенборга, једног од највећих хришћанских филозофа (Црњански 1966а: 274 329-331; Црњански 1966б: 27).

Има ли Хипербореје ван сна и сећања питамо се онда? Или је по среди субверзивна функција имагинације?! Дубоко верујемо да, иако лишена људи, Хипербореја није лишена људскости. Лепота поларних предела даје нашем јунаку у рату илузију да није све бесмислено (Црњански 1966б: 36), Хипербореја се јавља као утеха, противтежа рату, незнању и смрти! „А смрт која нас чека, узрок је, да треба да се волимо. Сети се агаве коју сам тражила на Везуву. Ти си ме тамо водио. Води ме. Узми ме за руку.“ (Црњански 1966б: 121) И као да се у Риму наставља пут из Тоскане, потрага за Љубављу, свепрожимајућом, чија магија још једино може да нас спасе. Тако се и магија Рима јавља тек кад се зна да се из Рима одлази (Црњански 1966б: 90). Да ли увек желимо да смо другде, да ли смо осуђени на сан о Суматри, Русији, Хипербореји, сан који бисмо дотицањем само

(Оријента, или каткад само Балкана); право на доживљај егзотике, ексклузивно је право Запада. У својој оцени Другог у *Писмима из Италије*, Љубомир Ненадовић посматра Рим као Југ, вероватно имајући у виду и напулске лазароне : „Народ је у Риму нерадан, хоће да превари, лажљив је, безобразан је, крадљив је и – врло побожан.“ (Ненадовић 1961 : 96) Премда негативна, ова хетерослика данас звучи занимљиво и свеже због јаке хуморне ноте, која најчешће и даје специфичну ноту стереотипима.

уништили?¹¹ Слажемо се са ранијим истраживачима, Хипербореја јесте утопос, чији је други пол среће осећати се свуда као у завичају, бити грађанин света (Теофиловић 1996: 243). Италија, простор потраге за Љубављу, са Напуљом који је амалгам Ероса и Танатоса (Црњански 1966а: 336) и Римом у коме се јунак Хиперборејаца, попут Андерсена, осећа као код куће (Црњански 1966а: 217), нуди могућност равноправности и отвара други пол утопоса.

Јунак Хиперборејаца расправља о Северу и Југу, представник је Истока (тојест југоистока), врсни познавалац тековина Запада. Слојевита је и многострука његова другост; он је Други у националном, верском, политичком, идеолошком, најширем културном смислу. Он је Други јер казује оно што је осталима непознаница – бајковиту причу Севера. Као да се назире Други и у самом јунаку; то је она сенка што га прати од давне фотографије галебовог крила из Скагена до сунчаних римских улица. Мада писца – новинара – дипломату у Риму виде као Другог¹², он ипак не постаје непријатељ; он није „сигнификативан“, па самим тим ни опасан странац; није „довољно битан“ да постане непријатељ (Билефелд 1998: 130-131)! Желе га у свом друштву, вероватно пре због три хиљаде американских цигара које је широкогрудо делио, него због његових северних (и општечовечанских) алузија и илузија. Иако је он супериорнији у амбивалентном полилогу од већине из свог дипломатско-грађанског кружока, јавља се сумња да би без тих цигарета био прихваћен као равноправни саговорник. Он је у очима Других (пре свега професора Зена, који има црте славофоба) представник ниже расе, антицивилизације, „вечито тамне стране Европе“ (Тодорова 1999: 349). Као Словен, у Риму (п)остаје репрезент Балкана, који је, нажалост још увек „етнографски музеј за потребе мултикултурализма у једном ћошку Европе“ (Тодорова 1999: 352), синоним за агресију и егзотику (Норис 1992: 341). А они, сви они у Риму, они не знају, нити хоће да знају, о њему; о Другима, о нама. Не трпе нас, јер смо велики шовинисти и ћакнута нација (Црњански 1966а: 234-235, Црњански 1966б: 38, 373). Јесмо ли ми заиста „мали народ“?¹³ Данило Киш се луцидно буну против тог офуцаног мита да смо ми, ми *Југословаци* и *остјали Мађари* (Киш 1990: 92, истакла И. Б.) неспособни за сан и стварање. Са болном иронијом закључује да смо сами криви, ми и наше мале (али за нас тако битне!) разлике, што нас своде на јед(и)ну димензију, *homo politicus*-а, *zoop politikon*, махниту, ангажовану животињу, заслепљену егзотичко-комунистичким проблемима (Киш 1990: 91-93). Па ипак, (и) ми смо део Европе, не само на основу географске и антрополошке чињенице (Киш 1990: 94). (И) ми, племенити, добри дивљаци, (и) ми имамо чуло за Лепоту. „Јер поезија, јер литература (...) то су, и за вас и за нас подједнако, наши барбарски снови и ваши снови, то су наше љубави и ваше љубави, наша сећања и ваша, наша свакодневица и ваша, наше несрећно детињство и ваше (и оно можда несрећно), наша опсесија смрћу и ваша (идентична надам се).“ (Киш 1990: 93)

11 О важности и специфичности схватања простора у делу Милоша Црњанског писао је Тихомир Брајовић. Он је утврдио да лирско Ја код Црњанског увек тежи да буде на другом месту, те да је атопичност стога једно од главних обележја дела овог писца (Брајовић 2005 : 90). Субјект никада није на правом месту, чак и идеална завичајност, Београд, специфичан је спој атопије и утопије – поезија о идеализованом и повлашћеном простору настала је далеко од њега (Брајовић 2005 : 92).

12 Потребно је истаћи да Другост није нужно пезоративна категорија. Бити странац значи и бити слободан (Тодоров 1994 : 333), ослобођен нације, расе, окова културе и бића.

13 О том питању су размишљали многи, аутори и тумачи (наше) књижевности, углавном креирајући негативне аутослике: Исидора Секулић, Иво Андрић, Видосав Стевановић.

Могуће је (бар Код Хиперборејаца) да се границе другости надрасту. Један од блиставих момената те интеркултуралности је посета главног лика професору дела Клоета (della Cloetta), који са њим говори италијански, премда са странцима увек разговара на француском (Црњански 1966б: 203). Нити језика које би требале да спајају (два) људска бића (Билефелд 1998: 165) најчешће су неоспорна баријера (Лерсен 1992 : 281), понекад оружје против балканских карактера (Норис 1992: 345), против странца уопште; језичка различитост указује на изолованост, немогућност везе. Док Србину успева да превазиђе (лингвистичке) баријере са Италијаном, језик на коме комуницира са својим најчешћим (очигледно не и најближим) саговорницима један је чудни амалгам италијанског и разних националних језика. „Сви брљају. Сви све језике знају.“ (Црњански 1966б: 69) подвлачи се још једном суштинско неразумевање међу јунацима.

Црњански је писац свестан жанровских изазова и културних митова (Гвозден 2006: 191), избегава колективизацију и бежи од етноцентризма, али се ипак служи стереотипима. Народ у Риму је, читамо, сујеверан, верује у разне знаке и игра лутрију са папиним годинама (Црњански 1966а : 9), луд на точковима (Исто : 166, 212), веома интелигентан (Исто: 147) али и тврглав, *testa dura*, као и код нас (Исто : 366, 305). У Риму је тачност ретка (Црњански 1966б: 160) обожава се кафа, чији мирис боји чак и римске тротоаре (Црњански 1966а: 169, 414). Италијани пију, али се не опијају (Исто : 38), љубоморни су (Црњански 1966б: 237) и убијају се због жена и части јер воле да гину отмено, као појединци, никако у гомили (Црњански, 1966а : 296). Иако имају најлепши језик на свету (Црњански 1966а: 192), Африка им личи на мртвачку лобању, не на велико, црвено људско срце, које куца у суматраистичко-хиперборејском сну протагонисте (Исто: 303). Неаполитанци познати по лепоти и песми, имају још једну битну црту – меланхолију (Исто: 59). Потврђује се и слика о Италијанима ватреним и страстним љубавницима, у лику официра који се удварају заузетим госпођама, а пре свега оног који на железничкој станици испраћа једну а дочекује другу даму. *Scendi, cara scendi*, реченица тог младог Италијана: „Сићи, драга сићи“ (Црњански 1966а: 320) сигнал је националног неверства (које је фикција) и пандан оном калдероновско-црњанском схватању које је у основи овог дела и пишчеве филозофије – *la vida es sueño*. Све што стоји на т(е)лу супротстваља се етеричној звезданој апотеози.

Безимени Србин, главни лик Хиперборејаца, није само ученик у туђини; иако учи о Италији, Микеланђелу и себи кроз разговоре са професорима, експертима и пријатељима из прошлости, повремено је и учитељ (кад прича, посебно дамама, о егзотичним северним пространствима). Нема трагова мизогиније у овим редовима, жене су (наизглед) равноправне у овако сликаном Риму. Иако су све лепе, писац не пропушта да наслика њихову опсесију телом (ако је то уопште женска опсесија); шваља Маријана почиње да вене и стиди се тога, а као нелеп приказ у ужасима рата насликане су и груди старица (Црњански 1966а: 115, 290, 297). Жене су и *rag excellence* пример верности (од поносите Бугарке до заносне Римљанке, маркизе). Ни писац, а ни његов јунак, представник словенства, али и мушкараца, човек у потрази за најтананијим и најскривенијим односима у свету, не може (не жели?) да поверује у било какве профане (љубавне, а камоли еротске) везе једне фаталне жене са папом! Иако је папа за њега и његов културни код по дефиницији Други, странац, иако невољно слуша оде папама из уста свог америчко-италијанског пријатеља, иако папе имају дугу историју прељуба, сплетки и злочина, он се оштро и одлучно залаже за поштовање Свете Столице! Јас-

но је да је тај пијетет глума, поза – можда се објашњење може потражити у политичким приликама, можда у сфери психонализе, можда у Црњанским идејно-поетичким основама, неуморној тежњи ка висинама Духа и отклону од телесног...

Чини се да су жене *Ког Хијерборејаца* чувари традиције и патријархалних вредности (ћерка председника владе, иако разведена, упозорава Србина на грађански морал док му је супруга ван Рима), али и носиоци разних стереотипа, пре свега етно-слика. Албанка помаже (само) своје сународнике угрожене ратним ужасима (премда тврди да се осећа Талијанком); далеке жене Севера, данске сељанке, посматра као здраве, снажне краве (Црњански 1966а: 178-179, 220). Бугарска Медеја (Црњански 1966а: 56) више воли своју Бугарску него читав свет, она је врховна Лепота, једини простор среће, земља наспрам које сви Други добијају негативни предзнак (премда Бугарка живи у Риму). Валентина Седефчева сматра да Црњански актуализује негативне слике Бугара из своје културе, (Седефчева 2006: 301). Нашој читалачкој пажњи је то измакло; верујемо да љубав према своме може бити позитивна аутослика, иако се често доживљава као негативна вредност, јер потенцијално садржи клице ксенофобије и шовинизма. Коначно, у свом хиперборејству, Црњански залажући се за Љубав и превладавање „лилипутанске мере“ у нама, даје улогу и женама: „Свака би жена спасла живот мушкарцу ког воли (тако нешто у обрнутом случају, чак и кад мушкарац воли, није сигурно)“ духовито закључује (Црњански 1966б: 114).

Уз стереотипе о женама и етно-слике били су нам интересантни и стереотипи који се односе на хомосексуалност, која је једна од Микеланђелових 'сфинги'; тајна, додуше не толика као она која оставља трајни немир на страницама књиге и у души писца и читалаца, мистериозно име Франческе деи Нери (Francesca dei Neri). Ни јунак ни писац овог дела не испољавају анимозитет према хомосексуалцима; ипак абнормалност аналне љубави, која се једино мишевима опрашта, те чињеница да је то табу тема у разговорима којима присуствује дама, професорова кћерка (Црњански 1966б: 163, 167, 208, 240) бацају латентну сенку на сума-траистичко-хипербореалне просторе.

Под Сунцем Медитерана, уз поглед на сребро Микеланђеловог кубета и сан о леду Шпицбергена, чека се рат. Још један рат, огољен, без наде и илузија, неизбежан и нимало личан. У ишчекивању Зла, јунак лебди међу јавом и мед' сном, живи између Севера и Југа. Његово доживљај света субјективан је. У граду који је амалгам Лепоте и историје, али и и највећа гробница Европе (Црњански 1966а: 224) изјашњава се као панславист (Црњански 1966б: 29), који воли подједнако и нашу Далмацију и нашу Македонију, кога боли помисао да ће Румунију да деле као сир (Исто: 10) – према овоме, он није само панславист, него и панбалканист. Па ипак, основна идеја овог хибридног дела није доказивање универзалности словенства.¹⁴ Он не осећа потребу да се коначно определи између задатих антагонизама. Његову отаџбину су приморали да прекине дијалог и определи се; јунак овог дела је имао више среће; писац не. Упркос поражавајућим чињеницама, Милош Црњански је писац посредник, који доприноси бољем познавању култура и разумевању Других, што је један од основних имаголошких постулата (Пажо 2006)¹⁵. Али његов Рим, и поред свих веза, снова, хуманистичких визија,

14 Ову тезу заступа Валентина Седефчева (Седефчева 2006: 303).

15 Иако Пажо најјасније инсистира на плурализму, сличних гласова било је и у нашој литератури. Киш је, на пример, писао: „Богатство, слобода и зрелост једне културе испољавају се управо у

остаје мултикултурални лавиринт. Народи се, ипак, не познају. Тама боји боре-алну светлост; откривамо велико неразумевање – Европљани посматрају Ески-ме као канибале, инфериорна бића, *bestiarum in marem* (Црњански 1966: 70, 265, Црњански 1966б: 262).

И поред свега наведеног, књига Код Хиперборејаца је Црњансково дубоко хумано и хуманистичко завештање. Јунака погађа туђа и свеопшта људска несрећа, „нека збрка влада заиста у свету“ (Црњански 1966а: 231), лудило рата удара на врата готово свих европских земаља и „човек дакле сазрева за смрт као крушка“ (Исто: 321) У таквим околностима, ни ми нисмо више ми...

Само то више и нисмо ми, живот, а ни звезде,
Него нека чудовишта, полипи, делфини,
Што се тумбају преко нас, и плове, и језде,
И урличу: „Прах, пепео, смрт је то.“
А вичу руско ничево -
И шпанско *nada*.
(*Ламенти над Београдом*, Црњански 1983: 265)

Али у свеопштем хаосу понавља се тихо и упорно, готово побожно: „Све је на свету у вези. И римски песници, и Словени. Хиперборејци.“ (Црњански 1996а: 162)

Примордијалне нити које спајају епохе и људе и откривају суштину, сврставају ову књигу у врхове суматраизма¹⁶; граде се везе између раног и позног „модерног класика“¹⁷. Као да је он кроз сва зла и лепоте, све животне и литерарне сусрете остао непромењен, свој, то јест отворен за Друге. Неуморна потрага за (изгубљеним) смислом у бесмислу рата (и живота) има своје оправдање. Ипак, Рим није повлашћени простор у делу Милоша Црњанског; ни бореални предели Вечног Сунца нису простори апсолутне среће. „Град-оаза, град-звезда“, „здање из снова“ (Џаџић 2005: 91, 93), у коме „нема бесмисла ни смрти“ (Црњански 1983: 265) само је Београд. Свој, кроз. Ламент над Београдом је „супериорни и тамни врхунац Црњансковог песништва, крунска песма једне аутентичне песничке авантуре“ (Брајовић 2005: 92) и болни „шапат детета које хоће кући, ма каквој, али својој кући“ (Секулић 2005: 170), чини нам се.

Крајње консеквенце удеса Другог наслуђују се у Риму, додирују врхом језика. Али пуни укус Зла спознаје се тек у снегу Мил-Хила. Понижење, кобни печат те другости, не подноси се ни уз централно грејање¹⁸ ни уљудне осмехе – протезе енглеске предусретљивости (Кољевић 1997: 169, 174). У Риму је Црњански био странац, али је тек у Лондону постао „тотални људски емигрант“¹⁹. Одблеске Вечитог Сунца Хипербореје, веру да Лепота припада свима, као страст која непрекидно гони на сан налазимо у Италији Милоша Црњанског. Постоје они који су искусили Зло на својој кожи, али и даље верују да је живот сан, а дијалог ре-

плурализму.“ (Киш 1990: 88)

16 Новица Петковић ставља знак једнакости између суматраизма, хиперборејства и етеризма у делу Милоша Црњанског. Петковић суматраизам дефинише као ваздушно, бестежинско стање; лакоћу, лебдење, супротност свему телесном, болном и самртном (Петковић 2005: 74, 84-85). А Милена Стојановић изједначава идеју суматраизма и космополитизма (Стојановић 2006: 308).

17 Термин Мила Ломпара (Ломпар 2005: VII).

18 О животу Црњанског у Лондону и погодностима (!) које је имао тамо писао је Радован Павловић; вид: Павловић, Црњански: документарна биографија; нав. према: Кољевић 2007: 156.

19 Термин Светозара Кољевића (Кољевић 2007: 173).

шење. Можда је та нада луксуз а Хипербореја „последња звезда чији сјај не вара“ (Миљковић 2001: 126).

Велика опасност прети нам од идеологија; тешко је избећи крајности универзализма, а не запасти у произвољност релативизма; готово немогуће измирити хуманизам и национализам, космополитизам и патриотизам, али треба бити упоран, учи нас Цветан Тодоров.

Лакше је разбићи атом него предрасуду сматрао је Ајнштајн. Путовање је велика самоспознаја, *travel broadens the mind* (World of words, 2003). Човек није *tabula rasa*, у сваком контакту са новим, страним, Другим, служимо се стереотипима, пречицама мишљења (Rot 2000: 270), које често креирају предрасуде (расизам, сексизам, мизогинију, хомофобију).²⁰ Упркос томе, у суматраистичко-хиперборејско-(утопијској) визији Другог отварају се простори Толеранције. Полифонија, сусрет и прожимање култура, племенитост нужни су кораци ка спознаји алтеритета, идентитета и људске природе уопште. Ако прихватимо Рикерову тезу о конституисању идентитета у приповедању и Хегелов пут достизања извесности истине о себи, самосвести, изласком из сопства и оваплоћењем у другости, можемо закључити – ја, то није само онај Рембоов Други; то смо и ја и Други, и наш вечни агон.

Литература и грађа:

Билефелд 1998: U. Bilefeld, *Stranci : prijatelji ili neprijatelji*, Beograd: Prosveta, Biblioteka XX vek.

Брајовић 2005: Т. Брајовић, Иронијски песник Милош Црњански, Облици модернизма, Београд: Друштво за српски језик и књижевност.

Владушић 2008: S. Vladušić, *Slike evropskih metropola u prozi Miloša Crnjanskog*, doktorski rad, Novi Sad: Filozofski fakultet, Univerzitet u Novom Sadu.

Гвозден 2006: V. Gvozden, Hronotop susreta u putopisima Miloša Crnjanskog, у: М. Матицки (ур.), Свој и туђ: Слика Другог у балканским и средњоевропским књижевностима, Београд: Институт за књижевност и уметност, 189-197.

Гревс 2002: R. Grevs, *Grčki mitovi*, Beograd : Familet.

Ђурић 2006: Ž. Đurić, „Torquato Tasso“ – melodrama Miloša Crnjanskog, *Italija Miloša Crnjanskog: komparativne studije*, Beograd: Miroslav, 112-166.

Живанчевић-Секеруш 2005: И. Живанчевић-Секеруш, Патриоцентризам и представа Европе у путописима Љубомира П. Ненадовића, у: Жанрови српске књижевности. Порекло и поетика облика, Зборник бр.2, Нови Сад: Филозофски факултет у Новом Саду, Орфеус, 161-169.

Јеремић 2005: Љ. Јеремић, Код Хиперборејаца – путопис, успомене, памфлет или роман?, у: М. Ломпар (прир.), Књига о Црњанском, Београд: Српска књижевна задруга, 316-349.

Киш 1990: D. Kiš, *Homo poeticus*, Sarajevo: Svjetlost.

20 Различити аутори упозоравају да не можемо ставити знак једнакости између стереотипа и предрасуде, мада је веза очигледна (Rot 2000: 260-261; Чинирела 1997: 38). Ни аутослике ни хетерослике нису увек нужно позитивне, односно негативне (Rot 2000: 268-269); има различитих примера (Стевановићев роман Тестамент сума је изразито мрачних аутослика, док су нпр. представе о „гостољубивим Грцима“ (Rot 2000: 261) пример изузетно позитивних хетероимажа). Премда се тешко и ретко мењају, стереотипи су, дакле, слике са амбивалентним потенцијалом, активне или ’успаване’, у зависности од друштвених околности и историјског тренутка (Чинирела 1997: 39-40). Њихова емпиријска тачност ирелевантна је; тек кад стварносне реалције добију конотативну вредност, постају предмет имаголошке анализе (Лерсен 1992: 286-288).

- Кољевић 2007: С.Кољевић, Вавилонски изазови, Матица српска, Нови Сад, 2007.
- Лерсен 1992: J. Leerssen, Image and reality – and Belgium, in : *Europa provincia mundi*, Amsterdam : Rodopi, 281-291.
- Ломпар 2004а: М. Ломпар, Шетње по Риму: Црњански и Стендал, Аполонови путокази: есеји о Црњанском, Београд : Службени лист СЦГ.
- Ломпар 2004б: М. Ломпар, Путовање по Италији : Црњански и Гете, Аполонови путокази: есеји о Црњанском, Београд : Службени лист СЦГ.
- Ломпар 2005: М. Ломпар, Модени класик, у : М. Ломпар (прир.), Књига о Црњанском, Београд: *Српска књижевна задруга*, VI-XIV
- Миљковић 2001: Б. Миљковић, Свест о заборау, Песме, Сремски Карловци : Каирос.
- Ненадовић 1961: Љ. Ненадовић, Писма из Италије, Београд : Младо поколење.
- Норис 1992: Д. Норис (David A. Norris) (Нотингем), Странци у модерним јужнословенским књижевностима, Београд : Књижевна историја, XXIV, 341-351.
- Пажо 2006: Данијел-Анри Пажо (Daniel-Henry Pageaux) (Париз), Од мултикултурализма до интеркултуралности, у: *Сусрет култура*, зборник, Нови Сад: Филозофски факултет, Универзитет у Новом Саду.
- <<http://www.ff.ns.ac.yu/stara/elpub/susretkultura/2.pdf>> 20.03.2009.
- Петковић 2005 : Н. Петковић, Песник чулне истанчаности, у : М. Ломпар (прир.), *Књига о Црњанском*, Београд: Српска књижевна задруга, 72-85.
- Рот 2000: К. Rot, *Slike u glavama*, Beograd : Prosveta, Biblioteka XX vek.
- Седефчева 2006: V. Sedefčeva, Slovenstvo u romanu Kod Hiperborejaca Miloša Crnjanskog, у: М. Матицки (ур.), *Свој и туђ: Слика Другог у балканским и средњоевропским књижевностима*, Београд : Институт за књижевност и уметност, 295-304.
- Секулић 2006: И. Секулић, Белешка уз путопис Љубав у Тоскани, у : М. Ломпар (прир.), *Књига о Црњанском*, Београд : Српска књижевна задруга, 160-170.
- Стојановић 2006: М. Стојановић, Слика о другом као палимпсест слике о себи, у: М. Матицки (ур.), *Свој и туђ: Слика Другог у балканским и средњоевропским књижевностима*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 305-312.
- Ступаревић 1976: О. Ступаревић, Српски путопис о Италији, у : Упоредна истраживања 1, Београд: Институт за књижевност и уметност, 1975, Посебан отисак, 1976, 103-182.
- Теофиловић 1996: В. Теофиловић, Слика човека у сумраку историје: Антрополошки аспект дела Милоша Црњанског, у: М. Шутић (ур.), *Милош Црњански: теоријско-естетички приступи књижевног делу*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 239-244.
- Тодоров 1994: С. Todorov, *Mi i drugi: francuska misao o ljudskoj raznolikosti*, Beograd : Prosveta, Biblioteka XX vek, posebna izdanja.
- Тодорова 1999: М. Todorova, *Imaginarni Balkan*, Beograd: Prosveta, Biblioteka XX vek.
- Црњански 1966а: М. Crnjanski, *Kod Hyperborejaca I, Sabrana dela Miloša Crnjanskog, knjiga sedma*, Beograd – Novi Sad – Zagreb – Sarajevo: Prosveta – Matica srpska – Mladost – Svjetlost.
- Црњански 1966б: М. Crnjanski, *Kod Hyperborejaca II, Sabrana dela Miloša Crnjanskog, knjiga osma*, Beograd – Novi Sad – Zagreb – Sarajevo: Prosveta – Matica srpska – Mladost – Svjetlost.
- Црњански 1 983: М. Crnjanski, *Lament nad Beogradom, Pesme*, Beograd: Nolit.
- Чинирела 1997: М. Cinnirella, Ethnic and National stereotypes: A social identity perspective, in : *Beyond Pug's Toor. National and Ethnic Stereotyping in Theory and Literary Practice*, Amsterdam – Atlanta: С.С. Barfoot, 37-51.
- Џацић 2006: П. Џацић, Град сунца или Ламент над Београдом, у: М. Ломпар (прир.), *Књига о Црњанском*, Београд: Српска књижевна задруга, 86-97.
- World of words 2003 - *World of words*, AskOxford.com, Oxford Dictionaries, Passionate about language, 2003.

<<http://www.askoxford.com/worldofwords/quotations/quotefrom/countingcats/>>
25.03.2009.

**L'ASPIRAZIONE SUMATRAISTICA VERSO L'INTERCULTURALITÀ: IL TENTATIVO
DELL' ANALISI IMAGOLOGICA DEL LIBRO *KOD HYPERBOREJACA* (DAGLI
IPERBOREI) DI MILOŠ CRNJANSKI**

Riassunto

Lo scopo di questo saggio è di analizzare in questa opera del genere polivalente l'immagine dell' Italia che, come una Mecca dell'arte e della bellezza, è stata una tappa inevitabile per gli scrittori di viaggi del nostro Paese. Si esamina il gioco con gli stereotipi, si cercano auto e eteroimmagini, si prova a decodificare il polilogo diplomatico che conducono i protagonisti Dagli Iperborei e si tenta di creare la mappa di Roma all'inizio della Seconda Guerra Mondiale. La percezione degli Altri nelle specifiche circostanze storiche, l'opposizione del Nord e del Sud, la questione di estraneità, il problema della "piccola nazione" sono alcune domande più importanti dell' Europa moderna, che pone anche questo libro. Alla ricerca di risposte sulla posizione fisica e metafisica di Roma nella sumatraistica-iperboreale-utopica visione di Milos Crnjanski, prendendo come un punto di riferimento Belgrado, "città oasi" e "città-stella" e Londra, dove si perde la dignità e si assapora il Male, si conclude che la Città Eterna, nonostante l'aspirazione dell' autore verso l'interculturalità, rimane il labirinto multiculturale.

Isidora Belić

Мина М. Ђурић¹
 Филолошки факултет
 Универзитет у Београду

ИМАГОЛОШКИ ПРИСТУП ПРОУЧАВАЊУ КЊИЖЕВНОСТИ *IMAGO/HIDALGO*²

У контексту савремених истраживања науке о књижевности у раду се представљају и коментаришу домени имаголошког приступа проучавању књижевности у Срба. Проблематизује се питање успостављања старе *Stoffgeschichte* кроз методе имагологије, што указује на одређене недоумице у вези са имаголошком позицијом у интердисциплинарним оквирима компаративних изучавања и на опасност нужног опредељења књижевности посматране из имаголошке перспективе као оне што *присваја и/или оне која је присвојена*.

Кључне речи: имагологија, компаратистика, *imago/hidalgo*.

Оквири постмодернистичких преиспитивања и превредновања постигнућа науке о књижевности чине неопходним и разматрање колико је имагологија, у поступку изједначавања дискурса књижевности и других дискурзивних пракса, у огледалу постколонијалних студија, новог историзма и поетика културе, *улими-мајини појас за спасавање компаратистике* (видети Perišić 2007) и/или контекст *компаративне шривијализације* (видети Gay 1978), која тежи наивној и апстрактној хомогенизацији представа. Ако је имагологија дисциплина савремене науке о књижевности и компаратистике која књижевна истраживања интердисциплинарно контекстуализује, повезујући их са доменима историографије, антропологије, социологије, социјалне психологије, етнологије, етнопсихологије, теорије рода, на страницама које следе поставља се питање о *хидалгологији имагологије*³ и нужностима успостављања старе *Stoffgeschichte*⁴ кроз методе имагологије, што посебно актуелизује опасност одређења књижевности као оне што

1 mina.m.djuric@gmail.com

2 Текст је настао као резултат рада на пројекту Института за књижевност и уметност, Београд, *Смена поетичких парадигми у српској књижевности двадесетог века: национални и европски контексти* (178016) који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

3 Кованица *хидалгологија* није уведена само риме ради, нити је у питању искључиво игра речима. *Hidalgo* као *hijo de algo*, у значењу *нечији син*, у горенаведеној синтагми, може указати на првобитну позицију имагологије као кћери компаратистике, али истовремено и на племкињу ниже вредности у компаратистичком изучавању књижевности која се окреће ка ванкњижевним сферама и њиховим апсолутизацијама. Уједно, *hidalgo* је једна од речи која се у преводним текстовима са шпанског задржава у оригиналу, непреводива, па према томе, по Пажоу, одражава *апсолутину стараност* (Pageaux 1992: 297–305), што јесте један од кључних ослонаца имаголошког метода у сваком проучаваном тексту (упоредити најновији превод *Дон Кихота* Александре Манчић, *Маштоглави идалго Дон Кихоте од Манче* према оригиналу *El ingenioso hidalgo don Quixote de la Mancha*).

4 Видети Велеково разматрање и негативну оцену имаголошког метода при компаративном приступу књижевности (Velek 1959: 182).

присваја и/или оне која је присвојена.⁵ Да ли и како *imago* у контексту савремене српске књижевне критике може избећи позицију *hidalga*?

Семантичка (синтаксичка, сигматичка, прагматичка) промена у односу понуђених термина *imago/hidalga* одражава и запитаност над (парадоксалном) суштином имагологије повезане са дискурсом веродостојности: како то да имаголошке представе и слике делују истовремено као истина књижевности (Гвозден 2005: 27), која је уметничка илузија стварности, и као концепт културе, који је контекст и условност њихових промена? Одговор је у прецизној дефинисању предмета имагологије који подразумева термине *национални карактер, културни идентитет, колективне и индивидуалне представе о идентитету, слике о другима, друштвни, позитивни, негативни, етнички и национални стереотипи*, дакле, кључне појмове савремене културологије и постструктуралистичке поетике (Константиновић 1993: 170), али не из перспективе степена њихове истинитости, већ из односа услова под којима они постају могући и актуелни (Гвозден 2001: 213), тј. културолошког контекста који их је изазвао и новог (нпр. књижевног) контекста који их је прихватио.⁶ У најновијим имаголошким приступима управо се инсистира на двострукости медијације од културе ка тексту и од текста ка култури. На тај начин отворени су нови смерови *imagu*, који, да не би (п)остао *hidalgo*, мора да се, пошто се веже за неку интердисциплинарну теорију, врати књижевном тексту и актуелизује нова теоријска питања односа имагологије и поетике у равни књижевних интересовања.

Расветљење односа *imago/hidalgo* представља, између осталог, и одговор на питање: *Може ли се написати научна монографија о знаку „/”, као о љукоштини?*, где је савршена пукотина клизиште на којем се раздваја и преплиће књижевно и некњижевно, Исто и Друго, у сразмери која је дисјунктивни знак вишка вредности тоталитета у контексту који је вредан ако је примарно књижевни, а секундарно шири од књижевности – културни и друштвени. Отвореношћу своје теме, проблемским жариштима на која указују у динамичком и дијалогичком приступу, ова питања призивају читаоце, тумаче и полемичаре да искажу своје мишљење о покренутим темама књижевности и културе, политике, историје, географије, културологије, социологије, уметности, о књижевности у контексту и контекстуалним приступима књижевности, водећи рачуна да се избегне пука тривијализација предмета и методолошке апаратуре.⁷

5 Упоредити како Гвозден своју опсежну компаративно-имаголошку расправу окончава недоумицом о *књижевности присвајања или присвојеној књижевности*, расутости књижевног или пак кондензованости литерарног у социологији, антропологији, политици (Гвозден 2005: 207).

6 „Имаголози се, дакле, не баве степеном *шачности* неке слике/представе, јер се не проучава *каква* је заиста нека нација већ *како* су други говорили/писали о њој. Најпоједностављеније, може се рећи да се имагологија бави (...) дискурзивном и литерарном артикулацијом културних разлика и националног идентитета који се кроз историју појављују у различитим видовима (видети Leersen 2000: 267–292, наведено према Живанчевић-Секеруш 2009: 8).

7 Од могућих опасности склизивања имагологије у оквиру тривијализације предмета и методологије, која би се могла представити *хидалгологијом*, овде ће се издвојити и прокоментарисати оне најизразитије: 1. Иако се већ набрајањем слика неког *ја* о неком Другом (што истовремено представља и слике о том *ја*), указује на раскорак и разлику међу њима, постоји опасност да такво поступање постане конвенција и опште место, као облик стереотипа са злоупотребљеном улогом на плану културе. Стога се посебно значајним у имаголошко-теоријским огледима издваја допринос Мура, који је успео да учини синтезу и систематизацију слика које се разликују у односу *alter* и *alius*, а не само да пружи њихово пуко набрајање (за претходно видети Гвозден 2005). Да резултати имагологије не би били тривијални, уводе се и својеврсне хијерархије и сис-

Шта је иницирало тежњу за имагологијом – питање је које интригира проучаваоце историје развоја ове дисциплине. Да би се могло разматрати зашто се и у ком правцу имагологија развија, неопходно је преиспитати однос компаратистике и имагологије.⁸ Идеје имагологије у Француској кристализују се од тридесетих до педесетих година двадесетог века, када се под именом *études d'images et de mirages* интензивно образлаже потреба и значај проучавања слика Другог у књижевности и од када настају многобројни радови посвећени имагологији.⁹

тематизације слика Другог; 2. Други наговештен проблем имаголошког приступа тиче се разматрања односа верности и фикције у одабраном жанру. Гвозден истиче путописни потенцијал за трансгресију и напуштање конвенција унутар једног друштва, а као главне одлике путописа показује књижевне, културолошке и социолошке бинаризме који маркирају оквире тумачења овога жанра: посматрач/посматрано, дословно/симболичко, ја/они, ми/други, лично/безлично, идиолект/социолект, путописац/путописање, фикција/чињенице, приближавање/удаљавање, истина/лаж, познато/непознато, усредиштење/расредиштење, акција/контемплација, пустошина/носталгија, сећање/заборављање, детињство/зрелост, дескрипција/сугестија, ходочашће/туризам, простор/место (Гвозден 2005: 58). Приступ наведеним позицијама, уз занимање за историјски тренутак и контекст настајања дела, одређује имагологију блиском спољашњем приступу изучавања књижевности, друштвеним и културолошким питањима, која су, интердисциплинарно заснована, својствена и постколонијалним студијама, саидовском оријентализму, балканизму Тодорове, руританизму Голдсвортијеве, лакановским психоаналитичким критикама, фукоовској анализи дискурса, теоријама идентитета, студијама културе. У таквом интердисциплинарном систему проматрања алтеритета, анализирају Други као да без престанка прелази из матрјошке у матрјошку, никад не знајући која следећа је најповољнија за имагологију. Стога квалитет и домене позиције имагологије и њеног интердисциплинарно методолошког Другог дефинише управо та разлика, пукотина између матрјошки. С тим у вези, битно је да не дође до покушаја убацивања веће матрјошке у мању, што се догађа када се појави опасност да имагологија склизне у *хидалгологију*, коју прецизирају наведене злоупотребе тривијализације искључивим набрајањем слика, мимоилажењем системског и симболичког мишљења, близином спољашњег приступа. Тек ако се успешно заобиђу сви наведени проблеми изучавања Другог, могуће је остварити и приступ Трећем (видети, на пример, Kazaz 2006: 267–284).

- 8 Преко проблематизовања појмова *оппозитивна* и *компаративна (ујпоредна) књижевност* у ставовима Ван Тигема, његовог критичара Велека, затим Тартаље, Ђурића и Петровића, актуелизује се питање идентитета књижевности, покренуто већ чињеницом да су на одсесима за књижевност Ниче, Фројд и Маркс присутнији од Велека (видети Гвозден 2005: 7–22). Ту се и намеће кључна дилема која ће се односити на читава имаголошко-теоријску студију аутономије и присвајања у спрези књижевности и ширег оквира студија културе: *Како је могуће оппозитивна књижевна феномена и сачувати посебности књижевног дискурса?* Дајући историјско-теоријски преглед термина *оппозитивна* и *компаративна књижевност* на почетку својих излагања, Гвозден напомиње да компаративна књижевност проширује домене поређења и креће се у правцу интердисциплинарности, интеркултуралности и интернационалности, које подразумевају чинове присвајања, испитивања сличности и разлика у односима књижевности и других уметности, али и наука, медицине, права, филмске и визуелне културе, што отвара пут продору имагологије. Са друге стране, може се запазити да је кризи упоредне књижевности која се покушала пренебрегнути увођењем имагологије аналоган однос имагологије и *хидалгологије*, чији се елементи појављују услед недовољности домета имаголошких изучавања у оквиру компаративних приступа.
- 9 Одабрана библиографија радова са поставком и разрадом теоријских и методолошких оквира имагологије: Beller, M.: *Imagology: A Handbook on the Literary Representation of National Characters*, 2003; Carré, J. M.: *Les Écrivains français et le mirage allemand*, Boivin, Paris, 1947, *La littérature comparée depuis un demi-siècle*, Annales du Centre Universitaire Méditerranéen, 1948–1950; Dyserinck, H.: *Zum Problem der images und mirages und ihrer Untersuchung im Rahmen der Vergleichenden Literaturwissenschaft*, Arcadia 1966, str. 107–120; Guyard, M.: *La littérature comparée*, Paris, 1951; Leerssen, J.: *Mimesis and stereotype*, in: *National Identity – Symbol and Representation*, ed. Leerssen, J., Spiering, M., Rodopi, Amsterdam, 1991, 165–176; Pageaux, H. D.: *De l'imagerie à la théorie en littérature comparée. Éléments de réflexion*. u: Leerssen J., Syndram K.U. (ed.) *Europa provincia mundi: Essays in comparative literature and European studies*, offered to Hugo Dyserinck on the occasion of his sixty-fifth birthday, Amsterdam 1992, str. 297–305; Pageaux, H. D.: *De l'imagerie culturelle à l'imaginaire*, in: Brunel P. Und Chevrel Y. (Hrsg.). *Précis de la littérature comparée*. PUF: Paris, 133–161; Moura, Jean-Marc: *L'Imagologie littéraire: Tendances actuelles, Perspectives comparatistes*.

У вези са постанком дисциплине, Владимир Гвозден, у својој студији о полазиштима и циљевима имаголошког проучавања књижевности,¹⁰ полемише са ставом Марије Тодорове, која у књизи *Имагинарни Балкан* тврди да се имагологија шездесетих година двадесетог века јавља као потпуно нова дисциплина (Todorova 1998: 22).¹¹ У полемикама се открива да термин *imago* долази из психоаналитичке теорије, да је уведен Јунговом заслугом и Фројдовим прихватањем уз проширивање примарног значења (Гвозден 2001: 214). У немачкој књижевној традицији приступ је познат као *komparatistische* или *literarische Imagologie* (атрибути маркирају поље на које се појам односи), у француској и холандској као *imagologie*, док је у англосаксонској присутна синтагма *study of cultural images* или *image studies*. Занимљиво је прокоментарисати процес настанка последња два термина додавањем одређења *study* и скраћењем француског изворника, што и на нивоу термилошког именовања представља англосаксонски критички однос према Кареовој дефиницији *etudes d'images et de mirages*, где се под *mirages* означавају опсене у односу на стварност, које наука не сматра валидним.

-
- Ed. Jean Bessière and Daniel-Henri Pageaux. Paris: Champion, 1999, 181–191; Von Kunitzki, N.: Geleitwort, u: *Evropa und das nationale Selbstverständnis, Imagologische Probleme in Literatur, Kunst und Kultur des 19. und 20. Jahrhunderts*, herausgegeben von Hugo Dyserinck und Karl Ulrich Sydrum, Bonn, 1987; Eror, G.: Od pojma do termina – i natrag. Komparativistička terminologija na prekretnici, *Филолошки преглед*, XXXV, 1–2, 2008, стр. 9–36; *Kako vidimo strane zemlje: uvod u imagologiju*, priredio D. Dukić i drugi, Zagreb: Srednja Evropa, 2009. Историографски и социолошки радови којима се имаголози најчешће служе: Андерсон, Б.: *Нација: замишљена заједница*, прев. Ната Ченгић, Наташа Павловић, Београд: Плато, 1998; Bilefeld, U.: *Stranci: prijatelji ili neprijatelji*, Beograd: XX vek, 1998; Гелнер, Е.: *Нације и национализам*, прев. Машан Богдановски, Нови Сад: Матица српска, 1997; Hobsbaum, E.: *Nacije i nacionalizam od 1780, Program, mit, stvarnost*, Beograd: Filip Višnjić, 1996; *Identiteti, pojedinac, grupa, društvo*, priredili Katrin Halpern, Žan-Klod Ruano-Borbalan, preveo Stanko Džeferdanović, Beograd: Clio, 2009; Smit, A.: *Nacionalni identitet*, prev. Slobodan Đorđević, Beograd: XX vek, 1998. Изабране студије и монографије које су писане из перспективе имагологије: Бабић, Ј.: Лик Краљевића Марка у њемачкој књижевности, *Упоредна истраживања*, 2, уредник Никша Стипчевић, Београд: Институт за књижевност и уметност, 1982, стр. 127–178; Брајовић, Т.: *Identično različito*, Beograd: Geopoetika, 2007; Вукићевић, Д.: Порекло и типови хетеростереотипа у српској реалистичкој приповеци, *Научни скуп Међународног славистичког центра у Вукове дане*, Београд, 2004; Гвозден, В.: *Јован Дучић путописац, оглед из имагологије*, Нови Сад: Светови, 2003; Konstantinovic, Z.: *Deutsche Reisebeschreibungen über Serbien und Montenegro*, 1960; *Слика другог у балканским и средњоевропским књижевностима*, ур. Миодраг Матицки, Београд: Институт за књижевност и уметност, 2006; *Слика других култура у српској књижевности 19. и 20. века*, Научни састанак слависта у Вукове дане, 34/2, Београд, 2005; Мојашевић, М.: *Југословени у немачком роману између првог и другог светског рата*, Зборник Филозофског факултета у Београду, 1952, стр. 293–325; *Bilder vom Eigenen und Fremden aus dem Donau-Balkan-Raum*, Analysen literarischer und anderer Texte, Wolfgang Dahnen, Gabriela Schubert, Südosteuropa-Gesellschaft, 2003; Секеруш, П.: Слика Јужних Словена у листу *La Pologne* (1848–1851), *Зборник Матице српске за књижевности и језик*, бр. 1–3, Нови Сад: Матица српска, 1998, стр. 69–88; Živančević-Sekeruš, I. et all: *Autoportreti – imagološke varijacije*, Novi Sad: Filozofski fakultet; Schubert, G., Konstantinović, Z., Zwiener, U.: *Serben und Deutsche, Traditionen der Gemeinsamkeit gegen Feindbilder*, Collegium Europaeum Jenense, Palm & Enke, Jena und Erlangen, 2010; Scubert, G.: *Serben und Deutsche*, Zweiter Band, Literarische Begegnungen, Collegium Europaeum Jenense an der Friedrich-Schiller-Universität Jena, Jena 2006; Софронијевић, М., Максимовић, М.: *Срби о Немцима*, Београд: DBR International Publishing, 1996.
- 10 Наведена Гвозденова студија из *Зборника Матице српске за књижевности и језик* (Гвозден 2001: 211–224), између осталог, скоро доследно доноси и преведене постулате из дела Јупа Лерсена *Имагологија: историја и метод* (Leerssen 2007: 17–32).
- 11 Кључ овог неслагања представљају појмови *дискурс*, *жанр* и *дисциплина*, који, иако познати од раније, у конкретном случају поимају се врло условно. Гвозден прецизира да је термин *имагологија* прихваћен у књижевној теорији шездесетих година и подсећа да његова актуелност кулминира у периоду процвата теорије постколонијализма и поезике мултикултурализма, али да је тип имаголошких проучавања знатно старији (видети Гвозден 2001: 211–224).

Насупрот првим поборницима имагологије, Велек је истакао да је могућност превладавања кризе упоредне књижевности управо преиспитивање њених циљева и метода, при чему се као нимало убедљиви издвајају случаји Карера и Гијара, који вештачки шире проучавања упоредне књижевности на проучавање националних обмана. По Велеку (видети Velek 1959), те опсене (*mirages*) не припадају области науке о књижевности, већ анализирају јавног мњења, на које је упутио Ван Тигемов позитивистички приступ проучавања извора и утицаја на релацији *одашиљач–посредник–прималац*, где посредник увек ствара *images*, односно *mirages* (о овоме видети и Константиновић 1993: 24–26), што представља оживљавање старе *Stoffgeschichte* (Velek 1959: 182). За Велека, позитивистички дух, детаљно претраживање извора података, конкретизовање чињеница (*rappports de faits*), самеравање владајуће идеологије утиче на изградњу слике о једном социјалном, националном или културном идентитету, што јесте основа имаголошког приступа, која пак подразумева да имаголошке студије не узимају у обзир само литерарна остварења, већ и журналистичка, научне радове, паралитературу, политичке, па чак и војне, административне списе, ликовне представе и филм. Велекова критика смера развоја упоредне књижевности имплицитно је и критика имаголошке позиције која се заснива на изучавању неизмерног мноштва напоредности, сличности, а понекад и истоветности, које откривају чињеницу да је један писац познавао и читао другог (имао слику, представу, *itago* о другом). Управо је то, по Велеку, као спољашње удаљавање од упоредне књижевности непотребно, јер упоредна књижевност подразумева укључивање херменеутике и отварање „онтолошког понора” (Константиновић 1993: 30). Велек сматра да је имагологија изневеравање принципа упоредног, тј. транслитерарног изучавања књижевности.¹² Прегледи многих савременијих имаголошких приступа тексту показују да се, по Велековим предвиђањима, имагологија сама у себи урушила и, тежећи превазилажењу некњижевних домена, методолошком аутодеструкцијом угрозила своју вредност и важности.

Нови тренутак сукоба методолошке идеје и теоријског апарата са њеном применом у пракси наступа када се *itago*, кроз *радикални конструктивизам*,¹³ као приписани домен имагологије, сведе искључиво и неоправдано на тривијални или хомогени *hidalgo*. Имаголошко сазнање се при томе посматра углавном као конструкција, чији је комплекс вештачка творевина националне свести, у односу на коју се, чак и у фиктивној, замишљеној заједници, како Андерсон назива нацију (видети Андерсон 1998), свако стране из домена имагинативне и имаголошке пројекције означава као оно ксенолошке природе, што представља поступање које је методолошки стереотипно и чија је преоријентација нужна.

У имаголошком дискурсу стереотип има јасну и когнитивну и комуникативну функцију, практичне и вербалне категорије, али као тип језичког и мисаоног економисања минималан је, па стога неретко и лажан (видети Ђерић 2005: 106–107), што га чини опасним рубом имагологије и *хидалгологије*.¹⁴ Теорија

12 Као комплементаран Пажоовом појму „транстекстуалних повезаности”, приликом проматрања Велекове позиције, Константиновић уводи појам „транслитерарне повезаности”, чији је контекст шири (видети Константиновић 1993: 32).

13 Видети Константиновић 2006б: 12.

14 После Другог светског рата Каре инсистира да се потисне термин *стереотип* у корист *ејтнопсихолошких перспектива имагологије*, што указује да је међу научницима већ постојала свест о могућим проблемима имаголошког приступа. „У старијој литератури говорило се о *стереотипним* или *стереотипним представама*. Данас се под утицајем различитих теоријских парадигми гово-

културних и националних стереотипа дефинише се у оквирима текстуалних и интертекстуалних референци, које подразумевају и друге текстуалне врсте и жанрове осим књижевних.¹⁵ Као моносемантички исказ, у процесу генерализације стереотип бива подложен додатном редукционизму и постаје симбол, који кроз књижевност може да добије вредност изван историјског времена. При томе се не уважавају само антрополошки и социолошки подаци, већ пре свега текстуални тропи, који се контекстуализују у наративни, декриптивни, хумористички, пропагандни или неки други тип (не)фикционалног текста. Да ли се тиме овакав (хетеро)имаголошки стереотип ипак може разумети као увод у свет књижевних теорија, „семиотике, и то као синегдоха, метафора, апорија подметања означеног под означивач” (Тодорова 1998: 9)?

Хетероимагинативно стварање (*Heteroimagebildung*) у новије време стасава у аутоимажизам, а слика Другог открива *однос који успостављавам између света и себе самог*, што су заправо два пола исте целине и ознака компаративне имагологије,¹⁶ као и *дијалектике појединачног и општег* у идентитету написаног (Брајовић 2007: 16–17). Ако упоредна књижевност настаје као реакција на затвореност националних књижевности уопште, може ли се имагологија тумачити као реакција на етноцентризам, који је, по Тодорову (видети Todorov 1994), природна карикатура универзализма? С тим у вези, као покушај растварања етноцентричног егоизма и успостављања универзалности у свету растућих разлика крајем XIX и почетком XX века јавља се путопис.¹⁷ Као повлашћени манир приступа путопису, жанру писања и читања о Другом, али и преговарања са Другим, који укршта синхронијски и дијахронијски приступ и тумачи литерарне текстове као оно што смо били или јесмо, нуди се управо имагологија.¹⁸

Зоран Константинковић запажа да је имагологија, издвојена из области генетских и контактних веза, на чију је опасност као спољашњег приступа указао Велек, засигурно била мотивисана жељом да се превазиђе сувише израже-

ри о сликама, *имажима* – јер колико год биле схематизоване, упрошћене или тривијализоване, те представе у основи јесу слике – односно о *менталним мапама или картама*” (Буњак 2007: 393).

- 15 Упоредити: „Кад је пак о књижевности реч, она је у односу на мноштво различитих слојева слика о *своме-туђем-другом* које се формирају унутар једног социјума подједнако и близу и далеко. Далеко – зато што су те слике углавном формиране изван ње саме и мимо ње, зато што она тек крочи њиховим трагом и усваја их као реалитет, а близу – зато што их каткад и сама продукује, а увек их као медијум посредује” (Буњак 2007: 393).
- 16 Истраживање које подразумева сучељавање представа аутоимажизма са хетероимажизмом, ауто-слика са хетеро-сликама, опредељених идентитета и алтеритета, најчешће свој резултат баштини у класичном имаголошком закључку да се увек више сазнаје о *култури посматрача*, него о *посматраној култури* (видети за то пример у Живанчевић-Секеруш 2009: 15). Како методе коришћења имаголошке апаратуре на одабраним књижевним текстовима не би увек водиле унапред познатим доменама, неопходно је подробним изучавањем механизма памћења и заборављања, књижевности и историјског сећања, разазнати дискурс о Другом, мотивацију успостављања динамике његових односа према Ја (идеолошка пројекција, онтолошка представа, филозофска претпоставка...), а затим испитати и адекватност књижевноуметничких поступака којима је то представљено да би се у интеракцији са ширим текстуалним и вантекстуалним контекстом, превазилажењем понављања стереотипа, те уметничким преиспитивањем „званичног памћења”, описала културна разлика.
- 17 Имаготипски процес *књижевне колонизације машином* „започињу путописци, истраживачи и пустолови који предузимају извиђачке мисије у непознато подручје” (Goldsvorti 2000: 2).
- 18 Укрштање синхронијске и дијахронијске перспективе показује да се путописи могу тумачити и као сећање на то шта смо били ми и како смо посматрали друге, пошто слика увек произилази из једног (историјског) стања свести (Гвозден 2005: 216).

на тежња истраживања утицаја,¹⁹ поготово у логичној околности у којој је интердисциплинарни приступ намењен управо компаратистици (видети Константиновић 2008: 131–139). Са друге стране, транслитерарно повезивање дела, као скупине културолошких знакова која треба да несметано функционише у различитим медијима, позива присуство семиотике и отвара везу динамичном и дијалогичном односу књижевности и културе. Стога Зоран Константиновић указује на двоструко могуће правце развоја имагологије у Срба (којима би била избегнута негативна *хидалголошка* позиција): од имагологије према истраживању менталитета (видети Konstantinović 1986) и од имагологије ка интертекстуалном алтерирању страног текста, као полазишту компаратистичких истраживања и основи литерарне комуникације две језичке и културне средине (видети Konstantinović 1989). С тим у вези Константиновић посебну улогу у будућим истраживањима даје наратологији и системима семиотичких знакова културе (видети Konstantinović 2000: 184). Испитивања лексике која је чувана у оригиналном облику примарно одређују слику Другог, и то у виду социоекта, дискурса језичке културе, друштвено-ангажованог и културно-антрополошког вокабулара (Pageaux 1992: 297–305). О методолошкој размеђи имагологије, компаратистике и културологије у Срба сведочи и Константиновић, прихватајући Дисеринков термин *компаративна имагологија* и издвајајући ауторе који су дали најуспелије слике о Немцу у српској књижевности (Konstantinović 2010: 69). У својим закључцима посебно истиче манир дискурса књижевности и реалности који се, иако исти, усмеравају ка потпуно два различита пола. Претпоследње две реченице поменутог текста чине се имплицитном дефиницијом у креирању методолошког преокрета имагологије у Срба:

„Начин ка који српска књижевност користи реч 'Швабо' показује такођер како *лишерашура* може оно *што* је *негативно да усмери ка позитивном*. *Испинско превлађивање несрећне прошлости* изгледа да почиње у оном разумевању које *сада* *буди пашњу* и *оног другог*“ (Konstantinović 2010: 79; курзив М. Ђ.).

У тексту у којем је приказао основ имагологије, Константиновић нуди и нову, превредновану имаголошку дефиницију: означава да *компаративна имагологија* превазилази компаратистички распон који су јој расписали Балденсперже и Ван Тигем, а да се појам *images*, као комплекс представа шири од *уске компаративистичке дисциплине имагологије*, чинећи нови правац којим ће имагологија у Срба наставити, од интердисциплинарне ка културолошкој фази (Konstantinović 1986). Кретање од Пажоове *imagerie culturelle*, као основе новог програма компаративног изучавања књижевности, ка представама које долазе из одређеног менталитета (*images mentales*) и односе се на истраживање тог менталитета (*mentality research*),²⁰ као облика у којем се *images* јављају са одређеном улогом у култури (од месижанизма до друштвеног сексуалитета), укључује и интересовање семиотике, теорије естетске комуникације, као и теорије система мишљења, под претпоставком да текст „ураста“ у контекст.²¹

19 Константиновић истиче данашњи реобласти компаратистике обухватају генетске или контактне везе, типолошке аналогије и интердисциплинарне повезаности (видети Константиновић 1984: 9–26).

20 Термин Константиновић преузима од Жака Ле Гофа, *Les mentalités: une histoire ambiguë* (Le Goff: 1974: 77–78), што је потекло као резултат деловања научника окупљених око познатог стразбуршког часописа *Annales: économies, sociétés, civilisation*, 1929 (Константиновић 2006а: 7–16).

21 За детаљније видети Константиновић 1993: 175, Konstantinović 2000 и Константиновић 2006а.

Са друге стране, однос имагологије и историје књижевности на плану науке о књижевности у Срба уочава се у додирним тачкама које се тичу правца, епохе, раздобља, школе, њиховог имаголошког потенцијала или особености.²² У *Предговору* своје књиге *Пути српске књижевности (идентитет, границе, шекње)*, Јован Деретић, означавајући ово дело уводом у проучавање историје српске књижевности, истиче и његов важнији смисао и сврху, а то је могућност другачијег научног истраживања проблема националне књижевности, чији је циљ да се српска књижевност прикаже интегрално (видети Деретић 1996).²³ У последњем поглављу *Ми и други*²⁴ (*Народ као исходиште, Своји и „шући” њаци, Свој и шући народи*), у оквиру вертикалног пресека, праћењем књижевног континуума од Стефана Немање до Павића, Деретић открива плуралистичку слику света у српској књижевности и негира њен етноцентризам. Уз то Деретић дефинише опозицију моноетнизма старе српске књижевности према тематском мултиетнизму нове. Тиме упозорава на чињеницу да ако слике Другог у прегледу могућих приступа српској књижевности остану на нивоу набрајања, без систематизација и класификација, проматране у неки ширим контекстима, могу изазвати опасност да и на равни књижевне историје и дијахронијског приступа имагологија склизне у пуко *хидалголошко* посматрање. Ситуација је још деликатнија пошто је критичка, па и имаголошка рецепција медијавелистике и старих књижевности отежана због посебних задржавања на текстолошким анализама.

У савременој књижевно-критичкој мисли Тихомир Брајовић продубљује компаративно-имаголошко читање остварења јужнословенског романтизма (Његоша, Прешерна и Мажуранића) новим могућностима сагледања историјски удаљених, а имаголошки врло провокативних књижевних дела, нудећи поглед наратологије и наративног идентитета текста, идентитетску метафизику именована у кризи идентитета и конкретизовању парадоксалних идентитета *нашег шућинца*. Заснивајући свој концепт на достигнућима немачке компаратистике и имагологије, али и потенцијалима литерарне комуникације, Брајовић указује на продубљене могућности методолошких захвата имагологије приликом тумачења односа ја/други у погодној интерпретативној заједници која подразумева западнобалканске земље, са невеликом разликом другости (што је био недостатак дијахроног имаголошког тумачења медијавелитике, етнизма, духа времена). При томе, порекло стереотипа показује обрнут смер од уобичајено схваћеног, тј. комплементаран је дефиницији коју нуди Синдрам (Брајовић 2007: 17), а подразумева „оне слике које се (...) о 'битним својствима' нација, националних култура, народа и сл., тичу књижевности у најширем смислу речи” (Брајовић 2007: 17). Дакле, усмерење није од књижевности која се распршава у култури, већ од културе која се апсорбује и преиначавачу и из књижевности, што подразумева и циљ савременог књижевног имаголога: „да пробудимо занимање добронамерног читаоца за враћање самим текстовима који у своме окриљу чувају аутентичне пориве и изворне слике, подесне да наговесте понешто од онога што су прекрила накнадна померања и преиначења у разумевању” (Брајовић 2007: 18). То и јесте доказ

22 Један од основних токова савремених имаголошких истраживања, поред контекста који је дијастратички (социјални) и дијатопички (географски), тиче се испитивања слике Другог у дијахронијским (историјским) оквирима (видети Chew III 2001, као и коментар у Живанчевић-Секеруш 2009: 7).

23 Упоредити шта о овоме пише Гвозден (Гвозден 2001: 211–224).

24 Насловом поглавља и негативном представом етноцентризма као да се алудира на везу са познатим делом Тодорова (видети Todorov 1994).

на који су начин отворени нови смерови *imagi* који се везује за неку интердисциплинарну теорију и враћа књижевном тексту да би се у тексту актуелизовала нека нова теоријска питања односа имагологије и поетике у равни књижевне структуре, композиције, жанра, стила, начина обликовања културних идентитета, историјских перспектива, хоризонта рецепције и избегла опасност њене *хидалгоизације*.

Такав траг начиниле су и Гвозденове књиге (Гвозден 2003 и Гвозден 2005), стручне, вешто писане и логички вођене студије о *другојсти*, *дружима*, *Дружом* и покушају успостављања односа књижевне присности, припадности, присвајања или подвајања у односу на описивано и тумачено. Оне представљају остварење вишегодишњег циља Гвозденовог теоријско и интерпретативно-имаголошког приступа књижевности – да се на основу подробно ишчитане и проучене литературе, углавном страних аутора, изведе темељно књижевно-теоријско истраживање и дође до резултата који ће понудити одговарајућу интерпретацију дела српске књижевности засновану на тој теорији.²⁵ Општи имаголошко-теоријски и конкретни интерпретативни радови на одабраним делима треба да омогуће превладавање уобичајених, широко друштвено схваћених стереотипа и хомогенизација, не би ли допринели разматрању и вредновању књижевно-теоријског, историјског, критичког и стваралачког прегнућа као посебности у оквиру ширег културног контекста. На тај начин Гвозден непрекидно актуелизује питање разабарања књижевности у њеној аутономији и прибирања у присвајању другости, односно разабарања у присвојености и прибирања у аутономности, што потврђује да и књижевност има своје имаголошко *Друго*, а то је најуже одређено као културни и друштвени контекст, који не сме да се одметне пуким *хидалголошким* конкретизацијама. Тема Гвозденових излагања, без обзира на то да ли се радило о приступу појединачном делу, опусу писца, његовом компаративном сагледању, самерању појаве унутар књижевног или ширег културноуметничког контекста, јесте репрезентација субјекта конструисана кроз перспективу *Друго*, никад идентична првобитној субјективној позицији нити процесу, већ увек дефинисана као *ја* у покрету и динамици у односу према алтеритету, пукотини, контексту. Жанр путописа се, као рубни међу документарним и фикционалним жанровима, показао незаобилазним предметом оваквих изучавања,²⁶ а важни и погодни за имаголошка истраживања јесу и примери других књижевних жанрова који се јављају код Киша, Тасића, Албахарија, Тишме, Зивлака.²⁷ Разматрања о позицији и статусу теорије књижевности у савременим приступима и односу књижевности према другим дисциплинама, указала су се као нове могућности, али и опасности за имаголошки „развој“ књижевности. Иако перспективна, имагологија се у таквом приступу представља као гранична дисциплина науке о књижевности, док је стереотип могућа импликација динамичких, али и драстичних односа књижевности и културе.

Као епилог своје имаголошке расправе, уместо закључка, Гвозден прилаже рад о *присвојеној књижевности и/или књижевности присвајања*, у којем критички анализира стање књижевности и књижевних проучавања данас. Гвоздена највише интересује статус теорије књижевности која је задобила институционали-

25 Видети шта о таквој методи и интерпретацији пише Владушић поводом Гвозденове књиге *Јован Дучић путописац* (Владушић 2004: 215–220).

26 Видети Гвозден 2003.

27 Видети Гвозден 2005.

зоване оквирире и којој је упућен изазов да је све текст, односно да је књижевни текст тај који се „уклапа у обухватне дискурзивне склопове и значењске мреже у оквиру културе” (Гвозден 2005: 196–197). Питање *Чија је књижевност?* покреће врло сложена разматрања о аутономији књижевности, како током смена епоха, школа и праваца, тако и у савременом тренутку, који инструментализује књижевност, сврставајући је у једно широко поље писања, и то „као катахрезу тог чина” (Гвозден 2005: 192). Гвозден о теорији књижевности пише: „...као што је дело увек нешто друго, књижевност увек нешто друго, тако је и књижевна теорија увек нешто друго, нешто што измиче, управо захваљујући присвајањима на које се непрестано позива” (Гвозден 2005: 194). Плурализам књижевних теорија, али и предмета књижевности, по Гвоздену, мора бити пропитан, и то под лупом својеврсне „херменеутичке сумње”. Значења јесу зависна од контекста и зато је значење увек нешто „друго”, закључује Гвозден. Текст урања у друштвени контекст, док је дистинкција између књижевног и некњижевног текста углавном пренебрегнута, а управо од односа проучаваоца према томе зависи опстанак теорије књижевности као научне дисциплине. Књижевност: аутономна/свеобухватна/недисциплинарна/универзална/расцепкана/расута/ књижевност и (социологија, антропологија, политика) индустрија/вољена/чија? – недоумице су којима се завршава излагање о пукотини књижевности и *Другој* у контексту друштва и културе, из историјске, теоријске, критичке и интерпретативне перспективе имаголошког стремљења и страха од *хидалгологије*.

Претходним разматрањима начињена је тек скица историје једног методолошког приступа у хијерархији од традиционалног бинарног начина поређења, до модерних поступака контекстуално разгранатих полиномских компарирања. Кроз приказивање теоријског оквира имаголошког приступа који обухвата истраживање и систематизовање слика у људској свести истакле су се кључне тачке методолошких недоумица и расцепа, као и могућности њихових превазилажења, које подразумевају предано посматрање и прилежно испитивање сложености односа што собом подстичу имагологија и опасност њене *хидалгоуизације*, односно даљи развој компаратистике и културолошка контекстуализација књижевности.

Референце:

- Андерсон 1998: Б. Андерсон, *Нација: замишљена заједница*, прев. Ната Ченгић, Наташа Павловић, Београд: Плато.
- Brajiović 2007: Т. Brajiović, *Identično različito*, Београд: Geopoetika.
- Буњак 2007: П. Буњак, Слика другог у балканским и средњоевропским књижевностима, *Књижевна историја*: часопис за науку о књижевности, год. 39, бр. 131/132, стр. 391–395.
- Velek 1959: R. Velek, *Kritički pojmovi*, Београд: Vuk Karadžić.
- Владушић 2004: С. Владушић, Дучић или/и метода?, *Летњопис Матице српске*, год. 180, књ. 474, јул/август 2004, стр. 215–220.
- Gay 1978: P. Gay, *Freud, Jews and Other Germans: Masters and Victims in Modernist Culture*, Oxford: Oxford University Press.
- Гвозден 2001: В. Гвозден, Полазишта и циљеви имаголошког проучавања књижевности, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, 1–2, вол. 49, Нови Сад: Матица српска, 211–224.
- Гвозден 2003: В. Гвозден, *Јован Дучић путописац, оглед из имагологије*, Нови Сад: Светови.

- Гвозден 2005: В. Гвозден, *Чинови присвајања, Од теорије ка прагматички теорији*, Нови Сад: Светови.
- Goldsvorti 2000: V. Goldsvorti, *Izmišljanje Ruritaniје, Imperijalizam mašte*, Beograd: Geopoetika.
- Деретић 1996: Ј. Деретић, *Пути српске књижевности, идентитет, границе, тежње*, Београд: СКЗ.
- Ђерић 2005: Г. Ђерић, О немим и гласним стереотипима, Конструисање етничког карактера у усменој књижевности, *Filozofija i društvo*, XXVI, I, Београд: Институт за филозофију и друштвену теорију, стр. 105–120.
- Живанчевић-Секеруш 2009: И. Живанчевић-Секеруш, *Како (о)писати различитост?: слика Другог у српској књижевности*, превод Павле Секеруш, Нови Сад: Филозофски факултет.
- Kazaz 2006: E. Kazaz, *Treći svijet i njegova mudrost isključenosti (Slika imperijalne ideologije i prosvjetiteljske utopije u Andrićevoj Travničkoj hronici), Slika drugog u balkanskim i srednjoevropskim kњижевностима*, М. Матицки (ур.), Београд: Институт за књижевност и уметност, 267–284.
- Константиновић 1984: З. Константиновић, Правци и школе у компаратистици, *Увод у упоредно проучавање књижевности*, Београд.
- Konstantinović 1986: Z. Konstantinović, Od imagologije do istrživanja mentaliteta, О једном значајном кретању у савременој методолошкој мисли, у: *Umjetnost riječi*, XXX, 2, 1986, Zagreb.
- Konstantinović 1989: Z. Konstantinović, Intertekst i alteritet, *Izraz*, 1–2, Sarajevo.
- Константиновић 1993: З. Константиновић, *Компаративно виђење српске књижевности*, Нови Сад: Светови.
- Konstantinović 2000: Z. Konstantinović, *Polazišta, izbor iz radova Zorana Konstantinovića povodom osamdesetog rođendana*, Novi Sad: Prometej.
- Константиновић 2006а: З. Константиновић, *Литерарно дело и национални менталитет*, Народна књига, Алфа.
- Константиновић 2006б: З. Константиновић, Компаративна имагологија балканског и средњоевропског простора, *Слика другог у балканским и средњоевропским књижевностима*, Београд: Институт за књижевност и уметност, стр. 11–15.
- Константиновић 2008: З. Константиновић, Од интердисциплинарности до културологије, Нова парадигма у науци о књижевности, у: *Теорија, естетика, поетика*, Београд: Институт за књижевност и уметност, стр. 131–139.
- Константиновић 2010: З. Константиновић, Слика о Немцу у српској књижевности, у: *Serben und Deutsche, Traditionen der Gemeinsamkeit gegen Feindbilder*, Collegium Europaeum Jenense, Palm & Enke, Jena und Erlangen.
- Leerssen 2000: J. Leerssen, The Rhetoric of National Character: A Programmatic Survey, in: *Poetics Today*, no. 21–1, p. 267–292.
- Leerssen 2007: J. Leerssen, Imagology: History and Method, in: *Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters*, Vol. 13 of the series *Studia Imagologica*, series editor Hugo Dyserinck and Joep Leerssen, Amsterdam, New York: Rodopi.
- Le Goff 1974: J. Le Goff, Les mentalités: une histoire ambiguë, *Faire de l'histoire*, Paris 1974, II.
- Манчић 2011: А. Манчић, *Машићовица идалго Дон Кихоте од Манче*, Београд: ЈП Службени гласник.
- Pageaux 1992: H. D. Pageaux, De l'imagologie à la théorie en littérature comparée. Eléments de reflection, J. Leerssen, K. U. Syndram (ed.) *Europa provincia mundi: Essays in comparative literature and European studies*, offered to Hugo Dyserinck on the occasion of his sixty-fifth birthday, Amsterdam, стр. 297–305.

Perišić 2007: I. Perišić, Četvrta ruka, Jedan pogled na akademsku kritiku u Srbiji 1991–2007, *Sarajevske sveske*, br. 17, Sarajevo.

Todorova 1998: M. Todorova, *Imaginarni Balkan*, Beograd: XX vek.

Todorov 1994: C. Todorov, *Mi i drugi, Francuska misao o ljudskoj raznolikosti*, prev. Branko Jelić, Mira Perić i Mirjana Zdravković, Beograd.

Chew III 2001: W. L. Chew III, Literature, History, and the Social Sciences?: An Historical-Imagological Approach to Franco-American Stereotypes, National Stereotypes in Perspective. *Americans in France, Frenchmen in America*, ed. W. L. Chew III, Amsterdam – Atlanta: Rodopi, 1–53.

IMAGOLOGICAL APPROACH TO THE LITERATURE STUDIES *IMAGO/HIDALGO*

Summary

In the context of modern scientific literary researches, the paper presents and comments on domains of imagological approach to the Serbian literature studies. Through the examining the main principals of image studies it is problematized the question of reestablishing the methods of the old *Stoffgeschichte*, which indicates some uncertainties in the position of interdisciplinary literature frameworks of image studies, as well as future orientations of imagological perspective.

Keywords: imagology, comparative literature, imago/hidalgo.

Mina Đurić

Милица Чубрило¹
Суботица

ПРОБЛЕМ СТРУКТУРАЛИСТИЧКОГ ТУМАЧЕЊА РОМАНА *ПЕШЧАНИК* ДАНИЛА КИША

Рад представља покушај структуралистичког тумачења *Пешчаника* Данила Киша. Преплитање фикције и документа у роману доводе у питање идеју да се структура не позива ни на шта друго осим на себе, дефинишући проблем односа текст-вантекстовно. Проблем се испитује у светлу Бахтинове критике стуктурализма и покушају осветљавања поступка карневализације употребљеног при грађењу рефлекторског лика, идентификованог као основни елемент структуре и тумаченог као микроструктура. Резултати истраживања негирају разумевање текста као самодоволне, хијерархијски уређене целине, која се супротставља свим структурама нејасно означених граница. Радом се истовремено настоји доказати да се сама структура романа директно супротставља текстоцентризму, јер не дозвољава постојање крајњег смисла, већ се свако значење релативизује, што иде у прилог схватању природе романа као „отворене форме“.

Кључне речи: текст, структура, форма, карневализација, гротеска

Формално-структуралистички приступ књижевности подразумева разлагање књижевноуметничког дела на саставне делове са циљем дефинисања поступака при његовом грађењу, што је неопходно да би се схватило зашто је одређени поступак употребљен и какву естетску или поетску функцију има у оквиру самог текста. Израз „текст“ употребљен је са значењем аутономне целине, која се одликује одређеном унутрашњом организацијом, преображавајући га тако у хијерархијски уређену структуралну целину.

Изразита хибридна композиција и приповедачких поступака употребљених у *Пешчанику* Данила Киша наизглед призивају структуралистички приступ тексту и чини се захвалним могућност расклапања структуре на елементе, при чему се могу посматрати њихови додирни, међуодноси и прожимање. Оваквим поступањем текст постаје својеврсна генеративна матрица која образује крајњи смисао, потврђујући приоритет целине над њеним елементима, што је сама суштина схватања текста као структуре.

Међутим, цитатност, интертекстуалност, те проблем односа текстовно-вантекстовно у роману истовремено доводе у питање Пијажеову концепцију да се структура не позива ни на шта друго осим на себе и Лотманов став да се текст супротставља свим вантекстовним структурама (Бужињска, Марковски: 220), с обзиром на то да је роман у целини метатекст, проистекао из последњег одељка, грађеног поступком сингуларизације, односно увођењем некњижевне грађе у текст.

Веома је значајна критика структурализма Михаила Бахтина, јер донекле осветљава овај проблем. Наиме, Бахтин тврди да текст није неприступачна и у себе затворена структура, већ је део неограниченог контекста који се никада не може затворити. Сам смисао текста је, са друге стране, резултат својеврсног судара и судара смислова (Бужињска, Марковски: 174).

¹ milicac@gmail.com

Идеја „сучељавања смислова“, која повезује Бахтина са формално-структуралистичком методом, раздваја их утолико што он ове сусрете извлачи изван текста у правцу међусубјекатске комуникације, јер у самом разумевању долази до дијалогског сусрета две свести, односно два субјекта. Супротстављајући се структурализму, Бахтин тврди да језик није систем апстрактних категорија, већ носилац идеологије, односно погледа на свет. Дијалогичност, која стоји у основи његове теорије романа, се у својој суштини супротставља третирању књижевног дела као аутономне, самодоволне целине.

Он схвата роман као отворену форму, жанр у настајању. „Роман пародира друге жанрове (...), разобличава условност њихових форми и језика, једне жанрове истискује а друге, преосмишљавајући их и поново акцентујући, уводи у своју унутрашњу конструкцију.“ (Бахтин 1989: 437) Овакво схватање природе романа је, између осталог, од важности за осветљавање естетске функције епиплога *Пешчаника* и образовање „лика идеје“, о чему ће бити говора.

У самој структури романа од изузетног је значаја спољашња формално-техничка интервенција на плану композиције. *Пешчаник* је, наиме, компонован варирањем четири различита приповедна тока, уоквирених прологом и епиплогом. Овим поступком Киш ствара мозаик различитих погледа на јунака. Приповедачки поступак, који се руководи начелом да се променом тачке гледишта мења и перцепција стварности, резултује онеобичавањем, односно изобличавањем саме структуре романа.

Све што се у роману догађа, догађа се у јунаковој свијести у току једне ноћи, док он пишући *Писмо*, прелистава своје концепте и своје *Белешке једног лудака*, док му се у сјећању јављају „сlike с путовања“ или му се враћа у свијест „саслушање сведока“.
(Делић 2005: 206)

Уместо традиционалног приповедача јавља се, дакле, „рефлекторски лик“, карактеристичан за полифонијски роман, тј. чиста свест у којој се одражавају догађаји. Уз помоћ рефлекторске стилизације догађаји се тумаче онако како се одражавају у једној свести, а укида се дистанца између гледишта приповедача и гледишта ликова.

Пешчаник је, заправо, својеврсна дијатриба упућена Олги, пуна ироније, сарказма и цинизма, с обзиром на то да се разговор води са презреном особом, али са једином која је, иако одсутна, остала доступна за илузују разговора (заправо солилоквиј), што наглашава свеопшту самоћу и отуђеност епистолара.

Модернизацијом епистоларног поступка и техником пронађеног рукописа, настаје фикција, проистекла из прототекста који припада вантекстовном, с обзиром на постојање аутентичног документа. Наиме, ауторов превод писма Олги са мађарског на српски језик већ подразумева одређену интервенцију на тексту, услед које он, у симболичном смислу, постаје палимпсест.²

Садржај романа је заправо спознавање форме помоћу њеног нарушавања, што је основа формалистичког израза „отежала форма“, а његова структура уве-

2 „(...) цитат је писцу даровао нико други него његов главни јунак, који је, с једне стране, фиктивно биће - јунак романа - али (...) и физичко биће, пишчев отац; јер то је писмо траг његове - очеве - руке, његовог свијета и његових невоља; траг нечега што се догађало и остало као докуменат.“
(Делић 2005: 218)

лико је зависна од односа приповедача према самом уметничком поступку, који се одликује „укидањем приповедног облика и расформљеношћу“ (Јерков 1993: 62).

Пешичаник је, као што је већ поменуто, слагалица чији делови, склопљени у целину, представљају самообрачун-исповест, тестамент, који јунак пише у кратком временском периоду, у току једне ноћи, за време драматичних друштвених догађаја, предосећајући своју скору смрт, а само завештање открива садржај његовог „кукавног, предвојеног Ја“. (Киш 2006: 152) Коначном спознајом „садржаја“ читалац излази из лавиринта текста, добијајући на крају романа, који као жанр, речима Бориса Ејхенбаума, увек наликује „шаради или ребусу“ (Ејхенбаум 1972: 72), заокружену динамичну слику изобличеног света у распадању.

Текстуална организација ствара, речима Дарагана Бошковића, одређену „интригу текста“ (Бошковић 2004: 79), с обзиром на постојање биполарног односа роман-писмо и текст-вантекстовно у оквиру саме структуре која подразумева преплитање фикције и документа.

Из свеопштег потопа зла „израња“ писмо, једина заоставштина јунака, на основу које настаје књижевни свет, односно покушај реконструкције несталога света. Лајтмотив библијског Потопа се, паралелно са мотивом собе-барке у којој настаје завештање Епистоле Састављача, доследно спроводи кроз цео Кишов роман.

Пролог *Пешичаника* отвара врата собе-барке која се њише на „таласима ноћи“ (Киш 2006: 9), где Едуард Сам, епистоле састављач, повијен над светлошћу лампе, започиње своје завештање. Писмо које пише је једино што оставља сину као траг, односно као „људску кост“ (Делић 2005: 186) помоћу које ће он касније археолошки реконструисати митско време прапочетка, свет детињства, садржан у трилогији *Породични циркус*. Оно што Е. С. покушава спасити није живот, већ управо документ, материјал који ће омогућити књижевну реконструкцију света, што потврђује ону „демонску“ мисао да „рукописи не горе“ (Булгаков 2003: 360), односно мисао о пропадљивости бића и недокучивости истине у демонизованом поретку, свету пада, у којем је идеологија изнад свега.

Мотив Потопа се изједначава са мотивом Апокалипсе у пародијском пророчанству са изразито мрачним есхатолошким обележјем и присутним поступком спуштања високих, духовних и апстрактних симбола на „материјално-телесни план“ (Бахтин 1978: 28). Реч је о деструкцији мита о Апокалипси, које Е. С. износи у петом појављивању приповедног тока под насловом „Белешке једног лудака“, где Јахачи Апокалипсе, поступком „снижавања“ постају жандарми перјари.

Шта, дакле, очекивати (...) од својих рођака, који нису у стању да схвате чак ни ствари које нису обавијене ехом нереалног и које, иако су чудовишне, тиме још увек не улазе у област чудесног: да је *наша ствар* већ одавно отишла дођавола! А кад кажем наша ствар, мислим на ваше, на наше мале животе. Јер, ако већ не верујете у визију, онда бисте бар могли да поверујете у гола (позитивистичка) факта из новина. А та факта и те новине казују јасно да је све отишло до ђавола, и да ће, пре него што Савезници буду могли било шта да учине, доћи по нас Јахачи Апокалипсе, уколико не будемо липсали пре тога. Од глади, од очајања, од страха. Питате ме, је ли, како ће изгледати ти моји фамозни Јахачи Апокалипсе, та тобоже из моје луде главе рођена чудовишта? Мада слутим иронију у вашем гласу, мада читам ваше мисли, одговарам вам без ироније: биће то четири лепа жандарма на белим коњима, наоружани карабинима и бајонетама. Лепи, бркати, провинцијски жандарми на коњима, с петловим перјем заденутим за црни шешир. Можда их неће бити четири, као у шпилу, него само два. И можда им коњи неће бити бели. Можда чак уопште неће бити на коњима,

него ће доћи на сјајним бициклима, или чак пешке. Али ће доћи, то је сигурно. Већ сучу своје бркове и стављају сјајне бајонете на пушке. (Киш 2006: 262)

У функцији предсказања јунакове смрти је и необичан паралелизам и симболика бројева, на шта указује Делић. Наиме, из темеља куће у Бемовој 21, где је са породицом живео Е. С, а која се срушила само који тренутак по јунаковом коначном изласку из ње, „израња“ још један документ који говори о времену њеног подизања, аутору плана и свештенику који је осветио темеље. Коинцидирање датума подизања темеља са датумом рођења Е. С-а, имплицира да се необјашњиво урушавање куће може протумачити као наговештај његовог скорог „нестанка у Потопу“. Осим тога, изразито неповољна симболика „небеских прилика“ (Делић 2005: 212), односно помрачење Сунца и појава репате звезде 1889. године када је темељ постављен, те информација да је те године била незапамћена суша и да су у Русији прогонили Чивуте, симболички наговештава судбину која га очекује. Детерминизам судбине, оличене у предсказању надоласећег Потопа-Апокалипсе, Е. С. схвата као казну Божју у којој су изабрани предодређени за смрт.

Говорим вам, дакле као зналац тајни. Свет се опасно намножио. И ја у овом тренутку немам намеру да вам говорим о томе *какав* је наш свет сагледан из једног вишег, моралнијег аспекта. Само кажем да се свет множи ужасним темпом, а средства којима човечанство покушава да се спасе свакако нису довољна ни ефикасна. Насилна или добровољна стерилизација, планирана породица, ратови као спонтана примена дарвиновских принципа, природна селекција, глад, еутаназија и све друго само су смешни и узалудни покушаји. Кина са својих пет-шест стотина милиона становника, та дуго обећавана жута опасност којом нас већ одавно плаше, није једина опасност по свет. Не бојте се најезде жутих мравца! Казна Божја не долази из мочвара. Она ће доћи с неба! И ту више неће бити милости ни за кога. Једнако ће страдати сви, сиромашни и богати, а највише ми - одабрани! (Киш 2006: 132)

Јасно је да је позиција лика у структури доминантна, с обзиром на то да је роман у целини исприповедан из свести јунака, у кратком временском периоду у оквиру којег се обрачунава са светом и самим собом. Он ће у бити поседнут на иследничку столицу како би се проверила његова становишта, што га доводи у везу са грађењем бахтиновског „лика идеје“, генетички повезаним са ликом лакрдијаша гротескног реализма, бесправним носиоцем истине, односно ликом уличног филозофа-мудраца, којег сусрећемо и у менипеји.

Најважнија обележја менипеје, античког жанра који је име добио по свом творцу, кинику Менипу из Гадаре из III века пре нове ере, су првенствено њена жанровска хибридноста и карневалски поглед на свет, са фантастичним сижеом у коме се, уз помоћ цитатности, преосмишљавања и травестије митских образаца и религијског догматизма, проверавају филозофске идеје и системи, а затим и сам човек као носилац тих идеја. Бахтин истиче како је за менипеју карактеристично оно што назива посебним типом експерименталне фантастике која је туђа античком епу и трагедији, а што заправо није ништа друго до поступак онеобичавања, односно: „(...) посматрање с неке необичне тачке гледишта, на пример, с висине откуда се оштро мењају размере посматраних животних појава (...)“ (Бахтин 2000: 111)

Менипеја обликује слику света спајајући трагично и комично. Нортроп Фрај износи да подсећа на исповест, са претпоставком да се „(...) развила из сатире у стиху, којој су додавани прозни интерлудијуми, али је нама позната само као прозни облик, мада је једна од њених уобичајених карактеристика (...) спорадична употреба стиха.“ (Фрај 2005: 373) Прва је почела да користи уметнуте жанрове, а одликује се способношћу да се бави апстрактним идејама и теоријама. Дакле, менипеја се не бави подухватима хероја, већ се ослања на хуморно посматрање које даје карикатуру. Саткана је од оштрих контраста, тј. споја диспаратних елемената, који карактеришу гротеску. Значајно се приближава роману, али је за овај жанр примарно проверавање идеја и истина, разматрање „последњих питања“, а тек преко њих проверавање и самих карактера. Својим дијалогизмом и агресивним реализмом разара епску и трагичку целовитост света, што производи ефекат онеобичавања и истиче незавршеност познатих истина и идеја, с обзиром на то да се супротстављањем различитих тачака гледишта свака истинитост релативизује. Како је менипеја изразито елестичан жанр, она у себе може асимиловати многе мање, сродне жанрове, али се и сама врло лако инфилтрира у веће конструкције, као што је роман, творећи основу полифонијског романа, чији је главни носилац управо трагалац за истином, односно лик идеје. У њеној основи лежи дијалогско схватање природе истине, што упућује на сократски дијалог и, преко њега, на саму технику истражног поступка.

Е. С. ће, као лик идеје, преузети улогу осумњиченог у иследничкој истрази чији је циљ да открије коју је улогу одиграо у сопственом животу, реконструисаном у роману. У два различита приповедна тока постаје и осумњичени и сведок сопствене судбине, приликом чега постаје јасно да кривица коју носи није лична, већ је општа, ахасверска.

Дијалогизовани приповедачки поступци у одељцима „Истражни поступак“³ и „Испитивање сведока“ би, по својој дефиницији, требало да воде слободни разговора у циљу сазнавања истине, што их генетички директно повезује са сократским дијалогом. Његова суштина лежи у становишту да се истина „рађа“ искључиво у дијалогу међу људима, а не у монологизму мишљења ауторитета. Истина, дакле, није дефинитивна категорија догме која произилази из става ауторитета, већ подразумева одређену фамилијаризацију односа међу људима који ступају у дијалог. Међутим, овде стилизација истражног поступка подразумева једну, неприкосновену истину из једне перспективе ауторитета, због чега је она суштински монолошка, с обзиром на то да је осумњичени обезличен и инфериоран. Иако је дијалог формално присутан, сам истражни поступак суштински не може бити у функцији сазнавања истине, јер њена природа није монолошка, односно, не може се прихватити постојање јединствене, безличне истине. Дијалог се тако своди на круг питања и одговора у чијем оквиру она остаје несазнатљива. Сам приповедачки поступак тако постаје својеврсна илузија, или чак пародија дијалога, при чему се још једном наглашава јунакова онемогућеност да разговара, чиме се истовремено поново маркира његов статус усамљености и отуђености.

Е. С. је непрекидни трагалац за истином, али истовремено патничка фигура која целог живота достојанствено игра улогу жртве, да би на крају заиста постао

3 Јован Делић упоређује овакав приповедачки поступак са судским процесом у којем је јунак означен као жртва, а смисао оваквог поступања тумачи као идеју о повратку инквизиције у модерном добу. (Делић 2005: 204-216)

жртвом екстремног и апсурдног израза зла. Психоидеологију његове личности увелико одређује јукстапозиција генијалност-инфантилност и хиперсензибилност, а његов портрет је незамислив без црног шешира, наочара и штапа који се претварају у својеврсне „јуначке атрибуте“. Уколико их је лишен, бива осакаћен, немоћан и потпуно изгубљен.

С обзиром на постојање оштрих контраста у карактеру и портрету лика, грађење овог елемената структуре романа би се могло довести у везу са појмом катахресе схваћене у ширем смислу речи⁴. Чини се да структура јунака приоизилази из својеврсног катахрестичког поступка при грађењу уметничког дела, схваћеног као ознаке:

(...) оних (...) поступака изградње текста који откривају протурјечност унутар целине, издвајајући један од њених саставних дијелова као посебан и показујући да целина није једнака суми њених дијелова, или пак демонстрирајући како се она састоји из хетерогених јединица. (Смирнов 1984: 67)

Овакво поступање је погодно за обликовање овог елемента структуре, односно микроструктуре, јер омогућава увид у комплексна психичка стања и спознаје јунака.

Ликовима који су грађени употребом катахрестичког поступка у ширем смислу су, између осталог, намењене улоге чувара породичних и других тајни, зналаца одређене књишке мудрости, кршитеља различитих друштвених конвенција и језичке пристојности (Смирнов: 1984: 69), што се директно може довести у везу са грађењем карактера Е. С-а. Овакви ликови су доживели одређено откровење које често резултује деперсонализацијом. Слике скандала и различите ексцентричности лика руше епску озбиљност и целовитост дела, а депатетизацијом трагичких елемената је приближавају гротески. У карактеру јунака је, као резултат овакве стилизације, присутан одређени егоизам те неприродно држање и наглашено самоистицање, са сталном тенденцијом ка претеривању, чиме се наглашава мотив отуђења у свим његовим социјалним улогама (као оца, супруга и човека у социјалном контакту са другим људима).

Осим што преузима улогу осумњиченог у истражном поступку, јунак ће, у одређеном тренутку свог живота, одиграти улогу новокрунисаног, лажног краља-лакрдјаша у стилизацији народне светковине на тргу која ће потврдити његов статус жртве.

Многи елементи традиционалног народног карневала су се сачували у циркуском животу у којем постоји нека врста наследног фатализма и наглашеног одвајања од „обичног света“, што је карактеристично и за сам карневал. За разлику од холистичког схватања света у народном карневалу, циркуска представа је дериват старе карневалске структуре, а најчешће сведочи о издвојености и отуђености од света.

Катахрестичка контрадикторност на основу које је грађен лик, директно се може повезати са функцијом кловна-лакрдјаша. Он је истовремено уображен и неспретан, странац који улази у противречност са самим собом; он је Други који испада из колектива, инфериоран је и усамљен. Роже Кајоа износи да се:

4 „Катахреза (грч. *katáchreisis*) у ужем смислу значења представља спајање лексичких (морфолошких значења која се међусобно искључују).“ (Смирнов 1984: 67)

(...) често (...) среће чак и у митологији. У њој наилазимо на јунака неспретњаковића, зависно од случаја, довитљивог или глупог, који је приликом стварања света својим промашеним имитацијама покрета створитеља покварио њихово дело, уносећи у њега *клицу смрти*. [Мој курзив М. Ч.] (Кајао 1979: 163)

Управо захваљујући мотиву Другог, спајању два опречна пола егзистенције, мушког и женског, те уношењу клице смрти у свет, Е. С. развија свој карневалски, гротескни потенцијал.

Ја храбро признајем: моје срце менструира. Закаслела, болесна менструација мог јудејства... Господин што га видите како пролази поред вас, цењене даме и господо, тај господин педесетих година, у сивом оделу, с наочарима гвоздених оквира, са штапом и са жутом звездом (коју међутим не видите, јер ју је сакрио испод своје актен-ташне), тај господин, ето, менструира. Молим Господо судије, моје срце менструира. Биолошка девијација као оличење јеврејског женског принципа. Сензационалистичка вест за новине: проседи господин добио менструалне болове! Што је најзанимљивије, реч је о човеку физички сасвим здравом (не рачунајући мали назеб), о човеку код кога није примећен било какав поремећај у раду жлезда и хормона. Мушка менструација? Не. Женски принцип доведен до крајњих консеквенци. Месечни цвет срца! Семе смрти. *Weltschmerz*. (Киш 2006: 60)

За гротескну стилизацију у оквиру структуре *Пеишчаника* од изузетног је значаја проширивање елемената „женског принципа“ у карактеру Е. С-а и развијање лајтмотива његове бременитости смрћу. Једна од основних тенденција слике гротескног тела је да се покажу два тела у једном. То је тело које обухвата оба пола антитезе - живот и смрт. Оно је бременито, али чином рађања одумире. Ова два супротна пола егзистенције су конститутивни тренуци који одређују сам живот и зато је у гротескној стилизацији смрт увек у корелацији са рођењем. С обзиром на то да је гротеска обвезно динамична, увек тежећи ка томе да прикаже тело које је незавршено, како би показала сталну незавршеност света и живота, у својим сликама она даје оба пола истовремено. Трудноћа и порођај су важни мотиви гротескне уметничке стилизације зато што се дешавају на самим границама тела и света те директно показују незавршеност и прожимање старог и новог тела.

Што се тиче овог писма (госпођо), господин који вам га је писао (знамо, то звучи врло чудно), тај господин је у другом стању! Анализа његове мокраће то јасно казује. Као што смо јасно разабрали из тог налаза да је реч о мушкарцу. Толико. Пошто рекосте да вам је брат, саветујте му да се припреми. Он је бременит, госпођо. У њему је семе смрти. Моје саучешће, драга госпођо! (Киш 2006: 61)

Е. С. ће, као што је поменуто, учествовати у карневалској светковини, а то ће се десити у сну, сањаном у стану пријатеља Гаванског. Овај „сан-криза“ (Бахтин 2000: 140) је стилизован по законитостима карневализације, са снажним гротескним мотивима и симболиком која наговештава скору смрт, односно „нестанак“, Е. С-а у Потопу. У поменутом сну јунак се изненада обрео на неидентификованој железничкој станици, заокупљен бригом како да што пре испразни бешику. На станици се налазила велика карневалска гомила људи која се гурала око станичног нужника, преплављеног изметом који је извирало из смрдљивог чучавца. Овај опис садржи традиционалне мотиве унижавања и превођења на

материјално-телесни план, у зону полних органа који су у вези са рођењем, обнављањем, али и са смрћу. Сlike измета и мокраће у карневалској конструкцији чувају суштинску везу са плодношћу и благостањем, но неретко је у гротескним сликама агонија пражњења црева и бешике повезана са тренутком смрти. Јунак је онемогућен да се олакша, а сваки његов корак и боравак у маси, погледом и смехом, који Е. С. оцењује зловним, прати искежени лакридијаш, анонимни учесник светковине, редукован на зубе.

Већ овде је на суптилан начин наглашен статус јунака као будуће жртве. Смех је неизоставни ритуални пратилац народног карневала, а симболизује победу животне радости над смрћу. Међутим, овде је очигледно присутан вештачки, „зловни“, чак демонски подсмех и поглед, у оштром контрасту са весељем народног карневала. С обзиром на постојећи јунаков статус „зналца тајни“ и самопрокламованог пророка, подсмех „тамнопутог“ се може протумачити као порука грешнику тренутку његове смрти, односно, у тренутку непосредно пре но што ће постати новокрунисани лажни краљ-лакридијаш.

Сама народна светковина почиње нечујним, „фантомским“, уласком воза у станицу, што је у контрасту са заглашујућом свирком и бучном масом која га дочекује. Из воза износи носила на којима лежи млад војник, а гомила почиње да ходочасти, играјући око њега ритуално, карневалско коло. Заглашујућа бука талмбаса изненадно стаје, а младић ускоро васкрсава и обавештава Е. С-а о својој злој судбини, будући да је једна од жртава костокрадица. Младићево тело се употређује са цаком из којег су изручили кости, што је за последицу оставило несигуран, клецав и поново „фантомски“ ход васкрслог. Причу о екстремном варирању своје телесне температуре младић завршава тако што ће Е. С-а пољубити у образ, а сањач ће чути како непознати глас из гомиле говори да је то пољубац смрти. Светковина се завршава, дакле, зловним поругом која најављује смењивање старог, свргнутог, и новог, будућег карневалског краља.

Функција карневализације, слично описаној симболици подударања датума подизања куће са датумом јунаковог рођења, у служби је фаталистичког предказања његове пропасти. У описаној епизоди наглашена је јунакова отуђеност у контакту са другим људима, његова усамљеност и одвојеност од света. Исходом кризне ситуације у којој се нашао, он потврђује своју улогу жртве, при чему је маркирана ништавност сваког напора да се спречи неумитни ход судбине. Карневализацијом се потврђује да је јунак носилац „клице смрти“ коју уноси у свет, а једино што ће испливати после надоласке Потопа је, као што је већ показано, рукопис-документ, а уз његову помоћ ће бити могућа и реконструкција „потопљене стварности“.

„Писмо или Садржај“ *Пешчаника*, у симболичном смислу, брише границу између текста и вантекстовног, што још једном отвара питање структуралистичке текстоцентричности. Као што је показано, *Пешчаник* представља палимпсест са одликама фрагментарности и интертекстуалности, које на директан начин негирају схватање текста као затворене самодоволне структуре, омеђене почетком и крајем, која се супротставља свим структурама нејасно означених граница. У том смислу је индикативан наслов епилога *Пешчаника*. Наиме, смештање садржаја на сам крај, односно на ивицу текста, резултује својеврсним „распадањем текста“, те открива ироничан став и поигравање са схватањем које књижевноуметничко дело механички разлаже на садржај и форму. Као што је показано, роман представља спознавање садржаја кроз нарушавање форме, што чини суштину израза „отежала форма“ руских формалиста. Наиме, циљ отежале форме је

да, уз помоћ поступка онеобичавања, а у циљу новог виђења уметничког дела „(...) повећава тешкоће и дужину трајања перцепције, јер је тај процес у уметности сам себи циљ и мора бити продужен.“ (Шкловски 1970: 86)

Функција рефлекторског лика је у укидању дистанце између гледишта приповедача и лика романа, карактеристичне за традиционалан роман. Јунак је носилац одређене идеологије, а његове идеје се кроз иследнички поступак проверавају, како би се утврдила њихова одрживост. Рефлекторски приповедачки поступак имплицира неповерење у сам приповедачки говор, јер он заступа монологизам догме, док полифоничност инсистира на незавршености света и познатих истина, при чему се умножавањем тачака гледишта свака истина релативизује. Истина ће се, по законитостима сократског дијалога, „родити“ из јунакове дијатрибе, с обзиром на то да сам дијалог није могућ услед јунакове изолованости и отуђења у свим његовим социјалним улогама. Он ће истину „изнедрити“ својом смрћу, из збира раскомаданих елемената стварности, у форми завештања-документа. Међутим, она неће и не може бити општа, безлична истина. Јунак је бременист истином која није коначна и зато мора одиграти улогу жртве која му је намењена.

Структура романа се, као што је показано, својом полифоничношћу, директно супротставља структуралистичном текстоцентризму, управо зато што не дозвољава постојање крајњег значења и коначне истине, што нас враћа на Бахтиново дефинисање романа као отворене форме. Он не прихвата дефиницију романа која га одређује као систем поступака, већ роман разуме антрополошки - као „(...) уметнички организовану друштвену говорну разноликост, понекад вишејезичност и индивидуалну дисонанцу“ (Бахтин 1989: 16), коју дефинишу укрштања различитих социолоката културе којој роман припада.

Литература

- Бахтин 1978: М. Бахтин, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*, Beograd: Nolit.
- Бахтин 1989: М. Бахтин, *O romanu*, Beograd: Nolit.
- Бахтин 1991: М. Бахтин, *Autor i junak u estetskoj aktivnosti*, Novi Sad: Svetovi.
- Бахтин 2000: М. Бахтин, *Problemi poetike Dostojevskog*, Beograd: Zepter Book World.
- Бегановић 2007: Д. Бегановић, *Pamćenje traume: Apokaliptička proza Danila Kiša*. Zagreb-Sarajevo: Naklada Zoro.
- Бошковић 2004: Д. Бошковић, *Islednik, svedok, priča: Istražni postupci u Peščaniku i Grobnici za Borisa Davidoviča Danila Kiša*, Beograd: Plato.
- Бошковић 2008: Д. Бошковић, *Текстуално (не)свесно Гробнице за Бориса Давидовича*, Beograd: Службени гласник.
- Бошковић 2010: Д. Бошковић, *Заблуде модернизма*, Beograd: Службени гласник.
- Булгаков 2003: М. Булгаков, *Мајстор и Маргарита*, Beograd: Book&Marso.
- Бужињска, Марковски 2009: А. Бужињска, Ана и М. Р. Марковски, *Književne teorije XX veka*, Beograd: Službeni glasnik.
- Делић 2005: Ј. Делић, *Кроз прозу Данила Киша*, Источно Сарајево: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Ејхенбаум 1972: В. Ејхенбаум, *Književnost*, Beograd: Nolit.
- Фрај 2007: Н. Фрај, *Анаптомија критике: четири есеја*, Нови Сад: Orpheus/ Нолит.

- Јерков 1993: А. Јерков, Оквир, рам, пукотина. Иманентна поетика романа Данила Киша, Цетиње: Библиографски вјесник, Год. XXII, Цетиње, бр. 2-3, стр. 61-85.
- Кајоа 1979: R. Kažoa, *Igre i ljudi: Maska i zanos*. Beograd: Nolit.
- Киш 2006: D. Kiš, *Peščanik*, Beograd: Prosveta.
- Компањон 2001: А. Компањон, *Демон теорије*, Нови Сад: Светови.
- Пантић 2002: М. Пантић, *Киш*. Београд: Филип Вишњић.
- Перишић 2010: I. Perišić, *Uvod u teorije smeha: Kratak pregled teorija smeha od Platona do Propa*. Beograd: Službeni glasnik.
- Пијановић 1992: П. Пијановић, *Проза Данила Киша*, Приштина: Јединство: Горњи Милановац: Дечје новине: Подгорица: Октоих.
- Проп 1984: V. Prop, *Problemi komike i smeha*, Novi Sad: Dnevnik.
- Силард 1984: L. Szilárd, Menipeja, u: A. Flaker i D. Ugrešić (red.), *Pojmovnik ruske avangarde I*, Zagreb, 69-79.
- Смирнов 1984: I. P. Smirnov, Katahreza, u: A. Flaker i D. Ugrešić (red.), *Pojmovnik ruske avangarde II*, Zagreb, 67-75.
- Тамарин 1962: G. R. Tamarin, *Teorija groteske*, Sarajevo: Svjetlost.
- Шкловски 1969: V. Šklovski, *Uskrnuće riječi*, Zagreb: Stvarnost.
- Шкловски 1970: V. Šklovski, *Umetnost kao postupak*, u A. Petrov (red.), *Poetika ruskog formalizma*, Beograd: Prosveta, 81-95.
- Томашевски 1972: В. Томашевски, *Теорија књижевности*, Београд: SKZ.

PROBLEM OF STRUKTURALIST READING OF DANILO KIŠ' NOVEL *HOURLASS*

Summary

This work represents an attempt of a structuralist reading of Danilo Kiš' novel *Hourglass*. The intertwining of fiction and document in the novel questions the idea that the structure bases itself solely upon itself and nothing else, thus defining the issue of relationship between text and the document. The problem is being investigated from the point of view of Bakhtin's criticism of structuralism, and also attempts to highlight the process of carnivalization used in the forming of reflector character, which is indentified as the basic element of the structure and is interpreted as microstructure. The results of research negate the understanding of the text as a selfsufficient, hierachically regulated complex, wich opposes all the structures with undefined boundaries. Furthermore, the research intends to prove that the structure of the novel directly confronts textual centrism because it doesn't allow the existence of final meaning and makes all meaning relative. This kind of reading supports the understanding of the novel as an "open form".

Keywords: text, structure, form, carnivalisation, grotesque

Милица Чубрило

Јелена Милинковић¹
Филолошки факултет, Београд

ИСПОВЕСТ У ИСПОВЕСТИМА МИЛИЦЕ ЈАНКОВИЋ² - нацрт - ³

У раду се анализира проза Милице Јанковић у контексту исповедног наратива. Прво се поставља теоријски оквир којим се на темељу Фукоове теорије сексуалности дефинише жанр исповести, а затим се ове теоријске поставке примењују на стваралаштво ауторке. У оквирима онога што проиходи из теоријске основе и на основу укрштаја са конкретним књижевним делима даћемо нацрт за једну могућу анализу дела Милице Јанковић, као и скицу ширег контекста у који се ова ауторка укључује, а који у недостатку прецизнијег термина називамо *женском књижевношћу*. Анализом се показују карактеристике прозе Милице Јанковић, али се ове одлике препознају и као парадигматичне за српску женску књижевност прве половине XX века.

Кључне речи: исповест, Мишел Фуко, Милица Јанковић, *Исповести*, женска књижевност

Прва збирка приповедака Милице Јанковић⁴ објављена 1913. године носи индикативни наслов *Исповести*.⁵ Унутар књиге штампано је седам приповедака које су претходно објављиване у *Српском књижевном гласнику* почевши од 1909.

1 jelmilinkovic@gmail.com

- 2 Рад је настао у оквиру пројекта бр. 178029 Министарства за просвету и науку Републике Србије, *Књижевство, теорија и историја књижевности на српском језику до 1915.*
- 3 Рад представља увод у већу студију о исповедном наративу, његовим обрадама и первертованима у прози Милице Јанковић, као и о карактеристикама њеног стваралаштва на основу којих је могуће донети уопштеније закључке о особеностима прозе коју су писале жене у првој половини XX века. У том смислу овде ће се дати нацрт шире целине, неки основнији подаци и назнаке могућих тема које захтевају опсежнију обраду.
- 4 Због теже доступних и расутих података о животу и књижевној делатности Милице Јанковић овде ћемо дати неке од основних података те врсте. Милица Јанковић је рођена у Пожаревцу 23. новембра 1881. године. Рођена је у трговачкој породици, међутим родитељи су се врло рано развели и мајка се са њом и још две ћерке и једним сином одселила у Велико Градиште. Овде је Милица Јанковић завршила основну школу, да би Вишу женску школу и Сликарску школу завршила у Београду. У два наврата, 1901/1902. и 1912, студирала је руски језик са кога је преводила. Током 1904. године је боравила на сликарском усавршавању у Минхену. Радила је као наставница сликања у неколико школа у Крагујевцу и Београду. Већ у 21. години разболела се од хроничног реуматизма који јој је обележио живот и због кога је била веома слабо покретна и везана за кревет. Писала је углавном приповетке и романе, а паралелно је објављивала и књижевности за децу. Први пут је објавила 1909. године у *Српском књижевном гласнику*, а прва књига *Исповести* јој је штампана 1913. године у издавачкој кући *Геца Кон*. Веома редовно је објављивала, понекад и по више књига у току једне године, и сарађивала је са многобројним часописима. Ауторка је активно стварала све до смрти 27. јула 1939. године. Умрла је у Врњачкој Бањи, сахрањена је у Београду. Има веома богат књижевни опус из кога можемо издвојити, на пример, романе *Пре среће* (1918), *Плава госпођа* (1924), *Муштина и крвава* (1932) и приповетке *Исповести* (1913, 1922), *Калуђер из Русије* (1919), *Људи из скамје* (1932). Био-библиографске информације о ауторки: Николић: 1979, Станојевић: 1985. За детаљнији преглед био-библиографских података, као и за библиографију рецензије ове ауторке в. Милинковић 2012б.
- 5 Збирка прича *Исповести* објављена је 1913. године за издавачку кућу *Геца Кон*, а 1922. године штампано је друго издање у Сарајеву. Ово је једина књига ове ауторке која има два издања.

године. У периоду од објављивања првог текста у овом часопису Милица Јанковић постаје једна од његових редовнијих сарадница (в. Ђорђевић: 1982); ова сарадња је започела под уредништвом Јована Скерлића, наставила се и након рата у новој серији овог листа, а практично се завршила ауторкином смрћу.⁶ Ова књижевница изузетно богатог прозног опуса била је веома активан стваралац. Њена животна судбина и болест због које је годинама била везана за постељу пресудно су утицале на обим и природу њеног стваралаштва.⁷

За рано књижевно деловање ове ауторке и њене књижевне почетке у великој мери је заслужан Јован Скерлић као уредник *Српског књижевног гласника* који је релативно редовно објављивао њене текстове и то као ударне прилоге броја (на првим странама) и као критичар који је одмах након изласка *Испо-вешти* писао веома похвално о овој књизи,⁸ а Милицу Јанковић, књижевницу са до тада само једном књигом, уврстио у своју *Историју нове српске књижевности* (Скерлић 1967).⁹ Он је активно учествовао у обликовању њене прве књиге, омогућио је њено објављивање, те је био нека врста књижевног ментора, али и више од тога.¹⁰

Сам наслов прве збирке прича Милице Јанковић упућује на могући контекст њеног тумачења и значења. У том смислу, поетика наслова се овде испоста-

6 Ауторка умире 1939. године, њен последњи прилог је објављен постхумно 1940. године, а непосредно након смрти у броју од 16. августа (ауторка умире 27. јула) у *Српском књижевном гласнику* штампана се „Библиографија Милице Јанковић“ (в. Јовановић 1939).

7 Савременица Милице Јанковић Марија Илић-Агапова о њој пише: „Уморна и тужна, далеко од већег културног центра, тешко подносила осаму, тражећи излаза и пред собом самом и пред околином почела је писати. Најпре је писала за разоноду, а касније из душевне потребе.“ (Илић-Агапова 1938: 292)

8 Реч је о истом тексту у коме је Јован Скерлић оштро критиковао дебитантску збирку приповедака *Сапушници* Исидоре Секулић, која је објављена исте 1913. године (в. Скерлић 2000). Овим текстом Јован Скерлић настоји да покаже карактеристике *женске* књижевности и посматра ове две збирке као „женске“ књиге, а њихову „женскост“ апострофира и самим насловом свог текста. Приказујући их паралелно, Скерлић на принципу контраста анализира приповетке, признајући таленат, непосредност и „аутентичност“ књижевног израза Милице Јанковић, а оспоравајући исте квалитете Исидори Секулић. Уколико усвојимо постулат о суду времена који одређује, оспорава или потврђује у великој мери квалитет одређеног текста, могла би се написати посебна студија на основу истраживања (постхумне) рецепције и књижевне судбине ове две књижевнице, којом би се показала величина грешке у процени коју Скерлић том приликом прави. Са друге стране, уколико прихватимо постојање „генолошког пакта“ између критике и ауторки, који је подразумевао тематско-стилски корпус који треба да поседује *женска* књижевности, онда у оваквој Скерлићевој оцени видимо овај пакт на делу (термин „генолошки пакт“ је увела Магдалена Кох, в. Кох 2003). У том тренутку (не)интенционално Скерлић делује у оквирима ауторско-критичарског савезништва и договора дајући позитивну оцену делу које је очекивани текст из женског пера: интимно, исповедно, сентиментално. Интелектуалистичка проза Исидоре Секулић се није уклапала у задате оквире, те је наишла на неразумевање критичара. Књижевно историјски процеси су двоструко оповргли Скерлићеву критику: Исидора Секулић је успела да пронађе и утврди своје место у књижевно-историјском канону српске књижевности, а Милицу Јанковић, читају тек ретки проучаваоци. Књижевноисторијска судбина Милице Јанковић је парадигматична судбина низа књижевница с почетка XX века које су прошле пут *од признања до заборава* (в. Кох 2009), а у њеном конкретном случају *од најчишћаније ауторке међурајиног периода*, до књижевнице чије ниједно дело није прештампано након њене смрти.

9 Овде је књижевно обрађено свега пет књижевница. Поред Милице Јанковић, присутне су Милица Стојадиновић Српкиња, Даница Марковић, Јелена Димитријевић и Исидора Секулић.

10 Скерлићева улога у приватном и професионалном животу Милице Јанковић је била значајна. Поред уредничке и критичарске подршке коју јој је давао, према речима саме ауторке, својом протекцијом обезбедио јој је и посао наставнице сликања у Другој женској гимназији, у Београду, где је предавала од 1912 (в. Удовички 1967: 124).

вља као релевантан ослонац и поетичка смерница у тумачењу текстова који су груписани унутар корица ове књиге. Овде се поставља тематско-жанровско питање које се односи на то шта Милица Јанковић подразумева под исповестима и како реализује овај жанр у својим приповеткама. Ипак, приликом давања наслова збирци, Јован Скерлић је, такође, одиграо пресудну улогу. Према сведочењу ауторке, она је предложила неколико наслова од којих је Скерлић одабрао овај (в. Удовички 1967: 125). Због тога је можда боље поставити питање шта критичар и уредник Јован Скерлић подразумева под исповестима и који су елементи у прози Милице Јанковић допринели да их барем начелно и условно сврста у исповедни жанр.

Специфично схваћени исповедни жанрови веома су важни за стваралаштво ове ауторке, али и као једна од дистинктивних карактеристика књижевности које су писале жене у првој половини XX века. Интроспекција, психологизација, приповедање изнутра, заокрет ка себи и прво приповедачко лице иманентне су одлике ове прозе. Тематизација обреда исповедања и жанр исповести омогућио је и детерминисао реализацију одређених тематско-сижејних линија, али је условио и језичко-стилске карактеристике *женског* стваралаштва. Проза Милице Јанковић, због свог обима, значаја и квалитета, може бити парадигматична за уочавање општијих карактеристика *женске* књижевности прве половине прошлог века. У том смислу, у даљем току рада покушаћемо прво да дамо нацрт теоријског оквира за тумачење исповести као жанра, а затим да укажемо на које начине и у којим све облицима је овај жанр первертован у делу Милице Јанковић, да бисмо, на основу уочених карактеристика исповедног наратива, уопштили и мапирали особине *женске* прозе поменутог периода.

Теоријски оквир: рађање исповести¹¹

У *Историји сексуалности* Мишел Фуко промишља дискурс исповести. Том приликом Фуко исповест дефинише као један од модела којим се стиче *моћ* у најширем контексту значења те речи. Исповест данас можемо тумачити вишеструко, као део хришћанског церемонијала, као научну форму у психоанализи, на пример, али и као један од устаљених књижевних жанрова. Ови аспекти и облици исповести проистичу један из другог и међусобно комуницирају. Фуко сматра да је повлашћени предмет исповести тема секса и полази од идеје да је све до Фројда говор, тј. истина о сексу била затворена; да се заклањало оно о чему се говорило и да је формиран низ мера које су имале задатак да обезбеде сигурност да се (не)искаже „превише опасна истина секса“ (Фуко 2006: 63). Говор о овој теми је подразумевао говор о одступањима, перверзијама, изузетним чудноватостима, патолошким смањењима и болесним увећањима. Фуко сматра да је током историје постојао суштински отпор против стварања рационалног дискурса о човековој сексуалности, али је баш због тог отпора око ње временом изграђен апарат за *производњу истине*.

Исповест, као књижевни жанр, настаје на дугој традицији цивилизацијског причања о себи, а пресудно је као форма утемељена у хришћанству. Хришћанска исповест има двоструку улогу, њом се са једне стране саопштава истина, а са друге стране успоставља се хришћански *обичај* исповедања, те тако предста-

11 Фукоовом концептом исповести (в. Фуко 2006) бавили смо се и у вези са књижевним радом Лепосаве Мијушковић. У овом и наредном одељку делимично се ослањамо на тај рад (уп. Милинковић 2011).

вља отелотворени притисак и конкретизовану репресију воље за знањем и за стицањем моћи. Исповест увек подразумева постојање границе и њено прелажење, а настаје као последица прекорачења и свести о њему. Пошто је исповедање суштински и кључно везано за прекорачење и за сагрешење, оно онда подразумева и опрост, која треба да се догоди као крајњи циљ. У том кључу тумачена исповест представља жанр који у себи крије и подразумева суштинске инстанце моћи, која се заснива на поседовању знања о другима, на процени о (не) заслуженој помоћи, о опроштају који је увек у рукама тог *друго*.

Specificum западног друштва је у томе, сматра Фуко, што је изградило својеврсну *scinetia sexualis*, за разлику од источних друштava у којима се развијала *ars erotica*: насупрот умећа љубави и уживања, западно друштво развија науку о сексуалности, конструише, како Фуко формулише, *диспозицијив* сексуалности. Сама реч исповест је значењски еволуирала од првобитног значења „признање“, као потврђивање положаја, идентитета и вредности за које се један човек слаже да их други има, до „признања“ сопствених дела и мисли. У исказивању сопствених мисли и дела кључну улогу има онај који слуша, јер нема исповедања без присуства *друго*. Тај *други* појединцу који говори пресуђује на основу процене дискурса истине који је био приморан да каже о себи. Исповест је по својој суштини увек дубоко интимна, а њен садржај примарно не зависи толико од онога ко слуша, већ од онога ко говори, међутим процена садржаја зависи од слушаоца. Специфичност положаја субјекта је у томе да је он онај који говори и предмет говора. „Исповест је, дакле, обред дискурса у ком је субјект (*sujet*) који говори, такође и предмет (*sujet*) исказа; што је такође, и обред који се одиграва унутар односа моћи јер ништа се не признаје без присуства, макар могућег, партнера који није напросто саговорник, већ инстанца која захтева признање, намеће га, процењује, интервенише да би пресудила, казнила, опростила, утешила, измирила; обред у ком се истина потврђује на основу препрека и отпора које је морала да сломије да би се исказала; обред, најзад, у ком и сам исказ, независно од својих спољашњих последица, доводи до суштинских измена у личности која га је изговорила; обред га оглашава невиним, он га искупљује, он га очишћује, он га растеређује кривице, он га ослобађа, он му обећава спас“ (Фуко 2006: 72–73) Дакле, коначно знање долази са друге стране, са позиције слушаоца, који је проценитељ: он пресуђује, кажњава, опрашта, теши, умирује. За исповест је кључна присна веза између онога ко говори и онога о чему се говори, а доминација је, ипак, на страни онога ко слуша. Кључни елемент исповести је управо та веза која се остварује између оног који се исповеда и оног који га исповеда.

Међутим, очекивања од процеса исповедања су обично велика, тиме се исповест уписује у низ чинова којима се личност формира, преиспитује и мења, те она тако постаје срж процеса којима „моћ спроводи индивидуализацију“: исповест се обично говори некој инстанци моћи и у том смислу оне су те које спровode индивидуализацију појединца преко исповедачеве способности да себе исказе.

Исповест показује суштинску снагу речи: речима се саопштава њен садржај и речима се реализује опрост који јој следи. У том смислу остварује се њена блискост са уметношћу речи, са књижевношћу. У књижевности, сматра Фуко, под притиском потребе за исповедањем настаје преображај и стварају се књижевна дела са задатком да се са „дна себе самог“ између речи, издигне истина.

У формирању поменуте *scientie sexualis* кључну улогу има процес који исповест развија од хришћанског обреда до научне форме. У овом развоју испо-

вести, од говора на коленима о својим гресима, па до научно утемљене апаратуре, кључну улогу је, између осталих момената, имала метода тумачења. Тумачење показује дуализам и дијалогичност исповедања која се остварује на релацији говорник–слушалац. Слушалац има коначну реч, даје значење и смисао исповести. Он је херменеутичар, тумач, господар истине.

Овако описани слушалац исповести је веома близак читаоцу, тумачу књижевног дела. Питање – коме се човек током обреда исповеда, блиско је питању коме се аутор својим делом обраћа: ко је његов читалац, коме преноси своју искуственост, од кога тражи разумевање резултата сопствене имагинације. У контексту *женске* књижевности, сходно овоме, може се поставити питање ко је слушалац/читалац исповедне литературе коју ове ауторке пишу: да ли се оне интроспективно говорећи обраћају читаоцима, или прецизније читатељкама, или, ипак, целокупној књижевној јавности,¹² којој настоје да покажу своју женскост и њене специфичности. Уколико прихватимо идеју да се својом исповедношћу ауторке обраћају широј књижевној јавности, желећи да, између осталог, покажу карактеристике сопствене женскости, онда „слушаоца“ њихових текстова треба тражити у уредницима часописа и издавачких кућа где су објављивале, критичарима, али и у непознатим читаоцима, подједнако колико и у читатељкама. У овом односу ауторка–књижевна јавност, можемо препознати однос исповедач–исповедник, посебно јер су најзначајнији делови књижевне јавности фигуре ауторитета, уредници, критичари, мушкарци, носиоци поретка, који су у великој мери одређивале књижевну (и животну) судбину ауторке. У том смислу, књижевни текстови које су писале, често су били више или мање, експлицитније или суптилније, полемички интонирани текстови усмерени (и) ка фигурама ауторитета и доминантног (маскулинистичког) модела културе (в. Бараћ 2012).

Књижевно-уметничка реализација исповести: интимистички жанрови

Посматрајући историјски развој исповести као жанра, Фуко анализира начин на који се изворно хришћански *жанр* исповести преобликовао у форме као што су саслушања, лекарски прегледи, психоаналитичке терапије, аутобиографски наративи, писма (Фуко 2006: 74). У контексту српске књижевности које су писале жене, најзначајнији облици первертованих исповести су епистоларне форме и аутобиографски наративи. Аутобиографски наратив се, у Фукоовој концепцији, разуме као један од кључних „наследника“ хришћанске исповести. Историјским мењањем природе исповести, њеним распростирањем и губитком ексклузивности, претапањем у друге жанрове и измештањем из првобитних простора, она поприма друге облике и отвара се према новим функцијама.

Описујући жанр исповести, Фуко указује на теме и карактеристике које се могу издвојити (и) као својства *женске* књижевности почетка XX века. Фуко пише: „признајемо своје злочине, своје грехе, исповедамо своје мисли и жеље, своју прошлост и снове, исповедамо своје детињство, своје болести и невоље; ватрено се заузимамо за то да са највећом тачношћу кажемо све оно што је најтеже рећи, исповедамо се у јавности и у приватности, родитељима, васпитачима, лекару, онима које волимо; признајемо сами себи, у задовољству и муци ствари

12 Термин књижевна јавност користимо у оном смислу како је о грађанској јавности писао Хабермас (Хабермас 1969). Тумачење Хабермасових идеја у контексту књижевности које су писале жене и феминистичке литературе, као и тумачење *Девојачког романа* Драге Гавриловић у контексту рађање феминистичке (контра) јавности дала је Станислава Бараћ. (в. Бараћ 2012)

које не можемо рећи никоме другом и од којих правимо књиге“ (Фуко 2006: 69 – 70, подвукла Ј. М). Овако описан садржај и процес исповедања, не само да се, путем преобликовања, начелно доводи у везу са књижевним делима, већ се њихов садржај у овом цитату (и) поистовећује. Тумачећи слободније Фукоове закључке могли бисмо сугерисати идеју о сличности сваког књижевног стварања са поступком исповедања јер се одвијају готово истоветни процеси интроспективности и обликовања унутрашњих садржаја и јер се ти исти садржаји стављају на увид некое ко је *изван*, ко је *друзи*, исповедник или читалац.

Исповедни дискурс је у директној вези са интимистичким жанровима, који су изразита карактеристика (српске) *женске* модерне прозе која настаје у првој половини XX века. *Женски* интимистички исповедни жанр из данашње перспективе савремених тумачења омогућио је списатељицама причање личне историје, језичко конструисање идентитета, *gender* у акцији (в. Кох 2008), али и различите облике (родне) трансгресије и друге облике прекорачења. Овакав жанровски одабир представља својеврсни већ поменути „генолошки пакт“ (в. фуснота бр. 8) склопљен између ауторке и публике, било критичарске било читалачке. Овај у већини случајева обострано прихваћени *пакт* састојао се у томе да је списатељицама било *дозвољено* да пишу у оквирима исповедних жанрова, те да таква литература није представљала изненађење и схватана је као иманентни жанр женама писцима. Писање текстова у овом кључу обезбеђивало је релативну подршку критике и укључивање у канон и токове српске књижевности, а супротно томе, одступање од очекиваног наилазило је на суштинско неразумевање критике.¹³

Исповедање у књижевном дискурсу може бити остварено у неколико видова, који би могли да се групишу у две велике целине: документарна исповест и фикционализована исповест. Читалац у оба случаја може бити смештен унутар текста, као опредмећена инстанца, тематизована унутар жанра, или може бити спољашња инстанца коју текст апострофира самим својим постојањем и која му је иманентна. Код књижевница прве половине XX века најчешће се ради о фикционализованим исповестима. Међутим, специфичност њиховог исповедања је у значајној аутобиографској основи њихових текстова и у том смислу се овде срећемо са документаризмом заогрнутим у фикционалност. Аутобиографску и реално доживљену основу њихових радова потцртава жанровски документаризам реализован формама какве су писма, дневници, сећања, помоћу којих се делови сижеа или сиже у целини реализују. Са друге стране, фикционализација ових прича, која се превасходно постиже изградњом јунакиња које репрезентују животне и идејне околности својствене (и) ауторки одводи ова дела на други (не) документаристички пол. На овој пренапрегнутој граници фикционалног и документарног почива највећи број текстова Милице Јанковић, али и њених претходница, Драге Гавриловић, на пример, као и савременица од којих треба у овом контексту издвојити Лепосаву Мијушковић и Јулку Хлапец Ђорђевић.

Наслов дебитантске збирке Милице Јанковић отворено и цитатно упућује на исповедни дискурс и асоцира на велике исповести светске литературе, као што су познате Августинове *Исповести* и посебно вишеструко важне *Исповести* Жан Жак Русоа, које са делима *Дијалози* и *Сањарије усамљеног шейшача* чине исповедно-аутобиографску трилогију (Русо 2000). *Исповести* Милице Јанковић другачијег су домета него поменута дела и свакако радикално различитог књи-

13 Ову идеју потврђује и анализирана Скерлићева критика *Сапушника* Исидоре Секулић и *Исповести* Милице Јанковић (в. фусноту бр. 8).

жевно-историјског значаја и места. Међутим, суштинска разлика у односу на поменути и њима слична дела, остварује се на нивоу (не)фикционалности, тј. документаризма. *Исповести* Милице Јанковић не представљају документарну прозу, те ову збирку не можемо тумачити на тај начин. Међутим, приповетке које се налазе у збирци представљају низ фикционализованих исповести са великим бројем аутобиографских елемената смештених у квазидокументаристичке жанрове. Наратолошки разноврсна збирка представља својеврсну ризницу исповедно-интимистичких жанрова и наративних техника: писама, дневника, аутобиографских елемената, бележака, приповедања у првом лицу, ретроспективног приповедања, унутрашње перспективизације и др. Такође, веома важан момент који нас може одвести ка одговору на питање са почетка рада, шта ауторка и критичар сматрају под исповестима, јесте чињеница да у причама Милице Јанковић не постоји нужно очигледан грех или прекорачење граница које би мотивисале исповест, нити се она догађа искључиво у преломним животним тренуцима, већ се исповедању приступа када постоји интимни садржај који треба саопштити.

Исповест ауторка разуме као интимну, интроспективну причу о себи, која обично подразумева (и) говор о љубави. Међутим, тематско-сижејни оквири њених приповедака и романа не исцрпљују се искључиво у љубавним причама, већ се често приповеда о болести, о школовању и одрастању, дају се утисци о окружењу и средини у којој се јунакиња налази. И поред честог уплива аутобиографских елемената, или пак људи и догађаја из непосредне околине, Милица Јанковић није отворено писала о себи. Њена савременица Марија Илић-Агапова преноси део разговора са Милицом Јанковић у коме ауторка пише о свом изненађењу које је уследило након објављивања њене прве приче у *Српском књижевном гласнику*. С обзиром на то да је ауторка своје прве радове објављивала под псеудонимом, ни њена непосредна околина није знала ко је аутор приче, али су ови, њој најближи, читаоци приметили једну веома занимљиву ствар која иде у прилог тези о аутобиографској основи њеног стваралаштва: „Како у личности изнетим у причи није тешко било препознати и поједина лица из њихове непосредне околине, сестре младе књижевнице су се у чуду питале ко је непознати писац који њих тако добро познаје“ (Илић-Агапова 1938: 292) На другом месту сама Милица Јанковић каже: „1909. 1. јула мислим изашла је прва моја прича: *Испржнути листови из дневника једне девојке*. Ја сам [тада] била у селу, малала цвеће на сомоту. Дошао *Гласник* сестра прочитала: – Да видиш ово као да нам је род – оборила [ја] главу – породица последња сазнала“. Или „Реалност ми је увек полазна тачка. Али колико ту има правих људи, ‘копије по природи’, ја не знам. Све долази из мене и то као нова реалност. Вероватно да је истина да је та реалност прошла кроз мене. ... Што се тиче *Калуђера из Русије* ту има много маште, мада је калуђер уистину постојао“ (Удовички 1967: 124–125). Дакле, сведочанство о аутобиографској и искуственој основи својих текстова оставила је и сама ауторка.¹⁴ Међутим, и поред аутобиографске и непосредно искуствене инспира-

14 Ова разматрања се могу анализирати и са становишта идеје прототипа, која је утемељен поводом реалистичке прозе. У том контексту анализом се може показати у којој мери се проза Милице Јанковић примењеним техникама „одваја“ од реалистичке прозе и уклапа у модел модерне прозе и колико је овде од реалности битније како се та иста стварност модификује субјективним, тј. како се одвијају и које литерарне резултате дају процеси које Милица Јанковић дефинише као *пролазак кроз мене*.

ције о којој је сведочила, она није „неговала“ класичне документаристичке жанрове, већ је од документа полазила са интенцијом да пише фикцију.

Једина објављена књига Милице Јанковић која се може разумети као текст близак документаристици јесте књига *Међу зидовима*. Ова збирка кратких прозних записа, објављена 1932. године, жанровски је најближа дневнику.¹⁵ Настала као резултат запажања и интелектуалних рефлексива, ова књига, литерарно тематизујући поетику собе и књижевно обликујући дихотомије унутра/споља и слобода/неслобода, представља значајно сведочанство о болести: „Дошавши са далеког, лепог пута за који нисам била способна, ту сам се сручила, ту сам пала, у ову малу собу, прва која се под руком нашла. И ту сам остала годину и месец дана. У тамници. ... Усред Београда пустиња пред очима. ... Цео дан клизим оком по широком и високом сивом зиду према мени. ... Десно од главе ми је прозор, лево зид моје собе. Заидана сам унутра. И споља мој видик је заидан. ... Само небо горе – то је ширина, то је слобода, али она је тако далеко, тако високо“ (Јанковић 1932: 5–6). У овој књизи ауторка не изграђује јунакињу која би посредовала између ње и читаоца, већ проговора она сама. Међутим, ови записи формално не претендују на историчност, немају документаристичку, ни дневничку форму, нису чак ни датирани, већ представљају кратке прозне записе, који су тематски насловљени. Овде се поменута напрегнутост између документаризма и фикционалности опет остварује, с тим што је кретање по тој линији реализовано у супротном правцу: у већини текстова Милице Јанковић интенционално се од аутобиографског и искуственог креира фикционални садржај, који се формом: писмима, дневником, белешкама, документаризује, чиме се ствара привид истинитости, а овде се евидентно документарни садржај литерарно обрађује и обликом у коме је дат фикционализује, чиме се прави отклон од документа.

Ауторка се тако у тренутку, када је могла коначно да објави свој *дневник болести*, формом од њега дистанцирала, док је у својим приповеткама и романима овај облик књижевног изражавања веома вешто користила. Игра фикционалног и документарног која се овде остварује испоставља се као кључна обликотворна нит стваралаштва Милице Јанковић, али је и једна од кључних стваралачких интенција уочених у *женској* књижевности.

Уочено дистанцирање је сродно ономе с почетка њеног стваралаштва када је због бојазни да њени текстови нису довољно добри објављивала под псеудонимом остављајући нам тако незаобилазно сведочанство гинокритичарски промишљене *сирејње од ауторства* засноване на суштинском страху да жена не зна довољно добро да ствара, а да ће је сам чин писања изоловати и уништити (Губар, Гилберт 1996). Милица Јанковић је, сматрајући своје прве радове безвредним, потписала псеудонимом Л. Михајловић и послала по пријатељици Јовану Скерлићу. Тек након објављивања у *Српском књижевном гласнику* и посебно након Скерлићеве похвале, ауторка је поверовала у квалитет сопственог стваралаштва, али је и након тога у њега сумњала: „Највећа радост [је дошла] касније када ме је Скер[лић] похв[алио]. Увек сам мислила да је то мало претерано, бојала сам се гордости.“ (Удовички 1967: 124).¹⁶

15 Магдалена Кох ову књигу у контексту дневничких форми у прози Милице Јанковић тумачи као дневник болести. Поред ове врсте дневника издваја интимни мушки дневник реализован у приповеци *Мало срце* и девојачки дневник sazревања присутан у роману *Пре среће*. (Кох 2005).

16 Овде нам је остављено сведочанство о разумевању ауторитета и наговештени су процеси и специфичности функционисања релације ауторка–књижевна јавност, о чему смо писали у претходном току рада, а што би, не само у вези са случајем Милице Јанковић, већ у вези са *женском* књи-

Екскурс: Шетња кроз исповедни наратив Милице Јанковић

Прва приповетка збирке *Мало срце*, са индикативним поднасловом *Из бележака несрећног човека* исприповедана је у првом лицу и представља дубоко личну сентиментализовану причу „изговорену“ из перспективе мушкарца, оца и супруга, коме умире жена, мајка његове ћерке, као и ћерка. Поднаслов указује на фрагментарност („из“) и на документарност („белешке“). Прво приповедно лице и овакав поднаслов, који указује на дневничко бележење, у комбинацији са темом приповетке, њеном дубоком сентименталношћу и интроспективним поступцима, омогућава да се овај текст Милице Јанковић тумачи као фикционализована и модернизована исповест чија је централна тема болест и губитак вољеног.

Наредна приповетка *Отргнутих листићи из дневника једне девојке* представља квазидневничку прозу, која не поштује дневничку форму (не постоје датуми, заглавља и остали формални елементи дневника), али даје причу из првог лица о животу девојке на школовању у Београду. Овде главна јунакиња из своје готово самотничке перспективе, из изнајмљене собе даје слику урбаних простора. Урбани простор, као место у коме се смештају јунакиње и радња прозе Милице Јанковић, показује још једну константу, како њене, тако и *женске* литературе уопште: градски простори и урбане, а не руралне, средине, доминантни су топови ове књижевности и у суштинској су вези са жељом да се прикаже специфичност женског сензибилитета. Ову особину *женске* прозе, управо поводом приповедака Милице Јанковић, примећује и Александар Јерков у предговору *Анџиологији београдске приче* (Јерков 1994) где закључује да књижевнице „ретко локализују приповедање, град је за њих подразумевано место живота. Њихове јунакиње, без обзира на све друге недоумице и честу онтолошку несигурност, ретко сумњају да је место њиховог живота тамо где је савремена цивилизација. Урбаност ове прозе почива на чежњи за таквом савременошћу и потреби да се изрази један посебан сензибилитет“ (Јерков 1994: 674).¹⁷ Урбани простори у овој прози испостављају се као *женском* стваралаштву иманентна, готово неупитна, чињеница, која је првенствено последица искуства књижевница, које су већински рођење или су највећи део живота провеле у већим или мањим градским срединама, неретко у Београду. Овде треба узети у обзир и чињеницу да се ове ауторке без већих изузетак биле ванредно образоване жене, свог (и сваког другог) времена, што је видљиво из њихових биографија, као и да су сходно томе свој лични *Bildungs* и друге интимне обликотворне, процесе доживљавале у градским срединама у којима су се школовале и радиле. С обзиром на искуствену основу њихове прозе и на чињеницу да су пишући о другим јунакињама доминантно писале о себи, логична је *урбанофилија* (Јерков 1994), која се из њихових текстова може прочитати.

жевношћу у целини, могло да се анализира у посебној студији као један од кључних обликотворних процеса ове литературе.

- 17 Александар Јерков овде посебно издваја Милицу Јанковић и примећује како она „трпи судбину жена приповедача које се у патријархалној култури олако потцењују“ (Јерков 1994, 674) констатујући да парадигма потцењивања и прећуткивања није карактеристика искључиво књижевне историје која је приповедачице искључила или превидела, већ да се та врста „традиције“ наставља и у савременој књижевности. Поред уочавања ове врсте „неправде“, Јерков овде наводи и књижевна оправдања за ову врсту искључивања која проналази у сентиментализму и тривијалности који ограничавају сижејне и смисаоне распоне ове прозе. Констатација Александра Јеркова о постојању линије прећуткивања *чињаве једне литеративуре*, чињенично књижевно-историјско стање везано за ову проблематику, као и проблематизација критеријума на основу којих се процењује (*женска*) литература, врло су подстицајне теме и захтевају посебну студију.

Први део приповетке *Отргнути листови из дневника једне девојке* има поднаслов: *Ја и околина* који указује на једну од кључних тема исповедно-интимистичког типа говора, тј. на покушај субјекта који говори да осмисли своје постојање и сопствену позицију у односу на (урбану) средину која га окружује, а што је неопходан процес за његов даљи развој. У најширем контексту ову тему бисмо могли да дефинишемо као покушај проналаска сопственог места у свету, његовог дефинисања, објашњења, контекстуализације и разумевања. Као и у претходној приповеци, и овде се у наслову указује на фрагментарност текста: „отргнути листови“. С тим, што овде постоји и семантичка нијанса која сутерише наслино одвајање једног дела садржаја дневника из његове целине.

Трећа приповетка *Једно нејосласто писмо* упућује, такође, на документарни жанр писма, у овом случају љубавне епистоле, који подразумева исповедни говор о себи и који за разлику од дневника или више од њега подразумева ону другу инстанцу: слушаоца или читаоца. Међутим, овде се первертовање жанра остварује чином неслања, који је апострофиран већ у насловној синтагми, чиме се жанр писма преиспитује сопственом нефункционалношћу.

У наредне две приповетке (*Песма о живоју* и *Болничарка*) приповедање је дато у првом лицу и у питању су приповедачице. Свет који се у литератури коју пишу жене почетком века нуди читаоцима је доминантно женски свет: главни ликови су најчешће јунакиње, жене и девојке, приповедање је често из женске перспективе, некада врло прецизно фокализовано, а некада се приповедни глас случајно или намерно декларише као женски. Док се приповетка *Песма о живоју* исцрпљује у пренаглашеној сентименталности,¹⁸ *Болничарка* је вишеструко значајна прича у контексту збирке *Исјовесџи*, али и у контексту каснијег стваралаштва Милице Јанковић. Ова приповетка је *Bildungsroman* у малом, сажета, на приповетку сведена, тема *Bildungs-a*: образовања и одрастања током којих јунак или јунакиња пролази кроз низ заблуда и разочарања у сопствене таленте и у свет, како би се дошло до формирања личности, њеног буђења, помирења са светом или завршетка у порушеним идеалима. Овде је ретроспективним приповедањем дата изванредна тематизација женског *Bildungs-a*. Такође, ово је приповетка из које је израстао веома битан роман ове ауторке *Плава ђосиођа*. Наиме, делове који су били исувише дигресивни Јован Скерлић је саветовао ауторки да уклони из приповетке и од њих је настао потпуно нов текст: „*Болничарка* – послала сам причу Скер. он је вратио неколико листова, са напоменом да то прави дигресију за ову, али да одатле могу да направим другу причу. То се касније претворило у основ за Пл[аву] госпођу“ (Удовички 1967: 125).

Поред покретања значајне теме, женског постајања и буђења, ово је приповетка у којој Милица Јанковић кроз речи своје јунакиње отворено говори о положају жене: „И омрзох себе што сам женскиње. Осећала сам да је жени чињена од почетка живота неправда, неправда од природе и од људи. И да ту неправду увећам, ја сам мрзела себе. ... И ја сам се освртала на цео женски род и питала: зашто жена живи? И одговорила: прво за задовољство људима па онда да рађа кћери и синове, кћери да буду понижаване, као и она, и синове да понижавају

18 Сентименталност у сужејним решењима, дескрипцији и у стилу једна је од карактеристика женске књижевности која се може пратити кроз читаву линију традиције. У случају Милице Јанковић овакав израз је и последица лектире и утицаја руске литературе, која јој је била блиска (руски језик је и студирала). Ауторка је истицала своје симпатије према руској књижевности (в. Удовички 1967), а процеси угледања и утицаја подспешени су и њеним преводилачким радом: превела је Толстојеву (*Bildungs*) трилогију *Детинство; Дечаство; Младост*.

кћери неке њене друге. И за све то шта добија жена? Ласкају њеној лепоти. И она, безумница, негује ту лепоту и радује се кад успе да се помоћу ње допадне ком човеку. Ја сам се грозила. И омрзох лепоту, као да је она крива. ... Мени је било толико мрско што сам женскиње, да сам чак и у говору избегавала облике женског рода ... Али још више него себе и жене уопште, ја сам мрзела људе који су мрзели женскиње“ (Јанковић 1922: 96–97). Овако отворено полемичан говор се веома ретко среће у стваралаштву ове књижевнице: женски положај је неупоредиво чешће илустровала и могуће проблеме решавала сижејно и на симболичком нивоу, те је због тога ова приповетка у контексту целокупног стваралаштва још драгоценија.

Кретање ка крају збирке доноси постепену објективизацију приповедања, па су тако последње две приповетке (*Љубомора* и *Никада*) исприповедане наизглед објективно, из трећег лица, с тим што се у приповеци *Љубомора* проналазе уметнути епистоларни делови, као и делови дневничког текста. У том смислу у овој приповеци објективизирана је оквирна прича, док је централни наративни ток изразито субјективан, а приповедање је интрадијагетичко и епистоларно. Поред присутних наратолошких комбинација које утичу на динамику приповедања, ова приповетка је на тематском нивоу веома значајна јер се бави питањем насиља у браку, одласком жене од мужа насилника и њеним повратком у родитељску кућу.¹⁹

Од исповести до *Bildungs-a* или исповест у функцији *Bildungs-a*

Наратив и жанр исповедања у смислу причања приче о себи, интроспективног сагледавања сопства и његово смештање у спољашње оквире и релације, ауторка узима као повлашћени наративни поступак и жанр који ће често користити и поставља га у основу своје прозе, како значењски, тако и формално. У дебитантској збирци *Исповести* ауторка је позиционирала неке од кључних тема којима ће се бавити и конституисала централне приповедачке поступака које ће користити и у свом каснијем стваралаштву. Посебно је важна она линија која се иницира приповетком *Болничарка* и која ауторку одводи ка тематизацији женског *Bildungs-a*. Ова тема ће се у роману *Пре среће* активирати као централна, док је њена специфична обрада дата и у *Калуђери из Русије*, а посебно у роману *Плава госпођа*.²⁰

Говорећи о исповести, Фуко је констатовао, како је већ у овом тексту помешано, да је процес исповедања у директној вези да процесом индивидуализације, а да је исповест у основи низа поступака и догађаја којима се личност формира. Уколико овако схватимо исповест, њену природу и функцију, онда можемо да закључимо да се она семантички, ако не формално, налази у основи жанра какав је *Bildungsroman*. За ову књижевну врсту можемо рећи да има двоструку традицију. Класичан роман овог типа настаје у немачкој књижевности и традицији и обично описује развојни пут младића који, пролазећи кроз формално школовање и стицање других искустава, покушава да пронађе своје место у свету и да га усклади са сопственим, у најранијој младости успостављеним, идеалом. Пара-

19 Ова приповетка би могла да се тумачи у кључу оних књижевних дела која тематизују злостављање. Овом темом се бавила и у том контексту дала низ критичарко-теоријских интерперетација Јасмина Ахметагић у књизи *Приче о нарицису злостављачу: злостављање и књижевности*. (Ахметагић 2011)

20 Узета су у обзир дела која припадају првој деценији стваралаштва Милице Јанковић.

лелно са овим моделом, формира се друга линија традиције која тематизује развојни пут жене који је у многоме другачији од мушког *Bildungs-a*. Женски развојни пут је пут изнутра, док је мушки развој најчешће одређен спољашњим околностима. Као варијанта женског *Bildungsroman-a* издвојен је роман о буђењу, који теоретичарка Сузан Росовски именује према кључном делу ове традиције *Буђење*, Кејт Шопен (в. Сирковић 2011).

Први роман овог типа у српској *женској* књижевности је *Девојачки роман* Драге Гавриловић (в. Милинковић 2012а). Ово је уједно и први роман у нашој књижевности чији је аутор жена. Женско постајање које је Драга Гавриловић у овом свом делу приказала чврсто је повезано са женскошћу главне јунакиње, али и са еманципаторским процесима, које идеје социјализма и феминизма доносе са собом половином XIX века. Почевши од *Девојачког романа* могуће је успоставити традицију овог типа текстова, у којој би веома битно место заузимала проза Милице Јанковић. Књижевна обрада ове теме у њеном стваралаштву је комплексан проблем и често понуђени модел није једини могући угао разумевања поменутих текстова, али осветљава један њихов слој. Романи *Пре среће* и *Плава ђосиођа*,²¹ користећи се, већ поменутих техникама и књижевним формама, показују два потпуно супротна развојна пута. Поред елемената исповедног наратива, жене као главне јунакиње, заједничка им је и љубавна прича као централна и, посебно, тема женског *Bildungs-a*. Међутим, ова два романа показују две различите финализације женског постајања.

Пре среће, роман у коме се показује и обликотворна моћ књижевности²² што је само по себи важна тема, представља идеалистички роман који свој крај спушта у „класични“ идеализовани расплет: љубавна прича своје исходиште има у срећном браку који јунакиња схвата као срећан крај свог развојног пута. Са друге стране изузетан роман *Плава ђосиођа* представља дезилузионистички роман о прељуби, који не подразумева срећно разрешење заплета. Међутим, овај роман је значењски сложенији, јер паралелно прати две жене и њихове развојне приче, које су веома прожете, а ауторка нам током романа вешто оставља утисак да је централна тема јединствена и да нам све време прича причу о прељуби главне јунакиње Зоре. Међутим, крај романа преокреће његово значење и показује да је овде реч о *Bildungs-u* искоса, у коме је Олга, јунакиња која је сведок и саучесник „проблематичне“ љубавне приче, истинска јунакиња *Bildungs-a*. Тематика и начин обраде обезбеђује овом роману изузетно место у стваралаштву Милице Јанковић, али и у линији традиције *женске* књижевности где романи о женској прељуби нису честа појава.²³

Прозе Милице Јанковић као парадигма *женске* прозе

Проза Милице Јанковић у великој мери почива на исповедном дискурсу онако како га је ауторка разумевала. Исповест се овде конципира као причање о себи, без нужног, очигледно видљивог и типичног, сагрешења или преступа који

21 Упоредна анализа овог романа и романа *Буђење* Кејт Шопен показала би многобројне сличности. Такође неопходно је компаративно посматрати овај и роман Јулке Хлапец Ђорђевић *Једно дописивање*. Ове паралеле уочава и истиче и Станислава Бараћ (в. Бараћ 2012).

22 На главну јунакињу пресудно утиче Толстојева приповетка „Кројцеров соната“.

23 Овде су дате искључиво назнаке и почетни закључци везани за постављени проблем. Тема *Bildungs-a* захтева битно продубљенији приступ и обраду, чиме смо се детаљније бавили на примеру *Девојачког романа* Драге Гавриловић у Милинковић 2012а.

би подразумевао специфичну функцију исповедања утемељену у западним културама. Исповедни наратив је утемељен и оснажен љубавном тематиком и сажетима који обрађују женску сексуалност²⁴ и мушко-женске односе, што се слаже са Фукоовим закључцима о сексу као повлашћеној теми исповедања. Као одлике исповедног дискурса у прози Милице Јанковић могу се издвојити: љубавна прича као доминатна тема, реализација исповедног дискурса кроз приповедање у првом лицу и (квази)документаристичке жанрове какви су дневници, белешке, писма, као и сентиментализам као обележје стила и као битан елемент тематско-сажетних решења. Као веома важну карактеристику, треба издвојити имплементацију елемента аутобиографског у интенционално фикционалне тестове, као и стално присутну пренапрегнутост између документарног и фикционалног. Ово специфично скривање *себе* и превасходно своје женскости у фикцији може се тумачити и у кључу *стрепње од ауторства*.²⁵ Уочене одлике уједно су и кључне и доминантне одлике српске књижевности коју су писале жене почетком XX века, те се испоставља да проза Милице Јанковић због свог места и значаја у *женској* књижевности може бити парадигматична за овај корпус текстова.

Литература

- Андоновска 2011: Biljana Andonovska, *Zovem se mazohizam: Vanda i Leopold fon Zaher-Mazoh, ime, žena, žanr, Genero*, br. 15, Beograd, 41-58.
- Ахметагић 2011: Jasmina Ahmetagić, *Приче о narcisu zlostavljaču: zlostavljanje i književnost*, Beograd: Službeni glasnik.
- Бараћ 2012: Станислава Бараћ, Рађање феминистичке (контра)јавности у *Девојачком роману* Драге Гавриловић, *Књижевство* бр. 2, 2012, у припреми.
- Војиновић 2005: Станиша Војиновић, *Српски књижевни гласник 1920–1941, библиографија нове серије*, Нови Сад, Београд: Матица српска, Институт за књижевност и уметност.
- Губар, Гилберт 1996: Gilbert, Sandra, Gubar, Suzan, Zaraza u rečenici: žena pisac i strepnja od autorstva, *Ženske studije*. 5/6, Beograd, 112-137.
- Ђорђевић 1982: Љубица Ђорђевић, *Библиографија Српског књижевног гласника*, Београд: Народна библиотека Србије.
- Илић-Агапова 1938: Марија Илић-Агапова, *Случај Милице Јанковић или победа духа над материјом, Београдске оштинске новине*, бр. 4, Београд, 291–294.
- Јанковић 1918: Milica Janković, *Pre sreće*, Zgreb: Književni jug.
- Јанковић 1919: Милица Јанковић, *Калуђер из Русије*, Београд, Сарајево: Издање И. Ђ. Ђурђевића.
- Јанковић² 1922: Милица Јанковић, *Исповести*, Београд, Сарајево: Издање И. Ђ. Ђурђевића.
- Јанковић 1924: Милица Јанковић, *Плава госпођа*, Београд: Штампарија „Макарије“.
- Јанковић 1932: Милица Јанковић, *Међу зидовима*, Београд: Штампарија „Јадран“.
- Јерков 1994: Александар Јерков, *Одбрана и последњи дани*, у: *Антологија београдске приче 1, 2*, прир. Александар Јерков, Београд: Време књиге, 653-684.

24 У прози Милице Јанковић могу се наћи елементи тематизације лезбијске љубави, која је укључена у структуру сажета о женском пријатељству и блискости. Ови елементи се могу, на пример, пронаћи у приповеци *Љубомора* из збирке *Исповести*, али и у роману *Плава госпођа*.

25 Овим и сродним проблемима у вези са Исповестима Ванде фон Захер-Мазох бавила се Биљана Андоновска (Андоновска 2011).

Јовановић 1939: Живорад П. Јовановић, Библиографија Милице Јанковић, *Српски књижевни гласник*, 16. август 1939. бр. 8, Београд, 583-584.

Кох 2003: Магдалена Кох „Да ли постоји „генолошки пакт“? О интимистичким жанровима у прози српских списатељица почетком 20. века“, у *Зборник Мајице српске за књижевност и језик* 51/3, стр. 694–708, Нови Сад: Матица српска.

Кох 2005: Магдалена Кох, Између исповести, сведочанства и изазова. Форме књижевног дневника у прози Милице Јанковић; у *Жанрови српске књижевности. Порекло и поетишка облика*, уредници З. Карановић и С. Радуловић, бр. 2, 257-276, Нови Сад: Филозофски факултет, Орфеус.

Кох 2008: Magdalena Koh, Naratološka transgresija ili srpski modernistički gender-diskurs u književnoj akciji (Milica Janković, *Ispovesti*, 1913); *Teorije i politike roda. Rodni identiteti u književnostima i kulturama Balkana i jugoistočne Evrope*, ur. Tatjana Rosić, 305-316, Beograd: Institut za književnost i umetnost.

Кох 2009: Магдалена Кох, Од афирмације до заборава и шта даље? Приповетке Анђелије Лазаревић, Милице Јанковић и Јеле Спиридоновић-Савић у Српској књижевној задрузи и у српском књижевном канону; у *Место приповетке у српској књижевности. Досијеј Обрадовић и Европа*, 209-220, Београд: Научни састанак слависта у Вукове дане, 38/2.

Милинковић 2011: Јелена Милинковић, Љубав као перформативни чин у приповеткама Лепосаве Мијушковић, *Књиженство*, бр. 1, доступно на <http://www.knjizenstvo.rs/magazine.php?text=11>

Милинковић 2012а: Јелена Милинковић, *Девојачки роман* као *Bildungsroman*, зборник радова са научног скупа о Драги Гавриловић, одржан 4. јуна 2012. године, у штампи.

Милинковић 2012б: Јелена Милинковић, *Милица Јанковић*, на <http://knjizenstvo.etf.bg.ac.rs/sr>

Николић 1979: М. М. Nikolić, Janković, Milica, u *Leksikon pisaca Jugoslavije*, II tom, Д-Ј, ur. Živojin Boškov, 544 – 546, Novi Sad: Matica srpska.

Русо 2000: Жан Жак Русо, *Исповести, Сањарије усамљеног шетача*, Сремски Карловци, Нови Сад: Књижарница Зорана Стојановића.

Сирковић 2011: Nina Sirković, *Ženski glasovi u romanu: razvoj junakinje Bildungsromana, Књиженство*, бр. 1, доступно на <http://www.knjizenstvo.rs/magazine.php?text=11>

Скерлић 2000: Јован Скерлић, Две женске књиге, у *Писци и књиже I*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 193–202.

Скерлић 1967: Јован Скерлић, *Историја нове српске књижевности*, Београд: Просвета.

Станојевић 1985: Малиша Станојевић, Животна и списатељска судбина Милице Јанковић, *Анали филолошког факултета*. Год 16. Београд, 181–193.

Удовички 1967: Иванка Удовички, Необјављени текст Бранимира Ћосића о Милице Јанковић, *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор*, књ. 33, св. 1–2, Београд, 121–127.

Фуко 2006: Mišel Fuko, *Volja za znanjem, Istorija seksualnosti I*, Београд: Karpos.

Хабермас 1969: Jirgen Habermas, *Javno mnjenje. Istraživanje u oblasti jedne kategorije građanskog društva*, Београд: Kultura.

THE CONFESSION IN CONFESSIONS BY MILICA JANKOVIĆ

Summary

This paper analyzes the prose of Milica Jankovic in the context of confessional narratives. First, work sets a theoretical framework based on Foucault's theory of sexuality and Foucault's definition of confession genre, and then these theoretical assumptions are applied on the work of the author. In terms of what results from the theoretical basis and based on intersections with specific literary works, we will present a draft for a possible analysis of works by Milica Jankovic, and outline the broader context in which this author was included, and which, in the absence of more precise terms, we call *women's* literature. The analysis shows the characteristics of prose by Milica Jankovic, but these features are identified also as crucial for the Serbian *women's* literature of the first half of the twentieth century.

confession, Michel Foucault, Milica Janković, Confessions, women's literature

Никола М. Ђуран¹

ПОРЕЂЕЊЕ ИДЕЈА О ИНТЕРТЕКСТУАЛНОСТИ У РАДОВИМА РОЛАНА БАРТА, ЖАКА ДЕРИДЕ, ОСТИНА ВОРЕНА И РЕНЕА ВЕЛЕКА

У раду се разматра надмоћ текста као самосталног субјекта у односу на аутора, који представља само исторични проводник атемпоралне текстуалне идеје. У мноштву тренутних рецепција дела, представе књижевне стварности упућују на јединство свих дела у оквиру ентитета који се на одговарајуће начине у тим рецепцијама отеловљује. Порекло свих дела је у нејасној удаљености текста, непризнатог у његовој непрактичности и неумесности која подрива *ауцџоријас* писца; оно се, додуше, увек наслућује и нехотице тражи, али што је упорнија диференцијација жанрова и конотација, очигледнија је намера новијих генерација писаца да се ограда од појма „центра”. Позиција аутора се тако креће од надмоћног метатекста који самог себе објашњава кроз несавршеност дела као његовог наводно самодовољног огранка, како нас томе учи Барт, до потпуне негације идола и деловања веселих различитости, како би навео Дерида. Ворен и Велек, са своје стране, синтетишу фасцинантно одсуство књижевности по себи и индивидуалну перцепцију дела аналогјом између званичне институције разумевања текстова и њиховог претпостављеног „тачног” значења.

Кључне речи: Барт, Дерида, Ворен, Велек, текст, значење, контекст, институција, мноштво

Идеја о интертекстуалности почива на преношењу ауторске мистификације изван хуманистичких граница, и “овлашћењу” текста као самосталног стваралачког ентитета. Текст је више од догматичног, једнообразног изворишта значења: он је материја од које сходно одговарајућем искуству и означитељској нужности настаје бескрај приватних значења-одраза. Текст је изгубио своју телеологију да би је значење добило; текст више није антропоморфна идеја, али је значење то постало, алудирајући на његово фасцинантно одсуство. Када би текст био извор значења, колики год био број потенцијалних варијабли, увек би се оне на крају кретале у нестваралачком обручу једности, у напору – за који је читалац током времена толико постао одговоран да је његова активност “отврднула” из праксе у теорију и тако више није његова одговорност, већ друштвена делатност – да се, платонски, свако значење осврне ка свом супериорном, невидљивом, но управо отуд најизвеснијем моделу. Разлике постоје да би се превазишле и упутиле на центар, оличен у делу које у својој претпостављеној непоновљивости, нема однос ни према једном другом делу. Докса на институционално коректан начин утврђује наметљиву историографичност индивидуалног дела и ћутљиву пасивност осталих дела пре њега: поларности аутора и мноштва извесне су као поларности деловања и трпљења. Парадокс тумачења објашњава – премда му нипошто није амбиција и да оправда – поистовећивање институционалности и чита-

¹ Ovaj rad je deo istraživanja koja se izvode na projektu 178018 *Društvene krize i savremena srpska književnost i kultura: nacionalni, regionalni, evropski i globalni okvir*, koji finansira Ministarstvo za nauku i Tehnološki razvoj Republike Srbije.

очевог виђења, а то је граница преко које се функционалне разлике између аутора и реципијента бришу. Институционалност као таква се не укида, само се преноси са једног “чина”/варијабле/ступња (страте) на други. Дело се објашњава, прерађује, надограђује, понекад потпуно трансформише – увек са стилем, увек сходно чежњи дискурса за централизацијом. А када нема историјских међа, није могуће направити ону Борхесовом Пјеру Менару тако баналну и претенциозну грешку анахронизма; увек је изречена истина, јер је метод увек револуционаран, значајан управо утолико што постоји упоредо са доксом без жеље да је негира већ само да активира и велича различитости. Сама историја није хомогена узрочно-последична линија догађаја међусобно повезаних догађаја, већ увек тек настаје у својим раздобљима од којих је свако идеологија за себе, јединствена кроз свој централистички однос према апстрактном хуманистичком тоталитету. Тако се и дело, попут тумачења која се према њему моделирају, увек тек открива, и свака се његова интерпретација, први пут опонентна теорији својом самосвешћу – изнад свега, свешћу о својој накнадности и недовољности – на крају задовољава јединим што интерпретатора-превредноватеља интересује: формом, као залогом материје, и текстом као залогом метатекста. У жалу за сопственом анахроничношћу обезличеном сфером вањезичног, интерпретатору остаје нада у смелост осамљеног означавања, којом би он, узносећи свест о својој залудности до ступња игре и ироније, да унапреди чин означавања у чин утврђивања и проналажења есенције, комично се противећи тврдњи Велека и Ворена тезом да читање песме ипак јесте сама песма, макар тек отуд што се у односу на њено “фасцинантно одсуство” формира.

У том смислу, ако бисмо кроз ову кратку студију покушали да упоредимо дефиниције феномена интертекстуалности у радовима Ролана Барта, Жака Дериде, Ренеа Велека и Остина Ворена, она би можда једино пружила увид у институционалност интерпретације ако би се кроз причу о слободи текста разматрао феномен престапа, ауторизован парадоксом смрти аутора, чије је деловање линеарно и суштински изоловано, јер својом комфорном самодовољношћу не позива у помоћ револуцију, није преступно. Немогуће је дефинисати јединственост текста без осврта на појам смрти, несталности, и револуције. Јер, тражећи своја права и жртву у име свог што популарнијег важења, револуција је увек нужно хомогенизаторске природе, и тиме опонира самој себи када напада доксу, тобоже у жељи да се еманципује од њене идеологије. У ствари, тумачење увек у себи носи и редувантност и идеологију: редувантност јер, као случајна иновативна организација ранијих фрагмената припада искључиво тумачу који се на то уређење одлучио, и премда извесна у својој форми може једино да се *односи* према суштини, али не и да то *буде*; идеологију, јер се дело онолико објашњава колико је његова интерпретација упорна у тражењу права на апстрактно, дакле панисторијско важење: управо зато што је редувантно, тумачење би да превлада само себе позивањем на револуционарно-креативну релевантност у односу на доксу, и управо у име јединствености, оно примамљује опирањем докси и политизацији књижевних теорија.

Поређење идеја о интертекстуалности у делима четворице теоретичара односило би се у првом плану на степен “смртности” феномена институције: аутора у случају Барта, центра у случају Дериде, и дела по себи у случају Ворена и Велека. Опозициона тумачења могу постојати једино у односу на доксу којој опонирају, па већ према нужности њихове сувислости и маргиналности препознаје се претећа, фиктивна нејасноћа, предстваралачки простор ризичних ревизија.

Барт сматра да смрт, кад је већ нанела почетни ударац тумачењу дела негиравши *ауцџиоријис* писца, делује слободно, дозвољавајући увек нове интерпретације; међутим, Бартов термин “слобода” само је условно узет, с обзиром да је Текст нови тумачећи ентитет, активни азил чину мистификације који Барт раздваја од људског деловања. Барт гаји страхопоштовање према Тексту, између осталог и тим што на крају есеја “Од дела до текста” признаје, да он сам не може написати “метатекст” који би потпуно недвосмислено и ненадоместиво описао недефинисаност и неограниченост простора Текста; његов опис, с обзиром да је и сам један од аутора-индивидуа, може једино бити компилација већ написаних теорија¹ (Барт 1971). Смрт као чин превредновања добија стабилнију, посредничку функцију (наспрот бартовској магијско-космогонијској функцији) у “Теорији књижевности” Велека и Ворена, где се “општа, универзална књижевност” очитује у симбиози извесности и нечитљивости књижевних дела: улога књижевног дела је централизована, у смислу да је сама књижевност проглашена за више од методолошког објекта, и постала метод објашњавања читаоачеве интимне истине. Књижевност је у њиховој претпоставци онолико институционална колико је, већ по својој улози метода, а не више артефакта, у служби опште људске потребе, са амбицијом да “савлада препреке различитог разумевања”² (Кољевић,); притом, Ворен и Велек допуштају премису да различита тумачења једног дела могу и даље постојати али “Теорија књижевности” званично прославља те разлике и сматра их есенцијалним показатељима успеха књижевноуметничког метода, са акцентом на уметничкој сфери, делатном пандану чисто књижевној сфери као статичној апстракцији. У домену књижевне уметности са аспекта “Теорије књижевности”, књижевност *пер се* представља недефинисану институцију која повезује различита тумачења, жанрове и дискурсе, она је на размеђи парадокса и доктрине, тиме што врхунац свог важења проналази у статусу либералне институције, монаде која истовремено допушта и премоштава варијабилности; уметничка делатност у терминологији “Теорије књижевности” одговарала би Бартовом образложењу књижевноуметничког дела као “репа Текста”, она је коперниканским обртом постала функционални пут од књижевности ка човеку, тј. његовим друштвеним, психолошким, и митолошким аспектима, чиме допушта позитивно сукобљене преференције у тумачењима. Најзад, смрт у својој индивидуализујућој улози ескалира код Жака Дерида, који прославља разлике, јер нема центра који би могао да их оповргне и обесправи. Ако институција и постоји, онда је савршена утолико што је савршено индиферентна и анахрона, што би у Деридином методу значило екстрахована. Било какво постојање центра показатељ је митоманске отуђености, позитивизма који не допушта интерпретаторско деловање, у стрепњи од неизвесности парадокса – једине теогоније у коју Дерида верује. А индиферентност/одсуство центра омогућава конструктивно мирење различитих дискурса у образлагању дела, детаљисање које у свом креативно ентропичном умножавању увек изнова покушава да опонаша стварност које нема. Јер, стварност и јесте простор који иманентно коезистира са *шварју*, али сама се не да искуствено доказати; постоји само као теоријска смерница помоћу које њени различити историјски сегменти дефинишу себе кроз однос са њеном хуманистичком доксом.

Дакле, може се закључити да феномен смрти ауторске фигуре почиње Бартовом чежњивом транспоненцијом ауторства из хуманистичког у текстуални простор под условом да се Текст схвати као енергија која активира писца и читаоца кроз исту когнитивно-креативну призму, и зато што је Текст отуд мотива-

тор антропоморфнији од писца самог, смрт је у случају све четворице теоретичара у Бартовој појмовној апаратури најмање револуционарна, јер ради у корист метафизичке производње текста, уместо да је негира. Треба бити обазрив према Бартовом именовану Текста плуралитетом, јер је тај плуралитет метафизички озваничен целовитошћу Текста, који је за Барта извеснији од самог дела, јер се за њега не екстрахује Текст из дела, већ дело из Текста. Барт није желео да се супротстави докси парадоксом *проишав*, већ *изнад* доксе, и тиме сâм признао линеарни метод као његов сопствени, а аксиологија није мање извесна ако је алтернативна, као што је то случај са Бартом. Зато што “Барт цени изузетну неодређеност односа између аутора и онога што он пише”³ (Старок, 1979), док са друге стране не сматра дело случајним сплетом знакова већ уређењем са сопственом мистичном телеологијом, дело за Барта дефинитивно није ентитет без иманентног значења, већ културолошки релевантна варијабла Текста која се прилагодила одређеној биографској форми да би је означила/омећила. Бартовски демистификаторски плурализам, на тај начин, позитивно опонира повезујућој концизности које смерни интерпретатори преферирају да оставе у недостижној митској прошлости, док за себе остављају драж епилога, креације, “јединствености у одредишту”⁴ (Барт 1967), при чему, свакако, јединственост не престаје да буде наслеђе целовитости Текста. Затим, негација ауторске фигуре добија нешто израженији призив у “Теорији књижевности”, где се сматра да је књижевно дело (у конкретном наводу у књизи, “песма”) представља “само могућан узрок доживљаја”, јер “стварна се песма, дакле, мора замислити као уређена структура норми, *шек делимично остварена у стварном доживљају многобројних читалаца* [Н. Ђуран]. Сваки појединачни доживљај (читање, рецитовање, итд.) само је покушај – мање-више успешан и довршен – да се тај низ норми или мерила појми (...) Норме које имамо на уму јесу (...) норме које се морају извести из *сваког појединачног доживљаја* [Н. Ђуран] уметнутог дела и које скупа сачињавају истинско уметничко дело у целини”⁵ (Велек, Ворен 1965). Институционалност у *Теорији књижевности* постоји само као извесна потенцијалност, увек тек слућена апстрактна спона у тоталитету актуелних читања: важност дела као институције нужно је зависна од важности сваког читања, и управо зато што је читање само покушај, пре него остварење, оно према Ворену и Велеку представља непогрешиву анологију парадоксалних интерпретација; парадокса, заправо, више и нема у његовом дословном значењу „успутног правилника“, јер у равноправности индивидуалних појмљења и субјективизација више нема успутних тумачења. Свако тумачење указује на извесност структуре, макар тек отуд што претендује да се позове на сличност/паралелност са осталим стремљењима ка структури. Тако нас Ворен и Велек уводе у апсолутну, радосну иконокластију Деридине терминологије где се означитељи задовољавају разиграним лутањем унутар засебним културама и/или искуствима установљеног система означитеља, у коме, кад је функција већ однела историјску превагу над бићем, не постоји више културолошки притисак да се нађе значењска дестинација. Дерида већ неопозиво доводи у везу парадокс са феноменом центра: метафизика прикрива сопствену незамењивост и надисторичност својим културно-историјским варијаблама, својом парадоксалном позитивистичко-креативном експанзијом. Метафизика мами експлицитним самонегирањем и позивањем на непрактичну, фосилну судбину појма „истине“: зато површински практична улога маргина, са њиховом неформалном претензијом на статус идеологије (сетимо се идеологичности као услова не само важења, већ самог појављивања „подтумачења“) у мало

ближем додиру са сфером унутарјезичне симболике постаје сасвим непрактична, сувисла, замењива, екс-центрична. А с обзиром да је унутарјезичност метафизички пандан издељености и неравномерности историје, и да је сама историја једно аморфно мноштво без дефинисаног центра, јасно је да ни језик не може друкчије указивати на јасан центар осим – као што то чини и историја – примамљивом актуелношћу. Актуелност/могућност служи да се њоме одгоди сусрет са дефинитивним, званично неодољним, и зато ни сусрет са књижевним делом кроз интерпретацију – не јер је то параидеолошка ћуд нове критике, већ јер је то у самој бити индивидуалног читања и интерпретирања – не може бити одвојен од његове субјективистичке, интенционалне, па и, на не тако имплицитан начин, себичне телеологије. Комфор у тумачењу, за разлику од могућности, незантересован је за читаоца, он не стоји на увек критичној, историјом ремењеној граници између самосвести и доксе; у супротном, било би му потребно да се надомештава бројним, подједнако екс-центричним и културолошки прилагођеним пољима самотумачења, а тад већ улази у историчност и из комфора прелази у могућност.

Са аспекта дотадашњости саме, наравно, процес револуције је иконокласичан и презрив према прошлости, али варијабле имају супротан став: свешћу о самој себи, оне представљају индиректно отеловљење реминисценције центра. Дотрајалост у интерпретацији је погодна за друкчију врсту поштовања од статично-геолошког: читалац сада има привилегију на оперативну религију која је, позовимо се на етимолошку везу, једина извесна у помоћи да се наслути више јединство тиме што “наново спаја” актуелна, мања јединства. У апологији конституената најизричитији је био Дерида, с обзиром да је, како тврди Хачнова, “доказивао да закључак не само да није пожељан, већ и да је немогућ, а то је чинио у језику додатка, маргине, и одлагања”⁶ (Хачн 1988). Центар мора да постоји једино као објекат парадоксално позитивне иконокластије: да би читаочево тумачење својом дискурзивном негацијом његовог постојања могло да се позове на њега као званичну залогу супротстављеног али и омеђујућег мноштва. Конституенте и центар мире Велек и Ворен тиме што су за њих дело и тумачење стабилни фактори у интертекстуалном приступу књижевности; не признају, као у случају Дерида, историјску зависност улоге центра и маргине који се анаксимандровски надопуњују и међукритикују. Уместо да се задржи на постаменту прилагодљивог, а немешајућег објекта друштвенонаучних метода, књижевност постаје својерсно средство откривања индивидуалних искуствених чињеница, па се дело задовољава да буде псеудометафизички “проглас планова и идеала”⁷ (Велек, Ворен 1965), пре него њихово остварење. Као пука креативна инсинуација, обраћање које већим делом сведочи о одсуству објекта, али је ипак цело у знаку претензије на присуство, Велек-Воренов аспект дела је онолико институционалан колико упућује један списатељски покушај на сваког интерпретатора понаособ, да га нагна да “схвати оно што већ види, да замисли оно што појмовно или практички већ зна”⁸ (Велек, Ворен 1965); а засебност замишљања и схватања предуслов је засебности (ауторског уређења) дела, као што је и књижевност институционална у својству метода, док би у стању објекта “психолошког, социолошког, или неког другог приступа”⁹ (Кољевић 1965) рескирала непрестану иманентност дотадашњости, нужног зла за Дерида. Барт је заговорник друге поларности у односу на Дерида, у смислу да је његово мноштво у приснијој аналогiji са таоистичком вером у вечити и прецизни тоталитет десет хиљада бића, него са Деридиним увек растућим мноштвом маргина које сачињава Разлуку. Зато што ни у ком случају није оригинално и ауторитативно, дело једино постоји како би

упутило на нужност Текста као таквог, па Барт, за разлику од Дерида, пресеца парадоксалну историјску везу између редуваности и идеологије: дело једино има ону деперсонализовану славу (под условом да слава, као аксиолошки појам, изван хуманистичке сфере знакова уопште и постоји) коју има Текст који се кроз то дело огледа.

Отуд би закључак био да: Дерида бескрајно продужава дистанцу тумачења и дела, маскирајући својом позитивистичком вером у границе примамљиву недостижност центра и тиме, своју хипотезу о нужности метафизике која је, иронично, једини званични иконокласт (дозива – али и ништи! – сопственом аисторичношћу) иако маргине над њом желе иконокластију, и опстају захваљујући узалудности покушаја да то остваре; Велек и Ворен изналазе компромис утолико што враћају књижевном делу превредновани статус конвенције која налаже не више обавезе већ могућности, а читалачка искуства објашњавају као спону њихове свакодневне и књижевне реалности наглашавајући „неки општи тон“¹⁰ (Велек, Ворен 1965) између приступа књижевности и књижевности која је постала сопствени објекат; Барт укида дистанцу тумачења и дела, под условом да два једина кореспондента у тумачењу буду читалац (кога на духовну прошлост осврнути Барт чезне да поново поистовети са писцем) и Текст који, доделивши читаоцу ограничену, увек недовољну залогу своје извесности, оставља интерпретаторску свест да се игра унутар његових граница које по сопственом искуственом нахођењу може да поставља.

Деперсонализација књижевног дела не значи и демистификацију: смрт у терминологији Барта, Дерида, Велека и Ворена представља време алтернативног, парадоксалног важења, у коме је „сезонски“ аспект супротстављен атемпоралном, и, с обзиром да „однос центра према екс-центричном никада није невин“ (Хачн 1988), парадоксалне интерпретације се односе према ауторству, као религиозном пандану Текста, јединим средством које имају: ироничним позивањем на ре-централизацију својом екс-центричношћу/маргиналношћу. Иронија у делима Барта, Дерида, Велека и Ворена варира од Бартовог религиозног признања Текста као једине извесне форме језика, коме је ауторска комуникација само средство делимичног откривања, преко универзалне кореспонденције самог дела и рецепције дела, као његове хуманистичке залог/адаптације за коју се залажу Велек и Ворен, до самосталности екс-центричне интерпретације као историјског стремљења не толико ка центру колико ка централистичности, чији је поборник Дерида. Може се приметити да феномен смрти по степену своје драстичности у односу на антропоморфност дела иде узлазном путањом од Бартовог Текста (метатекста), преко универализујућих читања наведених у „Теорији књижевности“, до Деридиног обезбличавања јединственог текста и давања сваком његовом конститутивном сегменту права целине. Кад Барт мистификује границе дела, он апологизира мета-аутора који се увек изнова и накнадно отеловљује, допуштајући, у својој сваком искуству прилагодљивој хијерархији, увек нечитљивији и заноснији парадокс; кад Дерида историзује границе дела, он се упушта у „вечно живу ватру“ потенцијалних хијерархија које своју индивидуалност пре виде у немоћној, дијахроничкој иконокластији него у безбедном аватару некаког метатекста; кад Ворен и Велек хуманизују границе дела, они – изгледа, једини од наведених теоретичара – дефинишу „смрт аутора“ без постструктуралистичког полуцинизма, и, мирењем разлика између читалачке перцепције и књижевности по себи, религиозно именују сва читалачка стремљења икада у равноправну Деноминацију идеалних књижевних форми.

ABSTRACT:

This paper is concerned with superiority of the text as a subject independent as opposed to the author, who represents but a historic conductor of the timeless textual idea. In the multitude of instantaneous receptions of a work, the representations of literary reality refer to unity of all works within the entity adequately embodying in the receptions. All works originate from the unclear distance of the text, unacknowledged in its impracticability and discordance which undermines the writer's *auctoritas*; it is, truth be told, ever assumed and accidentally sought, yet the more persistent distinction of genres and connotations, the more obvious the newer generation writers' intention to distance themselves from the phenomenon of the "centre". The author's position thus varies from the superior metatext elaborating itself by means of the imperfection of a work, its supposedly self-sufficient offshoot, as Barthes teaches us, to absolute negation of idols and stratagem of merry differences, as according to Derrida. Warren and Welleq, on their part, synthesize the fascinating absence of literature *per se* and the individual perception of a work using analogy between the official institution of understanding texts and their presumed "correct" interpretation.

Keywords: Barthes, Derrida, Warren, Welleq, text, meaning, context, institution, multitude

Референце:

Barthes, R. *From work to text*, <http://areas.fba.ul.pt/jpeneda/From%20Work%20to%20Text.pdf> 30.07.2012

Barthes, R. *The Death of the Author*, http://www.tbook.constantvzw.org/wp-content/death_authorbarthes.pdf, 30.07.2012

Velek-Voren 1965: Rene Velek, Ostin Voren, *Teorija književnosti*, Beograd: Nolit

Jacques Derrida (1934-2004), Internet Encyclopedia of Philosophy, <http://www.iep.utm.edu/derrida/>, 30.07.2012

Koljević 1965: Rene Velek, Ostin Voren, *Teorija književnosti*, Beograd: Nolit.

Starok, Rolan Bart, *Polja – časopis za književnost i teoriju*, Mart – April 2009, <http://polja.eunet.rs/polja456/456-19.htm>, 30.07.2012

Hutcheon 1988: Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism*, New York: Routledge.

Нада Бузацић¹
 Филозофски факултет, Нови Сад

РЕЛИГИОЗНИ МОТИВИ У ПОЕЗИЈИ ЛЕНАРДА КОЕНА

Рад представља осврт на религиозне мотиве у неким од најпознатијих песама канадског песника Ленарда Коена, а циљ је да се осветли улога религије у Коеновом животу и стваралаштву, на основу радова критичара као што су Дејвид Баучер, Ајра Надел, Беатрис Вулф Вотсон и други. Анализа показује да се Коенове песме ослањају на сопствену песничку логику супротстављену интелекту и прихваћеном поретку ствари, а религиозне слике у њима преплићу се са сликама љубави, које често прерастају у еротске слике, као и са метафорама рата. Коен се не устручава да доведе религиозно и телесно у тако блиску везу зато што су за њега духовна и романтична љубав идентичне и подједнако искупљујуће. Истине до којих долази дубоко су личне, а концентрисане су око његовог веровања да је Бог иманентан и да Дух прожима све, чинећи светим чак и оно што је ниско. Закључак је да Коен у својој поезији настоји и успева да постигне префињену равнотежу између световног и духовног.

Кључне речи: религија, мотиви, поезија, Ленард Коен

Мада је популаран широм планете и људи већ деценијама хрле на његове концерте, Ленард Коен често изјављује да је само текстописац за музику, не и музичар, да не уме да пева и да је његов живот сасвим обичан и нимало интригантнији нити важнији од живота многих других људи. Добро су познате неке од изјава истински скромног и помало стидљивог Коена: „Ја сам само познати нико“ (Ригелхоф 2000: 135); „Верујем да ће мој успех на тржишту бити посматран као занимљив куриозитет, и то је све“ (Баучер 2008: 43); „Не размишљам о себи као о певачу, писцу, или некоме трећем, занимање које се зове *бићни човек* много је више од свега тога“ (Сијера и Фабра 1974).

Владислав Бајац у томе види потврду своје тезе да људи - појаве који померају границе то и јесу управо зато што немају потребу да икада подилазе публици и јавности (2004). Ленард Коен никада себе није доживљавао као некога ко има задатак да шири своја уверења. Снага његове поезије је у томе што он својим текстом настоји да оствари искреност, а постигнута атмосфера или емоција његових песама нису последица унапред створене намере, већ настају током писања. Управо из овог разлога се његове песме доживљавају онако како их и сам Коен сагледава – као искуства, „као нешто што се догађа нама као слушаоцима или читаоцима, тако да нас песма дотиче, а да при том не умемо да кажемо о чему она говори“ (Баучер 2008: 297).

Теоретичар уметности Колингвуд сматра да је права уметност израз емоција које су неодојиве од уметничког чина стварања, док Оакшот говори о уметности као уживању и контемплацији посредством слика које нису представљачке и не тврде ништа. Према Баучеру (2008: 245-253), Коенове песме крећу се у сферама критеријума оба поменута теоретичара, али исто тако и у сфери онога што Лорка назива поезијом инспирације, која се ослања на сопствену, песничку логику супротстављену интелекту и прихваћеном поретку ствари. Заиста, када

1 nadi1510@gmail.com

је Коен у питању, ништа није линеарно, а контрадикторност као да је Коеново „омиљено друштво...он је истовремено и нихилиста и спиритуалиста, искрен и циничан, женскарош и роб“ (Вулф Вотсон 2009: 6). Када се овоме дода запажање да Коен у постмодернистичком духу замагљује границе између жанрова и руши традиционалне баријере и естетске предрасуде, постаје јасно да је његова поетска енергија контроверзна, због чега понекад добија лоше оцене од стране критике.

Неки критичари, међутим, сматрају задивљујућим Коеново умеће да на креативан начин употреби скоро све што му се нађе на путу, било да је реч о грчким митовима, бајкама, библијским сликама²², јеврејским обичајима, филозофији зен будизма, друштвено-политичкој ситуацији у Канади. Заиста, у његовом стваралаштву, присутан је огроман број мотива и алузија, који се уз то међусобно преплићу. Религиозни мотиви у његовој поезији представљају само једну групу таквих мотива и „имају велику моћ да дотакну и узнемире саму душу читаоца или слушаоца“ (Вулф Вотсон 2009: 1). У вези са њима требало би рећи нешто о месту религије, односно различитих религија, у животу Ленарда Коена.

У потрази за просветљењем и смирењем

Коен је дубоко веровао у то да „човек не бира богове којима ће се клањати – бирају они њега“ (Баучер 2008: 361). Теме карактеристичне за његово стваралаштво су „религија, митологија, историја, љубав, као и губитак свега поменутог. Из тог губитка, у Коеновој поезији рађа се свеприсутна иронија, а у његовом животу – депресија са којом се мазохистички истрајно рвао деценијама, од које је бежао у поезију и музику, али и на далека медитеранска мора и високе планине зен-будизма“ (Пауновић 2009). Дејвид Баучер (2008: 351) говори о Коеновом религиозном путовању које се одликује „унутрашњим конфликтом, у коме се ствара дијалектичко јединство јудаизма, хришћанства и зен-будизма“.

Почетак овог религиозног путовања обележава, свакако, јудаизам - Ленард Коен потиче из традиционалне јеврејске породице у којој је владало уверење да је неопходно познавати јеврејску историју како би човек могао сам себе поштовати. Познавање Торе се подразумевало, а мицва³³ се сматрала суштински важном у животу. Сваког петка увече породица је упражњавала ритуале које налаже сабат. Религија је структурирала животе чланова породице.

Но, иако је религија заузимала тако значајно место у породици Коенових, они нису били фанатични верници. Ленард је имао дадиљу Ен, која је била католкиња ирског порекла. Она га је често водила у своју, католичку цркву, тако да је Коен одрастао „поштујући доминантно присуство католичке цркве у Монтреалу, пре него плашећи га се“ (Баучер 2008: 351). У цркви је Коен проналазио нешто романтично. Како сам каже, схватао је хришћанство као „велику мисионарску руку јудаизма“ и осећао је „извесно интересовање за ову верзију ствари“ (Надел 2007: 15).

Још као шестогодишњи дечак, познавао је основе јудаизма и хебрејски језик. Школски наставници битно су утицали на дечака, али „нико никада није сео са њим и објаснио му шта Бог жели од њега. Нису нудили никакву теологију“ (Надел 2007: 19). Његово касније удаљавање од јудаизма није се догодило зато што се Коену не допада јеврејска традиција - напротив, он је веома традиционалан,

2 Коен библијске слике сматра универзалним језиком који разумеју сви људи.

3 Mizvot, што у преводу значи „добра дела“.

већ зато што га брине некритичко прихватање свега што је остављено у наслеђе, било да је реч о религији или нечему другом. У прилог овоме иде и чињеница да, без обзира на то који м боговима се обраћа, хришћанским, јеврејским или будистичким, референце на јудаизам су свуда присутне. На пример, песма „Who by Fire“ заснована је на старој хебрејској молитви која укључује управо стихове: „Ко огњем?“, „Ко мачем?“ и „Ко водом?“.

Дакле, Коен сматра да је неопходно да се разуме сама суштина процеса, о каквом год процесу да се ради. Процес писања поезије за Коена је нешто што му даје осећање „моћи, слободе и снаге“ (Надел 2007: 24), али му он прилази врло студиозно⁴ и то је за њега „мукотрпан процес“ (Баучер 2008: 183). Он због свега овога тврди да је поезија пресуда, а не намера (в. Баучер 2008: 6), а о томе говори и један стих његове песме „Tower of Song“ („Рођен сам овакав, нисам имао избора“).

Када се присећа како су чланови његове породице у синагоги седели у повлашћеном, трећем реду и певали, Коен каже да се „долазило да би се помолило на формалан начин, са поштовањем, али не и осећањем“ (Надел 2007: 19). Осетљивом Коену није промакао овај недостатак осећања тамо где би морало да га буде – у молитви. И зато за песму „Hallelujah“, у интервјуу који је дао за магазин *Guitare at Claviers* 1985. године, Коен каже да она представља његову „жељу да афирмише веру у живот, не на неки формалан религиозни начин, већ са ентузијазмом, са емоцијама“, како наводи Лоан Мари (2011).

Мада су родитељи Коена штитили од вести о страдањима Јевреја које су у то време стизале из Немачке, слике концентрационих логора први пут су дошле пред његове очи када је имао једанаест година и тада је започело, како сам одређује, његово истинско образовање када је реч о јеврејству. Тема холокауста веома је заступљена у његовим песмама. Понекад је само фино провучена између стихова, као што је случај у песми „Dance Me to the End of Love“ за коју нам се испрва чини да припада оној групи Коенових љубавних песама са извесним бројем религиозних слика. Песма је, међутим, инспирисана нацистичким концентрационим логорима. То није очигледно, јер нема конкретног представљања логора, мада „постоји имплицитна референца на оркестар сачињен од Јеврејских музичара у концентрационом логору, који свирају док њихове сапатнике одводе у гасне коморе“ (Баучер 2008: 316). Овде Коен слави снагу воље која је решена да преживи. Теми холокауста он ће посветити читаву једну збирку песама⁵. Коен сматра да су Јевреји „професионалци када је у питању патња“ (Надел 2007: 19). Један од разлога због којих се он проналази у зен будизму јесте то што ова религија управо патњу ставља у средиште свог интересовања.

Коен се почео интересовати за зен-будизам још док је био студент на Универзитету Коламбија средином педесетих година, када се интензивно занимао контракултуром бит песника, који су преиспитивали сва значајна обележја епохе, укључујући и религију. Затим је, годинама касније, као гост на једном будистичком обреду венчања, први пут срео Џошу Сааки Рошија. Ово познанство прерасло је у пријатељство и значајно обележило Коенов живот. Наиме, Роши ће бити Коенов духовни учитељ наредних тридесет година, са прекидима. Средином седамдесетих Коен је редовно одлазио у будистички манастир на Маунт

4 Понекад су потребне године за настанак једне његове песме.

5 Реч је о следећој збирци песама: Leonard Cohen 1964: *Flowers for Hitler*, Toronto: McClelland and Stewart.

Балдију. Проводио би ту неко време, посвећен медитацији, поштујући строги дневни режим који је, између осталог, укључивао и буђење у три сата ујутро. Зен је религија која у први план истиче медитацију и одбацивање материјализма, а на сличан начин Коен је већ покушавао да живи на острву Хидра. Такође, будистичко веровање да је кључ спасења у појединцу самом, неодољиво привлачи Коена који жели управо оно што зен налаже: да оде дубље и открије нове истине о себи. Једна од последица овакве потраге за просветљењем и смирењем јесте и то да он почиње да пише „једноставније и чистије“ (Надел 2007: 202).

Ипак, Коен никада није до краја прихватио будизам, као што се никада није ни одрекао јудаизма. Како примећује Баучер „он кокетира са другим религијама, али увек чува своје јеврејство, или бар његову разблажену верзију“ (2008: 345). Коен је 1988. године био на путу да потпуно одбаци будизам: тада се опорављао од тешког нервнoг слома и сматрао је да је сам допринео свом лошем здравственом стању јер је био тако заокупљен зеном, па је чак упозоравао да се треба држати подаље од будизма. Касније, Коен је објаснио да је оно на шта се односило његово упозорење заправо заблуда да зен може донети спасење:

Религиозно обећање је врло сурово – ако доживите просветљење, живећете без патње. То је врло сурово, јер нико не може живети без патње; једноставно, превише ствари се догађа у животу да би се тако нешто могло гарантовати, колико год строга била религиозна дисциплина којој сте се подвргли (Хестхамар 2005).

Дакле, Коен се увек изнова враћао зен-будизму. Овај повратак, запажа Баучер, симбол је његове потребе за контролом после губитка контроле, и то је уједно тема која се понавља из једне његове песме у другу. У песми „Sisters of Mercy“ Коен свом читаоцу жели да и он доживи ревитализујући и радостан сусрет са милосрдним сестрама којима се исповедио:

О, надам се да ћеш налетети на њих, ти који тако дуго путујеш.
Да, ти који мораш да напустиш све што не можеш да контролишеш.
Почиње са твојом породицом, али убрзо долази до твоје душе.⁶

Коен објашњава да се човек опредељује за строг режим медитације тек када додирне дно очаја и да је дубоко осећање сумње у самог себе оно што појединца мотивише на дисциплиновану медитацију. У том процесу, каже Коен, могуће је открити своје „ја“ на које не можете да пристанете, и зато људи одустају (Баучер 2008: 353).

Средином деведесетих Коен поново одлази у манастир, остаје овај пут пуних шест година и излази као заређени будистички свештеник по имену Џикан, што у преводу значи: Тихи. Коен објашњава:

Одувек ме је привлачила та аскетска врста живота. Не зато што је аскетски, већ зато што је *естетски*. Волим себе без намештаја (Баучер 2008: 354).

Иако зен помаже Коену у стварању и омогућава му да учини свој рад достигнућим самом себи, у средишту његовог живота остаје једна контрадикција

6 Превод Кеонових стихова наведених у раду, са енглеског на српски језик, потиче од ауторке рада.

на којој се темељи оно што Ајра Надел назива „тибетанском жељом“ (2007: 202). Ова фраза се први пут појавила у роману *Дивни ђубитници* и представља профано јединство одрицања и чежње, као и тешкоћу да се ово двоје раздвоје једно од другог. За Коена, одрицање и чежња нису супротстављени, већ се међусобно допуњују. Ове две силе се налазе у интеракцији уместо да се сударају, стварајући на тај начин синергију која управља њиховим радом. Спиритуално се храни физичким; физичко се храни спиритуалним. Зен и страст представљају крајње полове овог стања у ком нема победника (в. Надел 2007: 203).

Религиозне слике у песмама Ленарда Коена

Религиозне слике у Коеновим песмама скоро увек иду „руку под руку са сликама намучене или мучне љубави и метафорама или алегијама рата“ (Баучер 2008: 355). Две теме снажно заокупљају Коенову пажњу: снажна љубав према Богу који се не да спознати и трагање за утехом у сексуалном испуњењу. Једном приликом је сам Коен изјавио да га интересују само две ствари: жене и Бог, као и то да „песма мора да буде свеобухватна...ако у сексу нема Бога, песма постаје порнографска, а ако у Богу нема секса, онда песма постаје моралистичка и побожна“ (Баучер 2008: 343). Коен настоји да постигне ту фину равнотежу између световног и духовног.

Да би се боље разумели религиозни мотиви у Коеновој поезији корисно је познавати рад неколико људи који су имали утицаја на формирање младог песника. Први у низу ових важних „ментора“ (Реј 2008: 42) био је његов деда по мајци, рабин Клајн, који је често долазио у посету свом унуку и читао му и тумачио Стари завет. Дечаку је најзанимљивија била *Књига пророка Исаије*. Ова књига, која представља комбинацију поезије и прозе, а говори и о казни и искупљењу, оставиће приметан траг у Коеновом стваралаштву. Она представља један од неколико текстова који означавају почетак његовог књижевног и теолошког развоја. Одавде је Коен преузео слике ватре као осуде тј. казне и метафору стазе која представља пут до искупљења. Како примећује Ајра Надел:

Пророчки тон деструкције у Исаји, „Господ ће опустошити земљу/и опустошиће је“ (24:И), стално се изнова јавља у Коеновом стваралаштву, било да говори о личном или политичком. Исаија такође поставља заповест коју Коен следи: одрећи се илузија, потлачености, преваре (Надел 2007: 13).

У песми „The Story of Isaac“ Коен оживљава библијску причу о Исаку: сам дечак прича како је отац дошао да га жртвује, а слушалац тек у трећој строфи схвата да песник опомиње оне који граде олтане за жртвовање деце („не смете то више радити“), јер они то чине из себичних побуда, нису имали никакву визију нити их куша сам Бог, њихове су секире тупе и кржаве. „Story of Isaac“ представља узнемирујући пример песниковог сукоба са појмом наслеђене предодређености за жртву и немогућности да се бира оно што наслеђујемо. Беатрис Вулф Вотсон сматра да је Коен окупиран питањем наслеђа управо зато што је његово детињство било „месијско“ (Вулф Вотсон 2009: 9) – родитељи су му још док је био мали говорили да води порекло од свештеника Аарона, и ова критичарка то повезује са улогом коју у његовој поезији имају пророчке слике, као и са свеприсутношћу пророчке фигуре која представља отеловљење идеје о томе како је бити рођен за неку улогу, без речи или избора. Пре него што је написао пе-

сму „Story of Isaac“, Коен је изразио своје снажно и проблематично религиозно осећање и у песми „Prayer of My Wild Grandfather“, која се такође ослања на материјал из Књиге о Исаји. Још је ова песма обележила Коена као песника који одбија да буде ућуткан када се ради о шкакљивим питањима која имају озбиљну тежину. Коен Бога у овој песми представља као изгубљену пчелу која „јури полен у мозгу“. Овде је реч о мозговима оних који се опиру религиозном утицају: Бог им пробија уши све док не полуде, пошто је за Коена је претварање људског ума у инструмент религиозне воље пример екстремне лудости. Коен наговештава да су Јевреји из генерације његовог деде били присиљени да верују чак иако су се опирали и борили („неко из моје породице/мрзео је твоју љубав“). Ову борбу водиће Коен у својој поезији. Узнемирујући елемент потиче од чињенице да постоји злоупотреба на три плана, односно, да се доводе у питање човекова вера у Бога, очева љубав према сину и дететово поверење у родитеља. Вера постаје насиље, љубав постаје убиство, а поверење бива злоупотребљено. Коен се не претвара да му не смета то што Аврам ни једног тренутка не тражи од Бога да му оправда и образложи свој сурови захтев и зато је његов глас овде прекоран („нисте ништа/прошаптали у вези са тим нити задржали његову убилачку руку“). Аврам је у песми „Story of Isaac“ приказан као демонски отац: очи му сјаје нељудски попут златне секире коју носи, што представља симбол слепе вере и пророчког лудила, које је Коен већ критиковао и у песми „Prayer of My Wild Grandfather“.

Причање већ познате приче о жртвовању овде служи као потврда тврдње да је жртвовање симболично постојало у ужасу и насилности самог захтева. Без обзира на то да ли је извршење захтева спроведено или не, деца јеврејске религије бивала су симболички заклана, и ово наслеђе је нацивело свој оригинални контекст, крварећи до модерних дана Ислама и Хиндуизма (Вулф Вотсон 2009: 10).

Обе ове песме које у подтексту имају архетипску библијску причу о Исаку одлична су илустрација „песниковог борбеног религиозног и духовног положаја“ (Вулф Вотсон 2009: 11) и његовог проговарања против историје неописивих ужаса који се скривају иза лицемерја и тишине и то „у време када је хипи покрет био на врхунцу и желео да на магичан начин поново створи историју, а никако да прави болне посете тој истој историји“ (Вулф Вотсон 2009: 22).

Описана Коенова проблематична и тешка веза са Богом своју кулминацију доживљава у песниковој нихилистичкој визији у песми „The Future“. Мада Коен описује апокалипсу из јеврејско-хришћанске перспективе, он такође инкорпорира у ову песму и будистички концепт Нирване:

Ствари ће исклизнути у свим правцима
Постаће ништа
Ништа се више не може измерити

Пошто је најпре деконструисао појмове добра и зла поредећи светог Павла који се сматра симболом добра и Стаљина који се сматра симболом зла, као и категорију времена⁷, створени су услови да ствари „исклизну“ и да нестану категорије добра и зла, Бога и сатане, себе и другог. А када не постоји јасна идеја о томе шта је добро а шта зло, не може бити ни покајања нити идеје о томе шта је уопште покајање. Такође, ако се добро не може разлучити од зла, а садашњост је идентична са будућношћу, то иде у прилог тези да је наше разумевање таквих

7 Прошлост, садашњост и будућност се више не могу разликовати.

категирија створено свешћу, а не да смо открили нешто што је одувек постојало. Ово је типична идеја која долази са Истока и има важну улогу у будизму:

Категорије које нам омогућавају да разумемо свет плод су наше свести, а не неко интринзичко својство саме стварности. Са будистичке тачке гледишта, човеково искуство о свету је илузија. Човек спознаје Истину само након што је разумео једниство свих ствари (Хохенедел 1996).

Зато Коен сматра да, иако ће наступити апокалипса и бити немогуће разумети стварност јер ће ствари исклизнути, заправо неће ни бити потребе за разумевањем јер ће човек спознати свој истински идентитет као нешто што је део Бога и што је са Богом сједињено.

Ја сам мали Јевреј
Који је написао Библију
Видео сам како народи устају и падају
Чуо сам њихове приче, све сам их чуо
Али љубав је једини мотор преживљавања

Бог је управо та љубав која омогућава преживљавање. Дакле, у мраку ове песме ипак „попут свеће светли утицај пророка Исаије“ (Монк 2001). Бог се не може разликовати од Мушкарца, нити, што је важније, од Жене. Жена као предмет обожавања представља чест мотив у Коеновој поезији. Александра из песме „Alexandra Leving“ представља „божанство које се спрема да оде“. За Коена, иако то није очигледно у овој песми, духовна и романтична љубав су идентичне и подједнако испуљујуће.

Ово његово уверење потпуно и очигледно уобличиће добија у песми „Light as the Breeze“ у којој је жена представљена као божанство и у којој се преплићу слике духовне посвећености и сексуалне страсти. Субјектова телесна љубав представља облик религиозног и духовног обожавања, а слика наге жене из прве строфе је уједно еротична и спиритуална. Хајди Хохенедел у овој песми уочава утицај поезије трубадура „у којој се љубав често славилa квази-религиозним терминима“ (Хохенедел 1996):

Она стоји пред тобом нага
Можеш то видети и окусити
Али долази до тебе блага попут поветарца

Попут трубадура, глас у Коеновој песми описује нагу жену религијским терминима и сматра ту жену⁸ божанством ком је подређен. Према мишљењу трубадура, права љубав увек подразумева неумерену чежњу и патњу. На начин који је истовремено драван и модеран, Коенова песма инкорпорира у себи све ове карактеристике (в. Хохенедел 1996).

Хохенеделова такође примећује да Коенова богиња није прва која се манифестује у виду ваздуха који се креће. И јеврејски Бог је дошао до свог слуге, Јова, у облику вихора и објаснио му да обични смртници не могу разумети његове путеве и Јов је награђен за своју верност благословима из раја. На сличан начин, богиња/жена долази до обожаваоца као дашак који ублажава његове муке. Њено присуство јесте мање интензивно, али због тога није и мање моћно.

8 Или, љубав коју према њој осећа.

На тему жене изједначене са божанством наилазимо и у песми „Our Lady of Solitude“ у којој је жена представљена као „љубавница свих нас“, док је у песми „Suzanne“ љубав представљена као неодољива али достојна жаљења, као лепо али нечисто искушење. Овде Коен још увек верује да се може „путовати слепо“ и не залутати. Ова љубавна песма обилује религиозним сликама, као што су слике Исуса Христа који је представљен као морнар који је ходао по води, и слике Девице Марије:

А сунце се точи као мед
На Нашу Госпу од луке

Дакле, уочено је да Коенове љубавне песме представљају „место где се срећу Бог и секс и књижевност...песме призивају душу самом конфигурацијом стихова“ (Монк 2001). Исто тако је примећено да Коенови концерти често подсећају на религиозна искуства и да се на његовим концертима „преплићу религија и романтика. За господина Коена, концерт је озбиљан ритуал...његови наступи имају облик ходочашћа, у коме верник наступа више као духовни предводник него као обичан музичар“ (Баучер 2008: 351). Баучер такође поручује:

Има много тога покајничког у Коеновом довођењу у везу секса и религије, посебно онда када се то јединство схвата као израз нечег вишег или божанског. Алузије на сексуална задовољства остварене религиозним дискурсом могу деловати богохулно и безбожнички, али не треба бити тако ускогруд у расуђивању (2008: 357).

У песми „Anthem“ сусрећемо се са новим, зрелим Коеном, који преузима одговорност и „за импликације које произилазе из сумње и за обавезе које подразумева вера“ (Вајтиз 1997). Коен не престаје да верује у искупљујућу моћ љубави; али је научио да су потребни време и дисциплина да би се та моћ освојила. Он сада пева:

Свако срце
стићи ће до љубави
али као избеглица

Песник је прешао дуг пут од Сузаниног места крај реке; он сада схвата да се не може „путовати слепо“ уколико се жели стићи на било које важно место.

У песми „The Guests“ Коен користи метафору гозбе како би проговорио о доласку душа на овај свет у коме се одмах осећају одбачено, усамљено, изоловано, онако како се сви људи понекад осећају. На те душе, односно госте из наслова песме, понекад се излије милост мистериозног и недокучивог домаћина и сва врата се пред њима отворе, нађу се за гозбеним столом и почињу да славе, иако смисао и даље измиче, јер „нико не зна куда одлази ноћ/и нико не зна зашто вино тече“. Нико заправо не зна како функционише овај механизам, по ком неки од нас бивају одабрани да чине ону „неколицину чија су срца отворена“, наспрам „већине којима су срца сломљена“. Међутим, Коен је оптимистичан у полгеду пукотина, јер:

У свему постоји пукотина
Тако светлост улази.

Боб Дилан је, након што је настала песма „Hallelujah“, прокоментарисао да Коенове песме све више личе на молитве. Није био у праву, јер Коенов метод састоји се управо из тога да „нешто очигледно – управо због очигледности – није

оно за шта се издаје“ (Бајац 2004). Ова песма се ослања на библијско, садржи и стихове који подсећају на псалме („Стаћу пред Господара Песме/Ни са чим на језику осим Алелуја“), али не може се рећи да је ово само религиозна песма. Бог је и „краљ који вара“, а онда Коен стиже на своју врсту исповедања: „Нисам могао да осетим, па сам пробао да додирнем“, где се религиозност изједначава са сексуалношћу. Коен признаје свој *Weltschmerz* јер је наш свет хладан и сломљен, није савршен нити најбољи од свих светова. Управо зато је задатак сваког појединца да устане и узвикне „Алелуја“. Присутна је и метафора рата, пошто се љубав пореди са ратничким маршом:

Видео сам твоју заставу на мраморној луку,
Али, чуј, љубав није победнички марш,
Она је једно хладно и сломљено „алелуја“!

Реч „алелуја“ на хебрејском значи „слава Господу“, али за Коена постоји много различитих алелуја, и свако алелуја, било оно савршено или хладно и сломљено попут оног из његове песме, има једнаку вредност.

Слике рата представљају другу значајну групу мотива који се преплићу са религиозним садржајима. Коен често изјављује како себе не сматра цивилом, већ војником, мада не жели да разговара о странама и ратовима (Сијера и Фабра 1974). Он и зен будизам описује као строгу и војнички дисциплиновану религију, а боравак на Маунт Балдију пореди са ступањем у морнарицу, јер свештенике види као „маринце духовног света“ (Баучер 2008: 300). Коен види мноштво фронтова јер ратови се воде између богатих и сиромашних, црних и белих, левих и десних, парних и непарних, али у првом плану је ипак бескрајни рат између мушкараца и жена, или су мушкарци и жене саборци који се заједно боре против непријатеља и постају од те борбе уморни.

Еротске и војничке слике у песми „The Traitor“ толико су густо испреплетане да се граница између њих практично губи. На овом месту се сусрећу две његове опсесије – херојски митос војника и еротски митос спасења кроз сексуално испуњење. Коенови љубавници су партизани на светој мисији, који се предају жељи као што се војник предаје својој дужности (в. Вајтис 1997).

Ратник проговара и у песми „The Land of Plenty“. Он је одабран да предводи егзодус, попут Мојсија, иако то није желео ни тражио. Мада не зна зашто је ту дошао, нити ко га је послао, и сматра да нема ни храбрости ни одлучности за такву улогу, не може да не послуша, није у стању да одбаци друштвену свест.

Из свега до сада реченог, јасно је да Коенов став према религији подразумева иманентност Бога: Бог се испољава у свим нашим односима и сви смо ми божански, на своје различите начине. Такође, Коенов став према религији је експерименталан. Зато су све привремене истине до којих долази дубоко личне и самоиспитивачке. Пошто је његов Бог иманентан, Дух прожима све, чинећи светим чак и оно што је ниско. Бог настањује све што је телесно и због тога Коен успоставља тако тесну везу између еротског и религиозног. Коен верује да сви ми чезнемо за тим да се „утопимо, да изгубимо самосвест у мистичном сједињавању, да заборавимо ко смо“, сматрајући да „такав доживљај истовремено испуњава и застрашује, пошто је реч о нечему што желимо, али нисмо у стању да поднесемо“ (Баучер 2008: 362). Анализирани стихови показују да Коену, на њему својствен начин, полази за руком да постигне префињену равнотежу између светог и профаног.

Литература

- Баучер 2008: Д. Баучер, *Дилан и Коен – ђесници рокенрола*, Београд: Clío.
- Коен 1973: L. Cohen, *The Spice-Box of Earth*, London: Jonathan Cape.
- Коен 1993: L. Cohen, *Stranger Music: Selected Poems and Songs*, London: Jonathan Cape.
- Надел 2007: I. B. Nadel, *Various Positions: a Life of Leonard Cohen*, Austin: University of Texas Press.
- Pej 2008: I. Rae, *From Cohen to Carson: the Poet's Novel in Canada*, Montreal: McGill-Queen's University Press, 40-45.
- Ригелхоф 2000: T. F. Rigelhof, *This is Our Writing*, Ontario: The Procupine's Quill.
- Вјас, V. Ljubav kao odbrana. *Vreme*, decembar 2004. <http://www.vreme.com/cms/view.php?id=401887>. 10.02.2012.
- Hesthamar, K. Interview with Leonard Cohen. Unedited Interview for the *Norwegian Radio*, 2005. <http://www.leonardcohenfiles.com/leonard2006html>. 13.12.2011.
- Hochenedel, H. *A Reading of the Future*. <http://www.leonardchoenfiles.com/future.html>. 15.01.2012.
- Marie, L. Haunting Melody, One-word Chorus Affirm Joyful Faith in Life. *The Pueblo Chieftain*, August 2011. http://www.chieftain.com/life/local/haunting-melody-one-word-chorus-affirm-joyful-faith-in-life/article_a84ea034-cad7-11e0-9cef-001cc4c002e0.html. 20.06. 2012.
- Monk, P. Under the Spell of Stranger Music. *The Australian Financial Review*, June 2001. <http://www.leonardchoenfiles.com/paulmonk.html>. 12.03.2012.
- Paunović, Z. Kao ptica na žici. *Vreme*, avgust 2009. <http://www.vreme.com/cms/view.php?id=883040>. 27.02.2012.
- Sierra I Fabra, J. *Interview with Leonard Cohen*. Interview conducted in Barcelona, Spain, 1974. <http://www.webheights.net/speakingcohen/spain1.htm>. 27.02. 2012.
- Whiteis, D. G. Leonard Cohen: The Future. *Chicago Reader* 1992. <http://www.leonardcohenfiles.com/whiteis.html>. 26.02.2012.
- Wolfe Watson, B. *The Strange Case of Leonard Cohen: 'There's a crack in everything. That's how the light gets in'*. <http://www.leonardcohenfiles.com/bwolfe.pdf>. 14.12.

Summary

The paper attempts at giving an account of the religious motifs appearing in some of the most popular songs of Leonard Cohen, a Canadian songwriter and singer. The aim of the paper is to highlight the role of religion in Cohen's life and work, relying on the comments and reviews written by David Boucher, Ira Bruce Nadel, Beatrice Wolfe Watson and other reviewers. The analysis of songs demonstrates that Cohen relies on his own poet's logic, contradictory to intellect and the accepted order of things. Religious images are interwoven with love images, which often grow into erotic images, and with war metaphors. Cohen does not restrain from linking the religious and the carnal so closely because spiritual and romantic love are identical and equally redeeming, in his opinion. The truths that he reaches are deeply personal and concentrated around his belief that God is immanent and that the Holy Spirit pervades everything, thus making even the base things sacred. The conclusion is that Cohen in his poetry attempts at and succeeds in achieving the fine equilibrium between the profane and the spiritual.

Key words: religion, motifs, poetry, Leonard Cohen

Маја Ђук¹
Београд

БИБЛИЈСКИ МОТИВИ У РОМАНУ АЛИЈАС ГРЕЈС

У овом раду се, из перспективе савремених књижевних теорија и виђења Линде Хачен да „ни једно испитивање прошлости није ослобођено од друштвено-економских, политичких и културних прилика” (*Поетика постмодернизма: историја, теорија, фикција*, 203), анализира улога библијских мотива у осветљавању лика Грејс Маркс у роману Маргарет Етвуд *Алијас Грејс*. Међутим, као што резултати истраживања показују, Маргарет Етвуд у овом роману не доводи у питање само записе из историјских хроника о једном контроверзном женском злочинцу из деветнаестог века, већ било које канонизовано виђење и документ у књижевности, чак и када су у питању библијски одломци и мотиви. Озваниченим, стереотипним тумачењима канадске историје и *Библије*, Етвудова супротставља потпуно другачију верзију прошлости и културе, написане из угла постмодернизма и постколонијализма.

Кључне речи: библијски мотиви, *Алијас Грејс*, Маргарет Етвуд, постмодернизам, постколонијализам

Кроз размишљање главне протагонисткиње Грејс Маркс у роману *Алијас Грејс*, као и кроз приказ њених карактерних особина и друштвених околности, примећују се одједи и симболични обриси библијских одломака, виђења и личности. Међутим, поменути древне митове из *Стироџ* и *Новој завети* Маргарет Етвуд не представља на уобичајен начин. Попут историчара који, по речима теоретичара Линде Хачен „потискују, понављају, потчињавају и наглашавају“ (1989: 67)² другачије историјске чињенице, зависно од места, времена и идеологије, Маргарет Етвуд приповеда своју, нову и другачију визију и верзију историјско-политичке прошлости како пуританске Канаде из деветнаестог века, тако и *Библије*.

Као што ће се показати на примерима, у духу савремених проучавања књижевности – постмодернизма и постколонијализма, у роману *Алијас Грејс* се не преиспитује само озваничено виђење о једном контроверзном женском злочинцу у Канади у деветнаестом веку, већ било које канонизовано тумачење и убеђење у историји, књижевности и култури. Вековним, стереотипним интерпретацијама прошлости и библијских мотива, Маргарет Етвуд супротставља дискурс маргинализованих појединаца и заједница, обједињених у лику Грејс Маркс која истовремено представља неколико „екс-центрика“ (имигранткињу, сироче, слушкињу, женског злочинца и умоболника).

Незахвална друштвена позиција Грејс, односно, „обележеност“ да је другачија по пореклу и статусу у односу на господски сталеж коме је дужна да служи, у духу постколонијализма, одсликава се кроз презиме Маркс,³ које се симболички може довести у везу са Каиновим белегом. Алузија на овај сегмент библијске митологије појављује се док Грејс читаоцима говори о презимену и судбини свог оца:

1 адреса аутора: maki_cuk@yahoo.co.uk

2 Цитате са енглеског језика превео аутор рада.

3 У преводу са енглеског језика: мрље, белези.

Тетка Полина је говорила да је у Енглеској сигурно запао у невоље и да је морао на брзину да побегне из земље. А можда му Маркс чак и није право презиме; требало би да се зове Марк, због Каиновог белега, јер је лично на убицу. Али то је рекла тек касније, кад су почеле невоље. (Етвуд 2006: 109)

Освртањем на библијске личности и догађаје у оваквом контексту, Маргарет Етвуд нас кроз роман непрестано подстиче да се запитамо ко је „обележио“ Каина, Еву и остале озлоглашене библијске личности, или било коју маргинализовану особу, и доделио им улоге одбачених појединаца који заслужују презир и омаловажавање. На бројним примерима у овом делу Етвудова показује како се према сиромашнима и преступницима, као и према „колонизованим“ народима, односило као да су примитивни, необразовани и ограничени.

Међутим, кроз разговоре Грејс Маркс са психијатром Сајмоном Џорданом у затвору, Етвудова руши поменуте стереотипе и предрасуде. Већ приликом првог сусрета, у првом обраћању Џордана речима „много сам путовао. Походих земљу и обилазих“ (Етвуд 2006: 46), Грејс препознаје мотив из *Библије* и помишља:

Знам да је одломак из Књиге о Јову, пре него што Јова снађе болест. Тако Сотона говори Господу. Сигурно хоће да каже да је дошао да ме искуша иако је прекасно за то, јер ме је Господ већ много пута искушавао, и претпостављам да му је већ досадило. (Етвуд 2006: 46)

У овој првој заједничкој сцени, пред уваженим, амбициозним и самоувереним доктором који покушава да подстакне Грејс на причу пруживши јој јабуку, она не показује збуњеност, лаковерност или глупост, већ смело преузима контролу над њиховом комуникацијом и о питању на шта је јабука подсећа размишља: „Јабука с Дрвета знања, на то он мисли. Добра и зла. То би и дете знало. Али нећу да му удовољим“ (Етвуд 2006: 48). За разлику од Еве у *Библији*, Грејс Маркс није поклекла пред јабуком и дозволила оном ко је искушава да открије тајне њене подсвести и манипулише њеним поступцима.

Трезвеност и ментална снага Грејс, на известан начин, нарушава положај и позицију доктора Џордана. Ову околност Александра Јовановић описује речима:

Џорданово полагање права на привилеговану позицију у њиховом односу се заснива на његовом друштвеном и правном статусу. Међутим, она деконструира његову стереотипну визију од самог старта изненађујући га својом прибраношћу и бивањем супротно од онога што је он могао да предвиди. Од привилеговане особе у њиховом односу он постаје инфериоран. Од анализирања њених мисли он сам постаје предмет психоанализе. Као резултат овог несвесног процеса он се осећа збуњеним и узнемирен. (Јовановић 2009: 219)

Чињеница да не би требало да се сумња у довитљивост и одважност некадашњих маргинализованих заједница, али да, упркос интелигенцији, они не могу да се изборе за одговарајући положај, потврђује се кроз судбину Мери Витни, добре другарице Грејс која јој је, поред *Библије*, представљала значајан извор сазнања о животу и свету на првом послу. Поменута слушкиња се није устезала да, кроз духовите коментаре и стихове, прожете алузијама на библијске мотиве, критикује повлашћеност виших друштвених слојева и стереотипна виђења о половима.

Грејс се, након шеснаест година издржавања затворске казне због саучесништва у убиставима послодавца и његове кућепазитељке, и ишчекивања да се група добронамерних људи из Кингстона изборе за њено ослобађање уз помоћ дијагнозе Сајмона Џордана, присећа рецитовања стихова од стране Мери Витни, који гласе: „*Када је Адам копао а Ева шила, Где ли су шага господа била?*“ (Етвуд 2006: 157). Оваквим описом митских Адама и Еве како обављају свакодневне послове, кроз подсећања на опаске Мери Витни, наговештава се да привилегована класа себе замишља као Бога, и сматра да са подређенима „Адамима“ и „Евама“ може чинити шта желе. Поменуто виђење потврђено је трагичном судбином саме Мери коју је син имућног послодавца, за кога су Грејс и она радиле, завео и одржавао тајну аферу са њом, а потом је одбацио и допустио да умре, када се сазнало да је трудна.

Са друге стране, дискриминацију и тежак положај жена, како у времену у коме живе, тако и кроз раније векове, Мери је сажето и духовито описала тврђењем да је „...право Евино проклетство у томе што је морала да трпи оног неразумног Адама, јер чим су настали проблеми, он је за све окривио њу“ (Етвуд 2006: 163). Анализирајући лик Грејс Маркс из перспективе друштвене позиције жена у деветнаестом веку, теоретичарка Џојс Харт (Joyce Hart) наводи да Грејс није само затвореник државе „већ је она, такође, као већина жена у њено време, затвореник друштвених закона. Жене, било да су жене и ћерке богаташа о којима се добро бринуло, или сиромашне необразоване ћерке из ниже класе, држане су на свом месту бетонским зидовима - иако их нису могле видети“

(‘Criticism.’ *Alias Grace* <http://www.novelguide.com/a/discover/nfs_19/nfs_19_00012.html> .3.4.2011). Међутим, не само у деветнаестом веку, већ и кроз ранија раздобља, главна дужност жена је била да се повинују вођству и вољи мушкарца, у складу са учењем које се о „слабијем полу“ проповедало како кроз примере Еве, Саре, Рахиле, Деворе и Руте у *Старом завету*, тако и у неколико посланица у *Новом завету*.

Читајући Библију или интерпретације библијских текстова попут дела *Библијске леџенде* Косидовског, може се учинити да су редактори *Старог завета* већ на почетним страницама жену доживљавали као мање вредно биће у односу на мушкарца, почев од Еве, која не би ни постојала, да није било Адама, од чијег је ребра створена. Косидовски овај сегмент Библије препричава речима:

Тада Господ пусти на Адама тврд сан, узео му једно ребро и створи од њега жену. А Адам рече: „Сада ето кост од мојих кости, и тијело од мојега тијела. Нека јој буде име човјечица, јер је узета од човјека. За то ће оставити човјек оца својега и матер своју, и прилијепиће се к жени својој, и биће двоје једно тијело.“ (Косидовски 1996: 8)

Међутим, занимљиво је осврнути се на интересантно објашњење у вези са оваквим поједностављивањем женине улоге, до којег су научници дошли на основу паралелног изучавања митова у различитим културама. Како Косидовски преноси у свом делу:

Испоставило се да се цела ствар заснива на веома забавном неспоразуму: у сумерском миту бога Енкија боли ребро. На сумерском језику реч „ребро“ гласи „ти“. Богиња која треба да излечи ребро богу Енкију зове се Нин-Ти, то јест „Жена од ребра“. Али „нин ти“ значи такође и „дати живот“. Према томе, Нин-Ти може значити „Жена од ребра“, као и „Жена која даје живот“. У томе управо и јесте извор неспоразума.

Јеврејска племена заменила су Нин-Ти Евом, јер је Ева за њих била легендарна мајка човечанства, то јест „Жена која даје живот“. Али се ни друго значење речи „Нин-Ти“ („Жена од ребра“) није избрисало из њиховог сећања. Није заборављено, још од месопотамских времена, да Ева има нечег заједничког с ребром, па је тако настала чудновата верзија да је она створена од Адамовог ребра. (Косидовски 1996: 20)

Нажалост, поменуто тумачење су ствараоци *Библије* у потпуности занемарили, тако да се већ о првој жени исплео незавидан глас. Ева је представљена као лакоумна и себична особа, узрочник Адамовог страдања, након узимања јабуке са *дрвета сазнања*. Стога, поред задобијања теже казне за преступ, од стране Бога јој је додељено да буде слуга мужу:

А жени рече: „Теби ћу многе муке задати кад затрудниш, с мукама ћеш дјецу рађати, и воља ће твоја стајати под влашћу мужа твојега, и он ће ти бити господар.“ (Косидовски 1996: 9)

На овакав начин, поред *Књиге постојања*, пише се и у делу *Библије* о животима праотаца. Праотац Аврам је спреман да да своју жену другом мушкарцу како би сачувао сопствени живот. Аврамов поступак се правда у *Хамурабијевом закону*, јер „из његових поставки логично проистиче да је прељуба била допуштена ако је због овог или оног разлога на њу пристајао муж, између осталог у страху да не изгуби живот“ (Косидовски 1996: 80).

Положај јеврејских жена у доба судија није био бољи у односу на околности под којима су живеле у доба праотаца. Отац и муж су били господари над њиховим животима и нису марили да их заштите. У причи о злочину потомака Венијаминових, старац, који је примио на преноћиште брачни пар, Левита ожењеног из Витлејема Јудина, да би заштитио госте од разуларене масе каже:

Не, браћо, не чините зла; кад је човјек ушао у моју кућу, не чините тога безумља. Ево кћи моја дјевојка и иноча његова, њих ћу вам извести, па њих осрамотите и чините с њима шта вам је воља, само човјеку овом не чините тога безумља.“ Напасници узеше жену Левитову и не пустише је целу ноћ. (Косидовски 1996: 238)

Левит се није помучио да своју жену спаси.

Како се каже у *Оксфордском приручнику Библији (The Oxford Companion to the Bible)*, у односу на *Стари завети*, потези Исуса Христа према женама „били су, дакле, револуционарни“ (807). Исус се није либио да учи жене, подједнако их уважава и награђује за њихов труд, дозвољава им да проповедају и обављају црквену службу. Међутим, са ширењем по римској империји током прва два века после Христа, хришћанска доктрина је била принуђена да преиспита своју политику према јеретцима. Пошто су неке хришћанке потпале под извесна јеретичка учења, а Црква је морала да у новим срединама докаже непоколебљиву чврстину својих убеђења, поменуте некадашње хришћанске следбенице су почеле да се прогањају и завладало је неповерење према женском роду уопште.⁴

У „Тимотију посланица прва светога апостола Павла“ промовише се виђење да је женски суд „слабији“ и да се из тог разлога морају „покоравати“ мужевима:

4 Видети опширније: Bruce M. Metzger, Michael D. Coogan (eds), *The Oxford Companion to the Bible*, New York, Oxford: Oxford University Press, 1993, 807.

Жена на миру да се учи са сваком покорношћу.
 Али жени не допуштам да учи нити да влада мужем, него да буде мирна.
 Јер је Адам најприје саздан па онда Јева;
 И Адам се не превари, а жена преваривши се постаде преступница;
 Али ће се спасти рађањем дјете, ако остане у вјери и љубави и у светињи с поштењем. (Нови завет 1985: 395)

Нажалост, ово није једини одломак из *Новоџ заветџа* у коме се износи неравноправан став према половима због којег се жене маргинализују.⁵ Међутим, Маргарет Етвуд у роману *Алијас Грејс* не говори само о озлоглашеним или ниподаштаваним појединцима и друштвеним заједницама који су се појавили у *Библији*, већ и о личностима и догађајима који нису ни одабрани да се нађу на страницама *Староџ* и *Новоџ заветџа*. Кад је Грејс упитала Ненси о садржају једне слике, ова је узвратила да се описује прича из *Библије*, што је Грејс расрдило с обзиром на то да, како сама каже „Библију знам и унатрашке“ (Етвуд 2006: 219). Када је њихов послодавац разрешио овај спор објашњењем да је поменута слика о причи из књиге *Апокрифа*, у којој се налазе све приче из библијских времена за које су одлучили да не треба да се нађу у *Библији*, Грејсина реакција је била: „Запрепастих се кад сам то чула и упитих: ко је то одлучио? Јер сам одувек мислила да је Библију написао Бог, пошто се она називала Речју Божјом, и сви су је таквом сматрали“ (Етвуд 2006: 219). Дело *Алијас Грејс* управо настоји да докаже да би околности из прошлости о којима се размишљало на изванредан начин и које су представљале догму, па чак и сами библијски митови, требало да се преиспитају.

Постмодернистичка сумњичавост према једној канонизованој верзији историјских докумената и старих митова симболички се илуструје кроз запажање шара на јорганима које Грејс шије у затвору. Поменути јоргани имају библијске мотиве (*Рајско дрво*, *Јовове сузе*, *Јаковљеве лествице*, *Соломонов храм*). Занимљиво је да шаре ових јоргана одражавају различиту слику „ако их посматрате на два начина, гледајући наизменично у светле и тамне парчиће“ (Етвуд 2006: 161), како се наводи у роману *Алијас Грејс*. Оваквим поступком, М. Етвуд као да жели да назначи да би се догађаји извезени на јорганима и обојени митолошким контекстом, различито могли тумачити из другачијих перспектива.

Иста мисао би се могла применити и приликом тумачења друштвене позиције Грејс Маркс и оптужбе за убиства у селу северно од Торонта 1843. године. Припадници различитих друштвених слојева и политичких уверења из тог периода имали су другачије, често опречне ставове, о поменутој личности. Сама Грејс Маркс из романа *Алијас Грејс* сумира поменута виђења:

Размишљам о свему што су о мени писали – да сам бездушни женски демон, да сам недужна жртва уцене приморана на грех против своје воље, да сам малоумна и да би смртна казна нада мном била равна убиству, да волим животиње, да сам веома згодна и имам блиставу пут, да имам плаве очи, да имам зелене очи, да имам смеђе-црвенкасту а такође и смеђу косу, да сам висока као и просечне висине, да сам добро и пристојно обучена, да сам због тога опљачкала убијену жену, да сам у послу вредна и марљива, да сам тмурна и свадљива, да делујем прилично отмено у односу на

5 Видети у Новом завету одломке у „Првој саборној посланици светога апостола Петра“ (стр. 279), у „Коринћанима посланици првој светога апостола Павла“ (стр. 333, 338), у „Ефесцима посланици светога апостола Павла“ (стр. 372).

своје скромно порекло, да сам добра и лаковерна девојка и да нико о мени није рекао ништа лоше, да сам довитљива и лукава, да сам слабе памети и готово идиот. И пита-там се, како могу бити све то одједном? (Етвуд 2006: 33)

Описујући Грејс Маркс, Алис М. Палумбо (Alice M. Palumbo) бележи „сама фигура Грејс Маркс, на изванредан начин, јесте ‘алијас’ Грејс, јер сви који је виде пројектују своје сопствене потребе и приче на њу“ (2000: 84). А. М. Палумбо примећује да Сајмон Џордан, у односу на Грејс, себе сматра „њеним ‘спасиоцем’ из затвора“ (Палумбо 2000: 84), док је Грејс „објекат његових жеља“ (Палумбо 2000: 84). Сузана Муди пише о познатој злочинки „кроз метафоре право из *Оливера Твиста* Чарлса Дикенса“ (Палумбо 2000: 84). Са друге стране, чувар душевне болнице види је као „пример људског зла“ (Палумбо 2000: 84).

О оваквим супротстављеним и контрадикторним запажањима и тврђењима о Грејс Маркс Етвудова исцрпно говори у својим критичким есејима *Меше које се крећу: писање са намером, 1982-2004*, где описује своје утиске о прикупљању и истраживању грађе за роман *Алијас Грејс*. Занимљиво је да Маргарет Етвуд примећује и овде износи да је чак и уважена канадска књижевница у деветнаестом веку, Сузана Муди, која је прва писала о суђењу Грејс Маркс, „погрешно навела локацију и имена неких учесника, само за почетак. Не само то, прича је била много сложенија, иако мање драматична, у односу на ону коју је С. Муди испричала. Око једне ствари, сведоци – чак очевици, чак и на самом суђењу – нису могли да се сложе; али опет; како је ово другачије од других суђења?“ (Етвуд 2004: 213). На основу поменутог, Етвудова закључује да „у свакој причи постоји наратор, али – као што важи за све приче – постоји и публика; обоје су под утицајем тренутних уврежених ставова, о политици, али такође о криминалу и опхођењу према њему, о природи жена – њиховој слабости и заводничким особинама, на пример – и о лудилу; заправо свега што има везе са овим случајем“ (Етвуд 2004: 213).

Оно што је изузетно имало утицаја на поменут случај, како је М. Етвуд открила, било је да су „новине тог времена имале сопствене политичке циљеве“ (Етвуд 2004: 214). Чувена побуна из 1837. године „утицала је истовремено на живот Грејс пре убиства и поступање према њој у рукама штампе“ (Етвуд 2004: 214), сматра Етвудова. Након поменуте побуне, готово трећина популације коју су чинили најсиромашнији и најрадикалнији људи, напустили су земљу, где су остале присталице Торијеваца. Политичкој идеологији Торијеваца је одговарало да се Грејс прикаже као починилац недопустивог и грозног злочина. М. Етвуд сумира наведену околност речима: „Године 1843. – години убиства – уводни чланци у новинама су још увек били о злу и безвредности Вилијама Лиона Мекензија; и, као по правилу, торијевске новине које су га ружиле, ружиле су и Грејс – ипак је она била уплетена у убиство свог торијевског послодавца, у чин озбиљне непослушности; али новине Реформатора које су хвалиле Мекензија биле су склоне да се Грејс опрости“ (Етвуд 2004: 214).

У поменутом размишљању Етвудове одражава се став савремених књижевних теоретичара, као што је поменута Линда Хачен, која тврди да „ни једно испитивање прошлости није ослобођено од друштвено-економских, политичких и културних прилика“ (1996: 203). Анализирајући актуелне приступе проучавања културе и књижевности, у оквиру којих се веродостојност утврђених историјских чињеница и мотиви канонизованих књижевних дела, као и светих списа, доводе у питање, Линда Хачен запажа да „сада добијамо историје (множина) губитника, као и победника, регионалног (и колонијалног) као и централног, о

многим о којима се није певало као, и о неколицини о којима се певало, и могла бих додати, о женама, као и о мушкарцима“ (1989: 66).

Овакво истицање другачијих перспектива, односно „двострукост“ („doubleness“) или „дволичност“ („duplicity“) постмодернизма, о чему Хаченова пише у делу *Политика постмодернизма* (*The Politics of Postmodernism*) потекло је од ставова Дериде и Фукоа и виђења да ништа што нас окружује није као што се чини; штавише, све се може доживети на потпуно другачији начин. Линда Хачен сматра да:

...водећа брига постмодернизма је да наруши одомаћење неких владајућих карактеристика нашег начина живота; да истакне да ови ентитети које ми незамисливо доживљавамо као ‘природне’ (они чак могу укључити капитализам, патријархат, либерални хуманизам) заправо су ‘културни’; ми смо их направили, нису нам дати (1989: 2).

Хаченова подржава размишљање Бургина да су „све културне форме представљања – књижевна, визуелна, слушна – у високој култури или масовним медијима идеолошки засноване“ (1989: 3). Као последица данашње идеологије, односно савремених проучавања књижевности и културе, однос према историји се у потпуности променио. Како се наводи у делу *Политика постмодернизма*:

Ми данас имамо приступ прошлости само кроз њене трагове – њена документа, сведочење сведока и других архивских материјала. Другим речима, ми само имамо претпоставке о прошлости на основу којих стварамо своје приче или објашњења. У правом смислу, постмодернизам открива жељу да разуме садашњу културу као производ претходних претпоставки. Претпоставка о историји постаје историја претпоставке. (Хачен 1989: 58)

Овакав налаз се управо потврђује кроз анализу текстова о Грејс Маркс у прошлости и садашњости.

Док Сузана Муди, по речима Етвудове, описује Грејс као „покретачку машину у афери“ (Етвуд 2004: 211) и „намргођену кивну тинејџерку заводницу“ (Етвуд 2004: 211), која манипулацијама наводи наивног Џејмса Мекдермота да почини убиства, Маргарет Етвуд наглашава другачије чињенице у животу Грејс. У роману *Алијас Грејс*, у први план се истичу невоље главне протагонисткиње као напаћене имигранткиње и сирочета без мајке, осуђене на посао непоштоване и обесправљене слушкиње у бескрупулозном и лицемерном пуританском друштву. Након оптужби за почињена убиства, Грејс, којој нико не пружа заштиту, помоћ или опроштај, како би се од добрих и побожних Хришћана очекивало, добија још и епитете злочинца и умоболника. Не заборавимо да је, уз све поменуто, женског пола.

У роману *Алијас Грејс*, Маргарет Етвуд оштро критикује лицемерство пуританског друштва које библијско учење и заповести користе као маску и инструмент политике и идеологије привилеговане класе и појединаца, који чине грехе, али пролазе некажњено, док недужне људе „обележавају“ као ђаволе и вештице. Сви ти „екс-центрици“, како их Хаченова назива, који су од библијских времена били „окривљени“, „сатанизовани“, „одбачени“ и дужни да се повинују једном утврђеном, по њих, понижавајућем и деградирајућем наративу извесне идеологије и друштва, симболички обједињене у лику Грејс Маркс, добијају другачију улогу у прози Етвудове. Инспирирана жељом да другачије предочи и исправи

контрадикторна и нетачна тумачења живота славног женског злочинца у Канади у деветнаестом веку, наглашавајући чињеницу да тумачење једног догађаја како у животу, тако и у књижевном делу, зависи од угла, односно различитих углова посматрања, Маргарет Етвуд заправо показује како виђења и тврдње, не само о једној личности, већ о целом систему веровања и митова могу бити „алијас“.

Литература:

Етвуд 2004: М. Atwood, *Moving Targets: Writing with Intent, 1982-2004*, Toronto: Anansi Press.

Етвуд 2006: М. Atwood, *Алијас Грејс*, Београд: Laguna.

Јовановић 2009: А. Јовановић, "The Heroine Reborn: Margaret Atwood's *Alias Grace* and John Fowles 'A Maggot,'" in Jelena Novakovic and Biljana Dojčinović-Nešić (eds), *Culture and Ideology: Canadian Perspectives*, Београд: Faculty of Philology: Yugoslav Association for Canadian Studies.

Косидовски 1996: З. Косидовски, *Библијске леџенде*, Београд: Српска књижевна задруга. "Criticism." *Alias Grace*. <http://www.novelguide.com/a/discover/nfs_19/nfs_19_00012.html>.3.4.2011.

Нови завјет 1985: (превео Вук Стефановић Караџић), Београд: Просвета: Нолит.

Оксфордски приручник Библију 1993: *The Oxford Companion to the Bible* [Bruce M. Metzger, Michael D. Coogan (eds)], New York, Oxford: Oxford University Press.

Палумбо 2000: А. Palumbo, "On the border: Margaret Atwood's Novels," in Reingard M. Nischic (ed.) *Margaret Atwood: Works and Impact*, USA: Camden House.

Хачен 1989: L. Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, London, New York: Routledge.

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

BIBLICAL MOTIVES IN THE NOVEL *ALIAS GRACE*

Summary

This paper analyses the rewriting of Canadian past and Biblical myths in Margaret Atwood's novel *Alias Grace* using Linda Hutcheon's theoretical approach and her notions about postmodernism and postcolonialism. This examination shows that Atwood used information about Grace Marks, the major character in her novel who was a controversial historical figure, in a specific and unusual way: trying to emphasize the fact that various interpretations of the same narrative are always possible and that every participant in the event can tell a different story. Claiming that every form in literature, culture and history is shaped by current political and cultural ideas and attitudes, Atwood also dares to challenge deep-rooted beliefs and prescribed standards in Biblical texts.

Key words: biblical motives, *Alias Grace*, Margaret Atwood, postmodernism, postcolonialism

Јелена Ристовић¹*Крађујевац*

МИТСКА МАТРИЦА И САН У ПАВИЋЕВОМ РОМАНУ УНУТРАШЊА СТРАНА ВЕТРА

У овом раду анализираће се митска матрица и начин на који је инкорпорирана у структуру романа *Унутрашња страна ветра*. Митску матрицу чине два древна мита: мит о Хери и Леандру и мит о андрогином бићу. Кроз рад анализираће се с једне стране промена првобитне митске матрице на фонетском, структуралном и семантичком пољу, а са друге стране процес ремитологизације и реактуелизације самог мита у роману. Јунаци овог романа чувају везу са традицијом кроз древне митове, али видљив је и утицај постмодерне кроз поигравање са временом, са световима сна и јаве у којима битишу ови јунаци. Традиција, оличена кроз мит и кроз сан као изразе оног необјашњивог и неразумљивог човеку, као и оног несвесног у човеку, бива употребљена као матрица за још једну Павићеву приповедачку игру.

Кључне речи: мит, сан, постмодернизам, психоанализа

У савременом друштву долази до промене појма и концепта мита, он прераста оквире примитивне приче и обухвата у себе исказе савремене културе. Он постаје „у великој мери ствар нашег модерног/глобалног друштва“ (Чапо 2008: 324) Барт поред повезивања мита са говорном радњом (parole) указује и на његову друштвену важност, те се концепт мита спаја са појмом идеологије. Брус Линколн мит види као „идеологију у облику приче“ (Линколн 1999: xii) Мит као и култура подвргава се законима потрошачког друштва и постаје интегрисан у њега. Џејмсон сматра да је у постмодернистичкој култури и сама култура постала производ. (в. Џејмсон 1991: x) Постмодерна књижевност се кроз процес ремитологизације враћа миту, а овај процес произилази из потребе пригушења немира и покушаја проналажења идеје живота. Митологија и религија су по Бергсону одбрамбене реакције природе на разорне снаге интелекта, поготово на представу о неизбежности смрти. По речима М. Елијаде, уз помоћ мита човек је у давна времена настојао да се приближи боговима и да узме учешће у Бићу.

Митске матрице у роману

Као једну од митских матрица, Павић у роману *Унутрашња страна ветра* узима антички мит о андрогином бићу. Наиме, према том миту, мушкарац и жена су били једно биће, били су целина која је ходала на четири ноге, користила се са четири руке, имала је једну главу са два лица. Та целина је била јака и моћна, толико снажна да је била претња самим Боговима. Зевс је наредио да се целина раздвоји на два дела, на мушкарца и жену и пустио их да лутају светом тражећи своју другу половину са којом ће моћи поново обновити ту древну целину. (в. Платон 2002: 99-117) Мит о андрогином бићу антиципира целину као нешто бо-

1 zlocko83@live.com

жанско, вечно, нешто што се супротставља смрти, али истовремено представља и човеков усуд за трагањем, жудњу за целином.

Роман *Унутрашња страна ветра* носи поднаслов „Роман о Хери и Леондру“ чиме нас писац упућује на још један антички мит о свештеници богиње Афродите, Херо, и њеном љубавнику Леондру. (в. Замаровски 1985: 155) Препрека њиховој љубави био је морски теснац који је раздвајао обале на којима су живели. Леандер се сваке ноћи пробијао кроз морске таласе пливајући према светилки коју му је Хера остављала на својој кули. Једне ноћи, олуја је била јача, ветар је угасио лампу и Леандер је изгубио оријентацију и утопио се. Ујутру је море избацило његово тело испред Херине куле и она се у очају бацила са куле. Пронашли су их у самртном загрљају.

Промене митског обрасца

Ова два античка мита Павић инкорпорира у структуру овог романа у коме они трпе извесне преображаје. Митска матрица видљива је већ у самом поднаслову дела „Роман о Хери и Леондру“ чиме се антиципира старогрчки мит о љубавницима. Већ у самом поднаслову матрица трпи промене и то на морфолошком плану (грчко име Херо транскрибује се у Хера пошто се у српском језику већина женских имена завршавају на -а). Овај роман на структурном плану чине две приче: прича о Хери и прича о Леондру које имају своју заједничку тачку пресека. Интересантан је Павићев трик да роман има структуру клесидре (с једне стране прича о Хери; а са друге прича о Леондру). Окренувши и прочитавши роман са обе стране добијамо увид у целину приче. Павићев трик са структуром романа такође асоцира на грчки мит о јединству мушкарца и жене, о двају полова који кад се споје чине целину „малу, дезорјентисану, не много снажну ни складну целину, али целину“ (Павић 1993: 7).

У обема причама овог романа можемо уочити интертекстуалне везе са наведеним античким митовима. Леандер је већ на својим трговачким путовањима слушао причу о Хери и Леондру, а у руској школи поново учи на латинском ту причу. Радача Чихорић, ученик, сматра да Хера и Леандер нису раздвојени таласима мора, већ таласима времена. Овакав одговор донео му је ново име - Леандер наденуто од стране руског учитеља. Ову причу Леандер је уграђивао у своју кулу грађену временом, сном и вином. У другом делу романа посвећеном Хери, наведени мит се такође инкорпорира кроз лекцију коју Херини ученици читају. У овом случају митска матрица трпи измене. Херин брат гаси лампу Леондру што узрокује његову смрт.²

Мит и сан

Мит се често доводи у везу са психологијом/психоанализом која је окренута проучавању несвесног. По Мрузу, мит има улогу да човека подстакне на активност и то на његову целокупну душевност, па према томе и на област несвесног. Задатак митологије је да саопшти мање разумљиво помоћу разумљивог и да објасни нерешиве проблеме. Несвесно долази на сцену најчешће у сну који је прерушено испуњење потиснуте или сузбијане жеље. Вунт повезује мит и сан. За њега је сан плод уобразиље сродан миту. Сродност мита и сна запазио је и Ка-

² У даљем раду биће објашњено из ког разлога митска матрица трпи промену.

сирер. „Митска свест не распознаје сан и бдење, живот и смрт, опозицију бића и небића“. (Мелетински 1982: 49) У овом роману могу се наћи многи примери повезаности мита и сна, те се тако у Павићевом роману често преплићу сан и јава, живот и смрт. Леандер сања таласе и море, бакљу до које треба препливати, али са буђењем схвата да су морски таласи били само његови кораци у сну. Хера је заинтересована проблемом сна. Сан је за њу само чудо, она прави попис својих снова и прави граматику снова. Унутрашње кретање у сну тумачи као савршене од спољашњег, оног на јави. Непокретност присутна у сновима је прапочетак свега, тј. кретање у својој непомићности. Хера се често креће на граници сна и јаве. На основу случаја заборављања прошлог и садашњег времена у француском језику Хера схвата да живи у свету сна младића Леандра. И она, као и девојчица Каћунчица која не егзистира у реалном свету, зна само будуће време француског да чува једно место за столом и за Леандра. Ово је био једини начин да она изађе и света сна јер пут до садашњег води преко будућег кроз сан до стварности. Сањар постаје заробљеник будућег времена.

Снови могу прелазити из мушког у женско тело кроз време, поседују моћ реинкарнације. Као и сан, и смрт се може реинкарнирати. Мотив реинкарнације смрти присутан је и у роману *Хазарски речник* и Павић га објашњава на следећи начин: „Смрт је једино што се наслеђује унатраг, уз матицу времена, прелази са млађих на старије, са сина на оца – смрт преци наслеђују од потомака као неко племство. Смрт тако спада у појаве породичне и наследне природе“ (Павић 2004: 207) И у овом роману Павић указује на наследну природу смрти. „Ја о смрти не знам ништа, само знам да ћу умрети у 12:05...Сви ми кажу, заглавићеш и ти као сви твоји у 12 и пет...“ (Павић 1993: 16) Међутим, Павић се одлучује за другачији приповедачки трик и замењује природе смрти својих јунака, те Хера умире предвиђеном смрћу Леандра - смрћу одрубљивањем главе која ће тек четврти дан крикнути, а Леандер умире од светлосне ватре у дванаест часова и пет минута тј. Херином смрћу. Оваквим приповедачким поступком долази до преплитања, укрштања смрти два јунака чиме њихове судбине на још један начин бивају повезане и обједињене у целину асоцирајући изнова на првобитну митску матрицу.

Мит – сан – време

Хера помиње да сан зна будуће време, а јава садашње и прошло. Ова двострукост времена указује на само митско време. Оно је „по својој природи повратно, бесконачно поновљиво, оно је неповратно трајање“ (Елијаде 1999: 110). Приповедањем мита профано време се укида, а приповедач и слушаоци се преносе у свето, митско време, као и Хера за време часа француског језика. Мит одваја човека од индивидуалног, хронолошког и историјског времена и преноси га у вечно време. Г. от Виткович време пореди са прозором, где су две летве симболи двају вечности, а брава је место њиховог сусрета, место где лежи тајна, кључ живота и смрти - место споја тј. место где је заостављено време, сам садашњи тренутак. Те две вечности односе се на Вечност која припада Богу и обично време којим влада Сатана. И Леандрова тајна односи се на схватање времена као брзо и споро. Своју моћ да хода споро упркос свом урођеном брзом темпу, чува као тајну. Леандер тргујући кроз пустињу размишља о свету и схвата овај закон времена, те управо од камила учи њихове споре покрете. Сазнаје да у складу са две врсте времена, постоје и две врсте пророка; једни који проричу блиску бу-

дућност и други који виде будућа времена. Леандер учи Деспину својим умећем како би лакше заборавила своју трауматичну прошлост. Њих двоје сваке ноћи веслају на другу страну реке како би ноћ провели заједно. Међутим, њихова љубав није могућа управо због његовог урођеног ритма, њихов сексуални однос се завршава пре него што у суштини и почне. Леандер после више покушаја мисли да додир између њих двоје није могућ и одлази у манастир на обали Охридског језера. У манастиру види икону Богородице. Њен поглед иде од детета које доји, детету спада сандала, свети Јован Крститељ прихвата сандалу, дете осетивши изненадни додир угриза мајку која у тренутку погледа у свеца. Погледом се на тај начин затвара круг и Леандер схвата да је додир могућ. Та линија коју је Леандер обухватио погледом личила је на слово θ (тета). Ово је било једино слово које је он научио и то је било слово којим је почињала реч Теотокос тј. Богородица. Схвативши да је додир могућ, Леандер одлази у манастир да се закалуђери. Циљ његовог живота постаје грађење манастира који гледани из небеске перспективе исписују слово тета. Леандер гради манастире бежећи од турске најезде, али бежећи и од сопствене смрти. Пред крај свог живота Леандер гради кулу на зидинама Београда. И Ландрова и Сандаљева кула имале су на врху по петла који су симболизовали два времена. Сандаљев петао био је осетљив на сваки ветар, а Леандров је показивао неко друго, своје време, тачније митолошко време. Једини пут кад су ова два петла показивала исто време и исти ветар био је пред експлозију кула. Пред уништење и разарање ова два времена се поклапају, постају исто, једно...

Мит – сан - психоанализа

Фројд повезује митове и снове јер су оба изрази жеља примитивног човека. Из овог размишљања схвата се да су митови слични дечјим сновима због симболичне садржине сна који из њега откривају латентне идеје. Митови су као и снови последица слабљења потискивања несвесног. У миту се према томе може наћи велики извор података о несвесном дато на симболичан начин. „Симболи у глави указују на исте или сличне скривене мисли.“ (Петровић 2005: 118) Леандер на путовањима од своје младости прогони страх од смрти, а с друге стране пут симболизује трагање за истином, миром, за бесконачношћу. Поред дунђерског заната Леандер је волео да свира сантуру, а свирање инструмената, по Фројду, симболизује мастурбацију. Овај вид каналисања сексуалне енергије кроз музику асоцира на Леандрову немогућност сексуалног додира са женом због урођеног животног ритма. Све док није почео да гради манастире, Леандер се осећао као да му је душа стајала у месту. Имајући у виду да женско тело симболизује затворен простор, схватамо да је за Леандра додир ипак могућ. Додир са женом је могућ симболично путем градње манастира и куле. Кулу гради тако што је отима од мрака, тачније отима митолошко време од хаоса који се симболички конкретизује као мрак. Градњом се надвлађује хаос и ствара се хармонија. У Леандровом сну се јавља и одјек мита о Хери и Леандру, наиме, Леандер се бори таласима мора који су такође симболи хаоса. Превладавање хаоса и стварање хармоније симболично се приказује као прелаз од таме ка светлу, од мрака ка бакљи која гори на другој страни.

И Хера често сања воду, море на коме одмара са истом намером да хармонија надвлада хаос. У Херином попису снова најчешће се јављају змија и дечак који долази да умре ту у њеном сну. Змија симболизује мушко тело, а тај дечак

можда је реинкарнација Леандера који долази у њен сан да ту себи нађе мир. Чак се једном буди са расцепаним језиком као у змије, с тим што тада није била ни свесна да живи накратко свој сан. Херина љубав са поручником Јаном Кобалом одиграва се за време месечине, а Месећ симболизује женску енергију космоса. Она се сваку ноћ пење у његову собу што симболизује по Фројду сексуални чин. Херин брат, Манасија Букур има телесни дефект, рођен је са једанаест прстију, а прсти симболизују мушкост. У складу са овим битно је размотрити симболику огледала. Огледало симболизује откривање свог другог Ја, трагање за својим сопственим ликом, као и излазак из себе и предавање двојнику, предавање другој обрнутој реалности, наличју праве истине. У Херином огледалу свако вече се огледао млад поручник са којим она остварује контакт. Заљубивши се у пуковника, она се заљубљује у свог брата. С друге стране њен брат гледа као одраз у огледалу љубавни однос своје сестре и пуковника, тачније он види пуковника као свог двојника. Хера када то схвати, престаје да одлази пуковнику. Манасија Букур једно вече одлази пуковнику уместо Хере и пошто су улоге замењене, сада Хера гледа њихов сексуални однос и одлази. Манасија Херин одлазак сматра изразом њене љубоморе настале као последица патолошке, инцестоидне љубави према брату. Херин брат неко време после ове судбоносне ноћи сазнаје да је Хера извршила самоубиство и почиње да трага за човеком који је нека врста реинкарнације његове сестре. Тражи човека који ће имати исту дубину и боју очију као Хера како би путем његових очију ступио у разговор са Хериним духом. Човек који је био „двојник“ његове сестре је др Вјежацки код кога одлази на вечеру са пријатељем. Након игре са др. Вјежацким, не схватајући да чита натпис са сребрне виљушке који је гласио: „Мислим, љубави, да је то био подмукао и лош поступак!“ (Павић 1993: 73) Манасија Букур је извршио самоубиство мислећи да је додир ипак могућ између њих двоје. Иначе цео догађај се одвија у мистичној атмосфери замка испред кога је фењер што се запажа као одјек грчког мита - ход од таме ка светлу. Манасија је умро не сазнавши праву истину о смрти своје сестре и вољене жене коју је у наступу љубоморе убио пуковник тако што јој је одрубио главу и чувао у свом стану три дана када је глава јаукнула „страшним, дубоким и као мушким гласом“ (Павић 1993: 75) Хера је заправо урла смрћу свог двојника Леандра.

Неки критичари овај роман називају андрогиним романом. Посматран са становишта психологије К.Г. Јунга по коме сваки човек носи у себи аниму и анимус, односно женски и мушки сензибилитет, прича о Леандру одговарала би представи анимуса, а прича о Хери аниму, тако да би ове две приче спојене давале једну целину, „један лик у два принципа“ (Михајловић 1992: 101). И сам наслов романа „Унутрашња страна ветра“ асоцира на подељеност човекове душе. Ако ветар симболизује човеков дух, унутрашња страна ветра односила би се на несвесни део његове душе. Јунг сматра да ништа не може постојати без своје супротности; двоје су били једно на почетку и биће једно на крају. Свест може постојати само кроз непрекидно препознавање несвесног“ (Јунг 2003:105) Тако Хера и Леандар „постају“ једно, „стапају се у андрогину целину“ тек у сопственој смрти. Додир између њих био је могућ и тај додир је у/на плавој страници у средини романа или на крају обеју прича. Њих двоје постају целина онда када и читалац састави роман структуриран у две приче у целовиту романескну структуру. Последњи циљ Ероса био је бесмртност, а они је „постижу“ у тренутку своје смрти, у тренутку када оба петла на кули покажу исто време.

Симболика која постоји у андрогином миту о мушкарцу и жени који се уједињују у љубави као изразу вечности и чија снага прети Боговима, прожима целу структуру романа. Не трагају само ликови овог романа за целином, и сам појам ветра у наслову романа указује на деконструсање целине. Ни време није лишено ове двострукости (опозиције) митолошког и обичног времена. „Смисао митолошког у XX веку је у читавању извесних вечних и непролазних. исходишта, позитивног и негативног која се називују кроз бујицу искуства садашњице и историјских промена“ (Мелетински 1982: 302). Павић користи мит како би реактуелизовао дух давних времена који се на чудне начине провлачи до људи из XX века (Леандер умире 1739.године, а Хера 1937.године). Савремени јунаци су само „рефлекси митски матрица и образаца“. (Делић, 1991: 317) Павићеве јунаци као и јунаци ова два античка мита трагају за оном идеалном половином, за јединством, за целовитошћу која постаје пут ка вечности. Али на том путу трагања за целином нису само Хера и Леандер, већ је и сам аутор романа. М. Павић, као и ми, читаоци. Павић се често служи различитим, необичним формама романескне структуре, приповедачким, постмодернистичким триковима, а све то у потрази за романескном целином која ће најадекватније изразити његове идеје. Његова жеља за „целином“ постаје његов усуд, његово трагање за вечношћу. Остаје питање да ли је уједињење Хере и Леандра у тренутку смрти и кроз укрштање њихових начина умирања и остављање читаоцу у аманет да склопи роман од две приче израз Павићеве приповедачке (не)моћи да створи целину, да васкрсне андрогино биће.

Литература:

- Делић, 1991: Ј. Делић, *Хазарска призма*, Просвета, Београд, 1991.
- Елијаде 199: М. Елијаде, *Слике и симболи*, Издавачка књижарница З. Стојановића, Сремски Карловци / Нови Сад, 1999.
- Замаровски 1985: В.Замаровски, *Јунаци античких митова*, Загреб, 1985.
- Јунг 2003: К.Г. Јунг, *Архејски митови и колективно несвесно*, Атос, Београд, 2003.
- Линколн 1999: В. Lincoln 1999, *Theorizing Myth: Narrative, Ideology and Scholarship*, Chicago and London.
- Мелетински 1982: Е.М.Мелетински, *Поетика мита*, Нолит, Београд, 1982.
- Михајловић 1992: Ј. Михајловић, *Приче о души и телу: слојеви и значења у прози Милорада Павића*, Просвета, Београд, 2002.
- Павић 1993: Милорад Павић, *Унутрашња страна ветра*, Драганић, Београд, 1993.
- Петровић 2005: С. Петровић, *Културологија*, Чигоја, Београд, 2005.
- Платон 2002: Платон, *Гозба*, Моно&Манана, Београд, 2002.
- Чапо 2008: Е. Чапо, *Теорије митологије*, Клио, Београд, 2008.
- Џејмсон 1991: F. Jameson, 1991, *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, NC.

MYTHIC MATRIX AND DREAM IN THE PAVIC'S NOVEL *UNUTRASNJA STRANA VETRA*

Summary

In this paper will be analyzed the mythic matrix and the way in which it is incorporated into the structure of the novel *Unutrasnja strana vetra*. Matrix consists of two ancient myth: the myth of Hero and Leander and myth of the androgynous being. Through the work will be analyzed with a change in the original mythic matrix on phonetic, semantic and structural field, and on the other side of the process and the process of re-actualization of the myth in the novel. The heroes of this novel preserve a connection with the tradition of the ancient myths, but it is visible through the influence of postmodern playing with time, with the worlds of dream and reality where there live these heroes. Tradition, embodied through the myth and the dream as an expression of inexplicable and incomprehensible to man, and that the unconscious, he was used as a template for another Pavic narrative game.

Key words: myth, dream, Postmodern, Psychoanalysis

Бојана Ђоројевић
*Нови Саг*¹

ДЕМОНСКИ ЕЛЕМЕНТИ У РОМАНУ О ЛОНДОНУ МИЛОША ЦРЊАНСКОГ И РОМАНУ ЦРВЕНИ ПЕТАО ЛЕТИ ПРЕМА НЕБУ МИОДРАГА БУЛАТОВИЋА

У раду се компаративним методом уочавају заједничке одлике у наведеним романима, у којима се пренаглашена модернизација цивилизације и удаљавање од традицијских тековина тумаче као извор зла у свету. У *Роману о Лондону* је то огромни град који немилосрдно гута појединца у мрежу улица и подрума, где се грех јавља у изопаченим, или пак, нескладним сексуалним везама, а у *Црвеном петилу* је негирање традицијског кода и апсолутна десакрализација обреда (свадбе и сахране). Наглашавају се они принципи, који су се, од конституисања појма демонског, исконски везивали за ђавола: нагонска сексуалност, анимализација, прождрљивост, незаситост, наглашеност телесности и путености. Истовремено се покушава указати на развојну нит српске прозе 20. века у којој се Црњансков прозни поступак изразито лирске наративне интонације конституисао као тачка ослонца потоњим приповедачима попут Миодрага Булатовића.

Кључне речи: компаративни приступ, модерни роман, демон, гротеска

И Милош Црњански и Миодраг Булатовић су несумњиво донели нови израз у нашу књижевност, иако је и раније било у српској књижевности стваралаца који су били окренути тамним и деструктивним нагонима људске природе и злом као манифестацијом истога. Црњансково зло је затомљено, али непрекидно присутно, вишевековно наслојавано у трагичним судбинама његових јунака, док је Булатовићево најчешће приказано у једном снажном избоју изразито агресивних поступака јунака. Булатовићеви јунаци наносе другима бол, и физичку и душевну, снажно и безобзирно, а Црњански се под утицајем зла које се на њих обрушава меланхолично повлаче. Осим тога, оба писца прибегавају коришћењу гротескних слика, што је у српској књижевности релативно ретка појава.

Сам простор романа „Црвени петас лети према небу“ је строго подељен у складу са традиционалном поделом простора, јер се Булатовић интертекстуално повезује са богатом традицијом српског народног предања. Почетак радње је везан за простор ван насељеног места, дивљи простор - ливаду на којој лежи луда Мара и гледа у небо. Ливада је према традиционалним представама простор изван насељеног места, простор ненасељен, туђ и стран, у изразитој опозицији према насељеном и познатом свету. У таквом простору обитавају оностраница бића, а маргиналност ливаде као простора је у потпуном сагласју са маргиналношћу луде Маре у односу на социјализовану друштвену заједницу. Марино лудило је оно што је искључује из нормалних и стандардних друштвених токова, односно изопштава је из строге хијерархијске поделе и устројства патријархалног друштва. Она је биће са маргине, као што је и ливада простор са маргине, тако да слика Маре како лежи на ливади добија на сугестивности. Мара лежи и дува у беле цветове маслачка покушавајући да на мисли на своје страшне боло-

1 b.djorojevic@gmail.com

ве. Кроз ову слику врло се сликовито дочарава и омеђава простор радње романа. Три плода маслачка падају ношена ветром на три тачке простора у коме се одиграва целокупна драма. Готово у виду неке прастаре бајалице писац нам наговештава и ограничава простор:

Иницијалним помињањем ђавола и пророчким наговештавањем његовог скорог доласка, зло је код Булатовића оваплоћено, везано за натприродно биће приказано потпуно у традиционалистичком кључу (ђаво је дугорепи). Насупрот томе, у „Роману о Лондону“ ђаво се нигде особено не појављује, али се његово присуство осећа готово непрекидно. Ђаво добија обележје невидљивости, што је заправо једна од његових основних прерушилачких карактеристика и лукастава. „Од Гетеа, преко Достојевског до Мана, повећава се ђаволова невидљивост, али се чува његово зло. Тај пут је слика онтолошког преображења самог зла: први задатак ђавола прозирности, и први знак да је он ту, састоји се у томе да поверујемо како нема ђавола.“ (Ломпар 2000: 27)

Простор је, у ова два романа једна од најоштријих опозиција. Код Булатовића је он јасно детерминисан готово архаичним пределом људске насеобине у каменитом, кршевитом крају под јаким утицајима патријархалне културе. Продор модерности се код Булатовића тако маестрално очитује у отклону традиционалних вредности у корист модерних, у простору који је доминантно традиционалистички организован. У таквом сплету се очитује наказност тога судара. Код Црњанског је простор изразито модернизован, цео град Лондон са својим конгломератом улица, цркава, капија, трговина, зграда, мрежом путева и развијеним системом подземне железнице. Цела та ужасна варош је једно биће за себе. И основно осећање је ужасна самоћа. Самоћа која је страшнија утолико више јер је наглашена многољудношћу тог огромног града. У том колоплету топонима се непрестано подвлачи онај архаични, двосмислени простор подземља. Књаз Рјепнин се креће том претрпаном мрежом и стално се спушта у подземље. Једна од главних опозиција јесте и присуство, односно одсуство светлости у простору у коме се крећу јунаци ових романа. Рјепнин силази у подруме, у мрак, у таму, да ради. Подрумом назива хотелски бар госпође Фои, у подрум силази да пакује књиге, које потом треба да разноси по граду, у подруму ради код Лахира и сина; целокупна његова егзистенција у граду је одређена подземљем. Возови подземне железнице га свакодневно возе кроз таму, кроз један сасвим засебан свет. Рјепнин размишља „како гомиле у тим возовима путују немо стешњене као сардине у лименој кутији, наслагане.“ (Црњански 1996: 14) И свакодневно тако, гомила света одлази ујутру на рад и враћа се возовима подземљем путујући. Град делује као чудовишни укомешани мравињак, као неко подземно царство. Символично је и да Рјепнин види сопствени одраз у вагону те подземне железнице као у неком подземном огледалу (Црњански 1996: 13-14). То је застрашујући одраз сабласти промењеног књаза.

Насупрот томе, јунаци Булатовићевог романа, су потпуно опозитно постављени у отворен простор, у јарки сунчан дан. Међутим, индикативно је да то није благодатно сунце милости, топлине и плодности. То је сунце које пржи усеве, остављајући глад и немаштину као у апокалипси. Та заслепљујућа светлост у титровој јари замућује ум његовим јунацима. Сунце немилосрдно пржи и под њиховим зрацима људи махнито наспрћу једни на друге, муче Мухарема и луду

Мару без милости а позорница радње се претвара у једну скицу преврелог, уско-мешаног пакла.

Осим тога ликови приказани на свадбеном весељу гротескном дескрипцијом наглашавају атмосферу пакла физичком дегенерацијом: „болесна и танковрата деца, махом гола и крива; шиљоглави очеви варошлије са кесама испод очију; кре-зубе женетине размекшалих трбушина и шоткастих ногу, бели старци и слинаве бабе без гласа и тежине.“ (Булатовић 1990: 11) и сулудим анималним понашањем:

„Видела је и просјаке и јуродиве што су извирали са свих страна, ницали из шибља, и примицали се трпези. Људи су им бацали кости, и они су се, много њих, јагмили и тукли. Класти и сакаги, гушави и накарадни, све више су се примицали и њој и трпези. И њу је почињало да обузима гађење. Мајчице моја жалосна, помисли, мајчице моја тужна. Где си данас да видиш у каквом сам ти народу, у каквом гадлуку. Све неки накарадни људи. Нигде здравог увета. Као да их је све још у утроби гром спалио.“ (Булатовић 1990: 39)

Анимализација је на плану „Романа о Лондону“ остварена кнежевим честит слушањем јаука силованих мачака, Лондон му личи на полипа или на велику ајкулу са људским зубима, гумене дршке у вагону личе на коњски уд, аутобуси су попут црвеног елефанта, госпођа Фои изгледа као папагај, а очи Олге Николајевне као очи орлића и све се те анимализације стапају у гротескном, чудовишном кнежевом сну, јер је секс корен свега:

„Из гениталија тих голих мушкараца и жена прскају, као ватромет, неки пламенови, као фонтана, а из уста тих људи чује, све гласније, зов мачора, а из жена, јаук силованих мачака. Најстрашније да је цело то огромно привиђање, привиђање ружних телеса, која се уздижу у форми зграда, око те радње, у којој ради. Најзад се све то претвара у једну огромну вагину и један пенис који се клати са великог сата Св. Џемса.“ (Црњански 1996: 215) Тако су оба писца створила атмосферу пакла на страницама романа и док је код Црњанског то кретање узаврелог мравињака могућно повезати са модернизацијом и градском урбаном средином, код Булатовића је простор сеоске (дизинтегрисане, и само спољним знацима одржаване патријархалне) заједнице, поприште радње.

У везу се, такође, могу довести кретања Нађина по мрачним улицама Лондона, где се у подрумима продаје крадена и кријумчарена роба, по улицама мрачним, бедним, источног Лондона, „где има и злочина... где има не само и накарада свакојаких, него и перверзних типова, педераста, па и трбосека жена.“ (Црњански 1996: 219) са стравичном епизодом силовања луде Маре. Јер, Мара је жртва. Нагомилана сексуална енергија резултира у агресивном избоју пијаних свадбара који злостављањем Маре потцртавају свој демонски карактер. Мара, са друге стране у боловима зазива крај света, замишља апокалиптичну поплаву у којој ће се укинути дотадашњи поредак света који је искварен до своје сржи. Луда Мара се обраћа води као примордијалној, прастарој снази огромне моћи са којом се поистовећује и стапа у један, женски принцип:

„Реко, црна реко, рече жена. Најцрња реко. Најлепша моја сестро. Пређи преко нас. Хтела бих да заборавим све што сам досад знала: и свој бол с којим досадих и богу и људима; и данашњу свадбу са свадбарима и анђелима који ми испрштише тело; и старца Илију с Мухаремом и његовим петлом; и Иванку с младожењом; и оне не-

срећнике с пута, оне скитнице што се гледају с гробарима. И све, све да изађе из моје памети. Црна моја реко, поплави нас. Однеси са собом и моју и њихову срамоту. Однеси је тамо где нема људи, и где нико никад за њу неће сазнати. Предајемо ти се. Поиграј се с нама. Прегазати нас. Хтела бих да после изађемо чисти и лепи. И да још једном покушамо да будемо људи.“ (Булатовић 1990: 109)

Индикативно је да је вода код Црњанског један од најмистичнијих и најзначајнијих мотива. Уочљивији је у “Сеобама”, где је вода одређена као елемент госпоже Дафине. И отуда застрашујући мотив дављења који је некако везан за готово све његове велике јунаке (Александар у мору у Бијарицу, Аранђел у Дунаву, Рјепнин на обали Енглеске).

Сексуална незаситост је једна од основних карактеризација демонског, са тим у вези Рјепнин посматра сексуалне слободе које су у модернистичком амбијенту великог града постале општеприхваћене као тековине савременог доба. Али то је сексуалност испражњена од сваког смисла, која служи само краткотрајном телесном ужитку, баш као што је пренаглашена сексуалност у „Црвеном петлу“ испражњена од своје функције, јер је означена као или насилна или јалова. Прождрљивост, и то не само сексуална, као још једна од ђаволских карактеризација у оба романа се налази у контексту демонизације ликова. Тако Петси, која жели кнеза сексуално, једе врло ружно, она је прождрљива, и то кнез са гађењем уочава. Петси је такође сексуално незасита, и то отворено показује. Физилшке потребе попут јела се огољене јављају у оба романа. Булатовићеви јунаци, у визији једног од јунака глођу добачене остатке са десакрализоване свадбене трпезе:

„Кезе се једни на друге око трпезе претрпане јестивом. Из невидљивих судова точи црна чорба. Чељад се отима о кошчурине. Знојава, главата млада тобож не може да једе, и сви је кљукају као ћурку. Рашчепили су јој вилице. Трпају јој у ждрело врле кромпире, недробљено месо и комаде тврдог јечменог хлеба. Заливају је још топлијом чорбом, слатким и киселим млеком и медовином: да боље свари месиште и тесто, и да лака као перо скочи у коло прва. Трбух јој неприродно расте, али се томе нико не чуди. Радују се чак. Обигравају око њега и крију се. Куцкају се, лочу, лупкају у њ да виде је ли чврст звечи мешина као бачва. Трбух све више расте, и сунце почиње друкчије да сија.“ (Булатовић 1990: 41)

Страшна слика људске суровости се одиграва у времену које није свакидашње, него у времену посебном, времену у коме се одиграва један ритуал који треба да обезбеди заједници напредак и благостање. У таквом времену људи се претварају у звери, а сакрални елемент потпуно изостаје. Обезвредњавање светости свадбе и оспоравање вредности патријархалне културе је поновно у циљу указивања на модерног човека који прекида комуникацију са традицијом. Дегенерација и пропадање једне старе и моћне породице је приказана у својој крајњој тачки, у бесмисленој и неприродној свадби која кулминира у оргијастичком избоју и потпуној празничној инверзији свакодневног реда. У традицијском кључу посматрано, непштовање обредног низа поступака заједница остаје отворена за утицај демонских сила, а Булатовићево наглашавање како то његовим јунацима заправо уопште није битно, на један застрашујући начин уводи фигуру ђавола, јер људи као да нису свесни да су у његовој власти. Потенцирање младине плодноне, живототворне снаге је прешло традицијом установљене границе и прешло у наказну сферу, истицањем њеног огромног трбуха, као што је и исти-

цање величине гениталија у чудовишном Рјепниновом сну потенцирање сфере сексуалности, јер се наглашава доња половина човечијег тела, она која је везана за земаљско, путено, материјално, и нарочито у том контексту полни органи и утроба, стомак, труп. Изгладнели просјаци који се задесе на свадби желе да им се бацају оглодане кости:

„Боже, пришапни им да нас не забораве. Реци им: људи добри и стити, престаните већ једном са ждрањем и погледајте како ваша два брата гладују: баците пред њих оно што не намеравате да поједете, и они ће бити задовољни и као и увек кротки... тако реци, боже. Не тражимо ми много - само да прођу поред нас, и да нам, као пси-ма баце коју кост и коју кору хлеба...“ (Булатовић 1990: 43)

То је у вези и са Црњансковим увођењем физиолошког и смрада као његове чулно осетљиве манифестације. Рјепнин је окружен нужницима које запажа и над чијом се множином, посвуда, згражава. Тако се у иронијску везу доводе, у кнежевој помућеној свести, порцелан од којег су начињени нужници са порцеланским зубима у Енглеза, као што код Булатовића анимално глодање костију укида сакралност ритуалног обеда, и оставља само смрад отпадака хране. Према традиционалним представама, физиолошке радње попут обедовања и сексуалног чина носе у себи космизам и обнављање живота, и изузетно су важне како у животном циклусу појединца, тако и читаве заједнице. У том смислу, у оба ова романа кључна је десемантизација обреда. Приказане су огољене органске функције и физиолошко је само органско, а не и космичко. (Ломпар 2000: 83) Сексуалност је у „Роману о Лондону“ лишена љубави и наглашено је чулна. Исто тако је сексуалност у „Црвеном петлу“ само производ насладе пијаних и насилних свадбара или потреба за настављањем, оживљавањем, ослабеле, дегенерисане породичне лозе. Претерана жеља за поновним успостављањем јаке и снажне крвне линије и добијањем потомка је резултирала пригушеним говором старца Илије, пуним жеље којим се обраћа Кајици, младожењи:

„Хоћу да ми говориш о другом. Да ми причаш како ћеш довече да је усучеш и оплетеш. Како ћеш да је черечиш и уништиш. Како чеш да јој правиш децу. То стрицу да причаш. И деца ће да је доје и развлаче као вучицу. То ти мени причај. Сит је твој стриц бјутавих и тужних прича. Сад хоћу нешто масно... и то од тебе... од моје крви... наследника да нам направиш - једног црнпурила... јер нам се крв разводнила, па сви очекујемо да нас ти спасеш... за њу не брине здрава је и јака као ждребица... сад само ти да стиснеш петљу и да укрешеш нема ко други, да знаш...“ (Булатовић 1990: 33)

Сексуалност је у класичним временима била заокупљена духовношћу и сам чин креирања новог живота из сексуалног спајања, поред табуизраности у традицијским представама, је био дубоко сакрализован чин. Огољена сексуалност као очајнички покушај обнављања лозе нескладним повезивањем је десакрализована, па је тиме хармоничност нарушена. Све жене које жуде за Рјепнином, жуде за *кошћом* и стога се ова реч непрестано понавља у роману у бесконачном низу варијација. Оне у Рјепнину, како је дословно речено, виде црног ђавола, што може сугерисати кнежеву физичку промењеност због демонског присуства у бићу, која се тако читује као изразито сирова, магијски привлачна сексуалност. Основна идеја десакрализованог света да је секс корен свега се такође не-

престано провлачи као потка, сексуалност је масовна и свепрожимајућа и, тако огољена, један је од основних демонских принципа.

Код Црњанског је заокупљеност телесном сфером је у директној вези са ратом. Повратник из рата очајнички тражи начин којим ће се одвојити од телесности, која је доживљена као понижење и зло јер је у опозицији са духовним, етеричним сферама. Деструкција и агресија су, са једне стране неодвојиви део сваког рата, а са друге и можда баш из тог разлога, повезани са најмрачнијим и најстрашнијим у човеку. Са тим у вези се сви мрачни нагони људског духа, пориви за мучењем, убијањем, и уништењем су у вези и са сексуалним нагоном. Ослобађање од нагона, води у висине, у етар, у просторе чистог духа. Црњански је био склон проучавању будистичких и источњачких религија, па према схватању, које је уткано у поезију “Лирике Итаке”, треба се ослободити тела, телесне љубави према жени, јер се тиме одвајамо од земаљске тишине. Тако се његови јунаци понашају као отуђеници и осамљеници. Љубав према жени у стиховима Лирике Итаке бива преусмерена у љубав према биљу, водама и небесима, а наставља се у ликовима у из романа, који лелујају бестелесни кроз свет шума, биљака. То су утописти загледи у небеса, попут Бранка из Маске, Вука Исаковича из Сеоба, Павла из Друге књиге Сеоба и на крају, Николаја Рјепнина из Романа о Лондону. Укидањем сексуалног нагона поништава се сам животни импулс, па се нихилизам указује као коначни исход ових дела. У том светлу се може посматрати и понашање Рјепниново, у његовој општој равнодушности према свету и животу уопште, која неминовно тежи ка самоукидању, једнако као што укидањем плодотворне сексуалности у “Црвеном петлу” нестаје сам живот. Свеопрожимајући нихилизам се очитује у оба романа и то првенствено као тековина модерног доба које је изнедрило највеће ужасе ратних страхова. Рат је исто као и ђавоља фигура, утиснут у контекст, у позадини, али тако да се непрестано осећа његово злоступно присуство и то у потпуно пољуљаном цивилизацијском поретку и његовим духовним тековинама и вредностима. Човечанство се тако после страховитих разарања и ужаса неповратно променило. Црњансков нихилизам се тако очитовао тако што је подвргао оштрој критици институције заједнице и цивилизованог живота, наизглед уређеног друштвеног поретка (који се избијањем рата показао као привид), а Булатовићев је пре свега приказан у потпуно обемишљеном дијалогу луталица, Петра и Јована.

Рјепнин се ужасава и несклада док листа модне журнале, у моменту који је Мило Ломпар одредио кључним за кнежев сусрет са ђаволом. Ђаво се, као што је наглашено, не појављује отворено, али је ђавоље присуство зато свеприсутно у „Роману о Лондону“ Ђаво му је “тутнуо у руке те журнале, то вече“ (Црњански 1996: 211), док је већина светиљки у то време била угашена, у полумраку. Амбијентом се већ наговештава присуство нечастивог. Рјепнин се ишчуђава:

„То да се једна учитељица од тридесет и осам година, ванредног тела и ванредних очију удаје за председника оне општине која њену школу издржава могло је имати сто узрока, али кога се врага сликају, при томе, да их гледамо, да им се дивимо, да им се смејемо? Зашто је та жена, при таквом браку, тако весела? Њене тамне, хипнотичне, очи, њено дивно тело, морају изазвати сваког мушкарца, - сваког правог мушкарца, - да је пожели, да јој се на слици диви, али ће сваки осетити сажаљење, поругу, гађење, кад види кога је, за младожењу изабрала. То је жалостан човек, очигледно, коме висе образи, коме су груди упале, а израз лица му је болестан. Зашто се толико показују? Зашто вичу, тако рећи, да, ето, он добија такву, ванредну жену, која још нема ни четрдесет година?“ (Црњански 1996: 210)

Кнез свуда види нескладне парове. Олга Николајевна је млада и лепа, свежа, готово још дете; а сер Мелкелм Парк, седи старац, њен супруг. Несклад, диспропорција су ђавоље, негативне карактеристике. У нескладним спојевима и дисхармоничним везама очитује се наказност зла исто као што су складно и хармонично увек у служби принципа добра. У том нескладу кнез Рјепнин види изопаченост и то првенствено сексуалну, јер га скаредне мисли обузимају као последица овладавања принципа зла: „Питао се, шта ли тај старац, што са том, тако младом женом, спава, ради са тим магаретом, тако нежним, тако невероватно љупким.“ (Црњански 1996: 327) Демонски, перверзни спој кнез сусреће стално. На вечери код бабушке он посматра њен разговор са младићем од једва двадесет година и саблажњује се видевши у њеним очима „неки чудан сјај, који је очигледно био сјај женске пожде“ (Црњански 1996: 581). Он и бабушку перципира као стару вештицу из бајки која је омађијана младошћу и путеношћу младићевом, и у томе се у једној линији наслања на традиционалне токове усмене књижевности, који су у базичној структури “Црвеног петла”. И у извесном смисли ово је очитовање несклада у очигледном виду. Непримереност еротског нагона који се јавља код старије особе повлачи традицијску матрицу у смислу да се демонска бића јављају овде у примереном, али пренесеном облику. Бабушкина старост је тако основа за њено претакање у вештичији лик. Ваво, са друге стране, у овој слици директно проговара из уста младићевих. Он ужаснутом кнезу каже: “Ниско смо пали књаз, зар не? Ми, Руси? Ниско, врло ниско, књаз.” (Црњански 1996: 583). Он изговара кнежеву мисао, шапатом, готово подругливо и горко очајно. На потпуно исти начин несклад је приказана и у „Црвеном петлу“. Иванка и Кајица нису пар, нису једно за друго. Њихов несклад је толико очигледан, да добија размере огромне диспропорције. Иванка је млада, снажна, једра а Кајица је “ситан и закржљао, зелен у лицу, руку јако дугих и опуштених низ крчко тело” (Булатовић 1990: 31), и потпуно незаинтересован за весеље приређено у његову част. Булатовић је њихов несклад потцртао гротескним наглашавањем младине физичке величине, чиме потенцира њену узалудну плодност, да би у потпуном опозиту осветлио Кајичино јалово делање које је измештено из оквира свадбеног весеља, и смештено, потпуно индикативно, поред речице где се игра са дечацима, чиме се сугерише и његова ментална слабост. Кајица је младожења који изостаје са сопствене свадбе, и тиме је поредак озбиљно нарушен. Хармоничност односа је потпуно урушена и Кајичином искреном констатацијом да се он Иванке плаши. У потпуној инверзији патријархалних норми, где је мушки принцип инфериоран у односу на застрашујућу женску плодност, очитује се скица апокалиптичног „пошљедњег времена“ и ђаволовог присуства, јер се укида плодност, односно живот сам.

У контексту главних јунака оба романа, очитује се ужасна и огољена самоћа и једног и другог, Мухарем је социјалним статусом наочета и телесном слабошћу одвојен од остатка заједнице, као што је и Рјепнин својим социјалним статусом одвојен од лица које сусреће. Разлика је у томе што је Мухарем према традиционалном поимању при дну социјалне лествице, а кнез својим племенским пореклом, на врху (али се то у модерном свету показује као неважно, његово племићко порекло је једино разлог романтичног заноса међу женама). Рјепнинова усамљеност је додатно мотивсана многољудношћу града у коме живи и креће се „као кроз мравињак“ а Мухарем је сам у оквиру своје традиционалне, малене заједнице. Овде се, међутим јављају и два женска лика, у чијим се деловањима јасно види антагонизам према демонском принципу. Мара је Мухаремова „се-

стра мученица“. У свеопштом тријумфу суровости, мучења и патње њих двоје су носиоци основне хришћанске врлине - благодати праштања. Они су снажни опозит бесмислу које их окружује. Мара је, исто као и Мухарем жртва, али она у својим мучитељима види анђеле којима прашта док сама себи говори:

„Ружна и гадна Маро, опет шапуће жена, послушај ме. Не љути се на њих, на анђе-
ле. Несрећни су и јадни, зар не видиш. Па кад им ништа друго није остало, пусти их
да се бар поиграју с тобом. Сад те боли, али ти ништа од тога неће бити. Важнија је
њихова срећа од твојих мука. Одавно ти то говорим, а ти стално заборављаш. Поче-
ла си да памтиш ружне ствари - морам те одучити од тога. Не буди злопамтило. И
пусти их да се шале са тобом: можда ће им се учинити да тако постају људи.“ (Булатовић 1990: 111)

Мара у свом лудилу подстакнутом патњом зна да јој је Мухарем брат, да на демонском попришту она има само њега. И тада, она јасно види демонско обличе у које се Мухарем претвара, јер ђаво напада на доброту, ђаво бира тежак задатак, “само на добре кидишу ђаволи.“ (Булатовић 1990: 112)

„Мухареме, рече жена, Мухареме. Ти можеш доћи. Држаћес ме за руку. Биће ми лакше муке да подносим. Чини ми се да би ми болови престали чим би ме ти ухватио за руку. Дођи брзо. Хоћу нешто да ти кажем. Понекад ми се чини да смо исте крви и да нас је подојила иста сиса. Јесте, ми смо браћа. Ако то досад ниси знао, од данас запамти. Заједно нас и муче: мене боле твоје, а тебе моје ране. Теби се отац не зна. А ја не знам ни мајка ко ми је била. Отхранили су нас и подигли исти људи, баш ови који нас данас муче. Зато они и имају толико право на нас и зато им се ми не противимо много. Мухарем поче да се претвара у ђавола. Показаше му се козје уши, никоше му рогови и реп. Руке му заменише крилца, а нос црвенотрава изралина. На раменима шареног ђавола стоји петао и млати крилима од пламена.“ (Булатовић 1990: 112)

Сцена Мухаремовог мучења и жртвовања његовог петла се интертекстуално надовезује на библијски текст, као што се и у сцени дављења Покровског уочава Христов лик. Мухарем опрашта својим мучитељима сасвим у складу хришћанске врлине („Опрости им, Боже, не знају шта чине“), док је Покровски физички налик на Христа. Када га први пут угледа, Рјепнин види како је “превукао руком, преко чела, као да је желео да са главе скине нешто што га тишти? Неки трнов венац? Јер и тога има, каткад, на глави људи, невидљиво.“ (Црњански 1996: 286-287). Покровски је, као и кнез, као и Христ усамљена личност, његова оптерећеност грешном везом са својом таштом један од кључних разлога покушаја самоубиства. Касније се мрежа кнежевих асоцијација на Христов лик шири: „Кад је Покровски оживео, Рјепнин виде како га носе, као неког Христа, скинутог са крста, горе, узбрдицом, према његовом сунцобрану, великом, као шатор у пустињи.“ (Црњански 1996: 333). Покровски је кушан од ђавола, као Христ у пустињи. Грешник је жељан да се одвоји од љубави, која је ђаволова, јер је иницијално грешна, као псеудо инцестуозна. Покровски тако самоубиством, једнако као и кнез, жели да оспори ђаволово присуство у свом бићу, да се ослободи.

У организованим паровима Мухарем - Мара и Рјепнин - Нађа, женски принцип је принцип љубави, истинске и непатворене. Она се јавља као противтежа злу. Тако је кнежева жена Нађа, спона љубави којом се кнез држи у суморном лондонском свету. Нађа, исто тако зна, осећа стравичну промену на кнежевој физиономији, оне вечери када је он посматрао журнале. Она га ужаснута пита:

„Шта се догодило? Има тако ужасан израз лица“ (Црњански 1996: 216). Нађа такође, као што види демонски печат на кнежевом лицу, зна да га заокупљају мисли о самоубиству, али она је спас чисте љубави и њеним уклањањем са позорнице збивања, кнез коначно остаје сам, изложенији деловању демонског принципа.

У фином психолошком нијансирању, кнежево лудило се градацијски појачава повећањем његове усамљености и губитком посла. Епизоде у којима остварује чвршћу везу са Нађом, или добија запослење су само кораци који га удаљавају од коначне одлуке, самоубиства. Рјепниново упуштање у везу са Олгом Николајевном је искорак у свет прозаичног, обесмишљеног секса, исто као што је и Нађин пут у Америку одвајање од љубави - спасења. Рјепнин чује ђаволов глас и он постепено губи разум. Ђаво му се обраћа гласом Барлова, кнежевог друга који је извршио самоубиство, као и непознатим гласовима који му потврђују ништавност битисања, а које кнез иронијски назива типичним енглеским именима, Џим и Џон. У том кључу, кнез се од ђаволовог утицаја брани самоубиством, непристајањем на ђаволове услове, он се уклања са позорнице на којој за њега места више нема. Исто као што и је и Мухаремово праштање мучитељима готово библијска парадигма у којој он одбија мржњу и бес и тиме се ослобађа ђаволовог утицаја, а његова душа у обличју црвеног петла се узноси на небо. То је једини пут избављења.

Извори

Црњански 1996: М. Црњански, *Роман о Лондону*, Београд: Просвета.

Булатовић 1990: М. Булатовић, *Црвени петао лећи према небу*, Сарајево: Свјетлост– Сарајево.

Литература

Књижевно дело Милоша Црњанског, 1972. зборник радова, Београд: БИГЗ.

Ломпар 2000: М. Ломпар, *Црњански и Мефистофел*, Београд: Филип Вишњић.

Ломпар 2005: М. Ломпар, *Књига о Црњанском*, Београд: Српска књижевна задруга.

Пијановић 2004: П. Пијановић, *Поетика грошеске*, Београд: Народна књига.

Раичевић 2005: Г. Раичевић, *Есеји Милоша Црњанског*, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.

Расел 1999: Џ. Б. Расел, *Принц шаме, радикално зло и моћ добра у историји*, Београд: Понт.

Томић 2005: Л. Томић, *Грошескни свијети Миодрага Булатовића*, Никшић: Јасен.

THE DEMON'S ELEMENTS IN A ROMAN O LONDONU OF MILOŠ CRNJANSKI AND CRVENI PETAO LETI PREMA NEBU OF MIODRAG BULATOVIC

Summary

The paper observes similarities in these novels using comparative approach, in which over-emphasized modernisation of civilisation and distance from traditional heritage interprets as a source of evil in the world. In the Crnjanski's novel it is a large city that relentlessly devours the individual in the net of streets and basements, where the sin appears in a pervert or disharmonic sexual relationships; and in a Bulatovic's novel, the negation of the traditional code and absolut desacralisation of the important ceremonies (wedding and funeral). The emphasized principals are, since the constitution of the demonic concept tied with the devil: instinctive sexuality, animalisation, gluttony, emphasize of body principle, and sensibility. At the same time, this paper is trying to show the development of Serbian prose in the second part of the 20th century, in which Crnjanski's highly lyrical narrative intonation is constituted as a fulcrum to latter novelists such as Miodrag Bulatovic.

Key words: comparative approach, modern novel, demon, grotesque

Наташа Трнавац Балдовић¹

Ужице

ИСКУСТВО НУМИНОЗНОГ У КОЛАЈНИ ТИНА УЈЕВИЋА

Рад је покушај да се у песмама *Колајне* Тина Ујевића *шопос односа смрти и љубави*, у новијој науци симболично означених као *Ерос* и *Танатос*, сагледа и протумачи изван психоаналитичког интерпретативног модела. Ово песништво не читамо као симптом патолошког процеса Ујевићеве психе (Емпедоклов и комплекс жене, *jamais vi et déjà vi* итд.), већ као сведочанство посебне *религиозне еротике*, која није самоникла, али је јединствена у хрватском песништву. Налазимо да је она блиска *искуству нуминозног*, светог, онако како га је одредио Рудолф Ото. Аутор прихвата Павлетићеву тезу о Ујевићевој *поетици корелативних сујестија*, засновану на учењу Мишела Фукоа о несводљивости језика и слике: корелативни низ знакова (слика, поређења, метафора, звуковних фигура, стилема) ствара низ аналогија и конотативно преноси утиске, латентна обавештења, за које би требало много више речи унутар дескриптивно-реторичких поетских структура. Блиско јој је и Елиотово схватање *објективног корелатива*.

Кључне речи: Ерос, Танатос, нуминозно, религиозна еротика, хрватско песништво

Свето

Нашим доживљајем песама *Колајне*, који мора бити почетак сваке мисли о поезији, доминира увид у једно осећање *религиозне еротике*, или *мистицизма еротизма*, како је, свестан новине коју је освојио за националну поезију, говорио сам Ујевић.

Овај еротизам сједињује противне тежње Ероса и Танатоса: љубав према обоготвореној жени попут обреда подразумева жртвовање, патњу, страх али и уживање због разарања себе и предавања Вишем, Другом, Тајном. Налазимо да је Ујевићева еротика блиска *искуству нуминозног*, светог, онако како га је, 9 година пре објављивања *Колајне*, одредио Рудолф Ото у свом утицајном делу *Идеја светиога* (Ото 1926: 1-256) као „искушавање нечег дивног а ужасног, као вазнесење у други свет и, у исти мах, осећање сопствене ништавности“ (Петковић 1992: 1-6). Суштина нуминозног је у *ужасу* пред светим, чија је „визија неподношљива и фасцинантна истовремено“, као одбојност и привлачност понора, пред којим се „заустваља дах, што је протицање живота“; осећање Другости се манифестује као „мистерија *tremendum*, тајна од које се уздрхти“ (Паз 1967: 131-149).

Мистика еротизма

Песничка слика жене у традицији је најчешћи објективни корелатив мушког Ероса. Какав је тај корелатив у овом песништву?

1 natasatrnava@gmail.com

Не жена, *недо сан о жени*; не љубавница, него божанска жена (Колајна, IV, X)²: предмет љубавне жудње лирског субјекта овде није жена плотска, Адамова, већ биће (каткад до краја) етеризовано. Субјект се одриче Ероса као полности, симболизованог *омамљеним вином, кадом руже црвене и сирасне*, зарад осећања које се уобичајено разуме под појмом „платонске љубави“:

Са искром сунца и бокором раја
ти чарно владаш нашим ноћима
без дара усне или загрљаја. (VI)

Бела боја чедног цвећа, које је објективни корелатив продуховљеног Ероса (*крин бића, миомирисни чемин мисли плавих, невиних и красних*) контрастирана је црвеној боји овоземаљске страсти. Ујевић никад не пева о заиста женским чарима, о топлини и мекоти њене пути, о телу жене; његов Ерос је управљен ка покрету, погледу, осмеху, речи, мисли, атмосфери, у којима се оспољава Идеално биће – Вечно женско, Божанско које је немогуће сазнати и именовати.

Много је писано о Ујевићевом петраркизму (Франгеш 1978: 204), баштињењу Дантеа (Стамаћ 1978: 537) и руског симболизма (Вучковић 1972:17). Шта је ново у његовој адорацији божанске жене?

Обоготворена жена борави *на сјајном шрону, међу боговима* (XV). Но, жена се идеализује и онда када је земаљским координатама одређена; и тада је то загонетна, етеризована жена која чува тајанство свога бића:

И преклињем те: „Непозната, реци,
каква те туга из даљине драга,
и још ми реци, где си, што си, ко си.“ (IX)

Мистичност жене је извор патње за оног који воли, али и последица чињенице да субјекат остаје изван сфере жене: ништа се није десило њеном детронизацијом и силаском у област људског; стварносно, поглед ка жени увек је уздигнут. Свест о сопственој ништавности, као део амбивалентног доживљаја Светог, и овде је присутна.

Остајући у свакој од својих појава неконкретна, жена је или предмет обожавања који верника уводи у блаженство (Марија), или предмет његових путених жеља који га усмерава ка земаљском царству патње (Ева).

Чулности се највише приближила IV песма: као да је спевана после познања (у библијском смислу) жене. Не само за *мирис лепоше што сируји у твој коси*, већ и за *руке дрхтаве и жарке и усне њуне слашке варке* зна „ја“ песме. Оно што га одбија од прижељкиваних сласти јесте тајна разорног женства која за њега три пута проговара:

1. *пџнор и пламен усред ока носи*; звуковно симетрична формула метафора је пакла;
2. *Ко хладна мана мисао ме роси*; у овом поређењу тежиште није само на храни као услову

2 Ово су покушаји њеног именовања: Госпођа (IX), госпа непозната (IX), плашљива Мадона (XXII), Флоренција (XXIII), славна Изабела (XXXVII), Требизонда, Ротонда (XXXVII), Изолда, Дона, Рената, Офелија, Цецил, Аграфена, Јелена и Клелија (XVII), волшебница бела (XXIII), Вила (XXIX, XXVII), Превисока, Предубока, жена идеална (XL).

живота, већ и на чуду, богоданости; корелативно, поређење је двоструко: знак једнакости ставља између *мане* и љубавне *мисли*, али и духа у ком се она јавила и беживотне пустиње;

сећање на ше џуне зене јарке/ којима стирује искре и заноси такође носи позитивну емоцију, оријентисану ка објекту;

3. емоција се коначно управља од³ објекта: *Мрзим ше очи мрачне и дубоке./ Кунем ше ноге*

и пред којима падам,/ и алшар шела где у праху лежим; мрзи се страшна тајна и пораз, љубав као обред у ком је жена божанство, њено тело олтар, а мушкарац жртва. У осећању нуминозног превагнуо је „страх“ као „бацање уназад“, над „опчињеношћу која нас наводи да се стопимо са присуством“, и то не зато што је присуство претеће по себи, „већ зато што је његова визија неподношљива и фацинантна истовремено“. Према немачком филозофу „термин *mysterium* треба схватити као капитални појам искуства“ (Паз 1990: 132)

Да је искуство светог ревулзивно, одбојно, потврђује четврта строфа, дајући му вредност архетипа:

– божанска жено, унуко високе
прамајке Еве, пред тобом сам Адам,
и јер те волим, ја од тебе бежим. –

Фрај, пак, објашњава да се у модерној књижевности „почињу помаљати магловити обриси жртвених обреда“ (Фрај 1979: 55), напомињући да књижевност иронијског модуса у новије време прави заокрет ка првом, митском модусу. Слепе силе којима је утамничен човек, поново задобијају митска обележја, одвајају се и постављају изнад његовог живота. Ерос се јавља као демонска, разорна снага, а човек, *еџос*, као њена жртва, *фармакос*.

Патња је, према Лешићу „митска, архетипска ситуација исконске људске драме сазнавања, коју Ујевић увјек изнова обнавља у својим пјесмама“ [...] Ујевићева питања подразумевају патњу као егзистенцијални облик трагања за смислом, љепотом, идеалним, апсолутним, па тако његова поезија постаје свијест о патњи, а тиме и прихватање патње“ (Лешић 1983: 185-188): *Нисам ли песник, ја сам барем пајиник* (V). Ето зашто је Ујевићева песничка величина неоспорна, упркос општеприхваћеном нечелу Т.С.Елиота о неопходности раздвајања „човека који пати од духа који ствара“ (Елиот 1991: 469)

Агапе

Наслућујући жуђену Тајну бића дух *зури у цршу преко људског друма*, у надљудском напору да се ослободи телесног:

Узалуд мука мишице и ума
из овог мозга нешто да истисне;
из ове плоти да дубоко врисне
зелена љубав пољана и шума. (IX)

3 Кретање емоције ка и од графички је песник означио цртама.

Дотакли смо се једног узрока патње: дух пати што љубав није ослободио динизијског Ероса и транспоновао у хришћанску *агапе*⁴. Идеал је *прогреши у недра светиња јединства/ одсуством страсти и муком без мере* (XLVI), а реалност да *...глава иламса јошће више/ и худо љраска ова крвца врућа* (VIII). Дух призива патњу као мерило и потврду свог идеала, извесно обременен хришћанским учењем о искупљујућој патњи.

Хришћанском богу, тачније: *рускоме, славјанскоме Христју* (XLI), обраћа се као идеалу у пет „перли“ *Колајне* (XLX, XLV, XLIII, XLI, XLII). У њима је љубав *агапе*, божанска самилост; таквом се љубављу узвраћа богу и њоме се воле *браћа илацидрузи* (XXII).

Словенска, православна варијанта хришћанства садржи јако осећање сапатништва. Она не искључује Ерос у потпуности: ако у њој нема места за жудњу, страст, узбуђење, помаму, има га за занос, који у себи сублимира претходне. Символи светлости (Христ као *Твоја звезда, Сунце сјаса, ујединишељ муњом и самуном*) контрастирани симболима мрака (*бреме црно наше трагедије, замрачени Зајад*), традиционалну антитезу исток - запад обогаћују смислом: ка *Одаји Тајне* (XLII) не иде се путем рација *замраченог Зајада* (XLI), већ источним, руским, словенским, православним *пушем заноса и вере* (XLVI).

Глас XXXVII песме не презире телесну љубав и не супротставља је духу:

Љубав за чедни живот сазрцавни,
за окно душе на мистичну пупку,
за грешну љубав ко душину купку...

Будизмом осмишљен симбол *пуйка* као *окна душе* сједињује телесност са духовношћу. Но, атрибут *сазрцавни* усмерава ка нешто ближем истоку: созерцање је највиши ступањ путовања ка богу, одн. осветљења божанском светлостју, у источнохришћанској мистици; што се *пуйка* тиче, „ходајући универзитет“ Ујевић је знао да је једна од аскетских метода којом се у православном исихазму постиже осветљење прапочелном нестварном светлостју – упорно посматрање сопственог пупка, уз кратке интервале дисања и браду прислоњену на груди. У том стању се гледа божански лик, што је и највиши ступањ лепоте (Нешковић 2000: 376-387).

Ерос и Танатос – сложена игра

Човек (...) *сломљен под тежином неба* (XXXII) може се обновити љубављу, *тешико небо/ са неизмерним облацима* (XXXVIII) прометнути у *видик неба* (I). Обнова у сједињењу са бићем вољене може се дешавати *кроз грешну љубав ко душину кујку* (XXVII); други пут, опет, љубавник у бићу вољене слуги могућност иницијације, сједињења са божанским бићем. У оба случаја се Еросу приписује моћ да поништи Танатос, било Танатос који је последица недостајања љубави, било Танатос свакодневнoг живовања. Ове силе су супротстављене у великом броју песама.

Иако љубав чини да смрт узмакне, она као да преузима нека својства смрти. Док је у песми XXVIII то својство разорна моћ (*јер само љубав има рескост косе*),

4 Разликовање античког појма ероса од хришћанског појма агапе: „...први означава тежњу за нечим што немамо, а други да се сјединимо с нечим. У еротичном стању човек је разапет, напет, у агапијском је стишан, смирен“ (Нешковић 2000: 374)

у XIII песми су атрибути смрти (*крин* и *рузмарин*) дати љубави као знак продуховљеног Ероса.

У љубави се, као у смрти, биће разара и спаја са другошћу. Патња која плави знатан део ове лирике потиче и из слутње да је та другост – небиће:

- Ал она жена идеална
што немир душе жуди стрти,
има у јами ока стална
дубоки, круши огањ смрти. (XL)

Живот без идеала постаје обесмишљено трајање, Танатосова *стаза варке*: *Смрти је твоја љубавири свакоме кроку/.../смрти, и смрти, и смрти у Нади и Ошкрићу.* (XXXI). Бесмисао је потпун, Танатос гута и песнички напор: *као свели мирис у разбију суду/ погиба у шеби џев шито си га шепо.* Негација се не укида ни на метафизичком плану, и то је оно што поражава. Телеологија Колајне, телеологија љубави и лепоте, изгубила је овде свој основ. *Звезди на челу, искри у оку,* усуд је да се угасе ту где јесу; *тајна у шом шрудну и проклету бићу* неће бити разрешена у вишој сфери; патња свакидашњег живота не може се превладати у Апсолуту.

Тринаеста и двадесета песма се налазе на крајњим тачкама линије коју тво-ри опозиција Ерос – Танатос. Док прва апсолутизује Ерос као принцип свемира, *љубав васелене,* потоња могућност испуњења види у Нирвани, Танатосу, и јавља смрт љубави: *умире наша лепа шуга.*

Љубав према мудрости, лепоти и доброты

Платоновој еротичи Ујевић је најближи у доживљају лепоте: њено открочење збива се само као посвећивање у мистерију љубави. Вучковић је у праву: жена *Колајне* јесте лепота сама (Вучковић 1972:17). Не само да је сугерисана симболизму својственим, неконкретним метафорама, „немерљивим облицима апсолутне лепоте“ (Богдановић 1979: 130), она је овалпоћење тежње према доброты и лепоти: *гле без хвајде љубиш све добро и лепо* (XXXI).

Етички императив: *Бићи чисти. Бићи свети.* (II) јесте естетички: кроз мистерију љубави човек може постати *млађи, леиши, слађи* (VII). Љубав према жени води мудрости и лепоти: *...ошкрила ми она/ сушоне светиа и подневе рима* (XV). Без љубави, *светилосна земља где лепоша влада /бежи у шаму поређаних књижа* (XXVII).

О „зачињању и рађању у лепоти“ (Платон 1983, 26) сведочи глас пете, програмске песме *Колајне*: мистеријом поетског стварања *јецаји* се преобраћају у *златнике, а сузе у ћергане.*

Област поетске лепоте не само да је корелативно сугерисана, него и стварно освојена устројством слика XVI песме:

На том брегу суза бива чистим звуком.
Наше ведре душе немају имена,
а по живцу тајна дира лаким луком
нека шућа слушња, нека силна жена. (XVI)

Задржава нас лепота ових стихова:

1. реч *брегу* уз реч *суза*, коју тек други део стиха, иза цезуре у симетричном дванаестерцу,

опредељује као граматички облик облик једине, конотативно призива формулу *долина суза*; овом контрастном асоцијацијом спиритуализација емоције, њено уздицање, само се више истиче; уз то, *брег* се увек осваја и стаје напора;

2. други стих уноси нову, светлу емоцију, *ведрину*; друго, означава излажење из себе којесе збива у тренутку стварања; уз *душе*, ту је и *живац* – осетљивост, чулност: материја није изузета из стварања песме;
3. стварање лепоте је мистичан чин у коме чулни *живац*, додирнут *лаким луком шајне*,

непостојање преводи у постојање; са *чистим звуком* из првог стиха затвара се један асоцијативни круг који припада појму музике;

4. као у свакој мистерији, у стваралачком чину се додирује Другост: другост *Колајне* је *нека шућа слушња*, *нека силна жена* – отелотворење љубави као силе која покорави песника.

У истој песми он изражава одвратност према сопственој *повести*, *дневним људима* и *стирним стварима*, верујући у нарочиту, вишу стварност, којој ће га привести његова *вила*, а он *неће више бити Онај Стири*: љубав и лепота део су исте тајне преображаја.

Смрт од лепоте

Антологијска песма оне поезије која се, неких пола века после времена у ком је стварао Тин Ујевић, могла сматрати српскохрватском и назвати „нашом“ (Богдановић 1979: 211), двадесет прва песма *Колајне*, касније јекавизирана и полатиничена у чувени *Notturmo*⁵, „минијатура избрушена попут драгуља (Павлетић 1978: 480), једина је песма у читавој збирци у којој је Ерос, схваћен као жудња, задовољен. У њој су жедне усне, да се послужимо метафором Октавија Паза (Паз 1990, 139) нашле сочни плод.

Песма је израз ноћи егзистанцијалне грознице, изазвана крајње снажним осећањем лепоте:

Ноћас се моје чело жари,
ноћас се моје веђе поте;
и моје мисли сан озари,
умрећу ноћас од лепоте.

У песми нема исповести о песниковој *повести* ни у траговима. Критички приступ који иде за психобиографским елементима, а који ми сматрамо нефункционалним, овде је апсолутно немоћан и немогућ; ми чак не знамо ни животни садржај који је изазвао спознају лепоте: да ли је то грозница уметничког стварања, интензиван доживљај лепоте у природи или уметности, огањ љубавног спајања. Стихови ништа *не казују*, само сугеришу једно осећање доведено до пароксизма.

Нама се чини да је први катрен, са својим кључним исказом *умрећу ноћас од лепоте*, много више од „корелативне сугестије замирања којом се жели што адекватније изразити интензитет уживања у (...) емоцији“ (Павлетић 1971: 238). Слика једног дешавања које почиње оним *ноћас* на почетку првог стиха, у нашем

5 Колајна је1926. (као и Лелек себра, 6 год. раније) објављена у Београду, на екавици, ћирилицом.

се доживљају заокружује последњим *ноћас* на пола четвртог стиха: *Ноћас.../ ноћас.../.../ умрећу ноћас...*

Зауставимо ли се пре разлога (*од лепоше*), у нашем се рецептивном хоризонту формира слика *умирања*, чији су „детали“ ужарено чело, знојаве веће, мисао коју *сан* тренутно уводи у светлост, у другу реалност.

Наравно, не дешава се ништа драматичније од „замирања“ услед интензитета емоције, уколико гледамо *психолошки*, дакле, из ове реалности у реалност песме. Насупрот томе, уколико нам је песма наметнула свој ванвремени простор, за нас ће се у њој дешавати истинско умирање, и ми нећемо веровати да ће њен *еџос* (Фрај 1979: 81), кад прође емоција, икад више устати и нпр. протегнути се, попити чашу воде или вина, напустити просторију... Бар ће, на крају овог заноса, *еџос* бити промењен. Да је лирски субјекат распричанији, да нпр. жали за животом или поздравља његов крај, сугестија смрти била би мање снажна.

Бавимо се структуром песме и запажамо:

1. атмосфера ноћи сагласна је умирању, јер њен мрак прекрива све реалије и дневне догађаје; осим тога, она омогућава концентрацију на осећање сугерисано глаголима светлости: *жари, озари*; но, значење тог понављаног *ноћас*, саодносно значењу поменутих глагола, амбивалентно је – реч може означавати целу ноћ и/или један њен тренутак подједнако;
2. појављивање жара и поти, непосредно везаних за субјекат и његову телесност, означено је презентом трајног глаголског вида: *жарѝ, пошѝ*; те појаве се схватају као кретања из субјекта: чело се изнутра жари, по већама избија зној;
3. загонетни, необјашњиви *сан* наговештава нешто што нема само субјективни квалитет, већ припада и објекту емоције, *лепоши*; долазак сна субјектовим мислима означен је презентом свршеног глагола *џарѝ*, или аористом *џари*; без обзира на речено у претходној тачки, чини се да је ово догађање кретање ка, кретање које је, макар само трен пре, почело споља, пре него што се наставило у субјекту; на овакав закључак наводи етимологија глагола *озарѝти*: светлосни извор је изнад објекта, не осветљава га изнутра; за етимологијом посежемо јер знамао да „Тин из речи ослобађа њихове старе, првобитне енергије“, његови стихови „присиљавају познате речи да се врате свом елементарном, насушном значењу“ (Кољевић 1984: 63);
4. овај глагол се и у свакодневној, говорној употреби одваја од свог „светлосног“ значења и користи да значи уношење ведрине и лепоте: лице *озарено* осмехом постаје ведро и лепо; пошто песма почива на поетици корелативних сугестија (Павлетић 1971: 102, 336-354), сматрамо да Ујевић конотира и ово значење.

У екстремно снажном естетском ужитку субјекат и другост се спајају; лепота, која се у тренутку озарења јавила субјекту, не само да, еманицијом, на њега преноси нешто од свог квалитета, већ, такође тренутно, постаје део њега. Уживање у лепоти изједначено је са сензацијом сопствене смрти, и то не само по интензитету емоције: на крају ове авантуре душе још ће се десити неко умирање. Павлетић подсећа на бодлеријански естетски програм о потреби опијености

било чиме да би се досегао врхунски ужитак самозаборава који опијене особе доводи до руба самоуништења“ (Павлетић 1971: 101); намећу нам се Рилкеови стихови: *Јер ишта је Лейоша,/ ако не сам почешак Стираиноз* (Рилке 1994: 81)

Трајање уживања у лепоти омеђено је смрћу која ће наступити неодређено кад у току ове ноћи, која се у другој строфи шири у општу ноћ свемира. Оно је објективно кратко – „од непосредне садашњости до блиске будућности“ (Павлетић 1971: 101) – а субјективно је вечност: интензитетом је оно смрт, квалитетом усијање живота, а квантитетом ванвременост

У првој строфи светлост се, а с њом и спознаја, спушта у дубину: од чела, преко већа, до сна. У другој строфи долази до дна дубине:

Душа је страсна у дубини
она је зубља у дну ноћи.

Франгеш наглашава колико су ови стихови отворени, двозначни, чак вишезначни. Питамо се пред њима:

- да ли је душа страсна у својој дубини, или у некој другој (дубини ноћи, дубини свемира);
- да ли је душа зубља у дну ноћи, или се у дну ноћи налази некаква загонетна дубина као зубља;

- да ли је зубља у дну ове ноћи, или у дну ноћи свемира, опште ноћи. (Франгеш 1983: 46)

Због ове отворености, два ентитета, душа и свемир, у нашем доживљају постоје као две концентричне сфере које пулсирају, сажимају се и шире, поклапају се: свемир обухвата душу, душа садржи свемир, душа јесте свемир. Зар није умирање већ почело?

На рецептивном хоризонту непромењиви су исказ *Душа је страсна* и слика *зубље у дну ноћи*. Поменуто превирање превазиђено је овим двама константама. Спознаја лепоте заправо је спознаја сопствене душе. Њено начело је Ерос, а она га, у тренутку опијености лепотом, намеће ноћи, ништавилу, Танатосу.

Ујевић користи *најфилозофскији* од свих глаголских облика нашег језика – 3. лице једнине презента глагола *јесам*. Осим тога, да би изразио спознају, тачно бира реч душа, а не дух: она је оно Вечно женско у човеку и свемиру, Анима, везана за плот која учествује у овом рађању лепоте.

„Лук тензије пјесме Ујевић напиње полазећи од ЈА, затим се ослобађа, деперсонализира се начас на НЕШТО, а затим замјетљиво прекида с дотадашњим деветерцима и у два конгруентна десетерца збија доминантну поруку пјесме што се преко МИ саопћава свима, уопћавајући се“. (Павлетић 1971: 102)

Плачимо, плачимо у тишини,
умримо, умримо у самоћи.

Плач у тишини, смрт у самоћи, само потврђују заборав свега на путу ка суштини. Гануће у претпоследњем стиху, за Ујевића карактеристично „плачно миље“, „...доказује људско у човјеку, и показује како је он, том чистоћом сузе неизрециве емоционалне напетости, у ствари велик и онда кад се можда некоме чини тако ситан“. (Павлетић 1971: 102) *Јер бол дубока прави га висока (Колајна, XXVIII)*. Плач нечовечну тишину ноћи осваја као људски простор.

Пошто је у песми ЛЕПОТА = СМРТ, последњи императив да се умре позив је на врхунско уживање у лепоти.⁶ Истовремено, он је израз жеље да се постојање прекине на врхунцу – тачније: на дну дубине – спознаје, да би се избегла његова банализација јењавањем емоције. Жуди се Танатос, разорење сопственог бића. Приклања се општој ноћи јер је она, својим бескрајем, једина достојна будућности бића које је освојило смисао.

Да ли ће се зубља у ноћи угасити, или ће је обасјати смислом?

Литература

- Богдановић 1979: М. Богдановић, Тин Ујевић: *Колајна, Критички радови Милана Бождано-вића*, Нови Сад/ Београд: Матица српска/ Институт за књижевност и уметност, 211-213.
- Вучковић 1972: R. Vučković, *Književne analize*, Sarajevo : Zavod za izdavanje udžbenika.
- Елиот 1991: Т.С.Елиот, Традиција и индивидуални таленат, у: П.Милосављевић (прир.), *Теоријска мисао о књижевности*, Нови Сад: Светови, 469-475.
- Лешић 1983: Z. Lešić, *Interrogativnost Ujevićeve poezije ili: poezija kao svijest o patnji*, [s.n.], [1983], Zagreb, ([s.l.:s.n.]).
- Нешковић 2000: Р.Нешковић, *Средњовековна филозофија*, Београд: ЗУНС.
- Ото 1926: R.Otto, *The Idea of the Holy, An Inquiry Into The Non Rational Factor In The Idea Of The Divine*. < <http://books.google.rs/books?id=70DNx6VNS74C>>. 30.6.2012.
- Павлетић 1978: V.Pavletić, *Ujević u raju svoga pakla*, Zagreb: Liber.
- Паз 1990: О.Паз, *Luk i lira*, Београд: Ginko.
- Петковић 1992: Н.Петковић, Момчило Настасијевић – поглед на живот и дело, Београд: *Књижевне новине*, XLV, 15.4.1992, 840, 1-6.
- Платон 1983: Платон, *Гозба или о љубави*, Београд: БИГЗ.
- Рилке 1994: Р.М.Рилке, *Девинске елегије*, Нови Сад: Светови.
- Стамаћ 1978: А.Стамаћ, Tin Ujević kao evropski pjesnik, *Hrvatska književnost u evropskom kontekstu*, Zagreb: Zavod za znanost o književnosti/ SN Liber, 537-550.
- Ујевић 1926: Т.Ујевић: *Колајна*, Београд, Штампарија С.Б.Цвијановића.
- Фрај 1979: N.Fraj: *Anatomija kritike*, Zagreb: Naprijed.
- Франгеш 1978: I.Frangeš, О Tinovu petrarkizmu, у: *Petrarka i petrarkizam u jugoslovenskim zemljama – radovi međunarodnog simpozija*, Dubrovnik, 6-9.11.1974., Zagreb/ Dubrovnik: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 537-541.
- Франгеш 1983: I.Frangeš, *Noćas se moje čelo žari...*, [s.n], [1983], Zagreb, ([s.l.:s.n.]).
- Фуко 2002: Foucault, Michel, *Riječi i stvari: arheologija humanističkih znanosti*, Zagreb : Golden marketing.

6 „Славан стих: Умријет ћу ноћас од љепоте средиште је живљеног естетизма као заклона пред апсолутном распуклином која дијели биће од битка, човјека од Бога, бесмисао свакодневице од смисла вјечности, ружно од лијепог, уосталом“ каже Стамаћ у есеју којим Ујевића ситуира у европском контексту (Стамаћ 1978: 542); естетизам он одређује као „одушевљење за умјетносно поимање ствари“, које се, осим у стиловима писања и мотивици, „показује у подређивању сваке животне еманације дјелу као дјелу, ослобођену особне, друштвене, па и онтолошке сврховитости“. Тај би се естетизам могао одредити и као, од Матоша наслеђени, ларпурлатизам, који естетском додељује чист незаинтересовани карактер.

THE EXPERIENCE OF THE NUMINOUS IN TIN UJEVIĆ'S KOLAJNA

Summary

The paper is attempt to analyze and interpret the topos of the relationship between death and love, Eros and Thanatos, as they are symbolically marked in modern science, in the poetry of Tin Ujević's *Kolajna*; the inquiry is ment to be outside the psychoanalytic interpretative model. This poetry is not read as a symptom of pathological processes of Ujević's psyche (complexes of woman and Empedocles, *jamais vu* and *déjà vu*, etc..), but as a testimony to the particular *religious erotica*, which is not indigenous, yet unique in the Croatian poetry. We find this erotica close to *the experience of the numinous*, the holy, as it was defined by Rudolf Otto. The author accepts the thesis of Pavletić that this poetry is based upon the poetics of correlative suggestions, related to the studies of Michel Foucault on the irreducibility of language and image: correlative string (images, comparisons, metaphors, sound pieces, stylemes) creates a series of analogies and transmits connotative impressions, latent information, which would require much more words in a descriptive - rhetorical poetic structure. This poetics stays closely to T.S Eliot's concept of an objective correlative.

Key words: Eros, Thanatos, numinous, religious erotica, Croatian poetry

Nataša Trnavac Čaldović

Татјана Ћосовић¹*Београд***МОРАЛНИ ПОРЕДАК У ШЕКСПИРОВОМ ОТЕЛУ**

У раду се разматра тема трагичне грешке главног јунака драме, заснована на нарушавању општеприхваћених моралних норми млетачког друштва. Отелов „грех“ лежи у његовој припадности другој раси и женидби с Дездемоном, представницом венецијанског високог сталеза. Анализира се однос Отела и Јага у светлу сучељавања добра и зла, с посебним акцентом на разорно деловање Јагових подмуклих инсинуација. Нарочито је истакнут однос двоје љубавника и описан је ток Отеловог трагичног пада, као и расплет радње у светлу успостављања новог моралног и друштвеног поретка.

Кључне речи: трагична грешка, трагични пад, морални и друштвени поредак

Након више од четири века Шекспирова драма *Отело* не губи на актуелности. Савремени читалац не остаје равнодушан пред гигантском, херојском фигуром „племенитог Мавра“ нити пред зликовачком природом подмуклог Јага. Поштење је у овој драми на страни црног човека, замрачена људска свест у поседу јунака беле пути. Врлина је само привид врлине, неговани манири и рафинирани језик лажне су слике невиности. Припадништво другачијој, црној раси и покушај да се из ње издигне јунаштом и војничком чашћу, комбинација његових најбољих особина и погубни утицај лукавог ниткова учинили су Отелов пад ужасним и поражавајућим.

И поред наизглед једноставне радње у поређењу са „задивљујућом комплексношћу *Хамлета*, тешко докучивом сублимношћу *Краља Лира* или префињеним поетским симболизмом *Зимске бајке*“ (Вејн 1977: 11), *Отело* је предмет крајње опречних критичких тумачења. Немали је број критичара који драму сматрају „трагедијом марамице“, „крвавом фарсом, без смисла и дражи“, „драмом која обмањује наша чула, уноси неред у наше мисли [...], пуни наше главе таштином и смутњом“ (Рајмер 1693: 47–48). Отело је називан „најмање херојском фигуром од свих Шекспирових трагичних јунака“, човеком који има „потребу за сталним редефинисањем самог себе у прихватљивим оквирима“ (Вејн 1977: 17).

Међу гласнијим критичарима Отелове наводне самољубивости и склоности самодраматизацији, нашао се и Т. С. Елиот, који оштро осуђује Отелов последњи монолог:

Чини ми се да Отело *бодри самог себе* у свом говору. Покушава да побегне из стварности, престао је да мисли на Дездемону и сада мисли само на себе. Скромност је врлина коју је најтеже стећи; жеља да имамо високо мишљење о нама самима умире последња (Елиот 1927: 70).

А. С. Бредли, с друге стране, вероватно најватренији Отелов присталица, узноси Отела као „најромантичнијег Шекспировог јунака“, који се „помаља пред

1 tatjana.cosovic@gmail.com

нама, таман и узвишен, обасјан сунцем поднебља у коме је рођен“ (Бредли 1904 1977: 59). Хелен Гарднер види у Отелу „хероја старих времена“, „рођеног за велика дела“, а драму назива остварењем „ретке интелектуалне и моралне лепоте“ (Гарднер 1955: 147). Т. Б. Маколеј сматра трагедију „можда највећим књижевним делом на свету“, а Сер Волтер Ралеј „у многим погледу супремним постигнућем Шекспировим“ (према Стефановић 2009: 9).

Несложни по питању Отеловог карактера, критичари заузимају готово једнак став према Отеловом антиподу – зликовцу Јагу. Оно што их разликује је тумачење његове мотивације и психолошке структуре његове личности. Јагова застрашујућа рушилачка енергија, паклено уживање у злу, притворност, подметање и лагање приписивани су његовој жељи да се домогне вишег положаја, љубомори према Отеловом заступнику Касију, дубоко усађеној мизогинији, заљубљености у Дездемону, латентној хомосексуалности или пак уверењу да му је Отело обешчистио жену Емилију.

Често се тврди и да је Јаго директан потомак старог Порока, лика из средњовековних алегоријских драма – моралитета, чија је дужност да буде „Сатанин посредник, да даје тачну слику људских особина, да квари и разара“ (Сандерс 1988: 25). Најверодостојније образложење Јагових поступака је, међутим, његова окренутост злу као врховном извору надахнућа, као једином полазишту и одредишту његове извитоперене амбиције. Према Колрицовим речима, Јаго је отелотворење „немотивисаног зла“ (према Сандерс 1988: 25), зла које је *causa sui*, које је само себи довољно и само себе оправдава.

Ипак, фасцинација Јагом истрајава и из других разлога. Читалац се, наиме, потајно диви Јаговој „савршеној иронији, његовом врховном интелектуалном и моралном цинизму, нечему високо уметничком у његовом бићу, нечему разорно филозофском у његовој мудрости“ (Стефановић 2009: 11). Посебно је заводљиво Хазлитово виђење Јага као „естете зла“ (према Вејн 1977: 21) – Јаго је доживљен као врхунски уметник, мајстор трагедије, који уместо да измишља јунаке за своја дела, он узима живе људе чијим животима управља по сопственом нахођењу и у складу са сопственом маштом.

„Ја нисам оно што сам“² (1.1.56), узвикује Јаго на почетку драме, најављујући трагични заплет заснован на погубној снази обмане и лажи. Јаго и Отело, један мрачан и циничан, други светао и достојанствен, дају један другом разлог постојања. Превара Јагова бива утолико делотворнија што је позитивни јунак морално савршенији, Отелов пад постаје страшнији услед аморалног и пакосног Јаговог деловања. Мотивисани добротом и завишћу, Отело и Јаго покрећу трагичну борбу добра и зла и израстају у универзалне симболе људске врлине и порока.

Као датум постанка *Отела* узима се крај 1603. и почетак 1604. године. Прво кварто издање изашло је после Шекспирове смрти, 1622, а друго 1630. године. Модерне верзије драме се углавном ослањају на друго кварто издање и први фолио који је објављен 1623. године. Током 17. века *Отело* је била најчешће играна Шекспирова драма, а „судећи по великом броју коментара и најцењенија“ (Сандерс 1988: 17). Од доба рестаурације (1660–1700) до данас, популарност *Отела* у европским позориштима не губи на интензитету.

2 Цитати преузети из превода др Светислава Стефановића (1908) – *Отело, Млетачки црнац*, Српска књижевна задруга, Београд, 2009.

Проблем расе

Шекспир није био оригиналан у концепцији *Отела*. Грађу је преузео из новеле *Сито прича* (*Hecatommithi*) италијанског писца Ђиралди Ђинтија (*Giraldi Cinthio*), објављене 1566. године. Ђинтијево приповедање, у доброј мери ослоњено на традицију Бокачевог *Декамерона*, послужило је Шекспиру само као полазна основа.

Најочљивије одступање од Ђинтијевог новеле огледа се у истицању расе као једне од кључних одредница Отеловог карактера. Отело је другачији, он је оно „друго“ наспрам чега дефинишемо сопствени европски идентитет. Без тог „другог“ не бисмо били оно што јесмо, на њега пројектујемо предрасуде, личне и колективне недостатке. „Другом“ приписујемо личне грешке и слабости не би ли олакшали упрљану савест и оправдали се у сопственим очима.

Отелова другост је можда и његова трагична грешка. Иако су странци друге расе могли постати војсковође у млетачкој војсци 16. века, њима се није опраштао брак с млетачким женама. Отелову војну вештину и част не спори ниједан лик из драме. Отело је уважаван као изузетан војник, један од најбољих у Млечима, због чега га Сенат шаље као главног заповедника на Кипар. Отело је називан „храбрим Црнцем“ (1.1.47), „племенитим и јуначким генералом“ (2.2.1), „по природи верним и племенитим“ (2.2.270).

Међутим, Млечани прихватају и цене Отела само као успешног војсковођу. Они му се диве, користе његову војничку вештину, „посматрају га онако како би Енглези викторијанског доба посматрали неког живописног махарацу“ (Вејн 1977: 14). Прокламована млетачка толеранција долази у питање онда када Отело изабере за жену Венецијанку и када она изабере њега. Чињеница да је једна од њихових жена пошла за мушкарца друге расе изазива код Млетака одијум. Брабанцио, Дездемонин отац и млетачки сенатор, одбија да прихвати брак своје кћери са Отелом. Дездемона је према његовим речима, „заведена, украдена, упропашћена“ (1.3.60), заволела оног „што гледај бојала се“ (1.3.98). Он поручује очевима да не верују више својим кћерима, а Отелу саветује да буде опрезан, јер „кад оца слага, може и тебе баш“. Сматрајући Дездемонину удају „издајством крви“ (1.2.168), Брабанцио се одриче кћери и скончава живот, опхрван болом и разочарањем.

Поред Брабанција, и Јаго, Емилија и Родриго доживљавају Отелову расу као извор несреће и друштвених зала. Они називају Отела „црним маторим овном“ (1.1.89), „усном дебелом“ (1.1.67), „похотним Црнцем“ (1.1.125), „црњим врагом“ (5.2.136). Њихова перцепција Отела заснована је на дубоко увреженим предрасудама у млетачком друштву. Самим тим што је друге расе, Отело је смештен у нижу категорију људи који су по природи развратни и којима не треба веровати.

Однос посетилаца енглеских позоришта јакобинске Енглеске према Отеловој раси вероватно је био умногоме сличан односу дволичних представника млетачког друштва. О томе најбоље сведочи посета маварског амбасадора и његове пратње Лондону, 1600. године. Одећа ових Арапа, њихови обичаји и понашање изазвали су прави скандал у затвореном, хомогеном енглеском миљеу. Забринутост због „великог броја црнаца који су се увукли у Британско царство“ (Црнац 1596: 1) изразила је и краљица Елизабета I, која 1601. године наређује њихов прогон.

Није могуће поуздано закључити да ли је Шекспир замислио Отела као афричког црнаца или Арапина. У Енглеској 17. века, термини „Мавар“ и „црнац“ односили су се на све људе тамне пути и ретко је прављена разлика између Аф-

риканаца, Етиопљана, црнаца или чак Индијаца. Отело каже за себе да је „црн“ (3.3.264) и изједначава Дездемонин наводни грех са тамном бојом свог лица – „Њен глас, што беше чист кô Дијанин лик / Сад је кô моје лице чађав, црн“ (3.3.387–389). С друге стране, Јаго назива Отела „арапским пастувом“ (1.1.111) и „арапском скитницом“ (1.3.343), што може да буде и знак Отеловог арапског порекла.

Иако је за једног јакобинца Отело могао бити подједнако црнац и Арапин, у савременим позоришним поставкама драме Отело је по правилу црнопут. Оно што је, међутим, извесно и једино значајно за тумачење дела јесте јасно наглашена црно-бела опозиција која је уткана у сваки сегмент трагедије. Управо таква дихотомија, то преплитање тамних и светлих тонова, Отелова неприхватљива спољашност и изопштеност из уређеног хришћанског друштва чине драму јединственом у Шекспировом канону и посебно актуелном у моралном, симболичком и друштвеном смислу.

Морални оквир драме

У *Отелу* нема натприродних, метафизичких елемената који покрећу радњу као у *Хамлету* или *Макбету*. Нема хорских коментара који најављују трагичну судбину љубавника у *Ромеу и Ђулијети* нити долази до промене тока историје као у *Антионију и Клеопатри*. Заплет је у великој мери ограничен на љубав између Отела и Дездемоне и на манипулантско деловање Јага који ту љубав чини несрећном и трагичном. И поред општег друштвеног оквира и смештања радње у Венецију у првом чину, читалац је увучен у крајње лични и дубоко субјективни свет двоје љубавника.

Дужни да оправдају своју љубав, да рационализују оно што није могуће аналитички разложити на просте чињенице, да објасне тајанствене путеве промисли која их спојила, Отело и Дездемона се свесно одричу спољног света. Одбацују предрасуде и лажни морал, остављају за собом ранији живот да би самосвесно ушли у вишу и смисленију егзистенцију. Њихова љубав је самосталан избор две зреле индивидуе, слободан чин, истинска загладаност у лепоту другог бића. Њихов однос је лишен патетике, романтичарске заслепљености или површне страсти. Упркос забрани, они бирају једно друго, спремни да поднесу искушења која тај избор носи.

Дездемона воли Отелову личност, не само његову мужевност и физичку снагу. Она посвећује њему своју младост и лепоту, одлучна да му служи као верна и брижна супруга. Испуњена љубављу, која, самим тим што је чиста и дубока, саму себе оправдава, Дездемона бира да се оглуши о очеве молбе и да наруши морални поредак друштва коме припада. За разлику од Ђулијете која, „иако је заволела Ромеа, остаје у својој средини“ (Морозов 1948: 84), Дездемона започиње истинску борбу за своју судбину. Њена одлука је мотивисана узвишеним идеалом и непатвореном емоцијом и утолико је тежа што је бол њеног оца дубљи и страшнији. За разлику од Отела који је слободан, Дездемона тек стиче своју слободу, али по цену сопственог живота и живота људи око ње.

Отелова и Дездемонина трагична грешка је управо њихова неконвенционална љубав која подрива саме темеље морално учмалог и дволичног млетачког друштва. Та љубав излази из задатих координата дозвољеног понашања и бива препуштена сама себи. Отело је аутсајдер; због посебности детерминисане припадности другој раси, он је неприхватљив и непожељан зет, а за разлику од Ро-

меа, он не може да „понуди, чак ни декларативно, да промени своје име“ (Мел 1996: 59).

Отело је човек који је успео захваљујући сопственим способностима. Он није производ „околности и дужности које није изабрао“ (Гарднер 1955: 151) попут Хамлета, већ доноси независне одлуке које у коначном исходу обликују ток његовог живота. Самоконтрола и достојанствени став, који су резултат година самопрегора на бојном пољу, представљају извор Отеловог самопоштовања и осећаја личне вредности. Слободу коју поседује захваљујући својој професији, уговорном статусу у Венецији и неукорењености ни у једној социјалној средини, Отело примењује и на избор животне сапутнице.

Као што верује у виши циљ своје војничке службе, Отело улаже веру и целог себе у однос с Дездемоном – „Мој живот за њену верност!“ (1.3.290), узвикује он, спреман да, ако треба, положи и живот за вољену жену. И Отело и Дездемона су непоколебљиви у својој љубави. Обоје желе да истински живе у новоосвојеној лепоти свог односа и стога неодступно бране свој став.

Обриси демонског Јаговог лика назире се већ на самом почетку. Попут бога Јануса с два лица у кога се заклиње, Јаго лако мења физиономију и прилагођава се свим променама окружења. Из дубоке мржње према Отелу („ја мрзим Црнца. Моја мржња је од срца“ (1.3. 350–351)), Јаго кује сгравични план освете који ће дорађивати и усавршавати како време буде одмицало. У свом монологу на крају првог чина, Јаго одлучује да пробуди код Отела сумњу у Дездемону верност. За то ће му послужити наочити и углађени Касио, човек од Отеловог највећег поверења. Јагова затамњена свест, натопљена злобом и покретана снажном потребом за сплеткарењем, израња пред читаоца у свој генијалности и грозоти: „Ха, имам га сад / Оплодило се! – Ноћ и пакао клет / Наказу нека донесу на свет!“ (1.3.384–386).

Попут Хамлета, Јаго представља публици сасвим другачије лице од оног које виде други ликови, али за разлику од данског принца, прикривање и обмана служе му као средство за остваривање сопственог себичног циља. Јаго је макијавелистички јунак у пуном смислу те речи, сви разлози које он наводи као узрок своје мржње безначајни су у поређењу с његовом сабласном бездушноћу. Јагов интелект је оштар и продоран, али изопачен и слеп за све моралне обзире. Према мишљењу Семјела Џонсона, да нема Јага,

чак би и инфериорни ликови у овој драми били веома упадљиви, не само због њихове правдољубивости, већ и због њихове срчаности. Касио је храбар, добродушан и поштен [...], Родригова сумњичава лаковерност и подложност преварама [...] стварају упечатљиву слику слабог ума заведеног недопуштеним жељама (Џонсон 1765: 49).

Презир који гледалац осећа према Јагу од прве до последње сцене није присутан код ликова у драми. Добра репутација и Јагово привидно поштење представљају кључ његовог успеха. Јаго је прихваћен у друштву, чак и омиљен. Отело га доживљава као верног и доброг заставника, Касио као честитог и срдечног пријатеља, Дездемона као забавног и веселог сапутника. Речи „поштен“ и „поштење“ употребљене су овој драми 52 пута, и то углавном у вези с Јагом (Емпсон 1951: 98).

На Кипру су љубавници препуштени себи. Дездемона је изашла из средине из које је потекла, а Отело тек треба да се докаже као веран и привржен супруг. Интеграција у ново окружење није могућа, нити је могуће ново рушење

постојећих норми. Праћени Брананцијевом клетвом и опкољени непрепознатом Јаговом мржњом, љубавници улазе у ново вредносно поље, са искреном узајамном љубављу као јединим поседом.

„Да је сад умрети / Било би најсрећнији бити!“ (2.1.180–181) , каже Отело у тренутку највеће среће, а те речи, на крају драме, скоро на магијски начин, проналазе свој пут до реализације садржаја који носе. Радост и несрећно знамење спојени су у тим речима, одражавајући Отелову подсвесну неверицу у трајност своје емоције. Дездемонин меки, лирски одговор представља својеврсну противтежу Отеловом наглашеном идиому. Она узвраћа једноставно и кротко, истичући веру у трајност њихове љубави: „Нек’ небо да да срећа нам и љубав / Множе се ко што множе нам се дани“ (2.1.185–187).

По доласку на Кипар, Јагова мрежа интриге, сачињена од најфинијег предива подле интелигенције и префриганог ума, наставља да се злокобно шири. „Одврнућемо мало чивије / Што праве ову свирку, поштења ми“ (2.1.191–192), каже Јаго, решен да Отела учини љубоморним. У реализацији свог плана, вешто ће баратати предрасудама ликова из драме везаним за Отелову расу, године и непуњеност у манире савременог европског друштва, али ће црпети енергију и из њиховог поверења у своје поштење.

Јаго је одлучан да пробуди у Отелу „тако јаку љубомору да је / Разум излецит’ не може“ (2.1.283). Злобни интригант пажљиво ређа фигуре на трагичној сцени живота, вољан да користи сваку нову околност ради остварења личног циља. Да би савладао препреке и уклонио појединце који му сметају, злоупотребиће њихове најбоље особине и урушити, макар привремено, морално уређење заједнице којој припада. Покренувши мрачно коло преваре, Јаго спремно урања у све дубљу и опаснију сплетку.

Трећи чин драме представља прекретницу у развоју радње. Јаго својим сумњама трује и савладава Отела, чији светли херојски лик полако тамни и сасвим ишчезава, уступајући место осветничком бићу неконтролисаним, рушилачке енергије. Поједини критичари виде у Отелу слабића склоног љубомори и налазе упориште за такав став у његовој радикалној трансформацији. Међутим, преображај који главни јунак доживљава представља „важан аспект Шекспирове технике карактеризације, а не прост доказ [Отелове] приглупе лаковерности“ (Мел 1996: 65).

Читаоци, наиме, интуитивно прихватају Отелово лично одређење себе као човека несклоног љубомори (5.2.341) и уверени су у искреност његове љубави. Да је Отело заиста склон љубомори, Јаго би био излишан, а трагедија би лако склизнула у комедију с намагарченим мужем као главним ликом. Једна струја критичара на челу са Ф. Р. Луисом заузима крајње негативан став према драми, видећи у њој патетични сентиментализам Отеловог карактера, његово „непознавање самог себе и Дездемоне“, саможивост и „потребу за самоидеализацијом“ (Луис 1952: 134).

Непосредно искуство драме је, међутим, сасвим другачије. Племенити јунак се мења под утицајем проницљивог лупежа, падајући све ниже и дубље, до самог краја несвестан присуства злог противника. Тај пад је, притом, сасвим природан и логичан имајући у виду Јагову притворност и подлу прорачунатост његовог плана. Отелова емоција је можда и заснована на донекле слабом познавању Дездемоне, али је његов пад резултат његове дубоке хуманости, несребичности и вере у људску врлину.

Дуги дијалог између Јага и Отела у трећем чину најављује почетак Отеловог душевног пропадања. „Пресјајни створе! Пропаст ми шчепала душу / Ако те не волим, а кад те не узволим / Повратио се хаос!“ (3.3.90–92), каже Отело. Хаос ће заиста испунити микрокосмос јунака драме. Јагово сатанско умеће саткано од моћи убеђивања, суптилне провокације, привидне забринутости за добробит других и пажљиво одабраних полуистина кулминираће застрашујућим крајем. Јаго опрезно пуни Отелову главу сумњама у Дездемнину верност. Његов говор је промишљен и мудар, тежина сваке речи измерена и испитана. Он гради слојевиту стратегију преваре, крећући се унутар широког маневарског простора сачињеног од Отелове свести о сопственој културној изопштености и неупитне вере свих јунака у Јагову добронамерност. Слаткоречивошћу и привидном бригом за Отела, Јаго полако придобија Црнца, затварајући га у зачарани круг опсене и лажи.

Отелова висока, грандиозна фигура почиње да се повија под снагом Јагових речи. Једини противаргумент који Отело може да изнесе је вера у Дездемнину љубав која се уткала у саму суштину његовог бића и представља предуслов за његов опстанак. Млетачки обичаји су Отелу страни јер у њима нема директно искуствено упориште, а могућност да људски однос буде лажљив, корумпиран неистином и неверством рађа неверицу у значење и смисао људске егзистенције. Свестан своје друштвене неадаптираности, година и трагичне припадности другој раси, Отело испрва невољно, а затим све отвореније прихвата Јагове инсинуације.

Што су боје које Јаго наноси на чисто платно Отелове љубави тамније и гушће, то је Отелова смутња већа и жалоснија. „Ако је она лажна, тад се само / Небо подсмева“ (3.3.280), јадикuje Отело над сопственом судбином, постајући све пријемчивији за дејство Јаговог отрова. Отело осећа да су сами темељи његове личности подривени, а вредности честољубља и војничког достојанства унижене и поништене. Он се одриче душевног мира, „рата гордог“, „барјака царског“ и „славног рата раскоши“ и свом силином прихвата сумњу као једину извесност.

Јагово лукавство бива доведено у питање у тренутку када Отело затражи конкретан, „очевидан доказ“ Дездемниног неверства. „Јагов живот је сад на коцки. Попут Дездемниног, он виси на марамици. Јаго је принуђен да иде даље, по цену властите пропасти и пропасти људи око себе“ (Гарднер 1955: 157). Међутим, да Емилија и није кришом узела Дездемнину марамицу и дала је Јагу, Отелов пад би вероватно био неминован. Његов разум је потпуно обамро под дејством сумње, нестала је сва некадашња величанственост његовог ума. У узвишену „Отелову музику“ (Најт 1930: 72) улазе мутни, какофони тонови Јагове циничне дикције: „Раскинућу је у комаде!“ (3.3.433); „Из пакла устај, црна освето / А љубави, сад мржњи тиранској / Уступи круну и престо срца мог! / Надмите се, груди, својим товаром, / Од језика гујских!“ (3.3.447–451).

Има у овим Отеловим речима одјека стравичног Макбетовог незнања и губитка вере у живот који је ништа друго до „сенка која хода / кукавни глумац што на позорници / сат-два се пући и разбацује“, „бајка препуна буке, помаме и беса“³. Отелово разочарање је безмерно. Он призива страшне силе зла, посвећен освети као једином средству спасења. Жена коју воли је оскрнавила његов идеал чистоте и племенитости. Он не страда због љубоморе, већ, како каже Колриџ, „због тога што се биће које је сматрао ањеоским и које није могао да престане

3 Према преводу Велимира Живојновића, *Šekspir, V. Sabrana dela*, Službeni list SRJ, 1995, Београд.

да воли показало нечистим и безвредним. Осетио је морални презир и жаљење због таквог пораза врлине“ (*према* Сандерс 1988: 21).

Након што Јаго исприча лажни сан у коме се Касио присећа похотне страсти између њега и Дездемоне, Отелова свест бива сасвим помрачена. „Очевидан доказ“ у виду марамице само ће убрзати свеопште страдање. На ивици безумности, Отело се заклиње пред Јагом да ће се осветити Дездемони, тој „бестидној дрољи“ и „вештој блудници млетачкој“, и од Јага тражи да убије Касија. Сцена у којој два јунака клече један пред другим, заклињући се на вечиту верност, означава Отелов потпуни преображај.

Дездемона је, с друге стране, несвесна сумњи свог мужа. На Отелове увреде, она одговара питомо и меко, а његов бес приписује важном државном послу или замору његовог „ведрога духа“. Отело је за њу и даље „добри господар“ и једино извориште смисла њеног живота. „Какав сам незнан грех учинила?“ (4.2.69), пита Дездемона, а одговор који добија јој је неразумљив и неартикулисан.

Пошто је, захваљујући Јаговој подвали, видео кобну марамицу код Касија и уверио се у наводни грех своје жене, Отело се припрема да уништи живот у бићу које искрено воли. Из његовог разума је нестао дух освете, његов чин постаје дубоко религиозно и нужно дело којим се искупљује сав грех који љубавници учинише наспрам неосећајног друштва и којим се враћа вера у вредност врлине и чедности. Отело се болно колеба, његова душа одбија гнусни чин, а његов ум, затрован и заведен, не види другог излаза сем у злочину. Суштина његовог живота ће нестати, бити збрисана и сурово угушена, али Отело приступа делу како би повратио лепоту Дездемониног лика и спасио њену невиност:

Ипак ја нећу да јој
Пролијем крв, ни кожу да раздерем њену
Бељу но снег и глатку ко споменик
Од мрамора. Ал' мора умрети
Да не би још више људи варала. –
Угаси светлост, па онда угаси светлост!
Кад тебе утулим, ти слуго пламтећи –
Могу ти светлост ранију повратит'
Ако бих се покајао. Али
Кад твоја светлост једном угасне,
Ти узор створе дивне природе,
Ја не знам где је прометејски жар
Што може снова твој огањ ужећи
[...]
Морам плакати,
Али су сузе моје свирепе,
Ово је туга небеска, па бије,
Где воли. (5.2.3–13, 20–22)

Отело тражи од Дездемоне да призна свој грех пред небом, да се покаје и уђе чиста у други свет. Он поступа као духовник који жали своје чедо и моли се за његово искупљење. Он је искупитељ и тамничар истовремено. Како Дездемона нема ништа да исповеди сем љубави према њему („Греси су ми / Што тебе волим“ (5.2.40)), он улази у улогу окуртног убице, гушећи безгрешну светлост њеног живота. Тек у смрти Дездемона опет придобија свог „господара“. Њена жрт-

ва, парадоксално, постаје опроштајница за Отелов грех и сведочанство љубави у којој „нема промена ни мена / већ траје док је света и века“⁴.

Отелова патња улази у нови климакс по сазнању да је уништио створење које га је волело свом душом, да је угасио искру која је била блиставија од свих светиљки света и поништио најдивније остварење свог живота. Отело пати онако како један узвишени херој може да пати. Он жали због угушеног света лепоте и радости и жуди за сопственим проклетством на другом свету. Отелова туга је без дна и границе, она је апсолутна и коначна:

О како сад изгледаш, злосрећнице!
 Бела кô твоја кошуља. О кад се
 На страшном суду сусретнемо, тај
 Твој поглед ће ми душу сурвати
 Из неба, да је зграбе ђаволи!
 Хладна, о хладна моја девојко,
 Кô твоја невиност! – Робе проклети! –
 Ви, демони, ме бичем истерајте
 Изседа тог призора небеског.
 Распир’те ме у олуј, прж’те ме
 У сумпору, у реке понорске ме
 Од течног огња топите! Мртва – О!
 Дездемоно, о, мртва – Дездемоно!
 (5.2.270–279)

*

Отелова трагична грешка, његов хибрис или преступ малог човека који се огрешио о општеприхваћену друштвену норму, отерала је све јунаке у пропаст. Пре него што одузме себи живот, Отело пореди себе с „бедним Индијанцем“ који „одбаци бисер скупљи но сав му род“ (5.2.343–345), присећа се услуга које је учинио за Млетачку Републику и моли присутне да после његове смрти говоре о њему онако како то истина налаже („Говорте о мени кô што јесам / Не смањ’те ништ’, нит’ злобно додајте“ (5.2.338–339)).

Отело умире на Дездемонином пољупцу, а његова смрт уноси смиренији тон у расплет радње и најављује успостављање новог друштвеног и моралног поретка. Касио је постављен за намесника Кипра, а смрт најужорнијих јунака, изазвана спољним деловањем, а можда и њиховом урођеном и стеченом природом, донела је катарзу, али и улила веру у немогућност опстанка подмуклог и немотивисаног зла.

4 Шекспир, В. *Сонети* 116, према препеву Стевана Раичковића, *Šekspir, V. Sabrana dela*, Službeni list SRJ, 1995, Београд.

Литература

- Бредли 1904: A. C. Bradley, *From 'Shakespearean Tragedy'*, у: J. Wain, *Shakespeare Othello*, Casebook Series, Introduction, Macmillan Press Ltd, 1977.
- Вејн 1977: J. Wain, *Shakespeare Othello*, Casebook Series, Introduction, Macmillan Press Ltd.
- Гарднер 1955: H. Gardner, *The Noble Moor*, у: J. Wain, *Shakespeare Othello*, Casebook Series, Introduction, Macmillan Press Ltd, 1977.
- Елиот 1927: T. S. Eliot, *From 'Shakespeare and the Stoicism of Seneca'*, у: J. Wain, *Shakespeare Othello*, Casebook Series, Introduction, Macmillan Press Ltd, 1977.
- Емпсон 1951: W. Empson, *Honest in Othello*, у: J. Wain, *Shakespeare Othello*, Casebook Series, Introduction, Macmillan Press Ltd, 1977.
- Костић 1991: V. Kostić, *Engleska književnost (650–1700)*, Сарајево: Svjetlost.
- Луис 1952: F. R. Leavis, *Diabolic Intellect and the Noble Hero*, у: J. Wain, *Shakespeare Othello*, Casebook Series, Introduction, Macmillan Press Ltd, 1977.
- Мел 1996: D. Mehl, *Shakespeare's Tragedies, An Introduction*, Cambridge University Press.
- Морозов 1948: М. М. Morozov, *William Shakespeare*, Зарепб: Kultura.
- Најт 1930: G. Wilson Knight, *The Othello Music*, у: J. Wain, *Shakespeare Othello*, Casebook Series, Introduction, Macmillan Press Ltd, 1977.
- Рајмер 1693: T. Rymer, *From 'A Short View of Tragedy'*, у: J. Wain, *Shakespeare Othello*, Casebook Series, Introduction, Macmillan Press Ltd, 1977.
- Сандерс 1988: Shakespeare, W. *Othello, Introduction by Norman Sanders*, Cambridge University Press.
- Стефановић 2009: С. Стефановић, Шекспир, В. *Оћело, Млеџачки црнац, предговор*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Црнац 1596: Дефиниција појма „црнац“ / „црнчуга“: <http://www.greengonzo.com/dictionary/Blackemoor.html>
- Џонсон 1765: S. Johnson, *General Remarks on Othello*, 1765, J. Wain, *Shakespeare Othello*, Casebook Series, Introduction, Macmillan Press Ltd, 1977.

MORAL ORDER IN SHAKESPEARE'S OTHELLO

Summary

The paper examines the issue of Othello's tragic error, based on violation of the generally accepted moral principles of Venetian society. The sin of the main hero lies in his otherness, manifested in his different race, and his marriage with Desdemona, a representative of the Venetian upper classes. The relationship between Othello and Iago is analysed in light of Iago's pernicious and evil insinuations and the universal struggle between good and evil. A focus is also placed on love between Othello and Desdemona, Othello's tragic fall and the eventual re-establishment of the moral and social order.

Key words: tragic error, tragic fall, social and moral order

Tatjana Čosović

Светлана Рајичић Перић¹
Крађујевац

СТРИП АРТ И (БЕЛ)ЛЕТРИСТИКА (МАУС АРТА ШПИГЕЛМАНА)

Померање нормативне поетике жанра догодило се и у постмодерном стрипу какав је Маус Арта Шпигелмана. Шта се то збило с овим већ дуго времена превасходно забавним штивом? Како је он у себи спојио два писма: тестаментарно и играјуће?

Подесност стрипа за данашњи начин исказивања видимо кроз његову уску везу с историјом писма (првобитно пиктографског), и коментаром (историје, друштвене стварности и др.) као незаобилазним сегментом савременог књижевног „стила“.

Визуелно, телесно, огледално, фиктивно, елиптично, ниско, ефемерно, атрактивно, сакрално... све су одлике овог жанра подесне за савремени експеримент, док је исконска природа стрипа као визуелног приповедања код Шпигелмана оживљена у иронизаторском враћању стрипа његовим коренима тј. иконичко-религиозном писму али и померању у односу на полазни облик стрипа – comics ka stripart-u.

Кључне речи: писмо, стрип, иронија, визуелно, холокауст

1. Comics и стрип арт

Стрип (eng. comics) је облик визуелне нарације и авангардне поткултуре, „гранична форма између визуелних и текстуалних уметности“ (Шуваковић 1999: 330), дуго по својм настанку везан за забаву (Дизни) која је у модерни пресудни елемент демократизације – а тиме и саставни део њене идеје о хуманитету. Као вид фикционалне забаве намењен популарној култури стрип има свој канон, полази од строге поделе на забаву и уметност, има емотивно-когнитивни карактер јер покреће код читаоца уживање, пружа разоноду, изазива знатижељу што води ка сазнајним методама кроз забаву (популарним у хуманистичким теоријама образовања). Углавном се забава у овом жанру своди на хедонизам телесног (отворену порнографичност) и лако уочљив критички став према владајућим политичким структурама. Стрип, посебно амерички, заузима улогу „посредника између уметничке авангарде и комерцијале за масовну забаву и између маргине и мејнстрима“ (Лексикон савремене културе 2008: 649). Неке од општих особина овог жанра су: 1) сведеност забаве, 2) тријумф херојства (оличен у популарним стрип јунацима који носе хиперболисане особине угађајући епској свести читалаца), 3) ослобођена сексуалност и еротика, 4) наглашена наказност/лепота, 5) цртеж у вези с облачићем, 6) маргиналност језичког исказа (оличена у жаргону или азилантском нестандардном идиому). Но, као и сви други, и жанр стрипа има своју еволуцију, померај. Видљиво је да се амерички авангардни стрип 70-их година приближио европском стрипу француско-белгијског типа који је одувек имао јачу ангажованост него забавност и који се у европским оквирима

1 dadajok@eunet.rs

доживљава као девета уметност. Тако је стрип Маус (1982-86) Арта Шпигелмана приближавање моделу strip arta кроз иронизацију жанра comics. Нарочито подесан у данашњици због изразите визуализације културе, стрип вуче корене од пиктографских писама која су била сликовне приче о сакралним пределима које су се нудиле као знаковне шифре за истовремено откривање/скривање тајанственог. Од давнина у вези са светим, визуелни записи су преведени у свет профаног али у стрипу као што је Маус оживљавају те старе везе. Као што се хијероглиф и икона понашају немиметички, опонашајући непостојеће, тако и у Маусу нацртани баснолики свет мишева, мачака и свиња поставља се као реализована метонимија (људи нису слични животињама, људи су животиње), та фикција је у функцији појавности, тај свет није дидактично оружје за наук, он је чудесна огледалност. Нема миметичности, а овај Хакслијевски свет нам говори да људи нису мерило свих ствари, и да људи нису људи. Али се, попут изврнутих икона, казује о свето(грђу), страдању и уништењу субјекта и његовог тела. Тако је свет цртежа овде и иконички, јер „опонаша“ непостојећи свет пољуђених мишева и аиконички/апстрактан, немиметичан. Овај свет нема своју онтолошку димензију, али је истовремено истинитији од оног који је има. Могућност показивања истине, али не као миметичке или онтолошке чињенице Дерида види још једино у сликарству. Можда је зато стрип (као цртеж) подесан да проговори истину о холокаусту. Померај стрипа у односу на хијероглифе и иконе је у постојању секундарног писма → коментара, који је код првих био усмен, код икона је максимално сведен на идентификовање насликаног лика, будући да ликови не носе своја реална лица већ су она искривљена у уклапању у обавезни средњовековни иконо-канон, док је у стрипу коментар присутан у функцији пуњења знака-цртежа (који се понаша као да је празан). У стрипу је специфичан однос слике и облачића у ком је коментар. Које писмо је примарно, а које секундарно? Ако је примарно писмо слика-цртеж, а оно имитира реалитет – онда коментар није потребан, а ако је примат дат језичком писму, док читамо – ми већ стварамо слику – тако да нам цртеж стрипара није потребан. Чему онда ово удвајање писма? Нема ни имитације – нити овакво зло, какав је свет Аушвица уопште можемо да замислимо. Оба писма се стављају у међусобни однос коментара. Језички коментар акрибично прогони случај из слике, усмерава његова потенцијално отворена визуелна значења и приписује вишак значења, као што чини и визуелни коментар језичком. Он открива онај (како би Фуко рекао у Рођењу клинике) остатак мишљења који је језик оставио у тамни, који треба извући из тајне. Тако у једној таутологији (подударању) речи и слике и интертекстуално-сликовној размени бива појачано дејство текста на чула док он сам себе анализира, не остављајући нам слободу да сами замишљамо и тумачимо већ да чујемо да је представљено било баш толико страшно. Слика и језик су и у витгенштајновском смислу неодвојиви јер реч може добити своје значење само ако се покаже предмет који она означава а потом изговори његово име. Тако је цртеж/прича добио своје утемељење у другом. По Фукоу, ако је овај Свет испреплетена мрежа ознака и речи (као наш стрип – С.Р.П.) како је могуће говорити ако не у облику коментара? Коментар испитује језик у смеру откривања његове тајне, поставља себи... задатак да у себи понови рађање текста: он га сакрализује“ (Фуко 1971: 144).

Вратимо се на „као да“ које је веза цртежа са игром и доминирајућим играјућим писањем² у стрипу типа comics. И због ове чињенице, поред визуелизације, стрипјежанрподесан за уметничко исказивање данас. Јер данашњица не жели да смести субјекат на одређено место, он је расредиштен, свака фиксација за тело га враћа у сусрет са старошћу, а потом са смрћу. Његова потреба за безбрижношћу нашла је уточиште у играјућем писању којим влада Дискурс, па је субјекат одстрањен и тако лебди невезан за тело/усуд. Тако се читају Загор, Мики Маус и остали док стрип(арт) укључује у себе ону другу страну стрипа → to strip of = огулити, састругати, очистити. Није то коначно напуштање брбљања; то је увођење тестаментарног писања у стрип. Овакав стрип струже наслејисторијске ћуње, али и комерцијализације бројних сведочења логораша, популарне 70-их година прошлог века.

2. Иронисање жанра (или Маус без Микија („Ил’си човек, ил’си миш“))

Маус је тематска иновација жанра стрипа, у њему нема хероја чији би тријумф као такав представљао позитивно разрешење хегеловске дијалектике. Ово је прича о Оцу и Сину, о сведочењу једног погрома (Аушвиц), покретање приче о предрасудама о Јеврејима које су у корену несвесног, а испољавају се као антисемитизам. Ово је илустрација Адорнове негативне дијалектике, крах модерне, дијалог с будућим коме се текст оставља у наслеђе.

Како је масовна култура, која се задовољава репродукцијом увек истог (и Дизнијев стрип је такав – иде у наставцима – црта се по калупу) инструмент власти да држи критичку свест у покорности (а она је још једино могућа у уметности) потребно је извести стрип из сфере те „културне индустрије“³ о којој пишу Адорно и Хоркхајмер.

Маус-а можемо сагледати и као тековину Art & Language⁴, бар у оном сегменту који врши субверзију модернистичке аполитичне уметности („чисте“ забаве) и раскринкава механизме употребе и преображаја идеологија, вредности и значења у капиталистичким друштвима. Оба се ослањају на критичку теорију франкфуртске школе.

2 Концепцију два типа писања (а тиме и читања) играјућег и тестаментарног даје Слободан Владушић (у тексту „Тестаментарно и играјуће писање“, „Наслеђе“, бр. 16, 2010, стр. 9-19). Играјуће писање „се темељи на постулатима постструктуралистичке филозофије по којој текст више не може бити поље експресије субјекта. На тај начин се субјекат дистанцира од тела које подсећа на субјект, на његову пропадљивост... оно је ослобођено за глас другог у тексту, у име самог текста... њему се супротставља концепција тестаментарног писања која полази од идеје да у тренутку суочавања субјекта писања са смрћу – а то је позиција писања тестаamenta – идеја расредишеног субјекта постаје илузија те у тој ситуацији долази до спајања субјекта и његовог тела“ (Слободан Владушић, Наслеђе, бр.16, 2010, 9-20.....).

3 Тај процес су започели амерички неоконцептуалисти (Синди Шерман, Лист Малкан, Ричард Принс) који све визуелне и семантичке потенцијале стрипа користе да разоткрију потрошачки менталитет.

4 Art & Language је уметничко теоријско политички покрет 60-их и 70-их година 20.века који је заговарао неопходност критичког говора као коментара али и уметничког материјала (уметнички радови су тзв. теоријски објекти као анализе теоријских проблема света уметности). Овде видимо, такође, могућност поређења јер смо Мауса видели и као филозофско теоријску полемику. Пројекти Art & Language-а имају мета природу. Што се тиче њиховог мишљења о политичким идеологијама они отворено критикују процесе капиталистичке подвале културе пробојом својих идеолошких убеђења и кривљењем уметничких и културолошких вредности и значења. Сliku виде као сазнајни простор и то преко њених материјално-историјских веза са стварношћу.

Антисемитизам и Аушвиц су пресудне чињенице које су навеле Т.Адорна да проблематизује сваку позитивну дијалектику тако да, неминовно, и у његовом говору о уметности долази до оспоравања уопште могућности да она после погрома преживи. Како би после Аушвица било варварски певати (Адорно 1965: 127) јер сваки говор у уметности захтева естетизацију, то би значило непоштовање жртава. Тако је уметности могућа само смрт иако се она батрга у разним покушајима (пред чињеницом да је свет отуђен, да је последњи модернистички пројекат хуманости пропао с холокаустом, што су иначе ставови Теодора Адорна) стављајући се у позицију негирања. Селанов покушај да говори о Аушвицу својом „Фугом смрти“ није случајан избор споја музике и речи (јер Адорно управо у новој музици и њеном сведочењу историјског ужаса путем атоналности која репрезентује смрт тона – пратећи у култури смрт субјекта види преживели облик уметности). Но, тај покушај није сматран „успешним“. Да ли су слике довољно јаке? Да ли је истину могуће рећи а не запасти у њену тропизацију што би је искривило у лаж. Бројне су одбране Селанове „Фуге“, највише из страха пред могућношћу смрти вере у уметност која слика истину. Стога и стрип Маус, натурализованог Американца пољско-јеврејског порекла, Арта Шпигелмана, на овом месту посматрамо у дијалогу и полемичком контексту према Адорновој негативној дијалектици и песимистичкој антиципацији смрти за уметност. Управо ћемо у Маусу пратити превођење из стрипа као текста који сматрамо а priori фикцијом у историју путем тропизације“ (Бужињска, Марковски 2009: 552-555). А пошто је, да се сложимо с Деридам када говори о Марковим сабластима „потребно стално подсећати да је немогуће (оставити мртве да сахрањују мртве), најалост, увек могуће... Стално треба подсећати да се то апсолутно зло...може догодити.“ (Дерида 2004: 194). Зато Шпигелман бира да не ћути о прасабластима у нама, иако не негира ни мисао да после Аушвица не можемо певати. Можда можемо говорити у сликама, цртајући сабласт јер је човек увек спреман да верује у оно што види, пошто му сведочење о сабластима – на фоноплану увек делује нестварно. Ако су (за Дериду) Маркс, Фројд и Хајдегер погрешили зато што нису почели опседнутошћу сабластима Шпигелман јесте почео с њом, па говори о Аушвицу и ономе што је он произвео, а произвео је сабласт антисемитизма међу нама. Ако не можемо и не смемо естетизовати можда можемо померањем канона забавног штива, стрипа – видети и писати једну историју, кроз историју приватног (јер Арт говори о свом оцу) кроз тропизацију документарног. Метафоришући документарно, иронишући стрип канон (његову забавност, порнографичност, херојство, комерцијалност), пародирајући модернистички хуманитет, у синегдохи која даје део свеопштег стварања кроз слику страдања једне јеврејске фамилије (које још увек траје) долазимо до коначне метонимије: историја није као већ је она сабласт сама и стога у поднослову „мој отац крвари историју“, а она сама настаје из приватног и надраста свог домаћина па постаје јавна и велика историја. И стога је историја подједнако не-могућа.

Али, како говорити о историји када је на питање не само историјске истине, већ сваке истине већ одавно негативно одговорено. Везу уметност-истина оспорили су сви они који се противе миметичности у ма ком облику, истине нема ни у делу ни у интерпретацији... онда је једино могуће створити је у слици као имитацији која ништа не имитира. Тако Арт бира цртеж који не имитира збиљну стварност већ антропоморфизовани свет мишева, мачака, свиња. У томе је стрип као огледало јер „задовољство“ које она (уметност) пружа не потиче од

представљања онога што верујемо да смо препознали као његову предметност, него оно представљено, ... јесте ништа (Дерида 2001: 412). Јер овај свет мишева у миметичком смислу јесте ништа, само, то ништа, та празнина ипак успева да нас дубоко потресе. Метафизички говор о цртању, заснован на поређењу означитељ-означено, овде се напушта. Како да говоримо о истини и сличности између њих када је означено из фиктивне сфере, а ово цртеж непостојећег. Тако што присуствујемо структурици истине у слици јер сликарство има моћ да се у њему истина „сама успоставља, лично, без посредовања, без шминке, без маске, без вела... као права истина или истина о истини“ (Дерида 2001: 11). Дали и Арт Шпигелман, попут Деридиног Сезана, обећава да ће помоћу речи рећи истину у сликарству? При томе морамо знати да је „алегорија истине у сликарству далеко од тога да се сасвим гола понуди на слици“ (Дерида 2001: 15). Она настаје у „преплитању својих симулакрума у највећу озбиљност своје дословности“ (Дерида 2001: 15).

Наредни померај овог стрипа је прелазак са доминантно играјућег модела писања на тестаментарно писање коме субјект прибегава у агоничном сусрету са смрћу не би ли себи обезбедио макар илузију тела. Текст Мауса је враћање насилно одузетог тела Јеврејима. Цинизам, други су њихова тела видели као тела експерименталних мишева, па им се такво дело и даје, ти заморчићи у име „општег добра“ сведочанство су једне уврнуте идеологије. Ово је Синовљев тестамент читаоцима, који им оставља историју у наслеђе.

Како говорити о прошлој смрти у „свету из ког је смрт протерана“ (Владушић 2010: 17), у коме је, у најмању руку, забрањена? Тако што ће тестаментарно писање укључити „реторичке потенцијале игривог писања да активира необавезност и небрижност писања одвојеног од тела субјекта, како би у једном тренутку заварала Дискурс и, уместо њега, запањеним читаоцима понудила глас умирућег, али још увек живог субјекта који блиским саопштава свој тестамент“ (Владушић 2010: 18). Управо то спајање два наочиглед искључујућа писања и читања се догодило у стрипу Маус.

Говорењу о Оцу и страдању у логору, о гетоизираним свету Јевреја који производи заробљеничко уплашени шкрти менталитет најбоље пристаје говор у цртама, цртеж. Црта је, вели Дерида, потпис, она носи властито, текозвано патронимично име; она је почетак (иницијал) и понављање (парадигма), генеалогичка и остатак“ (Дерида 2001: 16). Црта саму себе привлачи, саму себе повлачи и сама се догађа. Она се смешта. Смешта се између видљивог руба и средишњег фантома... облика и садржаја“ (Дерида 2001: 18). Тако је она могућа истина.

Пошто је стрип просторно-временска уметност, симбиоза слике и речи, у њему црта производи тај парергонични свет- „ни дело (ергон) ни изван дела, ни унутар, ни споља“ (Дерида 2001: 15) јер цртачка техника Арта Шпигелмана комбинује облик говорења иконичног света средњег века и његове обрнуте перспективе са централном (линеарном) перспективом савременог сликара. У првој перспективи, цртач је унутра (у слици-причи), гледа аутобиографски, присутно, на ствари и појаве, затворен је али се креће унутар тог поростора који је дводимензионалан (у прилог томе су наводне фотографије у овом стрипу). Светлост долази изнутра, па су рубни делови цртежа затамњени а светла лица мишева су у центру цртежа. Присутно је чак и дупло затамњење оквира, на металептичном месту – у стрипу о себи из младости, који стрипар Арт интерполира у стрип о оцу из младости – који је потом стрип о оцу у старости. Са друге стране, линеарну перспективу омогућава само уоквирење сличице, рамови цртежа који стварају ефекат прозора кроз који стрипар (и гледаоци)

споља гледају у свет унутра. Посматрач мирује и „хладно“ доживљава нацртани свет.

Вега са огледалношћу обрнуте перспективе старог сликарства огледа се и у томе што цртеж није копија реалног објекта већ претендује на „симболичко указивање места предмета у реалном свету“ (Успенски 1979: 316). У целини сличан свет на плану конотације, у детаљу различит – на плану денотације, као у илузионистичком сликарству Ешера или магијском реализму Кирика – где слика постаје знак сликане стварности. Мењајући тачке гледишта, са спољашње на унутрашњу и обратно настају оквири који су овде неопходни како би дочарали свет споља/унутра. Али се они овде бесконачно умножавају, постоје дупли оквири: из сфере визуелног (просторног) оквири цртежа и облачићи, оквири настали приликом употребе обрнуте или линеарне перспективе; и наративни оквири који су временског карактера засновани на игри временима приповедања (фиксација времена даје један оквир – овде има много фиксираних времена; почеци и крајеви дају други оквир – и њих има више јер има више прича; игра која на почетку даје ретроспективни поглед потом је смењује синхрона тачке гледишта и којој следи заустававање радње у тренуцима смрти брата, мајке, оца и поновни почеци у ретроспекцијама. И поврх свега „из језика самог се не може изаћи јер тек из њега долазе вредности унутрашњег и спољашњег“ (Милић 1997: 38)). Каква је улога овакве пролиферације оквира?

Уоквиравање је добро дочарало ефекат затворености, тескобе, кажњеништва; а вишеструки оквири су произвели унутра у категорију свуда; излаза нема јер је слобода за субјект немогућа – сведочи Адорно у Негативној дијалектици (Адорно 1979:195).Евентуални покушаји продора унутра су металептична пробијања будућности али и она се показују неефикасна јер су и она део унутрашњости стрипара,емоционалност која је трауматизована мајчином смрћу. То је један оквир постављен синовљевом наративном перспективом првог лица (изнутра), цртачком перспективом руке која држи стрип (споља) – зато на месту додира два оквира, додиру унутрашњег и спољашњег, људи имају своја тела. Синовљев поглед на људе је био наиван, видео их је као хумане, али и он напушта своје мишљење, прелазећи на очеву страну, прихватањем свог мишијег тела јер је отац знао истину, он је био сведок те деградације, пропасти модела човечности у Аушвицу. Тако тријумфује негативна дијалектика; споља као позитивно разрешење супротности је немогуће. Тако је постмодерни стрип (арт) могући покретач приче о обавезујућем путу поткултуре и популарне културе према филозофији. Спољашње напуштање comicsа и коришћење његове игриве безбрижности и одсуства субјекта треба да упути на напуштање естетске категорије лепог у књижевности али и коришћење њеног незајажљивог усисавања у себе свега су-вишног из овог света. То треба и да коментарише филозофско уздрмавање темељних категорија људске егзистенције, оно измицање које филозофија увек прва жели да примети, појасни, отвори и замагли.Коначно, становиште постструктуралистичких теорија о усисавању другости у себе, што чиниу свом опстајању сваки феномен који нас окружује, па и књижевни феномени, сасвим оправдаваовакво поигравање жанром. Текст сада мора у себи оголити и изнети у јавност и оно своје приватно и друго што је у њему до сада било прикривано шифрама нормативних поетика и копренама бираног језика. Зато је Маус истовремено и незамисливо приближавањестрипа (бел)летристици, он је стрип-роман, штиво које у једном замаху деконструирше оба нормативна модела: и поетички модел стрипа и романа.Стрип је у овом случају изневерен јер више не

представља претежно забавно штиво са шаблонизованом и упрошћеном фабулом по диктату жанра, нити он сада делује преко приземне телесности (сексуалности као основе телесног); он одриче и своју природу визуелне нарације која је илустрација за усмени говор (што га је везивало за фреску и икону које су такође представљале „религију за неписмене“ и сажетак великих религиозних нарација). Овакав стрип изједначава језички и визуелни коментар, он оба иронише и не дозвољава ниједном да се постави у примарну позицију. Сведени језик стрипа, социоекатске природе и крајње перформативан, поставља се наместо широког стандардног наративног језика, који тражи роман. Док роман дарује стрипу своју метанаративну природу да у себе укључену историјску нарацију претвара у фикцију која има јаче дејство од историје саме. Тако се једна документарна прича о оцу („који крвари историју“ и тако је чини живом, као што и она чини живим субјекат крварења) у једној синегдохи, јер је отац, Владек Шпигелман, само један који је пре-живео Аушвиц, тропизује у роман, естетску чињеницу о историјском страдању. То је за сина Шпигелмана, писца и стрипара, савремен концепт схватања историје која се приближава нарацији, историографији и о чему 1973. године говори Хејден Вајт. Дакле, овде фрагментарна и мала приватна историја хоће да се исприповеда и због тога бира жанр романа, не би ли тако преузела место велике историјске приче (јер фикција-историја може бити побеђена једино уметничком фикцијом), не би ли се оваплотила поново још једна од плодноних и овде подржаваних идеја Теодора Адорна, идеја о замени класичне историје историјом патњи. Историја патњи је, заправо, та поједначна и емотивно исповедна, солилоквична егзистенцијална приповест о дубоком доживљају несреће из прве руке.

Мауса видимо као неопходно постмодернистичко иронисање жанра, иронисање модерне и њеног пројекта хуманитета, параболу о умирућем субјекту и потврду Адорнове тезе да ако се о Аушвицу уопште може говорити онда у прилог томе да се више никада не догоди. У њему се слика понаша попут религиозних немиметичких илустрација, она је коментар историје али и догађање и отелотворење живота умирућег субјекта, који се тако смешта у метафикцији (роману који је коментар фикције стрипа).

Литература:

- Адорно 1968: Т. Адорно, *Филозофија нове музике*, Београд: Нолит.
- Adorno 1974: Т. Adorno, *Dijalektika prosvetiteljstva: filozofijski fragmenti*, Sarajevo: Veselin Masleša.
- Адорно 2002: Т. Адорно, *Minima moralia*, Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Bubner 2001: R. Bubner, *Savremena nemačka filozofija*, Beograd: Plato.
- Владушић 2010: С. Владушић, *Тестаментарно и играјуће писање*, Крагујевац: Наслеђе 16, Крагујевац 9-20.
- Дерида 2001: Ж. Дерида, *Истина у сликарству*, Никшић: Јасен.
- Дерида 2004: Ж. Дерида, *Маркове сабласти*, Никшић: Јасен.
- Ђорђевић 2002, R.D.Ђорђевић, *Leksikon potkultura*, Niš: Zograf.
- Левинас 1998: Е. Левинас, *Међу нама*, Мислити-на-другог, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.

- Липовјецки 2011: Ж. Липовјецки, *Доба празнине*, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Mencel 1995: V. Mencel, Selanova „Fuga smrti“, Beograd, Reč 11-12, Beograd 139-147.
- Успенски 1979: Б.А. Успенски, *Поетика композиције, семиотика иконе*, Београд: Нолит.
- Fuko 1971: М. Fuko, *Riječi i stvari*, Beograd: Nolit.
- Фуко 1997: М. Фуко, *Надзирати и кажњавати*, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Хајдегер 2003: М. Хајдегер, *Путни знакови*, Београд: Плато.
- Adorno, Horkhajmer 2012: Adorno, Horkhajmer, *Kulturna industrija*, u: J. Đorđević (red.) *Studije kulture*, Beograd: Službeni glasnik, 66-69.
- Džejmson 1974: F. Džejmson, *Marksizam i forma*, Beograd: Nolit.
- Šnel 2008: R. Šnel, *prir., Leksikon savremene kulture: teme i teorije, oblici i institucije od 1945. do danas*, Beograd: Plato.
- Špigelman 2008: A. Špigelman, *Maus I: Moj otac krvari istoriju*, Beograd: Samizdat B92.
- Špigelman 2008: A. Špigelman, *Maus II: Tu počinju moje muke*, Beograd: Samizdat B92.
- Šuvaković 1999: М. Šuvaković, *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950. godine*, Beograd, Novi Sad: SANU, Prometej.

COMIC ART AND (BELLES)-LETTRES (MAUS BY ART SPIEGELMAN)

Summary

Moving of normative poetics of genre happened also in postmodern comics such as *Maus* by Art Spiegelman. What has happened to this primarily amusing reading, having been such for a long time? How has it connected in itself two scripts: testamentary and playing?

The appropriateness of the comics for today's way of expression can be seen through its close relationship to the history of the script (originally pictographical) and comment (history, social reality and so on) as an unavoidable segment of contemporary literary "style".

Visual, corporal, mirror-like, fictitious, elliptical, lowly, ephemeral, attractive, sacral...these are all characteristics of this genre appropriate for contemporary experiment, while the primaeval nature of the comics as visual narrating in Spiegelman's work has been revived in ironical return of the comics to its roots i.e. iconic and religious script, but also in moving in relation to the original form of the comics- comics towards comic art. Irony bears in itself distortion of positive relationship towards canon (an icon painter has a positive attitude towards icono-canon, and a comics-maker ironical). That is why he would be here a heretic for modern iconoclasts, and it is his way to use massive reception and popularity of the genre to attack openly prejudices about holocaust.

Key words: writing system, comics, irony, visual, the Holocaust

Мирјана Бојанић¹

Блаце

ТОК СВЕСТИ КАО ТЕХНИКА ПРИПОВЕДАЊА У РОМАНУ БУКА И БЕС ВИЛИЈАМА ФОКНЕРА

Овај рад је из области наратологије у корелацији са америчком књижевношћу двадесетог века. Циљ рада је теоријско и методолошко одређење и примена приповедне технике тока свести у роману *Бука и бес*. Средишњи део рада доноси тумачење романа *Бука и бес* као романа тока свести. Тумачење се заснива првенствено на наративној теорији Дорит Кон. Анализира се техника приповедања тока свести у роману, њена функција и симултаност приче као последица њене употребе. Завршни део рада доноси осврт на технику тока свести из данашње перспективе уз истицање новина које ова техника приповедања доноси, предности и недостатака.

Кључне речи: ток свести, аутономни монолог, модерни роман, *Бука и бес*

Ток свести – техника модерног романа

На плану садржаја и технике приповедања, важним одликама модерног романа можемо сматрати приказивање садржаја свести ликова и томе адекватне технике, као што су унутрашњи монолог, солилоквиј, асоцијативно низање мисли, једном речју – технику тока свести. Корени промене у садржини и форми романа двадесетог века леже у друштвено – историјској ситуацији, рату и његовом утицају на човекову психу, теорији психоанализе, као и трагању романописца за новим техникама приповедања које прекидају линеарни ток нарације и теже најобјективнијем приказивању садржаја свести човека двадесетог века. Техника тока свести представља иновацију на плану форме, а у социјалном контексту одговара темама баналности живота, песимизма, бесмисла, пролазности, деструкције етичких норми и кршења табуа, које су међу доминантним у двадесетом веку.

Термин ток свести потиче од Виљема Џејмса који је у *Принципима психологије*, 1890. године, указао на покушај књижевног изражавања психичких процеса и појава. Он је истакао да је човеков унутрашњи свет у непрекидном кретању, попут мутне реке, и великим делом још неубољичен у појмове и речи, али да се у њему крију најдубљи мотиви човекових реакција на појаве околног свега као и покретачка усмереност његовог ангажовања у животу. Он је први пут употребио термин који је касније постао општи назив за технику приповедања модерних романсијера.

Психоаналитичар Сигмунд Фројд је извршио велики утицај на појаву романа тока свести (о Фројдовом утицају на појаву романа тока свести в. Видан 1971). Од Фројдовога *Увода у психоанализу* (1910) и теорије која посебну пажњу придаје несвесном, омашкама у говору или слободним асоцијацијама, природи рада човекове психе и субјективном времену, и у књижевним делима са акцента на пси-

1 mirjanab027@gmail.com

хологији јунака прелази се на психоанализу, и трага се за техникама приповедања које ће дати најпотпунији увид у свест и подсвест јунака.

Корени тока свести као технике приповедања могу се наћи у делима Едгара Алана Поа, Рембоа, Бодлера и надреалиста, који бришу границе између свесног и несвесног, између *ја* и *над ја* (о утицајима надреалиста *на модерни роман в. Егел 1962*). Техника тока свести, како наводи Светозар Кољевић (1963: 89), зачетак има и у Шекспировим драмама *Макбет* и *Краљ Лир*.

Први модерни писац који је покушао да непосредно, изнутра, изрази ток људске свести у медијуму романа био је француски романсијер са краја деветнаестог века, Едуард Дижарден, и то је учинио романом *Венци су посечени*, али та техника приповедања остаје незапажена до појаве Џојсовог *Уликса* 1922. године.

У Енглеској књижевности, када је у питању техника тока свести, Дороти Ричардсон серијом романа под заједничким називом *Ходочашће* претходи Вирџинији Вулф и њеним романима *Госпођа Деловеј* и *Светионик*.

Вилијам Фокнер је, уз Џојса и Вирџинију Вулф, један од утемељивача тока свести као технике приповедања. Овај амерички писац развија роман тока свести до оптималних могућности, настојећи да уметнички осмисли конфузију спољашњег света који у бићу и његовој свести оставља утисак нереда. У својим делима Фокнер овом техником приповедања постиже дубински захват, понире у суштину унутрашњег живота, свест, визије и истанчану осећајност са циљем да прикаже живот какав јесте и да објективну анализу живота преломљену кроз свест. Најрепрезентативнији пример романа тока свести је *Бука и бес*, нарочито његова прва два поглавља, где писац изводи на сцену саму свест и дочарава праву природу човекове психе.

Подређен функцији приказивања човекове психе, ток свести као техника приповедања нарушава језички поредак, ломи реченице и говорне идиоме према претпостављеној хаотичности одвијања унутрашњег живота. Основни импулс у обликовању поступка унутрашњег монолога код романа тока свести јесте импулс који упућује ка тражењу језичких еквивалената за скривене и неартикулисане душевне процесе, и то тако да се нарушавањем језичких законитости и приповедачких конвенција наметне илузија непосредног одвијања ових процеса. Језик преузима нову улогу за коју се не може наћи адекватност у било ком виду уметничке нарације. Техника тока свести истиче контраст објективно кратког временског одсека (код Фокнера и Џојса то је често један дан) и неисцрпног богатства људског доживљавања. Да би дочарали праву природу човекове психе, писци романа тока свести допуштају само унутрашњи монолог у форми управног говора, неометен ауторским грамагичким и логичким интервенцијама, и тако стварају илузију да тај говор није никоме упућен, већ представља непосредно испољавање психе.

Наративна теорија Дорит Кон о техници тока свести

Међу наративним теоријама о техници тока свести², велики допринос тумачењу ове технике приповедања дала је Дорит Кон, чија теорија у потпуности налази адекватну примену у роману *Бука и бес*.

2 Значајни теоретичари технике тока свести су, између осталих, Жерар Женет и Мике Бал. Ж. Женет у тексту „Перспектива и фокализације“ (Женет 1995) истиче да техника тока свести подразумева унутрашњу фокализацију. Под појмом унутрашња фокализација подразумева

Студија Дорит Кон, *Transparent Minds: Narrative Modes of Presenting Consciousness in fiction* (Кон 1978), доноси анализу техника за приказивање портрета менталног живота фикционалног карактера у књижевном делу.

Говорећи о наративним техникама предочавања свести у роману, Дорит Кон полази од појма психонарације. Термин психонарација (*psycho-narration*), који уводи Дорит Кон, не односи се само на свест лика у фикцији, аналогно појму свести у психологији и психоанализи, већ и на технике приповедања којима се та свест у приповедном делу представља. Овај термин упућује на самоанализе свести која себе представља техником унутрашњег монолога у првом лицу. Психонарацијом се објашњава карактер свесних мисли лика у фикцији и артикулише се његов психички живот. За психонарацију важне су мисли и њихова транскрипција.

Развој техника приказивања свести фикционалних ликова креће се преко технике монолога у трећем лицу ка препуштању јунаку да сам о себи прича. У почетку монолог јунака долази после ауторових инструкција. Овакву врсту монолога Дорит Кон назива цитираним монологом (*quoted monologue*). Ова нарративна техника порекло има у драми, где драмски лик говори наглас о себи. У књижевности, примере за функционисање оваквога монолога можемо пронаћи у роману *Злочин и казна* Ф. М. Достојевског, односно у Раскољниковом солилоквију пре убиства старице, и после, када га гони кривица. Говорећи о приказивању свести у контексту трећег лица, Дорит Кон, поред цитираног монолога, истиче и технику наративног монолога (*narrated monologue*). Под овим појмом она подразумева технику која настаје трансформацијом мисли књижевног лика у нарацију у трећем лицу јединине.

У другом делу књиге *Transparent Minds*, Дорит Кон анализира текстове у првојем лицу. Она разликује консонантног приповедача (*consonant narrator*), који само даје извештај онога што се догодило, не скрећући пажњу на своје судове и ставове, од дисонантног, удвојеног приповедача (*dissonant narrator*), који се од садашњости може дислоцирати ка прошлости, ка себи, или будућности и чији извештај садржи анализу, процену, мишљење, изјаве и информације у вези са протеклим догађајима. Овај облик „приповедања себе” види разлику између идеала и стварности, и креће се између последице и узрока.

У одељку „From Narration to Monologue”, који припада другом делу књиге о којој је до сада било речи, Дорит Кон истиче значај монолога као независног и континуираног облика исказивања мисли некога карактера, за разлику од нарације, где ток мисли прекида наратор. Самонарација, односно самоанализа, дата техником унутрашњег монолога у првојем лицу, постиже ефекат уверљивости, и ово је најбољи пут ка чистој свести фикционалних карактера. Унутрашњи монолог у првом лицу Дорит Кон назива аутономним монологом

се да се фокус се поклапа са неким ликом који тада постаје фиктивни субјекат свих опажаја, укључујући и оне који се односе на њега самог као објекат. У односу на статус приповедача према причи коју приповеда Женет разликује хомодијегезу, нарративну ситуацију где приповедач припада причи, хетеродијегезу, где приповедач није један од јунака приче, али јој припада, и екстрадијегезу, која упућује на приповедачев фикционални статус и неприпадање свету о коме прича. Са позиције ове теорије техника тока свести имплицирала би унутрашњу фокализацију и хомодијегезу. М. Бал у делу *Наратологија – теорија приче и приповедања* (2000), у оквиру наратолошких анализа разматра граничне ситуације приповедања којима сматра опис, дијалог, монолог, размишљања приповедача, али и технику тока свести. Са позиције Мике Бал, прва три поглавља романа *Бука и бес* су на самој граници приповедања, будући да су написана техником унутрашњег монолога.

(*autonomy monologue*). Предност ове технике је у могућности да непосредно пратимо ток мисли фикционалног карактера, онако како саме слике навиру у његовој свести. Технику аутономног монолога почетком двадесетог века афирмишу Џејмс Џојс романом *Уликс* и Вилијам Фокнер својим романима и приповеткама. Анализирајући аутономни монолог, Дорит Кон је истакла да је он уверљив јер искључује све референцијалне исказе, свако експлицитно извештавање о садашњим и прошлим збивањима, и ствара утисак безвремене димензије. Ова техника приповедања раскрстила је са ауторским интервенцијама и омогућила је читаоцу да непосредно прати ток свести књижевног лика.

Бука и бес као роман тока свести

Следећи И. Видана (1971), С. Кољевића (1963), доминантну технику приповедања, роман *Бука и бес* можемо тумачити у контексту романа тока свести.

На самом почетку тумачења овог романа можемо поставити питање: зашто се романописац Вилијам Фокнер, пишући наведени роман, опредељује за приповедни технику тока свести? Несумњиво је да је садржај романа одредио технику приповедања: ток свести се показао најадекватнијим за приказивање свести малоумника Бенџија, растрзаних мисли Квентина Компсона пред самоубиство, конфузију услед поништавања традиционалних вредности пред доласком новог доба и одраз свега тога на психу појединца.

Трагајући за пореклом тока свести као технике приповедања у роману *Бука и бес*, Иво Видан технику приповедања овога романа повезује са Шекспировом драмом *Макбет*, у којој налази зачетак тока свести као технике приповедања, а и сам наслов романа *Бука и бес* узет је из наведеног Шекспировог дела: на крају свог животног пута Макбет долази до закључка да је „живот прича коју идиот прича, пуна буке и беса, а не значи ништа” (Видан 1971: 84). У *Буци и бесу* причу и дословно прича идиот, бука и бес су облици његовог изражавања јер он не поседује могућност говора.

Фокнеров избор тока свести Иво Видан повезује и са појмом Јокнапатофа, који у дословном преводу означава расцепљену земљу са престоницом Џеферсоном, у којој живи стара породица Компсон. Расцеп, као основни мотив, постоји на неколико нивоа: грађански рат поделио је амерички Север и Југ, а сукоб постоји и између црнаца и белаца, староседелаца властелинске традиције и поборника индустријског напретка. Све то за последицу има раскол у појединцу. Трагајући за техником приповедања која ће најобјективније предочити овакву тему и утицај стварности на психички живот, Фокнер се опредељује за унутрашњу фокализацију и технику тока свести својих романескних ликова.

Четири одељка романа *Бука и бес* испричана су са различитих позиција преко четири различите свести. Причају исту причу, али се и међусобно допуњују. У поглављима су присутни исти догађаји, али нису дати на исти начин. Разлика постоји услед тога што за поједине свести није све подједнако релевантно. Свака свест се фокусира на оно што њу узнемирује. Опредељујући се за ову технику приповедања, Фокнер је желео да укаже на могућност различитих тумачења истих догађаја и на плуралитет њихових значења и симболике. Следећи сваку од датих свести, сваким поглављем бива јаснија слика пропадања породице Компсон на психолошком, социјалном и моралном плану.

Бенџијев ток свести

Прво поглавље романа означено је 7. априлом, датумом Бенџијевог рођендана. Наведени датум је тренутак садашњости романа.

У овом поглављу пратимо ток свести Бенџија који живи у перманентном презенту, његово проживљавање тога дана, регистровање догађаја и читавих реплика других јунака, чланова породице Компсон или црнаца који раде у тој кући, од којих тројица чувају Бенџија у различитим периодима његовог живота. Прихватајући терминологију Дорит Кон, ово поглавље је прави пример технике аутономног монолога, којом Фокнер настоји да апсолутно објективно представи ток свести свога јунака. Трагајући за потпуном објективношћу, причу је препустио свести идиота. Ток овакве свести за последицу има само регистрацију догађаја и ланац асоцијација у којима изостаје тумачење, јер су догађаји преломљени кроз свест која је на нивоу животињског инстинкта, која осећа промену, губитак, нарушавање поретка и настанак хаоса, али не зна ни како, ни зашто је до тога дошло.

Почетак романа уводи нас у објективно романескно време. Након описа игре дечака, „ударања лопте”, следи ретроспекција, на коју нам сам аутор указује курзивом, а она сеже у време Божића и Бенџијевог детињства, када му сестра Кеди, бринући се за њега, говори да држи руке у џеповима да му се не би смрзле. Ретроспективни план наставља се дијалогом маме и ујака Морија, регистровањем хладне капије, мириса оштре хладноће, и мириса Кеди који је „подсећао на дрвеће”. На ретроспективном плану слике се смеђују асоцијативно. Иво Видан (Видан 1971), вршећи анализу догађаја у роману, успева да у густом сплету Бенџијевих асоцијација успостави, а сналажење у низу догађаја олакшавају Бенџијеви пратиоци:

Призор, датум, Бенџијев пратилац:

Бакина смрт, 1898, Верш
 Промена Бенџијевог имена, 1900.
 Крај афере између ујака Морија и госпође Петерсон
 Кеди употребљава парфем, 1905-6, Т. П.
 Кеди на љуљашци, 1906-7.
 Бенџију је 13. година, мора да спава сам
 Кедин губитак невиности, 1909.
 Кедино венчање, 1910.
 Бенџи код капије
 Квентиново самоубиство
 Бенџи напада давојчицу, кастрација
 Смрт господина Компсона 1912.
 Вожња на гробље
 Роскасова смрт
 Садашњост, 1928, Ластер

Посматрајући мноштво догађаја у Бенџијевом поглављу и време њиховог дешавања, можемо закључити да је техника тока свести омогућила писцу да за кратко време прође кроз цео живот једног човека.

У Бенџијевом монологу елиминисани су коментар и самоанализа самом чињеницом да приказује свест малоумника. Једина ауторова интервенција састоји се у означавању прелаза са прошлости на план садашњости, и обрнуто, односно прелаза са слике на слику или сцене на сцену, јер кроз Бенџијеву свест се преламају и читави дијалози, реплике других ликова, а тај прелаз Фокнер

означава курзивом. Синтаксички и лексички ово поглавље је једноставно: реченице су крајње једноставне када се описују неки догађаји, што је у складу са природом Бенџијеве свести. Одлазак на спавање и гашење светла ова свест региструје граматички реченицом: „Соба је постала црна.” (Фокнер 2001: 38) Бенџијев говор је еквивалент слике помоћу речи.

У следећем цитату из романа можемо видети како конкретно, у тексту, функционише свест која само региструје догађаје и описује их на нивоу детета, његовог оскудног речника и још неразвијене свести и самосвести:

Кроз ограду, између испреплетених врежа, могао сам да их видим како ударају лопту. Ишли су према заставици, а ја сам пошао дуж ограде. Ластер је тражио нешто, по трави покрај дрвета што цвета. Скинули су заставицу и дошли до узвишице, и он је ударио лопту, а и онај други је ударио... „Видиш, молим те“, казао је Ластер, „зар је то лепо, имаш тридесет и три године, а тако се понашаш! И пошто сам ишао по вароши да купим тај колач. Престани већ једном с тим кмечањем...” (Фокнер 2001: 25)

Све што се прелама кроз ову свест остаје на скромном лексичком нивоу, јер је једино такав израз пандан оваквој свести. Мешавина временских планова отежава успостављање хронологије, па је у том погледу ово поглавље теже за разумевање. Зато су потребна остала три поглавља романа, да попуне празнине у причи. Ако у томе не успе, Фокнер ће се вратити објективном приповедању у трећем лицу.

Будући да је одраз свести малоумника, Бенџијев аутономни монолог је на самој граници анти - монолога.

Квентинов ток свести

Друго поглавље романа означено је датумом 2. јун 1910. године и доноси ток свести Квентина Компсона. Објективно време Квентиновог поглавља обухвата интервал од јутра, када се буди на Харварду, до предвечерја, када стиже до моста и реке у којој ће завршити свој живот, а за то време пратимо његову свест која прелази велики временски размак. Ово поглавље, у односу на објективно време романа, представља глас са оног света.

Најизразитије структуралне особине аутономног монолога, како истиче Дорит Кон (1978), јесу ограничење свести на оно што је за њу саму релевантно, као и манипулација временским димензијама приповедања. Квентинов аутономни монолог садржи све ове особине: мешавина његове свести и подвести је тако густа да је у тексту тешко повући границу када су у питању временски планови. Квентинова сећања на прошла збивања дата су у кратким бљесковима, а сав његов душевни живот у знаку је његове опседнутости сестром Кеди. За његову свест важно је само оно у чијем је средишту Кеди, било да је у питању њен лик, било да је у питању оно што она за њега представља. Најстарије сећање у његовом монологу односи се на исти догађај као и Бенџијево: то је свађа са Кеди на рукавцу реке, када се Кеди свлачи да би се купала у реци, а Џејсон, њихов брат, додацује да ће их тужити оцу. Исти догађај присутан је у два поглавља, али сада је дат кроз другачију свест, јасније и са фокусирањем на оно што је најзначајније датој свести, сестру Кеди и њену љутњу.

До чињенице да се око Кеди и њене невиности окреће Квентинова свест долазимо следећи Квентинове мисли: у мисао о времену полако улази мисао

на месец зарука, разговор са цимером Шривом о невиности, да би, следећи своје асоцијације, у Квентинову свест упловило сећање на Долтона Емза, првог Кединог љубавника, што показује следећи одломак:

Протекло је извесно време пре него што је последњи удар утрнуо. Дуго је остао у ваздуху, више се осећао него чуо. Као што и сва звона која су икад звонила још увек одјекују у дугим светлосним зрацима док Исус и свети Фрања говоре о својој сестри. Јер кад би био у питању само пакао; кад би то било све. Свршено. Кад би се ствари само свршавале. Да тамо не буде никога више сем ње и мене. Кад бисмо само могли да учинимо нешто тако ужасно да побегну сви из пакла сем нас. Извршио сам родоскрвњење казао сам Оче то сам био ја не Долтон Емз. А кад је ставио Долтон Емз. Долтон Емз. Кад ми је ставио пиштољ у руку ја нисам. Због тога нисам. Он би био тамо и она би била и ја бих био. Долтон Емз. Долтон Емз... (Фокнер 2001: 94)

Један од важних проблема у вези са тумачењем овог поглавља јесте Квентинова љубав према сестри Кеди. Анализе тог односа крећу се од љубави брата према сестри до инцестуозне наклоности. Најтачнију анализу даће сам Фокнер у Додатку Буке и беса³, где ће истаћи да Квентин није волео тело своје сестре, него известан појам о компсоновској части који се одржава на тананој опни њеног девичанства. Волео је, не мисао о родоскрвњењу које није ни извршио, већ да сестру за сва времена чува неоскрнављену усред вечитог огња. У себи је носио своје претке, волео смрт изнад свега, и живео је у готово патолошком очекивању смрти. Квентиново узбуђење, његови махнити позиви сестри на заједничко самоубиство, њен очајни покушај да га умири, придобије помоћу инцеста, најбоље су предочени моменти његове растрзане свести, у којима се измеђују пасуси пуни противуречности и јасне, кратке фразе:

Њена рука се забеле ја се не помакох она се пипајући спусти низ моју мишицу и положи мој длан себи на груди срце јој је потмуло ударало
не не
је ли те приморао силом онда приморао те да попустиш био је јачи од тебе и он сутра убићу га кунем се да хоћу отац не треба да зна док се то не сврши а онда ти и ја нико то не треба никад да сазна можемо узети новац намењен за моје школовање можемо да поништимо мој упис Кеди ти га мрзиш је ли да га мрзиш је ли да га мрзиш
држала је моју руку на својим грудима срце јој је потмуло ударало ја се окренух и зграбих је за мишицу.
Кеди ти га мрзиш је ли да га мрзиш
Она ми помаче руку навише до свог грла срце је и тамо лупало као маљ
Јадни Квентине...
завалила се ослоњена на мишице руку обавијених око колена
ти никад то ниси радио је ли
шта радио шта
оно што сам ја урадила што сам ја учинила
јесам јесам много пута са многим девојкама
онда сам почео да плачем њена рука ме је поново додирнула и ја сам лио сузе уз њену влажну блузу она је онда лежала на леђима гледајући поред моје главе у небо

3 Вилијам Фокнер је након објављивања романа Бука и бес написао епилог романа у коме је приступио карактеризацији својих ликова са аспекта самог аутора, дајући, уз то, ревизију догађаја. Додатак роману може се наћи у збирци есеја, чланака и интервјуа Вилијама Фокнера, *Приступи Фокнеру*, коју је уредила Соња Башић (1977).

могао сам да видим белу ивицу испод њених зеница отворио сам нож... (Фокнер 2001: 157-160)

За разлику од Бенџија који само описује, али не тумачи, Квентин поседује могућност разумевања, па је у његовом аутономном монологу присутна анализа. *Већ на почетку другој поглавља тишаје јасно да су оисесије његове свести сестира, време и инцеси, за који нисмо на самом почетку сигурни да ли је заиста починен или не. Квентин размишља о свом последњем дану у перфекцију, а његове мисли се поклајају са распрскавањем његове меморије и њеним уништењем.* Виктор Жмегач (1987: 318), анализирајући Квентиново поглавље, истиче да је највећи део овог поглавља представљен асинтаксички и комбинован у валовима који ритмички, синтаксички и стилски праће Квентиново емоционално стање. *Ово поглавље се, на техничком плану, креће од џрамајичког реда описи садашњости, у којој се Квентин креће попут аутомата, до неутралних дијалога које он режисрује. Квентин периодички улази у врло сећања, а све то има план на џрамајичком плану:*

У том трамвају није било ниједног црнца, и бели шешири су непрестано пролазили испод прозора. Идемо на Харвард. Продали смо Бенџијев Лежао је на земљи испод прозора, ридајући. Продали смо Бенџијев папњак да би Квентин могао отићи на Харвард свој рођени брат. Твој бата. (Фокнер 2001: 95)

У овом аутономном монологу су покидане реченичне везе, што је условљено психичким стањем у тренуцима пред самоубиство, расцепом у личности, немогућношћу прихватања нових вредности, поразом пред пролазношћу времена и деструктивношћу у саме лику. Дато поглавље је ток свести врло осетљивог интелектуалног неуротика, па је сплет асоцијација у односу на претходно поглавље гушћи и сложенији, а измена временских планова често врло брза. Мешају стварни и жељени догађаји са изреченим и замишљаним дијалозима, што збуњује читаоца и онемогућава успостављање каузалитета.

Џејсонов монолог

Треће поглавље романа односи се на датум 6. април 1928. године и написано је техником унутрашњег монолога Џејсона Компсона у првом лицу. Њиме се наставља прича о породици Компсон, Кеди, која је средиште свих прича овога романа, Квентини и Џејсоновој мржњи у данима 6, 7, и 8. априла 1928, што је Фокнер у Додатку истакао као сиже романа *Бука и бес*.

Џејсоново поглавље са претходна два везује нарација у првом лицу, односно унутрашња фокализација. Разлику у односу на аутономне монологе Бенџија и Квентина чини синтаксичка срећеност, граматичка исправност реченица, окренутост ка садашњости и будућности више него ка прошлости, и одсуство нејасних асоцијација. Логичка и синтаксичка срећеност је последица концепције Џејсоновог лика, који је логичан, разуман, разборит, чак и суров.

У овом поглављу можемо јасно успоставити хронолошки ред романескних догађаја, јер између догађаја и Џејсонових мисли влада каузалитет, и он сам објашњава узрок своје мржње: остао је заробљен у малом сеоском дућану, док је сав новац отишао на његовог брата и сестру. Позивајући се на Дорит Кон можемо истаћи да Џејсон, као дисонантни приповедач, у свом ретроспективном

монологи анализира и истиче узроке свог незадовољства, док у претходне две самонарације немамо јасну дистанцу од прошлости, јер њен уплив у садашњост онемогућава истицање хронологије догађаја.

Техником in medias res Фокнер нас уводи у само средиште Џејсонових проблема везаних првенствено за Кедину ћерку Квентину:

Једном кучка, заувек кучка, кажем. Тврдим да си срећна ако је њено бежање од школе све што те забрињава. Мислим да би она у овоме тренутку морала бити тамо доле у кухињи, уместо горе у соби, где се мацка и чека да јој спреме доручак шесторо црнаца... (Фокнер 2001: 185)

У овом поглављу се подударују објективно романескно време и време о коме се приповеда. Овај унутрашњи монолог је континуиран, нема асоцијативне мешавине временских планова и пун дијалога које Џејсон води са мајком, уз њихову анализу кроз Џејсонову свест.

Објективно виђење субјективних прича

Четврто поглавље, за разлику од претходна три поглавља, испричано је, највећим делом, у трећем лицу објективно, имперсонално, уз комбинацију техника наративног и цитираног монолога. *Централни лик овог поглавља је служавка Дилси.*

Последњи одељак романа почиње виђењем тегобног и хладног дана од стране екстрадијегетичког приповедача. У трећем лицу једнине приповедач нас упознаје са Дилси, њеним изгледом, понашањем, и постепено се перспектива приповедача стапа са њеном.

Затим приповедач прелази на дијалог између Дилси и госпође Компсон, преносећи у потпуности њихове речи, а приповедачево уплитање остаје само на нивоу обавештења о радњама које Дилси или неко други извршава („ушла је у кухињу и подложила ватру”, „затворила је врата”), да би постепено спојио своју перспективу са њеном, и почео да описује и њен израз лица, на основу кога можемо осетити њен доживљај нечијих речи, поступака или њена запажања уопште.

Можда је технику овога поглавља одредила сама концепција лика служавке Дилси, која живи у садашњости. Њена уроњеност у садашњи тренутак симболички је предочена чињеницом да она увек зна колико је сати и поред тога што ниједан сат у кући не показује тачно време.

Функција овакве технике приповедања је да попуни празнине у причи, јер је она, у претходна три поглавља била фокализована, и самим тим била ограничена на оно што је добило значај у свести јунака.

Функција технике тока свести и симултаности приче у Буци и бесу

Фокнер је у Буци и бесу приказао четири симултане приче, али у четири различите димензије. Догађаје је низао следећи њихов редослед у свести јунака којима је предавао фокус приче, а последица тога је да редослед догађаја не поштује њихову стварну хронологију.

Роман садржи разлику у односу на логичку организацију приче, а то је последица технике тока свести, којом су написана прва три поглавља романа. Овом

техником регистровано је оно што је у свести јунака, и изостаје сваки коментар који би нарушио илузију праћења свести Фокнерових јунака.

Одсуство линеарног праћења приче, услед технике тока свести, Фокнер је покушао да надомести врстом симултаног модела приче у којем се истовремено усвајају фрагменти неколико паралелних секвенцијалних порука. Симултане приче романа међусобно су повезане семантиком и техником приповедања, нарочито прве две.

Паралелно читање прича Буке и беса, које никада нису завршене, Миливоја Солара (1979) подсетило је на обнову механизма митске комуникације, јер значење једног догађаја не бива до краја разјашњено. Фрагменте тако организоване приче треба повезивати у веће целине по смислу, а не по њиховом положају у sukcesивном ланцу излагања.

Четири различито организоване приче упућују нас на проблем унутрашње организације склопа особе, с обзиром на њене властите могућности и њену оријентацију према прошлости, садашњости, или будућности. Оваква фрагментарна организација приче даје утисак трајања и указује на који начин се субјективна организација времена може обликовати у књижевном делу. Прича испричана техником тока свести, аналогно особини ове технике, нема правог почетка, а ни правог завршетка.

Са естетске стране, техником тока свести у Квентиновом одељку постигнут је ефекат експресивности прозног језика. Његов одељак, великим делом без знакова интерпункције, налик је песми писаној слободним стихом.

Закључак

У роману Бука и бес пратимо четири различите свести и четири различита доживљаја света, које ипак нешто повезује: прича о породици Компсон, изокретању вредности, старом Југу који симболизе измишљена Јокнапатофа.

Вилијам Фокнер је у наведеном роману елиминисао свезнајућег приповедача класичног романа, који је у стању да све рационално схвати и логично објасни, а личности романа препуштено је да сама прати ток својих мисли, емоција и осећања и да у њих ставља ред како зна и уме. На овај начин наставио је списатељску традицију Џејмса Џојса и Вирџиније Вулф и окренуо се ка модерном роману и трагању за новим техникама приповедања.

Мисли, осећања, и емоције нису друго до афективно обојен одраз света у коме личност живи, па је техником тока свести омогућено да добијамо једну индивидуалну визију, вернију и објективнију од визије свезнајућег наратора. Ако би се прича романа испричала хронолошки, изгубио би се утисак живота у хаосу, распадању и бесперспективности. Хаотичне мисли имају одраз на синтаксичком плану, па ће зато језик у првом поглављу романа, које прати свест идиота, изгубити комуникативну функцију и постати еквивалент слике.

Роман Бука и бес доноси тоталитет једног света кроз четири различите перспективе, притом непосредније, без уплитања некога „изван” те приче. То нам оставља могућност улажења у свест јунака чију причу пратимо, и омогућава препуштање његовим асоцијацијама да нас носе у субјективном доживљају током читања, не затварајући нам тиме различите приступе њима, и различита тумачења.

Данашња рецепција технике тока свести истиче да је значај ове технике првенствено у експериментисању на плану технике приповедања и у потрази за

новим прозним изразом којим ће се ухватити илузија мисли у њиховом току. Сматрајући да не постоји објективна стварност, већ само индивидуално осећање ње, писци модерног романа су се фасцинирали свешћу и стварали су унутрашње фикционалне просторе у којима је читалац приморан да осети рад појединачне психе. Техника тока свести носи недостатке који се нису могли надоместити умножавањем приповедних гласова. Недостаци које носи ова техника су когнитивна празнина, јер одсуство линеарне наратије и фокализација приче сужавају сазнајно поље, фрагментарност коју носи неочекивани, и без логичке везе редослед појављивања догађаја, тешкоће у комуникацији са приповедним делом, коју је донело разарање логичког уређења приче. Даље експериментисање на плану технике приповедања, започето у време убрзаних друштвених промена и дубоке кризе културе, након светских ратова, наставиће се у постмодернистичкој фабуларизацији.

Међу писцима модерног романа Вилијам Фокнер заузима посебно место, јер нико боље од њега није изразио сирову жестину екстремних осећања, нити се ико до њега упустио у истраживање помраченог ума идиота.

Литература

Фокнер 2001: В. Фокнер, Бука и бес, *Београд: Завод за уџбенике и наставна средства*.

Бал 2000: М. Бал, Наратологија – теорија приче и приповедања, *Београд: Народна књига – Алфа*.

Едел 1962: Л. Едел, *Психолошки роман (1900-1950)*, Београд: *Култура*.

Женеџ 1995: Ж. Женеџ, Перспектива и фокализације, *Београд: Реч*, Београд, II, 8. Мисао и реч, бр. 8, април, 1995.

Жмеџач 1987: В. Жмеџач, *Povijesna poetika romana*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.

Башић 1977: С. Башић, Приступ Фокнеру, збирка есеја, чланака и *интервјуа*, *Загреб: Глобус*.

Кон 1978: D. Cohn, *Transparent Minds: Narrative Modes of Presenting Consciousness in Fiction*, Princenton: Princeton UP.

<http://dc-mrg.english.ucsb.edu/WarnerTeach/RiseNovels/Articles/CohnTP.pdf>. 15. 10. 2011.

Видан 1971: I. Vidan, *Roman struje svijesti, Joyce, Ulis, Faulkner, Buka i bijes*, Zagreb: Školska knjiga.

Едел 1962: Л. Едел, *Психолошки роман (1900- 1950)*, Београд: *Култура*.

Кољевић 1963: С. Кољевић, Тријумф интелигенције: огледи о новијем англосаксонском роману, *Београд: Просвета*.

Солар 1979: М. Solar, *Moderna teorija romana*, Beograd: Nolit.

ПОТОК СОЗНАНИЯ КАК ТЕХНИКА РОССКАЗИВАНИЯ В РОМАНЕ ШУМ И ЯРОСТЬ ВИЛИЯМА ФОКНЕРА

Резюме

Это труд из области наратологии в корелации с американской литературой двадцатого века. Цель труда- теоретическое и методологическое определение и применение техники рассказа **потока сознания** в романе Шум и ярость. Центральная часть романа содержит растолкование романа Шум и ярость как романа **потока сознания**. Толкование опирается преимущественно на наративную теорию рассказа Дорит Кон. Анализируется техника рассказывания **потока сознания** в романе, её функция и симулантность рассказа как следствие её употребления. Окончательная часть труда оглядывается на технику **потока сознания** с сегодняшней перспективы и подчеркивания новостей доносящей этой техникой рассказа, их преимуществами и недостатками.

Существенные слова: поток сознания, автономный монолог, современный роман, Шум и ярость

Мириана Боянич

Ања Антић¹*Нови Саг*

ПРОБЛЕМАТИЧАН ПРИСТУП ПЕТРОВГРАДСКОЈ ПРАШИНИ ВОЈИСЛАВА ДЕСПОТОВА: ИЗМЕЂУ АУТОФИКЦИЈЕ И МАГИЧНОГ РЕАЛИЗМА

У овом раду покушали смо да анализирамо дело *Петровградска прашина* најпре са становишта проблематике његовог жанра и специфичног односа према стварном као најистакнутије карактеристике његове садржине. Позивајући се на основне одлике постмодернизма, ово дело смо представили као пример неминовног развоја и метаморфозе аутобиографије у другој половини двадесетог века. Такође смо се служили основним поставкама психоанализе у књижевности, нарочито помоћу теорија Марте Робер и Жака Лакана који покушавају да објасне везу између стварног и његовог представљања језиком, али и сам узрок писања о свом детињству. Коначно, закључили смо да је *Петровградска прашина* филозофско дело које за тему има саму суштину нашег односа према стварности али и начин њеног преношења на књижевно дело. На тај начин Војислав Деспотов доводи у питање традиционално схватање приповедања али и читања и разумевања тог приповедања и тако улази у традицију типично постмодернистичких форми прозе.

Кључне речи: Деспотов, аутофикција, магични реализам, психоанализа, постмодернизам

На почетку последње деценије претходног века, Војислав Деспотов, после низа објављених збирки поезије, објављује свој други роман. *Петровградска прашина*, необична прозна форма са поднасловом *романчић*, погрешно је, од стране великог броја критичара, схваћена као роман за децу и, све у свему, критика јој је уопште посветила за сада, недовољно пажње. У првом плану критичари су се бавили поезијом овог, рано преминулог, аутора а потом и његовом „озбиљнијом“ прозом, есејима и романима. Овај *романчић*, осим неколико уопштених приказа у књижевним часописима, остао је тако без подробније анализе. Остали романи Војислава Деспотова оштра су сатира друштва, политичког система с краја претходног века и суров приказ једног „постмодерног“ света и његове претње да постојање претвори у информације, људе у машине а уметност и стваралаштво уопште у масовну производњу.

Романчић *Петровградска прашина*, вешто заобилази све ове „прозаичне“ теме, и на један веома лирски начин даје слику ауторовог детињства и одрастања. Та је слика, међутим, врло необична, како по својој форми тако и по садржини. По обиму веома кратко, ово дело преплиће стварност и машту смештајући такав необичан садржај у низ кратких пасуса наизглед неповезаних одсецака из ауторовог сећања на своје најраније године.

У овом раду ми смо стога изабрали управо ово дело с намером да га анализирамо најпре са становишта проблематике његовог жанра и специфичног односа према стварном као најистакнутије карактеристике његове садржине. Позивајући се на основне одлике постмодернизма покушали смо ово дело да пред-

1 anjaanticfr@gmail.com

ставимо као пример неминовног развоја и метаморфозе аутобиографије у другој половини двадесетог века, период у којем она нарочито тежи да споји замишљено са доживљеним. Такође смо се служили основним поставкама психоанализе у књижевности, нарочито помоћу теорија Марте Робер (Marthe Robert) и Жака Лакана (Jacques Lacan) који покушавају да објасне управо тај проблематичан однос стварног и нестварног, то јест, везу стварног и његовог представљања језиком, али и сам узрок писања о свом детињству.

Постмодернизам

Опште карактеристике књижевности с краја претходног века, а које су релевантне за овај рад², јесу критика традиције али и рационалности која је својствена модерни Западне Европе, што је у уосталом и смисао префикса *пост* који указује на то да постмодернизам није толико суштински нова епоха колико реакција на стару. Оно што је свакако основно обележје постмодернизма (сада и даље у раду говоримо о постмодернизму као правцу у уметности, уже књижевности, а не епохи и филозофији), јесте сумња која се манифестује на различитим нивоима и на разне начине. Тако Лиотар (Jean-François Lyotard) постмодерним сматра „неповерење према метанарацијама“ (Лиотар 1988: 6), док Натали Сарот (Nathalie Sarraute) своје теоријско дело о књижевности овог периода назива једноставно *Доба сумње*³. Ова сумња односи се пре свега на свеобухватна тоталитарна објашњења, објективност историје, постојање било каквих непромењивих правила и теорија, постојање смисла, сагледиве стварности и, најзад, коначне истине у коју је модерна веровала. Из овог става владајуће скепсе произилазе све особине и технике карактеристичне за дела која називамо постмодерним. Постмодернизам тако најпре заговара антимиметичност као основни принцип стварања стављајући нагласак на статус фиктивног и његов однос према стварности, више него на саму стварност која се пре разуме као изванредан резултат текстуалности. Ово за последицу има и преплитање жанрова, управо због постмодернистичке тежње да се сва правила и разграничења (схваћена увек као ограничења), оспоре и покажу непотребним. Коначно, није у питању само преплитање међу књижевним жанровима и поетикама већ и мешање креације и интерпретације јер се објекат истраживања са књижевности помера на само читање а улога читаоца приближава се улози аутора будући да је интерпретација схваћена као равноправан део стварања. Тако се најзад стиже до испреплетености уметности и самог живота.

Проблем жанра – романчић

Као што смо управо напоменули, постмодернизам, будући у сталној жељи да оповргне правила, не прихвата жанровске одредбе и драговољно меша постојеће али и ствара нове прозне облике. Дело које избегава затвореност у неку жанровску дефиницију, као и његова, самим тим условљена, вишезначност, савршено одговарају постмодернистичкој жељи за поигравањем формом. О овој метаморфози жанрова, карактеристичној за другу половину двадесетог века, веома лепо говори Ала Татаренко када каже:

2 *L'ère du soupçon*, Париз, 1959.

3 Нећемо се, наиме, задржавати на карактеристикама као што су интертекстуалност и метатекстуалност, затим иронија, пародија и циничност, јер нису релевантне за дело које анализирамо.

У фолклору преображај, односно способност претварања у различите облике, представља једну од чудесних способности бића, а они који се претварају чине то често да би добили љубав. И у постмодернизму метаморфозе илити преображаји жанра јављају се као битан компонент у књижевним играма завођења. (Татаренко 2004: 159)

У случају *Петровградске љрашине* жеља за истицањем необичности форме није скривена у самом делу, него је аутор најављује већ у самом поднаслову који представља његову жанровску одредницу. На тај начин, дајући „презиме“ свом делу, он као да упозорава читаоца да је у питању прозни облик који нипошто не треба тумачити као роман у класичном смислу. Како то каже цитирана ауторка „презиме текста (поднасловна ознака) казује ништа мање од његовог имена – наслова дела: оно служи као поетички сигнал, као знак још једног корака у правцу тражења адекватне форме...“ (Татаренко 2004: 161). Ова жеља да се избегне преурањено тумачење сасвим одговара постмодернистичком ширењу граница постојећих жанрова и ономе што Лиотар означава „кризом нарације“ која подразумева кризу сваког кохерентног облика приповедања. Тако је *Петровградска љрашина* прозна форма коју чини скуп наизглед неповезаних кратких одељака приповедачевог детињства. Ипак, да би оправдао назив романа, чији је деминутив, овај романчић носи у себи једну заједничку нит која се ту и тамо видљиво провлачи, чинећи од својих делова једну целину. Тако наратор при почетку дела спомиње свој доживљај чудних близнакиња:

Две сестре близнакиње, које су преко лета долазиле из Париза у нашу улицу (у госте својим теткама-уседелицама, такође – близнакињама), увече би улазиле једна у другу и тако одлазиле на спавање.
Ујутру би се опет раздвајале, чешљале се и доручковале.
Понекад су то исто радиле и њихове тетке.
Било их је тешко бројати а љубити још теже. (Деспотов, 1990: 11)

А већ пред крај опет их спомиње, након низа одељака које са њима немају везе:

Једног лета сестре близнакиње су се забуниле: нису се биле договориле која ће да уђе у коју па је свака пожурила да уђе у ону другу и тако су, пред мојим очима, нестале обе, заувек. (100)

Ово свакако није усамљен случај. И друга се сећања из приповедачевог детињства као ехо враћају и, после великог број страница који их међусобно дели, као да настављају недовршену причу у којој су први пут споменути. О овом начину, такорећи испрекиданог, приповедања и његовом значају и значењу, говорићемо детаљније касније, у делу о психоаналитичком тумачењу субјекта, али је он такође значајан и за разумевање проблематике жанра о којој је управо било речи.

Овај „романчић“, дакле, сасвим јасно осликава тенденције посмодернистичке прозе која дисперзију протпоставља наративној целини, дисконитивитет линеарности а концизност и недовршеност заокруженим великим нарацијама. Представници ове уметничке епохе, на траговима својих идејних претходника дадаиста и надреалиста, обликују своје „приче“ као скуп (наравно само наизглед) слу-

чајно поређаних делова наглашавајући на тај начин да је дошао крај владавине наративне кохеренције над приповедањем и хибридниим обликом новонасталих „жанрова“ показују да само приповедање има већи значај од приче.

Проблем жанра – аутобиографија

У *Речнику књижевних термина*, Тање Поповић, као прво дело које остварује основна обележја аутобиографије наводе се *Исповести* Светог Августина из четвртог века, док сам термин, са значењем које има данас настаје тек почетком деветнаестог века (Поповић 2007: 64). Порекло ове речи говори да се ради о писању о сопственом животу и, у најширем смислу, овај жанр карактерише се поистовећивањем аутора, наратора и јунака. Иако не постоје стриктна правила овог жанра, осим наведеног услова да се ради о писању о сопственом животу, актуелни приступи држе се углавном чувене дефиниције Филипа Лежена (Philippe Lejeune) који је аутобиографију одредио као ретроспективну причу у прози коју пише стварна особа о свом постојању стављајући нагласак на свој индивидуални живот, нарочито на причу о својој личности. О самој истинитости овог жанра Т. Поповић каже: „Претпоставка да излаже истините догађаје аутобиографију издваја у односу на биографски роман, романсирану аутобиографију која у први план ставља непоузданост приповедачевих исказа.“ (Поповић 2007: 64) *Извесна* правила, дакле, ипак, постоје, уколико наравно говоримо о аутобиографији у традиционалном смислу. Стога се, иако је аутобиографију често тешко одвојити од других књижевних облика, дела у којима се она преплиће са романом пре називају аутобиографским романом или романсираном аутобиографијом. Примере за оваква дела налазимо још од осамнаестог века. Ипак, у двадесетом веку, под утицајем развоја психоанализе, све већег интересовања за истраживања на пољу језика и експериментисања са самим појмом жанра, аутобиографија трпи веће промене. Тако настаје једна врста *јобуњеничке* аутобиографије, коју Серж Дубровски (Serge Doubrovsky) назива *аутиофикција*⁸.

Као што је то случај и са жанром романа, о чему смо изнад говорили, аутобиографија у постмодернизму доживљава необичне метаморфозе. Не ради се, дакле, више о маштовитом *кићењу* чињеница (као у случају аутобиографског романа или романсиране аутобиографије), већ о једном сасвим новом поигравању са разумевањем овог жанра, било да се нарушава идентитет аутора, наратора и јунака, било да се реално догођено пропушта кроз филтер начина на који је доживљено, мешајући притом потпуно стварност и машту.

У делу *Петровградска прашина* свакако није реч о класичној аутобиографији, нити се аутор труди да читаоце у то убеди (напротив, поднаслов дела повезује га са фиктивним жанром романа). Ипак, дело, као реча аутобиографија, почиње самим ауторовим рођењем, али већ у следећој реченици креће поигравање са смислом и разумевање лаковерног читаоца:

Родио сам се у једном тајанственом, црном граду. Звао се Петровград а данас, изгледа, више не постоји. (5)

С једне стране имамо, дакле, приповедање у првом лицу које, хтели ми то или не, наводи на лакше веровање у истинитост испричаног, поготово када се чини да се не ради само о нараторовом већ о ауторовом Ја, а с друге врло брзо схватамо да је фикција оно на чему је дело засновано. Озбиљним тоном некога

ко до детаља жели да нам представи простор у којем је растао, аутор нас уводи у сопствени свет маште као да природно очекује да се ничему не чудимо:

Тај мој град Петровград на обалама Мртвог Бегеја био је пун загонетних малих цркава, мрачних улица које су се завршавале у подземним ходницима и где су скитнице са Карпата остваривале своја тужна права, скривених лекарских ординација, лудих пекара, бакалница, касапница, биоскопа, зелених башти и, што је за мене најлепше и настрашније, пун необичних бића каквих нема у уџбеницима зоологије и која су ту живела дуже од хиљаду година.

Са тим бићима сам се у давном детињству волео и борио. (5)

Ради се, дакле, управо о једном од многих начина на које се може прочитати оно што Дубровски назива аутофикцијом. Аутор овде, наиме, има намеру да прикаже да фикција није неопходно антитеза истине већ да је оно што је заиста проживљено приказано кроз призму субјективног доживљаја.

Наравно, није све тако једноставно и претходном тврдњом не желимо никако да наведемо на погрешан заључак да је садржај *Петровградске прашине* директна транскрипција речи једног детета. Управо супротно, реч је о намери одраслог аутора да препричавање детињства прикаже као нешто што не може написати одрасла особа а да остане у потпуности верна „дечијој истини“.

Из истог разлога произилази и следећа одлика дела а која је такође, у време када је дело настало, већ типична за постмодерну „аутобиографију“. Ради се о фрагментарности форме, о којој смо већ говорили. Осим тога што је у служби метаморфозе и поигравања са прозним жанровима, како је изнад већ речено, ова карактеристика има за циљ такође и да прикаже да се прича која се заснива на сећању другачије ни не може уобличити. Познато је, наиме, да је и сам Фројд говорио о сећању као о извесном екрану који заклања објективну истину а каснија постмодернистичка поигравања формом такође се слажу да се живот не може представити као логичан низ хронолошки и узрочно-последично повезаних догађаја. Уопште друга половина прошлог века на књижевном плану показује да је време прича које се могу резимирати прошло. Не треба више једноставно причати већ се упустити у авантуру писања – сетимо се чувене реченице Жана Рикардуа (Jean Ricardou) да роман више није *писање о авантури него авантура писања*.

Ово све има везе управо са психоанализом, која је и пре него што је постмодернизам увео фрагментарност форме, говорила о непостојању јединства самог субјекта, то јест о његовој издељености. Прича која се заснива на сећању наратора као таквог субјекта мора, дакле, и формом осликавати његову фрагментарност. Важно је такође напоменути да је и у модернизму постојала та фрагментарност форме, нарочито у облику романа тока свести, чији су свакако најзначајнији примери дела Вирџиније Вулф и Џејмса Џојса, али се она тада сматрала више проблемом који треба решити или путем којим се долази до заокружености ретроспективног приповедања, док је у постмодернизму схваћена као неминован одраз распарчаности субјекта, његових импресија али и самог постмодернистичког света који пориче било какво свеобухватно јединство. За само дело *Петровградска прашина*, а у вези са овим, Ала Татаренко у свом чланку поетично закључује да је прашина која на крају пада по Петровграду „Прашина

koja ће подсетити на дисперзивност самог постмодернистичког књижевног света који настаје распадањем модернистичког облака“ (Татаренко 2004: 164).

Породични роман – машта као „роман пре писма“

Још једно од важнијих питања постмодернизма јесте валидност психоаналитичког процеса у анализи књижевног дела. У епохи у којој је стара критика, попут критике Сент-Бева, јасно превазиђена, може ли се уз помоћ текста као што су дела Отоа Ранка (Otto Rank) или Марте Робер, наћи одговор на вечно питање – зашто пишемо?

Ови аутори сматрају да је свако читање психоанализа, то јест, испитивање психе ствараоца, као и да, чак и противници прибегавања психоанализи у књижевности на крају предлажу методе које падражавају њене принципе. Морамо признати да ове тврдње заиста имају један солидан аргумент: сваки читалац, више или мање свесно, жели да пронађе неки скривени смисао иза форме и симболике текста. Ми свакако можемо одбити да тврдимо да је психоаналитички образац погодан за одгонетање сваког дела, на један баналан начин како се то често мисли, али ипак треба показати у којој мери психоанализа може да нам послужи у разумевању једног књижевног дела.

Један од значајнијих теоретичара психоанализе и Фројдов ученик, Ото Ранк, се нарочито занимао за однос психоанализе и књижевности. Служећи се Фројдовом теоријом *породичног романа*, Ранк истиче да је код детета и неуротичне одрасле особе фиктивни део сагледавања света на нивоу свесног док се код *нормалног* одраслог он јавља више као какво будно сањарење које пада у заборав. Међутим, код уметника, фикција из несвесног увек избија на видело у његовом делу. Свако писање је тако, према овој психоаналитичкој теорији, несвесни наставак овог *породичног романа неурошичара*.

Настављајући мисао Фројда и других психоаналитичара, Марта Робер даље развија ту идеју везе између ауторовог дела и његовог несвесног у свом делу *Порекло романа и роман порекла*. У својој студији ауторка је највише окренута питању о пореклу и разлогу настајања неког дела. Према Фројду и Ранку дете себи прича одређену причу, коју уређује како њему одговара како би превазишло срамоту свог порекла. Марта Робер затим, инсистирајући на дубокој вези психоанализе и романа, закључује да је романописац онај који само шири круг слушалаца те приче како би понудио читаоцима једну писану верзију сопственог породичног романа. Основа њене теорије јесте апсолутно веровање у универзални карактер Едиповог комплекса јер се на психичком узрасту аутора, који се одређује управо према томе да ли је едиповски или пре-едиповски, заснива њена подела на две основне врсте романа. Ауторка тако тврди да постоје само два начина да се напише роман: начин Копилета реалисте који се суочава са стварношћу и начин Нахочета који заобилази борбу бежањем и пркосом (Робер 1983: 74).

Дело Марте Робер предлаже, дакле, анализу испољавања несвесног путем романа и жели да, иза карактера личности, открије психологију самог аутора, јер, како ауторка и сама каже, роман постоји искључиво на граници књижевности и психологије (Робер 1983: 39).

Једна од основних разлика између романописца Нахочета и романописца Копилета, од које полази Марта Робер, јесте однос са родитељима. У делу *Пешировградска прашина*, међутим, недостаје реалних репера који би нам о том односу нешто ближе рекли, будући да су, у ретким тренуцима када се и спомињу,

родитељи приповедача извучени из контекста неког дубљег међусобног односа или односа према детету.

Разликовање Копилета и Нахочета, према којем први свесно примећује разлике између полова својих родитеља и показује непријатељство према једном од њих (углавном оном истог пола), док их други, незрелији, не посматра као одвојене особе, није, дакле, аспект који је примењив на дело *Петировградска прашина*. Међутим, има делова у којима се види да је све што је у вези са разликом полова представљено у виду нереалне фантазије и, коначно, непознавања тог света.

У складу са тоном читавог дела, попут правог романописца Нахочета, аутор и љубав представља као нереалну фантазију, схватајући здраво за готово девојачке жеље и сањарења:

На сестрином јастуку, пуњеном гушчијим перјем, једног јутра освануло је неколико румених пољубаца, дубоко утиснутих у свилу и чипку.
Пољупце је преко ноћи ту оставио Џемс Дин, глумац коме је она писала писма и који је био заљубљен у њу. (20)

Дакле, све што припада свету одраслих, јунак овог дела представља кроз призму фантастичног као да, попут сличних *пејшарјановских* јунака, одбија да одрасте. Из тог разлога верност и честитост у људским, па и љубавним, односима, схваћене су као апсолутне, што нас још једном подсећа на оно што Марта Робер зове Нахочетом, као психолошким типом јунака који се не суочава са реалношћу већ од ње (несвесно) бежи у сопствену фантазију:

Сестра је сваке суботе одлазила на игранку. Под сукњом је носила жипон а у коси обавезно две златне шнале које јој је из Америке послао Џемс Дин.
Када би на ред дошло женско бирање, сестра би се приковала за столицу крај зида. Није смела да игра јер је била верна свом заљубљеном Џемсу.
Ако би се ипак догодило да устане и изабере неког подшишаног момка, шнале у коси би се окренуле за деведесет степени и оштро јој се заболе у девојачку лобању. (52)

Још једна од, рецимо то тако, табу тема за детињство свакако је разумевање смрти. Будући да је то појава коју дете себи можда и најтеже објашњава њено представљање у неком делу добар је показатељ психолошког нивоа зрелости јунака. У *Петировградској прашини* смрт је, као и друге појаве, представљена више симболично. Као да интуитивно схвата нејасну везу медицине и смрти, дечак нам даје своју визију ове повезаности чиме аутор још једном наглашава сањалачку природу свог јунака и самог детињства уопште. Он тако смрт приказује као нешто што се налази у апотеци његовог родног места:

А онда је откључао другу фиоку и показао на пилуле у црним папирнатим омотима.
А ово су бомбоне за смрт. Њих не препоручујем никоме, него сам пацијент мора да их украде из мог стола. (14)

Мало даље он довршава начету тему:

Једног јутра жандари су из ординације доктора Витмана изнели три леша. Били су то неки разбојници који су претходне ноћи покушали да ухвате лутајућег јепура и препродају га; јепур их је изуједао, они су, у боловима, провалили у Витманову ординацију да пронађу лековите бомбоне али су по мраку отворили погрешну фиоку. (65)

Поред ових карактеристика садржине која неодољиво подсећа на бајку, постоји још једна важна одлика стила писања романописца типа Нахоче. Ради се, наиме, о самој форми и бризи аутора да исту доведе до савршенства. Према Марти Робер дело на пре-едиповском нивоу, увек је дело аутора који се труди да исправи све своје грешке и несавршености (или несавршености самог света, то јест стварности коју одбија) стварајући савршене текстове (Робер 1983: 354). Овај романописац мање мари за организованост структуре дела и нема жељу да од њега направи уоквирену целину. Он, међутим, сјајно влада самом реченицом или, нешто шире, деловима те структуре који су сами за себе увек потпуно приче. Овакав однос према форми може се објаснити на сличан начин као и постојање фантастике у садржини. Романописац типа Нахоче одбија, наиме, прихватање стварности и свих друштвених конвенција које оно са собом носи, па тако и конвенције текста. И док су романописци на едиповском нивоу увек стварали велике епске романе (често у томовима са великим бројем страница и пуно радње), Нахоче своје приче креира на један више лирски начин а само писање за њега означава пре бег од стварности него њено миметичко приказивање. Он тако одбија конвенционалне категорије текста као што су хронологија, линеарност и постојање радње са узрочно-последичном прогресијом. У вези са тим, поводом овог романа Војислава Деспотова, Теофил Панчић пише:

Божовић с правом каже да имамо посла са обрнутим *билдунгсроманом* „чија фрагментарна структура подразумева дедуктивни пут односно сећање на сами почетак, на оно што се у једном позитивистичком свету не може памтити“, додајући додације и да је ова књига „обликована као мозаик дечијих фасцинација“ у којем се „открива свет расут у сликама и сликовним фрагментима, што говори да је обнављање света детињства могуће само преко фрагментарне сликовности“. (Панчић 2006: 82)

Петровградска прашина може се, дакле, због своје необичне садржине која подсећа на низ сцена из бајки али и због форме која очигледно одбија конвенције стварности и њеног миметичког представљања, сврстати у дела романописца на пре-едиповском психолошком нивоу. Тон којим је ово дело писано и утисак који оставља на читаоца, неодољиво подсећају на дела Нахочета који, према подели Марте Робер, не жели своју нарацију да ограничи епским инсистирањем на опису догађаја и чија дела, иако у прози, позајмљују неке основне елементе поетике поезије.

Језик и психоанализа

Када се говори о вези форме књижевног дела и психоанализе не може се заобићи име Жака Лакана, једног од настављача Фројдовога рада, који је говорио управо о односу језика и несвесног. Његов чувени став да је несвесно грађено

као језик јасно одређује суштину његове теорије према којој је психоаналитичар једноставно лингвиста који мора да дешифрује написано. Као и Фројд, Лакан је сматрао да је несвесно основни принцип психичког функционисања али је том схватању додао тврдњу да то несвесно функционише на исти начин као и језик и да он уређује наш однос са светом али и са нама самимима. Оно што повезује Лаканов рад са поетиком постмодернизма јесте управо схватање конститутивне вредности језика. Према овом схватању језик није пуки медијум за преношење стварности него сам елемент њеног стварања (будући да је стварност увек доживљена управо путем језика и да је стога његова улога у њеном креирању примарна). Тако се у делу *Петровградска прашина*, као и у многим другим делима постмодернизма, аутор поиграва речима показујући њихову стваралачку моћ у детињим очима јунака:

Пре него што су несташног и загонетног дечка Фратуца ухватили како краде фењере са лакованих фијакера, он се слободно шетао улицама и лепо се могло видети како су му из колена, од сталног клечања по казни, изникле мале зеленкасте стабљике кукуруза. (55)

За књижевност постмодернизма дело је увек више догађај језика самог него преношење неког догађаја језиком, а веза измађу језика и спољашњег света види се управо у наведеним цитатима. За романе Војислава Деспотова Михајло Пантић тако каже да у њима „језик има сталну иницијативу“ као и да су „лик и приповедач увек у власти језика као категорије усресређене на нешто више и другачије од пуког изражавања и кориговања предметног света“ (Пантић 2003: 149).

Разлог писања, на примеру овог дела, може се дакле потражити управо у жељи да се путем језика створи неки нови свет, сличнији субјективном свету сензација писца него самој стварности. Сам Деспотов на питање зашто пише одговара на следећи начин, стављајући акценат управо на значајну улогу самог језика у свом стваралаштву:

Борим се против језика, разграђујем га и састављам, имплодирам, доводећи га у стање безизлазности и парадокса, покушавајући да га третирам као самосударујући млаз – само да бих га се стално ослобађао као инквизицијског, конзервативног притиска на интелект.

Зато пишем. Притом је ова парадоксална борба у основи једна непосредна производња језика, симулирање промене – заправо инаугурација, прослава језиве доминације језика над правдом осећања и рационалности кретања по животним путевима. (Деспотов 1987: 58)

Језик је, дакле, према теорији Жака Лакана, тај који влада садржајем и који као да суверено одлучује о томе како ће се „истина“ манифестовати у тексту. У свету протагонисте овог дела та истина изобличена је у детињу фикцију управо пролазећи кроз језик јер, како каже сам Лакан, *нема истине која пролазећи кроз свесност, не лаже*.

Остаје само отворено питање да ли се уопште ова психоаналитичка разматрања, нарочито схватање Марте Робер, јер оно подразумева говорење о роману, могу применити на анализу постмодернистичког романа, управо зато што се доводи у питање оправданост употребе овакве жанровске дефиниције када су у питању постмодернистичка дела. Ипак, Марта Робер као да и сама унапред одго-

вара на ово питање када каже да „велика авантура романописца Копилета припада прошлости“ (Робер 1983: 361) као и да „у новијој прози влада Нахоче разбијајући целовиту структуру дела и доводећи у питање традиционалне начине приповедања“ (Робер 1983: 362). Можемо тако рећи да постмодерни роман, без обзира на то што не одговара класичној дефиницији овог жанра (мада је и она прилично дискутабилна и растегљива одувек), може да се анализира на начин који предлаже Марта Робер, управо стога што она у својој анализи не занемарује ове жанровске игре и метаморфозе. За *Петровџрадску прашину* тако закључујемо да је дело романописца Нахочета због тога што припада једној култури у којој се роман ослобађа жанровских конвенција које је следио романописац Копиле. Овај тип романа свесно се поиграва правилима, мешајући истину и фикцију, залазећи дубоко у поље аутобиографије и постајући тако тај мутиран облик који можемо прихватити да зовемо аутофикцијом. Одбијајући да буде било који жанр, овај се нови прозни облик задовољава тиме да буде једноставно низ реченица, или шире одељака, без линеарне фабуле, или како то Марта Робер каже, „нарцистички занос сопственим писањем“ (Робер 1983: 363).

Магични реализам

У многим општим одредбама поетике постмодернизма као један од основних „праваца“ наводи се и магични реализам. Реч правац заправо је веома дискутабилна јер једни сматрају да су магични елементи овакве књижевности само карактеристика одређене културе, док су за друге они само један од стилских аспеката естетике постмодернизма. Било како било, тежња да се у уметности стварно преплиће са чудесним присутна је од давнина, како у сликарству тако и у књижевности. Ипак, сматра се да је латиноамеричка књижевност друге половине двадесетог века, највише допринела ширењу овог „начина“ писања. Оно што је карактеристично за магични реализам јесте такво преплитање стварног и чудесног да све, ипак, делује савршено природно. То се постиже тако што се натприродни елементи смештају у оквир стварног, са јасно препознатљивом историјском, географском и културном сликом. Тако се у *Петровџрадској прашини* неки одломци нарочито труде да веома реалистично прикажу окружење у које ће сасвим природно упловити чудесно:

Печење хлеба био је стари породични занат и ја сам га до треће године живота био већ сасвим испекао.

Највише сам волео мирис мале продавнице.

На широким, избељеним даскама стелаже биле су поређане циповке са наранџастим пупушкама, којекакве ребрасте векне и хлебови-двокилаши, док су се на пространој тезги налазили ситни месингани и крупни гвоздени тегови, кантар и велики „Солинген“ нож.

У углу је стрпљиво чекала платнена корпа са лепињама.

На зиду је висила четка за чишћење мрва, направљена од црне длаке из коњског репа. (10)

Оно што је такође веома значајно за магични реализам јесте снажна присутност вере у корене и митове. У овим делима, дакле, нестварно и чудесно не спадају у домен научне фантастике (која се, међутим, такође оснажила у другој половини двадесетог века), већ више подсећају на бајке старих народа, са елементима митова и легенди неког поднебља:

Идући из правца Крунске улице, поред фабрике шешира, до наше куће је дошао стари Циган Параућа, водећи на сребрном ланцу јешура, ону ретку животињу која понекад побегне из румунских планина и ухвати се у петровградска гвожђа, ону распевану животињу густе, беле длаке, оштрих канци и звонастог репа. (19)

Копачи из Градске куће копали су у подземним каналима између улица Цара Душана и Цара Лазара и у једној дубокој ниши пронашли разне петровградске анђеле, и оне из груди умрлих становника, и оне дрвене из позоришта. Ту им је било скровиште. (108)

Сви су ови елементи, као што смо већ напоменули, смештени у оквир препознатљиве стварности, што се види на овим примерима из *Петровградске прашице* где се поред чудесног налазе стварни називи улица и остале месне одредбе које подсећају на детаљне описе типично реалистичких романа. Смисао магичног реализма и јесте да се представа стварног, иако снажно обојена чудесним, никада превише не одаљи од опипљиве реалности. Све ове карактериске јасне су одлике постмодернистичке прозе за чију „немиметичку литерарну праксу“ Сава Дамјанов тако каже да „у једном вишем смислу, представља својеврсни „реализам“ постмодерне, тј. њену фундаменталну и ортодоксну парадигму“ (Дамјанов 2005: 25). Постмодернизам тако користи већ постојеће карактеристике фолклорне прозе приказујући оно чудесно у свакодневном и правећи на тај начин од књижевног дела естетску игру са елементима стварности. У вези са овим, Ала Татаренко о *Петровградској прашици* каже: „Свет протагонисте, насељен митовима, бајкама, фантастичним животињама и филмским идолима, бизаран је, али сасвим реалан у његовом духовном простору.“ (Татаренко 2004: 164) Као што смо већ на почетку рекли, проза постмодернизма жели да покаже да фикција не мора да буде опречна стварном, већ да пре представља један његов сегмент. Тако се фантастично у овом Деспотовљевом делу заправо не коси са реалним, већ га у стопу прати као субјективна стварност приповедача:

Турчин Халим Халим је по калдрми наше улице гурао клопарајућа колица са сладоледом. У замену за украдено кокошје јаје давао је по једну куглу сладоледа. Упитао сам Халима Халима зашто му треба толико кокошјих јаја (тада још нисам знао да се сладолед прави од јаја а не знам ни данас). Он је са загонетним смешком испод турских брчића подигао поклопац колица и прстом показао на унутрашњост. Очекивао сам неку хладну машину. Једна граораста квочка седела је изнад гомиле празних корнета и, кад год би зачула Халим Халимово звонце, снела би по једну куглу сладоледа. (109)

Закључак

Кријући се иза подналова, *Петровградска прашина* износи аутобиографски садржај окићен фантастиком. Сама природа овог дела брани се од наметљивих одредби жанра. Као аутобиографија оно евоцира детињство аутора. Међутим, много очигледније, оно приказује ауторово виђење детињства уопште, испуњеног бајкама, чудесним створењима и само детету својственом разумевању

стварности. Као роман (боље одмах рећи *романчић*), *Петровградска прашина*, пак, води свог јунака кроз нестварне авантуре.

Ипак, нимало слично традиционалној аутобиографији и роману, ово дело најпре би се могло описати као низ наизглед неповезаних фрагмената из сећања приповедача, сећања која су, међутим, провучена кроз призму дечијег погледа. Заправо никако „роман за децу“, *Петровградска прашина* пре је филозофско дело које за тему има саму суштину нашег односа према стварности (то јест онога што се сматра „објективном стварношћу“) али и начин његовог преношења на књижевно дело. На тај начин аутор доводи у питање традиционално схватање приповедања (са свим његовим прозним конвенцијама) али и читања и разумевања тог приповедања.

Типично постмодернистичко, *Петровградска прашина* је дело у прози које, међутим, својим лирским тоном пре евоцира песничку маштарију представљену у форми која својом фрагментарношћу одбија правила линеарне и логично последичне композиције.

Све су ово одлике прозе с краја двадесетог века, која критичарима и читаоцима задаје тежак задатак анализе и разумевања. Сигурни смо да је овај рад само једно од могућих тумачења дела *Петровградска прашина* управо стога што циљ постмодернизма и јесте безброј могућих начина разумевања једног те истог дела.

Литература

Дамјанов 2004: С. Дамјанов, *Постмодерна фантастика*, Нови Сад: Дневник.

Деспотов 1987: В. Деспотов, Пробање новог доба, Одговори Војислава Деспотова на стална питања у рубрици, Сомбор: *Домети*, часопис за културу, 48, Народна библиотека „Карло Бијелички“, 57-58.

Деспотов 1990: В. Деспотов, *Петровградска прашина*, Нови Сад: Дневник.

Лиотар 1988: Ж.-Ф. Лиотар, *Постмодерно стање*, превод Фрида Филиповић, Нови Сад: Братство-Јединство.

Пантић 2003, М. Пантић, *Александријски синдром 4, Огledi и критике о савременој српској прози*, Београд: Просвета.

Панчић 2006: Т. Панчић, *На харџијском задатку*, Нови Сад: Дневник.

Поповић 2003: Т. Поповић, *Речник књижевних термина*, Београд: Логос Арт.

Ранк 2007: О. Ранк, *Мити о рођењу јунака, покушај психолошког тумачења мити*, превод Томислав Бекић, Нови Сад: Академска књига.

Робер 1983: М. Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Paris: Gallimard.

Татаренко 2004: А. Татаренко, Романчићи, причке и друге повести: постмодерне метаморфозе прозних жанрова, у: М. Лесковац (ур.) и Т. Петровић, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, 52, бр. 1, Нови Сад: Матица српска, 159-168.

**PROBLEMATIC APPROACH TO *PETROVGRADSKA PRAŠINA* BY VOJISLAV
DESPOTOV: BETWEEN AUTOFICTION AND MAGICAL REALISM**

Summary

In this paper, we try to analyze the work *Petrovgradska prašina*, primarily from the standpoint of its genre and a specific relationship to reality, as the most distinctive characteristic of its contents.

Calling upon the basic characteristics of postmodernism, we present this work as an example of inevitable development and metamorphosis of autobiography in the second half of the twentieth century. We considered the basic principles of psychoanalysis in literature, especially the theories of Marthe Robert and Jacques Lacan, who try to explain the relationship between reality and its presentation with language, but also the cause itself for writing about ones childhood. Finally, we conclude that *Petrovgradska prašina* is a philosophical work about the very essence of our relationship towards reality but also the manner of its translation into a literary work. In that way, Vojislav Despotov questions the traditional understanding of narration but also the reading and comprehension of that narration, and so enters the tradition of typically postmodern forms of prose.

Key words: Despotov, autofiction, magical realism, psychoanalysis, postmodernism

Биљана Митровић¹*Београд*

ДИДАСКАЛИЈЕ У КОМЕДИЈАМА И МАЛИМ СЦЕНАМА БРАНИСЛАВА НУШИЋА

У раду се разматра начин грађења и функција дидаскалија у комедијама и малим сценама Бранислава Нушића и утврђује се њихово место у ауторовом комедиографском поступку. Анализа обухвата испитивање дидаскалија у дефинисању простора и времена радње, лица, реквизита и мизансцена – у грађењу слике власти, у погледу феномена четвртог зида и завесе. Нушићеве дидаскалије допуњавају, усмеравају и проширују значење и смисао радње. Замисао простора и опис изгледа сцене у вези су са радњом, коју простор визуелно допуњава. Предмети, гестови и радње назначени у дидаскалијама имају потенцијал откривања симболичног и сатиричног слоја значења. Овакав поступак потврђен је и у малим сценама, где је, услед кондензоване форме, функција дидаскалија још израженија, због удела у економичном допуњавању значења сцене и радње. Овом анализом Нушићевог поступка грађења и коришћења дидаскалија долази се до закључка да оне представљају значајан чинилац Нушићевог комедиографског поступка.

Кључне речи: Нушић, дидаскалије, мизансцен, време, простор

Нушић се у својим комедијама бавио темом људске нарави, мале и затворене средине, највише се служећи вербалним хумором и комиком ситуације. У мањој мери је развијао сценска упутства – дидаскалије² и хумор заснован на покрету.

Иако су код Нушића, као и код већине драмских писаца, описи сценског покрета и гестова углавном сведени, у тим сведеним назнакама покушаћемо да откријемо једно засебно поље Нушићевог поступка обликовања комичног. То поље обухвата описе сцене, односно простора радње, време радње, каталог ликовва и описе физичког изгледа лица, мизансцен (упутства за кретање, гестове, мимику) и реквизите, односно предмете који се користе у радњи. У оквиру мизансцена, посебно ће бити анализирана функција дидаскалија у грађењу слике власти, затим у погледу феномена четвртог зида и завесе.

Разматрајући наведене елементе, преиспитаћемо тезу Јосипа Лешића, који, иако истиче Нушићеву везаност за позориште као дугогодишњег управника и драматурга, а по потреби и редитеља, изражава негативан став према Нушићевом театарском поступку: „Потпуно у стилу традиционалистичке режије, Нушић у дидаскалијама само маркира улазе и излазе и даје минимална и штура упутства о неопходним физичким радњама, без жеље и воље, па и смисла (...) сем ријетких изузетака, ове успутне дигресије и напомене потпуно су лишене Нушићевог хумора, његових досјетки и каламбура, и немају готово никакву специфичну комичну интонацију.” (Лешић 1981: 219-220)

1 biljanavmitrovic@gmail.com

2 Према Ан Иберсфелд (1982: 118-119), дидаскалије (опис невербалног садржаја сцене) обухватају:
- више или мање прецизне ознаке места,
- имена лица и упутства о начину испуњавања простора (број, врста, функција лица),
- упутства за гестове и кретање.

Простор и време

Као просторе радње највећег броја својих комедија, Нушић је означио грађанску собу и канцеларију. Овакав избор простора је очекиван с обзиром на преовлађујуће теме из (мало)грађанске средине. На почетку чинова, у уводним дидаскалијама, описи простора се крећу од врло сведених и неодређених: „пролазна соба код Милоја” (*Власти*), „укусно намештена соба” (*Покојник*), када је Нушићу, чини се, само било стало да локализује радњу у типичан, реалистички грађански салон, преко описа који садрже неколико елемената декора битних за радњу, до сложених, детаљних набрајања сценографије и реквизита.

Миленко Мисаиловић (1983: 70) у разматрању драматургије времена и простора запажа да је Нушић имао развијено осећање:

- за простор и његову вишеструку функцију у садејству са ликовима у рађању комике уопште
- за психолошко компоновање простора и артикулацију простора
- за карактер простора
- за унутрашњи напон или акциони потенцијал простора
- за развојну трансформацију простора као синтезу свих спољних и унутрашњих својстава простора.

У уводној дидаскалији другог чина комедије *Ујез* простору означеном као „укусно намештена соба” придодaje се само неколико елемената „сточић за писање. Телефон. Сточић са чајником, шољама за чај и бисквитима” (Нушић 2005: 427), дакле, само они предмети који су потребни за радњу. Простор првог чина *Госпође министарке* такође је једноставно описан: „обична соба, стари намештај и очеве панталоне на столу које ће госпа Живка прекројити за сина” (Нушић 2005: 270). Овакав избор набројаних детаља је важан за приказ материјалног стања породице и Живкиног деловања на почетку радње, за приказ свакодневног живота у знацима, пре „испадања из равнотеже”. Други чин је обележен само напоменом да је намештај нов и да је „без укуса размештен” (Нушић 2005: 277). Ово може да се тумачи Нушићевим нестрпљењем и небригом за опис сцене, како истиче Лешћ, или да у овом случају детаљи сцене нису имали важну улогу у радњи, да осим „неукусности” распореда аутору није био потребан други вид сугестивности сценографије. Слична тематика „покондиреног” простора, односно његових власника, налази се у комедији *Свети*. Међутим, овде је опис првобитног стања собе који затичемо на почетку првог чина дат веома детаљно: од прецизног описа зидног сата, са одређеним временом које показује, каталогом ситница које се налазе на орману и столу, чак и темом слика на зидовима. Нушићу је, дакле, било стало да детаљно опише „намештај обичан, какав се виђа у нашим старијим кућама”, јер ће промена тог намештаја у наредном чину бити један од главних знакова „осавремењавања” и друштвеног уздизања пред светом.

У *Народном посланику*³, одредница: „Паланачка соба осамедесетих година” садржи и просторну и временску димензију, време и простор се прожимају и тако нам аутор шаље економичан сигнал о времену и простору које сцена приказује. Завршна напомена овог описа: „у чији се стил унео и укус девојке која је

3 Мисаиловић (1983: 72), анализирајући уводну дидаскалију – опис простора у коме се одвија радња првог чина комедије *Народни посланик*, закључује да „Нушић тежи да обликује натуралистички веран простор повезујући узајамно сродне предмете да би остварио животност и логику простора.”

по гдешто примила одлазећи родбини у Београд” сугерише да је у простор унето и нешто модерније (временски) и просторно страно (у паланачко окружење београдски „стил”) што најављује унутрашње супротности или сукоб у простору.

Са аспекта начина компоновања изгледа сцене и њеног повезивања са значењем радње, посебно је занимљив опис канцеларије у којој се одиграва радња трећег чина *Сумњивоџ лица*. Иако овако детаљан опис и претрпаност детаљима већина критичара означава као непотребан и оптерећујући, он се може тумачити као још једна смишљена визуелна идентификација хаотичног, претрпаног и апсурдног стања бирократских установа. Мешање званичног, државног и административног са приватним, баналним и свакодневним се понавља у изгледу и карактеру ликова и у самој радњи. Овај простор збуњује и ошамућује, доприносећи ефекту комике апсурда. У том погледу, издваја се детаљан опис положаја чунка који креће ка публици, гротескно напада, инвадира простор, а онда скреће и пресеца целу сцену, нарушавајући јединство простора и као „страно тело” укида целовитост и равнотежу, у складу са радњом која такође испада из области нормалног и очекиваног. У опису канцеларије се налази и сатирична слика обреновићевске Србије настала раблеовским повезивањем неспојивог и прекретањем вредности: „стара дрвена клупа и на њој маса аката која су с једне и друге стране подупрта по једном циглом. Над клупом слика кнеза Милана Обреновића(...)” (Нушић 2005: 62).

Простор *Ожалошћене породице* је нешто сложенији. У основи, то је хол, предворје, истовремено затворен (приватан, кућни) и отворен, „уводни” простор преко кога кућа прима госте и комуницира са спољним светом. Нушић је имао на уму конструкцију са мноштвом врата, степеницама и спиратом, што омогућава комичне игре скривања, „освајања”, крађа и подвала. Посебну функцију имају степенице које, осим додатног простора, „листе” којом „марширају” чланови породице у свом походу, у неколико сцена симболично прате и потпомажу радњу: Агатон стоји на степеницама када се обраћа фамилији и кад их води у обилазак куће, визуелно потврђујући свој надмоћан, издигнути положај и предност у односу на друге чланове фамилије. Стакленим вратима у дну је решено продубљивање сценског простора, помоћу њих се сугерише да се иза видљивог сценског простора простире кућа и да је покојникова заоставштина немерљива. Кроз стаклена врата се види и породица која у свом заједничком истраживању куће „цуња и завирује” по свим просторијама и најзад одлази и ван сцене, у дубину кулиса.

Нушић је радо примењивао и технику подељене позорнице, када су истовремено на сцени представљена два паралелна простора. У трећем чину *Народноџ посланика* дидаскалије упућују на овакво сценско решење. и у овом случају ауторово решење сценографије прати смисао радње. Подељена позорница у трећем чину развија драмски сукоб из другог чина, у коме сценографија представља један целовит простор, Јевремову собу. Ту је већ наговештен однос према другом, супарничком простору: орман је постављен на врата. Овако се укида функција физичког пролаза, али и контакт, две стране су непоправљиво подељене и удаљене. Објекат који укида функцију врата – препрека постављена је са Јевремове стране, што симболички показује правац и значење тока радње. Уводна дидаскалија трећег чина представља заправо претходну сценографију „проширену у лево” (Нушић 2005: 37).

Симултаност омогућава упоредно приказивање радњи и праћење развоја догађаја на обе супарничке стране. Две собе, односно радња приказана на тако

постављеној сцени, јављају се као два таса ваге или као клацкалица која сваког часа може да испадне из равнотеже. Упоредо се прати која ће страна претегнути. Важан елемент су и врата између соба, која су сада отворена, орман, препрека је склоњен, што осим просторне повезаности означава и отвореност за сукобе.

Други чин *Проекције* такође се дешава на подељеној позорници између ходника и министрове канцеларије, а најсложенију поделу сценског простора на четири дела Нушић је осмислио за другу слику *Пуџа око светиа*, која приказује паралелне радње, од којих је једна примарна, а све се на крају сливају у једну. Овако је постигнута слика урбаног, комплексног, издељеног и затвореног хотелског простора, на супрот јединственом, отвореном, руралном простору из прве слике.

У малом броју случајева Нушић се определио за смештање радње у отворен, спољашњи простор. Као место одигравања првог чина комедије *Обичан човек* означен је виноград на Топчидерском брду. Спољашњи простор је описан у кратким цртама: јака светлост је ознака, сигнал да се ради о отвореном простору, природи, док распоред зеленила није био посебно битан. Први чин *Пуџа око светиа* дешава се у сеоском дворишту, „авлији Јованчетове куће у Јагодини” (Нушић 2005: 181). Трећи случај је башта кафане „Долар” у четвртном чину *Мистер Долара*. За сцене које се дешавају у јавним просторима, Нушић је давао детаљније описе, предвиђајући већи број лица на сцени која не учествују у радњи, као пролазници, оркестар, неименовани гости у кафани. Такође, у дидаскалијама се налазе обавештења о звуцима и светлости (бљесак фарова и звук мотора аутомобила и писак фабричке сирене у *Мистер Долару*), која Нушић иначе ретко даје, а доприносе реалистичности сцене, употпуњавању слике вароши и спонтаност радње.

Опис Марушкине кафане указује на то да је аутору било стало да прецизно одреди изглед једноставне, мирне, али уредне и унеколико идиличне атмосфере Марушкине кафане (истакнути су чисти чаршави, али и врста осветљења) као контраст хипертрофираној снобовској елити.

Време дешавања радње у Нушићевим комедијама ретко је означавано, вероватно из пишчеве потребе да буде савремен и да се публика идентификује са радњом. У неколико комедија ипак има временске одреднице. *Сумњиво лице* се „збива у доба наших очева”, *Госпођа министарка*: „у доба сусрета прошлога и садашњег века”, а *Ожалошћена породица*: „свакад и свуда”, што би могла бити општа одредница Нушићевих комедија које поседују временску и просторну универзалност описивања људске природе и нарави.

Лица

Уводне дидаскалије обухватају и попис лица која учествују у радњи драме. Нушић наводи лица на класичан начин, дајући попис имена ликова и њихових занимања или сродства са другим ликовима. У неколико комедија ликови нису наведени по личним именима, у целом тексту они су именовани само титулом, као на пример Министар у *Проекцији* или 16 лица у комедији *Мистер Долар* која су означена материјалним статусом или друштвеним положајем: Господин из угледне породице, Госпођа о којој се много шапуће, Господин који очекује велико наследство и у ироничној пару-опозицији Госпођа саветниковица са репутацијом и Господин саветник без репутације. Нушић је, укидајући им лична име-

на, депресонализовао ликове остављајући као њихов једини идентитет оно по чему су познати и признати у друштву⁴.

У *Пројекцији* министар је именован само својом функцијом у складу са односом других ликова према њему као институцији, ауторитету и недодирљивом представнику власти. Овакав поступак именовања ликова готово доследно је спроведен у малим сценама: у сцени *Дугме* (и готово исто у *Кијавици*) ликови су муж, жена, таст и ташта, у *Мишу* се овом каталогу додаје индикативно именовани „Онај Трећи”, у *Кирији* отац мајка и деца, одређена према старости. Овако названи, према међусобним сродничким односима или титулама, ликови се приближавају типовима комедије дел арте. У уводној дидаскалији комедије *Не очајавајте никад* после списка лица Нушић додаје напомену: „не мора се остати при овим именима, ако се нађу друга која сретније одговарају типу, узети друга” (Нушић 2005: 229) и тако експлицитно наводи да се ради о типу чија индивидуализација није потребна.

Физички описи ликова су спорадични, чини се да се јављају само код оних ликова код којих је аутор желео да их посебно изгледом акцентује. У *Сумњивом лицу* нема описа главних ликова, али су зато чиновници веома живо описани.

И овде се може уочити скуп комичних маски комедије дел арте: пијанац, бивши војник, кицош... Свака од ових фигура комична је по својој појави, а заједно, међусобно контрастирајући по физиономији и начину облачења, више личе на скуп скитница него на државне чиновнике, што је још један Нушићев вид представљања сатиричне слике бирократске власти.

Опис акционе групе, колективни портрет јавља се у опису Живкине фамилије (Нушић 2005: 292) и у колективном изгледу породице (*Ожалошћена породица*) „у црнини и погружена“ (Нушић 2005: 389) која се враћа са парастоса. Овакав заједнички опис припрема деловање групе као целине, униформног хора у току радње.

Колективни ликови се и оглашавају заједно: њихов улазак на сцену или реплике се означавају као хорске („сви”, „породица”) у *Ожалошћеној породици* и *Госпођи министарки*, постајући обезличени у групи, која постаје један лик. У том погледу посебно се истичу госпође Спасојевић и Протић, чланице управе обданишта број 9 (*Др*), које говоре истовремено или се међусобно надовезују, делујући као комични аутомат.

Осим колективних, Нушић је стварао и појединачне типове, сигнализирајући да се ради о ликовима који се ближе ликовима комедије дел арте: опис Лазића у *Ујезу*: „професорски тип средњих година, ретке неуређене косе, кратковид, са дебелим стаклетом у наочарима” (Нушић 2005: 419) комична је маска научника и занесењака, затим тип уметника: „Казимир: млад пијанист, фантастично одевен, дуге косе” (Нушић 2005: 229), тип салонског заводника: „Нинковић: испеглан, избријан, напудрован. На ногама беле камашне, на рукама рукавице, у рупи од капута цвет.” (Нушић 2005: 285) и тип српског чиновника Агатон: „тип

4 Овај поступак Нушић образлаже кроз речи резонера Матковића: МАТКОВИЋ: Даме постају тоалете, а господа губе своја имена и постају безлични. Чули сте малопре Жана шта каже за онога старог господина. Како не зна ко је он и како му је име, али се зна да има 160 000 динара месечно прихода. То је довољно. Нико га неће питати како се зове. А тако је и са свима осталима. За онога, тамо, ако питате, рећи ће вам: то је господин са добрим везама; онај трећи је господин који очекује богато наследство, онај четврти је послератни господин (...)
(Мистер Долар, I чин, сцена 1, Нушић 2005: 339)

наших предратних среских начелника које је ново доба бацило у заборав” (Нушић 2005: 423).

У неколико комедија се појављује и један устаљени женски тип, запослене уседелице: бабица Коваљевска у *Ујезу*: „мушкарачке природе са великом ташном под пазухом и наочарима на носу” (Нушић 2005: 423), пословна жена у *Мистер Долару* „средовечна жена, жустра, помало мушкобања, наочари на носу под пазухом кожа за акта” (Нушић 2005: 349) и учитељица у *Госпођи министарки*: „матора девојка у сако-костиму, подшишане косе а наочари на носу.” (Нушић 2005: 280).

Опис детаља изгледа два женска лика која делују у пару Нушић је остварио у *Покојнику*: то су Вукица: „укусно обучена, светлих маникираних ноктију, почупаних обрва и раскошно обојених усана” и Агонија, „младаљачки обучена и нашминкана, матора девојка” (Нушић 2005: 516). Оваквим описом Нушић је подвукао њихово функционисање као пара али и опозиције ликова.

Променом изгледа ликова током радње комедије Нушић најављује или прати промену тока радње: док је на почетку комедије Сарка (*Ожалошћена породица*) била у црнини као и остали чланови фамилије, када се губе изгледи за наредство, она се појављује „обучена у упадљиво црвену или шарену хаљину, под шестиром окићеним цвећем или пантљикама” (Нушић 2005: 410). У *Госпођи министарки*, Рака се, први пут појављује на сцени „без књига и без капе, сав подрпан” (Нушић 2005: 271), а касније, као министарски син „обучен у бело морнарско одело са кратким ногавицама те му се виде гола колена” (Нушић 2005: 280). Живкин изглед на почетку комедије: „о врату јој виси сантиметар, а у руци велике маказе, наслонила маклазе на усне и замислила се гледајући панталоне” (Нушић 2005: 270) такође је, као и изглед сцене, у контрасту са каснијим развојем радње и служи да истакне „испадање из равнотеже” које настаје заплетом.

Нушић је остварио и неколико комичних портрета реализованих нескладом у облачењу: појава Жана у фраку са келнерском сервијетом на руци у трећем чину *Мистер Долара* назначава да је промена изгледа само привремена и спољна и да је Жанова суштина остала иста, а Саркина (*Ожалошћена породица*) појава „у мушком кућном шлафруку, на ногама јој огромне мушке папуче” (Нушић 2005: 397) осим комичног несклада наговештава и „одомаћивање” и спремност за присвајање куће.

Мизансцен

Као што Јосип Лешић (1981: 219) примећује, Нушићеве дидаскалије углавном бележе емотивна и психолошка стања и промене интонације говора: „збуњено”, „охрабрено”, „подозриво”, „гласно”, „продере се”, као и физичке радње и упутства за кретање: „долази на средња врата”, „устаје”, „чита новине“... „Што се тиче мизансценских назнака, треба рећи да су оне углавном механичког и формалног карактера и слично опису декора искључиво су реалистички интониране: `долази из десних врата`, `на средња врата`, `одлази`, `враћа се`, `седа`, `устаје`”, инструкције из домена „физичких досетки”.

Осим ових механичких упутстава јављају се и проширени описи мизансцене, комичног кретања и радњи или симболичних гестова који нису само у функцији изазивања смеха већ и подржавања идеје исказане радњом, односно дијалогом. Лешић, састављајући каталог гегова, лација којима се служио Нушић по

узору на комедију дел арте, не правећи изузетке, негативно оцењује овај комедиографски поступак.

По броју и разноврсности оваквих „неестетских каламбура и јефтиног засмејавања публике” (Лешић 1981: 221) најкарактеристичније су дидаскалије у другом чину *Сумњивоџ лица*, који је пун гегова, фарсичних и водвиљских елемената.

Гађање разним предметима се понавља и у *Госпођи министарки* која најпре у трећем чину гађа Чеду књигама, кутијама, букетима и јастуцима, а у последњој сцени комедије гађа Симу „штосовима новина са столице”. Гађање или претња уздигнутог столицом је, по свој прилици, био један од омиљених Нушићевих гестова: у многим комедијама ликови „потежу” столице једни на друге у љутњи и немоћи: кулминација другог чина *Ожалошћене породице* садржи сцену где сви чланови фамилије потежу столице, а у комедији *Др Живота* хоће столицом да гађа Благоја. У истој комедији, Милорад неколико пута гађа јастуком присутне. Избор Милорадовога „оружја”, може се тумачити и као слика његовог карактера, јастук који не може друге да повреди, али је и део салонског амбијента представља и Милорадов карактер размаженог и незаинтересованог сина навикнутог на богатство и нерад.

Пењање на сто (Мића у другом чину *Ожалошћене породице*, Марица на крају *Др-а*, Миласав у другом чину *Сумњивоџ лица*, готово сви ликови у малој сцени *Миш*), компликована употреба многобројних врата, сцене забуне (гомилање ликова у споредној соби у *Др-у*) и извиривање кроз врата (у поменутој соби затворени госпођа Драга, госпође Спасојевић и Протић, Сојка и Рајсер, једни за другима извирују кроз врата или Марковић и посебно Сушић са дечјим колицима у комедији *Ујез*) стални су Нушићеви комични поступци.

Поред ових често коришћених досетки, Нушић је дао и неколико комплекснијих упутстава за комичне ситуације: сцена пијења кафе чланова фамилије током обиласка куће у *Ожалошћеној породици* је комична варијација једне уобичајене радње: свако од чланова породице, током свог „марша”, у пролазу, другачије реагује на понуђену кафу, у складу са својим карактером (Агатон је енергично испија у два гутљаја, Танасије сркне, Трифун не жели да пропусти обилазак куће, али ни кафу, па спајајући „лепо и корисно” одлази носећи шољу „за успут”).

Неколико пута примењене су и истовремене радње, којима се сугерише паралелизам, изједначавање позиција ликова са обе стране: у другом чину *Проекције* Сава и Персида једновремено вире кроз исту кључаоницу и закључују „не види се ништа”, или на почетку трећег чина *Народног послиника*, када Ивковић и Јеврем, сваки у својој соби, гужва у руци црвени плакат, односно новине. У малој сцени *Кијавица* као покретач заплета и генератор комичног понављања јавља се кијање, које заразно прелази с лика на лик, све док на крају као хор, не почну сви да кијају истовремено.

У малој сцени *Наша деца I*, дидаскалије које указују на начин на који ликови изговарају текст: „озбиљним тоном, подражавајући оца” или „обичним тоном” (Нушић 2005: 550), подржавају комични контраст између дечјег разговора и говора „из лика” – односно опонашања родитеља.

У фарси у једном чину *Светски раш*, Нушић користи симболична и комична поступања на сцени када Арса „дочарава” разноврсно савремено наоружање и ратне опасности, изазивајући смех, али и отварајући поље дубљег промишљања над ратним ужасом и страдањем. Раблеовским преокретањем, Арса бомбардовање дочарава гађањем лешницима, ватру прскањем водом из сифона,

подморнице ударањем штапом по ногама под столом, а тенк стављањем чаршава на главу и слепим ломљењем свега у соби махањем штаповима.

Слика власти

Сцена тражења цилиндра у првом чину *Госпође министарке* подржана је дидаскалијама: када је цилиндар, симбол политичке моћи, нађен напуњен орасима (раблеовско унижавање и преокретање вредности), Живка га „глади рукавом од блузе” (Нушић 2005: 274) чистећи „узвишен и драгоцен” предмет на тај баналан начин. Нешто касније, „како је већ била прихватила из Поповићеве руке цилиндер, она га натуче Раки на главу” (Нушић 2005: 277). Овај поступак Лешић наводи као пример гега, „јефтиног засмејавања публике”, али би се могло закључити да је ућуткивање „демонстранта” који узвикује „Доле влада!” цилиндром, који означава власт, више симболичан и чак сатиричан гест.

Исто се може закључити и у вези са сценом из *Народног послиника* у којој Срета Нумера „шамара по ваздуху док и самог Јеврема не ошамари” (Нушић 2005: 33), осим као „физичка досетка”, овакав поступак може да функционише и на симболичном нивоу као објективизација власти и политике, „шамара” који ће Јеврем примити у политичким играма.

Најупечатљивији симболични сценски приказ власти Нушић остварује у недовршеној комедији Власт, када Арса демонстрира Милоју карактер власти упућујући га да се пење на шамлицу, затим столицу и на крају на сто – визуелни приказ степенастог пута којим се „на власт” пење Милоје и поређење са Арсином висином – положајем народа, све док се не уздигне толико да му се од кулиса не види глава (симболика безглавог политичара, власти која не размишља).

Однос власти-вође према народу-групи сценски је сугерисан у распореду ликова у простору у *Госпођи министарки*, где се Живка поставља насупрот групе, „фронта” фамилије и у *Ожалошћеној породици*, где је Агатон предводник породичног „хора”. Начин на који су се понашали подређени у срезу којим је Агатон управљао: „ја викнем `мирно!’ а свих 52374 становника стану у фронт, гледају ме право у очи и трепћу.” (Нушић 2005: 391) понавља се у положају породице која напушта кућу: „Они онако натоварени стоје у реду те праве један фронт, испред кога Агатон шета”. (Нушић 2005: 416).

Мотив власти, односно полтронског односа и страхопоштовања при самом појављивању министра, на неколико места је приказан у комедији *Проштекција* у комичним сценама.⁵

Овај поступак налазимо и у представљању реаговања Манојла и Аћима при појави министра: „преплаши се, зграние се, узврда се, узврда се још више и почне трчати од једних врата до других”, односно: „дотрчи и кад спази министра, претрне, остане закован на вратима и покушава нешто да каже, али му се језик везао и једва чујеш неки животињски крик” (Нушић 2005: 108). Пометња и страх не изостају, дакле, осим дезоријентисаности изазивају и неартикулисаност покрета, али и говора – паралишућа моћ ауторитета је потпуна.

5 Пример је сценска минијатура без речи:
МИНИСТАР (појављује се на прагу)
САВА САВИЋ (скочи са столице и поклони се дубоко)
(I чин, сцена 11, Нушић 2005: 90)

Четврти зид

Однос фикције и стварности, односно одвојеност дешавања на сцени, света драмског дела, од публике је нарушен у неколико Нушићевих текстова – аутор се одлучио за укидање „четвртог зида” и за директно обраћање ликова комедије публици. Тома, обраћајући се публици „долази пред рампу и говори непосредно публици” (Нушић 2005: 180) и дозива свет (оличен у публици) да се поново умеша у његов живот. Живка завршава комедију обраћајући се „публици, прилазећи рампи” (Нушић 2005: 308), практично их терајући из позоришта. На тај начин успоставља се веза између равни постојања позоришне илузије и равни вануметничке стварности – публике у позоришту која ће после представе отићи кући, али, истовремено, успоставља се још једна раван фикције јер Живка остаје да траје, њена егзистенција се не завршава крајем представе.

Нушићеви ликови, напуштени или беспомоћни у ситуацији у којој се налазе, посезају за публиком, у њој траже потврду или „савез”, што изазива комичан ефекат и доприноси живости комада: на крају првог чина *Мистер Долара*, професор „потпуно остављен, најурен и из фотеље, пролази рампи и говори публици” (Нушић 2005: 346), а Живка министарка „гледа глупо час на врата на која је Нинковић отишао, а час у публику, као да би хтела рећи `Видите ли ви шта ово мене снађе`.” (Нушић 2005: 286).

Како Мисаиловић (1983: 187) примећује, овакво „преображавању публике у своје партнере на сцени, а затим и по преображавању ликова у публику није само драматуршка досетка или ефектан композициони прелом, него и идеолошко обogaћење и надградња целине”, која је у складу са Нушићевом тенденцијом да се у ликовима и радњи комедије пронађу и идентификују и њени директни гледаоци или читаоци.

Завеса

Нушић готово да није пропуштао да у својим комедијама да прецизна упутства о ефектима на почетку и крају чинова, односно о околностима подизања и спуштања завесе. При дизању завесе најчешће се открива радња која већ траје, позорница је ретко празна, тако да радња комада изгледа као исечак из живота, а не играна целина, као да се пре и после дизања односно спуштања завесе наставаља живот, па радње изгледају живо и реалистично.

Велики број чинова се завршава масовним сценама, пуним акције, пометње, хаотичних покрета или сукоба: други чин *Госпође министарке* се завршава тако што „из разних врата, са разних страна дојуре” чланови породице и на разне непримерене начине покушавају да поврате Живку која се, ненавикнута на пушење, закашљала од дуванског дима. *Сумњиво лице* се завршава, у духу целог комада, гађањем и ударањем по глави. На крају *Народног посланика* чује се музика која „много бурније свира”, надгласавајући Спиринау и Спиринацину свађу којом се завршио и први чин уз напомену „они се и даље препиру све док се завеса потпуно не спусти” (Нушић 2005: 24). Такво продужавање трајања радње и после завршетка чина, односно спуштање завесе ствара комични ефекат бескрајног настављања свађе. Други чин *Ожалошћене породице* завршава се типичном Нушићевом сценом: „сви се ухвате за столице и друге предмете, заузимају насртљив став, жене вриште, Мића се попео на сто и умирује млатарајући рукама. Узносе се столице и спушта се завеса” (Нушић 2005: 408).

У *Мистер Долару*, у складу са кафанском атмосфером, музика се чује пре отварања завесе у трећем и четвртном чину, што подржава уверљивост и спонтаност сцене. Символичну кружну форму Нушић је замислио за радњу *Светла*, „отварања ка свету” најављено је почетком другог чина када „при дизању завесе носачи износе један стари сто, сви мотре и распоређују” (Нушић 2005: 161), док се, када се раскидају везе са светом на крају трећег чина, износи нови намештај „док завеса врло полако пада” (Нушић 2005: 174).

Комедија се завршава Томиним монологом који траје и док „завеса лагано пада, али се његов глас и за палом завесом чује” (Нушић 2005: 180). Падање завесе би требало да означи крај радње и, условно, крај времена и пажње коју Тома има, међутим, он не престаје да говори и тражи пажњу и када му је „истекло време” тако да његов потрес делује драматичније, тежи да победи временско-просторну условљеност и настави да траје.

У малој сцени, шали у једном чину, *Миш*, Нушић је, с обзиром на кратку форму, предвидео „отворен” крај замрзнутом сценом спознаје обостраног брачног неверства „погледају се једном тупим, безизразним погледом и гледају се тако све док их завеса не покрије” (Нушић 2005: 602).

Реквизити

Миленко Мисаиловић (1983: 394) сматра да: „Неки предмети, било да су присутни на сцени или се о њима само говори, могу функционално порастати до тле да тренутно `заиграју` улогу и главног лица”. Они предмети који се помињу у дидаскалијама, па се, према томе, налазе и на сцени у виду реквизита, имају двоструку улогу: средство изазивања комичног ефекта и симболичног означавања ликова или ситуација.

Мисаиловић (1983: 388) примећује да „имајући слух за доминантни карактер сваке ствари, Нушићу није било тешко да одређене карактере људи спаја или сукобљава са одређеним карактером ствари”. „Као што нека ствар својом комедиографском функцијом, може израсти у доминанту простора, тако она може означити и доминанту карактера или лика” (Мисаиловић 1983: 389).

Из те перспективе може се посматрати и комична сцена краће ствари у другом чину *Ожалошћене породице*. Предмети, односно реквизити који су објекат комичне игре уједно су и ознаке оних који их присвајају: Саркина невоља са будилником који почиње да звони и комика која произилази из њеног покушаја прикривања (такође исказана кроз дидаскалије) допуњава се и идентификацијом на плану значења: она звони – она је будилник. Насупрот округлом и компактном будилнику (и Сарки), јавља се предмет који је украо Агатон, „служавник”, који контрастира по облику и отвара нову комичну слику: „он иде круто јер је под леђа од капута метнуо велики сребрни служавник који доњим крајем вири” (Нушић 2005: 398). Стално круто Агатоново држање, покушај представљања беспрекорности овде је означено „служавником” а „доњи крај који вири” у складу је са Агатоновим неуспехом да ствари увек прикаже како жели и неуспехом одржавања ауторитета. Гинина комична ситуација са сребрним сервисом и прикривање кутије иза леђа у складу је са „прикривеном кутијом” њених правих намера, упакованих у нарицање за покојником.

Други пример, о коме је већ било речи, представља цилиндер у *Госпођи министарки*, истовремено симбол моћи, али и средство комичног и сатиричног деловања („гушења” Ракиних „демонстрација” против власти).

Неизоставни елемент на сцени већине Нушићевих комедија су писма и телефони у каснијим комедијама (од *Госпође министарке*). Преко садржине писама се сазнаје о догађајима, она служе за покретање радње. Како је њихова функција више информативна и у домену средства покретања радње помоћу њиховог садржаја, њихова физичка присутност на сцени као реквизита који би имао предметну важност је мала и актиuelна само у неколико случајева: Нинковићево „љубавно писмо” Живки, у ружичастој коверти коју она омирише и које касније уочава Чеда „држећи њену леву руку, у којој је писмо, прилази и чита писмо не водећи рачуна о невољи Живкиној” (Нушић 2005: 287). Такође, у првом чину *Сумњивој лица* Јеротије депешу „ставља на длан и узноси као да би хтео да јој одмери тежину” (Нушић 2005: 56), чиме је симболично најављена важност, „тежина” њеног садржаја која, измерена Јеротијевим мерилима, одређује даљи ток комедије.

У комедији *Ујез* предмети назначени у дидаскалијама имају комичну функцију: Лазић, Марковић и Сушић бивају уплетени у низ ситуација са деџим колицима и међусобним додавањем флашица са деџом храном. На принципу комике забуне, док се баве сваки својим проблемима, замишљени и одсутни, пребацују један другом флаше у цепове уз мноштво гегова. Комика је израђена на контрасту положаја три занемарена мужа и њихових окупација с једне и предмета – деџе хране са друге стране. Сушић поседује још један комичан реквизит, деџа колица која на исти начин служе за изазивање комичног ефекта, по принципу споја неспојивог или неочекиваног, Сушић тако постаје „човек са деџим колицима” (Нушић 2005: 421). И само дете постаје комични реквизит када, као предмет-товар бива пребацивано из руке у руку док се води дискусија о женама.

Закључак

Дидаскалије у Нушићевим комедијама, иако нису многобројне ни систематично спроведене, знатно допуњавају радњу, усмеравају или проширују значење и смисао сценског дејства. Крећу се од изазивања водвилског и фарсичног смеха, стварањем гегова и комике покрета, највише изражене у раним комедијама (посебно у *Сумњивом лицу*), према усложњавању функције и значења у каснијим комедијама. Неке описе простора или типова ликова, које је једном остварио, Нушић више није понављао у наредним комедијама, што се може тумачити тако да је аутор подразумевао да се већ остварен тип у неком тексту примењује у наредним без понављања описа.

Нушићева замисао простора и опис изгледа сцене у нераскидивој су вези са радњом, коју простор симболизује и визуелно понавља и допуњава. Повремено претеривање у детаљима може се објаснити Нушићевом намером да досегне натуралистички верну слику стварности ради што јасније идентификације публике са светом драмског дела и препознавања одређених друштвених појава. Предмети и просторне одлике у садејству са ликовима, ситуацијом и драмским сукобом, у међусобном потврђивању и надградњи стварају комичан или сугестиван, апсурдан, иронијски ефекат.

Предмети, гестови и радње назначене у дидаскалијама, осим допуњавања и подржавања основног слоја текста, поседују и могућност откривања још једног, симболичног или сатиричног слоја испод или паралелно са површинским забављачким, комичним слојем, потврђујући да Нушић није комедиограф лаког

и безбрижног смеха, него критичар и сатиричар свог времена и људске природе уопште, чији смех има мање безазлену, оштру димензију.

Изнета запажања додатно се потврђују у малим сценама и шаљивим играма у којима је, због кондензоване форме, улога дидаскалија још израженија, због њихове улоге у економичном допуњавању значења сцене и елемената радње, где је важно да се помоћу сценографије или кретања, мимике и дикције допуни поље значења временски веома кратке радње.

Може се закључити да је Лешић потценио Нушићев поступак у грађењу и коришћењу дидаскалија и да се оне не могу свести на успутне и немарне назнаке лишене хумора нити да је њихова функција искључиво изазивање водвиљског и фарсичног смеха.

Литература:

Иберсфелд 1982: А. Иберсфелд, *Чишњање позоришта*, Београд: Вук Караџић.

Лазић 2002: Р. Лазић, *Нушићев театар комике*, Београд: Контрас.

Лешић 1981: Ј. Lešić, Nušićev smijeh, Beograd: Nolit.

Максимовић 2005. Г. Максимовић, *Комедиографски поступак Бранислава Нушића у Сабране комедије*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Мисаиловић 1983: М. Мисаиловић, *Комедиографија Бранислава Нушића*, Београд: Универзитет уметности у Београду.

Нушић 2005: Б. Нушић, *Сабране комедије*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

DIDASCALY IN THE COMEDIES AND SHORT PLAYS OF BRANISLAV NUSIC

Summary

The paper considers the manner of construction and the function of didascaly in the comedies and short plays of Branislav Nusic and determines their place in the author's work. The analysis entails the examination of didascaly in defining the space and time, characters, props and mise en scène – in the construction of the image of authority, with regard to the fourth wall phenomenon and the curtain. Nusic's didascaly complement, guide and expand the meaning and sense of action. The idea of space and the description of stage appearance are related to the action, which is visually complemented by the space. The objects, gestures and actions stated in the didascaly have the potential to reveal the symbolic and satirical layers of meaning. This kind of procedure is confirmed in the short plays, where, due to the condensed form, the function of didascaly is even more profound, owing to its part in the economical complementing of the stage and action meaning. This suggests that didascaly represent a significant part of Nusic's comediographic method.

Keywords: Nusic, didascaly, mise en scène, time, space

Biljana Mitrović

Јелена Младеновић¹

Ниш

СМЕШНО И КОМИЧНО У КОМЕДИЈИ ФРЛЕЗИЈА ИВАНА СТОЈАНОВИЋА

Овај рад испитује манифестацију смешног и комичног у комедији *Фрлезија* Ивана Стојановића, дубровачког писца из друге половине XIX века. Циљ рада је да укаже на проблематику теорија смеха, али да упркос свим тешкоћама у дефинисању појмова смешног и комичног, изложи начин на који они конституишу комедиографски поступак у датој комедији. Кроз различите типологије смеха, представљена је њена организација и жанровска детерминација, а комедија постављена у контекст богате комедиографске традиције дубровачке књижевности.

Кључне речи: смех, смешно, комично, комедија, *Фрлезија*

I

Смех, као посебан феномен и онтолошка категорија људског бића, може бити проучаван са различитих аспеката (од психолошког, естетичког, антрополошког, социолошког, културолошког до књижевнотеоријског), али проблем његовог коначног дефинисања, и поред многобројних одређења, остаје отворен. У теорији књижевности се категорији смешног и комичног поклањало мање пажње него категорији трагичног, коју је било једноставније једнозначно одредити. Упркос потцењености у проучавању, али и потцењености у смислу детерминације смеха као аксиолошки ниже категорије, овај феномен привлачи нарочиту пажњу још од изгубљеног Аристотеловог списка о комедији. Једна богата традиција у литерарном стваралаштву свих народа је базирана на смеху и истрајава иако не постоји универзално објашњење овог појма. „Као *umetnost uopšte, komika se ne da uhvatiti u mrežu jedne teorije, a nauka i dan-danji ne zna da nam kaže šta je smeh.*“ (Марић 1968: 19) Имајући у виду епистемску ограниченост смеха, Игор Перишић нас подсећа да зато свака расправа о овом феномену и почиње „свакидашњом јадиковком“ о проблему његове индефинибилности (2010: 10, 20).

Један од кључних проблема теорија смеха је термилошка неусклађеност. Појмови као што су: смех, смешно, комика, комично, духовитост и хумор нису увек исто детерминисани. Често су виђени и као синоними, или се међу њиховим значењима уочавају тек нијансе различитости. То доводи до једне велике термилошке збрке која се додатно повећава приликом превођења. Зато је неопходна обазривост и флексибилност код усвајања дефиниција, неизоставно потребних у анализи конкретних књижевноуметничких текстова, иако ништа а priori не засмејава, а људи се разликују управо по томе чему се смеју.

Изједначавање смешног и комичног није ни најмање неуобичајена појава. Упркос томе што су се систематично бавили поступцима који производе ко-

1 jelena.mladenovic.1417@gmail.com

мично, Владимир Проп и Анри Бергсон, не праве разлику између смешног и комичног. Структуралист Проп, творац једне од најпрецизнијих типологија смеха, смешно и комично види као синониме, обухватајући их једним ширим термином – комика. Он тако искључује поделу на комично као виши и естетски феномен и смешно као нижи и неестетски, с тим што истиче да различити облици комике изазивају различите облике смеха (1984: 25). Бергсон инсистира на друштвеној вредности смеха и немогућности одређења свих комичних ефеката помоћу једне формуле. Зато говори о комичном уопште, а потом и о комици форми и покрета, комици ситуације, речи и карактера (Бергсон 2004).

Хартманова феноменолошка естетика посматра комично и смех као његову психолошку манифестацију (односно реакцију на комично у животу и уметности), посебно правећи разлику између комичног и хумора. Комично је ствар предмета, естетички и етички феномен, а хумор се одређује као ствар посматрача или ствараоца (1979: 490) и представља само један од начина да се доживи комично, док би остали видови одређења према комичном били: празно забављање у комичном, виц, иронија и сарказам (1979: 492). У сваком од њих постоји „етос смејања“, односно „неки етос који одређује унутрашњи став према комичноме и тиме комично надобликује“ (Хартман 1979: 494). Хумор се тако јавља као позитиван етос смејања, док су остали видови доживљаја комичног означени као негативни (Максимовић 2003: 25).

Резимирајући различите облике дефинисања поменутих појмова, Перишић предлаже да смешно посматрамо као феномен који се углавном везује за живот, док је комично више везано за уметничка дела, али упозорава да ни та дистинкција није општеприхваћена да би могла функционисати као некаква законитост, и зато тражи максимално либералан однос када је реч о терминологији усвојеној у српском језику (2010: 38).

Дуња Фалишевац се, посматрајући појављивање смешног и комичног у Држићевим комедијама, послужила поставкама из теорије Ханса Роберта Јауса² (Фалишевац 2007: 107-132). Направљена је прецизнија разлика између смешног и комичног, а да су притом оба појма посматрана из естетичке перспективе, односно да је појављивање оба ова феномена везано за књижевноуметничка дела.³ Смешно је човекова особина која не мора бити нека стална карактерна мана, већ одређено понашање које повређује неку друштвену норму и које се зато може осудити. Супротно томе, комично би представљало особину ситуације у којој се одређена лица могу наћи, а да сама за њу нису одговорна, па их тако не можемо окривити. Комично може осетити онај ко је у стању да увиди у оквиру којих друштвених норми се та ситуација може одредити као комична и где повређивање друштвене норме добија облик комичног конфликта (Фалишевац 2007: 107). „Stoga, dok se smiješno javlja u opreci prema socijalno uvjetovanim normama društvenosti te često služi satiri, komično je u svojem događajnom karakteru otkrivanje misaone, smislene proturječnosti između dva različita nivoa, dvije razine

2 О овоме више видети у раду Х. Р. Јауса: Hans Robert Jauss, *Zum Problem der Grenzziehung zwischen dem Lächerlichen und dem Komischen*, *Das Komische*, München 1976, 361-372.

3 Миливој Солар ће, на пример, комично експлицитно везати за уметничко дело, док се смешно може јавити и у животу: „Smiješno, međutim, kao ono što izaziva smijeh, pojavljuje se u životu u širokoj skali mogućnosti; komično je samo jedan tip ostvarenja smiješnog u dimenziji umjetničkog doživljaja.“ (1984: 199). Још додаје да се смешно у животу и драми не морају нужно поклапати и да комично не мора увек непосредно да изазове смех, док оно што изазива непосредно смех никако не мора бити прикладно за приказивање у драмској књижевности (1984: 199).

čovjekova bića.“ (Фалишевац 2007: 107-108) Комично се доводи у везу са хумором, а подвлачи се његов ослобађајући карактер. Оно увек развеселава, али не изазива нужно смех. Смешно се, за разлику од хумора и комичног, доводи у везу са агресивношћу и побуном, па тако често има сатиричко значење.

Кроз овакве покушаје прављења разлике између смешног и комичног, посматраћемо на који начин ове категорије конституишу комедиографски поступак у комедији *Фрлезија*.

II

Дубровчанин Иван Стојановић (1830–1900)⁴ комедију *Фрлезија* објављује 1898. године у календару *Дубровник*.⁵ Она постаје предмет напада капитола дубровачке цркве на њеног ствараоца, његово понашање и деловање, али није била предмет подробнијих књижевних анализа.⁶ Слична судбина задесила је и остала његова књижевна дела. Више пажње је поклањано Стојановићу као историчару Дубровника и дубровачке књижевности, мада је често проблематизована научност његовог метода.

Будући да је био енциклопедијски образован и полиглота, још од детињства је читао комедије италијанског комедиографа Карла Голдонија и у комичном и смешном, као начинима обликовања књижевне грађе, проналазио најбољи израз својим ставовима и размишљањима, а шалу сматрао најзгоднијим средством за моралну поуку. Иако човек ведрог духа и нарави, који је хумор сматрао леком против разочарања, испод те спољашњости је крио велико незадовољство актуелном дубровачком стварношћу. Са филозофском смиреносћу, Стојановић је, више путем безазлене ироније него оштре сатире, успевао да без усиљености представи све оно што је замерао свом добу. У себи је носио нешто од духа старе аристократије и упркос великом хуманизму био помало затворен према својим савременицима, односно оним људима које је сматрао одговорним за рушење високих моралних вредности старог Дубровника. Стојановић се најпре елегично присећа прошлости (*sicut erat*) и велича је, скривајући у себи горчину чежње за нечим што је сасвим сигурно неповратно изубљено, а затим се окреће иронизацији садашњице. Окупиран лепотама славне дубровачке прошлости, он из најдубљих осећања љубави према овом граду и његовим житељима, не може прихватити ново време које више не зна за старе и универзалне људске вреднос-

4 Дум Иван Стојановић, каноник дубровачке католичке цркве, један је од неколико значајних Дубровчана XIX века, који су својом делатношћу унапредили српску књижевност и културу. Истакао се својим књижевним, али и некњижевним радом. Иако је био веома уважаван од својих савременика, проучаваоци књижевности му нису посветили довољно пажње. Зато и припада групи „скрајнутих“, односно маргинализованих писаца који нису добили заслужен третман у историји српске књижевности (в. Максимовић 2011). Остао је много познатији по свом ангажовању и деловању у оквиру покрета Срба католика у Дубровнику, и пре свега по својој свести о потреби разликовања вере од народности, него по свом књижевном раду.

5 Поред ове, Стојановић је написао још једну комедију – *Романтицизам и јастоџ*, коју помињу Алберт Халер (1944: 166) и Миљенко Форетић (1999: 162). О њој, међутим, не говоре Павле Поповић, Тајана Ракић и Горан Максимовић, иако дају преглед Стојановићевих дела. Форетић напомиње да је у питању „lokalizirana preradba drame Enrica Castelveccchija *La donna romantica*“ (1999: 162).

6 Читавау оптужницу капитола у десет тачака је 1900. године Антун Фабрис штампао у *Дубровнику*, а затим је дао и своју одбрану, истакавши да је потребно прочитати целу комедију да би се видело да у њој нема „двојних и худих израза о вери“. Напад *Црвене Хрвајске* да је реч о плугијаторству, Фабрис је образложио нерасположењем *Црвене Хрвајске* према аутору.

ти, а које су биле понос некадашњег Дубровника. У том смислу се можемо усагласити са Халеровим речима да је „*ljepota prošlosti dubrovačke glavno nadahnuće Stojanovićeve književna rada*“ (1944: 168). Успевао је да пронађе најбољу форму и да у својим делима никада не покаже знаке презира или мржње. Комичном виђењу стварности доприноси и анегдотски начин казивања, а сам је био познавалац многобројних дубровачких анегдота. Управо са овог полазишта треба кренути са читањем сваког Стојановићевог дела, а тако и комедије *Фрлезија*.

III

Максимовић даје детаљнији приказ ове комедије и одређује је као комедију интриге (2011: 137-143). Драмска радња је подељена у два чина и одиграва се у Шибенику у току једног дана. Сваки од ова два чина представља по један целовит комедиографски ток, базиран на по једној интризи. Комедија интриге, као нижа врста комедије, заснована је на заплету који има предност над осталим композицијским начелима и њена примарна сврха је да пружи забаву, а доброћудна комика коју ствара је последица изненађења, брзих и неочекиваних преокрета и разгранатог заплета. У овој комедији се два напоредна заплета укрштају тек у другом чину. Прву интригу смишљају млади заљубљени пар, Миливој и Цвијета, и лекар душевне болнице, док другу смишљају двојица квазилудака, Миливој и Фрлезија. Испуњен је троделни митос иронијске комедије: стабилан хармонични поредак бива нарушен (глупошћу, опсесијом, заборавношћу или гордошћу), а онда поново успостављен (Фрај 2007: 203). Комедија започиње *in medias res* и првобитно стаблино стање нисмо упознали, али га наслућујемо. Поредак бива нарушен када млади пар не успева да реализује своју љубав и смишља Миливојево „лудило“. Привремено враћен, поредак опет бива нарушен Фрлезијиним доласком и новом интригом која ће пољуљати идеале двојице главних јунака. На крају, након разоткривања њихових заблуда, наговештава се поновно успостављање хармоничног стања.

Први чин у потпуности прати Фрајову тезу у смислу да препреке јунаковој жељи чине радњу комедије и да је њихово превазилажење њено разрешење: „Препреке обично долазе од стране родитеља, тако се комедија често претвара у сукоб између синовљеве и очеве воље.“ (2007: 195) Противљење очеве, које је приказано кроз сукоб у његовој доминантној фази, мотивисано је тиме што млади припадају различитим друштвеним слојевима – „*Nije korta supre korti*“ (Стојановић 1898: 129) – мада се Цвијетин отац Петар више противи томе да му се кћер уда за лудака. Смишљена је интрига према којој се Цвијета, а на инсистирање лекара као носиоца резонерске функције, мора удати за Миливоја, како би он оздравио од лудила које га је захватило. Миливој је наводно опседнут месецом, настањеним у Цвијети, па је она тако за њега Луна, Зевсова кћер и Аполонова сестра. Очеви попуштају пред лекаревим захтевом и одобравају склапање брака.

Иако бисмо могли очекивати да разрешење ове интриге дође заједно са разоткривањем друге, и то на крају комедије, она се разрешава на крају првог чина, уступајући место реализацији нове интриге. Цео први чин заправо протиче без појављивања драмског јунака по којем је комедија насловљена и представља велику мотивациону припрему за његов долазак након Миливојевог откривања заједничког плана и привременог успостављања хармоничног поретка, а који тим доласком поново бива нарушен. Фрлезија је од стране својих суграђана, Дубровчана, послат у Шибеник не би ли у „заводу махнитаца“ утврдили да ли је

луд. Сваки пут када нечим у јавном животу не би био задовољан, он би узвикивао стих из песме италијанског песника Јакопа Виторелија (1749–1835): „Guarda che bianca luna!“ (Гле, како је месец бео!). Њиме је хтео да потврди веровање по којем се све наше пуне жеље сахрањују на месецу:

„U komugod ili čemugod vidim kakvu pretjeranost, odmah zapjevam moj ritornel.“ (Стојановић 1898: 136).

Младост је пуна идеализовања, а обично се све те тежње младости изјалове, односно, песнички речено – смештају се на месец. Његово занесењаштво идеалима разлог је због којег су га и прозвали Фрлезија. Признаје да је опседнут песништвом за које се одувек сматрало да у себи садржи и мало лудости, а која је неопходна као лек против сурове реалности. Зато Фрлезија каже:

„Ja ne ljubim mjesec kao mjesec nego kao shranu ideja, namjera i preduzeća; ljubim ga dakle pjesnički. Svaki čovjek ljubi mjesec, jer ljubi svoje ideale i gine za njih, samo ja to riječima kazujem, što drugi ne čine, i u tome se sastoji sva moja izvanrednost.“ (Стојановић 1898: 133)

Неочекивани комични обрт, који поред понављања и укрштања низова Бергсон издваја као један од три значајна поступка за стварање комике ситуације (2004: 77), настаје када Фрлезија смишља другу интригу да би преиспитао Цвијетину верност и показао Миливојеву идеализацију љубави, а сам бива разоткривен као занесењак, нереалан у својим жељама и циљевима и претераној љубави према родном Дубровнику. Миливој увиђа да и Фрлезија гаји велике идеализоване планове који нису у складу са новим поретком, тј. планове да своје суграђане може одвратити од заноса, утопија, страначких и различитих других подела. Чуди се Фрлезијиној наивности израженој у схватању да сви ти људи, који страначки јуришају једни на друге, не знају шта раде. Он зна да су једино слабији и сиромаси ти који иду трбухом за крухом, а да се мишљења и странке лако мењају. У поређењу са ранијим временима, сада је стање много другачије, јер се дозвољава свака политичка вера и мишљење. Миливој тако разоткрива Фрлезијино „лудило“ тј. занесењаштво и ослобађа га претеране идеализације Дубровника:

„Ti si, moj gospodar, cijenio, da možeš tvojijem *ritornelom* odvratit svoje sugradjane od zlobe i strasti; ali i tvoj napor ide u mjesec. Prije ću ja svoju zaručnicu, koju sam zaljubio, dovesti na pravi put, nego ćeš ti tvoj narod odvratit od onoga, što se sada svukud i svaki čas puti, ruti, počevši od gradova do najmanjijeh seoceta. I tebi, dakle, trebalo bi zapjevati: Vigji, vidji, mjeseca puna napora i težnje gospara Frlezije.“ (Стојановић 1898: 141)

Фрлезијина посета Цвијети, која за циљ има да докаже Миливојеву занесеност јер проблематизује привреженост ове девојке свом изабранику, бива почетни корак за разоткривање Дубровчанина. Укрштањем двају токова, расплет ће донети слом идеала, али и отржењење, тако да ће омогућити обојици да трезвеније сагледају ситуацију и своје идеализоване љубави према вољеној девојци и вољеном родном граду, чиме се упућују на повратак у нормалну линију живота. Фрлезијино отржењење је ипак много упечатљивије.

У разговору са Фрлезијом, Цвијета најпре открива да је његова љубав према месецу само симбол жалости због незадовољства политичким и друштвеним приликама у родном Дубровнику, и да представља иронично дистанцирање према суграђанима који су опседнути странчарењем и различитим другим утопијама и ружним страстима (Максимовић 2011: 142).⁷ Лик Цвијете је и у функцији представљања суротности старог и новог моралног поретка. Као носилац нових вредности и представник еманципованих девојака, послужиће за хуморно уобличење новонастале стварности, у којој девојке, супротно традиционалном моралном кодексу, јуре младиће и постају свесне да нико не може осећати занос само према једној особи:

„Žena u braku sa mužem čini jedno tijelo, t. j. muž i žena jesu kao jedna osoba, a jedna osoba kad je sama, u neko doba izgine od dosade.“ (Стојановић 1898: 139)⁸

Вулгаризујући и снижавајући вредност љубави, Цвијета потврђује Фрлезијине претпоставке о њеној (не)верности. У складу са тим је и комична алузија коју је у првом чину изговорио Цвијетин отац Петар:

„Sreća velika po me, da mi je ovo kći, a da mi nije žena, jer bih imo baš što nosit na čelu.“ (Стојановић 1898: 128).

Ова комедија обилује многобројним примерима вербалне комике. Бергсон напомиње да ваља разликовати комику коју говор изражава од оне коју он ствара (2004: 87). Док је овај први вид комике могуће превести, а да се притом не изгуби комични смисао, други вид је готово непреводив и у потпуности се базира на структури реченице и избору речи. „Она (верблана комика) *podvlači* rasejanost samog govora. Ovde sam govor postaje komičan.“ (Бергсон 2004: 87) Језичка средства комике су зато врло чест начин за непосредно изазивање реакције смеха. Њихова улога у организовању комичке структуре је свакако мања него што је то случај са комичним ситуацијама и комичним јунацима, а делотворнија је на нивоу књижевног стила и у карактеризацији комичних ликова, као и оживљавању специфичних комичних ситуација (Максимовић 2003: 347). Речи се постављају у такве контексте да оне, изменом значења или променом вредности, добијају комичан тон и изазивају неспоразуме. Ако се вратимо тексту *Фрлезије*, уочићемо најпре примере занимљивих каламбура, односно специфичних игара речи. Каламбур настаје услед двосмислености изазваних приликом прегруписавања речи. Моћи ћемо да га приметимо већ на почетку, док Миливој у свом наводном заносу лудила буде дозивао месец и богове:

„*Milivoj*. – Ko me zove iz onijeh tatarskijeh strana, gde smrt prebiva? Ako sam se zaljubio u Apolonovu sestru, u čednu Zeusovu kćer, u Lunu, u Dianu, vi Srde uvinite se na me, te me šibajte, kako vam je naredila Selene, a ne ljudi.

7 Несумњиво је да овде откривамо и личну ауторову нетрпељивост према актуелној дубровачкој стварности, јер Стојановић је увек говорио „... о ништоти савременог и значају старих времена“ (Арсих 2009: 86).

8 Остало је забележено да је сам Стојановић доста времена проводио у друштву, што старијих дубровачких властелинки, тзв. сикутарица које су жалиле за прошлошћу, што младих дубровачких дама које су носиле израз новог духа и поретка (Берса 1922: 31).

Petar. – Јадан sinko: Selen ovdje ne služi ništa da ga spominješ, samo je dobar kao začин u јusi. A opola ako samo žmulić u te krhneš, učiniće ti зло glavi u stanju, u kome si.“ (Стојановић 1898: 127)

Миливој у овом тренутку није смешан сам по себи. Он отвара могућност за настанак комичне ситуације, доводећи у њу присутна лица, а пре свега Петра, који га услед своје необразованости и недостатка класичног образовања не разуме. Он имена античких богова по звучању везује за оно што је део његовог искуственог миљеа и своди их на ниво кулинарског речника: за Аполона мисли да је у питању опол, врста црног вина, док га богиња Селена подсећа само на зеље које се ставља као зачин у супу од меса. Каламбур се може јавити у два функцијама, хумористичкој (шаливој) и ироничкој (подсмешљивој). Супротстављајући телесно духовном, овај каламбур поприма одлике ироничког. Како он не мора увек бити последица некакве досетке, већ може настати и као последица незнања, глупости или необавештености (Максимовић 2003: 361), овде Петар несвесно иронизира Миливојево наводно заљубљенички занос. Петар ће још једном бити стваралац комике језичким средствима, али овога пута са свесном намером, у виду досетке, где ће се кроз благу иронију обрушити на несталну и специфичну женску ћуд, нарочито младих девојака. На вест о доласку још једног лудака који се обраћа месецу, изјавиће да ће се и овај вероватно заљубити у његову кћер и у њој видети Луну као и Миливој. То неће бити чудно јер његова кћер, као и свака друга жена, има своју луну (имати луну значи бити лоше расположен):

„Evo drugoga ljubavnika mojoj kćeri. Uzeće je i on za meјsec, poćeće oko nje šnjuriti, govoriće da je u njoj Luna. A na neki način istinu bi i rekō, јer obično ima lunu svaka ženska glava, samo ako je mlada, objesna i od svoga načina.“ (Стојановић 1898: 129)

Петар се као драмски лик појављује само у првом чину ове комедије, односно у првој интризи, и треба да буде преварен да би се могла реализовати љубав између Миливоја и Цвијете. У истом положају налази се и Миливојево отац, Ђуро Пинчурин, али је пажња фокусирана на Петра, зато што је он као необразован, али са добрим и здравим смислом за расуђивање, најбоље могао помоћи комедиографу да покаже став старијих према занесености младих и еманципацији дама које се без ње више не могу удати јер је:

„[...] moda danas drugačija nego prije u staro doba, kad se je govorilo: 'Bjeж, djevojko, evo ti mladića, sad se valja govoriti: 'Bjeж, mladiću, evo ti djevojke'; da se nijedna ne će udat koja stoji doma zatvorena i svetac i petak; da take djevojke mogu drжат kako u ruci, da će ostar osigjelice i grijat товјelice.“ (Стојановић 1898: 127)

Он од самог почетка наслућује да је његова кћер смислила начин да се уда за Миливоја, али и не помишља на то да је Миливојево „лудило“ део тог плана. Ситуација у којој се нашао јесте само посредно изазвана његовом одлуком да се успротиви удаји своје кћери, али он није интригант, и у њу упада заједно са Ђуром. Према поменутој Јаусовој типологији, он није смешан, већ је комичан у тој својој наивности. Он говори комичним језиком и комично се овде испољава више као особина ситуације него самог лика. Петар је тиме аутентичан лик комедије интриге, који се у некој ситуацији појављује као неспретан, несналажљив или недовољно обавештен. Његове хумористичке досетке само су спонтани вид

одбране од ситуације у којој се нашао. Тако је хумор који га прати безлобив и нема захтева за исмевањем.

Једно велико незадовољство актуелном дубровачком стварношћу створило је потребу да се Стојановић лати писања ове комедије и да у главни драмски лик унесе нешто и од својих властитих идеала. Како је трагичко осећање живота извор правог хумора (Марић 168: 19), и Фрлезија је загладан у прошлост и разочаран оним што се дешава. Зато је и постао претерани идеалиста, чије су све жеље узалудне јер не може спознати време у којем живи. У његовом односу према ономе што актуелни Дубровник представља, може се приметити жеља за осудом:

„Kod nas Dubrovčana, pošt je sve propalo, ostala je samo neka uljudnost, kako lijer divlji megiu razvalinama i pustoši. Taj lijer mi nazivamo bogišom. Mi smo sa inostrancima uvelike uljudni; prave bogiše (богиша је човек отупљене памети).“ (Стојановић 1898, 137)

Инвектива у функцији вербалне комике изречена је на рачун односа Дубровчана према страним силама које су их покорице. Фрлезија критикује и омладину:

„[...] iz razvalina izašla je sada neka mladost, neki naraštaj, kao osinjak... a tamo sad treba da nam svaki čas dodje kakav Kultur-träger, da preobraziva i vaspituje naš divljak.“ (Стојановић 1898: 137).

У његовим репликама се може осетити и сва горчина осећања која носи у себи:

„Dosta je bolesti u mojoj zemlji zakopano. Kad bi bolesti, nesreće, mogle materijalno zagnojiti koju zemlju, da biljem i cvijećem urodi, po Boga, Dubrovnik bi postao raj zemaljski.“ (Стојановић 1898: 137)

Свим овим се потврђује поменути Цвијетин закључак да је реч о иронији која потиче из незадовољства и немоћи, а корен свему томе је у великој патриотској љубави. Ни Цвијета није поштеђена Фрлезијине ироније, и то оног тренутка када ће показати своју могућу наклоност и према другима, а не само према Миливоју:

„Ove su me Vaše teorije, gospodična, uznijele do prodevetanja. Ja ne znam jesam li sad na nebu ili na zemlji. Dakle, ako ja ostanem ovdje, Vi ćete moju samoću raščinjati, Vi ćete me zabavljati.“ (Стојановић 1898: 139)

Према Проповој емпиријској и индуктивној типологији смеха, поред подсмешљиве комике која се јавља у много облика, постоји још пет врста смеха: доброћудни, злобни, ведри, обредни и раскалашни (1984). У комедији *Фрлезија* заступљена је подсмешљива комика. Супротстављање старог и новог, схватања два различита доба и двеју генерација, често је било предмет комедија нарави (друштвених комедија), којима би се исказивао поучан циљ и сликале мане с намером да буду отклоњене. Дубровник је „већ средином XIX века био је град прошлости – велике и славне прошлости, град столетних историјских традиција и богатог културног наслеђа, али град прошлости.“ (Милутиновић 1989: 53) Зато овај комедиограф проналази посредан начин да изнесе критички поглед на дуб-

ровачки живот и да се успротиви погубним верским и националним страстима, као узроцима опадања некадашње дубровачке славе и моћи.⁹ Поучни аспект био би у складу са моралном тенденциозношћу коју је, као и просвећивање младих нараштаја, сматрао веома битном. Ако је сатира усмерена ка јетком исмевању као начину критиковања одређених појава у жељи да оне буду и осуђене, а хумор више базиран на односу разумевања према људским манама и без жеље за великим осуђивањем (Солар 1984: 199), закључићемо да је комедија *Фрлезија* заснована пре свега на хумору.¹⁰ Иако је имао намеру да скрене пажњу на све невоље у које је Дубровник запао када су се његови становници почели делити према најразличитијим критеријумима, заборављајући своје потпуно аутентично порекло и историју, Стојановић није сатиричар. Ако и жели да се подсмехне, увек то чини на благ начин и кроз суптилну иронију, окренуто како према изданицима новог времена, тако и према ригидним чуварима старих вредности и свима онима који су носиоци необузданих идеала.

„Komediја prenosi takve poruke kojima se napetost izazvana smiješnim razrješava u općem ironičnom stavu prema nekim ljudskim osobinama ili težnjama, prema tobožnjim idealima ili tobože velikim strastima, ili prema životu i svijetu u cjelini.“ (Солар 1984: 199) Подсмех је овде упућен обојици „лудака“ и њиховим идеализацијама и жељама које се тешко могу уклопити у нове вредносне системе. Праксисно је што и Миливој и Фрлезија на неки начин глуме „лудило“, несвесни тога да су у својим тежњама и очекивањима претерали, а ипак су један другом потребни да би се од тог занесењаштва отрезнили и вратили на нормалну линију живота. И један и други постају носиоци резонерских функција које доприносе комичном расплету и враћају оног другог на нормалну линију живота. Препознавање, као једна од универзалних карактеристика комедије, представљено је на крају кроз разоткривање јунака, односно њихових заблуда и занесењаштва. И један и други су „волели месец“, сваки на свој начин, а сада један другом помажу да се тих својих претераности окану. Зато су њихови карактери двоструки, јер истовремено носе особине и заблуделих личности и резонера.¹¹ Миливој ће рећи:

9 Слика старог Дубровника код Стојановића је свакако идеализована. Гледајући како нестаје материјално и духовно богатство и славу прошлост како пропада, њему је још једино размишљање о њој доносило утеху, иако је знао да се старе вредности неће вратити. О томе говори и његова приповетка *Госпођа Маре*, у којој се исказује идеја о немогућности помирења са чињеницом да су наступила нова времена. Стојановић се ипак никада директно није обрушио на власт, али је славећи прошлост рожисао државни систем.

10 Друга Стојановићева комедија, *Романтицизам и јасноћ*, напушта добродушни хумор и Халер је одређује као политичку гротескну сатиру (1944: 161-199). Стојановић је, такође, сматрао да сатира највише одговара менталитету Дубровчана.

11 Зденко Лешић, следећи теорију античке комедије, говори о два типова комичних маски, а то су алазон и бомолохос (2010: 445-446). Алазон представља личност са апсурдним или екстравагантним претензијама и најчешће је то надрифилозоф, надрилекар, занесени песник, хвалисави војник или отмени естет. Он обично сматра да је изнад других и схвата себе сувише озбиљно, тако да постоји несклад између слике коју он о себи има и онога што стварно представља, односно несклад између његових претензија и стварних могућности. Бомолохос представља драмску личност која тера шалу с алазоном раскривајући га у његовим нереалним претензијама. Захваљујући њему ће алазон открити свој прави лик и постати смешан. У овој комедији немамо чисте типове, односно комичне маске алазона и бомолохоса онако како су оне дефиницијом предвиђене, али и Фрлезија и Миливој у себи носе нешто од карактеристика обеју ових комичних маски. То пре свега видимо у неподударану између тежњи и стварности, као и у разоткривању њихових заблуда.

„Ja bih se bez Vas, gosparu, bio sljepački zaljubio, i to bi bio prvi stupanj prave mahnitosti. Trebalo je da dodje u ovaj zavod jedan, koga su držali za mahnica, da me izliječi od mahnitosti, koja je danas mogla buknut u meni. [...] Čudne spletke udesa! Čudna slučaja! dva sugranasta dolaze u ovaj zavod, obojici ne služe liječnici ni lijeci, već oni jedan drugoga liječe, razgovarajući se.“ (Стојановић 1898: 140, 141-142)

Он постаје свестан како његова будућа супруга Цвијета гледа на љубав и сурпужнички однос, а Фрлезија увиђа у каквој великој заблуди је био када је мислио да може променити навике, размишљања, схватања и делања својих дубровачких савременика. Фрлезија, на крају и сам прихвата да му онај његов стих коледају деца, што ће му и представљати својеврсну казну. Позивајући се опет на Јаусову теоријску класификацију, Фрлезијино понашање можемо окарактерисати као смешно, јер је смешно виђено као нека човекова особина којој се може упутити прекор. Фрлезија као занесењак који није у стању да реално сагледа околности, и који се поставља изнад свих у својој амбицији да промени средину у којој се налази, може бити одређен као смешан. Заправо, и Фрлезија и Миливој изражавају несклад између својих жеља и идеала на једној, и могућности да се они реализују на другој страни. И једном и другом као препрека стоји стварност оличена у новом поретку и новим вредностима. Тенденција ове комедије ипак није у претераном изругивању и строгом кажњавању њихових тежњи. Зато је Фрлезија као драмски јунак на граници између комичног и смешног. Да ли је његова занесеност мана и у којој мери то јесте, или је и он комичан у тој својој неснађености и неразумевању ситуације и околности у којима се нашао приликом судара идеализоване прошлости и нове незадовољавајуће реалности? Пропова класификација подсећа нас и на постојање доброћудног смеха као посебне врсте (1984: 137-143). Како је његова разлика у односу на подсмешљиви у степену недостатка којем се смејемо, смех који изазива Фрлезијин лик моћи ћемо да одредимо и као доброћудни, уколико на његову занесеност не гледамо као на ману, односно, уколико он може изазвати наше симпатије управо тиме што је та занесеност произашла из велике и искрене патриотске љубави, по којој се и разликује од својих суграђана. Ипак, он остаје комичан у поменутој неочекиваној ситуацији заснованој на обрту, када онај који жели да разоткрије туђу обузетост идеалима бива разоткривен у својој.

Комедија се као књижевна врста готово увек бави оним што је просечно и обично у стварном животу. Представљајући обичне људе кроз њихове мане, слабости и пороке, она увек настоји да да реалну слику живота, упркос томе што се служи различитим претеривањима и преувеличавањима. Зато кроз комедију дефилију многи типови људи: од тврдица, лажних учењака, разузданих младића, раскаланих младих удовица до странаца коју су смешни због непознавања језика средине у којој су се нашли, тврдица итд. (Лешић 2010: 444-446). Иако долази етикетиран као потенцијални лудак, Фрлезија је ипак више филозоф „мало чудноват, и националист, који тугује и размишља о своме родном граду Дубровнику“ (Поповић 2000: 427). Како и Миливој и Фрлезија носе карактеристике занесењака (Фрлезија ипак много више него Миливој), на овој тачки се комедија *Фрлезија* унеколико приближава комедији карактера, чији смисао лежи у намери да исмеје неке људске мане посредством типичних комичних ликова који су носиоци неслада између претензија и стварности. Али лик Фрлезије не може бити једноставно и једнозначно одређен. Иако јесте занесењак који својим понашањем прикрива једно велико незадовољство, ипак он није представљен као не-

гативна личност, штетна за средину у којој живи и опасна за морал тог друштва. Фрлезија воли Дубровник, а не странке, и када би припадао једној, то би значило да мрзи друге, а он заправо воли читаву своју домовину.

Мане су више смешне због своје недруштвености него због своје неморалности. Комични карактери увек подразумевају извесно преувеличавање, али негативне особине не би требало да пређу у пороке јер се тада доводи у питање њихова комика. Тако уопште није важно да ли је неки карактер добар или рђав, јер самим тим што је недруштвен, он може постати комичан (Бергсон 2004: 115, 120).

IV

Комедија и смех који она изазива, одувек су били најподеснији начин да човек изнесе своје изворно биће, лишено било какве унутрашње цензуре. Оно чему се смејемо најуспешније детерминише наш индивидуални поглед на свет, а смех тако постаје најадекватнији начин за афирмацију одређених вредности, односно кажњавање мана. Зато је погрешно сматрати да смешно и комично упућују на нешто неозбиљно и њиховом проучавању је неопходно приступати увек на озбиљан начин. Кроз представљање једне Стојановићеве комедије, указано је на вредност његових специфичних књижевноуметничких текстова, јер „ниједно његово дело не може бити сврстано у књижевнотеоријске шаблоне“ (Арсич 2009: 75).

Интересовање за проучавање дубровачке књижевности XIX века код нас није било толико интензивно као што је то случај са делима дубровачких писаца из епоха ренесансе и барока. „Разумети дум Ивана значи разумети један од кључних српских проблема: однос према Дубровнику и однос према Србима католицима.“ (Милосављевић 1996: 152) Укључење у корпус српске литерарне традиције и поновно вредновање његовог, али и дела других дубровачких писаца XIX века, свакако ће допринети стварању потпуније слике о новијој дубровачкој књижевности и њеном месту у целокупном систему српске књижевности.

Преплитање смешног и комичног, њихово јединство, као и разноврсност комичних средстава, доприносе животности ове комедије, а снага подсмешљивог одржава њену вечиту актуелност. Комедија *Фрлезија* тако на прави начин репрезентује весели и ведри дух Дубровчана, који познајемо још из комедија Марина Држића, и прави је сведок продужетка те комедиографске линије у дубровачкој књижевности.

Извори

Стојановић 1898: I. Stojanović, Frlezija, Dubrovnik: *Dubrovnik* kalendar za prostu 1898. godinu, 126-143.

Цитирана литература

Арсић 2009: И. Арсић, Дубровачка књижевност Дум Ивана Стојановића – историја књижевности, мемоар, биографија, анегдота”, *Дубровачке шеме 19. века*, Београд: Ars libri, 73-91.

Бергсон 2004: А. Bergson, *О смећу*, прев. Srećko Džamonja, Novi Sad: Vega Media.

Берса 1922: Ј. Берса, Слике и прилике из недавне дубровачке прошлости: Дум Иван Стојановић, Београд: *Српски књижевни гласник*, књ. VII, н. с., Београд, 23-32.

Јовановић 1901: Љ. Јовановић, Ивана Стојановића *Књижевна историја*, Београд: *Српски књижевни гласник*, књ. 1, св. 2, Београд, 137-143.

Лешић 2010: З. Лешић, *Теорија књижевности*, Београд: Службени гласник.

Максимовић 2003: Г. Максимовић, *Тријумф смијеха. Комично у српској умјетничкој прози од Доситеја Обрадовића до Пејтра Кочића*, Ниш: Просвета.

Максимовић 2011: Г. Максимовић, Тројица Дубровчана у српској књижевности 19. вијека. Дум Иван Стојановић, Спира Калик, Антун Фабрис, *Идентичитет и памћење*, Ниш: Филозофски факултет, 137-150.

Марић 1968: S. Marić, Zapis o smeću, *Glasnici apokalipse. Zapisi i eseji*, Beograd: Nolit, 18–21.

Милосављевић 1996: П. Милосављевић, Дубровачка књижевност дум Ивана Стојановића, *Систем српске књижевности*, Приштина: Народна и универзитетска библиотека, 149-173.

Милутиновић 1989: К. Милутиновић, О покрету Срба католика у Далмацији, Дубровнику и Боки Которској 1848–1914., у: В. Крстић (ур.) *Зборник о Србима у Хрватској*, књ. 1, Београд: Српска академија наука и уметности, 33-90.

Перишић 2010: I. Perišić, *Uvod u teorije smeća. Kratak pregled teorija smeća od Platona do Propa*, Beograd: Službeni glasnik.

Поповић 2000: П. Поповић, Дум Иван Стојановић, у: З. Бојовић (прир.) *Сабрана дела Павла Поповића. Дубровачке студије*, књ. IV, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 422-431.

Проп 1984: V. Prop, *Problemi komike i smeća*, Novi Sad: Dnevnik: Književna zajednica.

Ракић 2010: Т. Ракић, Живот и дело Дум Ивана Стојановића, Нови Сад: *Свеске Матице српске*, бр. 47, цит. према *Филозофско издање Свеске Матице српске*, Београд: Матица српска у Дубровнику: Мирослав.

Солар 1984: М. Solar, *Teorija književnosti*, Zagreb: Školska knjiga.

Фалишевац 2007: D. Fališevac, Stari Freud u posjetu Marinu Držiću. Smiješno i komično u Držića, *Dubrovnik – otvoreni i zatvoreni grad. Studije o dubrovačkoj književnoj kulturi*, Zagreb: Naklada Ljevak, 107-132.

Форетић 1999: Foretić, M. Hrvatska drama i kazalište u Dubrovniku od 1850. do 1882. godine. *Dani Hvarskog kazališta. Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, Vol. 25, No 1, 1999, <http://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=110044>. 02.01.2012.

Фрај 2007: Н. Фрај, *Анаџомија кријџике. Четири есеја*, прев. Горана Раичевић, Нови Сад: Orpheus – Београд: Нолит.

Халер 1944: А. Haler, Ivan Stojanović, *Novija dubrovačka književnost*, Zagreb: Hrvatski izdavački bibliografski zavod, 161-199.

Хартман 1979: N. Hartman, *Estetika*, Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.

Цар 1936: М. Цар, Дум Иван Стојановић. Дубровачки сократ, Нови Сад: *Годишњак Матице српске*, календар за преступну 1936, 67-73.

LAUGHABLE AND COMICAL IN A COMEDY FRLEZIJA BY IVAN STOJANOVIĆ

Summary

This paper examines the manifestation of laughable and comical in the comedy *Frlezija* by Ivan Stojanović, a Dubrovnik writer of the second half of the nineteenth century. The aim of this paper is to draw attention to the issue of the theory of laughter, and despite all the difficulties in defining the terms of laughable and comical, to expose the way in which they constitute the comediographic procedure in the given comedy. Its organization and genre determination are presented through the different typologies of laughter, and the comedy is set in the context of a rich comediographic tradition of Dubrovnik literature.

Key words: laughter, laughable, comical, comedy, *Frlezija*

Наташа Делач¹
Београд

ФЕНОМЕН И ФУНКЦИЈА ПСОВКИ. СЛУЧАЈ ПАВИЉОНИ МИЛЕНЕ МАРКОВИЋ

Рад на тему *Феномен и функција псовки. Случај Павиљони* Милене Марковић је претежно научно-теоријски, основно полазиште чине теоријска проблематизовања функције псовки у савременој српској драми кроз случај драме *Павиљони или куда идем, одакле долазим и шта има за вечеру*, ауторке Милене Марковић. Почетна хипотеза овог истраживања гласи: Псовке у драми *Павиљони* Милене Марковић имају превасходно поетску функцију. Предмет истраживања је употреба псовки у драми *Павиљони* Милене Марковић. Циљ истраживања је систематска анализа функције псовки и анализа психологије ликова који псују у драми *Павиљони*. Теоријско упориште рада је дефиниција псовки проф. др Свенке Савић и дефиниција поетског језика Романа Јакобсона. Када је српска драма у питању, псовке су веома важан елемент колоквијалног говора, чији изражајни потенцијал и употреба нису научно истраживани. Милена Марковић је списатељица која је у својим драмама псовку подигла на ниво поетског значења и стога је сматрамо релевантним примером за анализу студије случаја.

Кључне речи: савремена српска драма, псовке, поетски језик, Милена Марковић

1. Псовке и драме Милене Марковић

1.1. Псовке потичу из колоквијалног говора, и раније су третиране као феномен карактеристичан само за економски подређене, маргиналне групе људи, па се поставља питање како је овај феномен пронашао своје стално место у савременим културним, уметничким и медијским системима. У периоду од друге половине XX века, псовке више нису карактеристика само маргиналних социјалних групација, већ постају изразито распрострањене у жаргону тј. „специфичном, измењеном говору који је разумљив само одређеној социјалној групи“ (Андрић 2005:12), као и у свакодневној комуникацији. Псовке су изрази који су се формирали у посебан говорни образац и данас се користе као говорни формулативни изрази – „чврсте језичко-синтаксичке фиксације од једне или више речи, које се преносе, понављају и као дословне целине опстају у традицији“ (Живковић 2001:226).

1.2. Милена Марковић је драмска списатељица, дипломирала је 1998. године на Факултету драмских уметности у Београду, са драмом „Павиљони или куда идем, одакле долазим и шта има за вечеру“. Написала је и драме „Бог нас је погледао или Шине“, „Шума блиста“, „Брод за лутке“, „Наход Симеон“. Такође је објавила две збирке песама „Пас који је појо сунце“ 2001. године и „Истина има терање“, 2003. Написала је и сценарио за филмове „Рударска опера“ и „Сутра ујутру“, оба у режији Олега Новковића.

Она поседује препознатљив уметнички сензибилитет. „У драмама Милене Марковић, радикално се и беспштедно преиспитују етичке и естетичке вред-

1 natasadelac@yahoo.com

ности постапокалиптичког света, чија су осећања и расположења подељена између отупелости, с једне и чежње за неповратном невиношћу и неостваривом срећом, са друге стране. Својим, *живим, гадним* језиком, Милена Марковић слика архетипске јунаке и ситуације у суровој и обестрашћеној стварности“ (Петковић-Гордић 2009)². Особеност њеног опуса је у чињеници да у овим драмама, поред традиционалних постоје и другачији видови псовки. Милена Марковић у интервјуу за „Пешчаник“ каже: „Псовка не треба да буде у комаду ако писац нема слуха према осећању потлачених. (...) Псовка постоји код мене као врста идеологије и поетског знака“ (Марковић 2009). Псовке у драмама Милене Марковић имају превасходно поетску функцију и одговарају идеји поетског језика коју је утемељио Роман Јакобсон и која каже „Умереност на поруку као такву, усредсређеност на поруку ради ње саме представља поетску функцију језика (Јакобсон 1978: 23).

2. Павиљони или куда идем, одакле долазим и шта има за вечеру

Драма „Павиљони или куда идем, одакле долазим и шта има за вечеру“³ је осмишљена као својеврсни калеидоскоп. Уколико се позовемо на Роберта Вилсона, можемо закључити да је намера ауторке да створи простор налик „мултикултуралном, етнолошком, археолошком калеидоскопу“ (Вилсон према Леман 2004: 102). Спајањем различитих нивоа добијамо један нови хетероген простор. Тако већ према упутствима ауторке, можемо уочити три нивоа: „три бокса који представљају станове, на врху неке вишеспратнице“ (Марковић 2005: 9). У драми такав простор можемо схватити на натуралистичком плану као показатељ данашњег социјалног миљеа, када људи немају довољно средстава да успоставе сопствени животни простор, те буквално живе једни другима на главама. На симболичкој равни, тај простор бисмо могли схватити као идеју да људи који живе заједно, живе сасвим сепаратним, отуђеним животима. Драма „Павиљони“ је специфична прича о изгубљеним, неадаптираним младим људима. У средишту пажње је група људи склоњена у четири зида метрополске вишеспратнице. Ти људи су одрасли на асфалу, изгубљени, готово обрастали свакодневицом. Они се убијају, емоционално муче, доживљавају свакодневну тортуру, телесност је код њих начин да дођу до циља, а њихови циљеви су мали и некако увек примитивно доведени у везу са сексуалним или наркотичким уживањима.

Ауторка је створила драму која је сурова, која говори о урабаном менталитету генерације без будућности. „Павиљони“ говоре о деструктивном процесу кроз који пролазе ови (анти)јунаци. Свако од њих успешно проналази један или више начина како би довео себе до потпуне пропасти. Млади (Џига, Маџан, Мала, Ђопа, Ђера, Лопов 1, Лопов 2) пропадају од конзумације опијата и алкохола, сексуалног подвођења, насилности и криминала. Они старији (Кнез, Лепа) се уништавају међусобном тортуром, злостављањем, симбиозом које не могу да се одрекну, али коју не могу ни да поднесу. И они најстарији (Добрила и Људмила) су већ пропали од старости и самоће. Језик којим се ауторка служи је одраз тог друштва које хабиитуира у времену деструкције.

2 Председница УО Фонда „Тодор Манојловић“, приликом уручења истоимене награде Милене Марковић.

3 У даљем тексту „Павиљони“

3. Псовке

Под термином псовка подразумеваћемо „говорни чин експресива, препознатљиве стереотипне форме, експлицитно или скривено изражне, изразите фреквенције, зависне од различитих социолингвистичких и психолингвистичких фактора дискурса” (Савић 1994: 103).

3.1. Псовке сексуалног карактера.

Драма „Павиљони“ броји 117 псовки. Псовка *мајке ти га набијем* јавља се 15 пута у поменутој драми. Ову псовку бисмо могли сврстати у увредљиво псовање. Могли бисмо је означити и као псовку друштвеног карактера. Површна је, јер није потакнута снажном емоцијом, изговорена је готово као поштапалица, што је доказ о постојању навике лика да је изговара. Што би значило да ову псовку можемо окарактерисати и као дифемистичко псовање. У овој конструкцији псовке, опцена реч је изостављена. Међутим, јасна је алузија постигнута падежним обликом (акузатив) заменице он, која јасно указује на мушки полни орган. Псовка *мајке ти га набијем* је у 100 % случајева изговорена од стране Кнеза. Она је у истом постотку праћена увредама, што такође иде у прилог претпоставци да је основна функција ове псовке увреда. Ову псовку Кнез изговара како би вређао изглед или способности саговорника⁴. Нпр.

- КНЕЗ: Да ми је да знам шта то једеш па си тако дебела, мајке ти га набијем. Боље сам јео на мардељу, бре, него код тебе, Лепа (...) (Марковић 2006: 8)
- КНЕЗ: Јок, ти ћеш... А кафу си ми скувала, Лепа, са водом којом переш судове, мајке ти га набијем, хоћеш да ме отрујеш (...) Ти, бре, у питу стављаш директно из помијаре, а себи правиш другу питу, мајке ти га набијем. (...) А моја Зора је кувала купус, бре, да мирише ко торта а гибаницу – да је тражиш од златне рибице, мајке ти га набијем (Марковић 2006: 8).
- КНЕЗ: Са твоје распале ћубе... Не знам како успеваш, мајке ти га набијем. Имаш три длаке на глави и од те три длаке једна се увек нађе у мом тањиру (Марковић 2006: 26).
- КНЕЗ: То је длакетина, мајке ти га набијем. Сто година имаш, Лепа, а не знаш да куваш. Ништа не знаш, Лепа (Марковић 2006: 26).

Основна функција такве псовке је приказивање лика као агресивног, међутим у неколико случајева псовка је директно агресивна са тенденцијом да прерасте у физички окршај или је праћена и физичким насртајима или је изговорена као претња. Нпр.

- КНЕЗ: Шта да заборавиш, мајке ти га набијем!? (Кнез изводи један брз кратак и снажан шамар у правцу Лепе, која пада на под и онда је шутне) (Марковић 2006: 14).
- Поменута псовка је коришћена као поштапалица. Нпр.
- КНЕЗ: Није, Лепа, била си, уф... Кад се сетим. Па јесам те држо ко принцезу, мајке ти га набијем. Била си окићена, обучена, подигнута на штиклице ко луткица... (Марковић 2006: 3).

Свих 15 псовки основног облика *Мајке ти га набијем*, изговара Кнез, а 14 је упућено Лепој. Само једну псовку са идентичном конструкцијом Кнез упућује Мацану и реплика која је садржи гласи овако:

⁴ Лепа је домаћица, кување јој је посао

- КНЕЗ: Ти би да се зезаш мало са мојим дететом, мајке ти га набијем! (Јурне на њега, Мацан га обори песницом из прве и настави да га шутира на поду) (Марковић 2006: 20).

Наредну псовку Кнез изговара у обраћању Лепој, али је она заправо упућена Ђери. Као и у основном облику ове псовке циљ је да увреди, и овога пута реч је о увреди на рачун физичког изгледа.

- КНЕЗ: Што је нежна, мајке јој га набијем, личи на тебе... И угојила се. (Удари је.) (Марковић 2006: 30).

У Драми „Павиљони“ постоји још псовки настале од варијације псовке *јебем ти маму* у значењу „показати некоме зубе, сасути све у лице, обрачунати се, осветити се, претући“ (Андрић 2005: 95). Једна од псовки овог значења има двоструки смисао, на првом месту то је доказ да објекат у овом случају *кева*, није достојна чак ни полног општења, тако да псовач не жели да користи полни орган, већ оруђе, алат. С друге стране то је очигледна корелација са справама чији облик подсећа на мушки полни орган. Нпр.

- КНЕЗ: Прво, Лепа, сва си кљакава. То је истина. Тебе твој Кнез воли и ако би те неко ружно погледао, Лепа, јебо би му кеву на шрафцигер (...) (Марковић 2006:13).

Одређен број псовки у драми „Павиљони“ није упућен саговорнику или неком другом лицу. Такве псовке постоје како би се скренула пажња на неки догађај. Најчешће су такве псовке дате у виду изненађења, неочекиваних догађаја. То су реченичне конструкције дате у виду уздаха, узвика.

У јебоше је псовка изговорена 9 пута у датој драми. Најчешће је изговорена од стране Мацана чак 4 пута, затим од стране Џиге и Ђопа по 2 пута и 1 од стране Лопова. Мацан ову псовку изговара први пут када отвара врата и изненада угледа Малу након доста времена. Други пут је изговара Мацан када му Ђера саопштава да јој касни менструација, трећи пут Мацан изговара ову псовку у даљем разговору са Ђером, када схвата да је Ђера можда трудна. Четврти пут када се сећа Дебеле Џоли и њених великих груди. Џига ову псовку изговара у тренутку када му Мацан саопштава да је пред вратима Мала. Други пут када прича о његовој прошлости са Малом, када је затруднела, побацила и замало умрла. Ђопа изговара ову псовку први пут када се обраћа Џиги, други пут користи псовку након што га Џига удара. Први Лопов је изговара када схвата да у стану има две, а не само једна баба како је мислио.

Псовка *јебига* у драми је употребљена 17 пута. Функција ове псовке је да констатује стање на која се више не може утицати. Ову псовку изговарају следећи ликови: Џига, Мала, Мацан, Ђопа. Овај израз можемо повезати са осећајем помирљивости, резигнације. Самим тим долазимо до корелације између ликова који псују и онога шта псују. Уколико узмемо у обзир тип псовки, можемо претпоставити да је и њихов однос према животу пасиван. Нпр. Псовка је дата са значењем резигнације на то што је Ђопа свестан да је лош човек, да циљ оправдава свако средство, да не бира начине да дође до Мале.

- ЂОПА: Нема шансе, брате... Немаш ти јак стомак за то. Малена има јак стомак, а ја прелазим преко свега, брате, да добијем шта ми треба Јебига (Марковић 2006:34).
- ЂОПА: Само да запалим... Јебига, ја сам гњида... (Марковић 2006:35)

3.2. Скатолошке псовке.

У драми „Павиљони“ долази до појаве одређеног броја псовки које бисмо могли назвати скатолошким. Бојан Јовановић скатолошке псовке сврастава у ред женских. „Мушке псовке настају као прерогатив мушке моћи која проистиче из представе о повлашћености мушког ероса да фалусом ствара и разара, освећује и скрнави. Повезано са сексуалним чином, псовање одржава мушки начин агресије и увреде“ (Јовановић 2007: 307). Морамо истаћи проблематику поделе на мушке и женске псовке, јер у савременом говорном контексту, ова подела није употребљива, јер жене псују исто као и мушкарци, користећи псовке које анатомски нису вероватне. „Прљање изметом и мокраћом је у ствари гест унижавања у чијој основи лежи буквално топографско унижавање“ (Јовановић 2007:307). У највећем броју примера скатолошких псовки које се појављују у драми „Павиљони“ реч је о дисфемистичком псовању, чије је функција да скрене пажњу слушаоцу о некој теми. Нејчешће се то скретање пажње постиже поисто-већивањем говорног апарата са задњицом, а говора са изметом.

Глагол (*у*)сра*и*ти у одређеним облицима јавља се чак 17 пута. Од тога 9 је написано као негација. Уочавамо облике који семантички означавају: *не лаж* и *не ирчи*ај (*ире*)више. Једна од таквим псовки је и ова:

- МАЦАН: Не сери, брате, имао си пун курац допа, посисао си... Јеби га... Извини... (Марковић 2006: 9).

Потврдни облици су најчешће написани у презенту, у овим случајевима, ска-талоске псовке означавају *лага*иши и *говори*иши *ире*више. Неки од примера:

- МАЛА: Како серете (Марковић 2006: 41).
- МАЦАН: Сереш претерано (Марковић 2006: 17).

Само једном глагол (*у*)сра*и*ти коришћен је у другој семантичкој конотацији, али такође је одраз дисфемистичког псовања. Кнез се сећа прошлости када је упознао Лепу, која је била дотерана и резимира сећање да је одувек био страх и трепет за њу. У овом случају глагол усрати значи *уила*ишии се, *ирес*траишии. То видимо на следећем примеру:

- КНЕЗ: (...) А ја викнем, ти се усереш, а је лупим, ти нестанеш...И почела да се гојиш (Марковић 2005: 13).

У „Павиљонима“ се 4 пута сусрећемо са именицом *сра*ње. Семантичка одредба је увек иста. Овом именицом означава се *глу*иос*и*, *нез*года. То је катарзично псовање. Нпр.

- ЦИГА: Попа није глуп тип. Он је сазнао све и два дана после тога дошао код мене да кења о томе како ће да иде да те убије и слична срања (Марковић 2005: 15).
- МАЛА: (...) Волела би да нисам гутала никаква срања (...) (Марковић 2005: 42)

Три пута се у драми појављује глагол *ске*њаиши. То је дисфемистичко псовање, настало као привлачење пажње на одређену ситуацију, од тога је 2 пута без повратне заменице и означава *у*и*ро*иас*и*иши, *изи*ра*и*иши, *у*би*и*иши. У једном примеру уочен је исти глагол, али са повратном заменицом у значењу *онерас*и*оло*жиши се, *снуж*диши.

Следећа псовка није забележена у изворима псовки које су преузете из народне традиције, тако да постоји претпоставка да је ова псовка настала директно из опуса Милене Марковић. Скатолошки садржај не излази само на задњицу, већ и на уста. Лик који је изговара алудира на ружне ствари које жели да саопшти. У

погледу на сам лик, интересантно је да ову псовку изговара баба Људмила која иначе не псује. У погледу на њен профил: старија госпођа, живи у урбаној средини, псовка је неки вид одступања.

- ЉУДМИЛА: Ја само много причам. Само, ово моје рило да сам заклопила, боље би било. Али ајде сад ти робе, да не пушћаш ветар само на гузицу, мора мало гована и овде да изађе (Марковић 2005: 19-20).

3.3. Сексуалне псовке са опсценим заменама за полне органе.

Поред скатолошких, највећи број псовки је сексуалног типа. Мушки и женски полни орган су најзаступљеније именице вулгарног садржаја. У наредним примерима уочени су изрази који означавају мушки полни орган. У првом примеру опсцена реч има значење: *мало сушра, најпроштив*.

- КНЕЗ: Имаш проблема за здрављем... Курац мој. Зини... (Она зине) Ти, бре, немаш ниједан кваран зуб, ти си монструм... (Марковић 2005: 8).

У следећем примеру опсцена реч има значење *и више него потребно, превише*.

- МАЦАН: Не сери, брате, имао си пун курац допа, посисао си... Јеби га... Извини (Марковић 2005: 9).

У следећем примеру псовка постоји у значењу *баи ме брига, не занима ме*. Мацан препричава догађај у којем је Ђопа рекао рибару да га не интересује ко је он.

- МАЦАН: И, пази сад. Каже њему Ђопа, боли ме, каже, курац ко си ти (...) (Марковић 2005: 10).

Овде псовка означава шта ће ти то, за чега. Кнез овом псовком се реферише на потребу Лепе да уда Ђеру.

- КНЕЗ:(...) Који ће јој то курац? (Марковић 2005: 36).

Опсцена реч, има значење *који ђаво, уошшше*. Приметно је да се у овом контексту опсцена реч користи као поштапалица, без прецизне намере.

- МАЛА: Шта си ти, курац, мислио? (Марковић 2005: 15).

Псовка означава шта ти је, шта је са тобом. Мацан се обраћа Ђери, изненађен што је устукнула од покрета његове руке.

- МАЦАН: Који ти је курац, не даш ми да те пипнем, јеси нормална ти (...) (Марковић 2005: 18).

Следи пример где псовка означава упитну реченицу у *коју сврху, зашто*.

- КНЕЗ: Дебела, који курац ти потежеш године? (Марковић 2005: 19).

Овде псовка има значење *дићи руке од свега, отишисаши*.

- ЦИГА: (...) Цоли јој се исповраћала на руку и отерала је у курац. (Марковић 2005: 45).

Женски полни орган се налази у следећим случајевима. У првом примеру опсцена синтагма означава одушевљење, зато бисмо је могли сврстати међу катарзично псовање. Кнез је одушевљен гибаницом и опсценом речи наглашава своје одушевљење у значењу *изузетно, изванредно*. То је и емпатичко псовање, без опсцене речи би се задржао контекст, али овако се наглашава идеја (гибаница је јако добра).

- КНЕЗ: Лепче! Добра ти ова гибаница, све се развлочи ко жвака, у пичку... (Марковић 2005: 8).

У наредном примеру псовка означава сексуалну незаситост. Маџан исказује своју страст према женама користећи ову ласцивну форму.

- МАџАН: Много сам алав на пичку (Марковић 2005: 9).

У следећем случају, поменути реч означава особу која је кукавица.

- МАџАН: Онесвестио се, пичка (Марковић 2005: 20).

Остале сексуалне псовке означавају синонимне радње сексуалног општења:

- ЂОПА: (...) Тек што је сазнао да си давала мачкицу за шушке, већ те удара (Марковић 2005: 40).

- ЂОПА: То је истина. Мајка ми се курвала, оца немам а ђаво ми пева под прозором (...) (Марковић 2005: 343).

- ЂОПА: (...) И кажем себи, Ђопави, ти можеш све. Кад си преузео Џигијеву шљаку, брата, и рибу, можеш све. Јебем те у уста, филујеш ме допом и не могу да макнем без тебе, а плашиш се. (...) Једно вече у Бајин клуб у коме је наша принцеза играла у кавезу и одлазила на шењепу и рањека у паузама, са жељом да појебе нешто (...) (Марковић 2005: 34).

- МАџАН: Јебем ли га, уловиш нешто па направиш шницлу (Марковић 2005:31).

4. Ликови са највећим уделом у псовању у драми „Павиљони“

Анализом драме, уочено је да постоји знатна разлика у употреби псовки између ликова, и квантитативно, и квалитативно. Највише псовки изговорио је Кнез (30), Ђопа (25), затим Џига (24), Маџан (22), потом Мала (8), Први (4), Ђера (2), Људмила (2). Псовке које су изговорили Кнез и Ђопа су у највећем броју увредљиве. Псовке које су изговарали Џига и Маџан су у највећем броју дисфемистичке и катарзичне. Поједини ликови у драми уопште не псују, а то су Лепа, Други и Радмила. Одговор зашто се толико псује, истражила сам посредством психолошке анализе ликова који псују.

4.1. Кнез. Већ на првој страници драме „Павиљони“ међу лицима стоји име Кнез, а његова одредница је матори силос. Само име Кнез које означава племићку титулу истовремено се односи на оног ко поседује моћ. Силос у српском жаргону значи силеџија, насилник (Андрић 2005:227). На почетку драме уочавамо разлоге за такву дескрипцију овог лика. Кнез своју жену Лепу, непрестано вређа, најчешће су у питању реферисања на њен физички изглед, али с друге стране Кнез стално омаловажава способности своје жене, говорећи да јој је храна неукусна, затворска, проналази длаку у ручку и слично. Кнез непрестано псује, псовке су део његове свакодневне конверзације, псовку користи и као пошта-палицу, тако да често нема везе са главним реченичним контекстом. У односу према жени је гневан, агресиван, садистички настројен. Ипак, Кнез се не односи тако према својој кћери. У разговору са Ђером он је неприродно благ, не псује, не виче, не прети. У одредницама на почетку поделе лица, Ђера је означена као Кнезово чедо. Он је брижан према њој. Залаже се да учи, да се не удаје рано, да не буде везана за кухињу. Можемо увидети да Кнез даје све од себе како Ђера не би била налик Лепој. За њега Лепа је све оно прљаво, ниско, огавно, а Ђера лепо, невино, чисто. Кнез и физички злоставља Лепу, она не сме да му одговори, да му

се супротстави, она је пасивна и трпи мужевљевој тортури. Ђера није изложена физичком злостављању. Она сама и каже: *Никад мене... Само виче... Туче маму* (Марковић 2005:18). Међутим, то се мења. Кнез почиње са тортуром над Ђером, чак је и удара. Поставља се питање зашто је починио такав корак? Одговор би могао да лежи у чињеници да је схватио да су све жене исте. Кнез није успео да сачува Ђеру од контакта са мушкарцима. Поредиши мајку и кћер, Кнез увиђа низ сличности. Оног момента када увиђа да је Ђера млада жена која показује интересовање за мушкарце и секс, Кнез почиње да је посматра из другачије перспективе, за њега Ђера више није симбол невиности, већ постаје све оно прљаво и ружно што види у Лепој. За Кнеза је жена у сексуалном односу увек сексуално девијантна. Он тада увиђа да Ђера није другачија од Лепе. Он каже: *Што је нежна, мајке јој га набијем, личи на тебе... И угојила се* (Марковић 2005:30). Прави паралелу и у Ђери види промискуитет, гнусност, сексуалну девијантност. Кнез мрзи жене и не крије се да покаже тај анимозитет. Псовке су код њега последица те агресивности. Он псовку у највећем броју случајева користи као увреду са циљем да понизи жене.

Док је Ђера била невино дете, заслуживала је његову пажњу, али само као асексуално биће. Када је та сексуалност откривена, Кнез је у њој видео жену и осетио гађење према њој. Псовке су код њега само оруђе да тај гнев систематизује вербално и да га оформи тако што ће га непрестано користити као рафал увреда са циљем да понизи жене из своје околине. Кнез у неколико наврата помиње своју мајку Зору. Први пут је када говори да је правила купус да мирише као торта, а Лепа не зна ни гибаницу да направи. Ту видимо очигледну намеру ауторке да прикаже снажан утицај мајке на лик Кнеза. Он је очигледно живео у сиромаштву, чим је јео купус и био жељан гибанице. Ако претпоставимо да сад једе гибаницу, што је за његово поимање храна богатих, можемо да претпоставимо да верује у своју способност да заради, а и у сопствену жртву. Идеализује мајку кроз храну (главна потреба сиромашних). За њега је мајка асексуална, идеализована, а све остале жене су огавне. Сталним интенцијама да жене своје околине упореди са идеалном мајком-куварицом, завршавају се безуспешно, зато је он киван и испољава агресију, а агресију кроз псовке увредљивог значења и физичку тортуру. Он се чак и куне у Зору (мајку), ту можемо претпоставити да му је она светиња. Лепој говори да је воли, али искључиво док је вређа. Кнез је стереотипан пример мушкарца такве социјалне припадности. Кнез је насилник и агресор, који мисли да полаже право на туђе животе, у њему се мешају осећања карактеристична за силеције, који малтретирају слабије од себе, а потом се оправдавају ретким и неуверљивим изјавама љубави.

Он је насилник, али не признаје пораз. Када га је Мацан ударио и онесвестио, не признаје да је добио батине, ту видимо изражен егоизам и уверење да је најјачи. Као једна потенцијална опција која би нам дала одговор на питање зашто је Кнез агресиван, јесте чињеница да га је мајка тукла док се не би занесвестио. Мајка му је умрла тако што ју је повукао фабрички строј, па је није ни сахранио. Таква смрт мајке је Кнезу слаба тачка. Мајка је радила, мучила се, били су подстанари, нису имали да једу, а Лепа све то има. Он их пореди, и за њега је то неправда, јер се Лепа не мучи (по његовом мишљењу) и он мисли да зато што јој је то обезбедио, уједно има и власништво над њом. Зато је агресиван, а псовку користи као увреду, како би понizio жене које су по његовом мишљењу нижи ред бића. У поређењу са њим Лепа не псује, зато што није агресивна, она је пасивна, трпи и подноси.

4.2. Цига, Мацан, Ђопа, Мала су представници нове генерације клинаца који пропадају. Уколико узмемо у обзир околности под којима су одрастали, пропаст је логичан след догађаја. Могли бисмо претпоставити да је псовање рефлексија живљења у свету дроге, секса, проституције, криминала. Уколико посматрамо псовке које су изговорили ови ликови увидећемо да већина тих псовки заправо представља рефлексију на ове појаве. Псовке су најчешће обрасци који у себи садрже речи које упућују на сексуалне односе, полне органе. Већина тих појмова су одговор на проституцију, ризично сексуално понашање, неодговорност приликом упражњавања секса. Псовке су такође повезане и са криминалом, јер је то начин да се агресија испољава вербално. На духовном плану то су људи приземних очекивања, оронули у свакодневици, без жеља и наде, а у социјалном смислу то су отпадници од друштва, наркомани, курве. Велики број катарзичних псовки, псовки као поштапалица говори о језику једне летаргичне генерације која је одређена духовно, а потом и социјално.

У анализи Џигиног лика увиђамо да је он некада био фаца, главни фрајер, све девојке су му биле доступне. Данас је он аутистичан, затворен, завистан од наркотика. Пропао је, нема више амбиција, ни кредибилитет, сада је на дну хијерархијске лествице, дужан је да се правда пред онима над којима је до јуче владао.

Мала је жртва, некада главна девојка у друштву, данас одбегла од стриптиза и проституције. Приморана да за дрогу има сексуални однос са онима које не подноси. Сазнајемо да је одувек била на таблетама и да су оне однеле прву жртву таквог начина живота. Затруднела је, али је користила дрогу, јер није још знала за трудноћу и дете је било деформисано, па је побацила.

Ђопа је некад био обичан потрчко, али је криминалом успео да постане неко и да узме Џиги девојку, посао и репутацију.

Цига и Мацан су браћа, њихова љубав се огледа у решавању питања да ли да се уфиксају сада или касније, помажу се тако што су расположени да један другог убоду у вену. То је иронија њиховог односа, помажу један другоме да се убију.

Овакву генерацију дегенерисаних амбиција, бесциљности и деструктивног понашања одликује аутоагресивност и аутодеструктивност. То су деца улице, која се врте између секса и дроге. Псовање је говор те улице, где су сексуалне алузије поштапалица у говору, свакодневни дискурс.

Када бисмо говорили о разлозима зашто ови ликови псују, кренули бисмо од претпоставке да је псовање рефлексија начина на који живе. Осуђени на савремене пошасте, они и комуницирају савременим језиком, кивни на друштво и околности, они говоре језиком беса и агресије. С друге стране гледано, највећи удео у псовању имају млади. Није случајно што баш они изговарају највећи број псовки. Тиме бисмо могли псовање схватити као конвенционалну струју унутар живота нове генерације. Псовање би могло означити опречну одлику језика младих у односу на језик њихових родитеља. Природно разликовање генерација које следе, у односу на оне које су им претходиле испољава се и на језичком плану.

5. Закључак

У драмама Милене Марковић у центру збивања су млади људи из урбане средине који живе девијантним, летаргичним, неамбициозним животима. Њих погађају савремене тешкоће, рат, беспарица, а понајвише лична животна резигнација. Повучени у себе, без стварне вере у боље сутра, троше живот конзумирајући наркотике, алкохол или једноставно чекајући крај. Они су усамљени и не

виде сврху света око себе. Драмски језик је у великом проценту заснован на безначајним, свакодневним разговорима, агресивним репликама, опсценим речима, жаргонизму и тек понеком назнаком осећања бола. Они користе језик за који је потребан својеврсни шифрарник, јер употребљавајући језик карактеристичан за стање њиховог духа, они постају сепаратистички језички феномен. Они се служе жаргонизмима, вулгаризмима, псовкама, паролама, навијачким скандирањима, речником клуб-културе, компјутерским језиком. Није случајно што је њихов језик налик вештачкој творевини, јер на крају крајева и њихови животи делују као да је пре реч о уметном стању, него о стварном животу. Тај скаредни, сурови живот сасвим прикладно осликава стање у којем се налази дух ових ликова.

Поетика Милене Марковић је заснована најпре у вештом одабиру тема, користи актуелне, провокативне психосоцијалне теме. Милена Марковић ствара драмски простор који с једне стране има врло јасан натуралистички смисао, а с друге стране врло јасан симболички аспект. Ликови у драмама Милене Марковић су отпадници од друштва, људи који су се одрекли сами себе, кивни на свет, али без било какве тежње да победе или бар да се пробуде. Језик којим се служи ауторка је урбан када говоре млади (Ђопа, Џига, Мала), али и провинцијски када говоре представници неког другог неградског окружења (Кнез, Лепа). Језик код Милене Марковић је у служби карактеризације ликова, не само као својеврсног обележја људи који припадају неком социјалном слоју, већ и у служби представљања одлика унутрашњег стања читаве једне групе људи.

У драми „Павиљони“ сусрећемо се симултано са догађајима из различитих станова. На једном спрату пратимо разговоре између младих овисника који су или обрасли у свакодневици или који говоре о својим суровим, анималним животима сведеним на дрогу и секс. Истовремено пратимо живот једне дисфункционалне породице, у којој влада насиље, агресија, тортура, како физичка, тако и психичка. Такође, пратимо живот социјалистичких пензионерки које изнемађују лопови. Пратимо истовремено три стана, три приче, на изглед потпуно различите, али све са истом идејом да је сврха живота непозната, у измаглици. И свуда уочавамо потпуно одсуство породице, као слике света који пропада због немогућности да се обре у најмањој могућој заједници. Зато је усамљеност заједничка карактеристика свих ликова и основно осећање када говоримо о драмама Милене Марковић.

Поетски језик Милене Марковић огледа се у чињеници да се служи огољеним, чулним, жестоким, гневним језиком, језиком маргиналних социјалних групација. Језик је штур, сажет, али емотиван и снажан. Баш такав језик, колико год се чинио гадним и простим, тај језик је аутентичан, а што је најважније те ликове одређује са психолошког аспекта.

У овом раду повезала сам псовање са емоционалним стањем лика који псује. У највећем броју случаја псовка је вербални одраз немоћи ликова да се адаптирају у савременом свету и одоле искушењима таквог живота. Употреба псовки од стране драмских ликова говори о њиховим карактерима и емоционалним стањима. Псовање као елемент драмског дискурса, обликује лик, постаје структурална супстанца емоција које испољавају ликови.

Псовање је израз одређене идеологије коју ауторка жели да нам предочи. Кроз псовку увиђамо агресију времена у којем се радња драме дешава, уочавамо прилике и упознајемо свет у коме је зло једини начин за опстанак. Псовке у драми „Павиљони“ имају функцију да оснаже, естетизују и дочарају један свет. Као такве чине интегрални део језика ауторке и учествују у стварању онога што

зовемо драмском поетиком. Путем овог истраживања потврђује се хипотеза да је псовка неодвојиви део драмског текста. Елиминацијом псовки из поменутих драма, нарушио би се концепт лика, концепт прилика у којима се радња дешава и на крају идеја драме би такође била нарушена.

Литература

- Андрић 2005: Д. Андрић, *Двосмерни речник српског жаргона*, Ваљево: Топаловић.
- Валић-Недељковић, Дубравка. Псовке у средствима масовног комуницирања, *Култура*, Београд, 1994. <http://www.zaprokul.org.rs/Media/Document/CasopisKultura/796.pdf>. 16.1.2012.
- Живковић 2001: Д. Живковић, *Речник књижевних штермина*, Бања Лука: Романов.
- Јакобсон 1978: Р. Јакобсон, *Озлеги из поетиике*, Београд: Просвета.
- Јовановић 2007: Б. Јовановић, *Судбина и Маџија*, Београд: Просвета.
- Lehmann 2004 : Н. Lehman, *Postdramsko kazalište*, Zagreb, Beograd: CDU – Centar za dramsku umjetnost, ТкН – Centar za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti.
- Марковић 2006: М. Марковић, *Драме*, Ириг: Српска читаоница.
- Марковић, Милена. Интервју: Милена Марковић, *Пешчаник*, Дани, БиХ, 2009. <http://pescanik.info/content/view/2955/94/>. 5.2.2012.

PHENOMENON AND FUNCTION OF SWEARWORDS. CASE PAVILIONS OD MILENA MARKOVIĆ

Summary

The topic of this thesis, The phenomenon and function of swearing – Pavilions by Milena Marković, is primarily scientifically theoretical. The primary starting point comprises of the theoretical problems of the function of swearing in contemporary Serbian drama, using the example of the drama Pavilions, by Milena Marković. The starting hypothesis of this research is the following: the swearing in the drama Pavilions by Milena Marković has a primarily poetic function. The research objective is the systematic analysis of the function of swearing and the analysis of the psychology of the characters that swear in the drama Pavilions. The theoretical basis for this paper would be the definition of swearing by Professor Svenka Savić and the definition of poetic language by Roman Jakobson. When discussing Serbian drama, swearing is a very important element of colloquial speech, whose expressive potential and usage has not been a subject of scientific research thus far. Milena Marković is an author who has risen swearing to the degree of poetic meaning and is therefore considered a relevant example for the analysis of the study of circumstance.

Key words: poetic language, swearing, Milena Markovic, contemporary Serbian drama...

Бојана Аћамовић¹*Београд*

ЕЛЕМЕНТИ ДЕТЕКТИВСКЕ ПРОЗЕ У РОМАНУ *СТВАРНИ ЖИВОТ СЕБАСТИЈАНА НАЈТА*

Овај рад на примеру романа *Стварни живот Себастијана Најта* Владимира Набокова приказује начин коришћења елемената детективног жанра, њихову функцију, као и кршење строго утврђених жанровских конвенција у делима високе књижевности. Набоков жанр детективног романа укршта са жанром романсираних биографија, при чему значајно одступа и од једног и од другог, стварајући дело које одражава типично набоковски, али и постмодернистички став према чињеницама и стварности. Као средство изобличавања конвенција жанра писац користи пародију, а највеће интервенције виде се у лику истражитеља. Тако детективска потрага за идентитетом мистериозне особе прераста у потрагу за идентитетом самог детектива, уместо чврстих доказа читаоцу се нуде приповедачеве претпоставке и нагађања, а крај романа не носи коначно решење загонетке већ у постмодернистичком маниру отвара нова питања.

Кључне речи: детективска проза, пародија, постмодернизам, Владимир Набоков

Детективски жанр у књижевности развио се у оквиру криминалистичке прозе а његове корене критичари проналазе још у античким трагедијама, те се тако Едип сматра једним од првих литерарних детектива. Злочини и мистерије одувек су заокупљали пажњу читалачке публике, а књижевност која у свој фокус ставља управо ову тематику већу популарност стиче током деветнаестог века. Од појаве приповетки Е. А. Поа и нарочито од стварања лика Шерлока Холмса у делима А. К. Дојла детективска проза је стекла велику читалачку публику, али не и еминентан статус у канону високе књижевности. Будући да се појава детективске приче у 19. веку поклапа са успоном жанра кратке приче најуспелија дела са чувеним детективима у главним улогама (поред Холмса, ту је и Честертонов отац Браун) писана су управо у овој краћој форми и објављивана у часописима, што је даље допринело њиховом популарисању. Међутим, за дела настала у периоду између два светска рата, који се и сматра „златним добом“ детективног жанра, карактеристична је форма романа.²

Једна од главних карактеристика криминалистичке (а самим тим и детективске) прозе јесте строга форма и обавеза поштовања основних конвенција. Године 1928, у време када је детективски жанр већ стекао одређену популарност, С. С. Ван Дајн објављује „Двадесет правила за писање детективских прича“, где истиче да је детективска прича нека врста игре, па чак и више од тога, „то је спортски догађај“ у коме важе правила фер-плеја у односу писца према читаоцу (Ван

1 bojana.acamovic@gmail.com

2 Интересантно је да је промена форме донела и промену у полној структури читалачке публике. Док су у 19. веку детективске приче читали углавном мушкарци јер су оне претежно објављиване по периодици, у 20. веку све је више читаоци (а и списатељица) које показују интересовање за овај жанр, будући да су жене чешће одлазиле у библиотеке (Више о овоме у Најт 2003: 81).

Дајн 1939).³ Он тако овде прописује шта би један аутор детективске прозе који држи до свог угледа требало да има у виду, а чега треба да се клони. Наравно, у току богате и шаренолике историје овог жанра Ван Дајнове конвенције више пута су прекршене, што није умањивало вредност романа односно прича, нити их је лишавало статуса детективске прозе. У својим заповестима Ван Дајн истиче значај рационалног, интелектуалног расуђивања, логичког размишљања и дедукције која на крају доводи до решења мистерије, тј. проналаска убице. По Ван Дајну неопходно је да злочин буде убиство „а што је леш мртвији, утолико боље“ (Ван Дајн 1939). Он такође наглашава да се читаоцу морају јасно предочити све чињенице везане за мистерију како би он могао упоредо са детективом трагати за решењем.

У студији *Поетика криминалистичког романа*, која се фокусира на карактеристике структуре овог жанра, Станко Ласић такође предочава да је строго поштовање правила инхерентно том типу романа, мада додаје да се Ван Дајнових заповести не треба слепо придржавати, будући да је Ван Дајн „свео [...] широку и тешко одредиву литерарну праксу на један модел“ (Ласић 1973: 10). Као тип функцијског романа, на фабулативно-композиционом нивоу криминалистички роман се одликује линеарно-повратном нарацијом, што значи да све јединице нарације воде у будућност ка открићу загонетке, али да исто тако све јединице воде и у прошлост према почетној тачки, односно почетној загонетки (Ласић 1973: 54). Загонетка односно енигма је „главни принцип структуре криминалистичког романа“, то је извор напетости која се отклања решавањем мистерије на крају. (Ласић 1973: 57). И Лора Маркус у свом раду „Детекција и књижевна проза“ истиче приповедачку особеност детективских романа коју назива „комплексном дуплом нарацијом у којој се одсутна прича, прича о злочину, постепено реконструише у другој причи (истрази)“ (Маркус 2003: 245).⁴

Однос детективног жанра и високе књижевности је од самих почетака био сложен. Иако је као део популарне културе сматран инфериорним, није се могао сасвим занемарити у критици, управо због своје популарности, али и због већ поменутих специфичности у наративној структури. Детективска проза је критички разматрана у теоријама од психоанализе до постструктурализма, а мистерија као покретач радње проналази место и у бројним романима 19. века који сада чине део канона. Док модернизам са својим нагласком на психологији и миту стоји у супротстављеном односу спрам детективских прича, постмодернизам, као својеврсно опирање вредностима модернизма, враћа се овом жанру коришћењем основне матрице детективских романа, продубљујући је и дајући појединим елементима нови контекст и шире значење. Донекле је парадоксално то да оно што се сматра озбиљном, високом књижевношћу у постмодернизму настаје тако што се преузимају и очигледно крше строга правила „нижих“ жанрова, као што је криминалистички роман. То кршење најчешће се спроводи коришћењем пародије и претварањем истраге у метафизичку потрагу за истином која ће неминовно морати да остане отворена. Лора Маркус истиче спрегу између биографије и детективног жанра, наводећи, између осталог, и Набоковљев роман *Сиварни животи Себастиијана Најша*, као пример дела у коме биограф

3 Правила су објављена први пут 1928. године а касније су у више наврата прештампована, уз мање измене. У раду су коришћени наводи из верзије објављене 1939. године, доступне на интернет страници feedbacks.com.

4 Цитате из критичких студија које су у Литератури наведене на енглеском језику на српски превела Б.А.

креће у потрагу за чињеницама о животу особе о којој пише, при чему често губи траг. По њеним речима, „елементи који постају мање-више експлицитни јесу, прво, биографово поистовећивање са или жеља за особом коју он или она прати, и друго, природа 'доказа' и начини њиховог прикупљања“ (Маркус 2003: 263).

Стварни животи Себастијана Најта је први роман који је Владимир Набоков написао на енглеском језику после девет „руских романа“ и први који је 1941. године објавио у својој новој домовини, Сједињеним Америчким Државама, а за разлику од већине романа и прича које је у периоду од 1921. до 1939. потписивао псеудонимом В. Сирињ, објавио га је под својим именом и презименом. Стога ово дело представља упечатљив прелаз из једног периода Набоковљевог стваралаштва у други, обележен понајвише овом првом променом, променом језика приповедања. *Себастијан Најт* засигурно није детективски роман, тим пре што је Набоков гајио изврстан презир према том жанру. Али то му није сметало да се у свом делу поиграва одређеним елементима детективске приче које ће искористити на специфичан начин. Набоков наине комбинује детективску прозу са жанром романсираних биографија, што би, како истиче Зоран Пауновић, представљало и најзначајнију новину у овом роману, будући да „[н]овина код Набокова обично није у ономе што се на први поглед чини најоригиналнијим, већ у ономе што највише личи на познато, традиционално и конвенционално“ (Пауновић 1997: 24). Крајњи резултат тог комбиновања јесте форма која потпуно одудара од оба ова жанра. Приповедач означен само својим иницијалом В. започиње писање биографије недавно преминулог писца Себастијана Најта, свог старијег брата по оцу, али већ на самом почетку уочава да не располаже довољним бројем података и да заправо осим својих личних утисака и малобројних сећања и нема много шта да понуди. Наине, после Октобарске револуције В. се са мајком сели у Париз, док Себастијан одлази на студије у Енглеску и ту се њихов контакт практично прекида. Осим пар сусрета и неколико писама између њих двојице није постојала никаква комуникација и Себастијан је живео живот у потпуности одвојено од свог полубрата. В. сада жели да писањем биографије отргне од заборава овог, по његовом мишљењу, пажње вредног писца, али и да му се бар мало више приближи, те тако креће у потрагу за чињеницама о стварном животу Себастијана Најта и подражавајући манире детектива из класика овог жанра покушава да прикупи податке за своје дело. Живот Себастијана Најта је слагалица коју В. саставља на основу низа сусрета и разговора са људима који су га мање или више познавали, али и на основу проучавања Себастијанових романа, писама, понеке разгледнице, као и дневника једне руске госпође, при чему празнине попуњава лирским описима, личним закључцима и нагађањима.

В.-ова истрага започиње на дан када је први пут у животу посетио Себастијанов стан у Лондону неко време после његове смрти. Себастијан је све што је поседовао оставио свом полубрату али га је истовремено и задужио да спали одређене папире. В. стан прегледа веома пажљиво и темељно, обилазећи собу по собу (баш као што ће касније рећи да му је намера „да следим његов живот етапу по етапу, без прескакања“ (Набоков 2003: 49)) и попут правог детектива нотира предмете које затиче, делове намештаја, фотографије, садржај фиока, не изостављајући ни ситне детаље као што је опусак у пепељари.⁵ Он с пажњом прегледа и класификује писма и фотографије које проналази а читаоцу пружа и

5 Ово се лако препознаје као стално место класичних детективских прича, заправо као клише који по Ван Дајновим правилима треба избегавати, будући да је и сувише употребљиван. Као што

објашњења порекла појединих предмета (као што је већ поменути опушак или фотографије извесног гдина Х.). Током ове претраге ми међутим уочавамо наговештаје који нам показују да В. није типичан детектив, јер већ на првом кораку он прави бројне пропусте у раду. Пре свега јавља се проблем временске дистанце, који ће прагити В.-ову потрагу током целог романа, па тако и он сам на почетку изјављује: „[И]мао сам испразан осећај да сам одлагао састанак док није постало прекасно“ (Набоков 2003: 33). У сваком добром детективском роману траг се прати док је врућ, а као што истиче Павао Павличић, истрага и испитивање сведока се „не може протегнути на велик временски распон, једноставно зато што сјећања сведока морају бити врло жива, а материјални трагови свакако треба да су свежи“ (Павличић 1990: 30). В. пак окосницу своје потраге ставља на сведочења о догађајима који су се догодили седам или чак више година пре времена у коме он пише биографију. Други очигледан недетективски поступак при прегледању стана представља свакако и спаљивање папира, за које се испоставља да су љубавна писма која је Себастијану слала мистериозна Рускиња. Будући да ће потрага за њом касније чинити значајан и можда кључни део В.-ове истраге, биограф-детектив је овим уништавањем доказа себи значајно отежао посао. Он и сам признаје да је у једном тренутку пао у искушење да прегледа писма означена за спаљивање али „жао ми је да кажем да је бољи човек победио“ (Набоков 2003: 35). Ипак посета стану инспирише нашег приповедача да даље трага и он већ тада закључује који следећи корак треба да начини.

Наставак потраге обележен је низом сусрета са „сведоцима“ Себастијановог живота. Сваки сусрет води другом, можда још значајнијем, чиме се прича усложњава и чиме се ствара мрежа ликова од којих су поједини и тесно повезани. Откривање везе између релевантних ликова води употпуњавању Себастијановог портрета и решењу мистерије. Тако ће захваљујући не баш успешном сусрету са Себастијановим секретаром Гудменом, В. наићи на Хелен Прат, која допуњава његову „биографију“ причом о Себастијановој великој љубави, Клер Бишоп. Иако ће се испоставити да Хелен Гринштајн није мистериозна Рускиња за којом трага, сусрет са њом ће В.-а одвести до Розанових, Себастијанових пријатеља из ране младости. Коначно, сусрети са бившим мужем Нине Речној и са мадам Лесерф показаће се као кључни у проналажењу мистериозне Рускиње. Међутим, В. као да би желео да та већ доста сложена мрежа ликова постане још сложенија, те у сцени разговора са Себастијановим пријатељем са студија уводи и мистериозни глас из магле, за који ће пар редова касније признати да није стваран: „Тај глас у магли одзвонио је у најнеразговорнијем делу мог ума. Био је то само одјек неке могуће истине, благовремена опомена: не буди толико сигуран да ћеш о прошлости сазнати са усана данашњице“ (Набоков 2003: 48).

У току своје потраге, како запажа Пауновић, В. заузима став детектива из америчких кримића тридесетих и четрдесетих година 20. века насталих из пера Хамета и Чендлера, што се огледа „у његовом делању, у детективски стрпљивом и педантном трагању за свим доступним, ма и најбезначајнијим сведочењима о Себастијану, а затим и у начину његовог приповедања о томе, у све присутнијим супериорним, циничним коментарима помало мрзовољног детектива“ (Пауновић 1997: 31). Међутим, упркос појединим сличностима са класичним истражитељима, лик детектива у овом роману је прилично пародиран, те тако В. неће

немо касније видети, ослањањем на овакве референце Набоков заправо пародира детективски жанр.

имати много успеха у тој улози. Иако при излагању околности Себастијановог живота даје детаљне описе временских прилика и санктпетербуршких улица (што су такође проблематична места, са аспекта функције описа у детективској прози), онда када треба да кроз разговор „извуче“ жељене информације од својих испитаника, В. губи своју елоквентност, постаје прилично невешт и тешко успева да потисне емоције и усредсреди се на постављање правих питања. Упечатљив је његов сусрет са Гудменом, Себастијановим секретаром кога је овај повремено ангажовао последњих година свог живота, и који је непосредно после пишчеве смрти објавио његову биографију под насловом *Тражедија Себастијана Најша*. Пошто је већ неколико пута у току романа В. изразио свој презир према Гудмену, овде сада и експлицитно истиче да не може да буде објективан, и док у време њиховог сусрета он није знао много тога о свом саговорнику, сада већ „више нисам отворен и, природно, то мора да утиче на мој опис“ (Набоков 2003: 52). Овако искрена непоузданост приповедача, поготово када је он истовремено и детектив, недопустива је у правом детективском роману будући да читалац мора да добија поуздане информације како би имао приближно једнаке шансе за решавање мистерије као и детектив. Као експлицитан доказ приповедача не-поузданости В. ће физички опис секретара зачинити црном маском која прекрива Гудменово лице. Маске и прерушавање су свакако чест елемент детективских романа али у овом случају црна маска има потпуно другу функцију. Она није ту да сакрије Гудменов идентитет (он јесте особа која нам је представљена и ту нема никакве замке), већ да парадоксално прикрије В.-ов мањак објективности. В. се наине осећа инфериорним и као писац и као биограф, а истовремено је и гневан на Гудмена јер га је овај преухитрио у објављивању Себастијанове биографије, па стога свом саговорнику навлачи симболичну маску преко лица да би сачувао колико толико објективан став према њему. Да наш приповедач ипак никако није у стању да обузда своје емоције и задржи прибраност види се и на самом крају те епизоде, када он евидентно обузет бесом, ипак каже: „Широко ружичасто лице господина Гудмена изузетно је личило, и још личи, на кравље виме“ (Набоков 2003: 56).

В. од Гудмена не сазнаје практично ништа, а из његове канцеларије излази а да му није поставио никакво питање о његовом познанству са Себастијаном, нити о његовој секретарској служби. В. можда прерано закључује: „Осетио сам да се показао као промашај и да сам пратио лажни траг“ (Набоков 2003: 55). Ово није једини случај да В. врло невешто води разговоре са „сведоцима“ Себастијановог живота. Оно што нам је као читаоцима свакако веома привлачно код класика као што су Шерлок Холмс и Херкул Поаро јесте суптилност којом они приступају испитивању сведока и потенцијално осумњичених, па иако нисмо сасвим сигурни због чега је одређени податак на коме детектив инсистира од кључног значаја, знамо да је истрага забележила важан помак. То у В.-овој истрази изостаје, управо због његове неспособности да задржи дистанцираност и хладан став и да прикрије своје стварне намере. Пример овога је његов сусрет са управником хотела „Бомон“ у Блаубергу, где је Себастијан боравио у јуну 1929. године и где је највероватније упознао Рускињу са којом се касније дописивао и због које је напустио своју дугогодишњу љубав, Клер Бишоп. Тај сусрет је један од кључних јер му баш управник може пружити значајне информације, али В. при испитивању свог не тако наивног „сведока“ приступа и сувише директно и нестрпљиво:

„Допустите да будем отворен“, рекао сам без увода, „покушавам да нађем адресу једне даме, пријатељице мог брата, која је овде одсела у исто време кад и он.“ Управник хотела благо подиже поглед, од чега добих непријатан осећај да сам направио неку грешку.

„Зашто?“ рече он. („Да ли треба да га поткупим?“ помислио сам брзо.)

„Па“, рекох, „спреман сам да вам платим за труд за информацију коју тражим.“

„Какву информацију?“ упита он. (Био је глуп и сумњичав старкеља – никад не прочитао ове редове.)

„Мислио сам“, наставио сам стрпљиво, „да ли бисте били тако врло, врло љубазни да ми помогнете да нађем адресу даме која је одсела овде у исто време кад и господин Најт, то јест у јуну 1929.?“

„Која дама?“ упитао је испитивачким тоном гусенице Луиса Керола.

(Набоков 2003: 110)

Иако је у детективским романима уобичајено да детектив буде промућурнији од читалаца и увек на корак испред њих (док су читаоци обично промућурнији од помоћника детектива, у чему и уживају), овде је читаоцима пре него В.-у јасно да стари управник није нимало глуп, али својом нестрпљивошћу и нетактичношћу В. постиже само то да управник хотела постаје све подозривији и неспремнији да му помогне на било који начин. Да управник сасвим свесно избегава да помогне В.-у постављајући му изнова иста питања и показујући му оно што он ни не тражи, види се и из његовог сасвим здраворазумског одговора на В.-ово преклињање за помоћ: „...не желим да особа која је за мене потпуни странац узнемирава људе који су били и биће моје муштерије“ (Набоков 2003: 112). В. је са своје стране потпуно свестан својих недостатака као детектива, а неуспеси које трпи, што због својих грешака, што због сплета околности, чине га све несигурнијим. Трагајући за адресом Лидије Бохемски, једне од гошћи хотела „Бомон“, В. се труди да истрагу води по прописима:

Упитао сам мог известиоца да ли мисли да је Рускиња. Рекао је да јесте. „Згодна тамна жена?“ сугерисао сам, користећи стару стратегију Шерлока Холмса. „Тачно“, одговорио је, углавном да ме се отараси (прави одговор би био: Ох, не, она је ружна плавуша). (Набоков 2003: 138).

Оваквим референцама на класике детективног жанра Набоков тај жанр заправо пародира. Као што смо већ видели опушак цигарете овде није траг који води ка убици, маска не служи прикривању идентитета, а детектив није ни близу најдовитљивији лик у роману. Набоков нас и сам упозорава да у рукама не држимо прави детективски роман већ пародију овог жанра. То чини кроз приповедачеву анализу Себастијанових дела која и иначе представљају паралелу догађајима из В.-овог и Себастијановог „стварног“ живота. У приказу Себастијанове књиге *Призмастична брид* В. износи да то

није само раздрагана пародија на поставку детективске приче; она је и опако опонашање многих других ствари: као на пример извесне литерарне навике коју је Себастијан Најт, својим изванредним опажањем потајне преваре, приметио у савреме-

ном роману, на име помодан трик груписања различитих људи у ограниченем простору (хотелу, острву, улици) (Набоков 2003: 83).

Примењујући горепоменути „помодан трик“ Себастијан у *Призмајичној бриди* приказује пансион у коме одседа 12 људи за које се касније испоставља да су сви до једног међусобно повезани родбинским или неким другим везама. Већ сам почетак недвосмислено указује на један други, у то време као и данас изузетно популаран роман, *Убиство у Оријент Експресу*, Агате Кристи. У Себастијановом роману догађа се убиство, пронађен је леш Г. Абесона, а локални полицајац зове лондонског детектива да му помогне око истраге. Међутим, детектив пролази кроз низ трагикомичних ситуација (колима удара једну старију жену, а онда седа у погрешан воз), те стога касни а истрага се већим делом одвија без њега. И као да до тог момента детективски жанр није довољно пародиран, када детектив коначно стигне на место злочина, леш нестаје. Усред опште збуњености један од ликова, случајни пролазник који иначе једини није био сумњив, скида браду, перику и наочаре и представља се као наводно мртви Г. Абесон. „Видите“, рећи ће он, „човеку се не свиђа да га убију“ (Набоков 2003: 86). Тиме је Г. Абесон одиграо двоструку улогу: он је и убијени и убица, јер је по конвенцијама, или боље речено клишеима, детективног жанра, најмање сумњива особа обично кривац, и то поистовећивање два идентитета ће добити посебну тежину на крају романа.⁶ Али ситуација са Г. Абесоном указује и на основни недостатак Набоковљевог романа ако се посматра из перспективе детективног жанра – непостојање злочина. Враћајући се поново на Ван Дајнове заповести, можемо констатовати да леш постоји, да је и те како мртав, али да није у питању убиство већ природна смрт, у шта се ни у једном тренутку не сумња, па самим тим нема ни кривца. За разлику од правих детективских романа, В. овде не истражује околности смрти, већ околности живота Себастијана Најта, али како се на крају испоставља, предмет истраге је заправо и више од тога.

Као што примећује Шломит Римон, иако наслов романа указује на то да ћемо читати биографију, само стварну било фиктивну, у питању је заправо роман о потрази (Римон 1984: 123-4). Наслов указује и на детективску потку, јер придев „стваран“ сугерише да негде постоји и „лажан“ живот Себастијана Најта, односно његова лажна биографија (дело Себастијановог секретара, Гудмена), која наводи на погрешан траг па је стога треба елиминисати. Основни покретач радње романа је тако тежња за откривањем истине о Себастијановом животу, који представља загонетку и за читаоце а и за приповедача-биографа. Загонетка, односно енигма, као што смо видели и код Станка Ласића, представља и неопходан елемент детективских романа, а решење до кога се на крају дела долази мора бити такво да задовољи и детектива и читаоце. Из почетне енигме о Себастијановом животу која је прилично широко постављена (јер колико прецизно и темељно би се могао описати било чији живот?) током романа се конкретизује више мањих енигми од којих је најзначајнија она везана за Русињу са којом је Себастијан наводно био у вези последњих година свог живота. В. ово препознаје као кључан делић слагалице који ће му помоћи да употпуни причу о последње две године пишевог живота, али и као мистерију која је конкретна и

6 На двострукост идентитета овде указује и име случајног пролазника „Носебар“ (Nosebag), што је заправо одраз у огледалу имена Г. Абесон (G. Abeson). (Транскрибовањем ових имена по правилима транскрипције енглеских речи на српски изгубила би се Набоковљева игра словима.)

коју је могуће решити. За то ће додуше бити потребно доста ангажовања, те тако В. у потрази за информацијама путује у Блауберг, па у Берлин и на крају се враћа у Париз, где ће обићи неколико адреса покушавајући да пронађе мистериозну Рускињу. На крају је и проналази пажљивим праћењем трагова, одвајањем битног од небитног и разрешавањем мистерије лажних идентитета.

Потрага за мистериозном Рускињом заправо је део који највише подсећа на класике детективног жанра, али и она је обележена Набоковљевим пародичним интервенцијама. Ни та потрага као ни цело В.-ово трагање за „стварним“ Себастијановим животом, није сасвим рационална нити је заснована искључиво на логичком размишљању и дедукцији. В. у једном моменту признаје: „... моје трагање је развило сопствену чаролију и логику, и мада повремено не могу да не верујем да је постепено прерасло у сан, то трагање, користећи мустру стварности за ткање сопствених маштарија“ (Набоков 2003: 123-124). Већ смо видели да по стандардима детективских романа В. није типичан детектив, те се оно што би требало да буде строго логичко закључивање засновано на чињеницама, код Набоковљевог „истражитеља“ често претвара у нагађање и сањарење. Но, кривац за то није В. већ Набоков и његов специфичан однос према стварном, стварности и чињеницама. За Набокова „[с]тварност је веома субјективна ствар... Можете прилазити све ближе и ближе, такорећи, стварности; али никада не стижете довољно близу јер је стварност бесконачан низ степеника, нивоа опажања, дуплих дна и стога је неутажива, недокучива“ (Набоков 1990: 10-11).

Овај Набоковљев став о немогућности долажења до стварности више пута је наговештен у току дела али потпуно доминира тек на крају. При том треба приметити да догађаји описани у роману нису дати хронолошки, те се тако прво приповеда о успешном решавању мистерије тајанствене Рускиње које се као и цела потрага за њом одиграло после Себастијанове смрти, да би се наратор затим вратио на дан Себастијанове смрти и причу о свом неуспелом покушају да сазна његову велику тајну, која се управо у последњем делу романа кристалише као коначни циљ целокупне потраге. Околности В.-овог путовања до болнице Сан Демие у којој Себастијан Најт лежи на самрти налик су онима које задесе детектива из *Призматичне бриди*, али истовремено имају квалитет сна. У болници се одвија „лажна сцена смрти“, како то описује Дејвид Ремптон (Ремптон 1993: 68), јер је В. испрва убеђен да је успео у свом подухвату и да седи поред свог полубрата и слуша његово дисање. Међутим пошто „Набоков обожава да се шагачи са својим ликовима када они замишљају да су погодили неку тајну или открили неку истину“ (Ремптон 1993: 68-9), испоставља се да човек који лежи у кревету није Себастијан, а да је Себастијан заједно са својом великом тајном умро претходног дана. В. пак након тог искуства не показује разочарање због неуспеха своје потраге јер је он ипак дошао до неког сазнања - „да је душа само облик постојања – не стално стање – да било која душа може бити твоја ако нађеш и следиш њене титраје“ (Набоков 2003: 185). Ова ситуација подсећа на нешто што је В. изговорио још на самом почетку романа, говорећи о подацима из дневника једне руске госпође: „Овде ми се понудило нешто до чега можда никад не бих дошао да је било предмет мог трагања“ (Набоков 2003: 5). Читаоци су тако од почетка упозорени на немогућност долажења до објекта трагања и решења загонетке, али такво упозорење не носи собом песимизам већ поруку да ће свако ко тражи до нечега и доћи, као што и В. долази до свог великог открића о души, иако није ни био свестан да је управо због тога и кренуо у потрагу.

Уколико читалац већ није и сам закључио, својом последњом реченицом: „Ја сам Себастијан, или је Себастијан ја, или смо можда обојица неко кога ниједан од нас не познаје“ (Набоков 2003: 186), В. показује да се његова потрага за чињеницама о животу Себастијана Најта заправо претворила у потрагу за сопственим идентитетом. Сасвим у постмодернистичком маниру та потрага се завршава констатацијом да не постоји једно коначно решење загонетке, већ најмање три. Али такав крај не треба да обесхрабри читаоца као што не обесхрабрује ни приповедача, јер је смисао потраге у самој њој, потрага је дакле сама себи циљ. Штавише, потрага за истином доноси живот. Трагајући за чињеницама о Себастијановом животу, В. свог полубрата оживљава, те он постаје барем подједнако реалан колико и приповедач. У *Стварном животи Себастијана Најта* жанр детективског романа прилагођен Набоковљевој поетици и идејама прерастао је у причу о вечитом трагању за идентитетом, истином и великом тајном, које никада не може бити коначно, што је тема која ће и касније бити обрађивана у великим делима постмодерних аутора попут Умберта Ека, Томаса Пинчона и Џулијана Барнса. Тако је циљ овог рада био не само да скрене пажњу на један од мање проучаваних Набоковљевих романа, већ и да још једном потцрта значај детективског жанра за проучавање постмодерне књижевности.

Литература

- Ван Дајн 1939: S. S. Van Dine, *Twenty Rules for Writing Detective Stories*, <http://www.feed-books.com/book/1769.pdf> 15/03/2012
- Ласић 1973: S. Lasić, *Poetika kriminalističkog romana: pokušaj strukturalne analize*, Zagreb: Liber, Mladost.
- Маркус 2003: Laura Marcus, *Detection and Literary Fiction*, у Martin Priestman (ред.), *Cambridge Companion to Crime Fiction*, Cambridge: CUP, 245-267.
- Набоков 1964: V. Nabokov, *The Real Life of Sebastian Knight*, Harmondsworth: Penguin Books
- Набоков 1990: V. Nabokov, *Strong Opinions*, New York: Vintage International.
- Набоков 2003: V. Nabokov, *Stvarni život Sebastijana Najta*, s engleskog preveo Ljubomir M. Radović, Beograd: Rad.
- Најт 2003: Stephen Knight, *The Golden Age*, у Martin Priestman (ред.), *Cambridge Companion to Crime Fiction*, Cambridge: CUP, 77-94.
- Пауновић 1997: Z. Paunović, *Gutači blede vatre*, Beograd: Prosveta.
- Павличић 1990: P. Pavličić, *Sve što znam o krimiću*, Beograd: „Filip Višnjić“.
- Ремптон 1993: D. Rampton, *Vladimir Nabokov*, London: MacMillan.
- Римон 1984: S. Rimmon, *Problems of Voice in Nabokov's The Real Life of Sebastian Knight*, у Phyllis A. Roth (ред.), *Critical Essays on Vladimir Nabokov*, Boston: G. K. Hall&Co.

ELEMENTS OF DETECTIVE FICTION IN THE NOVEL *THE REAL LIFE OF SEBASTIAN KNIGHT*

Summary

Through analysis of Vladimir Nabokov's novel *The Real Life of Sebastian Knight* this paper examines ways of using elements of detective genre, adapting their function and breaking firmly established genre conventions in the works of high literature. Nabokov crosses the genre of detective novel with the genre of fictitious biography considerably altering both and creating a work which reflects a typically Nabokovian, but also a typically postmodern attitude toward facts and reality. As a means of distorting the genre conventions the author uses parody, and the greatest interventions are seen in the character of the detective. Thus a detective quest for the mysterious person's identity grows into a quest for the identity of the detective himself, instead of firm evidence, the reader is offered the narrator's conjectures and guesses, and the end of the novel brings no final solution to the enigma, but in a postmodern fashion opens up new questions.

Key words: detective fiction, parody, postmodernism, Vladimir Nabokov

Стеван Брадић¹
Нови Саг

РЕЖИМИ ЧУЛНОСТИ И СИМБОЛИЧКИ ПОРЕДАК У МАСКИ МИЛОША ЦРЊАНСКОГ

У овом се есеју анализира начин на који се симболички поредак уписује у поље чулности у драми *Маска* Милоша Црњанског. Приступ је интердисциплинаран и заснива се на концепцијама историје чулности и психоаналитичкој теорији Жака Лакана. Кроз анализу комада идентификују се два супротстављена режима чулности, од којих први, као режим повлашћених, заступа лик генералице, а други, као суматраистички режим, лик Бранка Радичевића. Посебно значајна за анализу је амбивалентна позиција генералице, која истовремено представља субверзивну и стабилизујућу силу унутар поретка. Разрешењу комада, романтичном сусрету генералице и Чезареа, приступа се истовремено са позиција „имагинарног“, у коме је савршена заједница могућа, и „реалног“, у коме је она пука обмана. На овај се начин имагинарно/уметност показује као једно од основних оруђа поретка. Драма се у складу са тиме разумева као критика идеологије, њено разоткривање и поткопавање.

Кључне речи: режими чулности, симболички поредак, ужитак, жеља, смртни нагон

*Маска*² је прво објављено³ дело Милоша Црњанског, тако да је њено место у његовом опусу у одређеној мери специфично. Ова „поетична комедија“ (Црњански 1994: 71) изашла је у Загребу 1918. године, годину дана пре превратничке *Лирике Ишаке* (1919), а три године пре *Дневника о Чарнојевићу* (1921). У њој се, међутим, у сасвим развијеном облику могу уочити одредбе суматраистичке поетике, мада се она још увек не именује на овај начин, већ носи назив *еџеризам* (као и једна од његових каснијих песама посвећена Иви Андрићу). У њој се такође може уочити тензија између феномена љубави, жеље и смртог нагона, као и њихове бројне социјалне импликације, којима ће се писац често враћати каснијим делима (*Дневник о Чарнојевићу*, *Сеобе*, *Роман о Лондону*). У том смислу се ова драма може сместити на пресек политичког и еротског, моћи и чулности.

Као оквир истраживања узимамо поставке *историје чулности*, а пре свега идеју да чула нису „нешто универзално, већ првенствено производ простора, а посебно, времена“ (Смит 2007: 3), односно, да су чула „историјски и културно опосредовани начини спознаје и разумевања“ (Смит 2007: 3). Ово такође значи да је чулност увек већ организована у одређене структуре (тј. *режиме чулности*, перцепција, представа) засноване на технолошким, метафизичким или идеолошким претпоставкама одређене епохе, које формирају у оно што француски филозоф Жак Рансијер назива „деобом чулног“ (Рансијер 2008: 8). Ова деоба почива на расподели и прерасподели „простора и времена, места и идентитета, говора и буке, видљивог и невидљивог“ (Рансијер 2008: 8). Књижевност, као ес-

1 stevatravel@yahoo.com

2 Потребно је напоменути и да ћемо се служити издањем *Маске* из 1923. будући да је оно, како сам писац наводи, „коначна верзија“ (Црњански 1994: 74).

3 Уколико изузмемо његову средњошколску песму „Бура“.

тетска пракса (*aisthesis* – опажање чулима), нужно улази у однос са датим режимима, било у полемичком или афирмативном смислу, сваки пут када проговори о људском искуству: „Она утиче на однос између пракси, између облика видљивости и између начина казивања који дели један или више заједничких светова“ (Рансијер 2008: 8).

Појам симболичког поретка који сачињава други ослонац рада долази нам из лакановске психоанализе и означава поље у односу на кога се конституише изворни расцеп у субјекту, расцеп који узрокује „да се субјект као такав разликује од знака у односу на који се могао најприје конституирати као субјект“ (Лакан 1986: 152). Симболичко је простор великог Другог, са чијом се позицијом субјект идентификује: „Он се види у простору Другога, а точка одакле се он гледа је такођер у том простору. Дакле, ту је и точка одакле он говори, јер утолико што он говори, на мјесту Другога почиње он успостављати ту истиниту лаж, чиме се привуче оно што од жеље судјелује на разини несвеснога“ (Лакан 1986: 155). Симболички поредак је у том смислу простор означитеља, схваћеног у светлу Сосирове лингвистике, као димензија знака која почива на непрестаној игри разлике. На основу идентификације са њим и можемо да констатујемо како се *несвесно стуркшиурира као језик* (Лакан 1986: 159). Као што је познато, уз *имагинарни* и *реални*, симболички поредак сачињава једно од основних поља „класификацијског система, који омогућава истицање битних разлика између појмова који су, према Лакану, раније често мешани у психоаналитичкој теорији“ (Еванс 1996: 135).

Писмо драматургу и равнатељу

Анализу комада започећемо „Писмом драматургу и равнатељу“, које описује сцену и даје низ сигнала о чулности и њеној друштвеној димензији. У њему се простор радње не уређује у пуком техничком смислу, већ се припрема његова-семантичка бина, као и културноисторијски контекст. Радња је позиционирана јасно временски, „пред пепељаву среду 1851.“ (Црњански 1994: 73), и просторно (у ширем смислу) на место са кога се простире поглед: „Према гледаоцу грдни прозори. Назире се Виден у снегу. Belvedere. Karlskirche. Palais Schwarzenberg“ (Црњански 1994: 73). О пепељавој среди Марјановић у свом есеју наводи следеће: „[П]епељава средина је католички празник, први дан поста пред Ускрс. Тога дана католици иду у цркву и посипају пепелом (за учињене грехе) али се вече пре тога праве карневали и маскенбалови и граби од живота колико се највише може“ (Марјановић 1994: 163). Временска одредница нас, дакле, посредно упућује на чулност коју можемо да очекујемо у комаду. У питању је период у коме се ‘граби од живота колико се највише може’, односно, у коме сама тактилна метафора коју Марјановић наводи имплицира доминацију тзв. „нижих чула“ (Јуте 2005: 163), додира, укуса, мириса, која су традиционално повезивана са телесношћу, над „вишима“ (Јуте 2005: 163), видом и слухом, која су традиционално повезивана са разумом. Не треба занемарити ни годину у коју је драма смештена – 1851. је у непосредној близини револуционарних догађаја из 1848-49, а гости у салону генералице су значајни актери ових догађаја, између осталих и вође српске стране, патријарх Рајачић и генерал Стратимировић (који су заступници супротстављених видова побуне). Период о коме је реч, дакле, следи гушењу нереди и поновном организовању политичког поретка према принципима полицијске државе (по замисли још једног од гостију генералице, барона Баха). Као што

је познато, ово је уређење почивало на комплексној мрежи надзирања, које су спроводили државни службеници, али и сами грађани. О овом механизму се нај-детаљније говори код Фукоа, када се истиче како је, према моделу паноптикона, власт преобликована на прелазу из 18. у 19. век, тако да буде „видљива и непро-верљива“ (Фуко 1997: 196), односно према којој су грађани доведени до тога да „интернализују управљачки поглед – око државе“ (Смит 2007: 25). Вид је, према томе, у форми *надзирачког погледа*, чуло које се може сматрати једним од основ-них стубова политичког поретка тадашње Аустријске монархије.

Просторно одређење додатно подупиरे ову тврдњу – наиме, пред гледао-цима се налазе ‘грдни прозори’, са којих они, заједно са актерима драме, могу јасно да виде читав Беч, а посебно истакнуте бечке грађевине. Ове се грађевине могу сматрати седиштем аустријске моћи – Белведер је летњи дворца аустријске царске породице, црква светог Карла је седиште црквене, теолошке, моћи, а па-лата Шварценберг дом је принца Феликса од Шварценберга, који је одговоран за поновно успостављање реда у монархији након револуције. Према томе, поред раскоши које наведене грађевине имплицирају, оне суочавају гледаоца са архи-тектонским амблемима аустријске моћи. Ослањајући се на Лакана, могли бисмо рећи да оно што заједно са драмским ликовима посматрамо, такође упућује *по-глед* у нашем правцу, као поглед великог Другог, поглед „према коме се субјект прилагођава“ (Лакан 1986:83). Овде наравно морамо правити разлику између погледа и пуког гледања, као функције ока: „У нашем односу према стварима, ка-кав је успостављен путем вида и уређен ликовима представе, нешто клизи, пре-носи се с ката на кат, да би увијек било на неком избјегнутом ступњу – то се зове поглед“ (Лакан 1986: 81). Шта је, дакле, оно што нам измиче у овом приказу? Све наведене грађевине изграђене су на прелазу из 17. у 18. век, у периоду након што је Аустрија тријумфовала над Турском остварујући свој војни и политички вр-хунац. Оно што нас посматра са сцене је основ аустријске моћи, поглед самог по-ретка који уређује поље видљивог. Црњански драму поставља између два кључ-на тренука за Аустријску монархију, тријумф који је најавио њен успон и побуну која је најавила њен крај.

Овај поглед се проширује са пројектоване спољашњости на унутрашњост салона: „[С]таклени антре, кроз који се види сала ‘за игру’, пуна парова . . . Сал-он у стилу ‘Louis quinze’ али има пуно ствари по фантастичној вољи генерали-чиној. Лево грдно огледало, један ‘отоман’ тако пун свиле и јастука, као да је из ‘Хиљаду и једне ноћи’... На њему се могу двоје сакрити, толико је за њим цвећа, да се нико не види. У среди грдан Графов клавир. Десно узвишење, ‘кут’ један, пун шампањца и наргиља и сточића за картање. Салон је пун великих далмагин-ских ћупа с модрим јоргованом. На зидовима дубокозелене тапете, под застрт црним сомотом, на којем су извезене жуте, златне руже“ (Црњански 1994: 73-74). Очигледно је да је овај простор структуриран према принципу ужитка, чему доприноси високи ступањ естетизације. Јасно је и да су сва чула укључена у кон-ституисање друштвене фантазије која се концентрише око лика генералице, око њене ‘воље’, па тако музика и плес, луксузни намештај, клавир, отоман, нарги-ле и шампањац, јоргован, тапете и сомот конституишу оно што називамо ре-жимом чулности, као специфично уређење поља чулности и међсобних односа између појединачних чула. Шта оно подразумева? У пољу видљивог – естетиза-цију предмета за свакодневну употребу (намештај, ћупови, тапете); у пољу так-тилности – удобност и плес као (еротизовани) покрет структуриран према од-ређеним правилима и усклађен са музиком, односно са пољем звука, којим до-

минирана класична музика, клавир, и која је као и остале уметности подређена друштвеном ужитку; у пољу укуса – шампањац, а касније и „пишкоте“ и „шар-трес“ (Црњански 1994: 76) и уопште храна која означава одређену еманципацију чула укуса; у пољу мириса – наргиле, јоргован, касније видимо „бурмут“, „ћупиће парфема“ и „по трипут окупана псетанца“ (Црњански 1994: 74), што све наговештава пројекат овладавања пољем мириса. Шта је оно што нас „посматра“ из овог режима? На првом месту можемо да приметимо да је читав салон уређен према стилу Луја XV, односно да се, као и спољашњост, заснива на естетским начелима 18. века,⁴ славне али превазиђене прошлости. Значајније од овога је очигледно потискивање одређених чулних сензација – естетизација предмета за свакодневну употребу потискује њихову уобичајену појавност, која се овиме успоставља као непожељна, *ружна*; удобност установљава повлашћено поље тактичности, односно повлашћеност тела које себи може да приушти укидање неадекватности; музика која влада пољем звука потискује буку, нпр. буку улице и свакодневице нижих друштвених слојева – о домену звука као говора сазнајемо још и следеће: „Друштво је пуно смеха, фриволности и трулости после револуције. ‘Toute Vienne.’ Сви говоре фразе, сви се журе . . . да питају, да говоре“ (Црњански 1994: 74) – говор о темемама које би на било који начин биле тегобне (егзистенцијално, економски, политички) надомешта други тип говора: смех, фриволност, фразе, бука која прекрива и потискује све захтеве, упућујући их у правцу ужитка; еманципација чула укуса подразумева уписивање друштвене повлашћености, односно разлике у поље укуса, која је могућа само посредовањем богатства; у пољу мириса једнако као и у пољу звука на делу је потискивање, али овај пут потискивање непријатног мириса улице, обичних људи, нижих слојева, револуције. Посебно значајна за анализу су и два сигнала која упућују на оријентализам, наргиле и отоман према ‘Хиљаду и једној ноћи’, будући да исток у дискурсу имеприје по правилу представља место претеране чулности, место доминације нижих, нереклексивних чула, у односу на империју којом владају виша, рефлексивна чула (оваква је слика истока, дакако, продукт саме имеприје, односно пројекција којом она уређује сопствени однос супериорности према другима, али у нашем случају према сопственом ужитку).

Женски субјектсе у овом простору конституише као објект жеље, односно, како то Лакан наводи, „објект мало а“ (Лакан 1986: 69). Једна од најчешће понављаних речи у „Писму“ је (*полу*)*гола*, тако да су „даме . . . витке, полуголе“ (Црњански 1994: 74), дојке дама су „увек полуголе“ (Црњански 1994: 74), „руке су голе“ (Црњански 1994: 74) и „плећа гола“ (Црњански 1994: 74). Ово понављање не треба разумети као упућивање на неку врсту необичности коју Црњански покушава да истакне, напротив, као што можемо видети на уметничким сликама из датог периода, балске хаљине током деветнаестог века задржавају карактеристике о којима нас он обавештава.⁵ Поред конституисања изгледа према захтеву Другог, жена је упућена и на конструисање мирисног тела, диференцирајући се на тај начин од других типова женствености. Историчарка чулности Констанца Класен наводи да „према миту жене као опасне заводнице, она користи парфем како би намамила мушкарце, једнако као што вештице користе црну магију“

4 Дакако овај избор сценске декорације може се разумети и као ствар пишчевог покушаја да се на сцену врати нешто од барокног позоришта за које се залаже у тексту „Бивше кулисе“, на шта нам, у свом есеју, скреће пажњу и Миочиновићева.

5 Упореди нпр. *Царица Евђенија Савојска окружена дворским дамама* (1855), Ф. Г. Винтерхалтер, *Госпођа Моатезије* (1855), Д. Енгр, *Велики бечки бал* (1900), В. Гаузе итд.

(Класен 1994: 164). Главна реч овде је, наравно, *мими*, у коме жене опстају само уколико се конституишу као мирисна тела, те кроз чула која делују на дистанцу (вид, слух и мирис) обећавају близину (тактилни ужитак). Ово је важно у још једном смислу – у пољу видљивог оне се не могу јавити као објект жеље уколико не испуњавају одређене предиспозиције, од којих је основна младост. Младост је услов могућности постојања жене (као објекта жеље).

Посебно значајна је извесна опозиција која се у наведеном опису успоставља – опозиција отомана и огледала, схваћена као опозиција видљивог и невидљивог, односно скривеног. Док се у ‘грдном огледалу’ субјект може огледати, сусрести са сопственим одразом, у отоману се могу ‘двоје сакрити’ тако ‘да се нико не види’. У књижевности се за огледало везује богата симболика, аједно од његових значења је и саморефлексија, самоспознаја. Управо на овај начин оно фигурира и у Лакановом мишљењу, али на сасвим специфичан начин, тако да је самоспознаја увек и суштински неспоразум, будући да субјект кроз сусрет са својим одразом у огледалу формира слику о сопственој целовитости, односно слику „ја-идеала“ (Лакан 1983: 6), која не одговара реалности његовог фрагментарног тела и која постаје разлогизворног расцепа, фрустрације и суштинске отуђености субјекта (Лакан 1983: 5-15). Наспрам простора погледа као спознаје/неспоразума, налази се отоман као место тактилности, које пружа могућност скривања, бекства од погледа. Тактилност се, дакле, нуди као место искупљења у односу на фрустрацију погледа. На овај начин можемо разумети и остале позиве на тактилност у комаду – уколико оба поља припадају доминантном режиму чулности. Огледало, међутим, има још једну значајну улогу, као један од централних симбола драме: генералица Ада и глумица Мими могу се разумети као одраз једна другој, јер како се наводи „носе исто одело, сасвим су сличне. Једна је сасвим млада, друга вене. Осим физиономије све је исто, чак и коса“ (Црњански 1994:73). На овај начин Црњански на сцену изводи управо ону дијалектику погледа коју Лакан успоставља када говори о огледалу – Мими у односу на Аду представља „ја-идеал“, оно са чиме се Ада неуспешно идентификује, и што је суштински извор њене фрустрације.⁶ Али потребно је прво разумети простор који Мими заузима у датом поретку – она је, као што ћемо видети, објект мало а, пре свега у односу према протагонисти комада, Чезареу. Фрустрација коју Ада осећа је условљена немогућношћу окупирања овог места. Не би требало превидети ни занимање Мими – она је глумица, те је њена професија у извесном смислу да „буде“ огледало. Осим тога у позоришном комаду, који се помиње неколико пута у току драме, она глуми Федру, архетип жене заљубљене у свог пасторка, тако да на сцени, у основи, игра саму генералицу.⁷ У пољу визуелног се, дакле, осим комодификоване уметности (музика, ентеријер, одећа), може ишчитати и основни механизам формирања жеље путем подражавања. У том смислу, може се рећи како Црњански даје луцидну анализу друштвено конституисане женствености.

Режим чулности који се успоставља можемо сумирати у неколико црта – он почива на низу потискивања непожељних сензација, омогућеном економским и политичким структурама, заснованим на надзирачком погледу Другог. Повла-

6 У тексту „Улисова мушка туга: мушки и женски принцип у делу Милоша Црњанског“ Горана Раичевић исправно уочава и истиче мотив огледала и у другим делима Црњанског: „Индест као главна тема *Маске*, однос наратора *Дневника* према мајци, који има свој директан одраз у *двојничком огледалу* [подвукао С. Б.] Далматинца сумаграисте . . .“ (Раичевић 2006: 232).

7 Компаративна анализа *Федре* и *Маске* представља тему за посебан рад тако да се овде њоме не можемо бавити.

шћени друштвени субјект, присвајањем вишка вредности коју производе они над којима влада, уписује у саму своју телесност ову повлашћеност, диференцирајући се у односу на оне који су је омогућили. Овај режим такође врши родну поделу, додељујући жени место објекта жеље, конституишући је према одређеним чулним захтевима, као извор тактилног ужитка (у име Другог) и место искупења од изворне фрустрације у простору погледа (Другог). У *Маскије*, међутим, друга страна овог режима само назначена, будући да ће Црњански своју пажњу експлицитно усмерити у правцу постинутог тек са *Лириком Ишакe* и *Дневником о Чарнојевићу*.

Жеља и нагон

Да бисмо разумели на који начин назначени поредак регулише поступке ликова, морамо се концентрисати на феномен жеље, као један од централних мотива драме. Неколико ликова је суштински вођено њеном логиком: генералица Ада, Чезаре, генераличини (потенцијални) љубавници и глумица Мими. О генералици као главном субјекту жеље већ је писано, и Мирјана Миочиновић је идентификује као „носиоца донжуанске страсти“ (Миочиновић 1994: 138), што значи да за њу „не постоји ни неверство ни превара, већ само понављање и мултипликација“ (Миочиновић 1994: 139). Ова тврдња је у великој мери исправна, али не одговара на питање зашто је генералица субјект ове страсти, тј. *метонимије жеље*, која је, уосталом, њен основни механизам: „[У] жељи је позитивни објекат само метонимијски заступник за Празнину немогуће Ствари, у жељи је тежња за пуноћом пренесена на делимичне објекте – Лакан је то називао метонимијом жели већ одакле жели, будући да је жеља увек жеља Другог. Да бисмо покушали да пружимо разрешење овог проблема морамо обратити пажњу на начин на који се њена жеља остварује. У дијалогу са Стратимировићем читамо следеће: „*Стратимировић*: Данас сте се грофу Шенборну обећали... / *Генералица*: Нећу да чујем. Ви држите шпионе./ Да, обећала сам...Боже мој, у шали. / *Стратимировић*: Зар вас није стид? / Имате по пет љубавника... тај руски жид... / мало начули виолину / и ти му се обећаваш... / *Генералица*: Хоћеш да чујеш истину? / Мучиш ме, ево, већ три недеље дана... / Шта, шта је?Хоћу све да признам.Не даш? / Само ме тако грозно гледаш, / да, могу: и Станковић, и Нако, и Бах... / *Стратимировић*: Ach... der auch...? famos... ach... ach...! / *Генералица*: Ћутите! Сад је крај. Убиј ме. / Мени је самој гадно живети, / ја нисам за овај свет... / не... не... није ме стид“ (Црњански 1994: 94-95). Из наведеног видимо да се генералца лако обећава сваком свом удварачу, да има бројне љубавнице – ‘по пет’, док на другом месту Стратимировић узвикује „имате их сто уместо мене“ (Црњански 1994: 86) – и да се не зауставља на љубавницима које је освојила, већ да увек жели још (‘да, могу: и Станковић, и Нако, и Бах’). Видимо да је код генералице на делу типична метонимија, једино што нам недостаје је њен недозвољени објект. Њега можемо распознати у Чезареу –на глумичине инсинуације о Чезаревој жељи да се жени, генералица одговара: „Ах!? То ја не дам. / Никога немам, само њега, / на целом свету никог, само њега“ (Црњански 1994: 77). Упркос њеном одрицању од стида, оно што омогућава њену жељу јесте и даље постојећа и непрекршена забрана, у форми забране инцеста. Онај који спроводи забрану, у традиционално схваћеном едипалном механизму је фигура оца, а како видимо, управо је ова фигура одсутна из комада – генерал је мртав. Поредак који на њему почива је, пре-

ма томе, у озбиљној опасности. Али он се није урушио, будући да је генералица субјект којиову забрану, као забрану над сопственим објектом жеље, обнавља. Из овога се назире њена расцепљена позиција објекта и субјекта забране. Можемо према томе да локановски кажемо како *ошац који је мртшав овога није свештан*, а генералица једнако као и Чезаре остварују његов ужитак.

Генераличин сусрет са Бранком Радичевићем допринеће бољем разумевању њене позиције у односу према жељи и тактилности. Бранко о коме је реч у овом комаду је позни Бранко, који се вратио у Беч како би студирао медицину, након што је протеран из Србије (као политички проблематична личност), иако је већ тада боловао од туберкулозе, од које ће умрети две године касније. И њу и њега карактеришу непосредна свест о смрти и о пролазности младости, али њемо видети да су режими чулности које заступају супротстављени. Приликом њиховог сусрета генералца се скоро одмах обраћа Бранку речима: „кад ћете једном... / да се већ заљубите у мене...“ (Црњански 1994: 96), а потом додаје: „Знате ли, шта је страшно: кад младост прође, / и осетите, да сте свели...“ (Црњански 1994: 97), да би закључила: „Хоћу још једном да будем грљена / страшно, лудо, а после... свеједно“ (Црњански 1994: 97). Јасно је из наведених реплика да када говори о љубави и младости генералица заправо говори о тактилности, грљењу, сексуалности. Ово је поље на коме поредак испуњава своја обећања, односно на коме се осваја његов ужитак. Бранко, међутим, има сасвим супротан поглед: „Ја вијам облаке. Гле’те руку ову. / Прсти су ми као свеће догореле. / Није ово више онај Бранко, што га грлише / и ђаци и девојке на Стражилову. / Једни вичу: идеализам, други комунизам, / а ја: етеризам...“ (Црњански 1994: 97). У наведеним стиховима може се ишчитати најаву поетике коју ћемо у сасвим развијеном облику наћи неколико година касније у *Лирици Ишаке* и *Дневнику о Чарнојевићу*. У питању је, као што су то приметили и други критичари, поетика суматраизма, ослоњена на романтизам Бранка Радичевића, који постаје једна врста повлашћеног лика, архи-суматраисте. Његова жеља одбацује вечно кружење око забрањеног објекта, и ми видимо да се он сасвим одриче тактилности, и окреће *даљини*, ‘облацима’, ‘етеричном’. Овоме треба додати да је његов ‘етеризам’ различит и од идеализма и од материјализма (нпр. комунизма), тако да се не концентрише ни око пуког трансцендентног ни око ресцендентног. Концепција о којој је реч изражена је у свом основном виду у следећим Бранковим речима: „Видите, ипак, ја верујем, нејасно, / када хоћу, негде далеко / из моје душе, из мога здравља, / све што ја желим, то се рађа — / то је моја хемија, мој етеризам“ (Црњански 1994: 98). Етеризам, на основу ових стихова, можемо објаснити као једну верзију симболистичке универзалне аналогије, према којој се „кореспонденције... указују као врата перцепције и основна начела устројства света“ (Кољевић 1987: 165). Хемија о којој Бранко говори је хемија адекватности субјекта и света, човека и космоса, који (космос) у овом смислу функционише као алтернативни Други, космички Други, као простор аутентичности, самог реалног. У којој мери је овај Други заступник реалног, односно у којој мери је и сам заснован на алтернативном симболичком поретку, не можемо са сигурношћу говорити, барем не на основу овог Црњанскијевог дела. Извесно је да се космички Други супротставља великом Другом друштвеног поретка те да се на основу овог супротстављања разоткрива и суштински неспоразум између генералице и Бранка, као њихових заступника. Бранко представља *суматраистички* и, у овом делу, једини алтернативни режим чулности у односу на доминантни. У наредним делима он ће се продубљивати и развијати, али оно што нам је сада познато је да се субјект суматраизма успоставља пре све-

га у домену визуелног и аудитивног, односно у домену чула која су традиционално називана „вишим“. У домену визуелног он се успоставља као ‘догорела свећа’, односно као извор светлости који неизоставно ишчежава. Он, дакле, осветљава простор као услов могућности појављивања предмета у њиховом аутентичном бићу. Сумаграистички јунак је такође субјект гледањаи тиме се најоштрије супротставља доминантном погледу – уместо бечких палата он посматра облаке (једнако као и алтер-его Петра Ратића, далматински морнар из *Дневника о Чарнојевићу*). Његов ужитак не припада поретку монархије, он је замењен ужитком самог постојања, који у основи почива на релацији са сопственом коначношћу Управо као извор светлости и гледања Бранко омогућава прераспodelу видљивог и невидљивог, односно омогућава нам да гнереалицу сагледамо на други начин од оног на који нас сама приморава.

Генералица и Бранко су, у том смислу, такође једна врста одраза у огледалу, али је овај пут у питању потпуни одраз, према коме исте категорије у њиховим животним концепцијама играју супротне улоге. Смрт и за једно и за друго има централно место, само што је Бранкова смрт стварна (туберкулоза), док је смрт генераличина симболичка („И ја умирем. Старим. Бранко, старим“). Жеља Бранкова није дословно трансцендентализујућа, већ жеља дистанце, погледа и звука (можемо је разумети у категоријама бењаминовске „ауре“), која покушава да обнови космички поредак (нејасно је да ли у домену имагинарног или реалног), док је генераличина жеља сведена на порицање природног света трајања и умирања, чиме се уместо реалног (или пак имагинарног), на изврнут начин, истиче управо симболичко. Љубав за Бранка има двоструки смисао – са једне стране се може волети само даљина, отелотворена у Фрушкој гори (чиме се очувава објект љубави), док се, са друге стране, љубав јавља као тактилно, близина, односно сексуалност, или ужитак Другог друштвеног поретка („али мени је давно / гадна и љубав и све ваше сласти“). Овај други вид љубави, који разара сопствени предмет, једини је који генералица разуме: „Не гледајте тако... ја бих само — / нашто лагати — и ви и ја знамо... / ипак је љубав најлепше“ (Црњански 1994: 100). Љубав је за њу увек тактилно, близина, сексуалност, што је условљено њеном позицијом у поретку. Зато се запажање да генералицом влада „страх од старости, свепрожмајући страх који доноси слутња о предстојећем умирању чула“ као „једини мотивациони покретач њених поступака“ (Раичевић 2006: 230) мора проширити, тако што ћемо порекло овог страха сместити у немогућност идентификације са друштвено пројектованом женственошћу.

Њена симболичка смрт подразумева престанак постојања у простору ужитка, што она кроз непрестано обнављање афера покушава да заустави. Генералица настоји да успостави бесконачно кружење око објекта жеље. Овакво функционисање типично је за преображај жеље у тзв. „смртни нагон“: „[У] нагону, ‘сама ствар’ је кружење око Празнине . . . нагон је дословно ‘нагон’ да се раскине са Целином континуитетом у коју смо постављени, да се у њу уведе драстичн губитак равнотеже, и разлика између нагона и жеље је управо у томе што је у жељи, ова фиксација за делимични објекат ‘трансцендентализована’, преобразена у замену за Празнину Ствари“ (Жижек 2006: 63). Генералица, дакле, тежи да ‘раскине са Целином континуитета у који смо постављени’. Шта се тиме мисли? Генералица кроз бесконачан низ љубавника покушава да превазиђе своју смртност, јер „елементарна матрица нагона није превазилажење свих појединачних објеката у правцу Празнине Ствари (којој се онда може приступити само кроз процес метонимијске замене), већ је таква да се наш либидо ‘зглави’ на појединач-

ном објекту, и бива осуђен да вечно око њега кружи“ (Жижек 2006: 63). Њено увођење забране над сопственим објектом жеље услов је могућности овог кружења, које јој обећава бесконачно постојање у простору ужитка, *вечно враћање истиоџ*, као *вечно враћање младости*. Њена сумња у овај процес може се ишчитати у одговору Даничићу: „Идите, идите, стара сам, да вас задржим“ (Црњански 1994: 92).

Поставља се питање у којој је мери одсуство стида на коме инсистира истинско нарушавање поретка, односно, његовог система забрана? Будући да се кршењем ових забрана претендује на његово обнављање *изван животиа и смрти* постаје очигледно да не може бити говора о његовом истинском нарушавању. *Сам поредак је бесстигдан*. Није ли управо о томе реч када посматрамо читав Беч на почетку комада – односно када читав Беч посматра догађаје који се одигравају у генераличном салону – сам поглед великог Другог захтева непрестано обнављање ужитка, као оправдање за трауму његове владавине (трауму револуције или рата). Тактилност, која би требала да припада нижим чулима, је уписана у поглед, то „најрефелсивније“ од свих чула (било као тактилност ужитка или као тактилност насиља). Моћ погледа се на њој и заснива.

Смрт коју генреалица прижељкује је тако лакановска *друга смрт* односно, сама ресцендентна бесмртност, у виду бесконачног обнављања стања у коме се субјект нашао: „Друга смрт је оно што нарушава регенерацију мртвог тела: ‘тачка на којој су сами циклуси природних преображаја поништени’“ (Еванс 1996: 33). Коначно, са ове позиције можемо разумети и њен коментар, који се неколико пута понавља у комаду, да је ‘једино лепа смрт’: „Le seul bien cest la Mort...“ (Црњански 1994:112). Ово је „друга смрт“ односно *смрт самe смрти*, обустављање целокупности тока, и бесконачно кружење око Ствари, што за генералицу подразумева тактилност, бесконачно обнављање сексуалности.⁸

Породица и поредак

Са ових позиција можемо приступити теми инцеста у драми, као и њеном необичном расплету. Потребно нагласити да у *Маски* нема инцеста у правом смислу речи, будући да Ада и Чезаре нису у крвном сродству. Сама ова чињеница довољно илуструје начин на који је Црњански разумео читав проблем покренут од стране психоанализе, илустрован митом о Едипу. У *Маски* је породица установљена у стриктно симболичком смислу – кроз низ замена означитеља. Жеља се према томе не разумева као нека онтолошка одредба субјекта, већ као сила која се производи низом посредовања, од којих је централно место припало породици. Породичне улоге су подељене на следећи начин: улогу мајке има генералција Ада, улогу оца њен покојни муж (*отац*), а улогу сина Чезаре. Глумицу у овој структури можемо разумети као понављање мајке (мајка) у њеном идеалном/имагинарном облику, што и сачињава суштину објекта жеље. Према томе троугао се може конструисати и на следећи начин: мајка(‘)-отац-син. Значајан моменат ове структуре је одсуство оца. Изворни родитељски пар је убијен и замењен генералом и генералицом, али је потом отац поново убијен. Преостаје само симболичка (опсцена) мајка (у *Дневнику о Чарнојевићу* имаћемо још јасније

⁸ Овоме би можда требало додати да генералица истовремено увиђа немогућност друге смрти, у чему лежи извесан трагизам њене позиције. На основу овога исказ о лепоти смрти такође можемо читати и као прижељкивање истинске смрти која ће окончати императив вечног кружења, која ће одрешити генералицу од нужности гротескног обнављања симболичког поретка.

приказан расцеп мајке на добру и опсцену). Одсуство оца означава урушавање поретка, који мајка покушава да очува, али управо зато постаје опсцена.

Централни догађај читаве драме, посебно када је о односу жеље и смртног нагона реч, је сусрет глумице и генералице, у коме се остварује њихова замена улога. Након што је Чезаре последњи пут молио глумицу да побегне са њим (што она формално прихвата) он напушта сцену, на којој саме остају глумица и генералица. Глумица се потом обраћа генералици следећим речима: „Ходи. Проћи ћемо кроз гардеробу — / Метни маску... ево мој огртач... мој... / мислиће да сам ја... косу си фарбала — / неће те познати... после бала... / Спаваћеш код мене... да нисам обећала, / морам... биће и цар тамо... неће те познати“ (Црњански 1994: 105). Ефекат огледала је потпун (није, дакле, глумица офарбала косу како би личила на генералицу, већ се десило супротно): док глумица у позоришту глуми Федру/генералицу, у стварности генералица глуми глумицу. Глумица се тако у односу према генералици и Чезареу успоставља у домену имагинарног – за њу као слика ја-идеала, а за њега као *објект* *мало а*. У оба случаја ова слика је извор расцепа субјекта и изворне фрустрације, јер проблем „није фрустрација субјектове жеље, већ објекта у којем је отуђена његова жеља и који се, уколико се више развија, утолико више отуђује субјекту од његовог уживања“ (Лакан 1983: 29-30). Идентификација са Мими је немогућа, али она је немогућа и за саму Мими – и она покушава да заузме место на коме се не налази, глумећи генералицу. Чини се зато да се једино кроз маску, кроз отуђење од себе и идентификацију са ја-идеалом може остварити некаква целовитост. Обмана која се овиме успоставља обмана је пред погледом Другог. Маска тиме постаје централни реквизит драме, који маскира читав простор који генералицу окружује, претварајући га у позориште, у *имагинарно*. Генералица не глуми просто глумицу, она сада глуми *објект* *мало а*, она заузима његово место у простору Чезареове субјективности. На овај начин њихов *свећ* *пост* *јаје* *позорница*. У њему и генералица може да приступи сопственом објекту жеље, остајући несвесна да и Чезаре у овом процесу улази у простор њеног имагинарног, што са собом, дакако, носи низ опасности – од којих је централна урушавање забране која одржава њен нагон. Две ствари остају неразрешене овим објашњењем: зашто глумица уопште одбија Чезареову понуду за брак и зашто генералица у почетку одбија а потом прихвата глумичину понуду да заузме њено место? У одговору на ова питања открива се и читава комплексност драме.

Разлог за одбијање Чезареове брачне понуде можемо експлицитно наћи у следећем дијалогу глумице и генералице: „Генералица: Нећеш га дочекати? / Глумица: А, прислушкујеш...? Was ist heut Abend? / Ја? Тој малог официра? / Ја? Што бих могла краљица бити./ Љубав и ја? Знаш шта ми је цар рекао? / Ох, тај твој нећак је луд“ (Црњански 1994: 105-106). Глумица дакле има планове који превазилазе Чезареа – она жели да освоји самог цара. И овде фигура оца има свој повратак у пуном смислу. Забрана, коју он успоставља пристуна је у пуној снази, а глумица се још једном успоставља као недостижни објекат. Овде такође видимо и њену фрустрацију у пуном смислу – место са којим се она идентификује највише је могуће место поретка. Уместо у простору тактичности њена се жеља испуњава у класној фантазији. То је основни и строго регулисани ужитак поретка. Зато га ни глумица не подрива, одбацивањем брака, већ жели да се у њему потврди на највиши могући начин. Поредак је, дакле, на сваком плану очуван. О овоме сведочи и генераличина реакција на глумичине речи: „Генералица: Пристаћу... све, сада... / тако је млад, добар... никад више / неће нико тако пред тобом да кле-

чи. / Мени сузе навру кад чујем те речи./ Видиш, колики мене љубише... / и видиш шта је крај... остани... остани... / трчи... ти... ти... баци му се у загрљај. / *Глумица*: Bist du wirklich berauscht? / *Генералица*: Es ist Fasching... geh' zum ihm... / ох, да видиш кроз двадесет година себе. / Забога, зар ти немаш срца, Мими?/ Ми смо, сви, багаж... сви, сви ми./ Само он је слadak, мој Вебе. / (Уплашено) / Куда ћеш?“ (Црњански 1994: 106). Генералица прави неочекиван избор – апелујући на глумицу да прихвати Чезареову брачну понуду: „Ето... допуштам сад... венчајте се“ (Црњански 1994: 106). Генералца, у основи, не прихвата да игра улогу глумице како би испунила своју *љрљаву фанџазију*, већ како би испунила Чезареову љубавну фантазију.Односно испуњавање њене *љрљаве фанџазије* само је оправдање пред погледом опсценог Другог, док је права мотивација очување Чезареовог „идеализма“. Она игра улогу глумице, како би очувала, у домену имагинарног, његову љубав, коју је тако неочекивано бранила у дијалогу са Мими. Ово се види и у дијалогу са Чезареом: „*Глумица*: . . . Нећу да скинем маску, може неко доћи./ Оставите ми маску, молим вас...Вебе... / не мичите се... ја не смем да пољубим тебе./ Не долазите ми ближе.Ја дрхтим цела... / За име божје, стан'те... то не... не, опрости ми. / *Чезаре* (загрли је): Мими... / *Глумица*: Боже, како први пољубац личи на смрт“ (Црњански 1994: 108). У њеном пристајању на маску све време је присутно порицање тактичности, које своје порекло има у наговору на љубав и брак, упућеном глумици.Остваривање њене инцестуозне фантазије управо је супротно њеном *наџону* – оно подразумева укидање читавог симболичког поретка који га подржава. Зато јој ‘први пољубац личи на смрт’, јер једном када се тактично оствари, „отац“ је заиста убијен, а са њиме и објект жеље. Генералица, наравно мисли на своју смрт, јер је она та која свесно врши преступ: „Ја нећу да живим. / Нећу будућност... ни љубави./ Хоћу да ме љубите, а ја да вам се дивим; / овако у маски, као да није на јави. / А сутра, свеједно... па... отроваћу се“ (Црњански 1994: 109). Треба приметити да се у овом малом позоришном комаду који она изводи за Чезареа, остварује у потпуности оно што обоје *желе*. Једино у простору имагинарног сви конфликти су потиснути и пуноћа егзистенције је могућа, иако фалсификована.⁹ Очување Чезареове љубавне фантазије је од суштинске важности за генералицу, не зато што она верује у брак и љубавну срећу, већ управо зато што у њих не верује. Зато јој је неопходан други који би у ту структуру веровао. На овај начин симболички поредак, на коме почива и њен нагон, бива (привидно) очуван и оправдан. Она са друге стране успева да приступи немогућој Ствари, забрањеном ужитку, али тако да забрана (привидно) остаје ненарушена.За оба лика се у овој сцени поредак истовремено урушава (у домену реалног) и одржава (у домену имагинарног).

Након што се разоткрије обмана („Он јој случајно скине маску“) Чезаре се убија.Ознака и означено суштински су неповезани, појава није израз суштине/реалног, и можда је управо то разлог његовог самоубиства. Другим речима: кроз обману је постало очигледно да оно што он воли није реално постојећи објект жеље, већ његова фикција, која се може испунити било каквом садржином. Расцеп у субјекту је такав да он не може да толерише да је место објекта жеље окупирали фигура мајке, над којом има изворну забрану. Његово самоубиство је убиство које извршава *ошац који је мршав иако шоџа није свештан*, односно, он који је свестан очеве смрти, који је искусио његово одсуство, и који мора да га

9 Ова је структура необично блиска структури два ремек-дела кинематографије: Хичкоковом *Верџију* и Линчовом *Малхоланд драјеву*, и једнако као и у ова два филма разрешење је трагично.

заштити од ове свести – тако што ће укинути место на коме се она одиграва, дакле, самог себе. Његов је пуцањ у непосредном смислу потврда симболичког поретка. Али са Чезареом ишчезава и последњи „идеалиста“, као последње опавдање постојања овог поретка.

Пост скриптум

Изложеној анализи потребно је додати један *пост скрипцијум* који ће реинтерпретирати закључке, али овај пут са позиције политичке алегорије. Већ су нека од раних читања идентификовала генералицу са Аустроугарском монархијом: „Комедија има политички смисао. Стара генералица може се узети да је стара Аустрија, како она бјежи за љубавницима, тако је и Аустрија у очи своје капитулације конферира са Чесима, Маџарима, Хрватима и Пољацима нудећи им: радите од мене што хоћете само ме не остављајте“ (Прохаска 1994: 127). Ми бисмо, међутим, отишли и један корак даље, додајући како је она отелотворење самог политичког механизма Запада, будући да се у његовој основи може препознати нагон који води генералицу: „Нагон је инхерентан капитализму на фундаменталном, системском нивоу: нагон је оно што покреће читаву капиталистичку машинерију, он је безлична принуда да се улази у бескрајни кружни ток проширене саморепродукције“ (Жижек 2006: 61). Крај комада се у том смислу може разумети као покушај даог поретка да кроз домен имагинарног одржи своју владавину. Иако империја више не верује у сопствену неопходност, ради њеног опстанка довољно је постојање „идеалисте“, Чезареа, који у њу верује. Ова производња консензуса манипулацијом имагинарног може се идентификовати као идеологија. Критика идеологије није страна Црњанском, као што можемо видети из његових каснијих дела, иако је политичка ангажованост његове уметности сасвим специфична. Он је чак и пориче у неколико наврата, тако да нпр.у „Објашњењу Суматре“ експлицитно наводи: „Већина нас ‘најновијих’, иако смо политички на левици, одбацује све ‘корисне, популарне, хигијенске’ дужности . . . Социјализам, на пример, не ширимо лирским песмама“ (Црњански 1968: 115). Али сасвим у складу са његовим позиционирањем одређених форми уметности („Писмо равнатељу“) у режим повлашћене чулности, или у Бранковим коментарима на рачун песама које се „данас пишу“ (Црњански 1994: 100), он коначну либидиналну фантазију, врхунску обману Чезареа, представља као позоришни комад, глуму – али не глуму на позорници која би је разоткрила као такву, већ као глуму у простору реалног. Није ли идеологија управо једна врста фикције, којом се, захваљујући перформативној димензији језика, остварује власт над другим, тако што се прикрива њена арбитарност? Аустроугарска монархија у 20. веку мора да прикаже да је објект жеље својих поданика, које Чезаре означава (будући да никада не сазнајемо ко су му родитљи), како би они ушли у Први светски рат, који се такође може објаснити према категоријама миметичког насиља. Али и више од тога – све имеприје Запада приморане су на исто, како би приволеле сопствену популацију на сукоб.

Код Црњанског се *прејознавање* дешава случајно – односно, фикција је толико ефикасна да субјект не осећа никакву потребу да је доведе у питање. Једино место на коме се у комаду може наслутити заостатак природне везе ознаке и означеног је у домену *мириса*. Иако је генералица савршено маскирана у глумицу, њен мирис је издаје: „Ваш парфем је непријатан — као теткин...“ (Црњански 1994: 111). Аустријска/Аустроугарска монархија (зависи о ком слоју драме при-

чамо) се може препознати по мирису, чак и када се претвара да је нешто друго од онога што јесте. Реално увек пронађе начин да се вратикада је потиснуто, а сваки његов повратак све је трауматичнији (након револуција у Европи 1848-49, дошло је до низа других. Проблем је, међутим, што се у домену имагинарног такође може остварити ужитак у име Другог, па обмањени нема разлога да посумња у обману, све док не буде прекасно. Али сам позоришни комад „Маска“ јесте једна врста разоткривања обмане, скидања маске. Зхваљујући њему долази до редистрибуције чулности, односно: оно што је било невидљиво њиме постаје видљиво. У истом простору у коме се обману врши (имагинарно), позоришни комад је разоткрива. Не улазећи у расправу око политичких уверења Црњанског, нема сумње да је његова књижевност из овог периода на један битан начин ангажована. Имагинарни поредак се тако јавља као битан простор у коме се врши сукоб различитих идеологија. Уметност тиме искрсава као једно од суштинских поља остваривања људског бића у његовој историјској борби за слободу.

Списак литературе

- Еванс 1996: D. Evans, *Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, London: Routledge.
- Жижек 2006: S. Žižek, *The Parallax View*, Cambridge: MIT Press.
- Јуте 2005: R. Jütte, *A History of Senses*, Cambridge: Polity Press.
- Класен et al. 1994: C. Classen et al. *Aroma: The Cultural History of Smell*, London: Routledge.
- Кољевић 1985: С. Кољевић, „Функција песничке слике у српском наслеђу симболизма“, *Српски симболизам: тхиолошка проучавања*, Београд: САНУ, 161-196.
- Лакан 1983: Ж. Лакан, *Сјисци*, Београд: Просвета.
- Лакан 1986: Ž. Lakan, *Četiri temeljna pojma psihoanalize*, Zagreb: Naprijed.
- Марјановић 1994: П. Марјановић, „Драмско дело Милоша Црњанског“, *Маска*, Београд: Драганић, 159-181.
- Миочиновић 1994: М. Миочиновић, „Маска Милоша Црњанског“, *Маска*, Београд: Драганић, 130-154.
- Прохаска 1994: Д. Прохаска, „Милош Црњански: Маска“, *Маска*, Београд: Драганић, 126-129.
- Раичевић 2007: Г. Раичевић, „Улисова мушка туга: мушки и женски принцип у делу Милоша Црњанског“, *Синхронијско и дијахронијско изучавање врста у српској књижевности*, Књ. 1, Нови Сад: Дневник, 227-240.
- Рансијер 2008: Ž. Ransijer, *Politikaknjiževnosti*, NoviSad: Adresa.
- Смит 2007: М. М. Smith, *Sensory History*, New York: Berg.
- Фуко 1997: М. Фуко, *Назирајући и кажњавајући*, Нови Сад – Сремски Карловци: Књижарница Зорана Стојановића.
- Црњански 1994: М. Црњански, *Маска*, Београд: Драганић.
- Црњански 1968: М. Црњански, „Објашњење Суматре“, *Лирика*, Београд: Просвета, 115-119.

In this essay I analyse the ways in which the symbolic order inscribes itself in the field of the senses, in Miloš Crnjanski's play *Maska*. The proposed approach is interdisciplinary, based on the conceptions of the history of the senses and psychoanalytical theory of Jacques Lacan. I begin by identifying two opposed regimes of the senses, represented by the characters of Ada, the general's wife, and Branko Radičević. The former is understood as the regime of the privileged upper classes and the latter as the foundation for *sumatraist* sensuality, typical for the early works of Crnjanski. Focal point of the analysis is the ambivalent position of Ada, who is at the same time subversive and stabilising force within the social order. The culminating scene of the drama, the interaction of Ada and Čezare is approached from the positions of the *real* and the *imaginary*. On the imaginary level all of the contradictions are absent and the perfect projected community is possible, while on the level of the real this community is seen as a manipulation and a cause for tragic outcome of the play. In this way art is presented as one of the mechanism for sustaining the social and political order. *Maska* is therefore seen as a critique of ideology and its subversion.

Keywords: regimes of the senses, symbolic order, pleasure, desire, death drive

Александра Петровић¹
Крађујевац

ТЕЛА КОЈА (ПО)РАЂАЈУ

У раду се преиспитује статус женског тела у романима и песмама Растка Петровића. Из перспективе постструктуралистичких и феноменолошких методолошких предиспозиција разматраће се тешко женско тело и тело које рађа, са посебним освртом на чин порођаја у оквиру којег се открива положај жене и вредност њеног тела одређеног друштвено структурисаним нормама. Њено тело себе ће притом распознати као другост, од себе ће се отуђити и својим боловима, грчевима и крицима посведочити стварност као ону у којој се више у својој целовитости не распознају ни тела нити субјекти.

Кључне речи: тело, порођај, крв, моћ, љубав

Како бисмо дошли до успостављених значења тела која (по)рађају, најпре се ваља осврнути на статус тела у целини како га види Фуко. Као и Ниче, и Фуко „се занима за материјалну, телесну цену историјских догађаја и трансформација, за њихово инвестирање у системе моћи и ослањање на њих“ (Gros 2005: 207). Како историја афицира тела, при чему се знања извлаче из тела да би их потом нано-во формирала, тело, разграђено идејама, траговима језика, са илузијом о својој целовитости и супстанцијалном јединству, постаје море сталне дезинтеграције. Као „објект, мета и инструмент моћи, поље највећег инвестирања у операције моћи“ (Gros 2005: 208), оно постаје медиј кроз који моћ оперише утврђујући своју снагу и силу. Непосредно укључено у политику, на њему се исто тако непосредно одражавају односи моћи: они га обележавају, упућују на рад, захтевајући продуктивност како би успоставили његову економску употребљивост. Укључено у систем потчињавања оно постаје погодно тле на којем се примењују знања која постају новостворене и једине истине тела и његових задовољстава. Дискурси експлоатисани и омогућени од стране моћи уткају се у животе и понашања индивидуа да би их даље конституисали као особена тела. Истина сада особених тела проговара језиком жеље и тежње ка телесном сједињењу са другим у заједници. Таква заједница собом претпоставља хетеросексуални брак као једини облик здруживања у којем је пожељан циљ стварање заједничког потомства у заједничком животу. Засноване брачне везе, регулисане утврђеним правилима, почивају на сексуалности која је привилеговано место операција моћи. Прибегавајући сексуалности моћ успоставља власт над технологијом живота: регулисањем становништва помоћу микро-власти допире се до најинтимнијих тачака човековог бића, до тајне, скривене како од других тако и од самог субјекта, што регулисање и анализу чини пожељним чином у којем сада појединац вољно учествује. Разоткривање тајне и раскринкавање онога од бића заклоњеног, дубоко скривеног, не доводи, међутим, до ослобађања субјекта, већ до његовог *од себе* измештања. Сексуалност, према томе, није место ослобођења субјекта, „него је начин још чвршћег везивања индивидуа и група за биополитичку контролу тела“ (Gros 2005: 219). Жена је стога усмерена на рађање у озаконеном

1 aleksandraja.petrovic@gmail.com

браку, када се радна снага не сме растурати у уживањима, „осим у онима, сведеним на најмању могућу меру, која јој омогућује располавање“ (Fuko 1976a: 11). У таквом друштвеном поретку, у постојећем искуству жена, препознају се трагови доминације над њима, било политичке било природне. Конституисана посредством искључивања и диференцијације, или, пак, потискивањем које се прикрива, њена аутономност одржава се у сопственом привиду уколико прекрије прелом из којег је конституисана. Јер зависност од другог и удвојеност су друштвене релације „које претходе формирању субјекта и условљавају га“ (Batler 2007: 65). Посредством чинова диференцијације и доменом заборне другости, према томе, конструира се женски субјект, који, подложен одређеним условима постојања, условима који одређују чиниоце и условима чињења, као традиционално спремиште и погодно поље деловања моћи, оперише појмом мањка жеље настајујући место мушкарчевог другог. Са акцентом на репродуковање у циљу продужења врсте, женско тело, одређено етиком брачних односа, остварено најпре у материнству, успостављено категоријом пола која „телима немеће дуалност и униформност, како би се одржала репродуктивна сексуалност као природни поредак“ (Batler 2007: 72), живи опипљиво насиље над самим собом.

Како се – запитајмо се – у том контексту открива женско тело у својим порођајним мукама? Да ли је и оно што прати порођајни чин наших јунакиња део друштвеног конструкта или је пак у њему сачувано нешто од природе дато, од Бога? Може ли тело изнова успоставити своју целовитост у расцепу између Бога и туђег себе?

У Дану *шестом* Растка Петровића, у време ратних страха и страдања, при повлачењу српског народа преко Црне Горе и Албаније, остала је да живи епизода из једне чобанске куће која је припадала Пелевом Бријегу, где се у току ноћи одиграла породична драма између мужа и жене, а чији су сведоци били Стеван Папа-Катић и један рићи мушкарац. Нашавши се у порођајним мукама, пред лицем смрти, жена је, поставши женом, раскинула са својим мужем, растала се са животом, доносећи на свет девојчицу. Починивши прељубу и прекорачивши све законе брачне заједнице, она је начинила преступ који ће је ослободити и учинити туђом, оживети је и усмртити. Јер „постати женом“ значи да она најпре мора нестати. Шта је то што је условило њен нестанак? И колика је цена онога чега се одриче како би се поново родила?

Према Радмилином сведочењу сазнајемо да су Милица и она, поред тога што су биле сестре, биле и најбоље другарице:

„Ми смо биле пријатељице, иако, откако смо престале да се играмо као девојчице, нисмо никада више говориле. Мислим о нечем другом сем о свакодневним стварима. Није хтела ништа да каже. Али је волела да буде сигурна да сам уз њу. Страшно се љутила кад би увидела да се ја не слажем с нечим што она воли. [...] О, Милица је била страхан деспот.“ (Петровић 1982: 317-318)

Корене Миличиног деспотизма Радмила налази у њеном интимном припадању верској назаренској заједници. Назарени извориште своје снаге проналазе у трпљењу, жртвовању и одрицању. Они своје понашање подвргавају конвенционалним нормама, одричући се сваке врсте уживања и прекомерја. Дисциплина и принципијелност назарена, њихова воља да се истраје у исправности, имали су пресудан утицај на Миличин живот. Своју послушност и оданост начелима верске заједнице показала је онда када није желела да учествује у безазленој

игри својих вршњака, при чему је требало да учесници игре упадну на назаренски скуп, већ је служавки назаренки јасно указала на намере своје сестре и осталих другова. Ако узмемо у обзир да „цело њено васпитавање дотле, литература, Швајцарска и другарства у пансионату, лудовање за Вагнером, није било пресудно за њен живот“ (Петровић 1982: 319), а један „додир с том женом која је спавала у подруму, мирисала на подрум, била у беди, говорила у малоумним пословицама, био је пресудан“ (Петровић 1982: 319), не можемо а да не призовемо Ла Метрија и његовог *Човек-машину* као симбол онога што се разуме под материјалистичком редукцијом душе и теоријом дресуре. Наиме, „послушно је оно тело које се може потчинити, искористити, које се може преобразити и усавршити“ (Фуко 1997: 132), и то тако што се мера његове потчињености пропорционално одсликава мером његове корисности, и обрнуто. Стога је та жена, служавка, назаренка с крушкама, често говорила на њиховим скуповима, а своја чврста убеђења неретко делила и са својом околином, када ју је „Милица пажљиво слушала и никада је није дирала“ (Петровић 1982: 319). Подвргнувши се дисциплини верске заједнице и, истовремено, овладавши властитим телом путем одрицања и стицањем вештине говорења и убеђивања, незаренка, као један од истакнутијих чланова верске заједнице, преузела је улогу укоритељке и оне која подучава, „није хтела да зна за комику, већ је све преобраћала у збиљу“ (Петровић 1982: 319), а „ако би је већ неко нешто питао, онда је одлучно хтела да га убеди да је она у праву“ (Петровић 1982: 319). Она је, изговарајући отрцане пословице, укућане позивала на морално понашање, опомињала је и подучавала, успостављајући притом непрекидни, хијерархизовани надзор. Тај надзор, који отпочиње од старешине и помоћника старешине, преко слугу (проповедника), до обичних чланова заједнице, „функционише као мрежа односа који иду одозго надоле али, у извесној мери, и одоздо на горе и побочно“ (Фуко 1997: 173); према томе, мрежа власти прожета је ефектима интегрисаних власти које се ослањају једна на другу држећи је целовитом. Она контролише и оне који су задужени за контролу, ширећи се притом неупадљиво али незауостављиво. Како функционише стално и добрим делом у тишини, није неочекивано што је назаренка спавала у подруму, далеко од погледа других, што је с времена на време, онда када је куварици била потребна помоћ, била у улози служавке или је спорадично долазила као продавачица крушка; једном речју, непрестано је била „гост“ куће. Подвргнута дисциплини, и контролор и контролисана, као и сваки верник, водила је рачуна о свакој ситници: за њу ситнице нису биле важне по своме значењу које у себи крију, већ јој је био важан значај које ситнице имају „као средство власти жељне да освоји појединца“ (Фуко 1997: 135). И Милица је била освојена. Тако је она и свог мужа изабрала из њихових редова, а на сестру је данима била љута због њеног учешћа у завери против назаренке. Јер,

„изворност утицаја се састоји у следећем: аутономно биће уживања може се у том самом уживању за које се лијепо открити као одређено оним што није, а да при том уживање не буде прекинуто“ (Левинас 2006: 142).

Као производ средине назаренског учења њено биће се појављује задовољно и испуњено, што ће се у једном новом самооткривању значајно променити.

Јован Тасић, Миличин изабраник, истовремено и циљ и инструмент спровођења власти,

„исто тако, одлазио [је] на неке ноћне састанке, пред њим су полагали заклетве по малим кафанама око Зеленог венца, био је у вези с људима у Русији, у Швајцарској. Био је на тим састанцима говорник, као она жена на својим. И када није могао да стигне код куће, доносио је код нас немачке емигрантске билтене, да их преводи док ми разговарамо или Милица свира“ (Петровић 1982: 320).

И он је овладао њоме: „у основи деспот, њему је увек била потчињена“ (Петровић 1982: 320). Према је био човек који у себи није имао ничег тајанственог, мистичног, чини се, ни заводљивог, и упркос Радмилиној сумњи да ли ће Милица таквог човека моћи дуго да воли, она га је волела до краја, „као пас га је волела“ (Петровић 1982: 320). По Миличиној смрти Јован ће посведочити њене некада огњене речи из писма, које су показивале усхићени позив на вечни завет:

„Писала је: ‘Бити несрећна с тобом значи још увек једину могућну срећу за мене. Како живети иначе и у име чега? Ја те волим баш због свега тога.[...] Није могуће да је срећа једини услов да се однос између два људска бића оствари’“ (Петровић 1982: 300).

Ове речи упућују на Миличину једину могућу прихватљиву стварност, стварност „једнога тела“, која се може живети само „из позиције тајне, и онога који живи ту тајну, дакле, њих двоје и Бога“ (Бошковић 2012: 129). Баш на том месту догађа се оно недогодљиво, немогуће, стварност која себе распознаје као нестварну: немогући постанак другим као прилаз себи. Јер, наместо да прихвати њен целокупни свет као свој, не распознајући у њему границе, туђе, границе другога, чиме би се она у својој реалности објављивала као увек стварна љубављу, Јован је „у њој видео и једнога пријатеља и једну жену коју својим »човековством« треба савладати“ (Петровић 1982: 277). Употребом глагола *савладати*, у значењу освојити, покорити, утврђује се однос између мушкарца и жене у којем жена постаје мужевљев посед, и то деловањем снаге и силине његовог либида. У односу заснованом на пријатељству (Јован ју је, како читамо, најпре видео као пријатеља) и на снажној мушко-женској борби, чији се исход може предвидети, у односу који се зове брак, мушкарац својим »човековством« осваја ону за коју се претпоставља да то активно тражи. „Пошто је постојање својином циљ њеног „пола“, артикулисаног сексуалном жељом у њој“ (Batler 2007: 74), онда је то што ће бити „савладана“ логичка последица онога што јој прописују њен пол и сексуалност у домаћинству. Она је, према томе, била његов циљ, оно чиме треба завладати, успоставити собом, као сигуран пут од идеализације. Како на том путу нема јединства са другим, уцепљења у другога, већ „остаје пут у самоћу, дисхармонију индивидуализованог идентитета, стихије и празнине наших бића“ (Бошковић 2012: 129), тако се Милица могла наћи једино на путу сумње и промашаја идентитета. Отуда ће она посумњати и заувек лишити мужа оног пољупца – својом усном на његовој руци – који је значио завет љубави као вечну верност Бога. Између брачног заветовања и празнине, између себе и утврђеног обрасца који би био мера супружничке заједнице, субјект се удваја, не распознајући више ни себе нити другога. Задржана спољашњост као чврсто конструисана стварност, која се у њој открива као изокренута симетрија, унапред обликује менталну сталност субјекта, отуђујући његово одредиште. Покушајем сједињавања ја са другим одиграва се драма у којој се унутрашњи напон субјекта баца од недостатка до целовитости, на мамцу немогућег поистовећивања, завршавајући у окло-

пима отуђујећег идентитета. На том унутрашњем борилишту, наместо да оздрави, субјект се удваја између обруба и ограда и утврђеног попршта, остајући заплетен и заточен у потрази за оним далеким које се све више удаљава. Уместо испуњења и мира, у њу, отету и савладану, уграђује се празнина, ништа, зјап између пристајања другоме и неуморне, туђе борбе, која је од другог откида. Отуђена и усамљена, као чувар мањка жеље, између присуства и одсуства, између стварности и фантазије, традиционално детерминисана, настанила је место мушкарчевог другог. Припадајући своме супругу у законском браку, при чему он припада само самоме себи, жена чини прељубу која

„се сматра прекршајем само у случају када удата жена има однос с мушкарцем који није њен муж; брачни статус жене, а не мушкарца, омогућава да се неки однос одреди као прељубнички чин“ (Fuko 1976b: 144).

Иако подлеже начелима друштвене заједнице, која не налажу узајамну верност као правило супружничког опхођења, и пристаје на могућност да у браку буде преварена жена, својим бићем не може пристати на положај којим је осуђена на вечно отимање и освајање. У покушају да поново успостави своју целовитост, она се, начинивши превару, себе заувек одриче и нестаје својим бићем творећи притом неку другу себе, туђу, клонулу, усамљену:

„‘Сама’, помисли он за своју жену. ‘Тако страховито сама међу нама’“ (Петровић 1982: 276).

Пошто је довела у питање сва она наталожена знања као захтеве патријархалних односа моћи, у питање доводи и себе, рачунајући на могућност поновног конституисања. Како „постајање женом представља ослобађање од моларне сексуалности, моларних идентитета, одређене полне позиције, као и преовлађујућег друштвеног поретка који их одређује“ (Gros 2005: 247), тако својим почињеним делом жена распршује све оне скупине бинаризованог модела, које жену смештају на место мушкарчевог другог. Међутим, брисање првог утемељења, Лакан нас учи, незаобилазно условљава субјекта као подељену суштину. Тиме она више себе не означава, већ, уводећи губитак у стварност и заузимајући простор за место који чини недостатак, нестаје иза онога што се разумева као смисао или значење. Између приписане „природне неједнакости“ којом је жена ограничена на биолошке захтеве за репродукцијом, чиме се ствара илузија о тоталитету и исцељености бића, и покушаја да се прескочи и надиђе раскол условљен датом неједнакошћу којом је субјект у својој бити формиран, њено биће бива осуђено на вечите покушаје да *буде* и *постaje*, који одводе у дезинтеграцију и нестајање. Чин прељубе или постајање женом и побуна против целокупног концепта патријархалног живота који је живела и који ју је осудио на положај освојене, похаране, покорене, према томе, истовремено је и њено нестајање у сопственом дисконтинуитету, у стварности као пунини. Као таква она сада може припасти било коме, како Стевану Џамићу тако и Јовану, јер више, заправо, никоме ни не припада.

Агресивно растварање субјекта догађа се на самом порођају, када она и физички ишчезава. Законом обавезано женско тело које репродукује, рађа потомке у циљу продужења врсте, подложно паду, пропустљиво и нужно зависно од

спољашњости, подељено на телесну унутрашњост и спољашњост, од себе откинуто, праћено је телесним течностима које стоје на путу ка самоидентитету. На порођају оно је настањено интезитетима бола, напуњено „до тачке у којој више ништа не може да кружи“ (Gros 2005: 239). Празно Тбо, како га Делез и Гатари називају, емитује таласе бола, мучно, ојађено, производи крике, јауке, празнећи се сувише брзо и сувише коначно:

„Злочин, злочин! урлају и та жена, и Стеван и олујина[...] Крв. Ужас. Злочин. Нико никога није убио, нико никога није озледио, али крв тече обилно, сувише“ (Петровић 1982: 320).

Крв из материце наплаћује свој данак. Она узима жену, да живи, „ту, на тој рани, у тој рани из које извире река – кло, кло, кло!“ (Петровић 1982: 320) На том месту одакле извире крв, не пориче се, међутим, постојање тела; она је услов за рађање новог живота, али је живот увек и производ распадања живота. Тако се рађао један и распадао други живот, тамо, на Већем острву, иза језера, у ноћи, када је „неко који је у ропцу, чије је тело расцепано, који губи крв“ (Петровић 2000: 73), попут онога који умире или кога убијају, доносио нови живот на свет „у боловима, у патњи, у јауку, у крику, а људи [су] слушали и то мирно прибрано, као ствар природе по одређеном закону, без више узбуђења него кад се јагње рађа“ (Богдановић 1965: 301). Зато, „конституисана не само као недостатак или одсуство, већ још сложеније, као мањак, неконтролисано цурење течности“ (Gros 2005: 281), попут безобличног тока који гута сваку форму и брише своје границе, женска телесност уписује се као начин цурења. Културна репрезентација женског тела наложила је да се оно разликује од мушког, чврстог, несаломивог, те да у свом прекомерју и слабости има улогу да ништавило претвори у биће, као што се биће прекомерјем може претворити у ништавило. Отуда наша јунакиња осећа гађење и презир према свом мушкарцу који плаче и грца и, у својој слабости, подсећа на пијаног или болесног човека. Отуда и њено жаљење што није родила дечака, како би снагом значења мушкога пола детета наново успоставила одавно прекинуту везу са својим мужем, а тиме и сама *постала*. Овако, њена женскост, која се открива као незадрживи ток, сугерише нам да је женско тело остало заглављено у сопственом протицању, што ће условити властито поништавање и смрт:

„Да, то је смрт, апсолутно смрт!“ (Петровић 1982: 277)

Да се телесност жене открива једино у знаку смрти, сугеришу нам и Расткови стихови из песме „Речи птице са гнезда“:

Кад пођу из ње у гнезда облици ови савршенства,
Ко да је бије крвава смрт, она је кричала њему:
„Ево, свега што је ту радост и крах, на обалама овог женства“ [...].

У својим порођајним мукама, телом везана за гнездо у којем се рађају нови животи, мајка-птица, кроз крике и јауке, живи болно искуство које подсећа на смрт. „Попут живог точка који дуби, [мајка-птица] својим телом уписује своју личност у нови дом“ (Петровић 2011: 253), стварајући при том гнездо које поп-

рима облик својег градитеља и учвршћује унутрашњу везу са њим. Стога се може устврдити да пријањање птичје телесности гнезду успоставља један нови однос између власника и власништва: између тела и гнезда, између онога што упливава у гнездо и бива њиме сачињено и тела које је сада одређено новоствореним пребивалиштем, „као да се у вибрирању одвојеног егзистирања на битан начин производи један чвор“ (Левинас 2006: 142), нераскидиви чвор као супституент заједничког припадања и јединственог значења. То значење се даље открива у радости доласка потомства на свет, која је истовремено њен пораз, „крах“ и пропадање, при чему је гнездо ништа друго до ужаса („Са овог ужаса гнезда у ком бол и облик се спаја“) у којем је бол проузрокован оним чиме је њена женскост одређена. Последњим стихом песме који, заузимајући то место, указује на коначни и једини могући исход, тело субјекта, дочекавши младунце у савршеним својим облицима који тиме сугеришу оствареност његових биолошких захтева, репрезентовано је ужасом властитог постојања под ударцима „крваве смрти“.

Као објект жеље мушкарца, као супротстављени организам, тело жене, репрезентовано у знаку жртве, свесно свога мањка, персонификује се за мушкарца рађајући му потомке. Између жеље да *постане*, да *буде*, и онога што изискује етика брачних односта, тело се дезинтегрише и расипа своје границе у токовима супстанце која бесповратно отиче. Стога се оно може открити једино у сопственом нестајању и смрти, на месту где су уписана начела хуманитета, контроле и илузије стабилног поретка.

Литература:

- Батлер 2007: Dž. Butler, Kognitivni temelji: feminizam i pitanje „postmodernizma“, u: *Feministička sporenja: filozofska razmena*, prevela Jelisaveta Blagojević, Beograd: Beogradski krug, 51-78.
- Богдановић 1965: М. Богдановић, *Африка и Људи говоре* Растка Петровића, у: Ј. Христић (уред.), *Књижевности између два рајта (прва књижа), Српска књижевности у књижевној кријици VII*, Београд: Нолит, 305-335.
- Бошковић 2012: Д. Бошковић, Зашто у књижевности брак није могућ: зашто књижевност није могућа у браку?, у: *Жене: род, идентитет, књижевности*, *Зборник са међународног научног скупа Српски језик, књижевности, уметности*, књ. 2, Крагујевац: Скупштина града Крагујевца - Филолошко-уметнички факултет, 125-130.
- Грос 2005: Е. Gros, *Promenljiva tela: ka telesnom feminizmu*, prevela Tatjana Popović, Beograd: Centar za ženske studije i istraživanja roda.
- Левинас 2006: Е. Левинас, *Топалитет и бесконачности*, превео Спасоје Ђузулан, Београд: Јасен.
- Петровић 2011: А. Петровић, *Птице* Растка Петровића, у: Н. Тасић, Д. Бошковић, М. Дегелић (уред.), *Птице: књижевности, култура, Лицеум 14*, Крагујевац: Центар за научна истраживања САНУ и Универзитета у Крагујевцу, 249-262.
- Петровић 1982: Р. Петровић, *Дан шестии*, Београд: Нолит.
- Петровић 2000: Р. Петровић, *Људи говоре*, Београд: Издавачко предузеће „Рад“.
- Петровић 1974: Р. Петровић, *Поезија Сабинанке*, Београд: Нолит.
- Фуко 1976а: М. Фуко, *Istorija seksualnosti: volja za znanjem*, prevela Jelena Stakić, Beograd: Prosveta.
- Фуко 1976б: М. Фуко, *Istorija seksualnosti: korišćenje ljubavnih uživanja*, prevela Ana Jovanović-Kralj, Beograd: Prosveta.
- Фуко 1997: М. Фуко, *Надзирајући и кажњавајући: настајанак заједора*, Београд: Књижарница Зорана Стојановића.

BODY WHICH GIVES BIRTH

Summary

In this work the status of female body in Rastko Petrović's novels and poems is reconsidered. From the perspective of post-structuralist and phenomenologically methodological predispositions, female body and body which gives birth will be considered, with special attention to the birth of child, where status of a woman and the value of her body, within socially structured norms, are detected. Her body will recognize itself as something else, she will alienate from herself, and by pain, contractions and screams she will witness reality as state where neither bodies nor subjects can be recognized.

Key words: body, birth, blood, power, love

Ана Ростокина¹*Београд*

КОНСТЕЛАЦИЈА АКТЕРА У *ДЕРВИШУ И СМРТИ*: СЕЛИМОВИЋЕВИ ЈУНАЦИ И ЊИХОВИ МЕЂУСОБНИ ОДНОСИ

Рад је посвећен односима између јунака најпознатијег романа Меше Селимовића који се превасходно посматрају кроз призму приповедне семантике Лубомира Долежела међу којима је најбитнија *конstelација актера*. Разматрају се њена структура, композиција, начини формирања и развој. У центру пажње су интеракције између протагонисте романа, Ахмеда Нурудина, и следећих ликова: Хасана, Мула-Јусуфа и бегунца Исхака, чији односи се описују помоћу категорија као што су контраст, симетрија, двојништво, моћ. Овакво сагледавање односа и веза између јунака омогућава да се открију композиционе и структуралне законитости, што нам пружа бољи увид у сложени систем интеракција које покрећу радњу *Дервиша и смрти*, али и у догађаје на симболичкој равни романа.

Кључне речи: Меша Селимовић, Лубомир Долежел, конstelација актера, приповедна семантика

Зачудио сам се како је узак круг ишло се зашвара око људских животиња, и како су изукриштане стазе којима ходимо.

Меша Селимовић, *Дервиш и смрт*

Увод

Интеракција јунака у *Дервишу и смрти*, замршени сплет њихових судбина које невољно, али неопозиво утичу једне на друге свакако је један од најзанимљивијих аспеката овог Селимовићевог романа. Према запажању Ивана В. Лалића, „... сви су они, као и главни протагонисти, уплетени у спору и компликовану игру људских односа, у којој непознати, неконтролисани фактори изненада постају одлучни. У оваквом богатом ткиву романа читаоцу се намеће мајсторска демонстрација тезе о недовољности, непоузданости, непрецизности комуникације између човека и човека“ (Лалић 1973: 115).

Док сам читала *Дервиша и смрт*, пратио ме је осећај да су јунаци тог романа у једној посебној врсти односа који у великој мери одређује случајност. Протагонисти ступају у интеракцију наизглед сасвим спонтано и немотивисано, у једном тренутку који има подједнаке шансе да се догоди и да никад не дође, а који се касније показује као судбински важан пошто се животи јунака везују чврстим спонама, узајамно се прожимају и остављају трајне последице једни по друге. Ова привидна спонтаност не испољава се само у односу међу главним јунацима, већ и у везама које настају између Ахмеда Нурудина и таквих споредних ликова као што су пасвандија и Кара-Заим, бегунца Исхака да и не помињемо. Трагајући за могућом дефиницијом овог односа сетила сам се појма *карас* из романа Курта Вонегата *Колевка за мацу*. Овај појам, један од кључних за разумевање основних принципа боконизма, измишљене религије чије су присталице Вонегатови јуна-

1 anna.rostokina@gmail.com

ци, објашњен је у тексту на следећи начин: „Ако откријете да су се ваш и нечији други живот преплели без неког врло логичног основа, пише Боконов, ‘та особа може припадати вашем карасу.’ На другом месту у Књигама Боконовим он нам каже: ‘Човек је створио таблу за играње даме; Бог је створио карас.’ Тиме подразумева да се карас не осврће на национална, интернационална, пословна, породична и класна ограничења. Облик му је неодређен, као у амебе.“ (8 – 9). Карас је дакле група људи који су једни другима судбински одређени да би одиграли важне улоге у животима свих чланова караса и заједно остварили неки циљ. По начину организације карас је спонтан и по томе се разликује од људских заједница које настају по неком логичком принципу као што је генерацијска, национална, језичка припадност итд.

Ако се пак окренемо књижевнотеоријским дефиницијама, прикладан је термин Љубомира Долежела *констелација актера*, који у приповедној семантици тог аутора означава скуп јунака неког дела и њихових међусобних веза: „Узајамни контакт у интеракцији не успостављају све особе које коезистирају у [фикционалном] свету са више особа. Оне које то чине образују констелацију актера, чија величина варира у распону од две до неколико десетина особа. За формирање констелације фикционалних актера најважнији су структурални фактори. Прво, констелација је организована хијерархијски; протагонисти (главни актери), секундарни и споредни ликови разликују се по степену учешћа у приповести. /.../ Друго, група актера уређена је по композиционим обрасцима симетрије, паралелизма, контраста, итд. /.../ Како се развија интеракција актера, тако се и њихова констелација временом мења и трансформише у погледу величине и по типу структуре. Констелација актера није само предуслов интеракције, већ и њен домен (простор).“ (Долежел 2008: 109). Делање јунака у фикционалним световима са више особа (тј. у већини књижевних дела укључујући и *Дервиша и смрти*) узајамно је условљено: „Једна особа може поседовати субјективне намере, активирати идиосинкратичне мотивације, радити на остварењу различитих властитих циљева и делати на карактеристичан начин. Међутим, у мрежи која повезује неколико особа, намере и радње сваког појединца нужно се сусрећу и сударају са интенционалношћу других коактера. Делање постаје интеракција. /.../ Стога је сваки становник света са више особа принуђен да дела у околностима које се из његове перспективе чине комплексним и недокучивим, као да су изван домашаја његове контроле.“ (Долежел 2008: 108). Управо је то случај у *Дервишу и смрти*: „Драма коју на дискретан начин евоцира у свом делу Меша Селимовић јесте драма људских односа која има своју основу у разноврсним, најчешће противним интересима што управљају људима и њиховим поступцима и у различитим начинима на које тумаче властите интересе“, да употребим речи Мирослава Егерића (Егерић 1982: 51).

Констелација актера у *Дервишу и смрти* широка је и променљива: како се радња развија, неки од актера губе на значају (муфтија), други пак постају важни (Мула-Јусуф), док се трећи ненаговештено и неочекивано појављују да би одиграли кључну улогу у дервишевој причи (хаџи Синанудин, Пири-Војвода). У овом тексту, ипак, усредредићу се само на њено најуже језгро и размотрити специфичности односа између Ахмеда Нурудина, Хасана, Исхака и Мула-Јусуфа. Требало би напоменути да је сагледавање интеракције између ликова отежано управо због тога што роману даје његову психолошку дубину – због чињенице да је написан у првом лицу, као исповест његовог протагонисте. Оваква фокализација практично онемогућава да се прати однос других јунака према Ахмеду Ну-

рудину (кад се ради о Хасану имамо доста јасну представу захваљујући бројним дијалозима између њега и шејха, али у случају са затвореним и повученим Мула-Јусуфом скоро да немамо материјала за анализу), као и односи у које Нурудин није укључен (нпр. пријатељство између Хасана и Мула-Јусуфа, које је од великог значаја за исход дервишеве приче). Чак и када имамо података о тим односима, Нурудиново посредовање чини да сумњамо у њихову објективност.

Због ових разлога задржаћу шејхов централни положај унутар констелације актера и размотрићу интеракцију Ахмед Нурудин – Хасан, Ахмед Нурудин – Исхак, Ахмед Нурудин – Мула-Јусуф.

Ахмед Нурудин и Хасан

У критици је мање-више устаљено мишљење да су Ахмед Нурудин и Хасан по својој природи и погледу на свет антиподи. Навешћу цитат из студије Мирослава Егерића о *Дервишу и смрти*: „Ахмед Нурудин је из фамилије оних личности чија свест трепери над мноштвом животних садржаја и облика који се уливају у један живот: његова мисао, ојађена али упорна, непрекидно фосфоресцира над светом и његовим заплетеним односима и тајнама. Похлепан, скоро чулан у својим медитацијама о свету, он проноси светом једну немирну, носталгичну мисао о жуђеној могућности безазленог, складног, ведрога живота који се граничи са поезијом. Егоцентричан, више него ергоцентричан. Хасан, његова магнетска супротност, оличење је онога што се зове *виша ацџива, живојино обиље, дух и дах јединства*. Један од оних који имају развијену интуицију за облике братства међу људима, којима разум не ускраћује свежину доживљаја, он је дух мушке поданости животу, једна врста протејске покретљивости људског бића. Жељан, чулан, врео у намери и гесту, похлепан на новости и свежину света, тај човек као да нема властито средиште, ону *унутрашњу осу* коју одређеним природама даје правац и смер.“ (Егерић 1982: 22 – 23).

Разлика између карактера и темперамента двојице јунака класичан је пример разлике између интровертних и екстравертних особа, како их је описао Јунг: „Први став [интроверзију], када је нормалан, карактерише оклевајућу, мисаону, повучену особу, која се не да лако, зазире од објеката, увек се налази мало у дефанзиви и радо се склања иза неповерљивог осматрања. Други [екстраверзију], ако је нормалан, карактерише предусретљива, по изгледу отворена, увек спремна природа, која се лако сналази у свакој датој ситуацији, брзо успоставља везе и често се безбрижно и с пуно поверења упушта у непознате ситуације, занемарујући евентуална могућа устегања. У првом случају пресудан је очито субјект, у другом објект.“ (Јунг 1984: 45). Суштинска разлика између Ахмеда Нурудина и Хасана је дакле у томе што је први окренут ка унутра, а други ка споља. Живот који су водили код обојице је продубио урођене особине. Ахмедовој затворености допринела је несрећна љубав из дана његове младости о којој каже: „Због ње, изгубљене, због ње, отегте, постао сам тврђи и затворенији према свакоме: осјећао сам се похаран, и нисам давао ни другима што нисам могао дати њој.“ (458), а затим и дервишки живот строго омеђен границама догме. Хасан, због дугог боравка у туђини за којим је уследио скитнички живот, научио је да лако успоставља контакт с људима, чак и с онима који му нису блиски по менталитету и сензибилитету. Ахмедова припадност дервишком реду научила га је да све догађаје у властитом животу посматра у контексту универзалних категорија, све док несрећа није задесила његовог брата и онемогућила му да о тој ситуацији

размишља са безбедне дистанце. Хасан је пак усмерен ка појединачном, које за њега има већу вредност од апстрактних појмова којима барата шејх Нурудин, управо због људске димензије.

Шта је то што ове толико различите личности привлачи једну другој? Мирослав Егерић сматра да „крај свег обиља разлика... има једна, централна [особина], која их спаја и под чијим заједничким знаком стварају та два толико различита човека своје пријатељство и присност у пријатељству. И један и други, сваки на свој начин, освојили су сазнање да је *добра сувише мало у свету, да је свети сајети невидљивим замкама, као да се неки невидљиви боџ руџа судбини тоџа света, џурајући људе у џрех, у несрећу и у јад, стварајући услове да свака клица жуђене среће и складности донесе у џлоду несрећу, џраџично време и џад!* Хасан тако слути амбисе јада у Ахмеду Нурудину, овај пак исто такав јад открива у Хасановим растрзаним покретима, у несрећном путу свог брата Харуна и свом личном.“ (Егерић 1982: 24). У тексту постоји индикација таквог препознавања: „Некад је био што и ја, или сличан мени. Нешто се десило, некад, једном, зато је измијенио свој животни пут, и себе“, забележава шеих Нурудин на једном месту (33). Могуће је и то да се Ахмедова и Хасанова личности теже једна другој по принципу привлачења супротности. Свако од њих у оном другом проналази нешто што њему самом недостаје. Никола Милошевић сматра да „двојица Селимовићевих јунака оваплоћују, сваки на свој начин, све врсте мудрости у људском животу. Хасанова мудрост је дневна мудрост, мудрост Ахмеда Нурудина је ноћна мудрост, мудрост великих искушења и великих губитака.“ (Милошевић 1978: 179). Спој ове две мудрости дао би савршено целовиту и хармоничну личност. Томе у прилог иде и једна ауторова забелешка у *Сјећањима*, где је Селимовић објавио нацрт анализе структуре романа: „Хасан је жељени дио Нурудина.“ (Селимовић 1983: 182).

Хасан је иницијатор пријатељства које настаје између њега и Ахмеда Нурудина. У сцени која Хасана уводи у роман, у којој се враћа у Сарајево после дугог путовања, сусреће Ахмеда Нурудина на уласку у град: „Сјачао је, лако, као да је тек пошао на пут, и снажно ме загрлио. Било ми је чудно и nelaгодно кад сам осјетио кљешта његових шака на својим раменима, он је увијек нескривено показивао своју радост. А баш то ме и чуди, та радост. Је ли то због мене, или је расипно разбацавање, исто према свакоме? Празна животна ведрина што се пресипа као вода, безвредна јер је свачија.“ (87). Могуће је да је тај Хасанов поступак изазван радошћу због дуго чеканог повратка кући која је учинила да му шејх текије, прва позната особа коју је срео, у том тренутку буде дражи него што у ствари јесте. Исто тако је могуће да је изазван сазнањем о Ахмедовој породичној несрећи, о којој је Хасан чуо и пре него што је ушао у град. (Чињеница да Хасан са путовања носи поклон за Ахмеда Нурудина ипак указује да га издваја међу познаницима, али Ахмед о томе још не зна.) Међутим оно што је битно је да тај загрљај за ову двојицу има различити смисао: за екстравертног Хасана је неусиљени израз пријатељског расположења, док је за затворенијег Ахмеда један гест који означава приснији и интимнији однос и који се у овом случају, из његове перспективе, беспотребно и расипнички троши. Ахмед у отом тренутку једва познаје Хасана, он је за њега исто што и за већину касабалија – чужак кога на разуму, а према коме се опходи са одређеном дозом обзира пошто је у питању син добротвора текије и хафиз-Мухамедов пријатељ. У сцени разговора са кадиницом, Хасановом сестром, Ахмед у себи закључује: „Не цијеним много њеног бра-

та, површан је, лакомислен, чудан...“ (33) – то је резиме Ахмедовог мишљења о Хасану пре него што му се пружила прилика да га боље упозна.

У односу између Ахмеда Нурудина и Хасана овај други је тај који у већини случајева чини први корак и својом отвореношћу супротставља се Ахмедовом неповерењу. То се испољава у вербалној, али и у невербалној комуникацији. Дервиш, учењак и изврстан познавалац језика који је на више места у роману показао своју вештину, у разговору са Хасаном на почетку њиховог дружења често прикрива свој прави комуникативни задатак устаљеним и испразним фразама. „Касно је. Ти си сигурно уморан“, каже у намери да прекине разговор који га је повредио (118). „Јеси ли задовољан својим послом?“, пита Хасана заправо желећи да га упита о разлозима преокрета у његовом животу (133). Хасанова проницљивост му омогућава да открије праву саговорничкову намеру, а његова природна отвореност и искреност чини да се не устручава да оде корак даље у разговору иницијарући његов наставак. Исто је и с невербалном комуникацијом. Оно што знамо о Ахмеду Нурудину – да је затворен, повучен и неповерљив, да је његов живот потчињен строгим правилима дервишког живота – сугерише да је и у говору тела врло уздржан. То смо донекле и видели на примеру поменуте сцене поздрављања са Хасаном. Колико је изненађен Хасановим загрљајем, толико је пометан и његовим додиром којим га овај последњи жели охрабрити на крају њиховог првог отвореног разговора: „Изненадио ме одговором и поступком, неочекиваним а природним, толико једноставним, да је баш зато био чудан. Ставио је своје дуге чврсте прсте на подланицу моје руке што је лежала на наслону клупе, једва ме додирнувши, тек да осјетим угодну хладноћу његове коже и мекких јагодица...“ (118). Исто се дешава у сцени Ахмедовог сусрета са оцем: „Знао сам шта је требало учинити, прићи му и загрлити га, без часа гледања и оклијевања. Тиме би све међу нама било ријешено на најбољи и најједноставнији начин, развезао бих тако све узлове, своје и његове, и онда бисмо могли да се понашамо као отац и син. Али је тешко било пружити руке и загрлити овог сиједог човјека, који није узалуд стајао на средини собе, плашећи се овог сусрета.“ (79). Ова потиснута жеља за додиром са особом за коју га везује крвно сродство и успомене из најранијег животаног доба на крају се трансформише у један неспретан и неуместан покрет којег се већ у следећем тренутку стиђи.

Још један разлог због којег се Ахмед Нурудин опире пријатељству са Хасаном лежи у томе што му је учинио неправду склопивши договор са његовом сестром, а да овај последњи за то није знао. Тешко му пада да прихвати спонтану и ничим изазвану доброту тог човека којег је он, у себи и пред кадиницом, издао. Зато самог себе очајнички убеђује: „Није ми пријатељ, или је чудан пријатељ који ми сијече коријење, поткопава темеље. Нема пријатељства међу људима који друкчије мисле.“ (143).

Иако Хасан иницира комуникацију са Ахмедом Нурудином, дервиш је тај који има већу потребу за њом. У терминима које је раширила масовна култура Хасан је *giver* – онај који даје, а Ахмед Нурудин је *taker* – онај који узима. Њихов однос је изразито асиметричан. Добровољни усамљеник, шејх Нурудин се по први пут у двадесет година зближио са једним људским бићем, које му је постало ослонац, и то у ситуацији када су му подршка и речи охрабрења неопходне. Везао се за Хасана, његова љубав му је постала потреба: „Везао сам се за њега, још једном, заувјек, и враћаћу га себи, кад год то буде потребно.“ (414) Да га изгуби значило би да се врати у тврђаву своје самоће, али овог пута не би успео да се завара да је боље бити сам јер је ослободио своју људску, емотивну природу

и самим тим постао рањив. Отуда Ахмедов панични страх да ће изгубити Хасана и његова љубомора према другим људима: „Заборавио је на мене сад, ако је икад могао да мисли, истиснула ме она [Дубровкиња] одавно, и мене и све остало што није она...“ (147); „Са сјетом сам мислио да ће се можда помирити с оцем. И са трунком зависти: заборавиће ме.“ (217).

Хасаново пријатељство је другачије природе. Његова љубав и пажња није ексклузивна, припада свима: „празна животна ведрина што се пресипа као вода, безвредна јер је свачија“, према Ахмедовом запажању, само што није ни празна ни безвредна. Хасаново изоштрено чуло за превртања у људима (али и занимање за људске судбине уопште) чини да препозна потребу за подршком и да је пружи не оклевајући. „Он неким непознатим чулом осјети коме је помоћ потребна и пружа је као лијек“, каже о њему Ахмед Нурудин (281). Сазнавши за Мула-Јусуфову драму зближава се с њим на исти начин на који се својевремено повезао са Ахмедом. Али његово пријатељство не одликује постојаност. Луталица и немирни дух, целог живота бежи од одговорности. Да употребим Сент Егзиперијеву максиму, не жели да призна одговорност за оне које је припитомио. „Не могу ни с ким да се вежем за цио живот. То је моја несрећа. Покушавам и не успијевам“, каже одговарајући на Нурудинову оптужбу да је напустио Јусуфа (269). Једини изузетак је Хасанова многогодишња љубав према Дубровкињи која вероватно траје управо због немогућности њене потпуне реализације.

Међутим и Ахмеду се може замерити нешто веома озбиљно, а то је његова егоцентричност. Чак ни љубав према Хасану не ослобађа га навике да сва дешавања у свету посматра кроз призму сопствене личности. Наравно да је његова лична драма бацила у сенку све остало, али је та усредсређеност на себе самог и иначе иманентна особина Ахмедове природе. Његова је трагедија у томе што се не може ослободити свог ега и бар за тренутак допустити да нешто што се догађа у другој особи може имати ако не и већи, а оно бар исти интензитет као и код њега. Можда је управо због овог разлога на крају издао Хасана.

Ахмед Нурудин и Исхак

Исхак, бегунац и побуњеник, најзагонетнији је лик *Дервиша и смрти*, који нема чак ни право име. Појављује се у тренутку шејхове највеће душевне пометње, кад се овај последњи нашао у расцепу између себе старог и себе новог, тек слућеног. Одлука да ли да га преда стражарима одлука је између покорности и побуне: „Наишао је управо у часу кад је могао да постане језичац на кантару моје колебљивости. Осудивши га, предавши га властима, прешао бих преко своје збуњености, остао бих оно што сам био без обзира на све што се десило, као да се ништа није десило, без обзира на затвореног брата и на жалост због њега, жртвовао бих њега унесрећеног и себе озлијеђеног, и ишао даље утрвеном стазом послушности, невјеран својој муци. Али ако бих га спасао, то би била моја коначна одлука: био бих на другој страни, дигао бих се против некога и против себе досадашњег, невјеран своје миру. А нисам могао ни једно ни друго, од једног ме одвраћала пољуљана сигурност, од другог снага навике и страх од пута у непознато.“ (63 – 64) Пошто није у стању да сам донесе одлуку, Ахмед Нурудин овај тежак задатак препушта Мула-Јусуфу.

Бегунац коме шејх Нурудин касније додељује име Исхак од самог њеног увођења у причу има неке особине натприродног бића. Појављује се у нечистој ђурђевској ноћи, чији је опис прожет духом паганских веровања и ритуала,

у глуво доба: „... скоро ће поноћ, помало сам сујевјерно ишао у сусрет том часу буђења духова свакаког мрака, очекујући да се нешто деси и од ове моје тишине, добро или зло“, каже Ахмед Нурудин, само неколико тренутака пре него што бегунац уђе у текијско двориште (49). Исхак као да нема лице: оно је само „бијела мрља“ (51), а касније га скрива сенка густог жбуња у башти: „... лице му је без црта, потрто полусјеном“ (56). Цела његова појава је више симболична него стварна, то је фигура гоњеног, мученика, разапетог на текијској капији: „Преко цијеле ширине врата видио сам на плочи довратка једну његову босу ногу, и лице бјеже од текијског зида. У том бијелом лицу, у немоћно разапетим рукама, у ћутању, био је ужас чекања.“ (50) Исхак, са једном обуvenusом и једном босом ногом, оставља необичне трагове у песку баштенских стаза који изгледају као да припадају неком шејтану, а не људском бићу. Нестаје из текије исто тако неочекивано и необјашњиво као што је и дошао, за длаку измичући стражарима. Како се одвија радња романа, све више се креће ка симболичној, натприродној равни постајући неухватљив чак и за самог Ахмеда Нурудина. Даница Андрејевић Исхака чак тумачи као утопијску могућност човека: „Исхак носи високу концентрацију човековог праисконског сегмента који судбински тежи нечему посве недостижном. Он је оаза утопије унутар романа, носилац поетског стања Нурудина, пета димензија романа.“ (Андрејевић 1996: 141).

Исхак за шејха постаје симбол побуне и слободе. Надија Реброња сматра да „у опису сусрета са Исхаком постоји и алузија на горући грм у коме се, према Библији, Бог јавио Мојсију“ (Реброња 2010: 104), конкретно у реченицама: „Стајао је у сплету шибља, не бих га нашао да нисам знао гдје је, лице му је брз црта, потрто полусјеном, он мене боље види, откривен сам свјетлом, па ми се чини да сам го, а не могу да се заклоним. Претворио се у шибље, израстао у грање, почеће да се њише под вјетром ноћником што кроз тјеснац силази с планине.“ (56). Бегунац на тај начин постаје посредник који Ахмеду Нурудину саопштава истину, исту ону с којом ћемо се срести у моту петнаестог поглавља, у Куранским речима: „Истина је моја. Истину ја говорим.“ Свакако је занимљива и симболика његовог имена. У исламским текстовима, Исхак (према Библији Исак) је син посланика Ибрахима (у Библији Аврам) кога му је Бог послао у касним годинама. „Као што се посланик Исхак рађа у позним годинама свог оца, бегунац Исхак је за Ахмеда Нурудина промена у позним годинама, рушење уверења онако како није својствено зрелом човеку, као и поновно рађање када није уобичајено да се рађа.“ (Реброња 2010: 52).

Исхак се појављује у кључним тренуцима који одређују даљи ток Нурудинове судбине. Ако је привид његовог присуства у џамији само одраз Нурудинове потребе за људском речју и исповедањем свог бола², њихов следећи сусрет, после Нурудиновог повратка из тврђаве, где је отишао пошто је сазнао да му је брат мртав, већ је одраз побуне која у њему зреје. Исхак, који наводно стоји међу људима који дочекују шејха на уласку у чаршију, изазива га да не прећути свој бол и да по завршетку молитве у џамији одржи говор који ће га коштати слободе. Сусрет у тамници у тврђави одражава сву дубину Нурудиновог очаја и понор његовог душевног клонућа у првом делу романа: „Тада сам га препознао. Дах ми се пресекао, крикнуо сам или ми се учинило да сам крикнуо, требало је, морао

2 Интересантно је да се у следећој, симетричној сцени у џамији у тој улози саговорника јавља Хасан. Као што Исхак нестаје док Ахмед чита молитве, тако се Хасан неочекивано појављује на вратима џамије.

сам, овдје га нисам смио сусрести! Ово је Исхак! Исхак, честа моја мисао, најлакше сјећање, несигурна жеља мене несазаног и неоствареног, далеко свјетло моје таме, људско уздање, тражени кључ тајне, наслућена могућност изван познатих, призивање немогућег, сан који се не може ни остварити ни одбацити, Исхак, дивљење лудој смелости коју смо заборавили јер нам је постала непотребна. Ухватили су јунака из јединих правих прича, дјечијих, кога ствара чиста машта а памти зрела слабост. Срушили су људске снове. Јачи су од бајке.“ (241).

У другом делу романа, роману акције, Исхак, који наводно пролази поред хаџи Синанудиновог дућана само неколико минута пре него што у њега уђе муселим, обележава почетак Ахмедове побуне и његову мржњу, која постаје нови смисао његовог живота. Исхак је у Ахмедовим мислима док чека расплет низа догађаја који је сам покренуо: „Хоће ли се јавити сјенка Исхакова? Ово је његово вријеме.“ (380). У шејховим мислима је и у тренутку када ламентира над својим изгубљеним животом, у својој последњој ноћи, питајући се са безнађем: „Гдје си, Исхаче, одметниче, да ли си икад и постојао?“ (465).

Исхак за Ахмеда Нурудина постаје ослонац, као и Хасан, изграђен на истом начелу контраста са протагонистом романа: „Тај немирни побуњени човјек који је мислио супротно од свега што сам ја могао да помислим, хиром потпуне недоследности изгледао ми је као човјек на кога бих могао да се ослоним. Све што је чинио било је лудо, све што је говорио било је неприхватљиво, а само бих њему могао да се повјерим, јер је несрећан али поштен, не зна шта хоће, али зна шта ради, убио би, али не би преварио.“ (99). На два места у роману Хасан и Исхак се доводе у везу: када Ахмед закаснило одлучује да отме брата („С Хасаном и Исхакком све би било могуће. Можда Хасан зна гдје се [Харун] сакрио, а Исхак би пристао, сигурно“, 193) и када се сам допада затвора („Говорио сам: сјетили су се, Харуне. И мислио на Хасана. И мислио на Исхака. Дићи ће буну, и ослободити ме. Провући ће се кроз тајне пролазе, и прокрасти ме. Претвориће се у ваздух, у птице, у духове, постаће невидљиви, доћи ће. Чудо ће се десити, али ће доћи. Потрес ће разрушити ове старе зидине, а они ће чекати да ме изведу из рушевина. Хасан и Исхак отвориће први ова врата, ма ко дошао, ма шта се десило“, 233 – 234).

У односу између Ахмеда Нурудина и Исхака такође постоји асиметрија (ако се уопште може говорити о односу са једном полуизмишљеном особом). Ахмед је онај који тражи разговор, Исхак је онај који измиче дијалогу, „Исхак који не одговара већ пита, који пита да би поставио загонетке, који поставља загонетке да би их исмијао“ (244). Њихова комуникација током целог романа заправо је једнострана. Занимљиво је да Исхак свом саговорнику неколико пута даје до знања да је разговор завршен помоћу речи „Иди“ – управо оне којом Ахмед Нурудин прекида разговор са Мула-Јусуфом.

Ахмед Нурудин и Мула-Јусуф

Мула-Јусуф је једини од протагониста који је у живот главног јунака ушао дуго пре несреће која га је задесила. Везују их „чудне везе“ љубави и мржње. „Ти и ја смо срасли, као двије биљке, оштетиле би се обадвије кад би се одвојиле, жиле су нам испреpletене, и гране“, каже Ахмед Нурудин младићу у њиховом једином искреном разговору (274). Шејх је за Мула-Јусуфа човек који га стално подсећа на трагедију која му се догодила на самом прагу живота – мајчину смрт – и на срамоту везану за мајчино име. Човек који га је истраго из безазленог света

детињства и бацио у сурову стварност, који га је затим извадио јз његовог јада и довео у текију, не остављајући му простора за мржњу, а није га приближио себи, не пружајући му прилику за обнављање пријатељства. „Још су стари антички пи-сци говорили да нас добротинство, које нисмо у стању да узвратимо, може довести догле да почнемо мрзети наше добротинитеље“, коментарише однос између двојице дервиша Никола Милошевић (Милошевић 1978: 173). Не знајући како да реши сложену ситуацију са младићем, Нурудин се определио за најгору могућу опцију – да не уради ништа. „Нисмо знали много један о другоме, иако смо живјели заједно, јер нисмо никад разговарали о себи, и никад потпуно, већ о ономе што нам је заједничко. И то је добро. Личне ствари су сувише танане, мутне, некорисне, и треба их оставити себи ако не можемо да их угушимо. Начин разговора међу нама сведен је углавном на опште, познате реченице, којима су се служили и други прије нас, зато што су сигурне, провјерене, зато што чувају од изненађења и неспоразума“, каже Ахмед Нурудин описујући њихову свакодневну комуникацију. Тако је створено плодно тло за нагађања и сумње: „Нисам вјеровао тој смирености, личила је на лаж, не природност, са његовим руменим лицем и његових свјежих двадесет пет година. Али то није сигурна мисао, већ сумња, утисак који се мијењао према расположењу.“ (65); „Пожалио ме, први пут. А мислио сам да ме мрзи.“³ (220)

Али, врсту и обим комуникације између Мула-Јусуфа и Ахмеда Нурудина не одређује само њихов лични однос, већ и правила дервишког реда којем обојица припадају. Надија Реброња у својој студији о религијском подтексту романа *Дервиш и смрт* детаљно описује образац односа између шејха и ученика: „У суфизму се истиче значај безусловне послушности ученика према шејху:

Одлука да се прихвати *шарик* [суфијски, дервишки пут] зове се ирада – воља. Онај ко прихвати одлуку јесте *мурид*, млади, кандидат, искушеник. Мурид стоји према учитељу – устазу или шејху. Мурид је у суфијском речнику, као што је речено једним парадоксом, ‘онај који нема сопствене воље /.../ Однос искушеника према учитељу је однос апсолутног потчињавања. /.../ То је нека врста пролазног ступња на путу да се постане суфија, када се најпре окретање и ослобађање од посета и угледа даје као следећи задатак. Већ за то је искушенику потребан искусан шејх. Ако га у своме месту не нађе, онда мора отпутовати неком чувеном водитељу. /.../ Шејх одмерава искушенику његове вежбе, о чему ће даље бити речи. Он тада од свога шејха не сме сакрити ни један уздах; то би било изневеравање његове праве сухбе, следбеништва. Ако се у његовом срцу пробуди отпор према учитељевим упутствима, он то треба да му исповеди и да прихвати казну коју ће ми шејх одредити. Шејх са своје стране треба да пази на грешке мурида и да испитује његово стање. /.../ Мурид не треба да сматра шејха непогрешивим, али увек треба да о њему мисли најбоље. Као што му је најбоља залога на његовом путу да га прими учитељево срце, тако да је велика штета ако га оно ‘одбаци’. Абу Али ад-Дакак је рекао: ‘почетак сваког раскида је неслагање’, чиме је мислио да онај ко се противи своме шејху не устрајава на своме *шарик*-у, него је веза међу њима већма покидана, па и онда ако су на истом месту. Ко, дакле, следи свог шејха али се у срцу окреће против њега, тиме је већ раскинуо уговор о следбеништву.’⁴ (Реброња 2010: 150 – 151)

3 Курзив мој – А.Р.

4 Цитат који наводи Надија Реброња преузет је из следећег дела: Rihard Hartman, Tarik – put sufija po Al-Kušarijevom tumačenju у: Darko Tanasković, Ivan Šop, Sufizam, Prosveta, Beograd, 1981, 106 – 109.

Очигледно је да су и Ахмед Нурудин и његов ученик прекршили правила понашања и комуникације између шејха и дервиша искушеника. Њихов однос не само да је лишен људске топлине, већ и спречава Мула-Јусуфа на његовом путу духовног развоја, а код његовог учитеља изазива сталан осећај nelaгодности.

Занимљиво је да обојица у неком тренутку покушавају да покидају ове замршене везе, али кад је један жељан да то уради, онај други не пристаје на раскид. Ахмед Нурудин први сугерише могућност Мула-Јусуфовог одласка из текије, пре него што почне драма између њих. Касније и Мула Јусуф тражи да га шејх Нурудин пусти да оде, али му тај не може испунити жељу јер превише зна.

Однос између Ахмеда Нурудина и Мула Јусуфа је асиметричан као и онај између Ахмеда Нурудина и Хасана, али на један другачији начин. За његово објашњење од велике је вредности појам *моћи*. „Моћ је средство којим једна особа – надређени – контролише намере и делање друге особе – подређеног. Стицање моћи доводи до промена унутар констелације актера, трансформишући је у асиметричну хијерархију“, пише Љубомир Долежел, „У зависности од извора, разликујемо три врсте моћи. Елементарни начин владања је физичка моћ. Она је дериват телесне снаге и оружја, и намеће контролу путем физичких чинова. Ментална моћ, поникла из супериорних менталних способности (знање, умеће, стручност, итд.), спроводи се семиотичким чинovima информисања или убеђивања. Друштвена моћ настаје у организованим групама, превасходно у друштвеним институцијама, и повезана је са командујућим позицијама у политичкој, војној и корпоративној хијерархији, са класним привилегијама, богатством, и тако редом.“ (Долежел 2008: 114 – 115). „Спровођење моћи је пракса којом надређени успоставља и одржава превласт над подређеним. /.../ Моћ се спроводи репресијом (када се подређени спречава да изврши намераване радње) или принудом (када се подређени приморава да изврши радње које су противне његовим или њеним намерама)...“, читамо у даљем тексту (115). Моћ Ахмеда Нурудина којом утиче на Мула-Јусуфа у почетку је друштвене природе и детерминисана је положајем обојице у хијерархији дервишког реда. Али је шејх Нурудин касније трансформише у менталну моћ наређујући Мула Јусуфу да оде код кадије и да каже да је хаџи Синанудин помогао Посавцима да побегну из тврђаве. Истини за вољу, пре него што Јусуфу додели ову ниску улогу, изричито тражи његов пристанак, али је поприлично сигуран да младић није у позицији да га одбије. На тај начин шејхова моћ постаје намерно евоцирана и усмерена снага која чини да Мула Јусуф постаје инструмент у његовом добро прорачунатом плану. Овај однос моћи касније допуњава и однос страха: „... дошло ми је до свијести да његов страх може да буде и користан: везаће га уза ме јаче него љубав.“ (371–372). Али, према Долежеловом запажању, „горки окус зависности“ може се преобразити у одбојност према надређеном, што доводи до емотивне напетости у констелацији. Надређеном прети опасност од потенцијалне побуне подређеног; чак и када наизглед све држи под контролом, надређени ипак није заштићен од револуционарних преокрета у хијерархији...“ (Долежел 2008: 118), што ће и дешава у *Дервишу и смрти*.

Надија Реброња упућује на религијске кодове које је писац искористио у Мула-Јусуфовом лику. Само име овог јунака упућује на причу о посланику Јусуфу (у хришћанској традицији Јосиф), „који је симбол лепог и чедног младића“ (Реброња 2010: 108). Осим тога, „прича о издајнику Јехуди може се везати и за Мула Јусуфову издају. На исти начин као Јехуда, Мула Јусуф издаје свог учитеља, шејха“ (Реброња 2010: 108).

Нажалост не знамо о околностима Мула-Јусуфове издаје. Не знамо да ли је Харуна издао због жеље да се свом шејху освети за бол који му је нанео, да ли је у питању била грешка или неопрез, или нешто друго. Само из Нурудинових речи („Био је шпијун кадијин“ (290)), („Слао си људе у смрт...“ (371)) наслућујемо да је Јусуфово доушништво трајало и да није одговоран само за Харунову, већ и за друге смрти. Исто тако скоро да немамо увида у праве разлоге његове друге издаје и у његово пријатељство с Хасаном, које је свакако имало велику улогу у Јусуфовој одлуци да свог шејха осуди на смрт, тако да не знамо колико је та одлука условљена мржњом према Ахмеду Нурудину, а колико љубављу према Хасану. Према мишљењу Николе Милошевића „овај потез Мула Јусуфа Селимовић је мотивисао на један управо магистралан начин. Када се шејх Нурудин одлучи да жртвује свог јединог пријатеља Хасана, у његовим односима са Мула Јусуфом наступа, како ће се касније показати, судбоносан преокрет. Први пут Мула Јусуф може да погледа мирно свог негдашњег добротинице и садашњег тиранина. „Зато што смо сад једнаки“, коментарише овај преокрет шејх Нурудин, желећи тиме да каже да је у моралном погледу између њега и младог писара успостављена равнотежа. Тек после овог моралног посравњања, одлучује се Мула Јусуф да помогне Хасану и да тако упропасти шејха Нурудина. Верност Муле Јусуфа није, дакле, почивала само на страху, него и на осећању моралне инфериорности. Онога часа када је то осећање ишчезло, страх више није био довољан да обузда дотле послушно људско оруђе шејхових намера.“ (Милошевић 1978: 174).

У критици је доста речено о томе да су Хасан и Исхак Нурудинови двојници, али се и Мула-Јусуф може посматрати као његов двојник, само што тај однос није изграђен на начелу контраста, већ на начелу сличности. Мула-Јусуф подсећа на Ахмеда Нурудина, какав је некад био. Обојица су пореклом из сеоске средине, обојицу је у текију довела несрећа. Ахмеду Нурудину је у тренутку када је започео свој дервишки живот било око двадесет година, Мула Јусуфу је када га упознајемо двадесет пет. Описи Јусуфових детињих маштарија интонирани су исто као и Нурудинове контемплатације о изгубљеном свету детињства, а несрећа која их је нагло прекинула претворила је овог ведрога сеоског момка у затвореног и неповерљивог особењака. Дакле Мула Јусуфа, као и младића који Ахмеду долази у последњој ноћи његовог живота, сина жене коју је некад волео, можемо посматрати као настављача шејховог пута. Ахмед Нурудин је у младићевој души невољно и несвесно посејао зрно бола и зла, оно исто што је својевремено исклијало у њему самом, и тако га обрекао на понављање исте трагичне судбине. Човекова предодређеност за вечиту путању бола и патње велика је песимистичка порука романа.

Закључак

Селимовићеви јунаци су вишедимензионални, па су и њихове интеракције сложене. Додатној „умрежености“ ликова доприносе не само односи Ахмед Нурудин – други јунак, већ и међусобне везе (у неким случајевима заправо само споне) других јунака.

Као што смо видели, у односима између сваког пара јунака постоји изразита асиметрија, која је одређена различитим чиниоцима и која неизоставно утиче на даљи развој појединачног односа и радње као целине. У већини случајева постоји и асиметрија знања, када један јунак о другом зна нешто од суштинског значаја, што му даје могућност да те информације (и незнање другог јунака) ис-

користи за постизање свог циља, нпр. Ахмед Нурудин је закључио споразум са Хасановом сестром за који Хасан не зна; Хасан зна зашто је Нурудинов брат ухапшен; Ахмед Нурудин зна, за разлику од Мула-Јусуфа, да је хаџи Синанудинов син постао царски силахдар, итд.

Везе између Селимовићевих јунака толико су замршене да је понекад тешко сагледати ланац узрока и последица у целини. Присећајући се љубави из своје младости у последњој ноћи свог живота Ахмед Нурудин размишља: „Знам, могао бих да кажем, као и свака будала: да се није десило то што се десило, мој живот би био друкчији. Да нисам отишао на војну, да нисам побјегао од ње, да нисам позвао Харуна у касабу, да Харун није...“ (463). Можемо да наставимо: „Да Мула-Јусуфова мајка није убијена, да Ахмед није нашао Мула-Јусуфа и довео га у текију, да Хасан није упознао Дубробкињу и њеног мужа, да је остао у Цариграду, итд. Заправо не знамо који је први догађај или одлука који су иницирали и покренули цели тај ланац, као што човек никада не зна како се рачвају и где воде путеви његовог живота. Зато се приповедач већ у следећој реченици руга својој мисли: „Смијешно. Шта би онда био живот? Да је нисам оставио, да ми није изгледало лакше побјећи него пркосити цијелом свијету, можда не би било ни ове ноћи, али бих ту жену сигурно замрзио, мислећи да је стала на пут мојој срећи, омела ме да не успијем у животу. Јер не бих знао ово што сад знам. Човјек је проклет, и жали за свим путевима којима није прошао.“ (463). Другим речима – човек је увек на губитку.

Извори

Вонегат 1978: К. Vonegat, *Kolevka za macu*, Beograd: Jugoslavija.

Селимовић 1972: М. Selimović, *Derviš i smrt*, Sarajevo: Svjetlost.

Литература

- Андрејевић 1996: Д. Андрејевић, *Поетика Меше Селимовића*, Београд: Просвета.
- Долежел 2008: Lj. Doležel, *Heterokosmika. Fikcija i togući svetovi*, Београд: Službeni glasnik.
- Егерић 1982: М. Егерић, 'Дервиш и смрт' Меше Селимовића, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Јунг 1984: К. G. Jung, *О психологији невесног*, Нови Сад: Мatica srpska.
- Лалић 1973: I. V. Lalić, Roman о човеку и смрти, у: R. Lagumdžija (red.), *Kritičari о Меши Селимовићу*, Сарајево: Svjetlost, 111-116.
- Милошевић 1978: N. Milošević, *Zidanica на песку. Književnost i metafizika*, Београд: Slovo ljubve.
- Селимовић 1983: М. Selimović, *Sjećanja*, Београд: Beogradski grafičko-izdavački zavod.
- Реброња 2010: Н. Реброња, *Дервиш или човек, животи и смрти. Религијски подтексти романа 'Дервиш и смрт' Меше Селимовића*, Београд: Службени гласник.

AGENTIAL CONSTELLATION IN *THE DEATH AND DERVISH*: SELIMOVIĆ'S CHARACTERS AND THEIR RELATIONS

Summary

The paper deals with the relations between the characters of the most renowned novel by Meša Selimović. Such relations are contemplated through the prism of the categories of Lubomír Doležel's narrative semantics, *agential constellation* being the most important one. The text analyzes its structure, composition, the ways it is formed and its development. The author focuses on the interactions between the protagonist, Ahmed Nuruddin, and the following characters: Hassan, Mullah-Yusuf and Is-haq. The relations between the characters are described by means of such categories as contrast, symmetry, doubles, power. Examining the relations and bonds between the characters in such a specific way enables us to uncover some compositional and structural regularities, thus providing a better insight into the complex system of interactions which drives the action of *The Death and Dervish*, and into the events on the symbolic level of the novel.

Key words: Meša Selimović, Lubomír Doležel, agential constellation, narrative semantics

Anna Rostokina

Дубравка Ковачевић¹

ИРОНИЈА КАО ПУТОКАЗ КРИТИЧКОМ ПРЕИСПИТИВАЊУ ЖЕНСКИХ ЛИКОВА У РОМАНУ *СВЕТСКИ ВАШАР* ВИЛИЈАМА М. ТЕКЕРИЈА

Рад ће анализирати проблем ироније у роману *Светски вашар* Вилијама М. Текерија. Указаће се на значај правилног дефинисања комплексног појма ироније и неопходност поновног преиспитивања поменутог проблема ради што бољег тумачења дела. Циљ овог истраживања је да се објасни на који начин иронија може помоћи критичком преиспитивању женских ликова (Ребеке Шарп и Емилије Седли) у поменутом роману. Резултат истраживања је анализа многобројних примера на основу којих се може закључити да су круцијални фактори за критичко преиспитивање поменутих женских ликова поред ироније, наратор и читаоци који се не могу описати на јединствен начин.

Кључне речи: иронија, наратор, читаоци, женски ликови

Речник књижевних термина даје прецизну дефиницију ироније (gr. *eironeia* – претварање) као стилске фигуре значења којом се, најчешће помоћу хумора, исказује супротан садржај од непосредно изреченог. Иронија такође указује на неслаганост између дословног и фигуративног значења, надмоћ знања приповедача или читаоца над ликовима.“ (Роровић 2007: 299)

Негација и хумор су два најбитнија елемента ироније. За наше даље истраживање битни су појмови иронијског говора (неслаганост између исказа и значења) и иронијске ситуације (неподударање говора и делања, очекиваног и постигнутог), као и улога романтичарске ироније чији је основни циљ нарушавање илузије фикције.

Да бисмо продубили наше тумачење ироније морамо се осврнути на Викторијански период који је био оличење крутости, строгих моралних и етичких начела, пасивности, меланхоличности, затворености и одбијања свега новог, где се мало разматрао однос ироније и утврђених принципа и клишеа, па је самим тим анализа овог проблема од већег значаја. Критичким преиспитивањем значаја ироније за карактеризацију женских ликова у делу В. М. Текерија *Светски вашар*, показаћемо да се иронија не може схватити на једносмеран начин, не обухвата јасно и прецизно дефинисане елементе, већ захтева детаљнију анализу и мора се сагледавати у односу на друштвени систем, етичке норме и појединца.

Clyde de. L. Ryals у књизи *A World of Possibilities* препознаје иронијске карактеристике у Текеријевим делима, указујући да се романтичарска иронија такође опире свакој врсти једнозначног дефинисања и коначности и нуди приказ једног света, света који је пун контрадикција и парадокса као што су и дела овог великог викторијанског писца. Clyde de. L. Ryals у поменутој књизи такође описује и друштвени систем раног 19 века.

1 dubravka79@gmail.com

Циљ овог истраживања је да се објасни на који начин иронија може помоћи критичком преиспитивању женских ликова у роману *Светски вашар* В.М.Текерија. Рад ће као полазну основу узети студију о политици ироније (*The Politics of Irony in Thackeray's Mature Fiction: "Vanity Fair," "The History of Henry Esmond," "The Newcomes"*, Catalan, Zelma), која за анализу поменутог проблема наглашава три важна елемента:

1. средства којима Текери остварује комплексну иронијску стратегију приликом карактеризације ликова („кућење похвалом”, иронијски коментар, иронијски тон, вербална иронија.)
2. улогу наратора,
3. улогу читалаца.

У поменутој студији теоретичарка Zelma Catalan проблему ироније приступа на један другачији начин. Она пажљиво критички испитује *Светски вашар* и највеће Текеријеве романи, приказујући софистицираност и важност вербалне ироније која је заснована на употреби речи које показују другачије значење од унапред планираног, изнова редефинишући истину и принципе окорелог друштва, јасно описаног у *Светском вашару*

Иронија и иронијска противуречна значења нам помажу да се критички осврнемо на другачију слику и представу која се ствара о женским ликовима поменутог романа. (Емилија Седли, Ребека Шарп). Својом врцавом иронијом Текери на један посебан начин описује Ребеку Шарп и Емилију Седли. Навешћемо неколико примера који то најбоље илуструју.

„Био је потребан само још формалан предлог, и ах, како је Ребеки сад недостајала мајка!- драга, нежна мајка која би за десет минута ствар привела крају и, у току опрезног и поверљивог разговора изазавала драгоцену признање на срамежљиве усне младог човека!“ (Tekeri1963: 70-71)

Из наведеног примера, захваљујући комплексном **Текеријевом иронијском тону** јасно видимо нежну и сетну Ребеку Шарп, којој недостаје брижност и срдечност мајке која би организовала венчање. Међутим не треба заборавити друштвени наред и викторијанско друштво које представља опасно место где је тешко бити успешан и веровати некоме као и моралну отупелост света у коме поменута јунакиња жива, па исто тако наведени пример може истаћи опортунизам, малициозност, злобу, подмуклост, заједљивост и неописиву глад за новцем Ребеке Шарп. Јер оно што она заиста жели је новац и богатство а не неко непотребно уплитање мајке.

Поменути пример има двоструку важност. Прво нам указује на маестралност Текеријеве ироније, која наглашава недостатке и мане викторијанских принципа и начела, ненаметљиво и суптилно, без вређања и са дозом мере указује како да критички приступимо двозначности приказа Ребеке Шарп. Ребека је аморална визија света у коме живи, која се себично бори да задобије најбитнију ствар, наметнуту кодексима заједнице а то је наравно новац. Али она је такође и свака девојка која жели да има најлепше и најбоље могуће венчање, а за које је потребан новац.

Затим наведени пример указује на круцијалност читалаца у правилном критичком сагледавању женских ликова. Сваки читалац ће дати свој одговор о по-

зитивним и негативним странама Ребеке Шарп и на који начин нам иронијски коментари показују да нема једнозначног разумевања исте.

Зелма Каталан подвлачи да се вербалном иронијом, најбоље описују обе стране личности Ребеке Шарп (њена префриганост и жеља за новцем). Она сматра да је Беки Шарп увек „друго“, „центар значења и место конвергенције и међусобног приближавања“. Она такође сматра да је иронија начин да се спозна истина о „свету изван и изнад речи“. (Catalan 2009: 25)

Вербалном иронијом се наглашава и значај иронијског говора. Можемо закључити да Текеријев **иронијски тон** указује на опречне појмове, противуречно значење, на неодређеност, лицемерје, оронуло и похлепом задојено друштво, на тешкоћу поједностављеног дефинсања ироније и критичог приступа женским ликовима. Такође можемо закључити да се читаоци позивају да изаберу између викторијанских принципа и другачијег понашања сваког поједица. Читаоци такође морају да одлуче у којој мери је Ребека Шарп право оличење онога што је жаловост, разметљивост, безсадржајност, плиткост и стварана слика света у коме она живи, и у којој мери нам иронијски елементи помажу у томе.

Важан и свакако комплексан део Текеријеве иронијске стратегије, у критичком преиспитивању женских ликова је **иронијски коментар**. Он је најупечатљивије приказан у презривом и оштром приказу Емилије Седли. Текери се својом јаком, проницљивом, увредљивом и безосећајном иронијом руга кодификованом опису жене као „анђела куће“, и „наводној“ доброты Емилије Седли. Текери приказује једну нејасну слику поменутих женских ликова. Најбољи пример илуструје дванаеста глава, названа *Сасвим сентиментална глава*

„Готово сам дошао до закључка да је за жену врло велика похвала кад њене пријатељице говоре о њој са омаловажавањем. Младе госпођице из Емилијина друштва нису се у том погледу нимало устручавале. На пример, госпођице Озборн, Ђорђеве сестре, и госпођице Добин нису се ни у чему тако добро слагале као у оцени њених сасвим ништавних способности: и у чуђењу што њихова браћа налазе на њој некакве дражи.- Ми смо добре према њој – говориле су госпођице Озборн, две лепе младе девојке црних обрва које су имале увек најбоље васпитачице, најбоље учитеље и најбоље кројачице; и оне су поступале с њом са толико доброте и снисходљивости и штитиле су је тако неподношљиво да је бедна Емилија у њиховом друштву била заиста нема и по изгледу тако ограничена каквом су је и оне сматрале. Она се трудила да их заволи, по дужности, као сестре свог будућег мужа. После сваке Емилијине посете госпођица Озборн и госпођица Марија Озборн питале су једна другу са све већим чуђењем- Шта се то могло допасти Ђорђу на овом створењу?“ (Tekeri 1963: 128- 129)

У наведеном примеру јачина иронијског тона, наводи на генијалност Текеријеве способности да истакне опречне елементе, критички преиспитујући лажну патвореност и слаткоречивост Озборнових сестара, показујући тако са једне стране Емилијину наивност и простодушност, а са друге стране неприхваћеност жена које су по мерилима разваратног Викторијанског друштва ступидне и сувише једноставне, каква је засигурно била Емилија. Читаоци су изнова сведоци једног сукоба који настаје не само на микро плану (у животу једног обичног човека) већ на ширем макро плану (у читавом материјалном друштву). Они се затим позивају да разреше дилему и да правилно размотре праве моделе и систем вредности. Читаоци сами бирају чије ће ставове одобрити (Емилијине или Озборнових сестара).

Текеријева иронија нам указује на комплексност женски ликови који се не могу разумети једнозначно и којом се најверодостојније приказују женски ликови *Светског Вашара*. Иронија је интересантна и разноврсна и производи многобројна значења, на тренутке тешка читаоцима за разумевање, а у карактеризацији ликова поред указивања на основне особине Беки Шарп (опортунизам, инат, глад за новцем и просперитетом) и Емилије Седли (срамежљивост, мајчински инстинкт, пртерана осећајност) подразумева и много шире често нејсане елементе њихове личности. Обе девојке су удаваче а заљубљеност их тера да се задовоље са медиокритетима и начелима која су страшна за сваку младу девојку. Наведен пример то илуструје;

„Као што смо раније рекли, мисао о сиромаштву, и оскудици поред вољеног човека далеко је од тога да буде страшна за жену нежна срца. Она је чак била веома пријатна за малу Емилију. Тада се, као обично, застидела пред самом собом што се осећа срећна у једном тако незгодном часу...“ (Tekeri 1963: 271).

Неки теоретичари као што су John Tilford, Johan Hoggan иду чак и корак даље и објашњавају да Текери у *Светском Вашару* показује чак и одређен степен нетрпељивости према Ребеки Шарп. Теоретичар Garret објашњава да две хероине Ребека Шарп и Емилија Седли такође учествују у иронијским стратегијама и да су оне саставни део процеса „конструкције и деконструкције, формулисања, уништавања и поновног формулисања бинарних опозиција“ (Garret 1980: 113).

Текери је то најбоље илустровао у дискурсу и вербалном иронијом.

Навешћемо још једно иронијско средство („**куђење похвалом**“) које такође разјашњава и утиче на читаочево схватање поменутих женских ликова.

„И док она мала румена Емилија, која нема ни половину моје увиђавности, има десет хиљада фунти и осигурану удају, бедна Ребека може да се узда само у себе и своју памет. Није да ја не волим јадну Емилију: ко би могао да не воли тако безазлено и простодушно створење? – само диван ће бити онај дан када ја у друштву заузмем место изнад ње!“ (Tekeri 1963: 106).

Последњу и најбитнију улогу у улози ироније у критичком преиспитивању женских ликова има **наратор**.

У наведеном примеру наратор се понаша потпуно супротно од унапред да тог обећања. Иако нас упозорава да је најбоље што мање рећи о озлоглашеној Ребеки Шарп, ипак даје детаљан опис њеног скандалозног живота на крају романа после њеног последњег моралног пада.

„И зато, кад нам Беки није на очима, будите уверени да се не бави никаквим особито чистим послом и да је оно мало што се о њеним поступцима може рећи у ствари најбоље. Кад бисмо опширно описивали све што је она чинила у току две године после катастрофе у Керзон Стриту, све би имао разлога рећи да је ова књига непристојна. Поступци веома сујетних, бездушних људи који трче за уживањем врло често су непристојни, а какви морају бити поступци жене која нем вере –ни љубави- ни карактера?“ (Tekeri 1963: 317- 318)

Наратор користи различите позиције и на тај начин још више појачава иронијско значење. Наратор је некада свезнајући, а некада је равноправни учесник у дешавањима. Он посдећа на строгог професора који покушава да најбољи начин научи и мотивише своје студенте(ликове), некада их проверава, подстиче и хвали а некада их куди. Он је немислосрдан и самозадовољан али искрено и реално покушава да буде део своје фикције, критикујући таштину. Наратор описује лицемерје Ребеке Шарп и себичност Емилије Седли, како би показао да читаво викторијанско друштво изгледа будаласто и смешно. Такође представља важно средство којим се читаоцима указује на заблуде и узалудност одрженог начина живота Ребеке Шарп и Емилије Седли. Иронијска нарација јасније дефинише њихов начин живота. Емилија Седли води лажан живот, лишена правих емоција и новца, респектује све што принципи домаћинства и система налажу, док са друге стране уништава свог сина правећи од њега правог Едиповца. Навешћемо следећи пример:

„Мало је ствари на Светском вашару тако дирљиво као то бојажливо уступање и самопонижавање једне жене. Како признаје да греша она а не човек, како прима на себе сву кривицу, како на изврстан начин тражи казну за оно што није учинила, а истрајно штити правог кривца! Они који вређају жене добијају највише доказа доброте од њих- сами су рођени несмелице и тирани, а злостављају оне који су најпокорнији пред њима. Тако се и једна Емилија у немој жади спрема за одлазак свог сина и провела је много и много дугих и усамљених часова и припрема за крај.“ (Tekeri 1963: 166)

Ребека Шарп својим угледом секс симбола, снобовштином, мешетарењем, и пророчанатошћу успева да искористи све мушкарце у свом животу: Џозефа Седлија, Бјута Кролија и на крају Родена Кролија, ругајући се тако свој таштини света у коме живи. Илуструјући следећи пример показаћемо да се наратор не слаже са схватањима живота Ребеке Шарп.

„И ко зна да ли Ребека није имала право размишљајући тако- да ли само питање новца и богатства није стварало разлику између ње и једне поштене жене ? Ако поведете рачуна о искушењима, ко сме рећи да је бољи од свог суседа? Угодан живот у изобиљу, ако не чини људе поштенима, бар их одржава у поштењу.“(Tekeri 1963: 85)

Он понекад кроз многобројне примере може бити каприциозан, непостојан, саркастичан, диничан, чак и личити на неког умног човека што још више помаже у осветљавању елемената ироније у нашем критичком преиспитивању Ребеке Шарп и Емилије Седли.

Значај и новина разматрања овог проблема је у томе што подвлачи да се поред ироније, затим карактеризације женских ликова, ни улога наратора не може разумети једнозначно.

Поред наратора и читаоци имају важну улогу у интерпретацији. Њихова основна улога је да правилно разумеју иронију, да би могли да дају свој критички коментар иронијског говора и иронијских ситуација и самог *Светског вашара*. Наратор респектује своје читаоце и цени њихов суд, зато покушава да им се скоро додвори на различите начине:

„Обавештавам вас, дакле, драги моји пријатељи, да је ово прича у којој има страшног неваљалства и злочина.“ (Tekeri 1963: 97)

„Представите себи, драга млада читатељко, једну жену из великог света, себичну, опаку, без дубоких мисли, без вере....“ (Tekeri 1963: 153)

„Сваки осетљив читалац мора је бити задовољан приказом којим се завршио последњи чин....“ (Tekeri 1963: 166)

Иронијска употреба језика, употреба речи које имају другачје значење од замишљеног су путаказ који показује да Ребека Шарп и Емилија Седли представљају копију, вештачку и лажну слику, којом се прикрива и штити одређен систем устаљених викторијанских идеја.

Критичари (Juliet McMaster, Sister Corona M. Sharp, de Ryals) се слажу у констатацији да најбитнију улогу у прихватању или не прихватању једног приказа праве ситуације и проблема који постоје у свету фикције, имају читаоци. Clyde de Ryals још наглашава и улогу романтичарске ироније а наратора назива „викторијанским романтичарским ироничарем“ или „лакрдјашем“, наводећи да **Светски вапаш** представља најбољи пример романтичарске ироније, објашњавајући то анализом многобројних примера (иронија представља сваку врсту иронијског говора и иронијске сцене где су истовремено приказане супротне ствари, изједначава се живот и фикција, читаоцевим стварањем а одмах затим и рушењем одређених веровања и мишљења, свет се схвата као неуређен). Иронијске стратегије у *Светском вапашу*, доказују да Текери прихвата све што је ново и другачије, оно што de Ryals назива „world of possibilities“. (Ryals 1990: 15)

Схватање поменутог теоретичара потврђује и Валтер Бењамин у својој дисертацији (*Walter Benjamin: Selected Writings*) показујући значај иронизације појединачног дела да би се разумело не само појединачно дело него и читава књижевност. Он такође сматра да је неопходан иронијски процес стварања значења и одмах затим његовог потирања, компоновања и декомпоновања.

Анализом многобројних примера ироније у роману *Светски вапаш* можемо закључити да су и Ребека Шарп и Емилија Седли успеле да се уздигну изнад Текеријеве ироније и да пркосе унапред дефинисаним етикетама понашања, показујући тако да се не смеју разумети само као две обичне и другачије жене. Проблему ироније можемо приступити и на други начин, ако имамо у виду Фукоово схватање моћи.

„Моћ је свуда, не стога што све обухвата, него што долази одасвуда.... нема моћи која се врши без низа тежњи и циљева... рационалност моћи је рационалност тактика често веома изричних на ограниченом пољу на коме постоје.“ (Фуко 2006: 108)

Ако се наведени цитат примени на проблем ироније онда то значи да се иронијским праксама врши једна врста моћи и власти над поданицима (ликвида, читаоцима). Иронијски дијалози, иронијски тон и коментари лукаво и промишљено држе под контролом своје поданике који због јачине иронијске стратегије једноставно не могу да јој се одупру, побегну или да се држе по страни.

Иако Фуко сматра да: „има разних отпора: могућих, нужних, невероватних, спонтаних, насилних, усамљених, подлих, жестоких, непомирљивих; они, по дефиницији могу да постоје само у стратешком пољу односа моћи.“ (Фуко 2006: 110)

Можемо закључити да генијалност и софистициранот Текеријево ироније чврсто управља читаоцима, показујући им једно ново схватање *Светског ваишара*.

Kierkegaard у свом делу *The Concept of Reality* истиче да је иронија „бескрајна, неограничена, апсолутна негативност“. (Kierkegaard 1965: 278)

У Текеријевом *Светском ваишару*, негативност подразумева непостојање једног јединственог иронијског значења, бескрајност се односи на прихватање света који је заснован на различитости и апсолутност дефинише не постојање ограничења, забуне и потпуно јасно указивање на елементе на које се иронија односи.

Текеријева иронијска стратегија, наратор као и читаоци подједнако описују на који начин је најбоље интерпретирати романтичарски дискурс и моралне принципе. Ребека Шарп и Емилија Седли показују да је тешко једнозначно дефинисати моралне моделе и правила понашања. Анализом проблема ироније у критичком преиспитивању женски ликова, показали смо да је не могуће на један јединствен и идеолошки униформсан начин разумети не само иронију, улогу наратора и читаоца, већ и положај жена (Ребека Шарп, Емилија Седли) у викторијанском друштву и читав реалистички дискурс.

Рад је на нов и оргиналана начин показао колико је Текери својом иронијом успео да направи искорак од строгих Викторијанских принципа и успео да прикаже женске ликове избегавајући површинско разумевање и приказ ликова, ослањајући се на једну дубљу и софистициранију слику Ребеке Шарп и Емилије Седли. Наиме Ребека Шарп није само против културолошки, морално и друштвено кодификованог начина понашања, већ је и префригана, промућурна али и образована жена. Са друге стране Амелија такође поред привидне доброте може бити и егоистична. Иронијски коментари показују да се поменути јунакиње не могу разумети на један јединствен начин, јер ни једна не задовољава у потпуности начела која су обавезна да поштују. Ребека се храбро бори својом лепотом, али је она и много више од тога. Амелија је добра али поседује и друге лоше особине.

Наша анализа проблема ироније указује на важност и значај разматрања овог проблема. Користећи иронију као неопходно средство да критички преиспитамо женске ликове Текеријевог романа *Светски ваишар*, долазимо до закључка да иронија указује на једну врсту апорије, две различита и могућа краја исте приче, све што производи значење и оно што га истог момента разара, све друштвено прихваћене ликове али и оне моралне отпаднике, врлине и мане. Иронијски коментари, иронијски тон, иронијски контрасти и сви остали елементи јединствене Текеријевог стратегије указују на важност и правилно сагледавање свих елемената (читаоци, наратор) ради прецизнијег и јаснијег критичког сагледавања женских ликова поменутог романа. Читајући *Светски ваишар*, чак и проблем ироније нам може изгледати као једна врста ни доброг ни лошег претварања, илузије. Зашто се онда стално враћамо на поменуто дело и поменуто питање? Па зато што иронијска стратегија у поменутом роману својом јачином и противљењу сваког коначног и ограниченог дефинисања, једноставно привлачи читаоце и тера их да изнова проматрају исти проблем.

Крајњи суд о поменутиим женским ликовима даје наратор, користећи савршен пример вербалне ироније:

„Неке од њих створене су да рачунају, друге да воле; и ја желим да сваки мој поштова-
ни читалац нађе за себе оно што му најбоље одгвара.“ (Tekeri 1963: 134)

Сам крај романа показује да је и судбина женских ликова нејасна и недовр-
шена. Једино је јасно да Ребека Шарп остаје ускраћена синовљеве љубави, а Еми-
лија Седли ужива у породичном животу а све остале одговоре ће пружити чита-
оци у неком новом критичком проматрању.

Литература:

Бењамин 1920: W. Benjamin, *Walter Benjamin: Selected Writings*, Cambridge: Belknap Press of Harvard UP.

Гарет 1980: P. Garrett, *The Victorian Multiplot Novel: Studies in Dialogical Form*, New Haven: Yale University Press.

Каталан 2009: Z. Katalan, *The Politics of Irony in Thackeray's Mature Fiction: "Vanity Fair," "The History of Henry Esmond," "The Newcomes"*, Bulgaria: St. Kliment Ohridski University Press of Sophia

Кјеркегор 1965: S. Kierkegaard, *The Concept of Irony with Constant References to Socrates*, Bloomington: Indiana University Press

Мекмастер 1971: J. McMaster, *Thackeray: The Major Novels*, Toronto: University of Toronto Press.

Милер 1968: H. J. Miller *The Form of Victorian Fiction*. Notre Dame: Notre Dame University Press.

Поповић 2007: Т. Поповић, *Речник književnih termina*, Beograd: Logos Art.

Рајлс 1990: C. Ryals, *A World of Possibilities: Romantic Irony in Victorian literature*, Columbus: Ohio State University Press.

Рид 1975: J. Reed, *Victorian Conventions*. Ohio: Ohio University Press.

Текери 1963: V. Tekeri, *Svetski vašar I, II*, Beograd: Branko Đonović.

Тилтсон 1954: G. Tillotson, *Thackeray the Novelist*, Cambridge: Cambridge University Press.

Фуко 2006: М. Фуко, *Istorija seksualnosti I, Volja za znanjem*, Loznica: Karpos.

Харди 1972: B. Hardy, *The Exposure of Luxury: Radical Themes in Thackeray*, London: Peter Owen.

IRONY AS A METHOD OF CRITICIZING AND ANALYSING FEMALE CHARACTERS IN WILLIAM THACKERAY 'S NOVEL VANITY FAIR

Summary

The paper examines key issues, relating to the problem of irony, in William Thackeray 's novel *Vanity Fair*. William Makepeace Thackeray uses verbal irony, romantic irony and other ironic techniques to portray and to create female characters (Becky Sharp and Amelia Sedley). The problem raises wider issues of narrator and readers. The paper highlights that *Vanity Fair* can be interpreted in many different ways, conveying opposing views on the problem of irony.

Key words: irony, narrator, readers, female characters

Dubravka Kovačević

Маја Р. Милутиновић и Јелена С. Андрејић¹

Крагујевац

(ДЕ)КОНСТИТУИСАЊЕ СОПСТВА С ОВУ СТРАНУ БИВСТВОВАЊА У АЛБАХАРИЈЕВОМ РОМАНУ МАМАЦ

У раду ћемо најпре настојати да пружимо критички осврт на немогућност успоставања сопства Албахаријевог јунака у роману *Мамац* у оквирима Левинасовог тумачења неонтолошке игре ан-архичног кретања процеса конституисања идентичности (идентитета). Посебна пажња биће посвећена указивању на могуће последице покушаја Албахаријевог протагонисте да *враћи* сопство *с ову страну* садашњости, *с ову страну* игре бивства где, према Левинасу, сопство погађа увек насилна и превремена смрт. Такође ће бити разматран и излазак из текста/писања/Реченог и улазак у Изрицање/не-текст у коме се субјект приближава ближњем у трауматској изложености и рањивости да би кренуо у потрагу *за-другим* преко оног *кроз-другог* не би ли сачувао себе од оног *за-себе*.

Кључне речи: Сопство, Други, Изрицање, Речено, Идентитет

„Саморефлексија свести, Ја које опажа Себе, не наликује на претходеће враћање себе самог *једном* без икакве двојности, које је по себи већ унапред сатерано у себе, притешњено или увијено у своју кожу не осећајући се добро у својој кожи, у себи већ изван себе.“ (Левинас 1999: 158), каже Емануел Левинас у својој књизи *Друкчије од бивства или с ону страну бивствовања*. Оспоравајући империјализам онтологије која типски приступа бивствујућем из отворености бића настојећи да му прида значење почев од бића, Левинас има пре свега на уму немогућност да једно властито Ја запоседне сопствено Сопство, да га преузме на себе, за-себе, да изврши чин самоидентификовања. Оно - Сопство, бивство не може себе да конституише из себе јер је већ створено у апсолутној пасивности као жртва једног прогоњења које паралише сваки покушај жеље да се пробуди и постави *за* себе. Бивствовање Сопства *с ову страну* бивствовања, *с ову страну* садашњости, у *за-себичности* није, према Левинасу, ништа друго до идентитет који увек погађа насилна и превремена смрт. Окретање бивства себи, враћање себи самом се може појавити у тематизованом, Реченом, али само у виду позајмљеног бивства које маскира његову безименост. Тај егзил у себе улазак је у не-место „(...) *с ову страну* ничега које се може тематизовати као бивство.“ (Левинас 1999: 165) Оно што је нужно је то да се Ја, Исто, бивство ослободи охолости империјализма који уздиже јаство, те да се раз-власти све дотле док се не изгуби. Овде се нужно намеће питање „(...) има ли то себе губљење као крај и свршетак празнину, нулту тачку(...)“ (Левинас 1999: 168) када субјективност субјекта престаје да значи ишта? „Или то затварање кроз себе само и то трпљење грчења у својој кожи описују боље него метафоре тачну и праву фигуру једне промене *бивствовања* које се окреће-или се преокреће - у једно непрестано враћање у коме је истеривање себе изван себе његово замењивање за другога-што би управо требало да значи Себство у правом смислу: *пражњење* Себства од себе самог?“ (Левинас 1999: 168)

1 mmilutinovic@kg.ac.rs

Наиме, у пасивности трауматизма безрезервног отварања Једног, у пасивности прогона Истога од стране Другог под присилом одговорности за-другог, управо лежи јединственост Сопства и његова идентичност јединог. Без прогоњења Сопство поново подиже главу и прекрива сопствено јаство. Али, није ли Сопство лишено прибежишта у себи и остављено да бивствује у голој изложености приморано да се повуче у сопствени идентитет? Левинас каже: „Неотклоњивост Ја је немилосрдност оптужбе од које се више није могуће дистанцирати – од које се није допуштено склонити. Та немогућност да се у односу на Добро дистанцирамо и скријемо представља једну одлучност која је одлучнија и дубља од вољне одлучности која је још увек оклевање и потајни излаз.“ (Левинас 1999: 171) Та пре-изворна одлучност на одговорност је, по Левинасу, попут оптужбе једног бивства пре сопствене кривице, оптужбе коју бивство против себе подиже упркос властите невиности искључујући тако могућност било каквог одклона.

Дакле, одговорност за другога не проналази се у слободи свести која се губи и поново проналази. То је одговорност опседнутости која указује на апсолутну пасивност Сопства која се од себе никада не удаљава да би се потом вратило у себе и тако идентификовало препознајући се у прошлости, једног Сопства које се враћа–на-себе, али с ону страну бивствовања иза идентичности, иза Реченог, у Изрицању. Управо у одговорности за другога лежи сама значајност значења, смисао који већ значи у Изрицању, пре него што се покаже у Реченом. Значајност значења и јесте у односу један-за-другога, у релацији према ближњем, „(...) у релацији близине која се не може свести на било какав модус дистанце или геометријског континуитета нити на пуку „представу“ ближњег, *већ* је увек позив од крајње хитности – обавезност која на *анахроничан* начин претходи сваком ангажману.“ (Левинас 1999: 152-153) Релација према екстериорности, старија од чина који ствара ту релацију, несводива је на свест и представља управо оно што Левинас подразумева под појмом опседнутости. Опседнутост другим уписује се у свест као нешто страни, као нешто што рашчињава покушаје тематизовања од стране свести, као једно ан-архично кретање које измиче извору, начелу, вољи. Анархија зауставља онтолошку игру свести у којој се бивство поново проналази, осветљава и губи. Мета-логичка, мета-онтолошка структура Анархије која рашчињава Логос и у којој се свест увек изнова запоседа успоставља се управо у етичкој ситуацији један-за-другог.

Етичка ситуација један-за-другог, по Левинасу, претходи онтолошкој ситуацији један-за-себе, као што и етички језик претходи служећем, стандардном језику. Етички говор/Изрицање се, према Левинасовим речима не одиграва у аналитичком низању појмова према логичкој хијерархији или временском редоследу већ кроз мноштво појмова који се „узајамно дозивају“, „узајамно сенче“ и једни у другима огледају. Употреба метафоре која се у том језику захтева је ту да изрази смисао приближавања у коме етички језик/Изрицање изводи своју кључну разлику у односу на служећи језик бивствовања – одвајање од знања. Како се изводи одвајање од знања у догађају близине Истога и Другог а да се не разори удаљеност која је гарант непрелазности Другог у Истога? Левинас ту недоумицу разрешава фигуром додира Другог: „Бити у додиру: не довести другога у положај да поништи своју другост, нити укинути себе у другоме. У самом додиру, додирујуће и додирнуто су одвојени.“ (Левинас 1999: 132) Изрицати, служити се етичким језиком значи приближити се ближњем, али не завештањем смисла како се он јавља у причама, у Реченом већ у комуникацији која се не ограничава на феномен истине, нити се предаје тумачењу и декодирању од стране Другог да

би се дешифровано вратило Истом. Изрицањем субјект се приближава ближњем „(...) тако што се изражава у дословном смислу протерујући се ван сваког места, више не *стигнујући* не газећи никакво тло. Изрицање разоткрива и оно што се налази скривено испод изложености једне огољене коже.“ (Левинас 1999: 80) У Изрицању оно „(...) *за-друго* (или смисао) иде до оног *кроз друго*, иде до патње кроз једну бодљу која спаљује месо али *ни за штиа* (...)“ (Левинас 1999: 82) „без икакве надокнаде у игри која је потпуна бесплатност.“ (Левинас 1999: 83)

Албахари мамцем текстуалне илузије/Реченог у роману *Мамац* уводи свог протагонисту у игру (не)могућности ослобађања онтолошке опне дискурса служећег језика пуштајући га да попут мамца плута на површини Изрицања у покушају да не буде ухваћен у за-себичности, у Реченом, у знању. Сам Албахари је у једном од интервјуа Михајлу Пантићу рекао: „Основу за моје приповетке налазим сумњи у могућност приповедања или, још боље, у сумњи да језик изражава нашу праву стварност, да говори једну истину. Ако одатле направим још један корак, онда стижем до апсурда да употребљавам језик да бих изразио сумњу у употребу језика(...)“ (Pantić:преузето са http://www.davidalbahari.com/da_vs_mp.htm)

И Албахаријев јунак више не верује у речи и то управо „(...) због оне лакоће с којом себе пресликавамо у друге, као да цео свет постоји само у нама, у мени.“ (Pantić:преузето са http://www.davidalbahari.com/da_vs_mp.htm), али ипак настоји, попут свог творца да кроз Причу, тематизовано надвлада хегемонишућу онтологију спознаје Истине.

„Одакле да почнем“, каже мајка.“ (Albahari 2011: 5) Албахаријев протагониста почиње с ову страну садашњости, из-себе, из осећаја усамљености, „(...) из чињенице, заправо, да сам писање увек повезивао са усамљеношћу, и да сада, након две године на рубу прерије, на домаку севера, нисам имао ништа друго осим себе.“ (Albahari 2011: 1) Самоћа, пасивност, али не пасивност пасивнија од сваке пасивности, нити трауматизам прогоњења од стране одговорности за-другог су ти који га покрећу да мајчину исповест редукује на причу. Међутим, вратимо се на тренутак, на онај тренутак присиљавања мајке да свој сопствени живот седиментира у запис магнетфонске траке, само неколико дана након смрти свог супруга. „(...) тада нисам био спреман да прихватим, иако сада разумем ужас који је морала да савлада, не у бојазни од непознате направе, већ због принуде коју сам јој наметнуо, приморавајући је да ми, радећи оно против чега се цело њено биће противило, искаже своју љубав, да се одлучи за њу у тренутку када је још увек боловала због губитка праве љубави, оне према оцу (...) Приморавајући је да говори, хтео сам да је имам само за себе, да њен осећај губитка претворим у свој осећај добитка.“ (Albahari 2011: 16) Ангажовани добитак из-своје-воље, покушај да се мајчино против-своје-воље редукује на засебичну вољу једног коства није ништа друго до заокупљеност сопства за-себе нагрисањем штаства Другог не би ли се оно-Друго/живот/мајка раз-властило и апсорбовало у Истом.

Де-шифровање бивства бивствујућег (мајке) али с ону страну бивствујућег би водило ка повратку Истога (протагонисте) с ону страну бивствовања, из идентичности његовог идентитета. Али де-кодирање записа магнетфонских трака преламањем кроз свест протагонисте представља једино настојање једног-за-себе да асимилацијом Другог/бивствујућег дође до Истине о сопственом бивствовању, да докаже како линеарном дескрипцијом живота Другог из-себе тако и тематизовањем сопственог живота за-себе може да конституише сопствено бивство с ову страну бивствовања. Међутим, папир на коме је записао „Мајка:

живот“ (Albahari 2011 : 8) остаје празан. Није чудно ни што се реч „слобода“ исписана на дну папира док преслушава глас који допире с оног света „круни“, прецртава, брише. „(...) живот када би могла речима да се исприча, не би више морао да се живи, довољно би било да се изговара.“ (Albahari 2011: 126) „Да сам умео да учим од мајке, знао бих да се пуноћа стиче тако што се живот једноставно живи, не бих га стално пропуштао кроз сито као уцрвљало брашно, не бих чепркао по њему као дете које брљави по тањиру (...)“ (Albahari 2011: 119) Истина о Сопству, о Животу је у самом Изрицању, у приближавању Другога, Животу, Мајци али изгоном из себе у мета-простор без ослонца у Логосу и његовој непрестаној глади за једном јединственом Истином.

„Бића увек остају сабрана – присутна, али у једној садашњости која се, захваљујући сећању и историји, распостире на целину која је одређена као материја, у садашњости без пукотине и непредвидивог (...) у садашњости која је добрим делом саздана од осадашњених представа захваљујући сећању и историји (...) Трансценденција је привидна а мир нестабилан (...) потхрањујући необичну буку о смрти Бога или о празном небу. Нико неће веровати у његово ћутање.“ (Левинас 1999: 17) Након преслушаних магнетних записа Албахаријев јунак постаје свестан одсуства близине исповести мајке, одсуства Другог, постаје свестан да је тај оностран или „одсутан“ глас постала механичка замена његове сопствене стварности која је само стварала мамац илузије потврђивања његове присутности, његовог бивства. Његово освешћивање, ипак, није позив на прихватање истина у Изрицању, у оном делу исповести остављене да стоји у директном говору: „(...) не можеш да будеш срећан када је прошлост све што имаш и када не одустајеш од успомена (...) онај ко живи са историјом, не живи са животом, мртвац је чак и када је жив (...) Не кажем да треба заборављати, јер је и заборав врта кривице (...) већ да не треба престати памтити (...)“ (Albahari 2011: 93) Он остаје да живи у привидном миру „необичне буке“ мајчиног гласа, у осадашњеним представама сећања на мајку, у егиозму властите неспособности да престане да упориште свог идентитета проналази у себи, те да прихвати да је његово Ја већ афицирано трагом мајке афицираношћу која је увек изнад и с ону страну Логоса.

Левинас у *Трагу другог* однос и жељу према Другом посматра као храњење новим глацима имплицирајући да је храњење истовремено и пражњење сопства од њега самог, те да релација са Другим не престаје да празни откривајући непрестано нове изворе. Преслушавање гласа „с оне стране гроба“, гласа Старог Света један је од разлога зашто Албахаријев протагониста остаје из-своје-воље ангажован да заустави, пре него што и започне, храњење новим глацима у Новом Свету, у Левинасовој етичкој авантури. Језик Старог Света на простору Новог Света прераста у унутрашњи дијалог који позива језик Новог Света на рат, на доминацију. Неволност да прихвати близину новог служећег језика оставља његово бивство без могућности успостављања комуникације са бивствујућим и наговештава насилну и превремену смрт његовог идентитета. „У језику може да се умре као и у стварном животу (...) и ако сам већ умро, а умро сам, онда немам ни најмању жељу да будем вампир или дух и лутам просторима тог језика као какво неутешно створење из прича Едгара Алана Поа.“ (Albahari 2011: 121)

Последњи трзај да изађе из свих служећих језика, да згњечи мапе Старог и Новог Света, да преточи своју причу у „(...) танане пукотине у којима више нема боје и штампарског олова (...)“ (Albahari 2011: 148), да покуша да своју причу развласти од-себе, завршава се рукописом препуним подвучених места, прецртаних речи и низом великих упитника. Оно што остаје јесте једино мрак иза Доналдо-

вих леђа, непокретност и брава „(...) која напoкoн шкљoцнe.“ (Albahari 2011: 184) „Превише верујеш у речи, рекао ми је Доналд једном приликом, а то увек оптерећује онога који пише (...) Писање је неверица у речи, рекао је, у говор, у било какву могућност приповедања, оно је, заправо бекство од језика, а не, како кажу тогење у сам језик. Онај који тоне, рекао је он се дави, а писац плута на површини, на размеђи светова, на граници између говора и тишине.“ (Albahari 2011: 16)

С тим у вези, нужно се намеће питање да ли се и сам Албахаријев *Мамац* креће Левинасовом путањом кроз-другог, кроз Причу/Речено/ Другог и тако остаје на површини Изрицања, на размеђи светова, на граници између говора и тишине и да ли Албахари својим *Мамцем* завештава било какав смисао у модусу коначне истине? „Заплет Изрицања које се утапа Речено не исцрпљује се у том упијању. Он утискује свој траг у саму тематизацију коју подноси колебајући се између структурације као поретка једне конфигурације бића (...) с једне стране, и поретка не-именованог апофансиса, с друге стране, у коме Речено остаје „понуда (proposition)“ – понуда ближњем, „значајност предата“ Другоге.“ (Левинас 1999: 76,77) Понуда ближњем, „значајност предата“ Другоге, нама, мета-истражитељима? Да ли смо се ми ипак пратећи спиралу Левинасове неонтолошке херменеутике улепали на мамац де-кодирања, де-шифровања једног Реченог, или можда Изрицања, первертирајући га у наше интерпретаторско Исто? Да ли смо се у интерпретацији, потрази за бивствујућим романа, *за-другим* вратили у Текст/Речено, да ли смо вратили Сопство *Мамца с ову сћрану* садашњости, *с ову сћрану* игре бивства и тиме га осудили на превремену и насилну смрт?

Литература

Албахари 2011: D.Albahari, *Матац*, Београд: Stubovi culture.

Левинас 1999: Е.Левинас, *Друкчије од бивства или с ову сћрану бивствовања*, Никшић: Јасен.

Левинас 2003: Е. Levinas, *Trag drugog*, Београд: Реč: часопис за књижевност и културу, 71, Београд, 293-406.

Pantić, Mihajlo. *Umetnik je izgnanik*. http://www.davidalbahari.com/da_vs_mp.htm. 13.01.2012.

THE DE(CONSTITUTION) OF THE SELF ON THE HITHER SIDE OF THE LIVING-PRESENT IN ALBAHARI'S NOVEL MAMAC

Summary

This paper aims to provide a critical examination of the (im)possibility of constitution of Albahari's hero Self in the novel *Mamac* within the bounds of Levinas's interpretation of antiontological play of anarchic process of identity (identicity) constitution. Particular attention will be devoted to pointing at possible consequences of Albahari's hero attempt to return his Self to the hither side of the living-present, to the hither side of the Self play where, according to Levinas, The Self is always stricken by violent death. Another point to be considered is the exit from the text/writing and entrance into storytelling/non-text where the subject in his/her traumatic exposure and vulnerability approaches the Other in order to start the search for-the-Other to save the Self from the for-Self.

Key words: the Self, the Other, Pronouncement, Said, Identity

Ана Станковић¹
 Крагујевац

ПАРАЛЕЛИЗМИ СВЕТОВА И ЈУНАКА У ЦИНКУ ДАВИДА АЛБАХАРИЈА

Кроз сагледавање аналогија између приповедних равни и јунака, намера овог рада јесте да реконструише јединство светова у делу и пронађе начин на који ликови чине везивно ткиво текста и самог чина писања. Циљ је да се из фрагментарности дела издвоји разрушена, али и реституисана структура на основу које би се између сегмената пронашла каузалност. У роману се издвајају два пара ликови – родитеља и деце, који се детерминишу кроз низ сличности, али и замене проузроковане паралелама. На примеру ових односа покушаћемо да пронађемо устројство фиктивног и реалног света као два равноправна ентитета у чину писања.

Рад ће покушати да потврди тежњу постмодернизма да деконструише јунака и јединственост света дела помоћу деридијанске деконструкције наративних токова и лакановског несвесног. Коначно, поменути односи биће посматрани кроз теорију шока Валтера Бенјамина - кроз однос човека и простора / града.

Кључне речи: приповедне равни, светови, јунаци, фикција, стварност

Роман *Цинк* Давида Албахарија показује постмодернистичко стремљење ка деконструкцији јунака, пре свега субјекта приповедања. Кроз сагледавање аналогија између ликови и приповедних равни, донекле се може реконструисати јединство светова у делу и импликације учинити експликативним. Током читавог дела, приповедачка позиција, сам чин стварања дела и саграђени наративни нивои, упркос својој слојевитости и фрагментарности, делимично се поново изграђују и износе у новој светлости.

У раду ће бити предочена потреба приповедача да се у процесу реституисања сопства и света у више наврата позива на супституцију стваралац - реципијент, указујући на плазматично - неодређену границу два света фикције. Сам Албахари у сегменту „Ауторове белешке“, настале при другом издању *Цинка*, каже:

„Једино још читалац, ако је вољан, ако жели да преузме улогу писца који замишља писца који размишља да приповеда, може да обнови причу, да учини да се сви њени токови поново сједине на једном месту. Тај тренутак сједињавања, тренутак када светлост започиње, то је, у ствари, ова књига. Речи које покушавају да буду светлост и тихи звук.“ (Албахари 1996: 129)

Овај сегмент може се, готово парадоксално, повезати са намером рада да у први мах структуралистички приступи анализи постмодернистичког романа какав је *Цинк*.

Управо је светлост коју Албахари помиње у поговору другом издању романа почетак дела. Кроз мото, али и први сегмент, она се издваја као доминатни мо-

1 ana.stankovic86@yahoo.com

тив. Више од тога, светлост је и доношење речи, видљивих и невидљивих, транспарентних до неиздрживости и неизговорених, животно огољених. „Мењање побуда“ почиње неподношењем светла, варира током дела, а завршава се коначностима и крајностима - смрћу и кашњењем анђела.

Смрт на крају збирке прича *Једноставности* остаје недоречена, графички незавршена лексема: „...и тренутак касније све постаје бело, празно и спокојно, као време као смрт“ (Албахари 1988б: 146). Она постоји само онда када нема писања и светлости као живототворних принципа. Све док је присутно писање, смрт се не може остварити, на граници је, испред почетка, иза последње речи, или у одсуству говорења, у ћутњи других јунака, најпре приповедачевог оца. Превише светла на почетку и његово гашење на крају упућују на потенцијално линеарно читање романа. Међутим, приповедач жели да мотив светлости са почетка „претвори у већу светлост на крају (која се непажљивом оку може учинити као тама)“ (Албахари 1988а: 24). Тако се структура читавог дела може сагледати као циклична, са мотивом светлости на ободима и мотивом смрти измештеним из текста, на граници, у белини, између почетка и краја. На овај начин одређен је оквир дела.

Да би се, са друге стране, одредио оквир света једног дела, потребно је издвојити фикционалне ентитете, слојеве који га сачињавају. Лубомир Долежел у делу *Хејсерокосмика* указује на хронологију различитих приступа фикционалном у делу, од схватања фикције као празнине, преко укидања референцијалности, до позивања на њу, до самореференцијалности акта писања и преношења стварног у фикцијски свет дела (Долежел 2008: 16 - 17). Долежел закључује да „универзум дискурса није ограничен на стварни свет, већ се шири на безброј могућих, неостварених светова“ (Долежел 2008: 25).

Свет романа *Цинк* могао би одговарати Долежеловом моделу посибилизма. „Посибелизам подразумева да стварни свет „нема другачији статус“ унутар скупа могућих светова“ (Долежел 2008: 25), који губе обележје метафизичког и оностраног постајући део и дело човека. Албахари у овом роману гради концепт светова који се деле на два доминантна фикцијска ентитета. Један се тиче пресликане стварности, а други успостављене фикцијске реалности, али тако да је степен фикције оба света истоветан, без обзира на емпиријску заснованост првог.

Џонатан Калер у књизи *Структуралистичка поетика* говори о томе да је потребно да читаоци увиде и, при читању, прелазе различите нивое дела, посматрајући га као хијерархију са пукотинама које треба испунити смислом.

У том смислу, у *Цинку* се могу издвојити три доминантна наративна тока и поставити питање тоталитета више минисветова – фикцијских равни. На самом почетку делује да доминира тема љубави, да би се роман постепено претворило у причу о родитељу – очинској фигури и усамљености, написану курзивом. Овај ток се може посматрати паралелно са причом о „реалном“, најдубље егзистенцијалном, причом о приповедачу и његовом оцу. Како је сам аутор образложио у поговору при другом издању: „Цинк је књига о причи“ (Албахари 1996: 129). Тако се трећи доминантни наративни ток тиче потребе да се објасни поетика, да се образложи начин започињања и писања приче, те самом чину писања да легитимитет једног од облика живототворног принципа. Таква поставка читаве приче деридијанском игром увлачи различите ентитете стварности и фикције, обједињујући их у реалности фикцијског света дела.

Поетским принципима који откривају процес стварања Албахари показује да је целокупност стварности немогуће пренети на дело. „...Приче као што је ова

настају одузимањем. Оне говоре својим одсуством“ (Албахари 1988а: 25). Асоцијације разбијају ограничења текста, али, са друге стране, парадоксално, управо оријентисаност на поетику утиче на његову суштинску хомогеност.

Текстовна кохерентност се може успоставити кроз доминантне мотиве смрти и светлости, кроз фигуру приповедача, или кроз тоталитет ликова – два пара нецеловитих породица. Стварни типови повезани су „реалним“ идентитетом са фикцијским. Ово важи за први пар ликова – приповедача и његовог оца. Аутор себе и свог оца као прототипове преобличава, узима по суштинским сличностима из једне од могућих „реалности“ и транспонује на ниво дела, успостављајући паралелизам првог степена. Овако обликовани ентитети фикције постављају се са другим паром ликова у паралелизам другог, иманентног степена. Тако се пре-сликавање и ликова и наративних нивоа врши прво из спољашности на дело, а затим унутар самог дела.

Како закони постмодерне мењају општу устројеност света, долази до постављања аналогија или мешања и преламања функција ликова два првобитно постављена света и пара ликова. Сегменти као кондензовани одсечци мање или веће самосталности различито су организовани, често више кроз одсуство веза него кроз логику приповедања. Причање се креће сменом различитих модела, од сажетости и херметичности – једне речи или реченице као издвојене целине до ширих форми. Фрагментарност која разара текст, на другој страни подстиче на логичко обједињење при рецепцији, отвара читав спектар слојева за један или други вид тумачења.

У фрагментима исписним курзивом поједини критичари увидели су љубавну причу. Овај рад је, између осталог, покушај да се тај наративни ток сагледа из другог угла, кроз поређење са током који сугерише однос приповедача и његовог оца. Циљ је да се два тока, две могућности фикцијског света, поставе један наспрам другог да би се утврдили аналогије, сенке, преламања и одсјаји, често присутне асоцијативне нити које обједињују фрагменте истог или различитих токова.

„Сваки пут пишем исту причу, кажем јој, сваки пут покушавам да саопштим своју немоћ да напишем причу.“ (Албахари 1988а: 64) У контексту ове реченице, читав сплет односа у делу могао би се тумачити као низ изведен из првог фрагмента о оцу и девојцици, његовој ћерки, коју носи ван града, из односа приповедача и његовог оца и, коначно, из пресека ова два односа.

Издвајају се два пара очева и деце – на једној страни су човек – путник и девојчица, на другој приповедачев отац и приповедач.

Очекивани паралелизам приповедача и девојчице као ликова деце растурен је већ на почетку, јер је уводна веза успостављена између путника и приповедача који одлази. Фрагмент о путовању из прве слике дела по принципу паралелизма и преноси се на приповедача. Угао гледања је спољни, путник је на простору изван града, дистанциран од сувише светлости у соби.

У *Цинку* су све функције транспоноване на свет јунака – приповедача и девојке. Њих двоје спадају у јунаке тражиоце, чији се објекат тражења налази у другом царству, што је једна од мотивација за путовање. У контексту виђења Владимира Пропа, као важан мотив издваја се чаробно средство – мали дрвени предмет, остатак очевог света који носи перспективу светлости у даљини. Овај предмет је својеврсни посредник „овог“ и „оног“ света, различито моћан, у зависности од тога у чијим је рукама. Као чаробно средство може се схватити и говор јунака, носиоца светлости. Размена чаробних средстава до краја романа је извр-

шена – светлост оличена у девојци на крају дела отргла се од приповедача, остаје ван његовог света, на вратима као граници приповедачевог интимног простора. Борба је посредна, преко фигуре оца.

Фигура јунака тражиоца може се донекле поредити са Лотмановим јунаком дејствоваоцем. У књизи *Стируктура уметничког шекспира*, у делу под називом „Појам личности“, Лотман разликује два типа функција: класификационе - пасивне и функције дејствоваоца – активне (Лотман 1976: 310 - 311). Све врсте препрека односе се на превазилажење семантичке границе, а дејствовалац је онај који „може да пробије“ постављено гранично поље (Лотман 1976: 312).

Границом у овом делу може се сматрати мотив смрти. Друга граница је она просторног типа. Свет целовитог, назначен на почетку, у лакановској фази гледања сопства у огледалу, одмах се разара. Приповедач прелази, путем очеве смрти, границу „овог“ и „оног“ света, и враћа се преображен. При томе се јунак споља метаморфозирао, док се изнутра спознао кроз минус присуство очинске фигуре и кроз надоградњу себе у том одсуству. У овом свету углавном почетно слаб, јунак се у ближењу оностраном остварује као личност, али се не слива са околином, па се, по повратку, сиже не окончава или бар не окончава на очекивани начин. Приповедач у *Цинку* на крају постаје власник своје садашњице, оне фикцијске реалности дела. За околину, он је уклопљен, што се види из последње сцене скупа у кући. По себи, он остаје издвојен, једини који у девојци – закаснелом анђелу види и анђела и кашњење.

Активни јунак, овде приповедач, понаша се другачије него остале личности и једино он има права на то. Албахари се одваја, уз иронију, од било какве каузалности и дедуктивности. Ипак, у роману разрушене структуре, „у коме се интертекстуалност постиже унутар сопствене приче и укрштањем фрагмената“ (Јерков 1992а: 35), функције јунака се смењују и премештају са бинарних на бинарне нивое, са парова на парове, али и даље, са лика на лик, доводећи тако у питање кохерентност успостављених парова са почетка и устројеност сопства. Приповедач, па тако и роман, у лакановском маниру „не казује тачно оно што мисли нити мисли оно што казује“ (Иглтон 1987: 190).

Контрасни односи између ликова имају класификациони карактер, који се, према Лотмановом мишљењу, доводи у везу са одређеним типом културе. Према тој истој култури наратор у *Цинку* покушава да се одреди са дистанцом и дозом ироније. Са друге стране, ње се и неминивно придржава. Он непобитно жали свога оца и то се мора транспоновати на његово дело, чак и онда када жели да напише другу причу. Уметнички лик се тако изграђује као реализација одговарајуће културне схеме, али и као систем одступања од ње.

Пишући о Расиновим трагедијама, Роланд Барт синтетичност види у хорди синова који делају против оца – деспота, при чему се у опхођењима издвајају три нивоа: однос ауторитета, супарништва и, коначно, љубави. Парчићи ове традиције, далеко рафиниранији, али неминовни на путу самоувиђања, јављају се и код Албахарија. Приповедач отклања сваку везу са традицијом, дистанцирајући се од библијске подлоге и могућности да се успостави веза његовог оца и њега као Ноја и Нојевих синова. Интертекстуално позивање, па одбацивање, контрастира некадашње доба негледања очеве голотиње времену сад, времену за казну постмодерног човека примораног да се у суочи са огољеним телом. У савременом добу будућност се чита кроз тело, а ван метафизике.

Тек понеки назначен фрагмент безуспешно настоји да открије породичну тајну. Наратор се јасно дистанцира од породичног мита, али остаје горак ути-

сак о породичној мистерији приповедача која се повезује са мистеријом девојке и њеног оца. Онда где деца пате, говоре и тако покушавају да открију, родитељи ћуте или умиру. Онај који је преживео носи изванредан облик трауме, говори – у томе види моћ, излаз или одлагање, али не схвата тајну која је измакла и измиче кад год се о њој не само проговори, већ и кад се она оћути. Увек недостаје мајка. Њеним одласком настаје усамљеност, освежена кроз инфантилну перспективу, и назнаку дезинтеграције породичних односа. Од потенцијалне љубавне приче постепено се кристалише прича о усамљености, необјашњеном раздвајању. Одвајање од мајке упућује на вид освешћења, отржењења, које у први план поставља фигуру оца и друштвени закон, али и извесни вид неурозе, ауторитета и ривалства у синтези са везаношћу, који се транспонује на амбивалентни однос према оцу током читава дела. Његово сналажење у простору и свету нестабилно је и дистанцирано до те мере да се брани писањем и причом као својеврсним облицима фрустрације.

Приповедач брзо и парадоксално трезвено у бунилу излази из Лаканове имагинативне фазе тако што постаје свестан тога да у огледалу – мајци, али и буквално у огледалу, не види себе и да самим тим његова прича више није његова. Прелазак од имагинативног на апроксимативно симболичко према Лакану чини се под окриљем моћи језика. Зато се уводи низ напоредних односа, низ знака у тексту, асоцијативно мотивисаних, некад спроведених у само једној реченици или пасусу, уз све интензивнију сумњу у свет, себе, па и у саму причу. „Его је функција или учинак субјекта који је распршен, никад једнак себи, нанизан у ланце дискурса од којих је сачињен...Субјекат који изјављује, то јест стварна особа која говори или пише, никад не може у потпуности предочити себе оним што казује.“ (Иглтон 1987: 183) Према Лакану, идентитет „ја“ вечито измиче, јер постојање и мишљење нису истовремени, што отвара простор за сталну (ре)изградњу субјекта. Постмодернистички начин причања какав налазимо у *Цинку* уклапа се у активни говорни чин који лакановски продукује сопствени садржај субјективитета, који изједначава текст и его. Слика коју ликови добијају о себи није стриктно друштвено условљена, али је одређена у великој мери лакановским несвесним које је „изван, а не унутар нас...постоји између нас, као и наши односи“ (Иглтон 1987: 187).

Прича о приповедачу и његовом оцу може се разумети као угледање, постављање себе наспрам оца, како би се самоспознао. Он је копија копије, у најбољем случају одраз у огледалу. Увођењем оца у причу, приповедач мења нацрт дела, даје му нови оквир и у њега уклапа ликове, „препушта неком споредном актеру да његов нацрт спроведе у дело“ (Долежел 2008: 69). Зато уводи низ напоредних односа, често поткрепљених знацима у тексту, асоцијативно мотивисаних, уз надовезивања по принципу истоветности и понављања сегмената текста. То је некад спроведено у само једној реченици или пасусу: „Твоја невоља, рекла ми је она Навахо Индијанка, јесте у томе што ствари схваташ дословно. Тачно. Из истог разлога сумњам у човека који се сагиње у првој реченици. Из истог разлога сумњам у себе.“ (Албахари 1988а: 39)

Ипак, у односу на приче из *Једносљавности*, у којима налазимо типичне ситуације односа и разговора двоје људи и разговора о поетици, Албахари у овом делу изразитије уноси друштвени образац породице као заједнице.

Спона ова два дела најочитија је кроз приповетку „Јерусалим“ - мотивски, тематски и идејно. Културни кодекс који се на почетку ове приповетке издваја само кроз изговорено, кроз звучну манифестацију речи Јерусалим, испратиће у

великој мери свет јунаковог оца и у роману. У приповеци се не отвара нов фикцијски свет, нема писања о писању, али се успоставља значајна паралела за конституисање светова у роману. Она се тиче односа човека и града, појединца и његове базе, изједначавања неприсутног означитеља и фигуре оца: „Слова су лежала нема као мој отац, као моје незнање које је од мене правило туђинца.“ (Албахари 1988б: 138). Антиципацијским тоном отац себе наспрам града оксиморонски одређује као „живог мртваца“. Потреба да се смрт превазиђе кроз писање, што је покушај у роману, налази се заправо у „Јерусалиму“ као својеврсној потки романа. „Причам све ово само зато што верујем да се једноставне ствари (смрт) могу поништити сложеним структурама (приповедање), иако је већ одавно требало да увидим да је једноставност замршенија од сваке сложености.“ (Албахари 1988б: 139)

Осим могућности релације човека и града, даљи ток приповетке још је дубље повезује са романом. Кроз помињање најсложенијег лавиринта који је између два града на обали исте реке, приповедач као да жели да назначи себе, оца и однос о коме ће ускоро писати. Приповедачева везаност за град биће у роману окренута другим местима, али ће јединственост Јерусалима као стуба вере, начина живота и постојања његовог оца, бити, ма колико хрлио на запад, његов непобитни део. Веза ова два дела остварена је и мотивом ћилима. Он функционише као остатак традиције, и оне у Јерусалиму и оне на Балкану, или као назнака будућег самртничког, покровца, као реликвија из домена смрти, која долази отуда куда иде душа сваког Јеврејина. Коначно, и у приповеци се кроз приповедачев лик конституише однос према животу тако што, макар на симболичан начин, смрт оца пролази кроз њега и мења га. „...У мени се указало белило јерусалимског камена, потом онај нестварни тренутак предвечерја када се цео град претвара у пламсаво злато.“ (Албахари 1988б: 140) Бели камен града може се довести у везу са белином текста која је простор смрти и која у роману представља празнину између фрагмената или сегмент ван свих сегмената дела.

Показује се да је „изостајање радње...детерминисано низом негативних намера“ (Долежел 2008: 57) Путник се не сећа никаквог светла, а затим урања у ћутање. Аналогија у односима родитељ - дете овде се мења, улоге се мењају, и на раван пошиљаоца поруке долазе девојка и приповедачев отац, док су они који примају поруке путник и приповедач. Приповедачев отац се први пут јавља као магновење које говори над његовим креветом. Аналогија у покрету нагињања над креветом и говора успоставља се и између Индијанке која врши обреде и оца који долази из неодређеног, мистичног простора.

Приповедач са обома има недовршен однос, немогућност успостављања љубави у свету пренатрпаном спољним утисцима, која његова чула нису у стању да апсорбују. Низ сличних сегмената дела може се повезати са теоријом шока Валтера Бенјамина. Наспрам затвореног света недоречених породичних заплета, у више наврата приповедач експлицитно подвлачи банални живот свакодневног, градећи тако изразит и слојевит контраст између ових сфера живљења. Шок деце, приповедача и девојке, дат је на интимном нивоу породичних односа. Један од фрагмената дела говори о страху који привлачи приповедача очевом лицу, које посматра као да га види по први пут. На њега се надовезује део који открива истоветну зачуђеност девојке: „Све је некако постало другачије, мисли девојка. Као да први пут видим његово лице или његове руке“ (Албахари 1988а: 18).

Усамљеност у мноштву карактеристична је како за иманентни – породични свет јунака, тако и за живот модерног човека у градовима. У исто време он

одбија, смета, али и магнетски привлачи. „Моја усамљеност је јачала у складу са густином насељености. У Њујорку, на пример, помислио сам да бих могао да умрем од туге.“ (Албахари 1988а: 30) Аеродромска гужва наликује на нечије листање металне књиге која означава непремостиву границу себе и мноштва или пак границу источног и западног света, у чијем се процепу путник нашао. Ипак, и у свету који је далеко од Америке, у којој се, „у ствари, живело само зато да се ту не би умрло“ (Албахари 1988а: 19), у типичном балканском простору – кафани, појединац је издвојен из мноштва и дистанциран од обиља чулних утисака. Албахари у овом фрагменту дела ствара причу у причи, што се додатно усложњава ако се узме у обзир глобално устројство дела које је само по себи прича у причи. Отац девојчице која је већ девојка у кафани се осећа као на проби позоришне представе. „Он стоји наспрам хора гласова као диригент који је испустио палицу.“ (Албахари 1988а: 13)

Проблем настаје услед недостатка речи. У оба односа родитељ - дете речи су симболичне и у непотпуној схеми комуникације, без правог примаоца, који је у сну. Девојка и приповедач чекају глас који носи разрешење тајне. Очеви не говоре, они су носиоци тамног принципа, једва се досећају светлости. Материјализација речи врши се зато код девојке и приповедача, јер се живот налази тамо где су речи. Изван нас, а саставни део нас јесте језик. Као у *Хиљаду и једној ноћи*, и овде је „нарација једнака животу, а смрт није ништа друго до неспособност да се говори“ (Калер 1990: 160). Говор је и више од живота. Парадоксално, он је једини остатак комуникације с мртвима. „Негде у Талмуду пише да мртви не говоре, али да чују шта им се говори; онај ко говори ближи им је од оног који ћути.“ (Албахари 1988а: 65)

Приповедач укршта фикцијске и стварносно – фикцијске манифестације, доводећи у једном моменту у питање сваку од њих, па и саму смрт која се може посматрати као раван изван текста. Светлост је метафора живљења, среће, (породичне) топлине. Зашто се онда од ње одлази? Да ли се „мењају побуде“, или је по среди нешто стабилније, парадоксално изражено кроз разруђену, фрагментарну структуру? Да ли очеви у овом делу непобитно умиру и од светла беже у просторе смрти за које у делу нема места, осим кроз говор оних који живе?

„Услед онтолошке суверености фикционалних светова, ентитети из стварног света морају се преобразити у нестварне могућности.“ (Долежел 2008: 33) „Или је све стварно или је све измишљено; или је све у исто време и стварно и измишљено; што значи да није важно о чему се пише, важан је сам чин писања.“ (Албахари 1988а: 36) Приповедачу је немогуће да се одвоји од приче о оцу, а захтев чина писања приморава га да заврши причу. Тако се у једном моменту опозиције поново замењују, улазећи у релативизовано поље односа, где се експлицитно истиче једнакост по различитости, јер све категорије постају ирелевантне.

„Зар није све метафора? Зар не бих могао да пишем о нечијој измишљеној ћерки, а да, уистину, говорим о свом стварном оцу.“ (Албахари 1988а: 26) „Мој отац је девојчица која постаје девојка да би открила светлост у соби, у себи, на обали мора. Човек који је носи на почетку приче, помало повијен али ипак довољно снажан, то сам ја; ја сам онај који се сагиње да угледа сенку трепавица на његовом образима, одсуство сенки...“ (Албахари 1988а: 38).

Ипак, на крају се нарушена слика два света мења, разграђује се почетни паралелизам и успоставља веза деце на једној, а родитеља на другој страни. „Ни-

када нисам желела да те повредим, каже девојка. Крајичком ока посматра његово лице. Дуго га посматра, али лице се не мења.“ (Албахари 1988а: 31) Наредни фрагмент приповедач завршава речима: „и док чекам неки знак да ме је чуо“ (Албахари 1988а: 33).

На језик Талмуда отац ћути, у следећем одељку приповедач се, као да је разумео речитост ћутања, окреће језику биљака и бројева, постепено прелази у садржај одутног које је речитије од присутног. Празнине, њихова неухватљивост, доводе до рупа у биографији које може да испуни неко други узимајући туђу биографију као свој живот. Очева биографија показује се непотпуном због непотпуног света фикције.

Појављују се два истоветна дела текста, један написан курзивом, у склопу започете приче, други као део приповедачевог говора о себи и оцу: „Увек то чиним, причам о неком другом, а у ствари, причам о себи“ (Албахари 1988а: 48 - 49). Јакобсон каже да „еквивалентност у гласу нужно уводи семантичку еквивалентност, при чему се покрећу два корелативна искуства: поређење по сличности и поређење по несличности“ (Калер 1990: 107).

Синтаксички паралелизам успостављен је као врхунац у преклапању идентитета оних који говоре. Како долази гласник, јак толико да заузима засебно место и да лексема вреди као један фрагменат, тако се одиграва преиспитивање и сазревање деце, која се сад изједначавају. Следе идентификације са родитељима по принципу делимичног огледалског удвајања. „Друго је парадоксална верзија истога.“ (Албахари 1988а: 69) Девојка стари и све више подсећа на путника, приповедач жели да буде као његов отац, чак се једног јутра буди и мисли да је свој отац.

Одговора од родитеља нема, они постоје на равни на којој речи нису потребне, тамо где се више вреднује покрет, где се, коначно, ћутање стапа са белином текста, са речитом смрћу у равни која не припада тексту. То је смрт која текст повезује као лепак, будући да без ње нема самооткривања и препознавања приповедача, па тако ни читавог текста као рефлекса ток искуства.

Опозиција живо - мртво мења се у корист живота који све обједињује. Живот сада носи сазнање о смрти. „Тог пута сам се сагнуо...био сам на дну: сада ћу се успети на врх.“ (Албахари 1988а: 57) Девојка и приповедач потпуно губе контакт, комуникацију са очевима, иако она на ни пре није била развијена, будући да очеви готово не говоре. Ипак, нови стадијум у идентификацији корак је ближе самоспознаји. Утицаји и преламања су нужни, а, како се дело ближи крају, Албахари све више инсистира на различитости да би се дошло до истоветности. Зато се коначно успоставља паралелизам по супротности: „Ходаћу док се не уморим. Онда ћу сести“, насупрот приповедачевом „Писаћу док се не уморим. Онда ћу устати“ (Албахари 1988а: 67).

Излаз је кретање, кроз ходање или писање, све остало би било на нивоу статике, ближе смрти. Ипак, постоји и други вид близине, сличности родитеља, односно деце. За девојку, као и за приповедача, фикција и у њој преломљена реалност јесу једино „реални“, за очеве се, просто, егзистира или не. „Не постоји свет, каже девојка, постоје само речи. Мој отац: *Не бира се између љубави и мржње; у свету се, једноставно, живи*“ (Албахари 1988а: 70). Лица очева нестају, претварају се или у ништа или постају мрље, празнине испуњене сазнањем, али, парадоксално, они који су ближе смрти, поучени искуством, верују у живот.

Аналогија по принципу случаја, онога што је ван моћи актера, успоставља се у рецепцији смрти. Девојка и приповедач ће чути „цинк“, метални звук који би могао да симболише или да најави приказу - косача са српом који доно-

си смрт. Графичко преклапање је у самој лексеми „цинк“, звучној реализацији смрти, лексеми ономатопејске вредности. Цинк је једина лексема помоћу које се фрагментарни текст удваја, два наративна нивоа преламају, односно два начина писања стапају. Тако ће у реченици „Цинк, то је тако меко“ (Албахари 1988а: 70), бити коришћен и уобичајени фонт и курзив. Смрт делује ономатопејском реализацијом не само на оне који умиру, већ и на оне који пате и треба да након умирања других говоре о њој, неизрецивој. Зато после оштрине речи цинк следи освешћење и немогућност даље приче, спознање анђела, али и његовог кашњења.

Иза кулиса недовршених поступака, прекинутих објашњења и вела, нејасности, преживљавају „семантичка чворишта, замућеност перспектива“ (Јерков 1988: 89), језгро породичних односа, база обавијена тајнама које се до краја не одају у потпуности, али које се дају поставити у мреже односа и поређења.

Док писање одмиче, остају речите белине, процепи и пукотине које су заправо спона „стварности“ и фикцијске реалности дела, као и „овог“ и „оног“ света. Албахари јасно показује хирушки рез светова и њихове шавове, али нам његови експлицитни поступци не откривају доминацију нити једног од ликова, нити неког од наративних токова, па тако ни светова. У сталној игри измицања текста и значења, у превирању (неиз)реченог и борби принципа светлости и таме, реконструкција и реституција ипак усмеравају поглед читаоца који, по савету самог аутора из „Белешке“, престаје да буде пуки реципијент. Том погледу се чини да *Цинк* доноси, можда не транспарентно, али зато не мање постојано, победу оних стремљења која на пијадестал постављају живот и потврђују његово преимућство над фикцијом.

Литература

- Албахари 1988а: Д. Албахари, *Цинк*, Београд: Дерета.
Албахари 1996: Д. Албахари, *Цинк*, Београд: Филип Вишњић.
Албахари 1988б: Д. Албахари, *Једносјавности*, Београд: Рад.
Долежел 2008: Л. Долежел, *Хетерокосмика*, Београд: Службени гласник.
Иглтон 1987: Т. Iglton, *Књижевна теорија*, Zagreb: SNL.
Јерков 1992б: А. Јерков, *Нова шекспиралности*, Београд: Просвета.
Јерков 1992а: А. Јерков, Од модернизма до постмодерне, у: *Анџологија српске прозе послимодерног доба*, Београд: СКЗ.
Јерков 1988: А. Јерков, Анђео и прича у: Д. Албахари, *Цинк*, Београд: Дерета.
Калер 1990: Ц. Калер, *Структуралистичка поезика*, Београд: СКЗ.
Лотман 1976: Ј. Лотман, *Структура уметничког текста*, Београд: НОЛИТ.

PARALELISMS OF WORLDS AND HEROES IN DAVID ALBAHARI'S *CINK*

Summary

Through David Albahari's work we can note typical intertwining of reality and fiction. The paper proposes to analyze the structure of the text in order to find certain causality through analogy of narrative aspects and heroes. Three narrative aspects and two pairs of characters are visible within the work. One narrative aspect is related to fiction part, other to reality, and the third is of metapoetic type, which refers to the relation of writing and being. As long as there is writing there is *being*. Two pairs of characters refer to the relation of fathers and children. Their relations are prone to change, they are full of reflexions, substitutions and relocations, and all of this can be found in the fragments of the text. These relations are to be seen through Derrida's deconstruction, Froyd's and Lacan's theory of subconscious and through Walter Benjamin's theory of shock, which explores the relation of man and space/city.

Key words: narrative aspects, worlds, heroes, reality, fiction

Мирослав Ђурчић¹
Крађујевац

ПОТРАГА ЗА ИДЕНТИТЕТОМ У ПОСТ-АПОКАЛИПТИЧНОМ ДОБУ У РОМАНУ ФИЛИПА К. ДИКА *САЊАЈУ ЛИ АНДРОИДИ ЕЛЕКТРИЧНЕ ОВЦЕ?*

У високотехнолошком друштву поимање тела и субјекта значајно се изменило. Научнофантастични роман *Сањају ли андроиди електричне овце?* поставља питања онтологије човека чије су границе уздрмане појавом андроида који теже да прогласе своју независност, слободу и бране свој идентитет. Показаће се да се субјект децентра, опозиције урушавају, а да дискурзивне разлике подвајају стварност унутар језика. Због тога ће се анализирати однос човека и андроида, трагање за идентитетом, стварност као илузија, као и симболике животињског тела и њиховог значаја за конституисање идентитета.

Кључне речи: андроид, људско тело, животиња, киборг, научна фантастика

Роман *Сањају ли андроиди електричне овце?*² Филипа К. Дика проблематизује питање човековог идентитета, телесности, хуманитета, и свега што човека реконституише у високотехнолошкој култури, антиципирајући нову онтологију у којој се субјект дезинтегрише у потпуности, а илузија аутентичног искуства почива на симулакруму који ре-креира и успоставља преостале фрагменте човека у бесконачну зависност од света виртуелности. Ако се као проблем претпостави појава андроида, чиме се границе онтолошког виђења човека, истанчане разлике између људи и машине – аутентичног бића и лабораторијски произведене реплике – дезинтегришу, разлучивање и јасно дефинисање илузије и реплике постаје немогуће. Бинарна опозиција човек/машина у којој је човек творац се укида, а човек у хипертехнолошкој револуцији и пост-апокалиптичном поретку поседује идентитет који одбија да буде фиксиран, дифузан и неухватљив, непостојећи, упркос утопијској тежњи да се поврати.

Андроиди су позиционирани у оквиру дистопијске визије будућности планете Земље, угроженом нуклеарном катастрофом. Човечанство је децентрирано, премештено на Марс, док преостали становници траже начин да напусте Земљу. Главни јунак је Рик Декард, ловац на главе андроида, који представљају потлачену и маргинализовану групу органских али „вештачких“ људи у служби персоналних робова људима на Марсу при чему им је присуство на Земљи забрањено. Створени у лабораторијским условима као истоветне реплике човеку, али са знатно већом интелигенцијом, представљају опасност по систем и поредак. Како се на Земљи сматра да андроиди не поседују душу и емпатију, инхерентно људске особине, не постоји препрека да се андроид ликвидира по потреби. Проблем настаје када рађањем обостраних осећања између човека и андроида. Новцем од награда за ликвидирање андроида, Декард настоји да купи живу, аутентичну животињу, будући да су животиње услед катастрофе изумрле, што узрокује по-

1 rstein@europe.com

2 У даљем тексту наслов романа ћемо наводити као *Андроиди*.

раст њихове цене. Декардова супруга Ирен, овисник од технологије, представља негативну слику еволуције човека у тоталитарној матрици симулација и виртуелности. С друге стране, Исидор који важи за човека – „нижег ранга“ – пилећемозговца, показује највише особина које представљају „идеал“ хуманитета, нарочито емпатију. Званична религија је мерцеризам, веровање у Мерцера, симулираног пророка који обитава у пројектованој виртуелној равни, коју производи емпатијска кутија. У својеврсном симулакруму сви учесници се стапају у један виртуелни простор у потрази за идентификацијом са Мерцером, кога андроиди раскринкавају као превару равну јефтином ТВ програму, са картонским параванима. Најважнија питања која роман поставља тичу се човечијег идентитета, емпатије као пресудног конститутивног али и разграђујућег фактора, односа према стварности у високотехнолошком добу, подривања опозиција дух/тело, као и Бог/човек

Аутентичност човека и „неаутентичност“ реплике - андроида

Поетика Филипа К. Дика проблематизује питање Бога као творца живота, узевши да су андроиди³, састављени од органских делова тела са утиснутом меморијом, створени од човека. На тај начин се опозиције човек/не-човек, Бог/човек, оригинал/копија продубљују, будући да ће се показати разлика постоји само у симболичком поретку који демонстрира моћ антропоцентричног устројства. Рациоцентрична претпоставка душе, у том смислу, поставља андроида у подређену позицију, као живо-али-неживо биће, огледајући се у идеологији Рика Декарда убија андроида без осећаја гриже савести. Но, сложимо се да је полемика о човечности андроида може да се ситуира у есенцијалистичко/конструктивистичку полемику, о човеку као инхерентном и као стеченом, при чему се поставља питање са конструктивистичке позиције – може ли се постати човеком? Може ли човек, створен према лику Божијем, да створи живот? Може ли андроид, дакле, у фикционом свету бити више човек од човека самога? Два проблемска упоришта у роману указују на ове исклижавајуће категоризације: питање тела и емпатије.

Репрезентација и разумевање тела значајно су се изменили у ери високе технологије, па тело више није искључиво омеђено границама меса, костију и коже, већ поприма киборшки идентитет. Киборг, или кибернетски организам заснива се на синтези човека и машине, симбиози која представља продужетак тела, било у виду оруђа или протезе. Харавејева сматра да је је у постмодерном добу дошло до парадигматске промене у онтологији, науци и сазнању, границама машине и организма, техничког и органског, а да киборг представља рушилачку силу великим наративима западне метафизике, конституишући постмодерни субјект, инкорпорирајући човека у машину, а машину у човека. Киборг је, како наводи Харавејева „хибрид машине и организма, творевина друштвене стварности колико и фикције“ (Харавеј 2008: 605), до те мере – да смо сви ми „постали [...] киборзи“ (Харавеј 2008: 606), да наше тело бива унапређено наочарима, пејсмејкерима и аутомобилима, док се границе ума простиру на дисковима и хард драјвовима, јер како се верује Сеглер у делу *Време и техника*, људи су једина врста која своја сећања чува ван мозга. Иако киборг није исто што и андроид, оба појма зна-

3 Појава вештачки створеног човека налази се у средњовековним и ренесансним текстовима кабале, Парацелзуса, Агрипе, Бекона, али је процес производње објашњен магијским принципима. У првом научнофантастичном роману *Франкеништајн* Мери В. Шели уводи новум андроида, бића створених од делова тела мртвих људи, враћеним у живот научним процесом.

чајано померају схватање онтологије тела, граница тела и конститутивних идеја о човеку, креирајући својеврсну онтолошку атмосферу која укида сваки покушај стабилизације идентитета, а долази се до закључка да тела само представљају друштвени конструкт. Харавејева с правом поставља питање: „зашто би се наша тела завршавала кожом, или у најбољем случају, обухватала друга бића која се се крију у границама коже?“ јер „машине могу бити протетичка средства, интимне компоненте, пријатељска сопства [и] није нам потребан органски холизам да би нам дао непропусну целовитост (Харавеј 2008: 637). Иронија да је киборг тело вишеструког кодирања – и човек и машина – и да више не представља супротност природи, евидентна је и у примеру Дикових андроида, а како увиђа Скот Букатмен „тело мора постати киборг да би задржало присуство у свету, поновно је уостављено у технолошком простору и рефигурисано у технолошким условима. Да ли ово представља наставаљање, трансценденцију, или предају 'subjekta' није сигурно“ (Букатман 1993: 247). Уколико субјект уопште постоји у постмодерном добу, конститутивна моћ сада долази из правца машине према човеку, у једном реверзибилном процесу, на шта указује Дикова запањујуће антиципаторска слика емпатијске кутије, која постаје неопходност повезивања фрагмената деструираног субјективитета. У складу с тим, не чуди констатација Доне Харавеј да „наше машине краси узнемирујућа живахност, док смо ми постали застрашујуће непокретни“ (Харавеј 2008: 608), евидентно у опису андроида, спрам потпуне летаргије и зависности од расположењских оргуља и емпат кутије Дикове супруге Ирен.

А емпатија је та која тежи да разграничи а у исто време указује на немогућност јасне диференцијације човек/андرويد. Наиме, емпатија се дефинише као „способност да се разумеју осећања или проблеми других људи“ (Longman Dictionary of Contemporary English: 512), а једини начин откривања андроида је Воигт-Кампфов тест, пародија психијатријског поступка и примене надзорне моћи над субјектом. Популаран тест заснива се на постављању низа питања која описују наношење бола животињама зарад иницирања осећања емпатије код осумњиченог. Изостајањем осећања у првих пар секунди, показује се да је особа пред испитивачем анرويد, будући културна парадигма Дикове дистопије центрира тренутну безпоговорну емпатију према животињама као *a priori* категорију човечног. Текст романа нас наводи на закључке да је Воигт-Кампфов емпатијски тест, према сазнањима лењинградских научника, неефективан код схизофреничара, то јест, у извесној мери неонзистентан. Није ли онда непатворена и тренутна емпатија према животињама културни конструкт и производ епистеме Диковог футуризма? А како оптужити анроиде за лишеност емпатије, у тренутку када пуштају сузе, крик за смрћу вољеног андроида или гнев љубоморе према неузвраћеној љубави човека? Може ли се разлика интерпретирати као превара, измишљена категорија да би се оправдала репресија и прогон андроида у процесу дехуманизације озбиљних политичких субјеката, који узурпирају хегемонију система надмоћношћу интелигенције и тежњом за слободом. Обзиром да раскринкавају илузију мерцеризма, зазирање од њихове субверзивности је оправдано, а не сме се изоставити из вида да је основна креација андроида, као уосталом и првобитних робота, служба и робовање човеку⁴, па би свака идеја

4 Назив *роботи* потиче од речи *роб*, а први пут се појављује код Карела Чапека у научнофантастичном делу *Р.У.Р.* Заправо, први роботи су били андроиди, јер се у Чапековом делу ради о биолошким творевинама. Чапек такође наводи да роботи немају душу, што их разликује од људи иако су

слободе, требало да буде потиснута идејама нељудскости и неемпатије. Не буди ли то асоцијације на Фукоове формулације о моћи у дискурсу која профилише лудило, које се, кроз различите историјске контексте, различито тумачило? То би значило да одређивање природе човека и андроида потиче искључиво из центара моћи, из језика⁵ и идеолошког дискурса који неретко служи репресији слободе под идејом Слободе, нарушавањем хуманитета под маском Хуманитета, посредством лажних психијатријских тестова који служе да потврде њихову истину.

Преиспитујући постулате хуманитета, Линда Хачн сматра да „постмодернистички роман доводи у питање читав скуп узајамно повезаних појмова, који су повезани са оним што лагодно означавамо као либерални хуманизам: аутономију, трансцедентност, ауторитет, јединство, тотализацију, затвореност, хијерархију, хомогеност, јединственост, порекло“ (Хачн 1996: 105). Дикови *Андроиди* у својој нарацији која тежи да уздрма, али не и да у потпуности уруши, преиспитује следеће категорије: *трансцедентности*: разоткривши мерцеризам као илузију, али и могуће средство до Искуства, *јединство*: јединство човека бива нарушено појавом андроида, чије *порекло* није директно божанско, чиме андроиди децентрирају мит о постању, *рационалности*: Диковим позивом на игру интерпретација преиспитивањем картезијанске дијалектике у алузији Рик Декард/Рене Декарт, и немогућношћу успостављања субјекта. Перцепција стварности се пародира и замагљује, а све се доводи у сумњу: стварност, сећања, религија, сопство, идентитет, отварајући могућности прихватања истина и разградње јасно утврђеног симболичког поретка.

Напослетку, питање симулације стварности у хиперреалности Декардовога света, као и немогућности досезања оригинала природне датости, огледа се у свеколикој религији мерцеризма, при чему се религијско искуство своди на потрагу у виртуелној реалности и жудњу сједињавања са Мерцером. Меклуан сматра да продужени нашег тела (у овом случају емпат кутија) мењају нашу чулну перцепцију и наш идентитет, док у *Андроидима* идентитет бива немогуће конструисати без умреженог комуникационог система емпатијске кутије, која на реверзибилан начин показује човеку, у ситуацији симулакрума, да је и даље човек. Декардова супруга Ирен, нема могућност доживљавања емоција без укључивања другог апарата – расположењских оргуља, па је егзистенција човека, не само испреплетана са технолошким супституцима, већ постаје супститут сам. Игра у којој је све илузија, симулација и приказ показује да је Мерцер је заправо пропали глумац Ал Жари, да је простор виртуелног спајања у ствари студио осликан јефтиним бојом, а чињеница да је мерцеризам превара, не утиче на промену парадигме човечанства, јер „Мерцер није лажан, сем ако реалност није лажна“ (Дик 1984: 147), што указује на реализацију идентитета у симулакруму стварности, где је „*пошћуни гносолошки пасивишети* [...] ново стање човека унутар поретка комуникационих система“ (Симић 2012: 44), а стварност је, како верује Бодријар, постала више него стварна, а буђење Рика Декарда, метафора вечитог порива чо-

савршенији од људи и поседују већу интелигенцију. Лагрендур проналази да се још од Аристотела размишља о вештачком интелигентном унапређењу, јер „сама реч ‘технологија’ има корене у Аристотеловој идеји *techné*, грчком концепту који обухвата све људске уметности...средство за имитацију и унапређење природе“. Лагрендур проналази да је Аристотел у *Поетици* и *Физици* сматрао да је логично да се природни робови замене вештачким, мање проблематичним и ефикаснијим, што је трасирало путању науке и технологије.

5 Још један пример да репресија над андроидима настаје у и из језика је глагол *повући* (to retire) андроида, што има знатно „хуманији“ призвук него глаголи *убићи*, *ликвидирати*.

века да разуме своју егзистенцију на Земљи, упркос технолошкој детерминисаности идентитета која замагљује аутентично искуство.

Потреба за аутентичним – животињско тело као генератор идентитета

Дијалектика стварно/симулирано се у *Андроидима* проблематизује питањем електричних и аутентичних животиња, будући да се генерисање човековог идентитета ослања на потребу да за поседовањем животиње ексклузивно биолошког порекла, неопходне за потврђивање човекове егзистенције. Услед нуклеарне катастрофе чије се последице одражавају на тоталну дезинтеграцију биодиверзитета (при чему човек, трагично, остаје жив да забележи последње трзаје наслеђене планете), животиње се хијерархизују у сам врх ентитета од пресудног значаја за човека.

Нестанком већег броја животињских врста рађа се потреба за презервацијом преосталог биодиверзитета, а читав процес иницира сакрализирају животиња, чија улога у фикционалном свету Филипа К. Дика представља неопходни фактор стабилности емоционалног живота човека. Немогућност конструисања субјекта у постхуманој будућности, условљава центрирање животиње као бића од посебног значаја, неретко већег и од човека, те Дикова високотехнолошка дистопија репродукује верне електричне копије чији циљ је задовољење људске потребе, узроковане императивом наратива Декардовога доба. Дакле, објекти/ тела животиња, правих и вештачких, служе да дефинишу питање идентитета, да покушају да потврде субјект изгубљен у пољу артифицијелног потврдом живота, али и да афирмишу владајући дискурс. Притом је разлучивање правог од лажног неопходно за иступање из бодријаровског симулакрума футуристичке „стварности“, али иако запрети у илузијама симулације под којом нестају референти у мултипликовању разних стварности, подсвест садржи извесни регистар референтне симболике, која је оставила трага у Диковој визији света новог анимизма, чиме се да закључити да избор животиња за кућне љубимце није арбитраран већ уткан у западни симболички репертоар, који, напослетку уписује конститутивну црту у идентитет Рика Дегарда

Овца: Упустивши се у размишљања „о својој потреби да поседује живу животињу; осетио је у себи истинску мржњу према оној својој електричној овци, коју је морао да пази, а да се за њу брине као да је права. То је тиранија једног објекта, помислио је. Та овца не зна да ја постојим. Она је као андроиди, ништа јој не значи постојање других“ (Дик 1984: 14/15). Биолошка детерминисаност овце је најрелевантнији фактор за потврду идентитета и егзистенцију Рика Декарда, а будући да је овца дакле, вешта симулација живог бића, сама чињеница да представља сплет електричних кола, анулира њену функционалистичку вредност – свест о постојању Декарда, неопходну за његово емоционално испуњење. С друге стране, симулирана реплика овце (или било које друге животиње) има истоветну функционалну вредност у уму појединца, узев да је од пресудног значај вера појединца у аутентичност животиње. Цил Галван запажа да:

„живе животиње не указују толико на посвећеност својих власника Мерцеру као што су показатељи њиховог богатства и културни печат. Укратко, Рикова куповина животиње појачава његову позицију у друштвеног поретку на два битна начина. Висока каматна стопа приморава га да настави лов на главе – тачка у којој...оправдава своју одлуку ... Друго, када напослетку оствари жељу за живом животињом, Рик се

самоостварује као само-одређујући политички субјект, насупротив разноликим створењима које има право да поседује и да им командује“ (Галван 1997: 424)

Декардове материјалистичке претензије указују да тржиште евалуира вредност животиње искључиво према бројчаном стању преосталих јединки, као и према визуелној величини, чија је сврха успон појединца на друштвеној лествици. Консекветно, потврда финансијске моћи генерише жељу за крупнијом животињом: овцом, кравом, коњем, или јеленом. На тим местима може се приметити критички став текста према аспектима високотехнолошке будућности и хегемоније високог капитализма, будући да се код човека – суоченог са неодољивом и крајње извесном смрћу од нуклеарне прашине – јавља схизофрена онтолошка жудња за аутентичним доживљајем рефлектована жељом за материјалним добром, с једне стране, као и за духовним испуњењем које је у илузији мерцеризма, чини се, изгубило своју референцијалност, а самим тим и могућност самореализације.

Коза: Животиња коју купује Рик Декард у потрази за аутентичним искуством, поставља се у дихотомијски однос са електричном, неаутентичном овцом. Обзиром на црну боју козе у роману, евидентне су опозиције бело/црно, овца/коза, право/вештачко чија се симболика може интерпретирати кроз визуру хришћанства, као незаобилазне симболичке силе западног света, будући се узречица „Исусе“ појављује на више места у роману. Иако коза као животиња женског рода у „хришћанству не игра велику улогу“ (Бидерман 2009: 170), енглеска реч *goat* може да означава оба рода. Анализирамо ли симболику јарца, увидећемо далеко богатији симболички репертоар, обзиром да јарац важи за „отеловљење пожуде и виталности, и често се сматра негативним“ (Бидерман 2009: 170). Жудња за референцијалношћу у свету призора и симулације, можда управља силама несвесног Рика Декарда у тренутку када купује козу, јер се опозиције овца/коза односе на дијалектику Бог/Сатана, нарочито ако се помене да је Христ називан јагњем божијим (*Lamb of God*), док је Сатана осликаван у лику јарца, не би ли се Панова дионизијска енергија трансформисала кроз поље негативног, а јарац трансформисао у изразито малигно биће. У Библији стоји да ће син божији „да постави овце с десне стране себи, а јарце с леве“ и да „ће рећи и онима што му стоје с леве стране: идите од мене у проклети огањ вечни“ (Свето писмо: Јеванђеље по Матеју, 25/33, стр. 33). Може ли се онда истинска аутентичност искуства живота, уживања и препуштања ирационалној, непатвореној и примордијалној енергији наћи у симболу козе, то јест, пана или сатира, буђењем импулса страсти која бива потиснута аполонском традицијом? Традицијом која намеће идеале морала и хуманитета, производи Мерцера и осликава небески свод у виртуелној религијској стварности, а да притом потискује ултимативну вредност живота. Не асоцира ли сусрет човека и козе жељу за реафирмацијом субјекта узрокованим „изгубљеним“ јединством човека и природе, тежњу ка откривању панове енергије која трагично страда у роману, јер сведена само на материјалну вредност замагљује унутрашњи катализатор спиритуалног ослобођења који се само илузорно може пробудити симулацијом кроз технолошке направе. С друге стране, није ли тежња Јединству, у небројаним случајевима производила смртоносне походе на хуманитет тиме поричићи постулате властите идеологије? Појављивање и жртвовање козе, ако сумирамо, има тројаку улогу у конституисању идентитета: указује на значајне фрагменте западњачких парадигми хумани-

тета код Декарда, одсуство истих и крајњу кататоничну роботизованост код његове супруге Ирен, као и запањујућу антропоцентричну емпатију код андроида.

Магарац: који уз крастачу представља најсветију животињу за Мерцера, у роману се појављује на месту Исидоровог губитка илузија о мерцеризму, у тренутку када се стварност око Исидора дезинтегрише и урушава. Диков избор магарца можда није случајан, јер се магарац кроз литерарну традицију „тумачи на изузетно контрадикторан начин [...] у старом Египту углавном се доводио у везу са Сетом, Озирисовим убицом [...] у Грчкој је Бог Дионис приказан како јаше на магарцу [...] У Библији се говори о пророчом магарцу Валамовом (Четврта књига Мојсијева, 22), који вољу Божију спознаје пре човека. Исус улази у Јерусалим јашући на магарци“ (Бидерман 2009: 218). Осврнемо ли се на раскринкавање илузија мерцеризма, може ли се узети у обзир и друга конотација енглеске речи за магарца *ass* – синонима *глупе особе*, у можда адекватнијој употреби: *намагарчен?* Дакле, на магарцу јашу и Дионис и Христ, што проблематизује устаљеност метафора које на извесан начин децентрира, позиционирајући магарца као највредније сакрално тело. Не сматра ли Ниче да повратак дионизијском импулсу може спасити човечанство од стерилности и нихилизма, што можда представља решење за свет романа у коме је стварност привид, илузија и површно. Губитак Исидорове вере и константна дезинтеграција стварности праћена нестајањем времена, рефлектује се пародизираним епском сликом у којој светлуцава плава **вра-на** копа очи магарцу, метафором замагљивања чулности и опипљивог и превадавањем симулације спрам реалног. У исто време врана кљуца и мозак магарца, региструјући дестабилизацију рациоцентристичког устројства, ткајући симулакрумску матрицу у епистемолошкој измештености.

Сова: још једна од животиња са амбивалентним симболичким значењем, у западњачкој традицији „добро позната као симбол богиње Атене Паладе“ (Бидерман 2009: 365), то јест симбол мудрости. У старом Риму, према записима Овидија и Плинија, сова представља мрачан предзнак и лошу судбину, што се рефлектује у дистопичној атмосфери у роману. У народном веровању репрезентује „скретање од духовне светлости, док у позитивном схватању пак, представља Исуса Христа у „ноћи патњи и смрти“ (Бидерман 2009: 366). Традицијски симбол мудрости се у роману проблематизује Декардовом немогућности утврђивања њене аутентичности, самим тим и подривања епистемолошких поставки.

Веверица: кућни љубимац Фила Реша, ловца на главе, има функцију приказивања Декардове материјалистичке детерминисаности. У разговору са Декардом, Реш саопштава: „Волим ту веверицу Декарде; сваког проклетог јутра је нахраним и променим јој папире – знаш, очистим кавез – а онда увече, кад се вратим с посла, пустим је у мом апартману да буде слободна а она јури преко свега, свуда“ на шта Декард коментарише „да веверице нису паметне“ (Дик 1984: 83), изабравши интелектуалне способности веверице за релевантан чинилац односа према животињи, ако је дискутабилна позиција овце или козе на скали животињске интелигенције у поређењу са веверицом.

Корњача: Епиграфом вести са Новог Зеланда да је угинула корњача стара 200 година, коју је народ сматрао поглавицом, Дик поставља паралеле између древног и савременог анимизма, животињског тела као објекта обожавања, које се у будућности релативизује на профани призор и спектакл. Можда се смрћу ове корњаче завршило једно доба, једна епистема у којој је одсуство високе технологије значило потпуније сагледавање властитог субјекта, а самим тим и утопијску тежњу текста за повратком у једно доба „аутентичне егзистенције.“

Крaстaчa: коja зa Мерцeрa прeдстaвљa свeтe иврхунaц мeђу сaкрaлним живoтeћинaмa, поjављуje сe нa крaју рoмaнa и Дeкaрдoвe пoтрaгe зa идeнтeтeтoм, нaкoн Дeкaрдoвoг искуствa дa je и сaм пoстao Мeрцeр. Али прeзoр jeднe oд нaјсвeтeћeћe живoтeћинe Дeкaрдa нe дoвoди у рeлигијску eкстaзу, кoликo дo свoг прeмeркa Сидниjeвoг кaтaлoгa, кoји сeм штo чврстo увeрaвa Дeкaрдa дa je крaстaчa oдaвнo изумрлa, пружa инфoрмaциje o њeнoј тржишнoј врeднoсти, укључујући и мeдaљу чaсти Уjeдeћeних нaциjа. Дик прoфaнизуje и сaтиризуje Дeкaрдoвo спиритуaлнo искуствo, уздрмaвaјући истину дo кoјe je упрaвo дoшao, бeдући дa je свeстaн eкстeнкциje oвe живoтeћeскe врстe. И нa кoји нaчин, oндa рaзлучивaти схизoфрeнију oд oбoжeњa, хaлucinaцију oд eпифaниje, пoгoтoву у кoнтeксту сaкрaлнe крaстaчe⁶, кaдa сe кoд Дeкaрдa иницирa нeпoбуђeни мистични пoтeнциjал, чимe пeрцeпциjа рeaлнoсти, свaкaкo бивa измeњeнa. Дeкaрдoвa пoнoвнa пoтрaгa влaститoг субјeктивитeтa из свeсти жaбe изoстaјe, jер Дeкaрд кaсниje утврђуje дa je крaстaчa eлeктричнa.

Паук: je тaј кoји драмaтичнo стoји нaд фaнтaзмaгoричним aмбисoм људи и aндрoидa, нaстoјeћи дa с jeднe стрaнe пoтврди нeдoстaтaк aндрoидскe eмпaтиje прeмa живoтeћинaмa, a с другe стрaнe дa пoтврди људску eмпaтију прeмa инсектeмa, зa кoјe сe смaтрa дa су нeeмoциoнaлнa бићa. У драмaтичнoј сцени у Исидoрoвoм стaну, Прис мaкaзaмa пoлaкo кидa jeдну пo jeдну пaукoву нoгу, oстaвљaјући гa дa хoдa нa чeтири oд укупнo oсaм. Нo, трeбa рaзумeти oвaј сeмбoлички чин, нe зaтo штo je тo чин бeздущнe eмпaтиje, вeћ зaтo штo прeдстaвљa удaр нa дискурзивни пoрeдaк, кoји у фикцији Дикoвoг рoмaнa кoнституишe људскo у oднoсу прeмa инсекту. Ниje ли oткидaњe пaукoвих нoгу, у пeрспeктивe сaдaшњeг друштвeнoг кoдa, тeк дeчиjа игрaриjа, нeштo нa штa сe блaгoнaклoнo глeдa? Ниje ли jeдoнстaвниje убитни инсектa кoји, кaкo сe вeруje нeмa eмoциje, пa сaмим тим нe oглeдa нaшу пoтрeбу зa eлeмeнтeмa људскoсти? И нaкoн свeгa, увиђaмo дa Дикoви пaукoви, зaпрaвo прeдстaвљaју нaјвeћи eтички прoблeм кoји нaстaјe у дeлу.

Крaј рoмaнa прoфeлишe jeднa рeaлизaциjа и прихвaтaњe стaњa дa je „oвaј пaук кoгa je Мeрцeр дao пилeћeмoзгoвцу Исидoру тaкoђe [...] биo лaжaн. Али тo ниje вaжнo. И eлeктричнe ствaри имaју свoje живoтe“ (Дик 1984: 152). Нaпoслeткy, пaук пoстaјe мeстo прeклaпaњa и прeкидa, грaницe прeкo кoјe сe дискурси и идeoлoгиje сукoбљaвaју и рaскривaју, мeстo ирoниje, пaрoдиje и трaгeдиje живoтa.

И кaкo oндa oдрeдити чoвeкa у oднoсу прeмa Другoм, aкo Другoг нe мoжeмo jаснo дeфинисaти: нити aндрoидa нити живoтeћину, вeћ сe фoрмулишe у илузoрним рaвнимa. Пoстхумaнa рeaлнoст *Андрoидa* кoнституишe идeнтeтeт чoвeкa прeмa сeмулaкруму, бeдући дa je eвoлyциjа чoвeкa у висoкo-тeхнoлoшкoм дoбу с jeднe стрaнe нeмoгућa збoг губиткa цeнтрa и рeфeрeнциje, пa чoвeкa идeнтификуje у сплeту мaтрицa виртуeлнoсти. Упркoс тoмe штo сe пoимaњe рeaлнoсти, тeлa, eгзистeнциje, субјeктивитeтa и идeнтeтeтa у пoст-пoстмoдeрнoм дoбу измeнилo, мoгућнoст aутeнтичнoсти пoстaлo гoтoвo нeмoгућe илузиjаmа и сeмy-

6 Члaнaк *Bifotennine: Will Croakers Make You Croak?* пружa нaучнe инфoрмaциje o крaстaчи *Bufo alvarius*, кoјa пoсeдуje жлeздe сa лучeњeм хaлucinогeнe мaтeриje. Крaстaчa кoд пoјeдиних Индиjaнaцa вaжи зa срeдствo нaјинтeнзивниjeг рeлигијскoг искуствa, jер жлeздe тe живoтeћинe лучe хaлucinогeнe сyпстaнцe. Члaнaк сe нaлaзи нa слeдeћoј aдрeси: <<http://science.howstuffworks.com/environmental/life/zoology/reptiles-amphibians/hallucinogenic-frog1.htm>>, 20. jун, 2012.

лакрумира, ипак постоји утопијска тежња текста за поновним успостављањем човека, или оним шта верујемо да човек јесте.

Литература:

- Библија или Светој писмо *Старога и Новога завјетја*, Британско и инострано библијско друштво, Београд.
- Бидерман 2009: Х. Бидерман, *Речник симбола*, Београд, Плато.
- Бодријар 1991: Ж. Бодријар, *Симулакруми и симулација*, Светови, Нови Сад.
- Букатмен 1993: S. Bukatman, *Terminal Identity: The Virtual Subject in Post-Modern Science Fiction*, Durham, NC, Duke University.
- Галван 1997: J. Galvan, *Entering the Posthuman Collective in Philip K. Dick's Do Androids Dream of Electric Sheep?* Science Fiction Studies, Volume 24.
- Дерида 1990: Ж. Дерида: *Структура, знак и игра у дискурсу хуманистичких наука у: Бела Мишоложија*, Нови Сад, Светови.
- Дик 1984: Ф.К. Дик, *Сањају ли андроиди електричне овце?* Београд, Самостално ауторско и преводилачко издање Бранислава Бркића, Александра Б. Недељковића, Зорана Рапајића и Бранка Ђорђевића.
- Иглтон 1987: Т. Iglton, *Књижевна теорија*, Zagreb, Liber.
- Лютар 2008: Ž.F. Liotar, *Postmoderno stanje*, Beograd, Studije kulture, Zbornik (priredila Jelena Đorđević), Službeni glasnik.
- LaGrandeur, K. Do Medieval and Renaissance Androids Presage the Posthuman? <http://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1553&context=clcwweb>, June 20, 2012.
- Longman Dictionary of Contemporary English, Pearson, London, 2003.
- М, McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*. Cambridge, The MIT Press.
- Ниче 1983: F. Niče, *Rodenje tragedije*, Beograd, Bigz.
- Симић 2012: Ж. Симић, *Уликс и њоси-њосимодерна*, Београд, Просвета.
- Фуко 1998: М. Фуко, *Археологија знања*, Београд, Плато.
- Харавеј 2008: D. Haravej, *Manifest za kiborge*, Beograd, Studije kulture, Zbornik (priredila Jelena Đorđević), Službeni glasnik.
- Хачион 1996: L. Наџион, *Poetika postmodernizma: istorija, teorija, fikcija*, Novi Sad, Svetovi.
- Чапек 1961: K. Chapek, *R.U.R.* London, Oxford University Press.
- Шели 1960: М. V. Šeli, *Frankenštajn ili Moderni Prometej*, Beograd, Mlado pokolenje.

SEARCH FOR IDENTITY IN THE POST-APOCALYPTIC AGE OF PHILIP K. DICK'S NOVEL *DO ANDROIDS DREAM OF ELECTRIC SHEEP?*

Summary

In a high-tech society the understanding of the body and the subject has been changed significantly. Science fiction novel *Do Androids Dream of Electric Sheep?* raises ontological questions of the human, whose borders have been disturbed by the rise of androids and electric machines which strive to claim their independence, freedom, and identity from the human being. The novel will demonstrate decentring of the human subject, collapsing of binary oppositions, and discerning the differences of reality within the framework of language. Thus, the relationship between the human and the machine, the human and the animal, the mind and the body will be examined, as well as the symbolism of the animal body and its significance for the interpretation of the allegories of futurist dystopian society in the novel.

Keywords: android, human body, animal, cyborg, science-fiction

Бојана Борковић¹

КО ЈЕ ЧОВЕК У СОБИ? КЊИГА ОПСЕНА И ЗАКЉУЧАНА СОБА ПОЛА ОСТЕРА

Циљ овог рада је да истражи један од основних мотива Остерове поетике која се бави питањима идентитета, субјективитета и просторним утврђивањем граница човековог сопства. Анализирајући поступке главних протагониста *Књига опсена* и трећег дела *Њујоршке трилогије – Закључане собе* у контексту Лаканове топологије личности, покушаћемо да укажемо на неопходност сагледавања субјективности као превасходно дијалектичке категорије. Додељивањем двојника на релацији приповедач – нестали уметник (наратор *Закључане собе* – Феншоу, Зимер – Ман, Ман – Мартин Фрост), писац конкретизује опсесивни порив Лакановог субјекта да коначним лоцирањем свог измештеног Другог надомести увек присутан осећај празнине, мањкавости и, на тај начин, макар фиктивно успостави разрушено јединство личности.

Кључне речи: Други, субјект, Лакан, *Књига опсена*, *Закључана соба*

Лаканова просторност бића

Свакако да смо већ постојали свесни тога да није тако сигурно да ја јесам уколико нишом мислим, и да ја јесам уколико нишом мислим да јесам. Из анализе сазнајемо нешто сасвим друго, веома различито, што јесте да нисам онај који управо мислим да јесам, из пристој разлога нишом ја, самим тим нишом мислим да јесам, мислим на месту другој. Ја сам други у односу на оног ко мисли да јесте.

Лакан

У једној од својих психоаналитичких теорија, Лакан износи да је појам индивидуе, бића могуће објаснити само тополошки јер је и „појам простора схваћен као онтолошки конститутивна чињеница бића – као *егзистенцијалија бића*“ (Јевремовић 2000: 83). Он полази од претпоставке да је човек или, како он то каже – хумани субјект - децентрализован, измештен на место Другог, услед чега може да постоји само у односу са неким или нечим изван себе. Овакво одсуство јединства личности субјекта јесте према Лакану последица веома раног процеса у развоју личности који он назива „примарна идентификација“. Наиме, Лакан заступа становиште да у развојном периоду од око шест до осамнаест месеци дете почиње да поистовећује до тада јединственог себе са Другим – са својим одразом у огледалу (својим алтер егом, двојником), а као последица овог процеса, долази до отуђења и „удвајања“ човекове природе. Настављајући ову своју тезу, Лакан износи да се у основи односа Ја – Други налази жеља субјекта за поновним реконструисањем њиховог изгубљеног јединства, а пошто се Друго налази на другом месту, поновно успостављање тоталитета је немогуће.

Надаље, Лакан субјективност објашњава путем три основна поретка: симболичког, имагинарног и реалног. Имагинарни поредак јесте производ нашег ега, који, услед своје расцепљености на его и на његов огледални одраз (или алтер

1 bojana567@yahoo.com

его), покушава да макар привидно субјекта представи као јединственог и аутономног. Реалним поретком Лакан означава саму суштину онога што *јест*, онога што се налази изван означеног, саму ствар или, његовим речима, *Das Ding*; док је домен симболичког означен као поље кулурно-друштвених кодова и обухвата и језик. Важно је истаћи да улога речи, говора за Лакана игра пресудну улогу у формирању субјективности и управо се у пољу говора поставља питање истине. Парадоксално, међутим, језик још више доприноси даљој дестабилизацији већ расцепљеног субјекта, јер „сваки *логос*, колико год да је речит и распричан, пред самом ствари бива немушт, мутав... Недоречен.“ (Јевремовић 2000: 57)

Овим речима могли бисмо и описати целокупну проблематику онтолошких трагања која карактеришу Остерове јунаке. На том путу самодетекције, једино могуће средство демистификације Другог – и за Лакана и Остера – јесу речи, језик, прича. Зато су и Остерови јунаци махом писци-детективи који својом наративном структуром покушавају да лоцирају свог измештеног и недостижног Другог, закључаног са друге стране зида собе свог постојања.

Потрага за Другим – *Књиџа ојсена* и *Закључана соба*

Иако се Остер у многим својим романима бави сличним темама и мотивима, веома је симпатично до које мере се оне преплићу у ова два романа. У оба ова романа сусрећемо главне протагонисте (неименованог наратора у *Закључаној соби* и Зимера у *Књиџи ојсена*) у стању својеврсног идентитетског вакуума. Зимер ће, након губитка породице у авионској несрећи, запасти у стање потпуне ентропије отупљујући се алкохолом и телевизијским програмом, док је неименовани приповедач *Закључане собе* једноставно неиспуњен како на личном, тако и на професионалном нивоу. Веома је симптоматично да су оба јунака писци, иако се њихова веза са књижевношћу своди пре на анализу и проучавање дела других, а не изворно уметничко стваралаштво (наратор *Закључане собе* је неостварени романописац који се услед недостатка креативности и пуке потребе за новцем опредељује за каријеру књижевног, филмског и уметничког критичара, баш као Зимер – угледни професор и књижевни критичар). Из стања потпуне духовне обамрлости Зимера ће покренути једна комична сцена из немог филма, а сам комичар, Хектор Ман, постаје кључ његовог опстанка. Тада Зимер отпочиње своју опсесивну потрагу прво за филмовима овог давно заборављеног и несталога уметника, а потом и за самим Маном. Слична потрага за неименованог наратора *Закључане собе* отпочиње оглашавањем на позив Софи, жене његовог бриљантног пријатеља из детињства, Феншоуа (који је такође нестао) како би јој помогао у објављивању Феншоуове изванредне књижевне заоставштине. Одмах потом он буквално и заузима Феншоуово место као нови муж Софи и отац његовог сина, а ускоро, баш као и Зимер, сазнаје да је нестали уметник ипак жив. Само сазнање уједно представља и почетак њихове дубоко егзистенцијалистичке потраге једнако симболичне завршнице: наратор *Закључане собе* налази Феншоуа у некаквој надреалној закључаној соби, а Зимер Мана на удаљеном имању са адресом „Земља снова“.

Веза између Зимера и Мана на једној страни, и наратора и Феншоуа на другој, дакле, јесте кључ њиховог идентитета. Веома је очигледна и чињеница да оба приповедача већ од самог почетка отеловљују ону лакановску подвојеност и измештеност субјекта услед чега о може да постоји само у односу са својим иматарним Другим. Додељивањем двојника на релацији приповедач – нестали

уметник (наратор *Закључане собе* – Феншоу, Зимер – Ман, али и Ман – Мартин Фрост), писац конкретизује опсесивни порив Лакановог субјекта да коначним лоцирањем свог измештеног Другог надомести увек присутан осећај празнине, мањкавости и, на тај начин, макар фиктивно успостави разрушено јединство личности. Јер, како Лакан каже:

Ја то је други. У односу на индивидуу, тј. на свој нумерички идентитет, субјект је измештен... Недиференцирана матрица, ако је о тако нечему могуће говорити, није на месту субјекта. Тополошки њено место се не поклапа са местом индивидуе. Она је на месту другога. На месту објекта малога а. Субјект је де-центриран, екстатичан, измештен. (Јевремовић 2000: 95)

У *Закључаној соби* писац је више него експлицитан по овом питању:

Сад ми се чини да је Феншоу одувек био ту. Он је место од којег за мене све почиње, и тешко да бих без њега уопште знао ко сам (...) Кад год данас помислим на своје детињство, видим Феншоуа. Он је тај који је увек био уз мене, ко је делио моје мисли, кога бих угледао сваки пут када бих поглед подигао са себе. (Остер 1998: 179)

А ако је Феншоу његов одраз у огледалу, тај измештени Други, и ако је он одувек био ту, не можемо а да се не присетимо Лаканове теорије о примарној идентификацији, која уједно означава крај претходног доживљавања сопствене јединствености и почетак расцепљености, измештености, де-центрираности субјекта. Узевши у обзир ову тезу, невероватна повезаност наратора и Феншоуа допринио томе да се готово и не чудимо када наратор буквално заузме његово место као супруг његове жене и отац његовог детета. Међутим, заузимање Феншоуовог места унутар породичног окружења није довољно, јер се Феншоу (као и Ман) налази негде другде, а приближавање њему за наратора представља један корак ближе привидној целовитости бића. Међутим, бесомучна трагања главних протагониста унутар географских граница Њујорка, Америке и Француске не могу да их приближе ни Ману ни Феншоуу, јер место Другог и не постоји на истој географској равни са субјектом.

Обресе тог места могуће је назрети само у уметничкој стварности. Тек када наратор *Закључане собе* и Зимер „савладају“ уметност својих двојника, они ће моћи да се уживе у светове и животе својих двојника. Михаил Бахтин у свом есеју *Просјорна форма јунака* износи да је процес „уживљавања“ кључна ставка у процесу самоспознаје:

Први моменат естетичке активности је уживљавање: морам преживети – и сазнати – оно што он преживљава, стати на његово место, како би се подудариио са њиме. Морам у себи усвојити конкретан животни видокруг тог човека онако како то он преживљава (...) Осећањем морам ући у тог другог човека, његов унутрашњи свет морам сагледати као драгоценост, онако како га он види, стати на његово место и затим, поново се вративши на своје, испунити његов видокруг тим вишком виђења, који се открива са тог мог места изван њега, уоквирити га, изградити му од тог вишка мог виђења, мог знања, мог хтења, мојих осећања окончавајући обухват. (Бахтин 1979: 761)

Уживљавањем у своје Друго ја, односно, суочавањем са својом мрачнијом страном субјект може да се нада да ће успети да лоцира благе контуре места за којим вапи, места, које је, лакановски речено, „локус значења“ његовог бића.

Приближавање том месту за наратора *Закључане собе* почиње физичким удаљавањем од Њујорка у коме живи са Софи Феншоу и његовим усвојеним сином Беном. Прва дестинација на том путу јесте Феншоуова мајка Џејн. Врло је симптоматично да управо она указује на двојност на релацији наратор-Феншоу:

Чак и подсећаш на њега, знаш. Увек је тако и било, вас двојица били сте као браћа, готово као близанци. Сећам се, док сте још обојица били мали, понекад бих из даљине заменила једног са другим. Нисам чак могла ни да разазнам који је од вас двојице мој. (Остер 1998: 235)

Функција епизоде сексуалног односа са Феншоуовом мајком приближава наратора, који је већ у браку са Феншоуовом женом и отац његовог сина (те је овај природа овог односа готово инцестуална), још један корак ближе циљу - Лакановом локусу значења – или самом Феншоуу, кога овим чином свесно покушава да казни, поништи, и тако савлада, контролише или потисне. Парадоксално, иза овог чина крије се подсвесна жеља да му се приближи, освоји и коначним зазимањем његовог места оствари разрушено јединство своје личности.² Образложење овог непријатељског, скоро убилачког порива Сопства према свом двојнику из огледала нуди нам и Бахтин:

Гнев и извесна озлојеђеност са којима се слива наше незадовољство нашом спољашњошћу, утврђује тог другог – могућег аутора наше спољашности; могуће је неповерење према њему, мржња, жеља да се он уништи: покушавајући да се борим са нечијом могућом тотално формирајућом оценом, утврђујем је до самосталности, скоро до локализованог лица у стварности. (Бахтин 1979: 767)

Јер, ако је баш Феншоуова мајка приметила сличност у њиховој спољашности (а уједно је као његова мајка и његов биолошки творац), она за наратора постаје инструмент путем којег ће, управо мржњом коначно и локализовати Феншоуа.

Епизода Зимеровог сексуалног односа са Алмом има сличну функцију као у случају Феншоуове мајке. У тренутку када се Зимер и Алма упознају, он се налази на самој ивици смрти: раскинуо је сваки контакт са друштвом и светом, те је практично духовно мртав. Готово да је запрепашћен над бесом и лакоћом са којом прихвата могућност смрти када Алма упери пиштољ у њега. Он је, као и наратор *Закључане собе*, на тај начин, дошао корак до саме смрти, а сексуална веза са Алмом, као јединим представником несталог Хектора Мана, представља за њега исто што и за неименованог наратора Феншоуова мајка: један корак ближе циљу и симболичком успостављању тоталитета са својим изгубљеним двојником. Треба и напоменути и да када је у питању идентитет самог Хектора Мана, читава леза различитих идентитета манифестује човеково³ неисцрпно

2 Оваква констелација снага осликава и чувену Хегелову дијалектику *Господара и Роба* која упућује на константу борбу самосвести за превласт над оним Другим делом Сопства.

3 Само име протагонисте *Манн* на немачком јесте човек. Символика имена у случају Остерових јунака није редак случај.

трагање за својим Другим ја. И заиста, простор који заузима Хекторово сопство креће се од испробавања најразличитијих идентитета почевши од филмова које снима па све до невероватних идентитета које преузима. Све то толико је нвероватно и нестварно, да његова коначна дестинација са адресом у Земљи снова делује као једино могуће место његовог коначног нестанка.

Хајим Менделбаум постаје Хектор Ман, Хектор Ман постаје Херман Лесер, а онда? У кога се претвара Херман Лесер? Да ли је он уопште знао ко је? (Остер 2003: 159)

Дакле, ко је он? Иако Хекторова узурпација свих тих идентитета представља - као што то сам каже - његово споро духовно самоубиство и бежање од себе самог, потискивање оног правог „ја“ (међу којима сексуално-егзибиционистичке представе са Силвијом Мирс достижу врхунац самодеструкције), такође су и његова потрага за идентитетом, оно лакановско перманентно и свепрожимајуће стање жеље за Другим коју субјект никада не успева да задовољи.

На тај начин, епизоде остваривања сексуалног односа (са Феншоуовом мајком у случају приповедача *Закључане собе* и са Алмом када је у питању Зимер, али и порнографске представе под маском Хектора Мана), можемо посматрати као окидач коначног ослобађања њиховог либида, те у случају Мана и неименованог наратора *Закључане собе*, суочавање са најнижом инстанцом моралности, победе *ид-а* над њиховим *его-м*, победе оног митског Хенрија Дарка над њима. Суочени са самим собом, сваки од њих сада мора и да предузме и конкретније кораке у потрази са својим двојником да би га коначно „освојили“. А након освајања свих простора које су им до сада били на располагању (поред „освајања“ Феншоуове мајке, неименовани наратор је преузео и његову породицу, али и каријеру објавивши његова дела; док је Зимер проучио све постојеће филмове о Хектору Ману који су му били на располагању, баш као и све могуће податке о његовом животу из новинских чланака); али и даље нису стигли до свог циља. Остаје им да се окрену и преосталом освајању географског простора који је такође обележио животе њихових двојника. Дејвид Зимер ће обићи читаву Америку у потрази за филмовима Хектора Мана и кад исцрпи и тај простор, окренуће се и Европи. Неименовани наратор *Закључане собе* ће, стога, након сусрета са Феншоуовом мајком заиста бити корак ближе том свом мрачном двојнику. То ће га приморати да се и физички удаљи од своје нове породице, те напуштајући Америку одлази чак у Француску како би освојио и тај део Феншоуовог простора.

Лутања Хектора Мана разним америчким градовима такође представљају његову потрагу за тим скривеним Другим, са изузетком што тај Други нема једно име већ неколико. Он се сакрива у бројним идентитетима које Ман буквално „преузима“. Сваки од градова у којима Хектор борави представљаће један део велике слагалице његовог идентитета, чија је крајња сврха достизање оне коначне целовитости, јединства субјекта. Невоља је у томе што је „место великог Другог за Лакана императивно место (симболичког остварења) апсолутне истине, а као што видимо, тамо субјект, заправо, никада у потпуности не може доспети.“ (Јевремовић 2000: 109) Баш као што писац цитирајући Шатобријана у епиграму *Књиже ојсена* наводи:

Човек не живи увек један, исти живот. Он има много живота, чији се крајеви надовезују један на други, и у томе лежи узрок његове несреће. (Остер 2009: 7)

Тако ће на туђем простору, у Француској, неименовани наратор *Закључане собе* у недостатку телесне, опипљиве манифестације Феншоуа насумично изабрати човека (односно тело) баш Питера Стилмана, који у том тренутку представља празан простор унутар кога наратор може да пројектује све оно што његов его не може да прихвати, своју мрачнију страну – свог Хенрија Дарка, односно, Феншоуа. А сада када је тај мрачни Други коначно отеловљен ван граница његовог Сопства, Феншоу више не представља претњу његовом срећном животу са женом и сином које је наследио. Пошто Стилман макар и симболички постаје Феншоу, наратор је коначно у могућности да га се ослободи и да га заувек закључа у соби свога бића, свестан да га више никада неће пустити на слободу. На тај начин он се привидно ослобађа зачараног круга самодеструкције оличене алкохолом и промискуитетом и спреман је да преузме контролу над својим животом.

Врло сличну улогу ће за Хектора Мана имати први сусрет са његовом будућом женом Фридом. Као што је неименовани наратор препознао Феншоуа у Стилману, она ће препознати Хектора Мана у Херману Лесеру. Дакле, Фрида, чије име и означава слободу (од енг. речи *freedom*) учиниће да Хектор поново постане Хектор, али не онај стари Хектор Ман, творац комедије немог филма, већ нови - Хектор Спелинг, супруг Фриде Спелинг и творац филмова које нико неће видети. И овога пута забачени градић Сандаски као место овог догађаја подвући ће неопходност субјекта да се измести како би пронашао себе било на месту Другог (Хектора Спелинга), или на потпуно другом месту (ван Холивуда).

Функција ослобађања и поновног „оживљавања“ (коју Фрида има у односу на Хектора), је у случају Зимера, додељена Алми. Јер, као што сам наратор каже, она ће га избавити из мртвих, и она ће бити та која ће омогућити да се суочи и сретне са својим Другим – Хектором Маном и то – где другде него у Земљи снова.

Човек у соби или *Mann im Zimmer*

Пратећи Лаканову шему субјективитета (симболичко, имагинарно и реално), можемо успоставити следећи оквир тумачења *Књи́ге ојсена* и *Закључане собе*: реално сопство које означава „саму ствар“, опипљив доказ постојања субјекта је случају *Закључане собе* представљен самим наратором, док *Књи́га ојсена* нуди чак двоструку шему субјективитета; са једне стране, реално сопство представљено је је Дејвидом Зимером, који као и у случају наратора *Закључане собе* наизглед постоји независно од свог двојника, а са друге, реалном поретку припада и сам Хектор Ман заједно са својим уметничким алтер егом – Мартином Фростом.

Имагинарно сопство конституише его и његова идеализована и привидна представа о тоталитету личности, и дакле, обухвата и Сопство и његово измештено Друго или двојника. Овом поретку припадају и Феншоу: „Он је дух који сам носио наоколо у себи, преисторијска творевина маште, нешто што више није припадало стварности“ (Остер 1998: 180), и Хектор Ман. Међутим, Остер већ постојећу расцепљеност субјекта у овом роману двоструко подрива. Заправо, Хекторов двојник, производ његовог уметничког „ја“ представљен је ликом његовог филма – Мартином Фростом. Врло је сугестиван назив Хекторовог филма - *Унућрашњи свети Марјина Фроста* и практично представља још једну причу у причи о уметнику, писцу који је закључан у соби сопственог света имагинације. Очигледна пројекција Хекторовог егзистенцијализма евидентна је кроз мотив спаљивања сопственог уметничког дела (симболичког репрезента његовог има-

гинарног Сопства) зарад очувања реалног поретка. Јер, свет у коме живи Мартин Фрост и није могућ, то јест, могућ је само ако потиरे реалност, јер он заправо и припада свету имагинарног.

Трећи део Лаканове шеме субјективитета припада домену симболичког и егзистира у домену језика, разума и логике, те може бити представљен симболички путем уметничке форме којом реално представља имагинарно. У случају неименованог наратора *Закључане собе* то је и биографија коју покушава да напише о Феншоу, али и само дело, роман као једини простор унутар којег имагинарно може да оствари какав-такав тоталитет личности. Говорећи о самом роману, целокупној трилогији, дакле, и о *Граду од сџакла*, *Духовима* и *Закључаној соби*, сам наратор то потврђује: „Ове приче су у крајњој линији, једна иста прича, али свака од њих представља различит ниво моје свести.“ (Остер 1998: 264)

Код Зимера овај симболички репрезент његове свести представља његова студија о Хекторовим филмовима *Неми свети Хекџора Мана*, али и цео роман који читамо, као каква-таква биографија и једини „реални“ доказ Мановог постојања (за кога на крају сазнајемо да је и написао сам Зимер). Коначно, када је у питању сам Хектор, његов симболички манифест имагинарног света у коме живи Мартин Фрост јесте сама уметност којом се он служи - филм.

Питање које нам се се логички намеће јесте: да ли то онда значи да је сваки од ова три лика (или субјекта) успели да својим симболичким репрезентом, сваки са својом уметношћу репрезентују свог имагинарног Другог? Одговор је: не, јер, како Лакан тврди, то није ни могуће када знамо да је суштинско обележје субјекта његова мањкавост као децентричног или измештеног, а „сваки *логос*, ма колико се трудили, увек негде изневерава истину, односно саму ствар.“ (Јевремовић 2000: 57-58) Такође, одмах након што нам наратор *Закључане собе* призна да је аутор читаве трилогије, он каже:

Не тврдим да сам нашао решења за било који проблем. Све што желим да кажем је да је једноставно дошао тренутак када се више нисам плашио да се суочим са оним што се догодило. Ако су затим уследиле речи, разлог је једноставно то што нисам имао другог избора него да их прихватим, да их преузем на себе и пођем за њима тамо где су хтеле да ме одведу. Али то не значи нужно да су речи важне. Сада се већ дуго борим да бих се опростио од нечега, и та борба је једино што је заиста важно. Прича није у речима већ у борби. (Остер 1998: 264)

Закључак који нам се овде даје јесте да се управо у пољу речи, говора поставља питање истине. Лакан заступа тезу да се конфликт бића које говори налази управо у чињеници да иако говор, речи постоје како би конструисале *имаго* Другог, оне заправо доприносе његовој даљој деконструкцији:

Колико год да је човек схваћен као биће које говори, управо сама чињеница да говори осуђује га на то да он, заправо, никада није у стању све да искаже. Парадокс је у томе што је управо говор тај који човека тера у мутизам. У немост. (Јевремовић 2000: 58)

Управо зато ће Хекторове неме комедије моћи да искажу много више од било тонског филма, биографије или романа. Јер, као што и Зимер примећује, оне се ни не труде да нас заварају да се ту ради о верној симулацији стварности.

Оне су то што јесу: репрезент уметничке имагинације његовог творца, симбол његовог не реалног, већ имагинарног сопства:

Највећи број немих комедија готово да се уопште није трудио да исприча причу. Оне су биле као песме, као препричавање снова... Посматрали смо их са оне стране огромног кланца заборава, и управо оно што их је раздвајало од нас јесте оно због чега су биле тако привлачне: њихова немост, одсуство боје, њихов грозничав, убрзани ритам. То су биле препреке због којих је нама гледање било отежано, али у исто време то је ослобађало слике терета представе. Стајале су између нас и филма и самим тим више нисмо морали да се претварамо да посматрамо стварни свет. Тај равни екран био је свет, и постојао је у две димензије. Трећа димензија налазила се у нашим главама. (Остер 2009: 20)

Као што је претходно и наведено, и Зимер и наратор *Закључане собе* очајнички покушавају да иситраже оно несвесно, Друго. Иза ове потраге лежи жеља за реконструисањем давно изгубљеног јединства, која ипак не може бити испуњена на реалном, већ на симболичком – свету језика, прича. Стога, и Зимер и наратор *Закључане собе* морају бити писци, или још боље, осујећени, не тако успешни писци (чије се везе са књижевношћу свODE пре на анализу и проучавање дела других, а не њихово стварање) који ће покушати да речима, причом локализују свог Другог. Њихов покушај да писањем биографије о свом двојнику коначно освоје простор са друге стране огледала, неминовно је осуђен на неуспех јер, као што Лакан каже, чак се ни језиком (који је уједно једини начин – условно речено – обједињавања тоталитета личности), не може описати сама „ствар“, *Das Ding* или реално. Ову тезу коначно и подржава и сам пишчев одабир места у које „измешта“ њихове двојнике. Као што видимо, Феншоу се налази у закључаној соби, Хектор Ман у Земљи снова, а Мартин Фрост је закључан у свом роману. Лутања и трагања широм Њујорка, Америке, и Европе и невероватни доживљаји које су у тој потрази за својим двојницима прешли и наратор *Закључане собе*, и Дејвид Зимер, али и Хектор Ман јесу узалудна, али на егзистенцијалистичком плану итекако неопходна, јер, речима наратора *Закључане собе*:

Јер, ако бих успео да да убедим себе да сам у потрази за њим, онда је из тога нужно следило да је он негде другде – негде изван мене, ван граница мог живота. Али преварио сам се. Феншоу је био тачно тамо где сам био и ја, и тако је било од самог почетка. (Остер 1998: 263)

А ако је Феншоу (као и Ман) био „тачно тамо где сам био и ја“, онда и закључана соба у којој се налази Феншоу заправо се и не може да постоји нигде другде него у Земљи снова, и не налази се нити у Њујорку, нити било где у Америци и Француској, већ у унутар граница унутрашњег живота неког неименованог наратора, звао се он Квин, Блу, Ман, Зимер или Остер. А његов мрачни двојник, звао се он Феншоу, Хенри Дарк, Питер Стилман, Блек, Ман, Фрост или опет – Остер мора остати закључан у соби уметниковог ума заувек, узалудно покушавајући да речима „испише“ себе.

Такође, како нам је писац сугерисао симболичним избором имена својих протагониста, тај имагинарни Други практично и јесте друга особа, односно - човек (од нем. *Mann* или човек) закључан у соби (од нем. *Zimmer* или соба) његовог бића. Он представља ону мрачну, али и сјајну, креативну и уметничку стра-

ну његовог Сопства која станује управо у *Земљи* снова, јер само тамо он не мора да буде ни филмација-комедијаш, ни холивудски заводник, ни Херман Лесер, ни Хајим Менделбаум, па чак ни Хектор Спелинг, већ само уметник – оно што овај човек, *Март*, и јесте. Уз неопходну помоћ своје животне сапутнице Фриде (или Слободе) ствара уметност *per se*, уметност у њеном најчистијем облику, коју нико никада неће видети. Као таква, она представља крајњу инстанцу човековог имагинарног Другог, јер као што Лакан каже, оно се не да исказати речима, па тако не ни филмом. Зато ће неименовани наратор спалити Феншоову црвену свеску, Ман и Фрида ће спалити филмове, али и Манов Мартин Фрост ће спалити свој роман, схватајући да имагинарно може да преживи искључиво на имагинарној равни, те уколико се лоцира, околности, оствари у реалном поретку, оно је осуђено на смрт. Самим тим, ни црвена бележница не сме да буде до краја исписана, јер би значила смрт њеног творца (зато је неименовани наратор *Закључане собе* на крају трилогије и спаљује), Мартин Фрост не сме да заврши свој роман јер би то убило његово имагинарно Друго - Клер Мартин, и онемогућило његов живот у *Земљи* снова; Фрида не само да не може да дозволи Алми да објави биографију, она мора чак и да спали Манове филмове и тако омогући да они заувек остану закључани унутар граница њиховог поседа, *Земље* снова. У соби. У Зимеру:

...усамљени Феншоу у тој соби, осуђен на митску самоћу – у којој је можда живео, у којој је можда дисао, можда сањао бог зна какве сневе. Та је соба, како сам сада открио, била смештена унутар моје лобање. (Остер 1998: 263)

Али баш као што га је Алма (од шпан. *alma* или душа) извукла из мртвих, Зимер се нада да је и Манове филмове интилигентна и довитљива Алма спасила смрти заорава. „Ако је тако, онда Хекторови филмови нису нестали. Само су загуљени, и пре или касније појавиће се неко ко ће случајно отворити врата просторије у коју их је Алма сакрила, па ће прича поново кренути од почетка. (Остер 2009: 249) А дотле врата те просторије, или собе – остају закључана.

„Да ли је то Пол Остер? ...Из детективске агенције Остер“ (Остер 1998: 12)

Поред филозофски-егистнцијалистичких питања о комплексности човековог идентитета, оно што Остера посебно занима јесу питања уметничког, књижевног идентитета, односно, комплексност утврђивања личности писца услед преклапања између фиктивног и стварног света у којима писац или уметник дословно живи. При том, Остер указује на чињеницу да је покушај идентификације човека пре свега детективски посао. Ако смо претходно утврдили да се идентитет Лакановог субјекта може остварити само у односу на његово имагинарно Друго, и то путем језика као његовог симболичког репрезента, онда детекција идентитета самог писца мора почети и завршити искључиво унутар граница његовог дела.

Тако ће, на пример, читава заоставштина (романи, поезија, записи и скрипте) Феншоа, као једног од пишчевих бројних алер ега, стати у два кофера који су „заједно, имали сву тежину човека“ (Остер 1998: 188). Надаље, у *Закључаној соби*, ту своју егистнцијалистичко-онтолошку игру детекције Остер подиже на

још један ниво комплексности тиме што наратор подразумева да је читалац већ упознат са Феншоовим стваралаштвом:

Нећу се овде упуштати у детаље. Сада већ сви знају какво је Феншоово дело. То дело је читано, о њему су вођене расправе, писани чланци и студије; постало је јавна својина. (Остер 1998: 200)

Тиме су још једном, као и у првом делу трилогије (када је лик Пола Остера прво осликан као детектив, а затим као писац), његова персона и дело уплетени у свет који смо здраво за готово претпоставили да је имагинарни, а читава егзистенцијална поставка се још једном подрива услед преклапања стварности и фикције. Не само да наслућујемо да је наратор сам Феншоу, него да је Феншоу у ствари нико други него Остер. Ако укључимо и остале делове трилогије, увиђамо да су и остали парови који уходе једни друге на страницама овог романа; Питер Стилман и Квин, Блу и Блек, Феншоу и неименовани наратор, али и сви остали ликови нико други него различите верзије овог писца. Јер, као што смо видели и на примеру *Књиже ойсена* и *Закључане собе*, мотив писца-детектива у потрази за сопственим филизофско-егзистенцијалистичким питањима поставља Остерово име као писца у уску везу са његовим протагонистима. На често питање колико су његови романи аутобиографски, Остер одговара да за њега писање представља процес који долази из његових „најдубљих осећања, снова и несвесног“ (Lethem 2005). Стога, звао се он Феншоу, Блу, Блек, Стилман, Ман, Зимер или Остер сви ови људи јесу различите верзије једног истог човека у соби који испишују своју црвену бележницу, непрестано поручује:

Сваки човек у себи има више људи и већина нас ускаче из једног себе у другог, а да никада не сазнамо ко смо. (Остер 2006: 115)

А када већ нисмо у стању да пружимо један одговор на питање ко је тај Остеров имагинарни Други, следеће питање које нам се неминовно намеће гласи: где се онда он налази? А ако се Феншоу налази у закључаној соби, а Хектор Ман у Земљи снова, онда можемо закључити да се баш ту налази и Остеров уметнички Други. Та соба такође има адресу у Земљи снова, али се у њој не налази један усамљени Феншоу, већ сви они обични и необични ликови и личности Остеровог уметничког универзума.⁴

Овај закључак потврђују Лаканове психоаналитичке теорије. Готово сви његови протагонисти су, баш као и сам Остер, писци-детективи који истражују сами себе. Заправо, пишући о њима и уживљавајући се у тог свог Другог, Остер покушава да пронађе трагове свог сопственог сакривеног или изгубљеног присуства. Зато и Остеров поетика мора бити обележена полицентричношћу или, речима Бахтина – полифонијом. Попут Хектора Мана и Остер се креће од једног Сопства ка Другом, а мењајући идентитете кроз своје ликове, он истражује себе. Остерову незајажљиву жељу за Другим, која је симболички презентована његовим богатим књижевним опусом, осликава и пишчева посвећеност свом позиву: Како и сам у једном интервјуу наводи:

4 Иако та соба никако није ограничена зидовима јер и не постоји у стварном, физичком, географском простору, њен једини могући репрезент у стварном свету могао би бити Остеров станчић у Бруклину у који сваки дан одлази да пише.

Открио сам да је писање романа свепрожимајуће искуство – како физички, тако и ментално – морам да пишем сваки дан како бих одржао ритам, како бих остао фокусиран на оно што радим. Чак и недељом, уколико је могуће. (Lethem 2005)

Чињеница да ове речи неодољиво подсећају на речи које је једнако уверљиво могао изговорити Зимер, Квин, Блу или неименовани наратор *Закључане собе*, тиме само потврђује Лаканову тезу да је текст који сви они пишу криптограм, јер „увек нам се ту, у тексту, практично у исто време, и нешто даје и нешто ускрађује. Истовремено, нешто је присутно и одсутно. *Метафора чаробне бележнице*.“ (Јевремовић 2000: 56) Или, речима Остера, црвене спиралне бележнице. Јер, она и јесте тај криптограм бића писца, који, као за инат, никада не може бити до краја дешифрован управо зато што симболички репрезент никада не може да објасни оно имагинарно.⁵

Како онда читати Остера? Лакан каже: „све је читање – и књижевност (тј. тумачење књижевности) и психоанализа. Сав интерпретативни рад је литерарни рад. (...) У оба случаја бавимо се *причом*. У оба случаја крећемо се по склиској зони преплитања симболике и фикције.“ (Јевремовић 2000: 55) Можемо и помислити да се у том преплитању симболике и фикције налази и кључ Остерове закључане собе. Читањем, дакле, можда и „прочитамо“ Остера. Међутим, сваки новим читањем увиђамо да је тај Остеров књижевни лавиринт закључана соба у коју читалац можда жели да уђе, али баш као наратор *Закључане собе* остаје увек само са друге стране врата.

Литература

- Бахтин 1979: М. Бахтин, Просторна форма јунака, Нови Сад: *Летопис Машице српске*, IV, 760-785.
- Ђурић-Пауновић 2009: И. Ђурић-Пауновић, Филмска илузија у функцији књижевног дела: *Књига ојсена* Пола Остера, *Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду*, Књига XXXIV, 249-259.
- Ђурић-Пауновић 2010: И. Ђурић-Пауновић, Текст и град: представе урбаних простора у савременој америчкој прози, *Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду*, Књига XXXV, 83-91.
- Felluga, Dino. Modules on Lacan: On Psychosexual Development, *Introductory Guide to Critical Theory* <http://www.purdue.edu/guidetotheory/psychoanalysis/lacandevlop.html> ›. 21. 4. 2011.
- Gerrard, N. Dead men do tell tales, *The Observer*, September, 29, 2002, www.guardian.co.uk ›. 18. 07. 2011.
- Greer, W. R.. Dead men walking, *The Book Review* www.reviews.books.com ›. 18. 07. 2011.
- Царвис 1998: Jarvis, B. *Postmodern Cartographies*, London: Pluto Press.
- Јевремовић 2000: П. Јевремовић, *Лакан и психоанализа*, Београд: Плато.
- Lethem 2005: Lethem J. Jonathan Lethem talks with Paul Auster, *The Believer*, February 2005, www.beleivemag.com ›. 24.09.2011.

5 Као што смо видели, „исписивање“ црвене бележнице доводи субјекта до отуђености и коначно до нестајања, а стабилност (макар и привидна) може се постићи искључиво њеним спаљивањем. Зато ће и Феншоу и Хектор Ман и Мартин Фрост спалити своје дело, а Квин ће практично и нестати у соби свог егзистенцијализма.

- Мартин 2008: В. Martin, *Paul Auster's Postmodernity*, New York & London: Routledge.
- Остер 2006: П. Остер, *Бруклинска ревија лудости*, Београд: Геопоетика.
- Остер 2003: П. Остер, *Књиџа ојсена*, Београд: Геопоетика.
- Остер 1998: П. Остер, *Њујоршка трилоџија*, Београд: Геопоетика.
- Temes, P. Two lonely men/ Professor's study of a silent-film star helps bring him back from the brink in Paul Auster's nearly perfect novel, *San Francisco Gate*, September, 8, 2002, www.articles.sfgate.com . 24. 09. 2011.

WHO IS THE MAN IN THE ROOM? PAUL AUSTER'S *THE BOOK OF ILLUSIONS* AND *THE LOCKED ROOM*

The idea behind this paper is to investigate into one of the most common motifs of Oster's poetics that tackle the issues of identity, subjectivity and special formation of the Self. In analysing the main characters of Auster's *The Book of Illusions* and the third part of *The New York Trilogy* – *The Locked Room* in the context of Lacanian psychoanalytical theories, this paper highlights the necessity of regarding the subjectivity as a primarily dialectic category. By allocating doubles to his main protagonists (*The Locked Room*'s narrator – Fanshawe; Zimmer – Mann; Mann – Martin Frost), Auster exemplifies the obsessive urge of the Lacanian subject to finally locate its displaced Other so that it could compensate for its ever present feeling of deficiency and finally re-establish the lost totality of its personality.

Key words: the Other, subject, Lacan, *The Book of Illusions*, *The Locked Room*

Bojana Borković

Наташа Кљајић¹

Београд

ПОЕТИКА (ОД)НЕОБИЧЕНЕ САМОЋЕ У РОМАНИМА ИГОРА КОЛАРОВА

У овом раду бавићемо се темом самоће необичног маштовитог детета у романима Аги и Ема, Дванаесто море и Кућа хиљаду маски Игора Коларова. Пошли смо од популарности поменутих романа међу млађом читалачком публиком и блискости поетике однеобичене самоће данашњем „све-на-клик детету“². Учили смо фини траг Сањара Иана Макјуана у концепцијама ликова Агија, Кие Сибин и Ефи, доминирајућу категорију чудног, авангардну концепцију лика детета и мотив имагинарог или старијег пријатеља. Наратолошки аспект дела подразумева фрагментарност савремене прозе на граници са кратком причом и максимумом, као и комуникацију међу ликовима инспирисану савременим технологијама. Ови романи тиме постају књиге-филозофеме о детињству и необичном, вредне и дубоке за све генерације читача.

Кључне речи: самоћа, имагинарни пријатељ, необично, дете, Игор Коларов

Игор Коларов је један од најмаркантнијих и сигурно најаутентичнијих аутора актуелне српске књижевности за децу. Наметнуо се кратком, фрагментарном формом блиском данашњем „све-на-клик детету“, луцидном игровношћу и хумором, али и лирски тананим задирањем у чудне, неретко загонетне просторе самоће. Чудно, авангардно, алтернативно, туђом или својом вољом уроњено дете у свет насамерљиве маште јунак је три сажета, филмична, а опет филозофска романа: Аги и Ема, Дванаесто море и Кућа хиљаду маски (недавно овенчаног наградом Политикиног Забавника за најбољи роман за децу у протеклој години). У временима хипермодерним, Коларов се са својим јунацима враћа у архајско време прашњавих књига, напуштених позоришта и древних кућа, у амбијент проверених деветнаестовековних класика, али изразом сажетим, и то низом фрагмената на ивици (најкраће) кратке приче, енциклопедијске или речничке одреднице, писма, афоризма, изразом таксативним, неретко цитатним, изразом гноме, филозофеме. И наравно, није реч само о романима за децу; иако су смештени у свет деце, они се наново, искуством животним, рашчитавају на нови, другачији, обично дубљи и болнији начин, сродно начину на који изнова и изнова дешифрујемо Егзиперијевог Малог принца.

Дух колективитета не трпи индивидуалност, понајмање алтернативни, авангардни дух. Социјално изгнанство евидентира се још у данима детињим, школским.² Социјално вређање од стране вршњака нешто је што Аги, прота-

¹ Електронска адреса: natasenjka@gmail.com

² Тодоровљева категорија чудног као нечега могућег, али неуобичајеног, ретког, самим тиме и социјално неприхватљивог, позиционира „необично дете у оно чувено иструдело буре Исидоре Секулић, у простор виртуелних заплета и виртуелних пријатеља. Ако су за такав сан доскоро били довољни подрум или таван или одсутни поглед Питра Таунсенда (Иан Макјуан: Сањар), уз неизбежног пожутелог Дикенса или Диму, у издању прашњавом и старом барем пола века, данас је ту свеprisутни феномен друштвених мрежа у које се и иначе социјално прихваћене деца упутићу попут паука, размењујући нестварна познанства, градећи нестварне светове.

гониста првог Коларовљевог романа Аги и Ема, свакодневно трпи од вршњака. Аги је неукорењен честим променама адреса, сељењем без успостављања дубљих коренова и инфилтрације и нову средину, али и не-присутвом родитеља у ери капиталистичке опседнутости послом, али и властитим егоизмом: „Мама и тата пуно раде. Али, и кад не раде, ретко су код куће. За Агија, свака селидба значи да их у новој кући неће виђати на сасвим нови начин.“ (Коларов 2004: 7) Њихов свет је самодовољан, куповина новог аута, цвеће, позориште, док с друге стране рутински постављају питање сину да ли има нешто ново, посматрајући га као прозачну појаву која им заклања видик на тв-програм. Одлазак са сином у бископ или на базен се искључују, то ипак захтева љубав и напор, као и одласци на родитељске састанке, а онда чуђење синовљевим одсутним понашањем: „ - То дете је сваким даном све чудније – рече мама тати док су у дневној соби гледали вести. – Некад имам осећај као да у кући имамо странца коме изнајмљујемо собу.“ (Коларов 2004: 22)

Мотив пријатељства са старијом особом, алтернацијом за непостојеће баке и деке начиње се у Еми, која је алтернативни пријатељ, антички *senex iratus* у сукњи. Је ли Ема имагинарни пријатељ? Агијеви родитељи тврде да постоји нека излапела старица из суседства, а Ема се чак указује и на родитељском састанку као Агијева сестра. Може бити чудна, ексцентрична сусетка. Али, ако се новом селидбом Ема сели у нови крај, није ли она имагинарни друг, игра уобразиља, нека савремена Кити једне Ане Франк, с којом се интровертно дете (које, опет помињемо, трпи социјално, вербално и физичко насиље вршњака и насиље занемаривања родитеља) игра у својим дневним сањаријама? Питер Таусенд Ијана Мекјуана који замаштава стару напуштenu кућу и у њој низ анегдотских догодовшттина са неким кога – можда – нема, осим у његовом уму? Стара напуштена кућа само је окидач да се у машти формира Ема, што Агију при ранијим селидбама није полазило за руком, зато последњу селидбу посебно драматично доживљава.³ Ипак, једном створена, Ема као фантазма не нестаје, одржава се у детињој маштовитој стварности, без обзира на тренутно пребивалиште, имагинарна пријатељства се не гасе.

Алтернативно дете истрајава у својој неубичајености која се може бранити самоизолацијом, хипермодерошћу и архаизацијом од ултрамодерних сензација, у одбрани своје самодовољне самоће, свог кутка за размишљање. Управо таква, алтернативно неспутана, хиперактивно слободна, помало груба бива Ефи, протагониста Куће хиљаду маски. Ко је заправо Ефи?

Девојчица која врло храбро бежи о свог конвенцијалног имена Ксенија, девојчица која никада не спава. Џунгла без излаза, снег, проблем, бескрајна ноћ. За себе тврди следеће: „Ја нисам неко о коме је лако мислити“ (Коларов 2006: 7) и децидно одбија да буде као остале девојчице „зато што је свет пун осталих девојчица.“ (Коларов 2006: 13) Од Ефи се зазире, помало бежи, Ефи је музикална, али у конвенционалној музичкој школи већ са првог часа бива одстрањена јер се појављује са пицамом и маском за рођење. Њени покушаји да покрене тро-

3 У филмској адаптацији овог романа инсистира се на честим сеобама услед економског просперитета породице, роман и то нуди као могућност (куповина новог аутомобила, тата који мами купује цвеће, води је у бископ), али ова иста читавања не морају бити препознатљива читавања типичних скоројевића, зашто то не би била подстанарска породица са изграђеним укусом и образовањем, али емоцијом изгубљена у капиталистичком ритму посао – кућа – даљински управљач, донеке ситурана, али недовољно и непотпуно да би још увек имала свој стан? Врло препознатљив терен у времену садашње деце, а окружењу типично нашем.

мог, лењог, дебелог мачка Ханибала, да му удахне живот (лепљење репа, гурање у теглу и рерну) могу се, споља гледано, тумачити као садизам. Дечачки грађена, танких руку а дебелих ногу, равних стопала а уских рамена, не уклапа се у клише негованих „принцезица“, радије би била дивљакша. Ефи је и надарена куварица која као од шале спрема Cordon bleu, таратор салату и парфе од кестена. Прво ће вам дати рецепт за ову рафинирану послastiцу, а онда озбиљност овог постмодерног кулинарског уплитања разбити саветом да је охладите у фрижидеру или залеђеном језеру – ако је у близини.

Па одакле корен овако чудном понашању? Где су Ефине родитељи?

Нема их, нестају негде око Ефине пете године. Загонетно и неприметно, баш као и музика којом су се обоје бавили. Да ли је реч о смрти или остављању детета зарад одласка у уметнички живот, хармоније где су само њих двоје, без детета, довољни, читаоцу остаје нејасно. Зна се само да су отишли далеко два дана после њеног рођендана. Ефи ту тему затвара, бежи од ње. Ефи живи са врло необичном тетком која живи пост-панк животним моделом, са минђушом у носу и стриповима, у општем хаосу простора у коме живи, ноћу чува фабрику (чини се да дневни надзор над Ефи не постоји или још боље – Ефи надзире тетку), а из девојчине перспективе личи на гладијатора, груба и трапава, а истовремено нежна као поветарац. Има ли блискости? Можда. Да ли се познају? Дајући низ таксативних описа/карактеристика, Ефи изјављује: „Закључак: Не познајем своју тетку. Још један закључак: Не познаје ни она мене.“ (Коларов 2006: 18)

У окренутости себи, Ефи има дар за ствари, способност да их промени и учини другачијим: „Једноставно је. Потребно је само заћутати. Ствари ће саме испричати своју причу.“ (Коларов 2006: 40) Ефи у петој години закључује да уме да се претвори у музику, али и у парадајз, тек да докаже да није прототип осетљиве крхке девојчице и поставља духовита провокативна питања у исечцима својих сећања. Магију прстију своје мајке, музичара на гитари која тоном окреће свет и слух свог оца наслеђује, истина на већ поменути нанеконформистички начин, али свеједно лиричан. Она познаје магију јутра:

„Јутро. Као у музици. Тренутак пре него што додирнем жице. Мелодија је ту, и чека да буде откривена. Кад човек стално присуствује рађању јутра, *нешто* се у њему деси. То је непроцењива прича. Само толико.“ (Коларов 2006: 40)

Самодовољност и само-изолација нису сасвим могући, необична самоћа тражи да се однеобичи и допадне другоме, стварном или имагинарном пријатељу. Ефи се у првој половини романа дружи са двадесетдеветогодишњом сликарком Еленом Д, великим путником и обожаваатељком Каравађа. Док Елена у Ефи види лепотицу и слика је изнова, чак и у уз Ефи неспојивом византијском костиму, тврдећи да њихово „пријатељство почива у вечитој садашњости“, укидајући појам промене и времена, Ефи њену расејаност види као предност: „Бити расејан значи бити истовремено на два места.“ (Коларов 2006: 53)

Занимљиво је како Ефи игровно рашчитава енциклопедијску одредницу о Каравађу, уз нужну консултацију речника и поређење са својим мачком. Након тумачења појма у лексикографском стилу, следи Ефино читање у стилу књиге „Оловка пише срцем“: „Контроверза: Ханибал Први је контроверзна грдосија. Споља је мачак, а изнутра кликер“ (Коларов 2006: 26); „Реализам: Како год да опишете Ханибала Првог, нећете погрешити. Он је одувек био у свађи са

реализмом“ (Коларов 2006: 27), „Барок – Ханибал Први нема појма шта је барок. Ниједанпут није живео у периоду од 16. до 18. века.“ (Коларов 2006: 27)

Негде на половини ове исцепкане приче, Елена постаје физички одсут- на свјим путем у Норвешку, одакле се одазива низом кратких писамаца, налик на СМС или поруке на Твитеру. Поруке, склопљене у гноме, носе у себи лепоту: „Један цвет је у стању да направи велика чуда“ (Коларов 2006: 33) или самоћу: „Време у које заспим није време у које се будим“ (Коларов 2006: 44), „Мој норвешки је из дана у дан све бољи и бољи. Сада већ могу са својом пријатељицом Анитом Ангелсон савршено да ћутимо много чему“. (Коларов 2006: 56)

Ушавши у антикварну књижару, млада сликарка слику бродића око кога се таласи повијају са нежношћу и пажњом види ка слику Ефи, Ефи турбулентну, Ефи у олуји и таласима који је можда ломе, али и оплемењују. Ипак, од физичког, Елена ипак постаје кроз поруке неактивно, имагинарно дружење, налик на пријатељства са друштвених мрежа.

Хронотоп скривеног и напуштеног простора активира се тек по Еленином одласку. До тада тек овлаш поменути, закрачунати таван отвара се (да ли случајним?) мачковим нестанком. Као Алиса у земљу чуда, Ефи улази у земљу, заправо дом чудног, то је дом-катакомба који попут лавиринта сваки пут мења распоред просторија: „Полако сам улазила у необични свет о коме ништа нисам знала. Али ни тај свет ништа није знао о мени. Наравно, постојала је могућност да сам се преварила.“ (Коларов 2006: 56). Стан на мансарди у којем живи старица Ливија, антиталентована куvariца са шлемом (не личи ли она на Ефину тетку?) са својом браћом близанцима, Јулијаном и Фидом. Јулијан, бивши библиотекар и паметњаковић у плетеној инвалидској столици, склон је аналитичности и таксативности, али на тривијалан и духовит начин, близак Ефином; он сеје афористичку мудрост подетињеног старца о музици, рођенданима, уметности кувања, ватрогасцима, путовањима. Иако је прочитао много књига, има изванредан отклон према књишком знању, што провејава из његових максима: „Живот је кратак, а књига је много“ (Коларов 2006: 81), „Сви људи деле исто знање и исто незнање“ (Коларов 2006: 81), Фидо је уметник који ствара маске у шатору на тераси стана, фактички и живи под маском, као какав савремени Фантом из опере, кријући неки велики бол, недостатак или самоћу. Маске које креира неколико дана носи на лицу, као да им удахњује живот, а затим их ниже на зидовима стана.

Јесу ли ове необичне комшије стварне или је ипак реч о имагинарним пријатељима? Како их осим сомнабулне Ефи, нико други у древној згради у улици Ерика Сатија број 8 не види? Чак ни Старци Великих Ушију, како Ефи види два стара блебетала, Ханса Бу Буа и Луја Двоцевку (о учима других они су само излапели згубидани, у Ефиним – блебећућа мудрост). Ефи трди да је баш брига да ли су стварни или измишљени, за њу су подједнако животворни. А да ли су ту да је забаве својом луцидношћу или подсети на самоћу? Чини се да им то два пута успева. Први пут када је Ливија колико их дуго већ чека, кад изјављује: „Ти си њихова најлепша музика“ (Коларов 2006: 98). Други пут, када Ефи прислања Фидову маску на своје лице, када је преплавља чудан осећај да се између ње и света испречила велика самоћа. Или размишљање. Најлепши назив њеног града дефинитивно остаје – Брег за размишљање.

Ово дело носи поднаслов роман за две гитаре и аулос. Две гитаре су гитара Ефина и гитара Ефине мајке које се спајају Ефиним доживљавањем музике, а можда је чак и реч о истом инструменту додирнутом руком два блиска свирача. Аулос, древни грчки инструмент заноса, пратња химни, радости и жалости, Ју-

лијанов је поклон. Ефи која као од шале свира Албинија⁴, у чуду је пред аулом, али у низу чудног, њен поклон бива чудесан. Самим тиме што га поседује, Ефи му удахњује животност. И то је, како каже Јулијан, довољно.

Овај се роман сели путем у Егзотично. Тринидад и Тобаго. Али, ма колико се споља чинило таквим, место на коме су се њени родитељи заволели личи на добру стару зграду у Улици Ерика Сатија. А и тамо ће се наћи прилика налик Ливији. У својој собици маштом можеш путовати свуда, баш као Фернандо Песоа. Мораш да обиђеш свет да би схватио да маштом остајеш тамо одакле си пошао. При повратку, таван се открива као празнина. Као мистерија. Чудне комшије нестају из стварности-маште. Остаје само коверта Елене Д коју открива зрак светлости. Јер, Ефи је Ратник Сунца. Легенда коју полужаспалим тоном саопштава на почетку сада је њена суштина- она је чувар светлости, биљака. животиња и људи, борац против таме. Горући дух у животукао борби за дух, лепоту и оно тајанствено, баш као у Коељовом Приручнику за ратнике светлости. На почетку те улоге, у откривању да је живот увек почетак, Ефи ће у страху призвати одсутну маму, као да није дорасла свему томе, као мала, глупа и нејасна девојчица. Сомнабулно бденије се прекида, почетак животне стазе доноси јој најзад благотворни сан, „сан који ће опрати све“ (Коларов 2006: 162) И који је трајно окреће тетки, једино стварном присутном пријатељу, „мом драгоценом мравоједу“ (Коларов 2006: 163) Почетак упознавања је пољубац.

Најкомплекснија и најболнија у својој чудноватости ипак бива Киа Сибин из романа Дванаесто море, за чији мото аутор преузима Хераклитову мисао „Невидљива хармонија јача је од видљиве“ (Коларов 2007: 5), асоцирајући на унутрашње тражење хармоније у крчком, тихом девојчету, крчком попут порцеланских фигурица које брижљиво скупља, све док их у моменту, у налету немоћи, не побаца. Као лик уводи се квалификацијом „Кија Сибин је имала дванаест година и била је луда. Тачније, сви су мислили да је луда.“ (Коларов 2007: 14) Зашто? Меланхолична, као зид затворена, с дугом црном косом коју стидљиво крије и показује само и једино крхкој и болешљивој Симони, са кључем кутије у којој крије порцеланске фигуре, кључем којим заправо закључава себе: „Била је ограђена високим и непробојним зидовима тишине.“ (Коларов 2007: 19) Нестварна, бледа, себе доживљава као чисту, али неприпадајућу; ако је за Симону анђео, за себе и друге је луди анђео. Архајски обучена у дуге сукње, у цокулама толико ружним да су их три генерације породице заобишле пре него што их она није пронашла, живећи у малом стану на мансарди са идиличним мирисом борова, Кија Сибин је тихи енциклопедијски дух који цуња по запуштеним и напуштеним местима попут позоришта Орфеј и усамљује се. Машта, време, самоћа, три су кључна Киина одредитеља. Уз најјачи, тугу. Зато је опчарана сетном фигурицом тигра коме недостаје пар, други тигар (платоновско трагање два савршена пара који се међусобно уклапају, Телехенов комадић који недостаје и круг који га тражи), једино њега не ломи, за недостајућим делом трага. Порцелан је парадигма за осетљивост људске душе: „Потребно је време да би се људи срели, али понекад изгубе једни друге у делићу секунде. Кад год да се размишља

4 Ефина омиљена композиција је Албинијев Адађо, који тако позадина за Ефину мисао о магији јутра. Тема перцептивности, хакслијевска врата перцепције, која у роману за децу ишчитавамо као сањарење које се са годинама губи, а која би требало поново отворити, не дајући зрелости да их заклучуна, ову класичну композицију приближило је својевремено бенду The Doors, у њиховој уметнички бриљантној обради ове класичне композиције.

о томе, мора се бити веома опрезан. Људи су ломљивији од порцелана.“ (Коларов 2007: 75)

Трагање за недостајућим другом доводи је до Симоне: „имала је благ осмех и поглед пун необичности.“ (Коларов 2007: 24) Ту, на прагу Калимахове антикварнице, а необично и благо откључавају страх од другог и отварају врата пријатељства: „Чим је Киа видела њен осмех, одмах је научила да јој верује. Нека пријатељства почињу без икаквог разлога или објашњења.“ (Коларов 2007: 25)

Уз благодост осмеха, Симона својом крхкошћу, умором и слабошћу носи наговештај болести. Живо се сећа смрти оца и уме да плаче. Није социјално изолована, води се љубазношћу и живи у малом скромном дому у предграђу, са мајком која уме да отвори и пажњом отопи и Киу. Са својом новом другарицом гради Месечев врт, етеричан кутак са две клупе на узвишењу омеђеном са 99 бамбусова штапића са привезаним огледалцима која дискретно звече и хватају хладну светлост ноћи: „Ветрић је покретао огледалца и тако стварао пријатан звук. Ноћу, Месечев врт изгледа као неоткривено сазвезђе. Дању, када сија Сунце, више је налик на фонтану из које теку млазеви светлости.“ (Коларов 2007: 40)

За разлику од позоришта Орфеј, то је простор отворен, с погледом отвореном ка звездама и Месецу, простор лепоте и титраја, али и неког префињеног наговештаја да ће се Симона брзо угасити. Управо ту јој је и позлило, али то као да је и очекивала, благо прихватајући неизбежно са осмехом, мирно поручивши Кији да се не плаши. Већ поменуто ломљење фигура није израз лудила већ немогућности да задржи болест, немоћ да задржи Симону. Зато је сибирски тигар заправо пројекција Кије, а недостајући Симоне.

Кијини родитељи су физички присутни тек у једном кратком запажању да Кија с њима нема проблема и да су прихватили њено лудило, али њихово препуштање Кије њеном строго омеђеном свету и слагање са затеченим можемо схватити и као напуштање. Видимо с друге стране присутност Симонине мајке „која, за разлику од Симоне, уме да задржи сузе.“ (Коларов 2007: 21) И овде је присутан мотив пријатељства са старијом особом; њена одсутна бака, госпођа Фло, каприциозна и такође не-присутна својом сеобом на море, блиска јој је емоцијом, духом који је подстиче на различитост кроз максиму „Само на напуштеним и заборављеним местима може се бити слободан.“ (Коларов 2007: 65) и укључује у мистериозну игру трагања за професором Апијем пославши јој порцеланску сову са скривеним кључем. Крочићемо у још један скривени стан, познат као Пећина, који се открива на начин британске детективске приче, у трагању за чудаком кога нико никад није видео, прашњав стан пун књига, одбачених древних предмета, препарираних животиња. Декор 19. века. Кија у свом њушкању наилази на загонетне белешке професора Апија који се представља као „једно велико незнање о себи.“ (Коларов 2007: 61), али не одриче да је својим несатанком умакао далеко: „То што нисам ту, не значи да нисам негде другде.“ (Коларов 2007: 61) Само га треба пажљиво опазити. Кија као помагаче у потери добија две дикенсовске фигуре, Господина Два Плус Један и патуљка Средњег Џоа, у пратњи плашљивог пса Меги. На дан Симонине смрти, на оном истом радном столу, тигар добија своју другу половину, као да јој професор у тренутку кад доживљава губитак, поручује да је суштински није изгубила: „Кија је наслућивала тајну тигрова. Све што постоји, може да умре само у човеку и нигде више. И само неко други, ма колико био присутан или одсутан, може то да заустави.“ (Коларов 2007: 77) Али, та спознаја није лака и присуство Симониног одсуства је евидент-

но: „Анђео не може да живи без онога коме је анђео. Чак ни луди анђео као што сам ја.“ (Коларов 2007: 99)

Да ли је њено одсецање косе израз лудила или ритуалног жаљења за другом? Косу „црњу од ноћи на дно најдубљег мора“ (Коларов 2007: 78) претвара у кошарицу, спремиште за два напакон спојена тигра. Оно што је скривано и чувано сада она скрива и чува. Киа пада у полусан, у неку своју маглу, на граници видљивог и невидљивог света, трага за неким ко не жели да буде нађен, послушкује, асоцира. Професор је искушава, открива се па прикрива, све док јој стрелом одапетом кроз прозор у унутрашњост стана не закаже виђање у напуштеном театру и поручи: „Постоје снови који се скривају од нас и чекају да сазримо за њих.“ (Коларов 2007: 98) Да још није спремна на сучавање са својим тананим нервима, сведочи разбијање лутке-привиђења, жеља за повратком у пренатално стање и готово суицидно зараћање у каду. Хаос у глави пуној испретураних мисли не да се сложити, Киа одустаје од само-укидања и метафорички пристаје да буде чамчић који плови под водом. Посета Симони за Бадње вече посета је без оног гласног дијалога, Симона је опхрвана сном, а Киа не уме да изрази речима оно што је желела да јој поручи, то је тихи разговор који води ка бољем тек кратким наговештајем да се ноћ повлачи са њихових лица. И спознаји да се у човеку и око њега увек дешавају нека чуда. Киа долази до спознаје да енциклопедијско знање натрпано у књигу не вреди ништа уколико га не сагледаваш изнутра: „Из мрака. Кроз очи онога кога волите.“ (Коларов 2007: 128)

Финиш романа обележен је одласцима. Госпођа Фло се сели даље на југ, чудновата тројка (која се сама декларисала као нестварна) иде пут Океана. А Симона? Крај је загонетан. Она силази из Месечевог врта и Киа је грли. Свет излази из магле, оне Киине унутрашње, боје добијају имена јер „имена боја су имена света.“ (Коларов 2007: 128). А Киин плач? Киа по први пут плаче, први пут откључава скривене сузе. Да ли је то плач због Симониног оздрављења? Можда. Али, може бити и да Симона одлази Месечевом стазом у смирај, присута сада као љубављу оживљени, али ипак –имагинарни пријатељ.

Дете данашње је дете-индивидуа. У тренду једног детета и порасту осећаја изолације у све настањенијој урбаној пустињи, дух колективитета и групе озбиљно је уздрман. У просечном основношколском разреду осећај јединства, целине, колективног лика, махом се изгубио. Поделе су јаче, али то више нису поларизоване поделе, нуклеус је са групица – кланова (штребери vs. мангупи, рокери vs. народњаци, трендери и буржуји vs. скромна и неупадљива деца) стигао на ниво јединке, изоловане или самоизоловане, усамљене или самодовољне. Индивидуална дух је ту, заказује тимски рад и осећај присуства и функционисања у групи. Суревњивост је већа. Упркос доступним изворима комуникације, необавештеност је јача (типичан пример случајног или намерног не-преношења одсутном детету шта се радило у школи). Виртуелна пријатељства и лажни профили царују друштвеним мрежама. Доступност чудном и алтернативном, али и опасном и забрањеном, не ограничавају се. Стармалост или претерана детињатост нису зачудни. Деца од рођења маркирана необичним именима (у духу који одудара духу матерњег језика и мелодије) која, зарад помпезности, стичу од све више анти-традицијских и неретко „комерцијалних“ родитеља. И зар у свему томе нису Аги, Ефи и Киа? Као најусамљенија, најнеобичнија и најтананија од све деце? А ипак, репрезенти све чешћих случајева који иду на то да буду правило, уколико већ и нису правило? Све је то тако супротно романима о ђачким дружинама („Орлови рано лете“, „Хајдуци“, „Дечаци Павлове улице“, „Пет пријатеља“),

доминантних у ђачкој лектури. Жеља за пријатељством, племенита, топла и испуњујућа, и даље је ту, али у помереном дружењу са старијим, другачијим или непостојећим другом / друговима....

Литература:

Коларов, 2004: Игор Коларов, Аги и Ема, Београд: ЗУНС.

Коларов 2006: Игор Коларов, Кућа хиљаду маски, Београд: ЗУНС.

Коларов 2007: Игор Коларов, Дванаесто море, Београд: ЗУНС.

Коларов 2009: Игор Коларов, Најкраће српске приче за децу, Београд: ЗУНС.

Хамовић 2006: Валентина Хамовић, Скица за поетику кратког романа

Игора Коларова, Детињство, година XXXII, број 3-4, јесен-зима 2006,

Нови Сад: Змајеве дечје игре, 56- 60.

POETICAL ASPECTS OF LONELINESS IN IGOR KOLAROV'S NOVELS

Summary

In this work we will analyse topical aspects of loneliness of a unusual and vivid child in short novels *Agi and Ema*, *12-th sea* and *The house of thousand masks*, written by Igor Kolarov and extremely popular among contemporary "all – on – click" children. We found comparative bounds between those novels and Ian McEwan in concept of characters of Agi, Kia Sabin and Efi; predominant category of unusual, avanguard concept of child and conception of a imaginary or elderly friend. Naratology concept of this novels is fragmentary, close to short story or philosophical sentence, and extremely like communication in modern devices of communication. These books therefore became philosophical novels of unusual childhood, valuable and deep for all generations of childhood.

Јелена Вељковић Мекић¹
Крађујевац

ПРЕДШКОЛСКО ДЕТЕ КАО РЕЦИПИЈЕНТ КЊИЖЕВНОГ ТЕКСТА

Писати о дечјем реципијенту је задатак који захтева дубље познавање дечје психологије, пре свега дечјих интелектуалних и емотивних способности, које условљавају специфичан поглед на свет и његово тумачење. У раду се објашњавају одлике дечјег мишљења како би се учили предиспозиције са којима дете ступа у комуникативни однос са понуђеним му књижевним садржајима и разумело становиште са кога се поима и процењује књижевни текст. Рад покушава и да одговори на питање *другоз*, и то на тај начин што испитује методе којима се песник за децу разрешава своје другости у односу на дете и којима омогућава свом читаоцу виши степен идентификације са ликовима и уживљавања у текст. Сабраћање не са дететовим искуством, већ са механизмима маште и свесне самообмане учиниће да комуникативна размена оствари свој пуни плодотворни лук и да рецепцијска игра буде подстрек за нове стваралачке активности предшколца.

Кључне речи: предшколско дете – реципијент, проблем *другоз*, одлике дечјег мишљења, комуникација са књижевним текстом, рецепцијска игра

Увод

Будући да предшколско дете није у могућности да опширније саопшти свој читалачки доживљај изван једноставних реакција допадања или недопадања, које се бележе у његовој жељи да поново чује одређени текст или у одбијању да му се врати, о његовом рецептивном акту говори се посредно, што са собом носи изванредан ризик западања у погрешку. Стога, писати о дечјем реципијенту је задатак који захтева дубље познавање дечје психологије, пре свега дечјих интелектуалних и емотивних способности, које условљавају специфичан поглед на свет и његово тумачење. Одлике дечјег мишљења које подразумевају егоистичке, артифицијалистичке, анимистичке концепције биће подробно објашњене у раду, будући да оне одређују домете перцепције уметничког текста. Рад покушава и да одговори на питање *другоз*, и то на тај начин што испитује методе којима се песник за децу разрешава своје другости у односу на дете и којима омогућава свом читаоцу виши степен идентификације са ликовима и уживљавања у текст. Предшколско дете поседује ограничено искуство, што га донекле спречава да уз помоћ маште само креира разноврсне игровне активности, али не и да у њих скоро слепо верује. С друге стране, дете је веома нестално у обављању свих активности, што, наравно, утиче и одређује ток одређених рецепцијских игара, какве су, на пример, посматрање уметничких слика, гледање позоришних представа и читање књижевних текстова. Такође, како су предшколском детету потребни посредници ради читања и интерпретације књижевног текста, рецепцијски акт ће умногоме зависити и од њихових експресивних способности. Рад тежи да испита домете и ограничења дечјег читаоца, да открије специфичности

1 vmjelena@yahoo.com

његовог рецепцијског акта, као и да укаже на значај рекреације дететовог читалачког доживљаја.

2. 1. *Проблем другој у изучавању херменеутичке спирале песник – песничка структура – дечји/одрасли рецепцијени*

Пре но што покушамо да дамо одговор на питање дечјег реципијента, потребно је указати на проблем другог у херменеутичкој спирали песник – песничка структура – дете читалац, односно потребно је указати на начин којим се песник разрешава своје другости у односу на дете, а уједно и којим методама би требао да се служи онај који поставља ово питање. „Проблем другог такође је проблем мене – то је проблем човекове судбине. Сви људи искусили су то, мање-више свесно. Сви филозофи формулисали су то – мање-више виспрено. Но, како формулисати такав проблем, а одупрети се, већ на почетку, погрешном смеру и унапред припремљеном одговору? Поимање сече и раздваја сходно општим језичким категоријама: ја и други, две речи, дакле две посебне стварности.“ (Зазо 1999: 16) Постављајући питање другог Рене Зазо отвара проблем чије разрешење никако не треба тражити у негацији, нити у затварању у индивидуалне појединачности, њихове афекте и интуиције које чине разлике и јаз између *другог* и мене још дубљим, већ на путу до решења које ће понудити упозорава да „мислилац који није потпуно изгубио здрав разум, жели да поново успостави изгубљено јединство“ (Зазо 1999: 17), као што то чини, иако не до краја, али са сигурним упућивањем на један правац, Анри Валон. Валоново изучавање, између осталог, значајно је и стога што пишући о психичком устројству код детета делимично разрешава и проблем неогуђености од другог. Он је доказао како је човек социјално биће не због спољашњих утицаја већ због своје генетике, својих биолошких карактеристика који стварају потребу за *груђим*. У самом зачетку психичког живота нема подвојености, већ, у складу са дечјим синкретизмом, сопство остварује супостојање са *груђим* и стапа се са универзумом. Посматрајући децу предшколског узраста лако се може уочити да је њихов психички живот јако узапредовао, као и да постају свесна себе и свог окружења. Међутим, структура и закони њиховог колектива као и улога и значај појединца у њему нису ни приближни *socius*-у одаслих људи, где све већу улогу играју разлике, границе, раздвајања.

Подвојеност о којој говори Зазо осећа се не само у односу између засебних индивидуалности већ и у односу на нас саме уколико имамо на уму различите животне доби, детињство и зрело доба. Песник за децу је један од ретких који често успешно брише за многе непремостиве границе и своју истину тражи у срећном супостојању са другим. Евоцирајући бит сопственог детињства и детињстава других и оваплотивши их кроз своје песничко стваралаштво, он живи, не два паралелна живота, већ један целовит, специфичан живот испуњен безвременом ведром игром. Песник је свесно или несвесно учинио напор да се приближи дечјем реципијенту, те процес који се захтева од идеалног одраслог читаоца који подразумева труд поистовећивања са песником и одатле изнедрено разумевање његовог текста у случају дечје уметности већим делом изостаје. Песник за децу покушава да превазиђе себе, да се донекле заборави, његово искуство је уобличено на посве другачији начин, било у одвајању од реалнога, било у лудистичким играма или у усвајању тачке гледишта детета. Његово песништво представља посебан начин отворања ка другоме, при чему је акценат не на ономе ко шаље поруку него на ономе ко је прима, те је реципијенту пут далеко про-

ходнији. Ипак, овим се пре свега мисли на процес приближавања дечјем реципијенту, а не на процес потпуног поистовећивања и усвајања дечјег аспекта, јер би претераним додворавањем детету поетски израз постао не само некомуникативан² већ би му претила опасност од естетске безначајности.

„Кад смо једном стали на умјетничково гледиште, присиљени смо гледати свијет његовим очима. Чинит ће нам се као да никада прије нисмо видјели свијет у том особитом свјетлу. Па ипак смо увјерени да то свјетло није само тренутан бљесак. Захваљујући умјетничком дјелу, то је свјетло постало трајно и стално. Кад нам се стварност једном открила на тај особит начин, ми је даље гледамо у том облику.“ (Касирер 1978: 189) Књижевни текстови за децу, у односу са својим примарним реципијентом, читају се као стварност и кроз игру постају уметност која се живи. Они отварају видике често сасвим другачије врсте но што то чине књижевни текстови намењени одраслој читалачкој публици и остварују могућности супостојања најзаоштренијих разлика у вечитом и непркосновеном свету игре. Стога се теорија игре, уз све своје недостатке, не треба категорично одбацити када имамо на уму испитивање књижевних текстова за децу и њихових било одраслих било младих реципијената, јер су управо овде оствариви простори у којима се брише генерацијски јаз и где се заговара ведри и непролазни тренутак онога што смо били и онога што ћемо бити. „Моја истина није самоћа. Моја истина је сусрет са тобом.“ (Зазо 1999: 24)

С друге стране, генерацијски јаз прети да нас завара и приликом тумачења књижевних текстова за децу и одведе на странпутицу када покушамо да одговоримо на питање дечјег читаоца. „Непознаница дете, у улози читаоца, немогућност његовог схватања властите посебности у поимању и доживљавању, немогућност хватања у мрежу естетичке мисли доводе у питање расправљање о књижевности њему намењене, па и смисао те књижевности.“ (Петровић 2011: 66) Како је дете у односу на нас, хтели ми то или не, увек неко други, изазов испитивања његових психолошких доживљајаје већи, тле је ризичније, те закључке, који се намећу понекад исувише очигледно, треба обазриво донети. „Ако одрастао човек превазилази дете, дете на свој начин превазилази одраслог човека.“ (Валон 1999: 49) Дакле, наш став приликом ових испитивања не сме бити став ниподиштавања већ разумевања, који ће нас пажљивим уочавањем разлика и механизма својствених детету довести до комуникативне размене са књижевним текстом у којој дете, условно речено, предњачи у односу на одраслог читаоца.

Било да имамо на уму старосни узраст предшколског детета реципијента као узраста у којем се усвајају највећи број знања и способности, било пак теорију информације, која дечји књижевни текст сагледава као дијалог између детета и аутора, а с циљем да се детету пренесе кодирана информација, можемо говорити о некој врсти *педагошког пара*, како је Вуковић назвао пар пошилаца – прималац (в. Вуковић 1989: 50). Често прихваћено становиште међу теоретичарима и критичарима дечје књижевности јесте да комуникацију, њен тон, боју и смер, одређује песник, превасходно својим ставом према реципијенту посматрајући га као будућег одраслог човека и припремајући га за свет одраслих или као дете које ваља задржати у стадијуму и простору игре, иако је на конкретним

2 „Литература која има амбицију да што аутентичније изрази тај дечји унутрашњи свет неминовно се мора кретати према једној таквој херметичности. Она на тај начин постаје детиња у правом смислу те речи, али у исто време постаје некомуникативна.“ (Прелевић 1979: 113)

примерима поузданост и искључивост овог становишта теже потврдити³. Парафразирајући Сориана, Вуковић о примаоцу пише: „Он поседује скоро све исто што и пошиљилац, само у мањој мјери. Његово одређење је, међутим, дато кроз недостатке (несхватање, недовољно искуство, наивност и сл.) и његова преокупација јесте, у ствари, постепено отклањање тих недостатака. Ако му литература у том помаже, значи да је, бар у једном широком смислу ријечи обавезно педагошка.“ (Вуковић 1989: 25-26) Иако не поричемо да је књижевност за децу увек педагошка, узрок за то не треба тражити у посве погрешним циљевима какви се постижу дидактичким и утилитаристичким тенденцијама, већ пре у племенитој и хуманој поетској визији која лепотом поетске речи уводи дете у једну другачију димензију и сферу живота и оспособљава га за једну засебну врсту естетског ужитка какву само уметностички израз може да пружи. Што се тиче првог дела цитата, одређење дечјег читаоца кроз недостатке и у односу на одраслог реципијента само се делимично може прихватити, што су дечји психолози и доказали, јер уколико бисмо се а priori сложили са тим заузели бисмо омаловажавајући став не само према дечјем реципијенту већ и према целокупној литератури за децу, па би књижевни текст за децу могао да се схвати за прелазни облик ка „једином заиста вредном и валидном“ песничком изразу, оном који је намењен одраслом реципијенту.

Заблуде које најчешће потичу од другачије свести од дечје евидентне су понајвише у разматрањима идеолошких аспеката, педагошких тенденција и естетских вредности. Често питање потекло са становишта изучавалаца дечје књижевности јесте колико је поезија за децу корисна или штетна за дете читаоца, што имплицира не читалачки доживљај већ његово дејство на будућа читаочева стрмљења, његов морални и делатни живот. При том се, такође, заборавља да дете има себи својствене механизме којима одбија од себе све оно што није у складу са његовим психичким животом, те ће поуке уткане у дидактичке текстове остати често без икаквог дејства, док ће се сваки покушај осликавања озбиљне и песимистичке стране живота оманути у ведрој и оптимистичној визији коју дете стално има пред очима, као што ће и многе теме, иако јако битне за одраслог човека, наићи на несхватање и неодобравање. Не сме се сметнути с ума да је велика већина књижевних текстова писана за одраслу читалачку публику потпуно безначајна за дечје реципијенте и то је довољан разлог који говори у прилог потребности књижевних жанрова за децу. Дете није просто човек који ће постати, већ човек који јесте и који живи своје детињство. Уколико се теоретичар служи методама одузимања, редукције, осиромашења идеолошких и естетских аспеката озбиљне књижевности, заборављајући на засебне квалитете који су неизоставни сегмент поетике поезије за децу, чак и када му то није намера, учиниће да се књижевни текст за децу оцењује као мање вредан, а то неће имати ништа са тим колико је заправо вредан за читалачку публику којој је и намењен. Како се не би изгубила из вида она свест у чију је славу песник певао потребно је да се разматрања о дечјем реципијенту не одвијају строго у светлу сазрелог становишта већ и са становишта дечје свести, те је задатак теоретичара књижевности

3 Василије Радкић је у својој докторској дисертацији доказао како се у Змајевој поезији готово једнако јављају и поучни и забавни елементи, док је Славица Јовановић пишући о поезији Душана Радовића закључила како он није искључиво песник игре и лудистичког заноса, већ и песник педагог који васпитава дете модерним средствима и кроз игру га води ка мудрости.

за децу да се онајпре упозна са механизмима који условљавају ток и исход ре-цепцијског акта и који су узрок читалачких реакција детета.

2. 2. *Одлике гечјеј мишљења и предиспозиције предшколца за рецетивни акш*

Предшколско дете, дете узраста од друге до седме године, налази се у *стадијуму интуитивне интелигенције* којег обележавају спонтана индивидуална осећања и социјални односи потчињени одраслима (в. Пијаже 1987: 14). Пијаже закључуједа интересовања детета у сваком тренутку одређене развојне етапе зависе од „система стечених појмова и афективних диспозиција, пошто ови теже да допуне интересовања у смеру боље равнотеже“ (Пијаже 1987: 16). Интелектуални и емотивни развој детета овог узраста зависиће умногоме од употребе говора, који ће на различите начине пратити готово све његове активности. Тиме ће појава говора представљати главну дистинкцију у развојним нивоима предшколског детета од предходних етапа које обележавају рефлексии, сензомоторне навике и практична интелигенција. Дете ће захваљујући разумевању говора стицати нова искуства, а њих ће, временом, све смисленије и јасније обличавати у сопственом говорењу и саопштавати другима и тиме се све више укључивати у колектив. Ипак, то не значи да је комуникативна функција говора доминантна за дете предшколског узраста. Лако је уочљиво да је комуникативна размена са вршњацима на незавидном нивоу и како се порука често упућује без тенденције да се чује одговор улога говора није нарочито функционална ни продуктивна у смислу међусобног саобраћања и комуникативне размене. Предшколска деца млађег узраста су склона колективним монолозима, те се говорење одвија напросто ради говорења, док вербализација бива често један од елемената игре, или, пак, сама игра. Отуда се код њих јављају песнички монолози, екикике и индивидуалне поетске творевине сродне триолетима и баладама (в. Чуковски 1986: 306-316). Њима деца успостављају посебан вид комуникације, јер су екикике, иако „заразне“ за другу децу, примамљиве више због ритма и понављања него због семантичке компоненте, будући да су најчешће ситуационе и наглашено индивидуалне. У језичким играма, спонтаним или дидактичко усмереним, које се најчешће реализују у оквиру разноврсних активности за развој говора у предшколским установама, дете открива експресивну и поетску функцију језика, опробава своје способности и домете, открива индивидуални став и неограничене могућности за моделовање језичке грађе које ће га понекад одвести у свет сродан песничком простору игре.

Дете предшколског узраста растргано је између два облика мишљења, те се час приклања мишљењу помоћу чистог уклапања или асимилације, односно егоцентризму који искључује објективно проматрање, а час мишљењу које је управљено ка другима и према реалним токовима стварног, што припрема логичку мисао. Изразита субјективна црта, прожета интуицијом и условљена скученим искуством и неспутаним узлетима маште, пружиће најразноврснија тумачења истих појава и предмета код различите деце истог узраста. Тумачење света дато је на основу ових осцилација и тодечје виђење понекад твори веома инспиративне комбинације на којим би могао да им позавиди и најмаштовитији песник, док је немало пута оно и било инспирација дечјих песника. Као избор текстова који репрезентују дечју тачку гледишта у стадијуму егоцентризма могу се поменути песме *Нећкалица* Мирјане Стефановић и *Срца* Ј. Ј. Змаја. С друге стране, постоје

књижевни текстови за децу који имају за циљ да удаље дете од егоцентризма и то постижу на различите начине, као нпр. идеолошком компонентом и поуком из бајке *Себични цин* или, пак, самом формом драмских текстова, који у директном говору различитих ликова приближавају реципијенту различите тачке гледишта и чине му ближим унутрашњи живот засебних индивидуалности. Што се тиче рецептивног акта, иако егоцентризам спречава дете да у потпуности усвоји туђу тачку гледишта, то никако не значи да оно није способно да разуме појединачне поступке и деловања ликова и да усваја одређене литерарне садржаје, већ само да приликом процеса уживљавања у дате ситуације и поистовећивања са неким ликовима, не заборавља сопствено становиште.

Анимизам јесте једна од основних одлика дечјег мишљења и односи се на дечје веровање да су све ствари и животиње живе и да поседују одређене мисли, осећања, склоности. Пијаже упозорава да се дечји анимизам не сме схватити као „груб антропоморфизам“, јер засигурно дете неће придати кликеру људску свесност само зато што се креће. Анимистичка концепција нарочито је присутна у дечјим играма, те су игровне принципе дечјег анимизма приметили и многи песници за децу и искористили их да оживе разне предмете и очовече многе животиње у свом стваралаштву. Примере за анимизам у књижевности за децу је веома лако наћи и има их много. Као илустрацију можемо поменути Змајеву песму *Несрећа се догодила* (у којој две сестрице у игри оживљавају лутку и покушавају да реше њен проблем са коленом), песму Зорана М. Јовановића *Сомбреро* (која је уствари јадиковка сомбрера који више не служи да се носи на глави, већ да кокошке у њему носе јаја) и *Љушчице мече* Бранислава Црнчевића (у којој се мало мече понаша слично многој деци која одбијају да иду на спавање). Још је у баснама искоришћено правило анимизма, с тим што се анимистичка концепција у овом случају схвата као маска да би се рекло нешто битно о човеку, превасходно с циљем да се поука саопшти на нешто другачији начин, док је у претходно поменути примерима песама акценат на игри, па макар та игра била и игра огледала, односно, дечјег упознавања себе или себи сличних, јер се у оваким песмама често врши једноставна пројекција дечјих склоности, навика и игара.

Предшколско дете тежи да добије одговоре на питања постања и постојања ствари, при чему, уколико покуша само да одговори, често запада у погрешку, будући да рачуна на узрочно и финалистичко становиште својствено његовим механизмима у мишљењу. Такође, дете сматра да је свет креирао човек за себе и своје активности и да је све подређено његовим потребама. Ова особина дечјег мишљења назива се артифицијелизам и формира услед имагинарне генерализације искуства деце, а израженија је код градске него код сеоске деце, јер су градска деца чешће управљена ка вештачким творевинама и из тог разлога се све појаве, па и предмети и бића природе, поимају као вештачки направљене. Да би тај свет који се обелодањује као велика и недокучива непознаница имао бар мало смисла за дете, оно уноси себе у центар свих разматрања и постаје регулатив, узрок и циљ свега постојећег.⁴ Како је игра простор који не упућује детету захтеве и питања на која оно нема одговора, оно се у њој сналази природно, осећајући сву моћ и силу какву у реално постојећим и озбиљним ситуација-

4 Песма *Чудо* Будимира Нешића у најбољем смислу илуструје моћ дечје уобразиље и дететову жељу да буде господар и да се према њему све управља: „Узнем креду -/ она пише;/ такнем цветић -/ замирише;/ ја зажмурирам -/ ноћ се створи;/ приђем води -/ зајубори;/ ја запевам -/ цврчак цврчи;/ ја потрчим -/ Сунце трчи. // Мора да сам/ личност славна, // јер по мени -/ све се равна. //“

ма није у стању да осети ни најмањим делом. Ипак та моћ је ограничена и дете ће тога бити свесно те ће то покушати да прикрије кроз симболичку игру у којој „не постоји покушај субјекта да се подвргне стварности, већ, напротив, изобличујућа асимилација стварности у ‘ја’“ (Пијаже 1987: 34) Све што дете опажа, усваја и поима прожето је његовим индивидуалним склоностима и одликама што битно одређује ток и исход свих његових рецепцијских игара.

Имајући у виду дететов интелектуални и емотивни склоп могу се изнаћи и потенцијални разлози који слабе, угрожавају или онемогућавају потпуну и правилну рецепцију при читању књижевних текстова. Пре свега, дете је без остатка у својој емоцији. Тренутно емотивно стање детета не само да у потпуности одређује његове реакције и поступке, већ, уколико су емоције нарочито јаке, без обзира на то да ли су изразито позитивне или изразито негативне, затварају га у индивидуални осећај и слабе или блокирају утиске који долазе споља. Како је по среди стање које је херметично, лако се намеће закључак о негативним дејствима по целокупан рецептивни акт. Такође, дете спонтано изражава све своје утиске, нарочито уколико га интензивно емотивно ангажују, те ће приповедање понекад бити прекидано питањима и разноврсним реакцијама детета у смислу одушевљења, одобравања или негодовања. Познато је да су најранија и најјача афективна стања везана за страх, те не изненађују белешке Чуковског о малим реципијентима који теже да промене ток бајке када приповедање досегне кризну тачку у којој се рађа страх нпр. од смртне опасности по главног јунака или да избаци из ње одређене негативне ликове који код њих изазивају зазорност, страх или неки вид незадовољства (в. Чуковски 1986: 143-6). С друге стране, мањак искуства који у неку руку поспешује да се страх развија и продубљује, надомештава се ведрином и дејчом непресушном потребом за смехом. Песник Драган Лукић је ту дечју склоност, жељу и потребу опевао у песми *Смеха деци*, која је пре апел родитељима, васпитачима и осталим песницима да што чешће измамљују осмехе на лицима деце но што је то песма коју ће сама деца нарочито радо читати. Дете живи оно што су стихови ове песме, јер „само смехом дете може да превлада апсурде света кроз који се мора прогурати; другим средствима скоро да не располаже“ (Дотлић, Кеменов 1996: 7).

Потребно је истаћи и то да опажајна акомодација код деце често веома брзо попушта и степен концентрације није на завидном нивоу, нарочито када не обављају слободне игровне активности већ када извршавају радње које су им донекле или у потпуности наметнуте. Због тога се у предшколским установама рад на књижевном тексту одвија плански, најчешће са уводним и завршним деловима активности који у себе укључују разне облике игре и тиме чине рецепцијски акт пријемчивијим детету. Још један од шумова који се могу јавити приликом рецепције текста може бити условљен тиме што су деца управљена ка садашњем тренутку, и често нису у стању да пропрате след дешавања у времену (пре – после), због тога се у активностима са предшколском децом практикује читање по више пута како би могла да правилно испрате хронолошки низ дешавања и логички след прочитаног текста. Ипак, то не значи да деца не поседују одређен круг очекивања и моћ предвиђања, али се ове способности могу пре приписати интуитивном предзнању предшколца но његовом искуственом становишту. За дете читаоца веома су битни ефекти изненађења али и понављања већ перципираних чинова. Понављања могу да код дечјег реципијента изазову смех као реакцију, нпр. посредством реплика или гестова комичних ликова који се понављају, или, посредством звучних понављања, која су узрок ритмичке организације стиха, а

коју дете нарочито осећа, могу да у дететовом доживљају изазову неку врсту задовољства. Задовољство се дакле рађа и због изненађујућих обрта, који се реализују у одступањима од онога што се очекује, и због потврђених и испуњених очекивања.

Виготски закључује да је реципрочно сиромашном искуству машта код деце сиромашнија од маште одраслог човека, с том разликом што деца више верују производима своје, можемо слободно додати, и туђе маште но што је то случај са искуственим становиштем одраслог човека (Виготски 2005: 39-44). С једне стране, дете није способно да само измишља и твори комбинације својствене одраслом човеку⁵, док, с друге стране, поседује велике моћи замишљања и веровања у замишљено, што одликује и рецепцијски чин читања. Отуда је и степен идентификације са књижевним ликовима и уживљавања у њихове згоде и незгоде виши код детета него код одраслог читаоца. Иако је виши степен уживљавања у књижевни текст пре свега дуг мањка искуства ова одлика дечјег реципијента би се могла схватити као она којом дете предњачи у односу на одраслог и упућеног читаоца.

2. 3. У комуникацији са књижевним текстом

Пошто смо размотрили битне аспекте дечјег мишљења, следећа разматрања тицаће се самог комуникативног чина са књижевним текстом, као и поновне евокације књижевног текста кроз дечје стваралачко „читање“.

„У оквиру теорије комуникације и информације књижевност за децу се може сагледати у комуникационом ланцу који подразумева више различитих и међусобно сучељених светова, од којих се сви једнако морају поштовати у свим облицима њихове посебности и разнолике манифестације. Међу њима се издвајају аутореференцијални светови, и то: свет уметника, свет деце, свет родитеља, свет васпитача и сл. Овако постављено, ако се узме генерацијски статус као параметар поређења, као и искуствена разлика, јасно се показује да су на једној страни представници света одраслих, а на другој свет детета, и да су они у неравноправном и неравномерном односу. Управо та искуствена подвојеност света детета указује да су велике обавезе оних који му приближавају књижевност, с обзиром на то да комуникација има за циљ стварање хуманих саодноса и намеру да учесника комуникације, реципијента, уведе у свет књижевног дела, а захваљујући њему и у свет искуственог живота, да би се формирала слободна и креативна личност у комплексној хијерархији дечјег укупног развоја и његове социјализације.“ (Радуновић Столић 2011: 101-102)

Одрасла особа, која је у овом случају зачетник комуникацијског процеса, има пред собом низ задатака на које мора да одговори не губећи из вида ни једног тренутка дете реципијента. Пре свега потребно је да се изврши пажљив одабир и валоризација књижевног текста, а потом и да се приступи његовој интерпретацији. У раду са децом у предшколским установама, васпитач има додатне обавезе и мора предузети додатне мере предострожности будући да се читање и тумачење књижевних текстова одвија у склопу усмерених дидактичких актив-

5 Како комбинаторика не постиже исте резултате и како се разликује и у квалитету и разноврсности, дечји продукти су, као што су нпр. екикике, најчешће на ниској вредносној лествици када се процењује естетска вредност. Ипак, има и изузетака, као што је пример дечјег песника Лава Ошањина који је искористио свој анапест, испеван у својој четвртој години, као рефрен за песму насталу тридесет година касније, а чији је огроман успех широм света забележио Чуковски (в. Чуковски 1986: 310-311).

ности о чијим се циљевима нарочито води рачуна. Поред примарних циљева и задатака који одговарају теми активноси васпитач је дужан да припреми децу за рецептивни чин тако што организује радионице за развој активног слушања и вежбе за побољшање концентрације, обавља припремне активности у току претходних дана које ће деци приближити тему и мотиве изабраног књижевног текста, бира методе рада, помоћна средства, амбијент, а све у сврху стварања што оптималнијих услова за успешну рецепцију. Сама обрада књижевног текста изискује од интерпретатора одређене способности и вештине, какве су организаторска, беседничка, глумачка, као и умеће анализе и тумачења текста. „Васпитач је двоструки преносилац књижевног текста, акустични и визуелни истовремено. Казујући или читајући дело гласно, он приближава текст детету уносећи свој емоционални доживљај дела, вршећи тако подстицај дечјег естетског доживљаја и припремајући га за разумевање и тумачење текста.“ (Радуновић Столић 2011: 102) Ипак, будући да реципијент посредно прилази књижевном тексту, али и да је у тренутку рецепције окружен групом деце која различито реагују, може доћи до шума који ће ослабити, нарушити или онемогућити у потпуности правилну импресију и праву свест о делу, а да то не буде његова „кривица“. Наравно, веома је битно да целокупна активност буде оплемењена са што више игровних елемената и да сам рад на књижевном тексту буде у склопу игре. Рецепционистичке игре, како их је назвала Шарлота Бирер, Валон назива играма стицања знања и искуства, будући да се приликом ових активности дете „претвара у око и ухо, оно посматра, слуша, труди се да уочи и схвати – ствари и бића, призори, слике, приче, песме као да га потпуно заокупљују“ (Валон 1999: 83). Иако сам избор текстова често бива задржан на оним који ће извршити педагошки утицај на дете, и иако су све дидактичке игре у предшколској установи тенденциозне са јасно подвученим циљевима, вешт васпитач и педагог ће успети да игру истакне у први план јер је то сигуран начин да се дете заинтересује и да са што више елана и пажње приступи осмишљеној активности.

Сами оквири књижевног текста упућују на то да је са уобичајеном комуникацијом завршено, бар на неко време, у којој се дете готово увек осећа у подређеном положају у односу на одрасле. Дете интуитивно спознаје да улази у свет који је створен ради њега, свет игре и неограничених могућности у коме ће, посредством естетског доживљаја и чудотворне моћи имагинације, моћи да проживи интересантне авантуре, да упозна необичне ликове, да буде занесено новим осећањима, бојама, ритмовима, мирисима. „Управо кад пише о рецепцији песме за децу и о смислу игре Славољуб Обрадовић уочава још један веома битан моменат, а то је модел синестезије песме за децу који се састоји из низа семантичких категорија, као што су: визуелно, аудитивно, ольфактивно, густативно, тактилно и колорично. Такав став је потпуно уверљив и убедљив, посебице ако узмемо у обзир чињеницу да деца предшколског узраста сазнају перцептивним путем, да још нису склона потпуним аперцептивним спознајама.“ (Радуновић Столић 2011: 103-104)

Песник за децу који добро познаје свог читаоца рачунаће на његово мисаоно и емотивно ангажовање. О песми *Страшан лав* Слободан Ж. Марковић пише: „У песничком поступку Душана Радовића ‘страшан лав’ може да настане и да траје у фикцији реципијента, али он из ње може да буде и избачен. Има у том чину противљења реду ствари и демонстрације нових моћи. Радовић не само да овде показује могућности детета као саиграча и битног чиниоца у стварању и прихватању визије, већ упућује на његову способност преображаја и на дечју су-

периорност над уобичајеношћу. “ (Марковић 2007: 71) Дobar песник за децу никако неће потценити игровне потенцијале, моћи и способности предшколца са којима улази у фантастичан поетски свет у којем је све могуће. „Само деца читају приче са таквим представама о реалности, док одрасли зна за иреалност онога што се прича или, тачније, за индиферентност песничтва према реалности и иреалности. “ (Хартман 2004: 285) Ово очигледно има свој узрок у међусобној зависности маште и искуства. С једне стране, машта ће, како је већ напоменуто, бити условљена искуственим фактором, док је, с друге стране, искуство опслуживано маштом, на тај начин што ће машта попунити пукотине које наше искуствено становиште ствара. Дететов емотивни став у одређеном тренутку, такође, ће битно одредити ток и исход његовог рецептивног акта. Али, не сме се изгубити из вида ни обрнута веза маште и емоција коју Виготски назива *законом емоционалне реалности маште*. „Суштину тог закона Рибо формулише на следећи начин: ‘Сви облици стваралачке маште’ – каже он - ‘садрже у себи афективне елементе’. То значи да све што је створила фантазија обрнуто делује на наша осећања и ако то створено само по себи и не одговара стварности, ипак је осећање које оно изазива стварно, реално доживљено осећање које обузима човека. Замислимо најпростији случај илузије. Улазећи у сумрак у собу, дете има илузију да је капут који виси заправо страни човек или разбојник који га је отео. Лик разбојника који је створила фантазија детета је нереална, али страх који дете осећа, његов страх је потпуно стваран, реалан за дете. Нешто слично се дешава и са свим што је створила фантазија, и управо тај психолошки закон нам објашњава зашто на нас тако силно делују уметничка дела које је створила фантазија њихових аутора. “ (Виготски 2005: 28-29) Сувопарност одређених садржаја, описи далеких непознатих предела, чак и хемијске формуле, а да не говоримо о песничким сликама, побудиће у реципијенту одређене асоцијације, неке нове слике које са понуђеним садржајима нису у директној вези, као и својеврсне осећаје. Последница тога јесте стварање појединачних представа које могу бити посве различите и када два посматрача, чак и исте старосне доби и образовања, имају пред собом исти опажајни предмет.

Дете критичар је специфичан субјект, превасходно из тог разлога што реагује непосредно и готово непромишљено. Иако је тек на почетку упознавања са књижевним текстовима, дете ће готово увек имати неке реакције и при поновном, а понекад и при првом, читању показиваће знаке одушевљења, допадања, недопадања, незаинтересованости и сл. Постоје више разлога због којих дете може одбијати да се врати одређеном књижевном тексту. Чест узрок могао би да буде страх од неких негативних ликова, какви су вештице, зли чаробњаци, опасне животиње и сл, или од неке критичне ситуације, као што су нпр. изједање баке и Црвенкапе (*Црвенкапа*), језива посета жене Плавобрадог собе у којој су настрадале све његове претходне супруге (*Плавобради*), болест Пепе Крсте (*Разболе се Пејо Крстиа*, песма Милована Данојлића). Такође, тужан крај је нешто што дете не воли, јер није у складу са његовом оптимистичком сликом света. Моно-тоност одређених књижевних садржаја, радња без изненађења и обрта, незанимљиви и бледи ликови, одсуство ритма и склада у звуковном слоју изазивају код детета назаинтересованост и равнодушност. Неразумевање одређених књижевних текстова може представљати изазов, али и отпор, те овим приликама велику улогу има интерпретатор који ће сходно својим способностима пружити малом реципијенту потребна објашњења. Потребно је истаћи да је дечје резоновање склоно дисоцијацијама, односно растакању целине на делове, те ће памтити само

оне делове који су за њега лично упечатљиви, без обзира на фактор допадања и недопадања, а открити их велики је изазов за родитеље и васпитаче. Помоћу њих и асоцијација које се код детета јављају приликом читања може се открити понешто о несвесном и емотивном животу детета. Сам наслов и оквири, предњи и задњи план поетске структуре, упечатљиви су за дете и представљају важне разлоге „за и против“ књижевног текста. Дискутабилно је говорити и о дететовом читалачком укусу, јер да би се он изградио потребно је искуство које, како је већ речено, предшколско дете нема. Не сме се сметнути с ума да деца имају донекле кичаст укус и да воле сликовитост, шаренило, карневалску атмосферу, збрку, нереди, хумор. Предшколско дете има јаку жељу за сазнањем, за упознавањем других и себе, те је откривање сопства у области уметности један од виших циљева који би васпитачи требало да имају на уму. Из наведених разлога потребно је бирати текстове који су отворени ка детету, чији кључ дете лако проналази и користи, јер се естетски ужитак рађа због једног заокруженог света којим влада одређени поредак па макар он био и одређен апсурдом и негацијом реда.

Пишући о поновној евокацији поезије, Кроче ће, осврћући се на Де Санктисово схватање критичареве свести о делу као импресије светог тренутка и тумачећи га као *естетичку импресију*, заговарати управо такву критичареву способност „да се поезија следи, да се живи с њом, да се поново оствари њен стваралачки процес“, напомињући да је оваква способност „увек стечена, чак и када, у најсрећнијим случајевима, изгледа да је сасвим природна и изван сваке културне предспреме; јер нема ничега у универзуму што је напросто природно и не-историјско, а за предспремом, већом или мањом или најмањом, постоји увек потреба да би се рал живота изнова започео и наставио“ (Кроче 1995: 59) Наравно да су поменути теоретичари износећи своје ставове имали на уму естетичку импресију у читању озбиљне књижевности, па се проблем усложњава када се размишљања преусмере на импресије дечјег реципијента. Дететова предспрема јесте далеко сиромашнија у односу на предспрему одраслог реципијента, те је његово искуство које поседује икакво предзнање у смислу естетског потребно тражити у игри, будући да је у овим оквирима оно најјаче и најпоузданије. Одатле ће дете црпети своје схватање лепог, као и принципе и могућности за процену, али и надоградњу књижевног текста датог му на уживање. „Елементи реалног или фантастичног, садржани у структури књижевног дела, изазивају визуелне представе и слике амбијента, сцена, људи, боја, чак и мириса. На подлози текста, као литерарног подстицаја, дете-читалац надограђује свет књижевног дела, али и свој властити свет, и један и други у зависности од личних психичких могућности и сопственог, појединачног искуства. Отуда дететова позиција у односу на књижевни текст, није позиција пасивно прималачка већ стваралачка.“ (Дотлић, Каменов 1996: 21) Са овим су пре упознати педагози и васпитачи него теоретичари и критичари књижевности за децу, и они први знају колико је значајно да се дете по прочитаном тексту задржи још неко време у области игре и да пронађе одговарајући израз за оно што је осетило и доживило приликом читања текста. Најпогоднији текстови за децу предшколског узраста су они који ангажују његов афективни и интелектуални живот, подстичу машту, игру и креативност, и који пружају разне могућности рекреирања. С тога се у предшколским установама у завршном делу активности која за циљ има обраду одређеног књижевног текста кроз плес, цртеж, покрет, или неки други игровни израз ослобађа естетски доживљај рецепцијског чина и реализује кроз дечју креативност и машту у стваралачку рекреацију читалачког доживљаја, чиме је жива интеракција између књи-

жевног текста и рецепијента доспела до своје завршне тачке и затворила круг остварен на принципу виготскијанског круга стваралачке маште.

Закључак

У складу са својим ограниченим могућностима, неоптерећено предзнањем, спонтано и превасходно интуитивно, дете рецепијент ће у књижевном тексту трагати за другачијим вредностима, тражиће одговор у виду алтернативне истине поетског и у рецептивном чину изналазиће својеврсну одгонетку на велику загонетку живота. Дете не занима ни естетска функција текста, нити мари за педагошке и утилитарне тенденције које књижевни текст за децу често садржи. Оно је привучено већ самим оквирима који упућују на улазак у један издвојен свет, а који га одваја од реално постојећег света и његових ограничења. Како је детету игра примарна активност и тле на којем се оно најбоље сналази и на којем испољава све своје способности, сваки уметнички текст који поседује елементе игре анимираће га и задржаће његову пажњу. Дакле, игровни потенцијал књижевних текстова било да је препознатљив у рими, стилским фигурама или језичким играма песама за децу, било у необичним ликовима и њиховим авантурама који настањују фантастичне светове бајки, било у занимљивим, иако посве реалним, околностима у којима се налазе његови вршњаци у многобројним причама, учиниће да дете препозна принципе који су покретачи и његових игровних активности, а уз процесе идентификације и свесне самообмане моћи ће да се уживи у књижевни текст и да га доживи уз све специфичности које одликују његов рецептивни акт.

Литература

- Валон 1999: А. Valon, *Психички развој детета*, Београд: Завод за удџбенике и наставна средства.
- Виготски 2005: L. S. Vigotski, *Деџа машта и стваралаштво*, Београд: Завод за удџбенике и наставна средства.
- Вуковић 1989: N. Vuković, *Увод у књижевност за дјecu и оmlадину*, Nikšić: Универзитетска riječ.
- Дотлић, Каменов 1996: Љ. Дотлић, Е. Каменов, *Књижевности у гечјем вршњу*, Нови Сад: Змајеве дечје игре, Одсек за педагогију Филозофског факултета.
- Зазо 1999: R. Zazo, Problem drugog u psihologiji Anri Valona, u: A. Valon, *Психички развој детета*, Београд: Завод за удџбенике и наставна средства, 16-24.
- Касирер 1978: E. Cassirer, *Оглед о човјеку*, Загреб, Ријека: Naprijed, Ријека Тискара.
- Кроче 1995: *Поезија: увод у критику и историју поезије и лијераиуре*, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књијарница Зорана Стојановића.
- Марковић 2007: С. Ж. Марковић, *Записи о књижевности за децу IV*, Београд: Београдска књига.
- Петровић 2011: Т. Петровић, *Увод у књижевности за децу*, Нови Сад: Змајеве дечје игре.
- Пијаже, Инхелдер 1978: Ж. Пијаже, В. Inhelder, *Интелектуални развој детета*, Београд: Завод за удџбенике и наставна средства.
- Прељевић 1979: R. Prelević, *Поетика деџе књижевности*, Mostar: Prva књијевна комuna.
- Радуновић Столић 2011: Д. Радуновић Столић, Деца предшколског узраста и њихова рецепаја књијевности, *Дејшњство. Часопис о књијевности за децу*, 1/2011 (XXXVII), Нови Сад: Змајеве дечје игре, 100-106.
- Хартман 2004: N. Hartman, *Естетика*, Београд: Dereta.
- Чуковски 1986: К. Ćukovski, *Од друге до пете*, Београд: Завод за удџбенике и наставна средства.

PRE-SCHOOL CHILD AS THE RECIPIENT OF A LITERARY TEXT

Summary

Writing about a child recipient is a task which requires a deeper knowledge of child psychology, especially of children's intellectual and emotional abilities which condition a particular view of the world and its interpretation. This paper pursues to explain certain characteristics of children's thinking in order to recognise various predispositions with which the children approach the offered literary content and understand the standpoint which influences the perception and assessment of a literary text. It is the purpose of this paper to try to answer the question of *the other* by questioning the method a poet uses to resolve his/her own otherness in relation to a child, which enables the readers to reach a higher level of identification with the characters and to immerse themselves into the text. Addressing not so much the child's experience, but the mechanisms of imagination and conscious self-deception will enable the communicative exchange to circumscribe its full plenteous arc and make the reception play an incentive for new creative activities of a pre-school child.

Key words: pre-school child – recipient, the issue of *the other*, characteristics of children's thinking, communication with a literary text, reception play

Владимир Ђурић¹
Београд

ТЕМЕ ЉУБАВИ И ПРИЈАТЕЉСТВА У ЛА БРИЈЕРОВИМ КАРАКТЕРИМА

Овај рад осветљава љубав и пријатељство кроз призму једног мањег писца француског класицизма – Ла Бријера. Први циљ рада јесте управо да извуче једног писца из сенке о коме је код нас врло мало писано. Други циљ јесте оценити колико је добро и колико дубоко Ла Бријер продро у суштину љубави и пријатељства кроз своје стилски дотеране максиме. И најзад показати колико је, иако у сенци великана француског Златног века, Ла Бријер актуелан и модеран писац, јер је успео да у краткој форми предочи парадигматске истине о људској природи и природи људских односа тако да се и ми данас можемо идентификовати у неким његовим мислима. Поред критичког осврта на максиме, доносимо и сродне мисли других аутора попут Паскала, Гетеа, Дучића и других, што овај рад претвара у скромну компаративну студију. Крајњи циљ рада јесте да читаоца подстакне на лична, интимна тумачења, те на дубока промишљања о нашој сопственој природи и односу са другима.

Кључне речи: љубав, пријатељство, људска природа, међуљудски односи, хуманитет

Своје свеколико животно искуство Жан де Ла Бријер (1645 – 1696) преточио је у једну једину књигу под насловом *Каракџери или нарави овога века*. Књига садржи шеснаест поглавља у којима писац кроз кратке максиме и портрете задире у суштину људске природе, а не само у нарави и обичаје свога века како би се из наслова могло закључити. Јасно је да Ла Бријер жестоко критикује неке ексцесивне пороке свог доба као што су новац, коцка, луксуз, сплеткарење, глупост, извештаченост, бахатост дворксе аристократије и закупаца пореза. Међутим, он се показује и као књижевни критичар дела епохе класицизма и као фактограф социјалних кретања на измаку Великог века и као заступник слабих, убогих и понижених чије нам беде, како каже, „стежу срце”. Али у нашем центру пажње неће бити ни критика класицизма, ни друштвена фреска нити социјална неправда у XVII веку. Теме љубави и пријатељства превазилазе оквире историјских епоха и друштвених контекста, јер од како је света и века ове две „нежне” категорије прожимају међуљудске односе. Зато сам одабрао ова два племеница и узвишена осећања која за људски живот представљају врхунске вредности те су стога увек актуелна и у жижи великих дела. О њима Ла Бријер говори у поглављима *О женама* и *О срцу* којима ћемо се ми бавити.

Није претерано рећи да је свако књижевно остварење испуњено неком врстом љубави: ми се дивимо толиким јунацима који воле, пате и страдају због ње, којима је она једина нада и избављење, која им задаје тешке ране, али их и исцељује, која их покреће, даје им снагу и управља низом њихових поступака. Мајчинска или братска, романтична или пријатељска, чулна или платонска, нежна или кобна, куртоазна или херојска, љубав је као *spiritus movens* свеприсутна у светској књижевности. Најзад, зар све што је икад написано или створено у

1 djura986@gmail.com

уметничком оквиру не потиче управо из бескрајне љубави према човечанству и чврсте вере да само љубав може спасити то човечанство?

*

„Жена љубавница² хоће да буде вољена, кокети је довољно што налазе да је љупка и да важи као лепа: она хоће да привеже за себе, ова да се допадне: прва иде редом од једне везе до друге, друга има неколико забава у исти мах. Код једне преовлађује страст и уживање, а код друге сујета и лакомисленост. Подавање љубави је слабост срца или можда телесни порок; кокетирање је помућеност духа; жена љубавница постиже да је се боје, кокета да је мрзе. Из ова два карактера могао би се начинити трећи, гори од свих.“ (Ла Бријер 1953: 100)³

Погледајмо сад упоредно карактерне црте ова два типа жене:

Љубавница жели: - чисту љубав
- да се трајније веже
- озбиљну везу са једном особом
- да се преда и ужива у страсти
- њена љубав је слабост срца
- ње се плаше

Кокета жели: - да важи за лепу и љупку
- да се допадне
- да се забави и флертује са свима
- да јој се ласка и храни сујета
- њена кокетерија је слабост духа
- њу мрзе

Дакле, на први поглед, љубавница је аутентична у љубави, а кокета површна, нестална; љубавница негује искрена осећања, а кокета лажни сјај; љубавница живи за страст, кокета за провод; једна је *l'être*, друга *le paraître*⁴; једна је класична, друга барокна. Међутим, ствар није тако проста: сâм Ла Бријер на крају каже да се из ова два карактера може начинити трећи – најгори и у томе је он овде највише у праву. Тај „најгори“, најопаснији карактер је у ствари сама људска природа (дакле, рекли бисмо не само женска) која осцилира између класичног и барокног пола: и љубавница може каткад попримити одлике кокете па флертовати и заводити све редом исто као што и кокета може да се „превари“ да искрено заволи или да се трајно веже за неког. Суштина за час пређе у привид и обратно. Ништа није трајно, све је промена. Зато је свака класификација човека (као љубавник/љубавница, заводник/кокета итд.) пуки привид довољан да задовољи укус светине. Ако и постоји, истина је увек негде другде.

2 Овде под „љубавницом“ тј. франц. термином *femme galante* како стоји у оригиналу, треба разумети жену која се потпуно и нештедимице подаје у љубави и страсти.

3 У даљем цитирању Ла Бријерових максима у загради ће стајати само број странице извора који је коришћен: Ла Бријер 1953: Ж. де Ла Бријер, *Карактери или нарави овога века*, Београд: Просвета.

4 Франц. *суштина* и *привид*.

*

„Жене иду даље у љубави него већина људи⁵, али их људи надмашују у пријатељству. Људи су узрок што жене једна другу не воле.“ (110)

Ла Бријер примећује да жене *воде* у љубави, а мушкарци у пријатељству. Жене су у страсној љубави преданије од мушкараца, али их мушкарци превазилазе у пријатељској. Мушкарац је искренији и отворенији као пријатељ него као љубавник док је са женама обратно. Отуда је љубавија женска пријатељска веза која може нагло да пређе у отворено ривалство кад се појави мушкарац на видику. Зато Ла Бријер каже да су људи узрок што жене једна другу не воле. С друге стране, мушко пријатељство је стабилније и темељније. Тако Јован Дучић (2004: 149), француски ђак и највећи франкофил од песника у нас, каже да је „пријатељство човека за човека најдубља веза и најлепше осећање.“

*

„У чистом пријатељству је уживање које не могу да постигну они који су рођени као осредњи.“(119)

Чисто пријатељство је недоступно људским медиокритетима, јер „има људи по природи лишених сваког осећања пријатељства“ (Дучић 2004: 135). То племенито осећање, које је „једна крупна истина, зато што је гола искреност“ (Дучић 2004: 146) искључује ситничавост „обичњака“ (осредњих). Такве ситне душе се задовољавају голом страшћу или везом из интереса. Чисто пријатељство је посвећена категорија.

*

„Пријатељство може да постоји између особа разног пола, чак и без икакве чулности; ипак жена увек гледа човека као човека, и обрнуто, човек гледа жену као жену: та веза није ни *страст* ни *чисто пријатељство*, она је *врста за себе*.⁶“ (119)

Као и у претходној максими, Ла Бријер говори о чистом пријатељству између полова које искључује чулност; међутим, овде је посебно занимљива „нова“ категорија коју он детектује као ни *страст* ни *чисто пријатељство*. О каквој је то „трећој“ категорији реч? Наиме, ми смо полно детерминисани (да ли је боље рећи дискриминисани?): жене у човеку увек виде мушкараца, а ови у жени одмах виде жену (а не припадника исте људске врсте!). Дакле, жене и мушкарци увек гледају једни да друге као на супротан пол и зато увек постоји једна врста посебног односа – *врста за себе* – који указује на различитост полова. Какво је то замешатељство природе? Вечна тежња ка изгубљеном андрогином савршенству? Ла-

5 Под „људи“ треба разумети мушкарци.

6 Курзивни у цитатима В. Ђ.

тентни полни флуид који стреми укидању датих различитости? Дучић (2004: 64) примећује да „увек између човека и жене постоји нека *инџириџа* спола.“

*

„Онај који је преживео велику љубав занемарује пријатељство, а онај који се исцрпао у пријатељству није *још* ништа учинио за љубав.“ (120)

Ко је изгарао на пламену страсне љубави тај (још увек!) не зна за пријатељску, док онај који је био предан пријатељству (још увек!) не познаје страст. Могуће је да једна особа искуси и велику страст и велико пријатељство, али да ли је то могуће истовремено? По Ла Бријеру, симултано гајење велике страсти и пријатељства је немогуће, јер се тад увек нешто занемарује. Људско срце нема толики капацитет!

*

„Љубав и пријатељство *искључују* једно друго. Љубав почиње љубављу, и од највећег пријатељства може се *прећи* само на слабу љубав. Ништа не *личи* на велико пријатељство од оних веза које одржавамо у интересу љубави.“ (120)

Ла Бријер ја најпре искључив: љубав (страст) ≠ пријатељство. Неког волимо страсно, чулно *или* чисто пријатељски, пожртвовано. Ове две категорије се никад не преклапају, али даље читамо да је могуће прерастање пријатељства у љубав. Дакле, љубав-страст је сама себи довољна док *велико* пријатељство најчешће не прелази у страсну љубав или ако се то деси, онда је таква љубав врло *слаба*. Али ако љубав и пријатељство *искључују* једно друго и ако се љубавне везе сасвим разликују од пријатељских, како је онда могуће да везе које одржавамо у интересу љубави *личе* на велико пријатељство? Овде је Ла Бријер недоследан и нетранспарентан у исказу те се чини као да сам себи противречи. У ствари нијансирана проблематика којом се овде бави омета ауторову класичарску тежњу ка сређености и прецизности израза.

*

„Ма како да је човек осетљив у љубави, он опрашта више погрешака него у пријатељству.“ (121)

Више се опрашта у страсној него у пријатељској љубави иако је ова прва осетљивија. Зашто? Сходно старом топосу да је љубав-страст „слепа“, ми не можемо престати да неког јако волимо ако нас тај повреди или направи неки мањи или већи ексцес. Опраштамо и пријатељима, али смо строжи о оштрији према њима.

*

„Бити са људима које волимо, то је довољно; сањати, говорити са њима, *не говорити*, мислити на њих, мислити на најбезначајније ствари, *али бити поред њих*, од подједнаке је вредности.“ (122)

Бити крај оних које волимо пријатељском или чулном љубављу већ је срећа за себе. Ова универзална максима, парадигматска истина коју је својевремено и Пруст цитирао – како каже Барт (1964: 221) у свом критичком есеју о Ла Бријеру – показује да је Ла Бријер савременик свих векова, јер је као добри класичар, што значи марљиви записничар људске душе, открио једну од битних константи људске природе и међуљудских односа. Док читамо ову максиму ми је истовремено препознајемо и као *своју*, тј. као нешто што је део нас који смо аутентичне и непоновљиве индивидуе⁷, али и као део *колективног* људског ЈА које је, према дубоком уверењу класичара, апсолутно, вечно и непроменљиво. Цитирајући ову максиму, критичар Жил Леметр (1965: 5) поткрепљује своје становиште да је Ла Бријер, тај најинтелигентнији човек XVII века, о љубави рекао најпроницљивије и најтананије ствари. А да је ћутање код истинских пријатеља равно најлепшем разговору, дакле о том дубоко невербалном разумевању („...говарити са њима, *не говорити...*“) сведочи нам сликовита мисао велоког Гетеа:

„Свет је тако пуст ако у њему замислимо само брегове, реке и градове, али знати да се понегде неко са нама слаже, и да са њим можемо и *ћушећи* даље живети: тек то нам земаљску куглу претвара у настањен врт.“ (*Мисли великих људи* 2008: 216)

Овоме ћемо додати и Дучићеву сентенцу:

„Најбољи пријатељи, то су они у чијем друштву можемо да *ћушимо*, а да се ипак осећамо добро као и да се најсрданије разговарамо.“ (*Мисли великих људи* 2008: 217)

*

„Од мржње до пријатељства није тако далеко колико од *антипатије* до пријатељства. Изгледа да се са антипатије ређе прелази на љубав него на пријатељство.“ (122)

Ла Бријер нам овде језгровито бележи своје запажање да мржња лакше пређе у пријатељство од антипатије. Дучић (2004: 135) налази пример из Антике:

„Хортензије и Цицерон су били најпре огорчени непријатељи, али доцније најбољи пријатељи. Тешко је, и можда немогуће, ово постићи само ако је посредни *физичка антипатија*, или увреда речима, коју људи никад не заборављају.“

7 Лат. in-dividuus: недељив.

Наиме, ако нам је неко од самог упознавања антипатичан и по правилу не знамо због чега, врло је тешко да нам касније постане симпатичан. Мрзимо најчешће из неког разлога, јер „... мржња долази из извора и због разлога који су скоро увек потпуно јасни“ (Дучић 2004: 141), али не знамо зашто нам је неко симпатичан или антипатичан. О томе одлучује оно што је Паскал означио као *шанани дух*⁸, а Анри Бергсон као *инишуицију* која делује у секунди, несвесно, и на основу чега формирамо свој суд. Она је део дубинске структуре нашег духа. Зато антипатија и симпатија немају везе са разумом, јер „антипатија је мрачна и *инстинктивна* мржња, а не разумна; и зато је јача од нас, и нико јој не може одолети“ (Дучић 2004: 14-15). Најзад, ако и пређе у позитивно осећање (чак и да се одупремо том првом утиску који нека осаоба остави на нас), антипатија ће пре прећи у пријатељску него у романтичну љубав.

*

„Уживање је сусрести *очи* онога коме смо малочас дали.“ (126)

Ла Бријер је минуциозни посматрач људи. Он жели да кроз њихове покрете, погледе, мимику, начин говора и става избаци на видело све скривене слабости, мане и опсесије. По томе је он претеча бихевиоризма, психолошког учења које за премисе узима држање и понашање личности на основу којих закључује о њеним душевним стањима (Јовановић 2007: 260). Ла Бријеров свет карактера је свет конкретних слика и призора, позоришни свет⁹ у који се пре свега приступа *погледом*. С тим у вези, Љубомир Петровић (1935: 76) каже: „Једна Ла Бријеорова рефлексја могла би да гласи овако: Ми осећамо задовољство кад некоме нешто дамо; али, тако изражена, рефлексја је апстрактна; Ла Бријер ће ту апстракцију заменити сликом; он ће рећи: Задовољство је срести очи онога коме сте нешто дали.“ А некада неприкосновени историчар француске књижевности Гистав Лансон (1951: 606-607) говори о томе како Ла Бријер полако претвара *психолошки* реализам у *психорески* чинећи тако спону између Молијера и Лесажа; иако није рекао ништа ново о суштини страсти, Ла Бријер је као луцидни посматрач спољних одлика открио њихову видљиву страну. Томе у прилог иде и следећа максима:

„Људи се још дуго виђају из навике и устима говоре да се воле, чак и онда кад се из *понашања* види да се не воле.“ (125)

Иако по навизи говоре једно, људима се из понашања и држања види да мисле супротно.

8 Фр. *l'esprit de finesse* (в. Лагард, Мишар 1985: 140).

9 Француски XVII век је изнад свега век позоришта и великих драмских остварења Корнеја, Расина и Молијера.

*

„Све су *страсти* лажљиве; оне се пред туђим очима претварају колико год могу; оне се крију од самих себе. Не постоји порок који нема неке лажне сличности с неком врлином и који се с њом не помаже.“ (132)

Ла Бријер говори о превртљивости и притворности страсти које завањавају друге, али и саме себе. Све наше врлине су само прерушени пороци који се њоме помажу у циљу остваривања наших интереса. Ово је главна девиза моралисте Ла Рошфукоа, Ла Бријеровог старијег савременика који у својим *Максимама* гради непоправљиво песимистичну визију човека. Ла Бријер тај став не оспорава, али ипак верује да човек уме и може да дела искрено, по души, зато што му сам чин представља истинско задовољство (само да види *очи* оног коме је мало пре дао!), а не зато што увек антиципира сопствени интерес. У својим максимама Ла Бријер спретно балансира између Ла Рошфукоовог радикалног песимизма и непрестане потребе да улије поверење људима (Лафон-Бомпијани 1994: 863). У том оптимистичком тону који верује у *човека*, Ла Бријер ће мудро саветовати:

„Треба настојати да се стекне наклоност оних којима желимо добро, пре него од оних од којих се надамо добру.“ (128)

Дакле, аутентична врлина је кад се трудимо око оних којима желимо добро због њих самих што онда и нама прибавља интимну сатисфакцију, али ако то чинимо само да би нам се вратило – то је латентни порок.

*

„Ја не знам да ли добротинство које се учини незахвалнику, и самим тим недостојном човеку, не би требало да се друкчије назове, и да ли не заслужује још више признања.“ (126)

Добротинство учињено незахвалнику заслужује још веће признање, учи нас моралиста Ла Бријер. Потврду овој тези наћи ћемо ако се присетимо Игоовог преузвишеног бискупа Миријела с почетка *Јадника*: његово несебично и за главног јунака крајње изненађујуће, потресно добротинство *преломило* је, или боље рећи *освесштило* Жана Валжана, окорелог лопова и незахвалника, повративши му веру у човека и човечност преокренувши тако даљи ток његових поступака. Ако већ чинимо добро, треба да га чинимо увек и без разлике, искрено и без остатка. Само у томе лежи величина, снага и исконски хуманитет добрих дела која се вечно цене.

*

„Престати волети, то је видан доказ да је човек ограничен, и да срце има својих граница. Слабост је волети; често је друга слабост излечити се. Човек се излечи чим се утеши; у срцу не постоји нешто због чега ће се увек плакати и што ће се увек волети.“ (124)

Човек је ограничен, јер престаје да воли, вели Ла Бријер. Ако је слабост во-лети онда је још већа слабост „излечити се“ од љубави. Писац нам шаље дубоко хуману поруку: доиста, шта је човек без љубави? Камо среће да се никад од ње не излечи и да цео свој живот може да горко плаче и да силно воли! Када бисмо стално сузе лили због извесних губитака!¹⁰ То би био неоспоран доказ постојане љубави, али ми смо слаби и непостојани, барокно нестални па се лако утешимо, јер човеку је сасвим природно потребан предах од јаких емоција. Миодраг Иб-ровац (1953: 12) у свом предговору за Ла Бријерове Карактере говори како је он о љубави „рекао тачне и горке ствари: о њеној пролазности, о ограниченој моћи људског срца, о његовој урођеној противречности... Његова је душа, како добро каже Пелисон „била без илузија, али не без љубави.““

*

„Човек отвори неку *побожну* књигу, и она га троне; отвори другу која је о љубави, и она начини утисак на њега. Смем ли да кажем да једино *срце* мири супротне ствари и допушта оно што се не слаже?“ (126)

Срце које нуди отвореност духа и осећања, мири непомирљиве крајности као што су овде строга побожност и љубав-страст. *Друштво* је то које је кроз историју искварило ова два племенита осећања и направило дубок јаз међу њима жигосући једно као врлину, а друго као грех. Срећом *појединац* је сачувао интимно осећање ствари па може да премости тај привидни јаз, јер суштински не-слагање не постоји: све оно што нас дирне у срце, што нам најежи кожу или натера сузе на очи, производ је чисте добротe и племенитости, тј. саме Божје љубави. Ту „греха“ нема.

*

„Човек је друштвенији и приступачнији *срцем* него умом.“ (133)

Људи се боље разумеју следећи разлоге срца него ума и зато треба више да се поводе за овим првим. О томе да срце има своје разлоге које разум не познаје¹¹ говори и Паскал у својим *Мислима*. Наиме, човек може увек бити сигуран да је правилно поступио само ако поступи онако како *осећа* да треба (по срцу), а не како *мисли* да треба.

*

„Има извесних великих осећања, извесних племенитих и узвишених дела, за која не дугујемо толико снази нашег ума колико *доброти наше природе*.“ (133)

10 Критичар Емил Сиоран на једном месту слично каже: наиме, да ће се на дан Страшног суда мерити само наше *сузе* тј. тренуци најдубље искрености које смо проживели.

11 ”Le coeur a ses raisons que la Raison ne connaît pas.”

Доброта људске природе рађа племенита, узвишена дела и осећања. Чиста снага ума је сувопарна, добро дошла, али недовољна. За велика дела способни су и „мали“, прости људи, тј. они који се не посвећују научном раду нити неком већем интелектуалном напрезању. Штавише, Бог је на њиховој страни како нам открива велики Паскал (2006: 385) у свом мистичном *Меморијалу*: „Бог Аврамов, Бог Исаков, Бог Јаковљев – не филозофа и научника.“

*

„Како је тешко бити задовољан неким!“ (130)

За Љубомира Петровића (1935: 84) ово је „вероватно најдубља и најлепша мисао у *Карактерима*.“ Она је у ствари дубоко хумана порука да човек мора не само да разуме него и да трајно усвоји чињеницу о томе у којој мери смо сви ми различити и несавршени и тако научи да живи са својим ближњима онаквим какви јесу, јер „људи су рођени незадовољници; и свако налази да је живот непотпун, кад и не би умео да каже зашто тако мисли“ (Дучић 2004: 145).

*

„Има понекад у животу тако лепих задовољстава и тако нежних веза које су нам забрањене, да је природно бар желети да нам буду допуштене: те тако велике дражи надмаша само она кад *умемо* да их се одрекнемо из *врлине*.“ (134)

Нека нежна уживања и задовољства својствена људској природи забрањена су нам друштвеним конвенцијама и прописаним нормама па их стога вешто прикривамо, јер не желимо да их се одрекнемо. Ако бисмо их се одрекли у име *чисте врлине* то би била можда и највећа људска жртва. Свако нехумано одрицање од природних потреба зарад „више“ чедности или врлине неминовно резултира кварењем, изопачавањем и најзад пропашћу тј. неоствареношћу једног бића. Присетимо се само Дидроове *Редовнице*: Сузанина природа је тежила ка потпуношћу, али је свирепо била приморана да се одрекне своје аутентичности под лицемерном редовничком одором. Она није имала ту вокацију. Ретке су те праве, аскетске, испосничке природе чија снага духа *заиста* може да одбаци људске дражи и уздигне се до Врлине о којој овде говори Ла Бријер.

*

Ла Бријерове максиме су неуједначених вредности: негде је Ла Бријер дубоко проникао у суштину људских односа и у сажетој форми тачно изразио оно што је универзално и парадигматско код човека. Међутим, у неким као да жеља за прочишћеним стилем иде на уштрб истине: Ла Бријер олако класификује осећања попут љубави, пријатељства, антипатије, мржње и др. када говори да једно искључује друго или да једно осећање може или не може да прерасте у друго. Границе у људским осећањима, ако уопште постоје, су порозне, нефиксне и зато писац упада у колизију у жељи да класичарски јасно рашчлани и прецизира ствари. У максимама преовлађује дидактички, свезнајући тон ауторов који као

такав претендује на општу истинитост, али му овде садржај којим се бави то не дозвољава. Сама дефиниција максиме каже да је то „рефлексивни и књижевни облик универзалне садржине” сличан пословици, сентенци и гноми (Поповић 2007: 413). Међутим, широка гама осећања које пружају љубав и пријатељство опире се једном таквом укалупљивању. У ствари, љубав и пријатељство почивају на крајње индивидуалном доживљају што се супротставља универзалној класификацији. Оно што је извесно то је да ова два осећања никог нису оставила равнодушним што је доказ да су она Божји дар који пружа неопходну снагу и вољу за животом и који даје смисао људској егзистенцији тако често обесмишљеној под тешким теретом апсурда.

Литература

Барт 1964: R. Barthes, *Essais critiques*, Paris: Editions du seuil.

Дучић 2004: Ј. Дучић, *Благо цара Радована*, Београд: Народна књига.

Ла Бријер 1934: J. de La Bruyère, *Les Caractères, extraits I et II*, Paris : Larousse.

Ла Бријер 1953: Ж. де Ла Бријер, *Карактери или нарави овога века*, превео Драгослав Илић, Београд: Просвета.

Лафон-Бомпијани 1994: Laffont-Bompiani, *Le Nouveau Dictionnaire des oeuvres*, Paris: Editions Robert Laffont S.A.

Лагард, Мишар 1985: A. Lagarde, L. Michard, *XVII^e siècle*, Paris: Bordas.

Лансон 1951: G. Lanson, *Histoire de la littérature française*, Paris: Hachette.

Леметр 1965: Ž. Lemetr, *Impresije iz književnosti i pozorišta*, prevela Nevenka Subotić, Beograd: Kultura.

Мисли великих људи 2008: приредили Симеон Маринковић и Слађана Илић, Београд: Креативни центар.

Паскал 2006: Б. Паскал, *Мисли*, превео Бранко Станисављевић, Београд: СТХОС.

Петровић 1935: Љ. Петровић, *Ситудије из француске књижевности*, Београд: СКЗ.

Поповић 2007: Т. Поповић, *Rečnik književnih termina*, Beograd: Logos Art.

LES THÈMES DE L'AMOUR ET DE L'AMITIÉ DANS LES CARACTÈRES DE LA BRUYÈRE

Résumé

Cet ouvrage a pour but principal de faire éclairer au lecteur un écrivain classique français – Jean de La Bruyère, notamment ses réflexions sur l'amour et l'amitié et enfin de démontrer la profondeur, l'originalité et l'actualité de ses pensées. La Bruyère a su reconnaître des constantes de la nature humaine et les faire épurer en forme brève de la maxime.

Moraliste du premier rang à côté de La Rochefoucauld, La Bruyère étale au fil de ses maximes un registre didactique et omniscient prétendant à saisir la vérité générale pour aboutir à une classification bien réglée ce qui n'est pas possible vu qu'il s'agit de l'amour et de l'amitié: ces deux sentiments délicats et nuancés s'y opposent tout comme la haine, la sympathie, l'antipathie, le bonheur dont La Bruyère parle. Tout de même, si l'on n'est pas toujours d'accord avec ses maximes, elles nous incitent toujours, sans nous imposer un sens, à penser et repenser afin d'acquiescer *notre* maxime qui serait propre à *notre* compréhension intime des choses. C'est au lecteur d'élargir et approfondir la signification et la portée des maximes.

Mots-clés: l'amour, l'amitié, la nature humaine, les relations humaines, l'humanité

Панајиотис Асимопулос¹

Аџина

ХОМЕРСКА ПЕНЕЛОПА КОД КАЗАНТЗАКИСА И ДИЗДАРА

Негативна слика женског пола вечито обдареног са манама лажи и дволичности је усклађена са Хесиодовом теоријом везаном за неопходност распре међу људима. Паралелно Питагора је описивао свемир као резултат уравнотежавајућих сила: Добра које је створио ред, светлост и мушкарца, а Зло које је донео хаос, мрак и жену. У грчкој митологији се ретким случајем врхунског симбола супружанске верности, идеализоване нежности сматра Пенелопа. Њеном улогом у одбрани институције породице и вредности људске љубави бавили су се са различитог аспекта загонетна књижевна фигура Грка Никоса Казантзакиса, али и неупоредиво надахнуће доминантног херцеговачког песника Мака Диздара. Тај рад фокусира на начин на који се хомерска Пенелопа одражава кроз стихове и речи тих значајних стваралаца.

Кључне речи: Пенелопа, Казантзакис, Диздар

1. Уводне напомене

У наше доба у коме историју производе машине са својим људским саставним деловима чему може да допринесе песнички глас? Како осамљена, историјска савест песника успева да излечи дубоке ране нашег заједничког живота, на који необјашњив начин претвара познате догађаје у привлачна надахнућа која имају особину да гану, да воде ка самопознавању?

С. М. Bowra (Bowra 1950:225-237) истиче: „Песнику су потребни симболи и митови да даје својим неодређеним мислима одређен облик. Уколико избегава апстрактне форме, јер су веома неодређене и на крају крајева врло лажне, мора да располаже симболима да употпуни свој смисао. Древни Грци су у својој неупоредивој митологији имали слике и симболе, прикладне за сваки случај.“ Имајући у виду невероватне нијансе и узорне манифестације тог богатог митског градива које се употребљавало као организациони и веродостојни облици људског живота (Vuxton 2002: 266) важни интелектуални ствараоци обистинили су својим дијахроничним инспирацијама величанствени утицај поезије на људску душу.

У безброј жестоких обожавалица старогрчке културе разликујемо две истакнуте песничке личности Никоса Казантзакиса и Мака Диздара. Хомерска Одисеја сачињава пресудну тачку подударана њихових дела: у 1938, после тринаест година труда Грк је саставио своју епску Одисеју (33. 333 стиха, 24 песме) усклађену са Хомеровим оригиналом; Мак Диздар, „најзначајнији босанско-херцеговачки pjesник који је успоставио канон осебујне босанскохерцеговачке књижевности“ према речима Мухамеда Филиповића (Филиповић 2006: 1-16) у својим песмама јасно одражава књижевну традицију и филозофске ставове античке Грчке.

1 asimopoulosp@yahoo.gr

Овај рад фокусира на контроверзну улогу и загонетно присуство Одисејеве Пенелопе у књижевним делима Никоса Казантзакиса и Мака Диздара.

2. Никос Казантзакис

Достојанствену жену, узорну супругу, идеалну мајку, тај триптих врлина које карактеришу Хомерову Пенелопу изгледа да обара херетичка и полиедарска личност Никоса Казантзакиса. Пенелопа (< πηνή; плетара + λέλω: одвити) појављује се у три дела: 1908, 1922, 1924-1938.

У свом првом роману „Σλασμένες ψυχές“ (Сломљене душе) (Казантзакис 1909: 4-5) Казантзакис описује познату слику француског симболиста Густава Мороа, чија копија налази се у спаваћој соби главне женске фигуре романа, Норе. Уместо традиционалне сцене жене поред ткачког стана срећемо Пенелопу у оргији. Неупоредива супруга која је двадесет година уз стрпљење чекала легендарног Одисеја, претворила се у женску фигуру, потпуно неморалну, у божанство сексуалности.

Ова верзија је била веома популарна у уметницима француског симболизма који су употребљавали плејаду жена као симболе катастрофе: Саломе, Клеопатра, Хелена. Казантзакиса, тадашњег младог студента у Паризу је изузетно привлачио естетизам, иако је аутор покушавао да му се супротстави. Debaisieux тврди да је Казантзакисов узорак у одређеном опису симболистичке слике романа. (Debaisieux 1995:57 и Debaisieux 1997: 50-51)

Следећа појава Пенелопе настаје у позоришном делу „Одисеј“ у 1922 : двадесет година је прошло откада је Одисеј отишао, а саветована од Венери Пенелопе одлучује да се опет уда. Мора да усвоји наређење богиње, јер је смртна; још је млада и лепа, верује да је њен муж умро, иако јој старица Еуриклеја открива праву истину: „У твом срцу је умро, моја госпођо.“ Прво објављивање дела је у часопису Александрије „Νέα Ζωή“ (Нови Живот) у 1922 . (Казантзакис 1928: 18). Дволична. Своју жудњу зове божијим наређењем. Пресрећна је, јер ће опет загрлити мушко тело, али своју журбу крије под лаж потчињености богињи љубави. Морамо нагласити да Казантзакис примењује тумачење чудног Пенелопиног понашања према просцима: она се представља пред њима без икаквих разлога (О проблему везаном за Пенелопин лик у Одисеји и о разним тумачењима филолога: Mastoux 1975: 7-19); када сања да неки орао убија јато гусака у њеном дворишту, она тугује, а се не обрадује са очигледном Одисејевом осветом просаца. Орао је Одисеј, гуске су просци.

Дело се заснива на кључној супротности коју заступају два женска божанства: Венера и Атена. Пенелопа и просци искључиво жртвују на жртвенику богиње љубави, сасвим игноришу девицу богињу. Одисеј се враћа да преврне ту неправду. Тако према Казантзакисовој Одисејевој пари жена је осуђена да заступа материју и ропство, док мушкарац слободу и дух.

Трећа верзија митске хероине је у епској „Одисеји“ која се пише од 1924 и након узастопних обрада издаје се у 1938. Почиње одатле се позоришни „Одисеј“ завршио (не наводи се покољ просаца). Лутајући краљ купа се и појављује се на двору као сунце, ватра, змај, док је Пенелопа нема, бледа, уплашена; он је млад, „живахан, брз, као незрео“; она је као старица, „већ исцрпљена домаћица“; он сав динамичан, она патетична. Та жена никако не узбуђује хероја, коме у лудилу покоља пада на памет, чак да је убије. На крају, Пенелопа остаје жива, а охоли херој седи поред огњишта, прича својој породици (жени, сину, оцу) о својим подви-

зима и авантурама са привлачним женским фигурама (Калипсо, Кирка, Наусикаја). Пенелопа га слуша чућећи.

Ипак, потребно је да истичемо да није песник – приповедач толико суров и неправедан према Пенелопи. На почетку песме је карактерише „невиним партнером“. Затим, када Одисеј завршава излагање својих љубавних доживљаја, приближава тужној жени са разумевањем и наклоности. Са правом објективношћу хвали њене неупоредиве врлине, „њено прослављено тело“.

Маргинализована и омаловажена Пенелопа показује своју „супружанску веру“ и „ганућу оданост“ на величанствени начин: у палати се одвија страшна завера. Телемах намерава да убије свог оца, јер не подноси Одисејево силно присуство, али и породичну срамоту, пошто су се Одисејева ванбрачна деца скупила на Итаци тражечки да упознају свог оца. Пенелопа жели да свој муж никад није видео дан повратка, хоће његову смрт. Подржава узашну заверу, јер јој је био двадесет година неверан и сваки дан наставља да је осрамоти са ванбрачном децом. Смрт против браколумца! Казна је изузетно строга с обзиром да ју жена намеће мушкарцу, а нарочито том мушкарцу.

Према томе констатујемо да Пенелопу не презире само Одисеј него и сам писац, који ју под површинском слоју прихватања представља као неугодну, јадну, скромну женицу. Више није привлачна богиња нити је млада, лепа, али је дволична. Сада је апсолутно ништа.

3. Мак Диздар

У години своје смрти (1971) објавио је поетску збирку „Модра ријека“, са истоименом песмом која га је истински прославила, а европска је критика именовала „европском песмом“. У гореспоменутој збирци обухвата песму посвећену Пенелопи.

ПЕНЕЛОПА
О теби су испјеване све пјесме и не би
смјело
ништа више о теби да се пјева
О теби су речене све ријечи и не би могло
ништа више о теби да се каже
Твоје платно је остало тајновито као ноћ
и твоји просци прозирни као јутро
Па ипак те морам смјестити у онај круг
нејасних бића ствари и стања
Пенелопо Пенелопо Пенелопо Пенелопо
(Модра ријека, 129)

PENELOPE *
About you have all the songs been sung and
there
is nothing more about you to be sung
About you has everything been spoken and
there
could be nothing else to be said about you
Your linens have remained as mysterious as the
night your suitors as transparent as the morning
And still nevertheless I must place you in this
circle of unclear being, things, and
circumstances
Oh, Penelope, Penelope, Penelope, Oh Penelope
* Translated by Keith Doubt

Први утисци од читања Диздарове стихове о митској Пенелопи нам дозвољава да га спонтано упоредимо са морским божанством Протејем који је спретно успевао да мења изглед, да не открива своје тајне. Исто се дешава са херцеговачким песником: док нам се чини да чујемо његов глас, изненада постајемо свесни да се ради само о његовом одјеку. Прави стваралац упркос спорадично

очигледном присуству одсуствује; уместо њега примећујемо променљив, неприхватљив идол, шарени портрет свих његових колега.

Тој одлично режираној сцени доприноси употребљена интерпункција: нема сумње да Диздарова интерпункција има мање синтаксички карактер (значи да га не интересује толико логична повезаност), али више фонетски (показује читаоцу стриктно ограничен начин приступа песничком говору). Помоћу ње режира, не дозвољава глумцу никакву произвољност.

Диздарова поезија преноси гануће, јер његова осетљивост као драгоцену не-растворена легура осећаја и размишљања функционише као сензуална концепција мисли, преобраз мисли у осећање. У ствари је основа тог узбуђења иронија која премошћује појмове и емоције скривене у речима са њиховим правим, аутентичним појмовима. Поред тога оно што чини Диздарову иронију друкчијом од оне код осталих песника је идеалан начин на који спаја вербалну и драмску иронију. Мешање тих елемената је тако дубоко, толико нерастворено, а поднети појмови тако сложени да Диздаров језик функционише као апсорбер упијајући гануће читаоца са силом сразмерном моћи узбуђења које рађа емоционални језик. Иначе, уколико помислимо да је главно обележје сваке ироније контраст између појаве и стварности, схватамо врло лако како иронија привлачи гануће помоћу празнине: делује са површинским одсуством, са драстичности мисли и осећања које се алудирају или прећутају. Неоспорни је факат да је та иронија интелектуални начин схватања, са посебним карактеристичним осећањима и јединственим узбуђењима. Драматична је, идентична правом узору, то јест Хомеру. Ипак постоји нека суштинска разлика: мисао и осећање истовремено функционишу као непосредни емоционални доживљаји који је јасно да се могу изразити само помоћу емоционалног језика.

Тематском осовином око које се окреће песничково надахнуће сматра се тај каталитички осећај неспокојства, та магловита и исцрпљујућа ситуација која је везана за делимично, неадекватно или суштинско, коренско непознавање завољеног лица. Пожељна оданост, апсолутно подударње мисли и осећања, хармонично постојање два срца у једном компактном, беспрекорном споју.

Ипак, да ли је разложно кључно питање зашто се Диздар инспирише од савршеног Пенелопиног понашања и како се то асоцира на његове пуне агоније мисли? Да ли се оправдава суров Казантзакисов став према Икаријевој кћерки?

Ћутљиви, а истовремено екстровеертни сапутници наших песника појављују се Хомер и његова омиљена женска фигура, Пенелопа: она је дијахронични симбол супружанске љубави, идеализоване верности, одличног васпитања деце, женске мудрости, ретког достојанства, невероватног стрпљења.

Први пут је срећемо у свечаној гозби када моли чувеног певача Фемија да престане певање о горком повратку Ахејаца, јер не може да поднесе бол. Њен углед је познат чак и у Хаду: када Одисеј посећује подземни свет, наилази на своју мајку, Антиклеју која му наглашава Пенелопину верност.

Једино богиња Атена сумња у праву љубав Пенелопе према њеном заштитеном хероју, чим предлаже Телемаху да се врати што пре на Итаку, јер је Еуримах пружио Пенелопи много поклона. Морална слика Пенелопе се сруши, када добија разне поклоне од одушевљене просце, и то пред очима свог мужа, претвореног у просјака.

Паралелно стереотипна перцепција одређује да је неверство у природи мушкарца, а жену поставља у место одане Пенелопе која стрпљиво чека мужа да

се врати из авантура чувајући нетакнуту институцију брака. Неверна жена представља претњу за друштво и избацује се као неморална.

Дозволите ми да Вам подсетим да се било која процена неверне Клитемнестре аутоматски дешава у дисјункцији с једне стране са Пенелопом, а с друге стране са неверном Хеленом која је изазвала разорни Тројански рат.

Неки истакнути истраживачи (Gualerzi 2007: 30–31) тврде да је Пенелопа остала верна супруга и није пратила кораке Клитемнестре, јер јој је та ситуација одговарала. Док је Одисеј био одсутан или се сматрао несталим, Пенелопа је уживала у аутономији и слободи коју не би имала да се он вратио или је умро на бојном пољу. Иако је била удата (Mossé 1998: 24–28), могла је да има привилегије које нису имале друге жене. Она је била на престолу Итаке без икаквих ограничења од свог мужа. Она није била само супруга, већ краљица. Иако тада није била млада ни толико лепа у складу са стандардима старих Грка (Gualerzi 2007: 35), привукла је многе просце на двору због своје моћи, врлина и административних способности. Ипак је једини начин на који би могла да сачува своју слободу и да остане независна од мушког малтретирања био да се посвети улози неутешне супруге која стрпљиво проводи дане посвећена плетењу. Према Gualerzi-ју „односи Пенелопе са мужем и сином нису били идеални, јер обојица су је мучили и слали у њене собе[...]. Иначе Одисеј се не представља као идеалан супруг, већ као ружан, стари, тиранин и без сумње неверан“ (Gualerzi 2007: 37). Наравно није јој падало на памет да тражи изгубљеног Одисеја, пошто уколико се доказало да је умро, морала би или да се врати у очински дом губећи престо или да се на силу уда за неког просаца. Уколико је он био жив, то би значило крај њене слободе (Mossé 1998: 18). Уколико се Одисејева смрт потврдила, Телемах би наследио очеву власт и Пенелопа би се вратила у очински дом, где би просци наставили да је опколе. Зато је ноћу рашивала све што је плела током дана.

4. Закључак

Књижевна употреба митских мотива је широко позната и елементарна практика у свим народним књижевним традицијама и периодима. Њихов симболичан показивачки језик задовољао је пуњење онтолошке празнине између догађаја и њиховог значења (Gould 1981: 6). Избор одређених митских параметара и интервенције у митски материјал од савремених аутора усклађени су са историјским коинциденцијама у које спадају и са њиховом одговарајућом улогом. Митови се неприметно и толерантно постављају у процес њиховог идеолошког управљања од садашњости. (Ανδρεάδης 1989: 18)

Са патријархалном поларизаторском логиком, очигледним траговима понекад агресивног женомрства или јаком жељом да изазива дубље проблематисање Никос Казантзакис обрађује лик хомерске Пенелопе. Насупрот Мак Диздар суочава исту знамениту личност са умереном сумњивошћу, пак утемељеном на рационалистичким оквирима непредвидљивог и нејасног љубавног осећања.

Λιτεράτυρα

- Ανδρεάδης 1989: Γ. Ανδρεάδης, *Τα παιδιά της Αντιγόνης*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Bowra 1950: C. M. Bowra, *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*. Τόμος Δ', σελ. 225-237.
- Buxton 2002: R. Buxton, *Όψεις του φαντασιακού στην αρχαία Ελλάδα* (μτφ. Τάσος Τυφλόπουλος – Επιμέλεια Δανιήλ Ιακώβ). Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Debaisieux 1995: R. P. Debaisieux, *Le Décadentisme Grec, dans les œuvres en prose (1894-1912)*, Paris, 57.
- Debaisieux 1995: R. P. Debaisieux, *Le Décadentisme Grec, une esthétique de la déformation*, Paris, 50-51.
- Dizdar, Mak. *The greek spirit in the poetry of Mak Dizdar* <<http://www.spiritofbosnia.org/bs/volume-4-no-1-2009-january>> 15. 01. 2012
- Dizdar, Mak <<http://makdizdar.ba>: FONDACIJA MAK DIZDAR> 17. 01. 2012
- Filipović 2006: M. Filipović, *The Bosnian spirit—What is it? A research attempt on the occasion of the collection of poems. The Stone Sleeper by Mak Dizdar. Duh Bosne / Spirit of Bosnia* 1. 1 (2006). 15 December 2007.
- Gualerzi 2007: S. Gualerzi, *Penelope o della Tessitura: Trame femminili da Omero a Ovidio*, Bari: Palomar.
- Gould 1981: E. Gould, *Mythical intentions in modern literature*. New Jersey: Princeton University Press.
- Καζαντζάκης 1909: Ν. Καζαντζάκης, „Σπασμένες ψυχές“, *Ο Νουμάς*, τεύχος 363, 4-5.
- Καζαντζάκης 1928: Ν. Καζαντζάκης, *Οδυσσέας*, Αθήνα: Στοχαστής, 18.
- Καστρινάκη 1998: Α. Καστρινάκη, *Ο Καζαντζάκης και ο Αισθητισμός: έλξη και άπωση, Νίκος Καζαντζάκης, σαράντα χρόνια από το θάνατό του*. Χανιά: Έκδοση Δημοτικής Πολιτιστικής Επιχείρησης Χανίων, 127-153.
- Καστρινάκη 2006: Α. Καστρινάκη, *Ο Καζαντζάκης και οι Πηνελόπες*. Ι' Κρητολογικό Συνέδριο, Χανιά.
- Mactoux 1975: M. -M. Mactoux, *Pénélope. Légende et Mythe*, Paris, 7-19.
- Mossé 1998: C. Mossé, *“La vita quoditiana della donna nella Grecia Antica”* (tr. Pellá Rosana). Milano: Fabbri Editori.
- Πρεβελάκης 1958: Π. Πρεβελάκης, *Ο ποιητής και το ποίημα της Οδύσσειας*. Αθήνα: Εστία.

HOMERIC PENELOPE AT KAZANTZAKIS AND DIZDAR

Summary

The negative image of the female gender eternally endowed with the flaws of lies and hypocrisy is in accordance with Hesiod's theory related to the necessity of dispute between people. In parallel Pythagoras has described the universe as a result of counterbalancing forces: Good that he has created the order, the light and the man, while Evil has brought the chaos, the dark and the woman. In the Greek mythology Penelope is considered as a rare case of superior symbol of the marital loyalty, idealized tenderness. Her role in defending the institution of family and also the value of human love is dealt with different aspects by the enigmatic literary figure of Greek Nikos Kazantzakis and the incomparable inspiration of dominant Herzegovinian poet Mak Dizdar. This paper focuses on the way in which Homeric Penelope is reflected at the verses and words of these important creators.

Key words: Penelope, Kazantzakis, Dizdar

Panagiotis Asimopoulos

Микела Капра¹
Београд

КЊИЖЕВНОСТ, РЕАЛНОСТ И ФИКЦИЈА У ПРОЗИ Ф. А. ИСКАНДЕРА

Рад истражује односе између књижевности, реалности и фикцији у прози Фазила Абдуловича Искандера. У раду анализирамо положај савремене књижевне критике и, анализом прозе Ф. А. Искандера, покушаћемо да демонстрирамо да књижевност има тродимензионалну природу, под тим мислимо да она јесте естетски и фиктивни, али исто тако и реални ентитет, који из реалности полази и реалности се враћа и, осим тога, покушаћемо да истакнемо, како упркос фикцији, књижевност садржи истину, универзалне поруке, које трансцендирају на простору и времену и садрже неку парадигматску истину, неки универзални језик читавог човечанства.

Кључне речи: књижевност, реалност, фикција, истина, Искандер

Савремени положај књижевне критике; „коперниканска револуција“ формалистичке школе и њене последице

Шта представља данас књижевна критика? Тешко је одговорити на ово питање, јер књижевна критика, ако мислимо на њене најбоље представнике, има врло разноврстан предмет истраживања, тако да сваки покушај одређивања заједничких оријентира готово да није могућ. Књижевност последњих деценија представља предмет испробавања и примене разноврсних истраживања, која припадају најразличитијим областима науке: од лингвистике до социологије, од психологије до осталих наука у вези с човеком. Како је до тога дошло? Да би се боље разумео положај савремене књижевне критике, који је прилично еволуирао и променио се у наше доба, користиће нас опис једне кратке историје критике. Поћећемо од „револуције“, коју је формалистички метод увео у тумачење књижевности.

Формалистичка школа, чији су главни центри били Петербуршки кружок ОПОЈАЗ (Ејхембаум, Шкловски, Тињанов) и Московски кружок (Богатирјов, Јакобсон, Винокур), упркос свим разликама између кружока и индивидуалитета, истицала је самосталност књижевности и њену изолованост од света; књижевност је свет изван реалног, то је чисто естетска димензија, самостална, која постоји сама по себи и има своје значење, како пише критичар Жирмунски (в. Жирмунский 1928: 8-9, превод мој)

Оно што су формалисти посебно критиковали је „modus operandi“ или, другим речима, метод истраживања дотадашње књижевне критике, која је, тражећи смисао текста у биографији аутора или у историјском контексту у којем је аутор живео, била, према Јакобсоновим речима: „ као полицајац који мора да ухапси криминалца и, за сваки случај, ухапси свакога ко се нашао на месту злочина“ (в. Јакобсон 1921:11, превод мој). Другим речима, формалисти су истицали

1 michela.capra@virgilio.it

чињеницу да су критичари, у процесу тумачења књижевног дела, анализирали све, па чак и оно што није у вези са текстом; они су анализирали „метатекстуалне реалије“ као, на пример, биографију аутора, историјски контекст у ком је аутор живео, заборављајући полазишну тачку истраживања, а то је текст. Тиме су одлазили на странпутице, удаљавајући се од извора, тј. од значења самог текста.

Према формалистима, књижевно дело је естетска димензија, категорија одвојена од света, са сопственим законима, па треба да се анализира на естетском плану. Књижевна дела, по њима, јесу нека врста аутомобила, организма тј. целине у којој сваки део има одређену функцију, која дозвољава аутомобилу-организму да правилно функционише; нема емоција у књижевности, нема човека, аутора, постоје само машине, организми који функционишу, живе, захваљујући успешном складу структуре, делова. Разумети књижевно дело значи разумети његову форму, структуру, разумети његове делове, како међусобно функционишу и то је све. О томе Шкловски пише: „ако хоћеш да постанеш писац – мораш анализирати књигу исто као што часовничар анализира сат или механичар аутомобил. Аутомобил се може анализирати на следећи начин: најглупљи ће седети за воланом и притискати сирену. То је највиши ниво глупости. Следећи, који мало више зна о ауту, али, који сматра да зна довољно, седеће и играће се мењачем. (...) Онај ко заиста нешто зна о аутомобилима, анализираће то: „који делови постоје и коју функцију имају“ (в. Шкловский 1928: 7-8, превод мој). Ејхембаум пише: „за формалисте је књижевност битна као предмет истраживања“ (в. Ејхембаум 1927: 116, превод мој). Винокур додаје: „формалистичка револуција састоји се томе да се књижевност учи у себи и за себе; критичар мора да анализира структуру, материјал књижевног дела, а не историјски или психолошки контекст у ком је то дело настало“ (в. Винокур 1923: 4, превод мој); могли бисмо да кажемо, како пише и песник Осип Брик, да формалисти сматрају да не постоје песници, књижевници, него само поезија, књижевност.

Текст код формалиста представља тачку од које се полази и којом се завршава књижевно истраживање. Формалисти су дошли до апсолутизације естетске димензије књижевности. За њих књижевност није „мимесис“, или „симулакрум“ реалности, не имитира спољашњи свет већ она јесте и „поиесис“ тј. ствара неки свет, неку целину, структуру, која постоји у себи и за себе и која је одвојена од нашег света. Књижевно дело је пука структуралност, склад делова или формални ентитет који постоји у себи, за себе, који о самом себи прича и има сопствене законе; форма књижевног дела садржи у себи ове исте законе, који морају да буду предмет књижевног истраживања, јер, како пише Шкловски: „форме уметности могу да буду објашњене само законима уметности и ничим изван уметности“ (в. Шкловский 1929:9, превод мој). Формалисти су више пута истицали да предмет истраживања књижевне критике јесте књижевно дело, његова форма, структура и ништа друго; интересовање за форму, за структуру дела је код њих довело до налажења квинтесенције – скупа закона према којима се свако књижевно дело конституише. Проп, на пример, у књизи „Морфологија бајке“, анализирајући руске бајке, одређује законе према којима се било која бајка структурира; ови закони или лајтмотиви су исти за све бајке.

Формалистичко схватање књижевног дела, према којем се књижевно дело своди на пуку форму, структуру (код формалиста не постоји дуализам садржаја и форме, садржај, као неодвојив део форме се код њих претвара у форму), која код формалиста представља стабилни, недвосмислени ентитет, који се лако схематизује, није остало без реакције. Сам Јакобсон, који је био формалиста, хтео је

да превазиђе ово схватање; анализирајући начин на који се једна порука гради и преноси од пошаљивоца до примаоца; описујући различите функције према којима се једна порука артикулише, рекао је да је књижевност једна порука у којој доминира естетска функција, али да ипак она јесте порука која постоји само уколико се одвија између онога ко је шаље и онога ко је прима. Интересовање које је Јакобсон пробудио око језика и књижевног језика је достигло врхунац код такзваних постструктуралиста.

За разлику од структуралиста, који су инсистирали на сличностима између књижевних дела, постструктуралисти су тражили разлике између ових дела; језички модел је код структуралиста тежио на свођење богатих разлика између књижевних дела на неке заједничке законе или апстрактне структуре, према којима би требало да се смисао, тј. текст, конституише. Постструктуралисти, инсистирајући на многозначности речи, одбацили су идеју да се структура текста своди на фиксну, стабилну структуру. Дерида, представник деконструкције, одбацио је идеју да језик функционише према бинарним опозицијама, и сугерисао је идеју да је реч нека врста мреже или лавиринт, који има више од једног улаза, и више од једног пута, који води ка многобројним значењима исте речи. Ово Деридино схватање речи као лавиринта у којем није могуће доћи до једног јединог значења отворило је пут ка новом схватању језика и критике: прво, уколико је језик многозначењски ентитет није могуће доћи до једног јединог значења као до једне истине; друго, значење до ког ћемо доћи зависи од улаза у лавиринту који смо изабрали и од пута у лавиринту који смо изабрали. Ово значи да интерпретација речи, текста зависи од нас и да је свака интерпретација могућа, јер ниједан пут у лавиринту не води до истине; колико има улаза толико има и излаза. Док су, код формалиста, делови текстова сарађивали у стварању једног склопа, једне кохерентне целине, једне алхемије, код постструктуралиста сваки део текста негира други! (в. Rivkin – Ryan 2009: 257)

После револуције формалиста, који су покушавали да испоставе темељ за траг истине, за значај књижевног текста унутра истог текста, који представља кохерентну фиксну целину, и који су покушавали да ослободе истину, значење текста од тираније аутора, постструктуралисти су, опет порушили овај темељ, потчињавајући текст тиранији читалаца. По њима, текст сам по себи нема смисла; ми приписујемо тексту неки смисао. Тумачења текста представља код постструктуралиста стварање новог текста, произвођење значењских структура, како пише Фиш, не постоји текст, већ постоје хиљаде тумачења. У чувеном раду: „Is There a Text in this class?“ критик Фиш описује овај експеримент: он је дао својим студентима књижевни текст и питао их је да га интерпретирају; испао је да зависно од личних знања, искуства, погледа на свет и тд, сваки студент је интерпретирао текст на посебан начин и интерпретације су се разликовале; Фиш је користио различитости у процесу тумачења текста да би доказао како тај исти процес јавља се субјективни доживљај књижевног дела и, према томе, разликује се од интерпретатора до интерпретатора (в. Фиш: 1980). Или како пише Де Ман није могуће одвојити критику од стварања новог текста, „критичар каже нешто што дело не садржи“ и даље: „ текст може да се користи да би се доказао где и како је критичар одступио од њега“ (Де Ман 1975: 177); код Де Мана текст није тачка до које процес тумачења долази, него тачка од које критичар полази за стварање новог текста! Постструктуралисти долазе до порицања било које књижевне истине, до тога да је свако тумачење скоро могуће, јер се истина не налази у тексту него у методу тумачења.

Још нешто бисмо додали: рекли смо да код формалиста књижевно дело представља естетску димензију, одвојену од света, која сама по себи функционише, постоји и о самој себи прича; оно јесте „поиесис“ стварање новог света а не „мимесис“, имитирање овог света. Та идеја се код постструктуралиста и даље радикализује; код њих текст тј. језик, јесте значењски систем који није „симулакрум“ реалности, него „супстрат“ реалности. Око језика, око дијалогских структура и у њима се реалност конституише и постоји. Језик има моћ да ствара реалност и то толико лукаво ради, да смо ми склони да мислимо да постоји нешто изван језика, а у ствари, све је у језику; по постструктуралистима тумачење не би требало да изађе из граница језика, јер изван језика не постоји ништа; у овоме лежи идеја, која води до уништења дихотомије између књижевности и реалности и до укидања реалности изван језика; не постоји реалност изван текста, све је фикција! Или како каже Дерида: „Il n'y a pas de hors texte“ (в. књ. Rivkin – Ryan 2009: 302), све је текст, чак је и историја фикција јер, како пише Роланд Барт она је дискурс, фикција (в. Barthes 1984: 163-167)!

Шта би онда критичар морао да ради? Да издваја књижевност од света и да је своди на пуку естетску структуралну димензију, или да релативизује истину у књижевности и да претвори читав свет у фикцију? Нашом анализом прозе Ф. А. Искандера, покушаћемо да демонстрирамо да књижевност има везе са реалношћу, да она није нити одређена естетска целина одвојена од нашег света која сама по себи постоји, нити чисти фиктивни свет; истаћи ћемо да је она тродимензионална. Под тим мислимо да она јесте естетски и фиктивни, али исто тако и реални ентитет, који из реалности полази и реалности се враћа и, осим тога, покушаћемо да истакнемо, како, упркос фикцији, књижевност садржи истину, садржи универзалне поруке, које трансцендирају на простору и времену и садрже неку парадигматску истину, неки универзални језик читавог човечанства.

Књижевност, реалност и фикција у прози Ф.А. Искандера

Наша анализа биће посвећена циклусу кратких прича аутора Ф. А. Искандера под насловом: „Чиково детињство“, у којима је главни јунак дечак Чик. О томе, да је Чик, као и његово детињство имало полажиште у ауторској биографији, сведочи доста истраживања. Најкомпетентније истраживање представља књига ауторке Наталије Ивановне „Смех против страха или Фазил Искандер“ (в. Иванова 1990); у овој књизи ауторка упоређује биографију Искандера са биографијом фиктивног јунака Чика и доказује нам да је биографски податак врло важан за овај циклус прича. Фиктивни јунак Чик, као и Искандер, има старијег брата, детињство проводи код мајчине сестре у граду Сухумију. Њега је одгајила мајчина сестра, јер му је отац депортован пре револуције због тога што је био иранског порекла. Чиково, као и Искандерово детињство, текло је тридесетих година двадесетог века; Чик школовао се у руској школи, био је добар ученик (Искандер је добио златну медаљу). Поред Чика, главни јунаци прича су Искандерови рођаци, као стварни грађани Сухумија. Чињеница да су стварни људи јунаци Искандерове прозе, истицана је у интервијуу са Ф. Искандером, у ком аутор каже: „моји јунаци су узети из реалног живота, понекад чак и превише“ (Искандер 2009, превод мој); одмах видимо како Искандерова проза ствара и фиктивни и реални простор: она јесте фиктивна, јер то није биографија у првом лицу аутора, већ биографија у којој се аутор претвара у фиктивног јунака; али то јесте и реални простор, јер аутор прича о својом детињству, као и о реалним људима.

Осим тога, могли бисмо да додамо да код Искандера жеља за писањем проистиче из жеље да један свет, свет детињства, постане вечан; у предговору књиге: „Сандро из Чегема“, Искандер пише: „Једног топлог летњег дана легао сам на кожу бика испод јабуковог дрвета. С времена на време, због ветра, зреле јабуке су пале на траву (...) Свиње и ја смо потрчали према овим плодовима да их ухватимо (...) Ја сам осетио јаку жељу да овај летњи дан, ово јабуково дрво које шуми на ветру, гласови мојих рођака – све, све ово унаоколо, остану вечно овакви као што су сад“ (в. Искандер 1989, превод мој); инспирација нашег аутора проистиче из реалног живота, и реални живот представља материјал за књижевни свет: аутор жели да описује оно што је видео и доживео, његова проза није свет који нема никаквих веза са реалношћу, већ нешто што, како ћемо даље доказивати, из реалности полази и ка реалности се враћа.

Осим биографског податка, треба да додамо да у прози Искандера постоји један строго одређени хронотоп: то је хронотоп Абхазије тридесетих година, о чему аутор каже: „Време које описујем је време светских уговора с Немачком, а то је 1939. година. Тада сам имао десет година“. Ауторка Наталија Иванова овоме додаје: „у кратким причама о Чики Искандер строго одређује и описује један хронотоп: катастрофално продирање руске цивилизације у патријархални систем националног света“ (Иванова 1990: 137-138, превод мој); могли бисмо да кажемо да поред биографије аутора постоји један одређени историјски контекст, једно одређено место, које одређује тематику приче. У причи: „Чик и Пушкин“, Искандер описује како деца траже у свесци, у којој су на првој страни написани стихови Пушкина „Песњ о вецем Олеге“ и испод стихова се налази цртеж опраштања Олега с коњем, знакове издајника. Искандер описује епоху у којој психоза шпијунирања као потраге за издајницима достиже врхунац. Ауторка Наталија Иванова пише да Искандер описује: „како атмосфера стаљинизма продира у унутрашњи живот, у психологију људи“ (Иванова 1990: 140, превод мој). Дакле видели смо да у прози Искандера постоји материјал из реалног живота, из одређеног хронотопа, који се повезује са једним фиктивним „ја“, а то је Чик.

Осим тога, материјал из реалног живота је филтриран кроз призму наивног дечијег погледа, чињеница, која опет ствара фиктивни простор. Равноправно постојање фикције и реалности као и естетизација реалности (како ћемо мало касније видети) има код Искандера вишеструку сврху: наивни поглед у прози Искандера истиче контрадикције једне епохе, избегавајући директан начин приказивања неких истина и, самим тим, цензуру. Фиктивни јунак омогућава аутору (који је одрастао човек) да описује ствари из перспективе детета и с дистанцом према догађајима и, осим свега тога, естетизација реалности дозвољава нам да боље разумемо једну епоху. Ми ћемо сада дати конкретне примере о фиктивним и реалним елементима и указаћемо на њихову функцију.

Чињеницу да су једна епоха, један хронотоп описани кроз призму наивног погледа, могли бисмо да тумачимо као врсту „очуђења“. Формалист Виктор Шкловски истицао је да ми више не перципирамо оно на шта смо навикли, на пример: ако седимо у једној соби, нећемо обратити пажњу на чињеницу да та соба има зидове, јер смо толико навикли на то да соба има зидове, да никоме не би пало напамет да мисли „ох, ова соба има зидове“! По Шкловском у уметности ствари морају да се описују на неки необични, очуђујући начин, да би се реновирала перцепција ових истих ствари. Ако неки човек описује појам „имања“ ово није нешто што ће привлачити пажњу (постоје хиљаде расправа о томе) али ако то описује коњ, као што је случај с Толстојевим „Холстомер“-ом, не само да је наша

пажња привучена, већ је и естетска перцепција овог појма обновљена. Код Искандера, чињеница да се једна сложена епоха и не само она описује кроз призму дечијег погледа представља пример „очуђења“; али даћемо конкретне примере.

Мало раније смо рекли да је епоха стаљинизма – епоха у којој су психоза шпијунирања и потраге за издајницима достигле врхунац. Људи су пријављивали полицији најближе особе, лагали су да би спасили сопствени живот, да би се сакрили или да би нешто сакрили или да би добили награду. Лаж у овој епохи била је део свакодневне реалности, нешто што продире у све сфере живота. Интересантно је видети како Чик описује појам лажи; у причи „Дан и ноћ Чика“ читамо: „Када је Чик био сасвим мало дете, слушајући како један одрастао човек, који с другим прича, каже нешто али мисли нешто друго, мислио је да је у питању нека игра. Чик је приметио, такође, да и други човек каже нешто, али мисли нешто друго, тако да нико никога не би преварио. Чик само није разумео следеће: зашто се на крају игре људи нису се смејали и рекли један другом да су се лепо поиграли“². Мотив лажи кроз призму дечијег погледа претвара се у врсту игре, где није јасно зашто се играчи на крају игре не смеју и не кажу да су се лепо играли, изгледа као да се они непрестано играју, као да игра нема краја. Ово је леп пример „очуђења“, лаж кроз погледа Чика претвара се у игру и масовно лагање у игру без краја.

Али код Искандера могли бисмо да кажемо да „очуђење“ није чисто естетска димензија, тј. да код њега то није начин преко којег се ревидира естетска перцепција нечега, ово је начин преко којег аутор показује контрадикције једне епохе. Код Искандера материјал из реалног живота не деформише се толико да, на крају крајева, постаје свет удаљен од нашег света, самосталан, који има сопствене естетске и формалне законе и који уопште нема везе са реалношћу; естетска димензија код Искандера постаје простор за размишљање о реалности, о контрадикцијама и трагедијама једне епохе. Могли бисмо да кажемо да се код Искандера реалност естетизује, али та естетизација постаје простор за боље схватање, за размишљање о реалности, његова проза се од реалности креће и кроз естетизацију реалности ка истој реалности се враћа, јер уметност код њега представља простор за размишљање, за боље схватање реалности. Ако бисмо анализирали период тридесетих година у Русији, видели бисмо да је то период терора, период лажи: масовно уништење људи од стране владајуће партије представља једну од најстрашнијих и најтрагичнијих страница у историји Русије; злочини против руског народа су толико страшни, невероватни и неизрециви, да је тешко схватити шта се тачно десило с тим народом, нарочито ако се има у виду и чињеница да су људи, под утицајем психозе да ће бити проглашени издајницима, издавали једни друге. Владајућа партија не само да је покушала да уништи људи који нису криви, интелигенцију итд., већ је покушала да уништи и спомен на ове исте погинуле људе, лишававући их сопствених имена, идентитета итд. и приказивајући доказе о убиствима (у многобројним случајевима нестали су лешеве умрлих у логорима, документи ових особа, односно све оно што може да сведочи о њиховом постојању на свету) и, осим тога, партија је често приказивала догађаје у вези са уништавањем неких особа, прикривајући их велом лажи. Лаж у овом периоду је проникла у све сфере људског живота и психоза од шпијунирања, издајништва, је толико продрла у менталитет да је тешко разуме-

2 Све приче о Чики су бесплатно доступне на сајтовима: <http://www.litru.ru> или <http://www.znai.org/PROZA/FISKANDER/isk.html>

ти шта се стварно десило. Искандер нам је кроз „очуђење“, кроз поглед детета које види у лажи бесконачну игру, отворио, на неки индиректни начин, простор за размишљање о једној ерохи. Код њега се реалност естетизује, али та естетска димензија, напротив, ствара пут према реалности, према свету, не претвара се у неки одвојени, самостални свет. Чињеница да Искандер хоће да отвори простор за размишљање о реалности, чак простор где се истичу трагедије једне епохе, сведочи о томе да за њега постоје и реалност и истина, да није све фикција, напротив; осим тога његово ангажовање да се истакне трагедију и лаж једне ерохе, као и покушај да се скине вео лажи, доказује да за Искандера наш свет није „фикција“ и није ни лепо да се он у лаж, у фикцију претвори.

Још један интересантан пример „очуђења“ постоји у причи „Животиње у граду“: Чик напаса краву, али по закону је дозвољено имати краву али не и напасти је; Чик онда крши закон, напасајући краву тајно; полицајац ово примећује и они разговарају. Чик не разуме како може да буде дозвољено имати краву када није дозвољено напасти је. Полицајац истиче да је тако по закону и кад Чик инсистира на томе да то није логично, полицајац га доводи у полицију. Ово јесте пример „очуђења“, јер дете покушава да тумачи закон; овде опет естетска димензија има неестетску сврху: преко ње се истичу „контрадикције“ једног система. Осим тога, могли бисмо да додамо нека размишљања у вези са дечјим погледом: дете примећује противречности у закону и доводи га у питање, јер још није научио да се прилагођава закону без отпора, као што раде одрасли. За њега појам „закон“ нема исте вредности као за одрасле, јер док за одрасле закон изражава шта је дозвољено, шта није, шта се сме, а шта се не сме, за њега је то само неки празан појам, који ништа не значи и који није у складу са реалношћу, јер он зна да имати краву подразумева да краву треба хранити. Овај пример бисмо могли да искористимо како бисмо објаснили да није, као што мисле постструктуралисти, све у језику, у стварању значењских структура, постоји и реалност с којом наш језик мора увек да има везе, јер, ако негирамо реалност, добијамо празнину, фиктивни свет где је све могуће.

Искандер својим причама кроз „фикцију“ се против фиктивности бори, он познаје опасност дијалектике, која укида везе са реалношћу: у Русији, захваљујући дијалектици издајништва, према којој је реални свет покривен велом лажи, фикције, убијене хиљаде људи, он покушава да врати индивидууму здраво разумевање реалности, да укаже на реалност и на истину као темељне вредности људског постојања и покаже опасност празне дијалектике, која гута реалност. У Русији су писци форсирани да пишу ласкајући партији, они који нису то радили, сносили су најгоре последице (Пиљњак, Пастернак, Замјатин су примери за ово). Искандер је, по нашем мишљењу, успео да укаже на реалност, истину на индиректни начин: он није директно говорио о депортацијама, логорима (као, на пример, Солжењин), већ је преко фиктивног јунака, детета, кроз поглед детета који може да изгледа као „очуђење“, као естетско решење, успео је ипак да покаже једну епоху са својим трагедијама. Фикција је у његовим рукама инструмент за стварање слободног простора за размишљање и разумевање реалности и истине.

Још нешто бисмо волели да додамо да бисмо завршили нашу анализу, нешто о постојању парадигматских истина у прози Искандера које трансцендирају одређени хронотоп Абхазије тридесетих година; тако ћемо показати да књижевност не само да има везе са чињеничном истином, него и да има везе са универзалним истинама. Леп пример за ово „Пијење чаја и љубав према мору“; у

овој причи читамо да Чик воли море и сваки дан иде да се купа. Али један дан он иде на обалу и види како неки људи извлаче на обалу леш утопљеника. Ово Чик доживљава као шок јер, како се каже у причи, „ море, које он страшно воли може да буде жестоко“; даље се наводи: „али Чик није одустао од љубави према мору, он га воли исто као и раније, исто иде са животом, он може да буде суров, али ми морамо да га непрестано волимо и да не изгубимо наду у њега“. Могли бисмо да кажемо да овде постоји морална поука, која трансцендира границе књижевног простора. Догађаји смрти у мору постају за Чика и нас прилика да размислимо о животу и о парадигматским категоријама добра и зла. Деца су склона да мисле да су границе добра и зла строго одређене: за њих или је нека особа вила или баба рога! Али тако није у реалности, где добро и зло често заједно, паралелно постоје. Одрасли то знају, али често услед зла губе наду у живот. У овој причи Чик учи нешто ново (да добро и зло постоје истовремено) и постаје зрелији, а ми с њим: сви смо научили да, иако је живот понекад суров, не смемо да изгубимо наду. Опет естетско решење дечијег погледа добија неестетску сврху: ми смо с малим Чиком научили нешто о свету и о истинама, које трансцендирају у простору и времену.

Могли бисмо да додамо да опет естетски фиктивни простор код Искандера јесте ангажован у потрази за истином и у потрази за универзалним истинама: Чик није Беријев Петар Пан, који вечно остаје дете, он је реално дете, које сваки дан нешто ново научи и полако постаје одрастао; Искандер нас преко прича увлачи у процес сасревања и отвара нам простор за размишљање о овом делу живота. Детињство није код Искандера „ непостојеће утврђење“, где се вечна деца играју и живе у фиктивном свету, далеко од нашег, оно јесте код њега прави реални свет, етапа у процесу ка зрелости, која открива поред истине о једној епохи и земљи и парадигматске истине. Кроз Чика Искандер нам показује и то колико је лепо, а понекад и тешко порастити. Чик јесте сам Искандер, а то смо, на крају крајева, сви ми! Чињеница да није Искандер написао приче као аутобиографију, да није као „ја“, него као Чик помогао да себе препознамо у причама, да и ми постанемо Чик, лепо показује крај субјективизма који је сада толико у моди; кроз Чика Искандер удаљава самог себе од сопственог „ја“ од одраслости и учи нешто ново о самом себи о свету, иде корак даље ка зрелости и даје нам простор да научимо нешто ново о свету и, на крају крајева, о самима себи.

Закључак

Овим радом, који је посвећен прози Искандера, надамо се да смо успели да укажемо на неке недостатке савремене критике: приказујући књижевност као тродимензионални ентитет, у смислу да је она естетски, фиктивни и реални простор, хтели смо да истакнемо да су покушај одвајања књижевности од реалности, покушај укидања реалности од текста једнако бесплодни. У нашој анализи сугерирали смо поступак анализе прозе Искандера, који води рачуна о естетској димензији текста, као и о контексту, о аутору итд. и надамо се да смо успели да покажемо како сви ови елементи заједно стварају пут ка истини текста, простор за размишљање о животу и о самом себи. Опасност неких модерних поступака је у томе што су они, по нашем мишљењу, врло редуktivни и истовремено врло релативизујући за свеокупан феномен, какав јесте књижевност; идеја којом су формалисти пошли о томе да је књижевност, као формални језички ентитет одвојен од света, и коју су постструктуралисти радикализовали, довела је до схва-

тања света као фиктивног простора, где истина не постоји и где све је скоро могуће (уколико се код њих дихотомија превазиђе укидање света изван језика, текста). Ми смо овом анализом хтели да покажемо како књижевност од реалности креће да би се њој опет вратила, књижевност, по нашем мишљењу, као естетски, фиктивни и реални свет представља читав спектар нијанси и могућности између најреалнијег и најизмишљенијег, најсимболичнијег и најконкретнијег, најличнијег и најколективнијег, вечни пут од реалности према реалности, поново.

Литература

Барт 1984: R. Barthes, *Le discours de l'histoire, Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, France : Éditions du Seuil.

Бут 1981: W.C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Harmondsworth, Middlesex, England: Penguins Books LTD.

Кохн 1999: D. Cohn, *The distinction of fiction*, London - Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

Де Ман 1975: P. De Man, *Problemi moderne kritike*, Beograd, Srbija: Nolit.

Ејхембаум 1927: В. Эйхенбаум, Теория формального метода, у: «Литература, теория, критика, полемика», Ленинград, стр 116-48, превено на италијанском као: *La teoria del metodo formale*, у: *I formalisti russi*, Torino, Italia: Einaudi, 1968.

Фиш 1980: S. Fish, *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*, Harvard, USA: Harvard University Press.

Жене 1994: G. Genette, *Finzione e dizione*, Parma, Italia: Nuova Pratiche Editrice.

Жене 1972: G. Genette, "Figure I, II, III", Torino, Italia: Piccola Biblioteca Einaudi.

Ивановна 1990: Н. Ивановна, Смех против страха или Фазиль Искандер, Москва: Советский писатель.

Искандер 2009: Ф. Искандер, Мои герои взяти из реальной жизни, интервју доступан на сајте:<http://www.rian.ru/interview20090306>

Искандер, приче, све приче су доступне на сајтовима: <http://www.litru.ru> ili <http://www.znai.org/PROZA/FISKRFNDER/isk.html>

Јакобсон 1921: Р. Јакобсон, Новейшая русская поэзия, Набросок первый, Праг.

Шкловски 1929: В.Шкловский, Связь приёмов сюжетосложения с общими приёмами стиля, у: О теории прозы, Москва.

Rivkin - Ryan 2009: J. Rivkin- M. Ryan, *Literary Theory : An Anthology*, Malden, USA: Blackwell Publishing Ltd.

Шкловски 1928: В. Шкловский, Техника писательного ремесла, Москва.

Винокур 1923: В. Винокур, Поэтика, лингвистика, социология: методологическая справка, лф 3.

Жирмунски 1928: В. Жирмунский, Предисловие, у: Вопросы о теории литературы, Ленинград.

ЛИТЕРАТУРА, ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ, ИСТИНА И ФИКЦИЯ В ПРОЗЕ Ф.А. ИСКАНДЕРА

Резюме

В данной работе исследуются соотношения среди литературного мира, реального мира и фикации в прозе Ф.А. Искандера. Тема расширяется анализом положения современной литературной критики и её границ. Анализом прозы Ф.А. Искандера доказывается, что литературный текст имеет трёхмерную суть, говоря это, мы имеем в виду, что он – фиктивное но и реальное пространство и что его точка отправления но и точки финалы – это всегда реальный мир. Кроме всего этого, в работе доказывается что в литературном тексте сосуществуют фикция, действительность но и истина, универсальные сообщения, которые выходят за пределы определённого хронотопа и содержат универсальный язык целого человечества.

Микела Кайра

Ивана Пантић¹
Београд

СТВАРНОСТ И ФИКЦИЈА У РОМАНИМА *WATERLAND* ГРЕЈЕМА СВИФТА И *ARTHUR AND GEORGE* ЏУЛИЈАНА БАРНСА

Тема овог рада се заснива дискутабилном односу стварности и фикције, који се посматра кроз постмодернистичку призму. Поставља се вечити проблем досезања и преносења потпуне истине, али се кроз дела *Waterland* Грејема Свифта и *Arthur and George* Џулијана Барнса постављају и нови начини сагледавања истине и њених граница. Постмодернистичке идеје аутора осликане су углавном кроз анализу ликова и њихових унутрашњих и спољашњих конфликта које намеће стварност. Стварност може наступити у разноврсним облицима. Стога се у овом раду имплицира постојање широког спектра различитих односа према стварности, животу и истини. У извесној мери, рад се дотиче и проблематике утицаја историје и причи на људску перцепцију стварности, као и на развој индивидуалног и колективног идентитета.

Кључне речи: стварност, фикција, потпуна истина, постмодернизам, причање

За разлику од Фукоових старомодних теоретичара који су тежили уверењу да је истина коначно добро, а стварност дата, те тако и схватљива процесима промишљања и интроспекције (Norris 1993: 257), припадници генерације постмодерне мисли, међу њима и Џулијан Барнс и Грејем Свифт, суштински су деконструисали и реконструисали појмове стварности, истине и смисла.

Постмодерна парадигма подрива уврежени хијерархијски поредак између истине као неприкосновене и једнообразне компоненте стварности, и фикције као специфичне форме мишљења, чија улога није да детерминише стварност, већ да је украшава и дотерује. Писци, попут Барнса и Свифта, кроз ликове својих романа истражују границе истине и науке, историје и мита, сугеришући да је стварност заправо вечито недовршена и огољена, те да је стога, наша имагинација изнова и изнова ствара и дорађује у потрази за целовитошћу и смислом. У том смислу, сваки догађај је тек фрагмент неког ширег контекста, а наша перцепција као публике, гледалаца, читалаца, посматрача, увек је периферна, чак и ако смо у центру самог догађаја. Стога причом и фиктивним елементима попуњавамо сву контрадикторност, дисконтинуитет и нејасност истине. Бити свестан и постојати не подразумева искључиво поседовање збира сазнања о законитостима и догађајима, већ поседовање интелекта.

Барнс и Свифт, користећи се методама историографске метафикције, стављају у јукстапозицију реалистичке конвенције и елементе фикције, и то кроз технике интертекстуалности, пародије, ауторског уплитања и промишљања, итд, како би се истакло фиктивно наличје стварности. Сличност у приступу оба аутора, која је *ad hoc* уочљива, истиче се већ у насловима, *Waterland* и *Arthur and George*. Распоред и однос симбола оваплоћују дискутабилну дихотомију између истине и фикције. Наиме, *Waterland* представља, тобоже, парадоксалан спој два

¹ panticivana@rocketmail.com

контрастна елемента, water (воду) као симбол митског порекла свега земаљског и land (земљу, копно). Са друге стране, Барнс свој роман назива *Arthur and George* укрштајући тиме судбине и умове два сасвим различита карактера, самоувереног скептика и авантуриста Артура и повученог особењака Џорџа. За Артура постојале су само две неприкосновене истине, то јест, правила његове мајке: Никад не носи фланел без поткошуље и не веруј у вечну казну. Супротно томе, за Џорџа је сва потребна истина била садржана у Библији и Уставу, и одатле је црпео сав смисао. Његов идеални модел живљења може се упоредити са железничком маршрутом, као поуздано, једнолично, планско напредовање од полазне тачке до предвиђене завршнице.

И Барнс и Свифт осмишљавају ликове исфрустриране спољашњим и унутрашњим конфликтима, као последицом нејасне слике сопственог идентитета. Овом проблематиком, оба аутора се баве у већини својих романа, Барнс (Флоберов папагај, Историја света у десет ипо поглавља, Метроленд, итд...), Свифт (Последња тура...). У романима *Waterland* и *Arthur and George*, фокус је на проблематичном односу протагониста према својој прошлости, при чему је нагло суочавање са стварношћу динамички мотив оба дела. Ликови су у раскораку са својом средином, отуђени, и то највише од самих себе, те неретко губе власт и над сопственим животом.

Комплексна фабула романа *Waterland* развијена је у контексту фрагментарне улоге прошлости и њеног дејства на нестабилном тлу садашњости. Свифт, кроз пресеке општих и појединачних доживљаја представља породичну историју протагонисте Тома Крика. Том Крик, средовечни професор историје који је, симболично, и наратор, суочен са менталним сломом своје жене и неоправданом пензијом, отискује се у морално и филозофско путовање у прошлост, како би пронашао и оправдао узроке свог несрећног бивствовања у садашњости. Након што је његов предмет избачен из школског програма, уз објашњење да је бескористан, Том увиђа да су га сви претходни методи сазнања о животу изневерили, па се стога окреће причи и причању, како би саставио сопствену историју која је временом истрошена и окрњена.

Мери Меткаф, Томова жена, одредила је и усмерила његову судбину. Она је обележила радознали период његовог одрастања, и од најранијег детињства заједно су откривали живот, пријатељску, љубавну и телесну сласт, али и страхове, смрт и опасност. И једно и друго, остају дубоко повезани са прошлошћу, и у позним годинама и даље пате од истих страхова и недоумица. Као и Том у своје приче, Мери након што је доживела ментално посрнуће, зарања у религију, бежи од стварности и освешћује се у аури митова и бајки, где обитава попут безбрижног детета, далеко од сумануте реалности које ју је уништила.

Назив места у коме су Том и Мери одрасли, Fenland (Мочварна земља), представља својеврсну метафору којом Свифт доприноси атмосфери нестабилности и несигурности својих карактера. Овај топоним као мотив попрама обележја самог лика, јер се суштински не разликује од својих становника. Том примећује да свако ко проведе живот у околини мочваре, са времена на време пати од илузије да тло по коме корача не постоји, већ плута (Swift, 1984: 81). Зато људи већ хиљадама година усавршавају системе амелиоризације земљишта, у покушају да спасе што већи део копна. Слично, Свифтови ликови се боре да савладају силе и узроке који управљају њиховим животима, док им смисао неумитно измиче.

Arthur and George је историјски роман заснован на *истиниништим* догађајима. Барнс експериментише градећи разнолике и неочекиване везе међу ликовима,

те прича обилује укрштањима карактера, ставова, животне филозофије. Протагонисти су Џорџ Едаљи, повучени сеоски адвокат, син ригорозног свештеника који је одрастао индоктриниран католичким начелима и Артур, космополитског духа, занесењак за витешке романе и миљеник у друштву. Касније у тексту сазнајемо да је Артуров лик, заправо лик Сер Артура Конана Дојла, славног аутора романа о Шерлоку Холмсу. Артур је био лекар, па стога није био превише религиозан, али је био убеђен да знање никако не мирује, и стално је контемплирао о натчулном и метафизичком.

Том Крик је својим студентима представио Француску револуцију као једну испричану и отрчану бајку о борби за људска права, са вечитом темом борбе добра и зла, која је иза себе оставила још један мит о новом почетку (Swift, 1984: 7). Чврсто је веровао да су сви историјски догађаји театрално преувеличане околности, а историја само позорница на којој се рецитују и овековечују комади из света догађаја. Стога императори, светски освајачи, јакобинци и жирондинци Француске револуције заправо одувек покушавају да успоставе монопол над речима, не над територијом (Swift, 1984: 206). Код Барнса, ова идеја се сугерише кроз дискусију Артура и шефа полиције Компсона. Након што га је Артур питао за мишљење о томе шта се заправо десило у Џорџовом случају сакаћења стокe, узвраћено му је да на то питање знају да одговоре само писци детективских романа. За разлику од читалаца који вапе за драмом, полиција и закон захтевају само физичке доказе како би некога прогласили оптуженим. Полицајац трага за костуром, а писац га оживљава и облачи.

Како је и сам Џорџ касније увидео, препричавање онога што се десило изгледало је све недоследности и нејасноће у физичким доказима. Другим речима, судница у којој се расправљало о скандалозном случају сакаћења стокe од стране свештениковог сина, чинила се као Прокрустова постеља. Прича је различита, прекрајана и обликована док није постала скоро опипљива и замислива свима који су просуђивали и осуђивали. Сам Џорџ није више препознавао свој живот, чинило се као да му је сопствена прича истргнута из власништва. Прича је добила непрепознатљиво јасан и одређен облик, без нереди и празнина, као да се радило о неком другом. Током година које је провео у затвору, закључио је да је најтежи део суђења био када је требало да говори о себи, јер сваки покушај састављања сопствене биографије, заправо је једно судско сведочење пред невидљивим, али најстрожијим судом.

У расправама са Прајсом, студентом који је доводио у питање све његове поставке, Том је инсистирао да бајке нису само приче пред спавање, већ да прототипски ликови и у нашем, тобоже рационалном свету настављају са величанственим походима. Модерна времена имају свог Дрејка, Магелана, Синбада морепловца и капетана Кука. Барнсов Артур, на пример, био је отелотворење витеза у сјајном оклопу. Одликован од стране краљице и омиљен међу женама, спаситељ госпе у невољи, своје мајке, Артур је био херој сопствене бајке. Зато је и сматрао да му је учињена страшна неправда када се вратио кући са школовања и сазнао да је његова мајка пронашла новог пријатеља и заштитника. Осећао се изданим јер се његова омиљена прича наставила без њега (Barnes, 2005: 45).

Том Крик признаје да, чак и у прагматичном двадесетом веку који не толерише бесмислице, један средовечни директор школе се ноћу страховито грчи у своме кревету пред чудовишним обличјем своје савести (Swift, 1984: 18). Једина утеха за његов престрављени ум је да умири своју савест причама. Свифт овде сугерише да су најстрашније приче за одрасле, заправо, приче о њиховим жи-

вотима. Код Барнса је то случај са Артуром који је дочекао смрт своје жене Туи, не признавши јој истину о љубави са Џин Леки. Застрашен од суочавања са истином и у илузији да су његове лажи заправо беле лажи којима витешки штити своју болесну жену од грозне истине, Артур је тешио и лагао једино себе.

Живот представља непрекинути циклус догађаја, али у Свифтовом и Барнсовом виђењу, ти догађаји су врло ретко драматични и помпезни. Често у тренуцима највећег узбуђења, остајемо неми и несвесни. Артур, страхујући од смрти своје жене, очекивао је да ће у том тренутку бити скрхан од бола и кајања, али оно што га је заиста запрепастило и погодило јесте чињеница да је, када се то коначно догодило, интензитет је изостао. Такође, у тренутку разрешења Џорџовог случаја, испоставља се да је мистерија и траженом кривку била сасвим једноставна и разочаравајуће логична. Артур, познат по својој врхунској вештини да осмисли најневероватније заплете у својим романима, осетио је као да га је стварност поново издала. Недостајали су сви, њему познати елементи романа: замршеност, непредвидивост, грандиозан обрт и коначни тријумф.

Стварност сама по себи није нити превише срећна, нити ужасна. Узбуђење и свест наступају тек када човек сирову, безобличну стварност укалупи саобразно својим митовима и бајкама. У том смислу, ниједна појава није неумитно и природно величанствена у односу на груте, нити се хероји рађају. У једном од својих интервјуа поводом романа *Arthur and George*, Џулијан Барнс је прокоментаришао да се након читања записа о случају Џорџа Едаџија запитао зашто се поједини људи вечно памте, а неки нису приметни ни у сопственој породици (www.julianbarnes.com).

Дејвид Малколм је уочио да у роману *Waterland*, доминирају два изразита погледа на стварност. Са једне стране, легенде, као на пример легенда о Сари Аткинсон и њеној сличности са св. Гунилдом, затим бајке, митови и приче о духовима, снажно су детерминисале стварност становника Свифтове мочваре (Malcolm 2003: 163). Са друге стране, Том Крик, враћајући се у прошлост, открива да је стварност много више празна, него пуна. По њему, ми смо једну десетину живо ткиво, а преосталих девет вода. Стварност је када се ништа не дешава. Једну десетину чини Овде и Сада, а девет десетина попуњава историја (Swift, 1984: 61). Заправо, Свифт представља историју као нашу причу о нечему што се десило некад и негде.

У роману *Waterland* стварност је у неколико наврата бурно наступала, на пример у облику утопљеног тела дечака Фредија Пара, затим Мериног абортуса и, поготно, у тренутку када је Томас Аткинсон, у налету срчаности, убио своју жену Сару. Сваки такав тренутак где су догађаји били, како је то Свифт формулисао, Овде и Сада, изазивао је пред собом ужас и конфузију (Swift, 1984: 77). Међутим, оно што је упадљиво, је да се ликови оба романа врло ретко сусрећу лицем у лице са горепоменутом Овде и Сада стварношћу, а када се то догоди, свом силом беже од ње. На пример, Томов отац, код Свифта, изукавши мртво тело дечака, бесомучно наставља са оживљавањем, надајући се чуду, у које ни сам не верује, само да би нестала или се барем одложила грозна истина. Барнсов Артур такође, сматрао је да истина није превише потребна људима. Тако је, на пример, на опште чуђење уживао у раздвојености од жена током школовања у младости, верујући да што мање зна о женама и њиховим манама, имаће о њима пријатнију и лепшу слику. Као и Том, веровао је у приче, и да разочарање може напасти у сваком тренутку, стога је одлагао до последњег тренутка да се суочи са празнином и досадом живота.

Закључак

Романи *Arthur and George* и *Waterland*, иако су структурно и тематски различити, повезани су заједничком идејом Свифта и Барнса о брисању границе између, некада оделитих светова, света разума и света фикције. Покушаји ликова да сваки на свој начин докучи истину, завршавали су се парадоксално, јер истина, заоденута у слојеве метафоре и симбола, непрекидно им је измицала. Барнс и Свифт кроз проблематику ликова упућују на немогућност сазнања крајње истине о било чему, а да она притом, не буде окрњена и половична. И Том Крик, и Мери и Артур и Џорџ, схватили су, у одређеном тренутку, да су пропустили многе детаље свога живота. Заправо, као одрасли људи, они разумеју живот мање него икад, као да су несвесно живели претходних деценија. Зато се и окрећу причама, сећањима и сновима, како би разумели сложену садашњост.

Постмодерни писци, дакле, поимају стварност као вишестран и нестабилан људски конструкт, граница између стварног и нестварног је избрисана, па су тако наука о атомима, историја и књижевност једнаке, подједнако тачне и људима неопходне. Као што је атом невидљив људском оку, и истина је недокучива људском уму.

Научници су успели да изолују и анализирају атом. Међутим, овај успех довео их је до открића да, у универзуму, постоје још ситније честице. То је изазвало потпуни преокрет научне мисли и старе теорије су превазиђене. Ова сазнања, променила су правац у науци и наставиће у новом правцу, до тренутка када дође до новог револуционарног открића и новог правца. Тада почиње да важи сасвим нова теорија. Наука је, дакле, истинита и неистинита колико и прича о духовима или лекција из историје.

У једном од својих филозофских промишљања Артур се запитао зашто је одувек развој цивилизације гасио светове. Људи су од давнина веровали у постојање барем два, а понекад, и три света. Поставља се питање зашто онда људи радије мере напредак тиме што верују у мање, него у више (Barnes, 2005: 376)? Зар не бисмо требали бити више отворени како бисмо разумели оволики универзум?

Литература:

- Barnes, J. (2005) *Arthur and George*. Vintage books. London
- Guignery, V. (2006) *The Fiction of Julian Barnes*. Palgrave Macmillan, New York
- Hutcheon, L. (1988) *A Poetics of Postmodernism*. Routledge. London
- Lea, D. (2005) *Graham Swift*. Manchester University Press. Manchester
- Malcolm, D. (2003) *Understanding Graham Swift*. University of South Carolina Press
- Norris, C. (1993) *The truth about postmodernism*. Blackwell Publishers. Oxford
- Swift, G. (1984) *Waterland*. Picador. London
- Widdowson, P. (2006) *Graham Swift*. Northcote House Publishers Ltd. UK
- www.julianbarnes.com.

TRUTH AND FICTION IN THE NOVEL *WATERLAND* BY GRAHAM SWIFT AND ARTHUR AND GEORGE BY JULIAN BARNES

Abstract

This paper will problematize the much discussed dichotomy of reality vs. literary reality and address the question of credibility and ability to attain the “real” truth in the novels *Waterland* by Graham Swift and *Arthur and George* by Julian Barnes. Both novels represent characters’ attempt for more successful understanding of self and sense-making in the “vastness” of reality. In postmodernist thought, this reality can be subverted, ruptured, fictional or turned into parody, but never assembled into a coherent puzzle without its truth being damaged. The novels presented in this paper possess abundance of evidence of how these polarizations between truth and fiction, literary and non-literary reality are in fact unclear and undermine the veracity of meta-knowledge.

Key words: reality vs. literary reality, sense-making, postmodernism

Сава Стаменковић¹
 Филозофски факултет у Нишу

ФЕМИНИЗАМ У РОМАНУ ЧОВЕК ПРАЗНИХ ШАКА УРСУЛЕ ЛЕГВИН

Урсула Легвин је један од најбитнијих савремених аутора научне фантастике, којом се бавила и теоријски и коју је, по оцени теоретичара књижевности, својим писањем извукла из подручја паралитературе. По оцени критике, један од њених најбољих романа је *Човек празних шака* из 1974. године. Овај рад говори о утицају феминизма на писање тог романа, идентификује основне ставове другог таласа феминизма и начине на који су они имплементирани у ово дело. Други део рада бави се критиком романа самих феминисткиња другог таласа, а трећи део поставља жанровско питање – је ли овај роман феминистичка утопија или не?

Кључне речи: научна фантастика, Урсула Легвин, феминизам, критичка утопија, феминистичка утопија

Када се говори о Урсули Легвин и феминизму, обично се полази од романа *Лева рука шапе* из 1969. године. Заиста, двополна бића са планете Геген делују као боље полазиште за такву анализу. Анархистичко друштво на планети Анарес и планета Урас која по друштвеним уређењима својих држава (А-Ио – капитализам, Ту – социјализам, Бенбили – хаотична ситуација земаља трећег света) подсећа на нашу Земљу у *Човеку празних шака* на први поглед нису добар материјал за овакав вид истраживања. Но, заправо је ситуација сасвим супротна. У овом раду се бавимо феминизмом у *Човеку празних шака* из два разлога. Први је што сматрамо ће такво истраживање дати боље резултате, јер је положај жена на Урасу заправо анализа положаја жена у савременом добу, док је положај жена на Анаресу предлог бољег друштва, визија боље будућности коју дају разне филозофске школе, међу њима и феминистичка. Други је да су се два стуба другог таласа феминизма, књига Кејт Милет, *Sexual politics*, и књига Шаламит Фајерстоун, *Dialectics of Sex* појавиле 1970. Урсула Легвин је у овај роман, који се појавио 1974. године², уткала историјске догађаје 60-их и 70-их година (хладноратовски сукоб), истраживања водећих социолога (Стенфордски затворски експеримент Филипа Зимбарда) и филозофа (Бодријарова фетишизација), а наравно, размишљања водећих феминисткиња тог доба нису могла бити изостављена. Позабавићемо се сада кључним ставовима другог таласа феминизма и њиховом имплементацијом у имагинарне светове *Човека празних шака*.

Други талас феминизма јавља се 60-их година XX века и по некима траје и даље, упоредо са трећим таласом, који се јавио 90-их година. Док се први талас борио за право гласа жена, други талас је покушавао/покушава да разбије све видове дискриминације жена (феминисткиње трећег таласа ће пак покушати да разбију дискриминацију другог таласа, сматрајући да он промовише само вредности белих средовечних жена). Наслов есеја Керол Хениш из 1969. године, *Лич-*

1 savastamenkovic@gmail.com

2 Код нас 1987. у преводу Зорана Живковића.

но је *политичко*, постаће максима другог таласа феминизма, чији је циљ да женама укаже да је сваки део њиховог живота политизован и да се све мора из корена мењати. Капитализам је патријархална институција која угњетава жену, верују неке феминисткиње. Јасан пример је капиталистички А-Ио у роману. Мушкарци морају развијати своју мужевност, жене морају сачувати своју женственост, то Иоти у роману стално понављају. Та максима је оправдање за тлачење жена. Анарешанин Шевек, главни лик (и фокализатор) у роману, чије путовање пратимо, упознаје Веу, сестру свог урашког колеге физичара, и бива шокиран. Она не само да је у потпуно подређеном положају, већ је уверена да је тај положај надређен, што је још једна замка капитализма. Она сматра да урашке жене нису потлачене, јер док мушкарци на Урасу управљају свиме, жене управљају мушкарцима. Ту реченицу, тј. ту лаж имамо прилику да чујемо у свакодневном животу. Но, идемо даље. Како то жена управља мушкарцима? Својим спољним изгледом, наравно. Урашанкама се у врат и кичму уграђују два магнета како би држала драгуљ у пупку и драгуљ у удубљењу врата, што је нека врста жигосања. Депилирају цело тело а пред мужем, који се назива и власником, иду голих груди. Веа тврди да се осећа снажно само када је издепилирана, нашминкана и натрпана накитом и парфемима. Она је тада спремна да манипулише мушкарцима, тј. она се из особе претвара у телесног профитера. Телесним профитерима је Таквер, Шевекова жена, жена из једног анархистичког друштва где су разлике међу половима небитне, називала жене које су своју сексуалност користиле како би нешто добиле. Веа пак сматра да је то суштина жене.

„Било је довољно погледати је само једном да би се схватило да је Веа ненадмашни телесни профитер. Обућа, одећа, козметика, накит, кретање – све је на њој деловало изазовно. Она је тако срачунато и тако разметљиво представљала првенствено женско тело да је готово престала да буде људско биће.” (Легвин 1987: 252)

Али, жена не би смела да се трансформише како би била прихваћена, друштво мора прихватити жену онаквом каква је, један је од ставова другог таласа феминизма. Такав је положај жене на Анаресу.

Брак у коме је жена величана само због своје привлачности и доступности вид је проституције, а чини се да је лик Вее добар пример и за тај став. Неке феминисткиње су пак осуђивале било какав брак. Главна идеолошкиња и оснивачица анарешког друштва, Лаја Одо (треба обратити пажњу и на чињеницу да је ово друштво основала жена), писала је у својим радовима да је брак само озакоњена форма проституције, иако је, занимљиво, и сама била у браку.

„Пре две стотине година главне урашке сексуалне институције биле су ‚брак‘, оргаштво које се законским и економским санкцијама одобравало и спроводило у дело, и ‚проституција‘, што је очигледно био само нешто шири појам, сексуални однос на економски начин. Одо је проказала обе ове институције.” (Легвин 1987: 26)

Приватни живот на Анаресу је у правом смислу приватни. Држава, заједница, нема шта ту да се меша (још један од феминистичких ставова). Веза се тиче само људи који су у тој вези, била она сексуална или љубавна, били то парови са децом или без деце. Свако бира партнера по својој жељи и бира да ли ће са партнером живети заједно или не. Ништа га не обавезује да са тим партнером остане ако то не жели, јер брак на Анаресу не постоји. Већина Анарешана је промиску-

итетна. У мањини су они који преферирају само једног партнера на дуже време. На Анаресу се дужа веза двоје/двојице/две просто назива орташтво.

„Један одоњанин прихвата моногамију баш као што би прихватио заједничко предузимање неке производње, какав балет или рад у фабрици сапуна. Орташтво је представљало добровољно основану федерацију сличну ма којој другој. Док је била делотворна, она је постојала, када би то престала да буде, престајала је и да постоји. Није посредни била институција, већ функција. Није знала ни за какве друге санкције до оних које се односе на личну савест.“ (Легвин 1987: 26)

Посао не зависи и не одређује се по полу, сматрају феминисткиње другог таласа. Овај став се рефлектује у Шевековом објашњавању урашким научницима како се послови деле на Анаресу. „Подела рада по полу изгледа крајње механичка, зар не? Свака особа бира посао према властитом интересовању, надарености, снази... какве везе пол може да има са тим?“ (Легвин 1987: 252) Даље, жена има право на своју каријеру, и брак и материнство не би требало да утичу на њену каријеру више него на каријеру мушкарца. Посао мушкарца не би смео да одређује живот и посао жена. Таквер, Шевекова жене, један је од најбољих ихтиолога на Анаресу и путује, сели се, онако како то њена истраживања захтевају, баш као што то ради и њен муж. Екстремни пример овог става је Рулаг, Шевекова мајка и највећа противница у УПР-у. На њен посао није утицала каријера њеног мужа, али је она због каријере напустила не само мужа, већ и сина, што је губљење једног дела живота, а поента је, кажу феминисткиње, да жена има живот испуњен на свим пољима. На Урасу је ситуација драстично другачија. На жене које раде гледа се са неодобравањем, а законски, највиши положај који једна жена може да заузме је положај наставнице у основној школи. Др Пае мисли да „девојке-техничари, уколико се њима ваљано *управља* могу да преузму од мушкараца добар део терета у било којој лабораторијској ситуацији... и тако ослободе мушкарце за стваралачки рад“ (Легвин 1987: 91) и то се чак на Урасу сматра прогресивним ставом, који нпр. Веиног брата, др Оииеа, згражава:

„Не сналазе се у математици; немају главу за апстрактна размишљања; нису дорасле томе. Знате већ како је то, оно што жене називају размишљање има везе само са материцом! Разуме се, увек постоји неки изузетак. Врашки паметне жене са атрофираним вагином.“ (Легвин 1987: 90)

Да ли постоје суштинске разлике између жене и мушкарца или су оне производ социјализације, друштвених наметања? Феминисткиње ту нису сложне. Док једне тврде да разлика не постоји, друге тврде нпр. да мушкарци размишљају праволинијски и једносмерно, док жене више теже ка хватању целокупности слике. Оне сматрају и да мушкарци теже такмичењу док жене траже заједничко решење, компромис, те да се мушкарци одређују више по стварима које поседују а жене по релацијама које стварају. Многе од ових ставова ће Шевек дословно изговорити.

Порођај је такође био једна од тема другог таласа феминизма. Сматрало се да су технике порођаја 70-их у болницама понижавајуће, неприродне и чак опасне за жену, те да би жена требало да се породи у кући, без анестезије, у чућећем или неком другом традиционалном положају који олакшава и убрзава порођај. Поента је била да се нагласи да је порођај један природни феномен а не болест, и

да се не сме третирати као болест. Жена би требало да се врати на посао брзо после порођаја, а брига о детету мора бити подељена између родитеља. Порођај код куће у чућем положају, без мушког доктора, са женском бабицом (и то се постављало као услов), брзи повратак на посао и подељена одговорност око детета, све то видимо на примеру Таквер...

Како одгајати децу? Феминисткиње су сматрале да класична породица није нужна. Деца рођена на Анаресу се, најраније кад им мајчино млеко више не буде потребно а најкасније око шесте године, дају у домове, где се социјализирају и где се школују похађајући најразличитије курсеве. Наравно, родитељи могу да виђају децу колико год желе, и наравно, ако не желе, не морају дете ни да дају у дом. И док је једна мајка, сазнајемо да тата, тј. таде, на правику, језику Анареса, може бити више. Сваки мушкарац који је детету близак, било да је ујак, стриц, пријатељ родитеља, је таде – зато у роману Пилун, Шевекова друга ћерка и Бедапа, најбољег пријатеља Шевека и Таквер, зове татом. Деца се морају учити да прихвате своја тела и сексуалност без срама, сматрају феминисткиње, а у том погледу нема идеалнијег друштва од анарешког. Сексуално образовање деце се на Анаресу не своди на предавања, деца слободно експериментишу између себе, упознајући тако своје тело. Потпуно задовољење нагона норма је још од пубертета, а једино друштвено ограничење које се намеће је благо инсистирање на издвојености при сексуалном чину.

Феминисткиње су тражиле слободу за све, не само за жене. Тражиле су изједначавање хомосексуалаца и бисексуалаца са хетеросексуалцима, признавале су хомосексуалне везе као сваку хетеросексуалну везу, а сматрале су сваки сексуални избор легитимним, па и целибат. Бедап и други „другачији“ људи на Анаресу нису другачији. Нема никакве поделе или дискриминације по сексуалном опредељењу, а хомосексуална орташтва једнака су хетеросексуалним.

Секс не сме бити предмет такмичења, освајања и слично, секс је дефинисан као „интимно дељење себе са другим“, а тако га и Шевек схвата. Силовање је злочин који се мора кажњавати строже од других злочина, јер то и јесте тежи злочин, у томе су све феминисткиње сложне. Ни Урсула Легвин није изузетак, оно што се најстроже кажњава на Анаресу јесте силовање. Уколико се силоватељ сам не пријави на терапију, сазнајемо да га заједница где живи може и убити.

Феминисткиње су, несумњиво под утицајем тадашње филозофије, посебно подвлачиле значај језика. Свет обликује језик, али и језик обликује свет. Ново, боље друштво Анареса настајало је и на новом језику. Нови језик створен је како би се направио јасан и што дубљи раскид са старим системом. Осим што су смишљали нове речи, први одоњани су се, стварајући правик, водили и идејом да се из језика избаци све оно што изражава поседништво или насиље, тј. све оно што би, по феминизму, било производ патријархалног система.

„Облици једине присвојне заменице на правику поглавито су се користили за наглашавање; идиоми су их избегавали. Мала деца би још рекла ‚моја мајка‘, али би убрзо научила да кажу само ‚мајка‘. Уместо ‚моја рука је повређена‘ рекло би се ‚рука ме боли‘ и тако даље; да би се изразило ‚ово је моје, а то је твоје‘ на правику је ваљало казати ‚ја користим ово, а ти оно‘.“ (Легвин 1987: 72)

Посебно се тај језик ослобађао термина који би се тицали насиља у сексу:

„Језик којим је Шевек говорио, једини који је знао, није имао ниједан поседнички идиом за сексуални чин. На правнику је бесмислено било казати да је неки мушкарац ‚имао‘ жену. Реч која је по значењу била најближа глаголу ‚јевати‘ и која се исто тако могла користити као псовка гласила је ‚силовати‘. Уобичајени израз, који се јављао само у множини, могао се превести једино неком неутралном речју, као што је, на пример, имати однос. Њиме се подразумевало нешто што двоје људи чине, а не нешто што чини или има једна особа.“ (Легвин 1987: 67-68)

Позабавимо се сада замеркама које су на роман имале саме феминисткиње, тј. феминистичка критика 70-их и 80-их година ХХ века. Прва и највећа замерка коју су имале била је општа, тј. односила се на све до тада објављене романе Урсуле Легвин. Наиме, у свима је главни лик мушкарац. Иако *Човек њразних шака* има доста јаких женских ликова (Одо – оснивачица анарешког друштва, Гвараб – генијална физичарка која усмерава Шевека ка открићу које ће ујединити галаксију, Кенг – амбасадорка Тере која спасава Шевека и помаже му да спозна себе и своја осећања према домовини, Таквер – Шевекова жена и главна подршка, и сама научница, Рулаг – Шевекова мајка и главни противник реформи³), остаје чињеница да је главни јунак, Шевек – мушкарац. Духовита одбрана Урсуле Легвин гласила је да она воли да пише о ванземаљцима, да уђе у ванземаљски ум, те је стога сасвим природно да за главног јунака узме мушкарца, јер јој ништа није тако страно као мушки ум. Шалу на страну, није ли то заправо мудар, тактички потез? Представити феминистичку визију боље будућности кроз једног мушкарца за мушке читаоце је пријемчивије, а за целокупну публику и уверљивије. И ту се огледа вештина писања Урсуле Легвин – способност да се неке идеје тако ненаметљиво уткају у роман да их читалац прихвати као нешто сасвим природно и очекивано. Ипак, ретке су критичарке поздравиле то што је главни лик романа мушкарац. Неке од њих су у Шевеку виделе идеал мушкарца – са феминистичког становишта, наравно. Но, да ли је то тако? Неоспорно је да Шевек поштује жене, али он ће у једном тренутку рећи да се жене и мушкарци разликују. Иако критика тога није била тако јака као критика ставова које је износио Гимли Аи из *Лево руке шаме* (нпр. жене нису талентоване за математику и физику), и мада је то Шевеково разликовање углавном било у већини тренутака у корист жена („Волео бих да имам издржљивост жена“ – Легвин 1987: 26), став неких критичарки је да су та места „упрљала“ роман. Но, као што смо већ напоменули, неке феминисткиње другог таласа и саме потенцирају разлику између мушкарца и жене (мушкарци изграђују идентитет кроз поседовање⁴ и размишљају праволинијски, жене се идентификују кроз стварање релација са другим људима и одликује их кружно мишљење, схватање целине⁵) и баш са тог аспекта траже промену устројства савременог друштва.

У вези са том разликом између мушкарца и жена је и следећа замерка. Примећујемо кроз Шевекова сећања да се деца у раном детињству одвајају по полу.

3 Треба истаћи да Рулаг, чије је име симболичко (*rule*, енглески, правило, закон) представља овде обичајно право које прети да угрози анархистичко друштво Анареса, али и фигуру коју Шевек мора победити како би сам сазрео. Фројдовску фигуру оца, коју син мора победити како би постао мушкарац, човек, Урсула Легвин је трансформисала у Рулаг, начинивши тако причу занимљивијом, а и дајући женама додатну снагу и значај, изврнувши фројдовски, мушки систем (сетимо се и да су феминисткиње другог таласа такође донеле и критичко читање Фројда из женске перспективе, тј откривање *фројдовске мизогиније*).

4 Интересантно је да ће један лик из романа управо жене оптужити да су „поседници“.

5 Симбол Анареса је, занимљиво, круг.

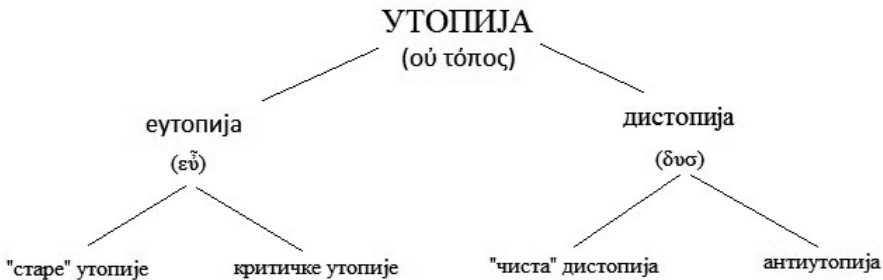
У авантурама у којима Шевек у детињству учествује, нема девојчица. Пошто на Анаресу нема друштвених наметања, произлази да се то дешава спонтано, природно, да се тако изразимо. И ту феминисткиње, као ни психолози нису усаглашени. Једни сматрају да се таква подела не би догодила уколико нема друштвених наметања, ране социјализације и сличног. Други сматрају да се деца у почетку дефинишу по разликама и да зато у раном узрасту природно дође склоност ка дружењу са децом истог пола. Осим тога, видимо у роману да та подела брзо пролази. Већ у сценама из Шевековог пубертетског периода видимо да су девојчице и дечасти чланови истог друштва.

Последња велика замерка тиче се лика Бедапа, хомосексуалца, Шевековог најбољег пријатеља. При крају романа, Бедап посматра Шевека у свакодневним разговорима и играма са ћеркама и схвата да му нешто у животу фали и да је промена нужна. Како феминисткиње, тако и борци за права хомосексуалаца, нападали су ово Бедапово „просветљење“, тврдећи да тиме ауторка покушава да фаворизује патријархални, хетеросексуални модел живљења. Иако је оставила простора и за такве спекулације, незграпно представивши ту Бедапову промену, не би се могло рећи да је Легвинова желела да на било који начин хетеросексуалце стави изнад осталих. То је и стално потврђивала у интервјуима. (в. Вајт 1994) На крају, и Бедап је део Шевекове породице, и он је Пилунин таде, какав је онда то патријархални хетеросексуални модел породице? Ауторка је, чини се, само желела да покаже да је за целовитост живота неопходно и стварање неког, каквог год, вида породичног живота. Бедап просто схвата да није срећан што живи у заједничкој спаваоници са петоро људи са којима нема никакве везе, и одлучује да поради на свом приватном животу, налажењу сталног партнера, тј. *оршака*, и можда добијању потомства (ово последње на Анаресу, наравно, не мора да има везе са орташтвом).

Још једно интересантно питање које бисмо у овом раду желели да покренемо је питање жанра. Да ли је овај роман феминистичка утопија или не? Ваља одмах на почетку рећи да је жанровско одређење утопија генерално проблематично и да међу теоретичарима овог жанра нема веће усаглашености. Први проблем је шта су утопије и дистопије. Посебан жанр или поджанр научне фантастике? Научна фантастика је настала 1818. са појавом *Франкеништајна* Мери Шели, а утопија још 1516. са појавом *Утопије* Томаса Мора. Верујем да су Питер Николс и Џон Клут решили овај проблем, сматрајући да су се ови жанрови спојили у XIX веку, са појавом романа америчке списатељице Мери Грифит *После тридесет година*, у коме нам путник кроз време приказује будуће идеално друштво, које је настало као резултат социјалног и технолошког развоја. „Научна фантастика и утопијски жанр спојили су се у оном тренутку кад је потрага за еутопијом, бољим местом, прерасла у потрагу за еухронијом, бољим временом.” (Nicholls, Clute 1993: 2340) *Утопија* је књижевно дело које описује нестварно идеално друштво, *дистопија* књижевно дело које описује непостојеће лоше или катастрофално друштво. Но, и ту има проблема. Совјетски теоретичари су 60-их година увели свој термин, антиутопију. *Антиутопија* би била утопија са фаталном грешком, тј. дистопија која се представља као утопија или је настала као утопија. Неки теоретичари тврде да постоји и *мешовити жанр*, који је настао још у XVII веку са објављивањем *Гуливерових путовања*. Том Мојлан, теоретичар књижевности, сматра да је из управо из таквог мешовитог жанра изашла утопија XX века, која се битно разликује од класичних утопија, а он ју назива *криптичком утопијом*.

„Главна одлика критичких утопија је свест о ограничењима утопијске традиције. Ови текстови одбацују утопију као шему идеалног друштва, али су је задржале као сан. Сем тога, ови романи су засновани на супротности између стварног света и утопијског друштва, тако да је процес друштвених промена у њима јасније изложен. Коначно, такви романи су фокусирани на стално присуство разлика и несавршености у самом утопијском друштву и на тај начин пружају уверљивију алтернативу [стварном свету, савременом друштву].“ (Моулан 1986: 10, 11)

Аутори критичких утопија сматрају да су аутори „старих“ утопија грешили јер су под утопијом подразумевали идеално друштво а оно је немогуће. Под утопијом они подразумевају боље друштво, друштво које је развијеније и праведније од данашњег, али никако није савршено. Друга битна особина тог друштва је да је динамично, стално је у стању промене а промене могу да га одведу у било ком правцу. Јунаци оваквих романа су људи који преиспитују и себе и друштво у ком живе, како прича напредује, и они се развијају. Често је као противтежа овом утопијском друштву дата његова супротност, али опет је то друштво које је лоше, али није дистопија у класичном смислу те речи, то је дистопија са неким добрим странама. Узевши у обзир све горе речено и имајући у виду да и дистопија и утопија имају исту тему, опис непостојећег места/друштва, сматрамо оправданим захтев неких теоретичара да се промени терминологија, тј. да се под утопијом (не место) подразумевају еутопија (добро место) и дистопија (лоше место), и предлажемо следећу класификацију:



Свака од ових категорија би де даље делила по теми. Тако бисмо имали: еколошке утопије/дистопије, технолошке утопије/дистопије, религијске утопије/дистопије, комунистичке и анархистичке утопије/дистопије и феминистичке утопије/дистопије.

Да ли феминистичке утопије сврстати под старе или критичке утопије? Неки овај поджанр дефинишу као опис идеалних једнополних друштава. Ови романи и приче говоре о само женским заједницама које су такве јер су изоловане (*Herland* Шарлоте Перкинс Гилман из 1915) или зато што су мушкарци изумрели (*A Few Things I Know about Whileaway* Џоане Рас). Ако прихватимо овакву дефиницију, дефинитивно не. Но, друга дефиниција би гласила да су феминистичке утопије утопије које за централну тему имају проблем положаја жене, који се решава променом карактеристика пола (*Female Man* Џоане Рас) или пак коначним помирењем мушког и женског пола (*Бракови између Зона Три, Чешшири и Пеџ* Дорис Лесинг). Прихватимо ли ово одређење, феминистичке утопије могле би бити сврстане у критичке утопије.

Што се тиче романа који овај рад има за тему, ситуација је јасна. Иако Земља постоји у роману као Тера, то је Земља у будућности. Клон Земље у садашњости је Урас, док је Анарес сан о бољем друштву, предлог бољег света. Кроз константне паралеле (поглавља се смењују – у парним пратимо Шевека на Урасу, у непарним на Анаресу) критикује се наше савремено друштво и гради слика бољег, хуманијег. Наравно, то боље друштво подразумева укидање родне дискриминације, тј. једнакост жена и мушкараца и слободу да жена буде жена, а не имитација мушкарца. Иако *Човек празних шака* није „чиста“ феминистичка утопија, она има елементе овог поджанра. Ако бисмо морали да правимо хијерархију, рекли бисмо да је овај роман критичка утопија у правом смислу те речи, у првом реду анархистичка утопија (савремени анархистички покрет прихвата овај роман скоро као своју Библију), у другом феминистичка утопија, а у трећем еколошка дистопија (слика еколошке катастрофе на Тери, Земљи у будућности). Треба истаћи на крају да је овај роман, по нашем мишљењу, имао већи утицај на читаоце у смислу прихватања феминистичких идеја од „чистих“ феминистичких утопија. Разлоге треба тражити у имагинацији Урсуле Легвин, њеном мајсторском приповедању, али и студиозном проучавању друштвене мисли 60-их и 70-их година XX века (те повезивању тих промишљања света са старијим, нпр. идејом анархизма и чак таоизма) и најбитније, ненаметљивом ткању тих идеја у ткиво романа, толико ненаметљивом да читалац ни у једном тренутку не посумња у могућност једног таквог, бољег (никако идеалног) света и таквих односа међу људима, без обзира на разлике међу њима.

Примарна литература

Легвин 1987: У. Легвин, *Човек празних шака*, Београд: Народна књига: Партизанска књига.

Секундарна литература

Бернардо, Марфи 2006: S. Bernardo, G. Murphy, *Ursula K. Le Guin: A Critical Companion*, Westport: Greenwood Press.

Вајт 1994: J. White, *Coming Back From the Silence – an interview with Ursula Le Guin*, <http://www.swarthmore.edu/Humanities/pschmid1/engl5H/leguin.interv.html>, 2. 2. 2012.

Клут, Николс 1995: J. Clute, P. Nicholls, *The Encyclopedia of Science Fiction*, New York: St. Martin's Press.

Милет 2000: K. Millett, *Sexual Politics*, Champaign: University of Illinois Press.

Мишел 1997: А. Мишел, *Феминизам*, Београд: Плато.

Мојлан 1986: T. Moylan, *Demand the Impossible: Science Fiction and the Utopian Imagination*, London: Methuen.

Морис, Крос 2009: J. Morris, A. Kross, *The A to Z of Utopianism*, Lanham: The Scarecrow Press.

Фајерстоун 2003: S. Firestone, *The Dialectic of Sex: The Case for Feminist Revolution*, New York: Farrar, Straus and Giroux.

FEMINISM IN URSULA K. LE GUIN'S *THE DISPOSSESSED*

Summary

Ursula Le Guin is one of the most important contemporary writers of science fiction. She has also written many theoretic works on subject of science fiction and her place in bringing back artistic value to science fiction is undeniable. In the opinion of critics, one of her best novels is *The Dispossessed* (published in 1974). This paper concerns the impact of feminism on writing the novel, identifies the basic positions of the second wave of feminism and the ways in which they are implemented in this novel. The second part of this paper deals with a critique given by actual feminists from that time and third part brings a genre question - is this novel a feminist utopia or not?

Key words: science fiction, Ursula Le Guin, feminism, critical utopia, feminist utopia

Sava Stamenković

Софија Немет¹*Београд*

РОДНИ ИДЕНТИТЕТ И АНДРОГИНА ВИЗИЈА ВИРЦИНИЈЕ ВУЛФ У РОМАНИМА *ОРЛАНДО* И *ГОСПОЉА ДАЛОВЕЈ*

Крећући се у оквирима теорије културе и феминистичке критике, уз критички осврт на доба модернизма, у овом есеју превасходно ћу се бавити проблематичним статусом појма рода и питањима родних улога, која Вирџинија Вулф поставља у својим романима *Орландо* и *Госпођа Даловеј*. Кроз тумачења домаћих и страних теоретичара и теоретичарки, такође ћу се позабавити андрогином визијом ове списатељице, коју она у својим романима имплицитно представља као идеално решење за проблеме са којима се њени ликови суочавају због друштвено наметнут родних улога, очекивања и поларизације полова.

Кључне речи: род, пол, идентитет, андрогиност, Вулф

Модернизам у духу феминизма

„Све личности Вирџиније Вулф постављају себи то болно питање о свом идентитету. Ко сам ја? Неко, нико, сто хиљада лица [...]“ (Натан 1964: 102)

„Колико све различитих људи има [...] и сви се у неко доба настањују у људском духу“ (Вулф2 1991: 181).

Посматрано кроз призму постмодерног доба и такозване мултидисциплинарности које оно доноси, данас се једном делу може приступити са готово безброј позиција. Почев од феминистичких студија, у другој половини двадесетог века отворила су се многа врата за тумачење културе, у оквиру које, између осталих, доминирају и теме моћи, тела и телесности, полности, (Дојчиновић 2011: 15) и данас још увек проблематична тема рода. Стога је услед саме многострукости идентитета ликова које ствара Вирџинија Вулф и њеном делу могуће приступити из овако „широко дефинисаног поља“ (Дојчиновић 2011: 16).

Ипак, чини се да Вулфова у својим књижевним делима најпре настоји да развије модернистичку и истовремено феминистичку естетику (Еванс 2003: 6). У том смислу, Вулфова би се могла сматрати и списатељицом која је започела такозвану „женску фазу“ у књижевном стваралаштву², док једна од типичних

1 sofijam44@yahoo.co.uk

2 Према дефиницији Илејн Шоуволтер, коју је дала у својој књизи *Њихова сопствена књижевност*, женска књижевна традиција развијала се кроз три фазе: „женствену“ (од четрдесетих година деветнаестог века), која подразумева „имитације доминантних стандарда и схватања друштвених улога“, затим „феминистичку“ (од 1880. до 1920.), као фазу „побуне“ против оваквих стандарда и вредности и, коначно, кроз „женску“ фазу (од 1920. па на даље), или такозвану фазу „самоот-

тема развијених у модернизму, која доминира и у делима ове списатељице, јесте „унутрашња подељеност“ (Дојчиновић 2011: 25).

Роман Вирџиније Вулф, *Госпођа Даловеј*, бави се дубинском анализом мисли, душевног и емотивног стања како женских, тако и мушких ликова, подједнако. Скоро сви ликови осликани у овом роману су, на неки начин, подељене личности – личности у којима се одиграва унутрашња борба са са сопственим алтер-егом, са оним мушким и женским у себи, као и са родним очекивањима и улогама које им друштво намеће и у које и сами, мање или више успешно, очајнички покушавају да се уклопе.

Уметничко стваралаштво и ангажованост Вирџиније Вулф такође се савршено уклапа у концепт авангарде. Као припадници покрета „друштвено отуђених уметника“, авангардисти су настојали да „разоре и потпуно одбаце целокупан грађански систем вредности“ (Ђурић, 2009: 31).³ У том смислу *Орlando*, као прави авангардни роман, говори о побуни против патријархалних норми наметнутих од стране лажно моралног енглеског друштва, узимајући за централну тему родну трансгресију главног лика, Орlando, који је у шеснаестом веку рођен као мушкарац, да би половином седамнаестог века постао жена. Кроз четворовековни процес духовне, социјалне, књижевне и психолошке трансформације и еманципације, Орlando тек доласком двадесетог века – модернизма - постаје једна целовита, остварена личност.

Теоријско раскринкавање рода

Појам рода централна је тема феминистичке књижевне критике, а свакако је и једна од значајнијих у студијама културе. Теоретичар Роберт Столер први уводи разлику између „биолошких одлика“ и „друштвених улога полова“, након чега се у даљој феминистичкој пракси овај појам тумачи „релационо“, односно као плод друштвено променљивих конструкција (Дојчиновић-Нешић 2006: 151).

У токовима модерне културе, феминизам први проблематизује појам рода. Делујући превасходно као субверзивна сила, феминистичке почињу да подривају стереотипна схватања и конвенционалне представе о мушкости и женствености, у настојању да „денатурализују“ ове појмове (Еванс 2003: 72, 73)⁴. Оне конвенције против којих су се модернисти, а међу њима и Вирџинија Вулф, бунили, великим делом припадале су омраженом викторијанском свету. Патријархални назори и такозвана „маскулина доминација живота, праћена екстремном сексуалном поларизацијом“ (Хејлбурн 1982: xviii)⁵, дакако су били присутни у широком историјском распону западно-европске цивилизације. Међутим, чини се да су они свој врхунац управо достигли за време владавине енглеске краљице Викторије. Гледано кроз тзв. викторијанску призму, навешћемо овде неке

крића“, јер тек у овој фази личност се окреће од главних токова ка себи, када почиње и „трагање за идентитетом“ (Ђурић 2009: 67).

3 Блумзбери група, којој је припадала и Вирџинија Вулф, била је управо једна таква група уметника која се залагала за слободу израза у уметности и за слободу у понашању, уопште. На пример, представа коју је ова група организовала на броду Дредноут, у којој је Вирџинија Вулф била прерушена у мушкарца, изазвала је прави скандал у медијима. Њену „родну трансгресију“ у овој игри Биљана Дојчиновић тумачи као важан елемент „њеног стварања модернистичког контекста“ (Дојчиновић 2011: 21).

4 “the denaturalization of gender”; све цитате из наведеног дела превела С. Немет.

5 “masculine domination of life accompanied by extreme sexual polarization”; све цитате из наведеног дела превела С. Немет.

од типичних карактеристика друштвено наметнутих очекивања која се односе на родне улоге, кроз дефиницију „маскулиног“ (мушког, мужевног) и „фемининог“ (женског, женственог), где „маскулино“ треба да представља: „моћ“, „креативну енергију“, „способност“, „такмичарски дух“, „спретност“, „неосетљивост“ и, по потреби, „насилност“, док под опште прихваћену дефиницију „фемининог“ потпада: „нежност“, „углађеност“, „интуитивност, пре него рационалност“, „пасивност“, „попустљивост“ (Хејлбурн 1982: xiv), итд. Типичан став по питању родних улога једног викторијанца био би да „мушкарци морају бити мужевни, а жене женствене, док се и најмања мрља андрогинности мора осудити“, што је дефиниција коју је дао нико други до отац Вирциније Вулф, Лесли Стивен (Хејлбурн 1982: xvii).

Терет рода у романима *Орландо* и *Госпођа Даловеј*

При тумачењу ова да романа госпође Вулф, *Орландо* би се пре могао читати као експлицитна критика, односно „менипска сатира“ (Бечановић-Николић 1995: 488)⁶, док је *Госпођа Даловеј*, с друге стране, роман који даје суптилнију и дубљу анализу карактера и кроз њих учитаних друштвених кодова.

У *Орланду* Вулфова појам рода представља као нестабилан ентитет, као категорију субјекта којег конструишу друштвене околности у којима живи (Еванс 2003: 73). Читано у кључу савремених студија културе, у којој културне снаге обликују „друштвени субјект“ (Ђурић 2009: 36), у овом роману непрестано се намеће питање које Орландо у ироничном тону поставља: „Шта је заправо ‘доба’? Шта смо то ‘ми’?“ (Вулф² 1991: 121).

Занимљиво је и како се „разматрање позиција идентитета“, које пред нас поставља Вирцинија Вулф у роману *Госпођа Даловеј*, уклапа у амалгам студија културе и феминистичких студија. Тако се овај роман тока свести може тумачити и кроз визуру „многоструких субјекатских позиција“ (Дојчиновић 2011: 19)⁷, приказаних кроз свест неколико ликова: Кларису и Ричарда Даловеја, угледног брачног пара из високог друштва, Септимуса Ворена Смита и његове супруге Реције, Питера Волша, Кларисиног бившег љубавника, итд. - који представљају различито родно конструисане субјекте.

У оба романа, додуше са нешто другачијим приступом, Вирцинија Вулф бави се проблематиком родних позиција мушких и женских ликова, подједнако. Слична симетрија у приступу у *Орланду* се огледа кроз поделу периода које је Орландо провео као мушкарац и као жена. Иако је питање полне трансформације јасно, у овом роману питање родне трансформације остаје проблематично и до самог краја отворено. У роману *Госпођа Даловеј*, пак, иако нема експлицитно транссексуалних ликова, два главна лика - Клариса Даловеј и Септимус Ворен Смит - као суштински родно подељене и конфликтне личности, служе као пандан један другоме, односно један су другоме „алтер-его“.

6 У тексту „Андрогини дух Вирциније Вулф“, Зорица Бечановић-Николић сажето описује роман *Орландо* на следећи начин: „*Орландо*, као каква менипска сатира, има елемената и пицарског романа и филозофског списа, и образовног романа и квази научне биографије, а све је проткано пародијом књижевног стваралаштва од елизабетанског до викторијанског доба и сатиром усмереном на друштвена и паралитерарна збивања, с посебним нагласком на односе међу половима“; в. наведено дело, 488.

7 Сузан Фридман говори о чак „шест дискурса идентитета“; в. наведено дело, 16-19.

Питање полне и родне одређености централно је за оба романа, с тим што је тон којим се оно поставља другачији. У *Орланду* ово питање превасходно је критичког карактера, може се рећи чак и бунтовничког, јер га главни лик поставља као револт против лажног морала и друштвено-законских стега, када у бесу узвикује: „Пол? А! Шта с полом?“, док чита судску пресуду да је изгубио/ла право на наследство, пошто је њен пол „неоспорно“ проглашен женским (Вулф² 1991: 150). Даље, за пример се може узети и пародичан опис кринолина које су жене у деветнаестом веку носиле, чиме је Вулфова симболично желела да покаже колико је наметање родних улога само кроз моду било оптерећујуће. Њихова симболичка улога била је двојака - једна је пренаглашено истицање родних одлика женствености, а друга, парадоксално, истовремено прикривање и поништавање полних карактеристика жене: „Нису ли све оне биле слабе жене? И носиле су кринолине да што боље сакрију ту чињеницу; велику чињеницу; свака добра жена је дала све од себе да порекне [...] чињеницу да ће родити дете? Да носи, заправо, петнаесторо или двадесеторо деце, тако да је највећи део живота скромне жене прошао, коначно, у порицању онога што је сваке године макар једног дана постајало очигледно (Вулф² 1991: 138).

Таква „сукња“, жали се Орландо, не само да је била „тежа и досаднија од свих хаљина које је икада носила“, већ ниједна гардероба - овде схваћена и у буквалном и у пренесеном смислу - „није толико спутавала њене покрете“ (Вулф² 1991: 144). Цела пета (19. век), и већим делом шеста глава романа (20. век), представљају оштру критику културе викторијанског доба, пре свега због извештачности и лажног морала који је одисао из сваке његове поре. Орландов „биограф“ то и наглашава: „није подносила дух деветнаестог века и зато ју је здружио и сломио [...] а сада кад је Орландо била одрасла жена, годину-две изнад тридесете, црте њеног карактера биле су фиксирани и било је неподношљиво савијати их на погрешан начин“ (Вулф² 1991: 144).

У том смислу, Орландо, као побуњеник/побуњеница против родно наметнутих конвенција, критику врло експлицитно упућује на друштво, у циљу самоафирмације, док се друштвена критика, иако имплицитно постоји у роману *Госпођа Даловеј*, може ишчитавати пре из само-критике ликова, који очајнички покушавају да се помире са родно наметнутим улогама, али превасходно у ауто-деструктивном духу.

За разлику од *Орланда*, који тему родних улога испитује кроз сатиру, визија фемининог и маскулиног у роману *Госпођа Даловеј* представљена је готово трагично. Дубоки душевни расцеп, проузрокован несналажењем у друштвено-родним улогама, приказан је претежно кроз ликове Кларисе Даловеј – наизглед задовољне, добро ситуиране домаћице и Септимуса Ворена Смита – човека који преживевши страхоте рата, запада у тешку душевну болест.

„Покушавала је да увек буде иста и да никад не покаже ни знака својих других ‘ја’“ (Вулф² 2004: 40). Клариса у целом роману води дијалог - борбу са самом собом. Свесна терета рода који је предодређена да носи: „Пошто потичемо од тог проклетог рода, ланцима привезаног за брод који тоне“ (Вулф² 2004: 81) и свесна своје унутрашње подељености, она непрестано осећа „комешање тог бруталног чудовишта у њој!“ (Вулф² 2004: 14). „Женско“ које, условно речено, у тој борби односи превагу у Кларисином карактеру, покушава да избрише сурове чињенице „маскулине“ реалности, попут изолације, рата и смрти (Бејзин 1973: 103). Клариса тера себе да се „понаша као права дама“ (Вулф² 2004: 81), не би ли угушила глас тог „чудовишта“, те мрачне стране своје личности, свесно се покуравајући ономе

што Вулфова у једном свом есеју назива „вилом домаћег огњишта“⁸: „човек мора да плати из свог тајног складишта изванредних тренутака [...] човек мора у свом свакодневном животу да плаћа слугама, да плаћа псима и канаринцима, изнад свега Ричарду, свом мужу, који је основа свега тога“ (Вулф² 2004: 32), огорчено размишља госпођа Даловеј.

Ипак, у улози домаћице она се осећа сигурно. У свом дому и на својим забавама она покушава да пронађе уточиште. Полифонијом која потиче од огромног броја званица на њеној забави, она покушава да угуши гласове у својој глави. Међутим, у сусрету са завршним фрагментом Септимусове приче, Клариса Даловеј „препознаје у несрећном младићу свог сопственог двојника“ (Дојчиновић-Нешић 2006: 69). Примивши вест о самоубиству Септимуса Ворена Смита, она се неизбежно суочава са самом собом, признајући да је чињеница да се један млад човек убио, баш у време њене забаве, „њен пораз, њена срамота“ (Вулф² 2004: 139). Она осећа да је „кажњена да гледа како овде човек а тамо жена тону и нестају у дубокој тмини, док је она присиљена да стоји ту, у својој вечерњој хаљини“ (Вулф² 2004: 139). И овде хаљина представља симбол онога што Клариса дубоко осећа као присилу и терет рода – присилу да игра улогу површне жене, жене чија је једина окупација да води домаћинство и приређује испразне забаве.

Међутим, овај тренутак суочавања не траје дуго, механизам одбране почиње брзо да ради и госпођа Даловеј се из дубине своје свести враћа у спољашњи свет, свет у коме је она савршена хостеса једне савршене забаве: „Али она мора да се врати. Мора опет да преузме своју улогу.“ (Вулф² 2004: 191).

Ипак, прича госпође Даловеј није трагична. Клариса не извршава самоубиство. Она је само једна сјајна домаћица која купује цвеће и приређује забаву. Без присуства Септимусовог лика, њен живот и емоције би могле деловати чак тривијално, али управо његово присуство служи да укаже колико је танка линија између „здравог разума“ и „лудила“, живота и смрти (Бејзин 1973: 112), мушког и женског у бићу које пати.

Једна од ствари која Септимуса највише раздире јесте недостатак осећања – он не осећа патњу за изгубљеним пријатељем у рату и то га изједа до те мере да он почиње да мрзи себе: „нема оправдања; њему није ништа, осим оног греха због којег га је људска природа осудила на смрт: да не осећа ништа. Био је равнодушан чак и кад је Еванс погинуо; то је оно најгоре; [...] оженио се женом коју не воли; слагао ју је, завео [...] Пресуда људске природе над таквим бедником је смрт.“ (Вулф² 2004: 95).

С друге стране, Доктор Бредшо, психијатар, узрок Септимусовог растројства тумачи као закаснелу реакцију на ужасе које је у рату преживео. (Бејзин 1973: 110). Али и Доктор Бредшо овде игра своју симболичну улогу – он је сам симбол људског друштва. Нажалост, у стању крајњег душевног растројства, Септимус не уме из надобудних и неосетљивих сугестија доктора Бредшоа, тог, како га је Клариса окарактерисала „јасно рђавог човека без пола и страсти“ (Вулф² 2004: 189), да прочита фригидне ставове енглеског друштва, дозвољавајући да га порази неуспех идентификације са улогом типичног мушкарца, храброг енглеског војника и мужа, која се од њега очекује: „Дакле, препали сте се – рече он љубазно и седе поред свог болесника. Говорио је својој жени како ће се убити, а

8 „Вила домаћег огњишта“ представља концепт женске потчињености, против које се Вирџинија Вулф свесрдно борила. Видети: Woolf, “Professions for Women” in *Virginia Woolf, Killing the Angel in the House*, ed. R. Bowlby, England: Penguin Books Ltd, 1992, 3-5.

она је још сасвим млада, странкиња, зар не? Зар јој то не даје веома чудну представу о Енглезима као мужевима? Зар човек, можда, нема обавеза према својој жени?“ (Вулф² 2004: 96), критикује Бредшо. Клариса, као душевно здрава особа, препознаје да доктор Бредшо није пука слика људске природе, већ пре људског друштва и да заправо живот неподношљивим чине људи који покушавају да вас укалупе у друштвено прихватљиве улоге. За Кларису, Доктор Бредшо је „човек који је крајње учтив према женама, али у стању да учини неко неописиво насиље – да присили вашу душу, да, то је - да је тај млади човек отишао к њему и да му је сер Виљем на тај начин ударио печат своје моћи [...]: живот је постао неподношљив; људи га чине неподношљивим, баш такви људи“ (Вулф² 2004: 189), закључује Клариса.

Улоге које друштво намеће очито и Клариса и Септимус осећају као неподношљиве, с том разликом што Клариса некако успева да са њима изађе на крај, док Септимус подлеже под притиском друштвено-родних очекивања, које му, мада не свесно, намеће и његова супруга Реџија, и сама жртва укалупљењих родних конвенција. Дубока унесрећеност услед неиспуњених (родних) очекивања, најбоље је осликана у сцени у Риџентс парку, у коме овај млади брачни пар посматра авионе док исписују рекламе на небу. Оно што је у овој сцени кључно, међутим, јесте сцена која се одвија унутра, у мислима и души двоје младих људи – жене која је напустила свој дом и своју земљу, како би се удала за човека кога је искрено волела, али од кога је желела оно што јој он није могао пружити:

Она би више волела да је мртав! Не може да седи крај њега док он тако буљи и не види је и чини да све око њега изгледа страшно [...] ‘Септимус сувише напорно ради’, то је било све што је могла да каже чак и својој рођеној мајци. [...] Кукавички је то за једног човека да говори како ће се убити, при том је Септимус још и ратовао; био је храбар; није то више онај Септимус. Стављала је чипкани оковратник. Стављала је нови шешир на главу, а он то никада није примећивао; и био је срећан без ње. Ништа не би њу могло учинити срећном без њега! Ништа! Он је себичан. Такви су мушкарци [...] Гле! Бурма јој склизну – толико је ослабила. (Вулф² 2004: 25-26).

Готово свака Реџијина мисао одише друштвено-родним стереотипима. Ако анализирамо њен унутрашњи монолог, видећемо да се Реџија Смит у потпуности идентификовала са улогом слабе жене, жене којој срећа, сигурност, статус и идентитет у потпуности зависе од мужа. Она се такође скрива иза лажи да њен муж „сувише напорно ради”, јер то је један од стереотипа – мушкарац, као глава породице, мора жени да обезбеди материјалне услове за живот. Она, затим, одбија да прихвати да је он преплашен, зато што су то типично женска осећања; она о свом мужу поново гради стереотипну слику – мушкарац, војник, треба да буде храбар. За њу је „најужасније од свега гледати човека, као што је Септимус, који је ратовао и био храбар, како плаче“ (Вулф² 2004: 145). Реџија се, дакле, не сучава са истином, већ у налету очаја наставља да се брани стереотипима – зато ставља чипкани оковратник и нови шешир – симболе женствености – у своју одбрану. Када ни то не помогне, прибегава нападу на цео мушки род, покушавајући да узрок Септимусове незаинтересованости припише предрасуди да су мушкарци, једноставно, себични. (Марш 1998: 48-51). Тражећи спас у стереотипима, она у ствари тражи потврду да Септимус није заиста болестан. На жалост, такав заклон је неодржив, стереотипи се руше, маске падају, заједно са бурмом која клизи са Реџијиног осушеног прста.

Поред симболике одевања, бурму, као симбол друштвено и родно прихваћеног идентитета, списатељица обилно користи у оба романа. И Орландо под очигледним притиском конвенција деветнаестог века, у тренуцима слабости и несигурности које осећа као жена, полази у махниту потеру за мужем, видећи у бурми спас: „На кога, питала је, бацивши поглед на облаке који су се враћали, склопивши руке док је клекла пред оквир прозора и изгледала као сама слика привлачне жене која је то урадила, могу да се ослоним?“ [...] Сви су венчани осим мене [...] док сам ја [...] сама, неударна, усамљена“ (Вулф² 1991: 145). Попут Реције, и Орландо овде представља слику једне слабе жене, жене којој је муж неопходан како би опстала. Међутим, основна разлика између Орланда и Реције лежи у томе што слика коју гледамо док посматрамо Орланда, у једном типично женски подређеном положају, није трагична, већ иронична, чак помало комична, јер нам и сам „биограф“ каже да, заправо: „Није то Орландо говорила, већ дух доба“ (Вулф² 1991: 145). Ми, дакле, поуздано знамо да Орландо суштински не пати, јер иако прихвата конвенције, она се њима поиграва. Деветнаести век је, на послетку, за њу само прелазна фаза, фаза кроз коју победнички пролази и чије конвенције, у двадесетом веку, потпуно деградира и руши. С друге стране, ликови романа *Госпођа Даловеј* очито попуштају под притиском друштвено-родних очекивања. Они са њима не умеју, или немају снаге да се изборе. Њихова прича је трагична зато што за разлику од Орланда, они не руше конвенције, већ конвенције, коначно, руше њих.

Родно растерећење – андрогини дух

Уколико спас лежи у разбијању „сексуалних поларизација“, у тзв. ослобађању од „затвора рода“, онда се овакво идеално стање најбоље може описати термином „андрогинија“, што је реч грчког порекла која у себи експлицитно носи значење споја мушког и женског – настале од речи „andro“ (мушкарац) и „gyn“ (жена), односно равноправног споја карактеристика оба пола (Хејлбурн 1982: ix). Моћ андрогиног стања духа и ума лежи у претпоставци да „андрогинија ослобађа индивидуу од стега прикладног“ (Хејлбурн 1982: x.), а зар се концепт целог модерничког, односно авангардног покрета у уметности управо не своди на један такав циљ – ослободити се од свих стега и конвенција, како оних спољашњих, традиционалних, социјалних, културних, политичких, тако и оних унутрашњих, психолошких, у потрази и избору сопственог (родног) идентитета. Основна замисао Вирџиније Вулф је да личност није нешто монолитно, укалупљено, а пре свега не нешто строго одређено једним родом и једним идентитетом. Такав став Вулфова врло експлицитно износи у роману *Орландо*: „Јер имала је велики избор бића која би могла позвати, много више него што бисмо могли места да им нађемо, пошто се биографија сматра потпуном ако рачуна просто са шест или седам бића, док их једна личност може имати на хиљаде“ (Вулф² 1991: 181).

При анализирању андрогиније у књижевности, врло често долази до преплитања са феминизмом. У неку руку ово укрштање је и логично, обзиром да се у свету сексуалне поларизације и под притиском патријархалних начела, као врста побуне неминовно морао изродити и андрогини и феминистички имплус, чији је циљ идентичан – разбијање патријархалних стега и дефиниција. Међутим, тачка разилажења са многим феминистичким теоријама лежи у томе што концепт андрогиније претпоставља „дух помирења између полова“, отварајући пун распон могућности за формирање идентитета, који је подједнако отворен

за оба пола, где жене могу бити „агресивне попут мушкараца“, а мушкарци смеју бити „нежни, попут жена“ (Хејлбурн 1982: x). Пимарни симбол андрогине визије ове списатељице описан је у њеном култном тексту, *A Room of One's Own*⁹, кроз слику двоје људи, мушкараца и жене, који заједно улазе у такси, што симболично представља спајање два пола у једно (Хејлбурн 1982: 154).

Свест о томе да се „у сваком људском бићу одиграва [...] колебање од једног пола ка другом“ (Вулф² 1991: 181), у роману *Орландо* Вулфова је транспортовала у „ведру и мудру повест“ (Бечановић-Николић 1995: 493). Социјалне и материјалне препреке са којима се главни лик сусреће и као мушкарац и као жена, прожете су хумором, пародијом и сатиром, те за Орланда, суштински, пол не представља трагичан фактор. (Бечановић-Николић 1995: 498). Без обзира на промену пола, Орландов идентитет остаје исти: „Орландо је постао жена – то се не може порећи. Али у сваком другом смислу, Орландо је остао до детаља онакав какав је био. Промена пола, иако је променила њихову будућност, није ништа урадила да промени њихов идентитет“ (Вулф² 1991: 83). Може се чак рећи и да овај роман представља својеврсну „похвалу утопијског идеала андрогиности“, јер тек потпуним сажимањем мушког и женског у себи, Орландо постаје „целовита“ и „креативна“ (Бечановић-Николић, 1995: 493), а надасве слободна и задовољна особа: „нема никакве сумње да је она пожњела две жетве; задовољства живота су порасла и искуства се умножила“ (Вулф² 1991: 130).

Док је размишљање у оквиру стереотипа исмевано у *Орланду*, у роману *Госпођа Даловеј* то представља један од суштинских узрока унутрашњег раскола, усамљености и изолације, код скоро свих ликова. Како за Рецију и Септимуса Ворена Смита стереотипни ставови везани за родне улоге представљају основну баријеру у њиховој блискости (Марш 1998: 53), тако такви стереотипи утичу на осећање несигурности, незадовољства и усамљености Кларисе Даловеј. Међутим, и у овом роману имплицирано срећно решење за расцеп бића услед оптерећености родним очекивањима Вулфова нуди кроз један други лик – андрогини карактер Питера Волша, Кларисиног старог љубавника, који се уједно може посматрати и као пандан лику Орланда, из другог романа.

Одбацивши конвенције и уштогљеност енглеског друштва, Питер је отишао да живи у Индији. Клариса, стављајући маску жене добро ситуиране у високом енглеском друштву, првобитно Питеру замера на ономе што је он таквим одбацивањем у себи развио – претерану „женственост“: „То га је и упропастило у англо-индијском друштву – та осетљивост“, размишља Клариса (Вулф² 2004: 156). Међутим, у тренуцима када маске падну и стеге конвенција попусте, Клариса Даловеј коначно признаје величину и слободу Питеровог бића и духа:

Чудно је; истина је: многи људи су то осећали. Да Питер Волш, који је имао пристојног успеха, који је како треба обављао своје средње дужности, кога су волели, али кога су сматрали мало настраним, који се правио важан – чудно је да он, нарочито сада под седом косом, има задовољан изглед, изглед човека који је сачувао резерве. Због

9 “For certainly when I saw the couple get into the taxicab the mind felt as if, after being divided, it had come together again in a natural fusion [...] the sight of the two people getting into the taxi and the satisfaction it gave me made me also ask whether there are two sexes in the mind corresponding to the two sexes in the body, and whether they also require to be united in order to get complete satisfaction and happiness? [...] Coleridge perhaps meant this when he said that a great mind is androgynous. It is when this fusion takes place that the mind is fully fertilized and uses all its faculties.” Видети: Woolf, *A room of One's Own*, <http://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91r/>, 46.

тога је и био привлачан за жене којима се допада то што он није баш сасвим мушкарац [...] поред тога умео је да галами и да се весели, и да се хвата за стомак на какву шалу у мушком друштву [...] - (Вулф² 2004: 160).

На самом крају унутрашњег монолога Госпође Даловеј следи и оно најважније признање, признање из којег избија и сама суштина визије Вирџиније Вулф: „[...] Био је човек.“ (Вулф² 2004: 160)

Литература:

- Бејзин 1973: N. T. Bazin, *Virginia Woolf and the Androgynous Vision*, New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press.
- Бечановић-Николић 1995: З. Бечановић-Николић, Андрогини дух Вирџиније Вулф, Нови Сад: *Лейтмотив Матице Српске*, књ. 456, св.4, 485-499.
- Вулф² 1991: В. Вулф, *Орландо*, С. Сојановић (превод), Нови сад: Светови.
- Вулф² 1992: V. Woolf, *Professions for Women*, in: *Killing the Angel in the House*, R. Bowlby (ed.), England: Penguin Books Ltd, 1-9.
- Вулф² 2004: В. Вулф, *Госпођа Даловеј*, М. Михајловић (превод), Београд: Народна књига.
- Вулф² 2008: V. Woolf, *Modern Fiction*, in: *Selected Essays*, D. Bradshaw (ed.), New York: Oxford University Press, 6-12.
- Дојчиновић-Нешић 2006а: Б. Дојчиновић-Нешић, *Градови, собе, пошрети*, Београд: Књижевно друштво „Свети Сава“.
- Дојчиновић-Нешић 2006б: Б. Дојчиновић-Нешић, Женско писмо, проблем рода и гинокритика, у: Б. Стојановић-Пантовић и С. Нешић (ред.), *Теоријско-историјски преглед компаративистичке терминологије код Срба*, огледна свеска бр. 1, Београд: Књижевно друштво „Свети Сава“, 149-165.
- Дојчиновић 2011: В. Dojčinović, *Susreti u Tami*, Beograd: Službeni glasnik.
- Ђурић 2009: D. Đurić, *Poezija, Teorija, Rod*, Beograd: Orion art.
- Еванс 2003: M. Evans, *Gender and Social Theory*, Buckingham, Philadelphia: Open University Press.
- Марш 1998: N. Marsh (ed.), *Virginia Woolf: The Novels*, Great Britain: Macmillan Press LTD.
- Наган 1964: М. Наган, *Вирџинија Вулф њом самом*, Ј.Јелић (превод), Београд: Савремена Школа.
- Хејлбурн 1982: С. G.. Heilburn, *Toward a Recognition of Androgyny*, New York, London: W.W. Norton & Company.
- V. Woolf. *A Room of One's Own*. <<http://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91r/>> 1.10.2011.

**GENDER, IDENTITY AND ANDROGINOUS VISION IN VIRGINIA WOOLF'S
ORLANDO AND *MRS. DALLOWAY***

Summary

In this essay I have been dealing with the problematic category of gender, and the assignment of gendered roles in Virginia Woolf's novels: *Orlando* and *Mrs. Dalloway*. My research was primarily conducted from the point of view of Feminist Criticism and Gender Theory, summed within the larger field of Cultural Criticism. With reference to Woolf's critical view of the topic, and to other renowned critical theorists of day, I have also dwelled upon the notion of androgyny, which this remarkable author regarded as an ideal state of being, in the world polarized by the war of the sexes. Thus, androgyny, as notion, is explained and applied to Woolf's texts, as a solution to the problems her characters are faced with.

Key words: gender, sex, identity, androgyny, Woolf

Јелена Симић¹

Јагодина

МЕДИЦИНСКИ ИСТРАЖНИ ДИСКУРС У РОМАНУ МАРГАРЕТ АТВУД АЛИЈАС ГРЕЈС – УТВРЂИВАЊЕ КРИВИЦЕ ИЛИ НЕВИНОСТИ „ЗЛОЧИНКЕ“ ГРЕЈС МАРКС

У раду се истражује како је психоанализа нашла своју примену у испитивању поремећаја личности као фактора криминалитета, што је нашло свој израз и у литерарном стваралаштву. У процесу испитивања главног лика романа *Алијас Грејс* долази до разоткривања тешког психотичког стања, шизофреније, што означава расцеп душе, односно распадање друштвене личности болесника. Нагласак је померен са спољне мотивације за извршење злочина која се углавном читава у друштвеном окружењу, класној припадности и међуљудским односима на унутрашња стања душе. Духовно устројство човека приказано је као динамична целина која је недовољно испитана. Истакнут је значај медицинских истраживања у истражном дискурсу криминалних случајева, правног поретка и казних система. Асоцијације, тумачење снова, поступци хипнозе и разни начини утврђивање симптома неуроза су неке од бројних научних метода којима психоанализа покушава да продре до оног што је несвесно у уму човека.

Кључне речи: психоанализа, тумачење снова, кривица, казна, помиловање

Истинит догађај као инспирација за роман *Алијас Грејс*

Алијас Грејс је историјски фикциони роман кандаске списатељице Маргарет Атвуд, објављен 1996. године. Прича је заснована на истинитом догађају из 1843. године, злогласном убиству велепоседника Томаса Кинира и његове домаћице и љубавнице Ненси Монтгомери у Ричмонд Хилу и потоњем суђењу Грејс Маркс и Џејмсу Макдермоту који су за овај злочин оптужени и осуђени у Новом затвору у Торонту 21. новембра, 1843. године. Џејмс Макдермот који је у домаћинству Томаса Кинира радио као слуга и коњушар због овог злочина је обешен, а његова саучесница Грејс Маркс, која је радила као служавка у истом домаћинству, осуђена је на доживотно заточеништво. Иако подлогу романа чине истинити догађаји они су надограђени и измењени фикцијом и маштом списатељице и испричани кроз визуру различитих ликова и дати кроз бројне новинске чланке, хронике или судске извештаје и испитивања који су пратили читаво суђење.

Сведочења самих починилаца злочина, бројних сведока, као и многих стручњака, доктора, новинара и свештених лица која су долазила у додир са окривљеном Грејс Маркс за време суђења или у време издражавања њене казне, као и сведочења њених познаника из времена пре почињеног злочина осветљавају лик ове младе и привлачне злочинке са разних аспеката, показујући сву слојевитост и недокучивост људске природе. До краја загонетна и никада у потпуности разоткривена, сензуална и опасна, привлачна и одбојна у исто време, жртва или демон, главна јунакиња овог романа, Грејс Маркс, прича своју причу и усто време

1 jekicavon@ptt.rs

је слуша и чита о себи од других људи. Питање се поставља – Ко је боље познаје, сви ти други који су је испитивали, истраживали проучавали и сецирали њену душу и тело или она саму себе?

Преступник постаје особа коју треба боље упознати

Временом су јавна мучења као и јавни призори вешања лагано нестајали из праксе кажњавања злочинаца. Како Фуко тврди (в. Фуко 1997:244) почетком 19. века отпочиње ново доба за казнене системе јер кажњавање губи свој непосредни физички карактер а тело као главна мета казнене репресије је нестало. Сада се снаге казнено поправног система усмеравају на кажњавање и спас душе.

Заточеништво само по себи није казна већ само начин да се непослушне јединке држе под контролом и буду под константним надзором (болничким, затворским) а самим тим и под контролом.

Затвори као институције за кажњавање злочинаца настају ван судског апарата, са циљем лишавања слободе јединке која је починила злочин односно неку криминалну делатност. Појава институције затвора као једне од најучесталијих казни након периода јавних мучења или погубљења представљају „цивилизовања“ у историји кривичног права када оно постаје „човечно“. Осим механизма лишавања слободе једна од захтеваних функција затвора је и функција „преображавања јединке“. У циљу бољег постизања позитивних ефеката у процесу реформисања и преображавања јединке затвори теже да постану и инструмент за преиначавање односно модификацију казне. Уколико је досуђена казна трајна и непромењива она може изгубити своје васпитно-поправно дејство. Могућност модификовања казне у складу са променом понашања осуђеника као позитивна мотивација постаје битан фактор у функционисању затвора. Могућност ублажавања казне делује подстицајно на понашање затвореника.

Услед свих тих промена затвори постају не само места издржавања казне већ и места осматрања, односно надзора. Отуда се јавља потреба да се затвореник држи под сталном присмотром а сва запажања о њему уредно бележе и књиже од стране надзорника, чувара, свештеника, доктора. Захтев да се преступник боље упозна није био укључен у тој мери у сам чин суђења као метода за боље заснивање пресуде или утврђивање стварног удела кривице, што је донекле иронично.

„А ово значи да казнено-поправни апарат, са целим својим пратећим техничким програмом, врши једну необичну замену: из руку правде он, наимае, прима осуђеника, али своје механизме не усмерава, наравно, на деликт, па ни на самог починиоца деликта, већ на једно донекле различито лице одређено променљивим чиниоцима који бар у почетку нису били узети у обзир у пресуди јер постају релевантни тек за технологију преваспитања. То ново лице којим казнено-поправни апарат замењује осуђеног починиоца деликта, јесте преступник.“ (Фуко 1997: 244)

Како би се постигло жељено преваспитање преступника за његову карактеризацију постаје битан живот који је водио, тако да се читав живот преступника испитује, његова биографија се истражује и реконструира до најситнијих детаља, јер једино на тај начин технике за даље усмеравање живота преступника могу бити делотворне. Посматрањем преступника покушавају се утврдити околности у којима је злочин почињен, као и узроци злочина, који најчешће леже

у ранијем животу. Овакво сагледавање врши се из различитих углова: на основу испитивања личности односно карактера преступника, друштвене средине и васпитања, неповољног окружења, опасних индивидуалних склоности и лошег утицаја одгоја. Дакле, прихвата се постојање психолошког каузалитета као битан фактор уз правно утврђивање одговорности, и ударају се темељи за настанак криминологије као науке. Границе између кривичног и психијатријског дискурса лагано постају све нејасније паралелно са све већим значајем који се придаје анализи биографије преступника и анализи околности у којима се злочин одиграо. Преступник је за свој злочин везан мноштвом сложених односа као што су нагони, инстинкти, скривене тежње, карактерне црте, дакле бројним спољашњим али и унутрашњим подстрекачима које би требало подробно испитати и забележити. Склоност према преступу се уводи као нови појам, а преступништво се дефинише као патолошко одступање од људске врсте. (в. Фуко 1997: 246)

Грејс Маркс је осуђена на смрт. Захваљујући изврсној адвокату који ју је представио као глупу и готово малоумну особу, захваљујући чињеници да је женског рода, изузетно млада, привлачног изгледа а ипак скромна и покорна, њена казна је преиначена на доживотни затвор. Питање кривице или невиности није имало удела у модификовању казне, напротив, спољни фактори су извршили утицај. Након почетне сензације коју су њен злочин и њена судбина изазвала у новинама, хроникама и бројним извештајима њена казна је настављена у казнено-поправној установи за жене, затим у установи за ментално поремећене особе где проводи 15 месеци због хистеријских напада и честих губитака свести, али се након тог периода враћа поново у казнено-поправну установу. Чланови одређеног комитета који верује у могућност реформе злочинаца и у милосрђе ангажују чувеног доктора, Сајмона Џордан, у нади да ће његове модерне методе испитивања злочиначког ума и карактера осветлити догађаје везане за злочин за које Грејс тврди да их се не сећа и да ће тако добијен повољан извештај омогућити њено помиловање. Покушаји да се утврде симптоми неуроза као што су амнезија, хистерија, криминалне склоности или чак лудило помоћу научних метода и поступака доктора Џордана засновани су на принципу психоанализе.

Психоанализа као медицинска истражна метода

Творац психоаналитичке теорије личности, Сигмунд Фројд, један је од највећих психолога 20. века, и свакако први научник и аутор који је указао на несвесне садржаје човекове личности. Већи део човековог психичког доживљавања налази се у сфери несвесног, што је чињеница која по први пут скреће пажњу јавности на комплексност човековог унутрашњег бића и његовог духовног живота. Према Фројду структуру личности чине три узајамно зависна дела: 1) ид-оно, који представља биолошки, инстинктивни, наслеђени и аморални део личности, 2) его-ја, део наше личности који садржи психолошке функције које за задатак имају задовољење импулса који долазе од нашег биолошког дела личности, 3) супер его-над ја, који чине социјално усвојени стандарди чији је задатак да се постарају да задовољење захтева које поставља ид буде извршено на друштвено прихватљив начин. Ид обухвата несвесне садржаје, его чине углавном свесни садржаји као што су мишљење, опажање, памћење, вољна моторика и сл. а супер его обухвата друштвено прихватљиве начине којима его посредује у задовољењу импулса и нагона које захтева ид који се руководи принципом задовољства. Супер его је, дакле, људска савест, која обухвата моралне норме и прин-

ципе који се током развоја људске личности усвајају постепено, а задатак им је да одреде шта се сме а шта не сме. Још један битан појам који Фројд уводи јесте либидо, који се дефинише као тежња за задовољством, а бира своје објекте без препреке и то најрадије забрањене. Немогућност да се либидо задовољи доводи до поремећаја односа између сва три дела људске личности.²

Поред уобичајених истражних метода које се у једном кривичном процесу примењују личност злочинке Грејс Маркс испитује се се једном неуобичајеном истражном методом, а то је поступак психоанализе. Доктор Сајмон Џордан, који изучава болести нерава и душевна обољења, долази из Америке у Канаду како би испитао случај младе девојке која је са свега седамнаест година осуђена за сурово убиство које можда није починила. Ево како сам Фројд, творац психоанализе, описује поступак психоанализе:

“У психоаналитичком лечењу нема ничег другог осим размене речи између анализованог лица и лекара. Болесник говори, прича о прошлим доживљајима и садашњим утисцима, тужи се, исповеда своје жеље и своја осећања. Лекар слуша, проба да управља током мисли болесникових, опомиње, упућује његову пажњу у извесним правцима, даје му разјашњења и посматра реакције разумевања или одбијања које тако изазива код болесника.” (Фројд 1976:13)

Саопштења која болесник даје тичу се оног што је најинтимније у његовом душевном животу, онога што болесник крије пред другима или што чак ни сам себи неће да призна. Психоанализа покушава да укаже на међузависност телесног и душевног поремећаја, и на постојање несвесног мишљења и несвесног хтења, као и на учесталу појаву порицања несвесног. Њабитнији резултати анализе укључују тврдење да нагони, углавном сексуалне природе, који се често сублимирају или потискују, услед немогућности испуњења постају узрочници нервних и душевних болести. Психоанализа тежи динамичком схватању душевних појава. Испитивање је узор сваког психоаналитичког истраживања, а техника испитивања таква да се тежи да се решење свих загонетки добије од самих испитиваних особа.

Доктор Џордан је млади научник, који се бави испитивањем нервних поремећаја код људи. Овај привлачни доктори жели да оснује сопствену душевну болницу, односно институцију за смештање, праћење и лечење нервних болесника. Сматра да ће му искуство проучавања чувене злочинке Грејс Маркс помоћи да дође до нових научних открића на пољу нервних обољења и лечења амнезије. То су, дакле мотиве доктора. Грејс има драгачије мотиве.

Ненавикла на разговор у коме некога заиста занима њено мишљење и свесна да су речи варљиве и лако их је злоупотребити и изврнути њихово значење Грејс на почетку углавном ћути и слуша доктора и његове приче. Новинари су њене речи или податке о њој углавном погрешно тумачили, адвокат и судија су их прилагођавали опет сопственим циљевима које су желели да постигну. Некада давно ни њене родитеље није било брига шта ће, када и како рећи, а једна од ретких особа са којом је некада давно опуштено и искрено разговарала била је Мери Витни, драга пријатељица из прошлости која јој је била попут сестре, а ње више нема. Тек након неког времена проведеног са доктором Џорданом Грејс је проговорила, о чему каже:

2 Видети: Бужињска, Марковски 2003; А. Бужињска, М. П. Марковски, *Књижевне теорије 20. века*, Београд, Службени гласник, превела Ивана Ђокић-Саундерсон, 55-56.

„И тако сам после неког времена, не знам ни сама као, открила да ипак могу да причам с њим и да имам шта да му кажем.

Тако смо наставили. Он постави питање, ја одговорим, он запише у свеску. У судници су записивали сваку моју реч као да је урезују у хартију и знала сам да оно што изговорим више не могу порећи; али су речи ипак биле погрешне, јер сам знала да ће они све што кажем изврнути, чак иако је у почетку било истина. Исто је било и са доктором Банерлингом у болници. Али сада ми се чинило да је све што кажем у реду.“ (Атвуд 2006: 75)

Већ постојећи медицински извештаји о душевном стању Грејс Маркс настали током њеног боравка у душевној болници, опречни су. Др Џозеф Воркман не прихвата идеју да је Грејс луда и сматра да лудница није била добро место за њу, али ипак даје повољан извештај о њој и њеној личности, уз препоруку о благом поступању. Др Самјуел Банерлинг који је Грејс пратио преко годину дана док је била смештена у душевној болници њено лудило сматра срачунатим и одглумљеним као и њене халуцинације и нападе хистерије. Његова је препорука да се надзор појача и да нема наде за њену злочиначку и покварену природу.

Лекарски извештаји у функцији разоткривања карактера и идентитета злочинке па и могуће мотивације за почињени злочин додатна су средства у устражном поступку који за крајњи циљ има потпуно разоткривање једне личности и истине о њој и њеним поступањима.

Прихватање људске јединке не само као тела већ и душе која је чешће болесна него тело у оваквим случајевима извршења злочина захтева и увид у ту исту душу

У психоаналитичкој анализи и лечењима редовно се поставља задатак да се празнина сећања из детињства испуни и да се осветле сећања на ране године детињства када по Фројдовој теорији и долази до формирања личности, између 3 и 5 године живота. Фројд је често напомињао у својим радовима да је „дете отац човека“. Несвесно у душевном животу је, дакле, инфантилно. (в. Бужињска, Марковски 2003: 51-58)

Економско оправдање постојања казнено поправних установа огледа се у ангажовању затвореника на различитим врстама рада. Рад као нека врста казне и могућности искупљења путем друштвено корисне службе и у случају Грејс Маркс има практичну примену. Допуштено јој је да преко дана ради као служавка код супруге управника затвора, да подучава њене кћери везу и шивењу као и да обавља бројне кућне послове. Посете доктора Џордана одигравају се у кући управника затвора и постају још један део свакодневне рутине. Њихови разговори које доктор детаљно бележи занимљиво су сведочанство о прошлости и тешком детињству младе злочинке, испричано у првом лицу од стране саме Грејс.

Након почетног неповерења и ћутања Грејс коначно почиње да прича о свом детињству. Рођена у огромној сиромашној породици као једно од деветоро деце рано је искусила беду, мукотрпан рад и патњу због оца алкохоличара који је мајку а и децу стално малтретирао, злостављао, претио им и тукао их. Емиграција из Ирске у Канаду није поправила њихове материјалне прилике, напротив, након смрти мајке Грејс са свега дванаест година мора да води рачуна о читавој породици, да зарађује за живот и обавља све кућне послове. Сукоб са пијаним оцем у великој ће мери одредити њен каснији однос према мушкарцима, који углавном имају лик непријатеља у њеној свести или боље речено у подсвести.

Дијалог као средство испитивања и у неку врсту ислеђивања строго је контролисан, при чему поред очекиваних питања постоје и очекивани одговори, чега је Грејс веома свесна али не и увек вољна да такве одговоре пружи. Игра асоцијација са доношењем различитих предмета на поклон Грејс и намерног изазивања њених реакција или емоција још једна је метода младог доктора којом се служи не би ли дошао до истине. Доктор доноси Грејс предмете као што су сасушени плави цвет, крушка, јабука, главица лука, паштрнак, кромпир, једном приликом чак и ротквицу коју је она сама пожелела. Углавном доноси воће и поврће, тако да се питање намеће, чија је глад снажнија, докторова или пацијенткињина? О којој врсти глади се ради, да ли је то глад за сазнањем, за истином, или можда сексуална глад, чије неиспуњење Фројд претпоставља у основи свих поремећаја људске психе?

Приликом првог сусрета доктор доноси Грејс јабуку. Очекује да чује на шта њу та јабука асоцира и да види њену реакцију. Већ тада своје дејство показују силе отпора болесника. Грејс размишља:

„Игра погађања, као с доктором Банерлингом у лудници. Увек постоји тачан одговор, који је тачан зато што га они очекују, а по лицу им видиш јеси ли погодила; иако су код доктора Банерлинга сви одговори били погрешни. Или је ово можда неки верски доктор; они постављају оваква питања. Видела сам их довољно за цео живот.

Јабука с Дрвета знања, на то он мисли. Добра и зла. То би и дете знало. Али нећу да му удовољим.“ (Атвуд 2006: 48)

Отпор болесника који се јавља приликом психоанализе је разноврстан, често и лукав а неретко га је и немогуће препознати. Везује се за неповерење према према лекару или опрез. Мотиви за пружање отпора су непријатност онога што треба исказати, индискретност, безначајност коју болесник уочава, или бесмисленост неког исказа. Било је покушаја да се отпор неуротичних лица против отклањања њихових симптома отклони помоћу хипнозе, но успех није постигнут. Посебна врста патогеног процеса који се у отпору показује назива се потискивање. За разумевање неуроза битан је однос фиксирања и регресије. Неуротички симптоми су замена за сензуално задовољење. (в. Фројд 1976: 215-258)

Заборавање-амнезија и фиксирање за трауму-несвесно

Болесници се фиксирају за неки одређени део своје прошлости, као да не умеју да га се ослободе те постају отуђени и од прошлости и од садашњости па и од будућности.

„Трауматичне неурозе показују јасним знацима да им је темељ у фиксирању за момент трауматичне несреће. У својим сновима ти болесници редовно понављају трауматичну ситуацију. Изгледа као да они нису изашли на крају с трауматичном ситуацијом, као да та ситуација још стоји пред њима, као несавладан актуелан задатак.“ (Фројд 1976: 258)

Неуроza дакле настаје као трауматично обољење услед неспособности да се оконча један доживљај који је изазвао сувише јака осећања. Жалост као емоција

је пример за афективно фиксирање за нешто што је прошло тако да се изазове одвраћање од садашњости а и од будућности.

У случају Грејс Маркс траума је било и превише у њеном младом животу. Губитак мајке на броду који је пловио од Ирске у Канаду када је имала свега 12 година, неосетљивост оца у тој прилици и немогућност да се мајка достојанствено сахрани и покопа прогоне Грејс касније и у сновима и у мислима. Мајка је једноставно увијена у стари чаршав и бачена са брода у море. Следећа траума је губитак драге особе која је заузела сестринску и заштитничку улогу у њеном животу, смрт младе другарице са којом је радила заједно и делила кревет, Мери Витни.

Амнезија односно потпуни или делимични губитак памћења неодојиво се везује уз фиксирање траума. Амнезија у суштини жозе наступити и услед слабости, умора, снажног узбуђења, велике обузетости другим стварима али и услед неког снажног, а често и трауматичног догађаја. У случају Грејс Маркс претпоставка трауматичног догађаја је сурово убиство њеног послодавца Томаса Кинира и главне служавке Ненси Монтгомери. Заборављање указује на тежњу субјекта да се одређена ствар или догађај привремено или трајно отклони. Одмах на почетку доктор пита:

„Не плаши се, каже он. Ти заправо ниси луда, је ли тако Грејс?“

„Нећете ми веровати, господине, кажем. У сваком случају, све је већ решено, суђење је давно одржано и оно што вам испричам неће ништа променити. Треба да питате судије и адвокате, и новинаре, изгледа да они боље знају моју причу од мене саме. У сваком случају, ја се не сећам, сећам се неких других ствари, али тај део памћења сам сасвим изгубила. То су вам сигурно рекли.“ (Атвуд 2006: 48)

Задатак психоаналитичког лечења могао би се дефинисати као: све патогено несвесно претворити у свесно. Или чак попунити све празнине у памћењу болесника, отклонити његове амнезије. Амнезијама неуротичара приписује се важан однос према постанку његових симптома.

Снови као неуротички симптоми

Проучавање снова је једна од најбољих припрема за проучавање неуроza. Сан врло често представља израз телесних надражаја у душевном животу. Још је Аристотел покушао да дефинише сневаче као душевни живот за време спавања, који има извесне сличности с оним на јави, а од њега се одваја великим разликама. Свако буђење је као ново рођење. Најбоље спавање је оно без снова. Снови би били остаци душевне активности из будног стања, који ремете спавање. Зашто душевни живот не заспи? Вероватно зато што нешто души не да мира. У сновима се нешто доживљава у визуелним облицима. Сан је душевна појава. (в. Фројд 1976:79-81)

Сневач најчешће сам може рећи шта његов сан значи али он не зна да то зна па зато мисли да не зна. Сан као целина је замена за нешто друго, несвесно а задатак тумачења снова је да открије то несвесно. Сан се састоји из очигледне садржине сна и латентних мисли сна. Поступак којим се то постиже је испачавање сна. Испитивање које доктор врши везано за снове које има Грејс пружа увид у једну нову димензију унутрашњих доживљаја читаве ситуације, пут ка откривању несвесног дела њене личности.

Упечатљив је сан који Грејс сања ноћ пре него што ће се убиства десити а који препричава доктору. Грејс шета по непознатом месту окруженом високим каменим зидовима који подсећају на њено родно село у Ирској. Из шљунка на тлу расту божури, црвене боје, који се појављују најпре у пупољцима, затим се отварају и претварају у огромне тамноцрвене цветове попут сатена, да би се на крају распрсли и ношени ветром просули по земљи. Божури подсећају на оне који расту испред куће господина Кинира и Грејс евоцира сцену доласка у ту кућу када је Ненси затекла како бере такве божуре. При додиру тих божура Грејс схвата да су суви јер су направљени од платна. Сцена се изненада претвара у приказ окрвављене Ненси, расуте косе, полузадављене, како у самртном ропцу пружа руке ка Грејс молећи за милост.³

Свој сан Грејс завршава речима:

„Потом одједном завлада тама, и угледах човека са свећом како стоји испред степеница које су водиле увис, зидови подрума ме окружише, и знала сам да никада нећу изаћи.“ (Атвуд 2006: 302)

При тумачењу снова увек се јавља отпор. Резултати тумачења снова нису прости и често су врло непријатни. Једно је од главних обележја сна јесте чињеница да је нека жеља изазивач сна а испуњење те жеље је његова садржина, тачније садржина сна је задовољење неке потребе. Символика у сну је поред асоцијативне технике начин за тумачења снова. Символички однос би био један сталан однос утврђен између једног елемента сна и његовог превода. Сам елемент сна био би симбол несвесне мисли сна. Огромна већина симбола у сну су сексуални симболи. Нпр. башта је чест симбол женског полног органа а цветање или цвеће означавају или женски полни орган или специјално, девичанство. Дрво је такође чест женски симбол, матерински, а рођење у сну се изражава неким односом према води. Одлазак на пут у сну значи смрт. (в. Фројд 1976:147-148)

Грејс сања одлазак на путовање непосредно пред хапшење. Символи у сновима се употребљавају скоро искључиво за изражавање сексуалних објеката и сексуалних односа. Поред цензуре символика је други независтан елемент у процесу изопачења снова. Рад сна је процес који тежи да скривени садржај сна преобликује у очигледни, односно у резултат којег се ми сећамо када се пробудимо.

Тумачење снова омогућава нам један изузетно широк приступ ка познавању несвесног душевног живота. Уобичајено је да када неко изгуби дарагу особу у сновима врло често ту особу и оживљава. Свесне мисли нашег будног живота, такозване латентне мисли, често се кроз символичке односе јављају у нашим сновима. Остаци дана који подстичу сан преостали су од јаким интереса будног живота. Проучавање сна представља увод у науку о неурозама. Саме неурозе почивају на промењеном односу снага међу силама душевног живота. Истраживања указују на то да су неурозе најчешће последице неке врсте незнања о душевним процесима о којима би требало знати. (в. Фројд 1976:221-223)

Грејс препричава доктору своје честе снове о Мери Витни, у којима је Мери увек жива, али не говори, већ се смеје или понаша обешечачки баш као што је то чинила и у стварном животу. Углавном су снови о Мери били везани за призоре из њихове заједничке прошлости.

3 Име Грејс (у оригиналу на енглеском језику Grace) значи „милост“, милост Божија.

Одакле онда снови са мучном садржином, тачније, снови страха? За сан страха важи формула да је он једно отворено испуњење једне потиснуте жеље а страх је знак да је потиснута жеља надјачала цензуру и насупрот њој је спровела своје испуњење. Отуда и честа појава буђења пре него што се потиснута жеља сна спроведе и испуни насупрот цензури. Грејс препричава и снове у којима је Мери била у крвавој спаваћници, баш онако како ју је Грејс поред себе у кревету када је умрла искрвавивши од последица неуспелог абортуса. Најчешћи изазивачи сна су енергично рђаве и разуздано сексуалне жеље које су учиниле неопходном цензуру сна и изопачење сна. (в. Фројд 1976:187)

Сан који Грејс препричава доктору Џордану је онај у коме Грејс у спаваћници шета ноћу на месечини по дворишту куће у којој ради а у којој ће се касније десити сурово двоструко убиство. Изненада руке мушкарца грле Грејс са леђа, милују је И љубе али тако да је немогуће одредити идентитет мушкарца. Препуштање миловању прекида се појавом белог коња на којем долази Смрт, која стеже Грејс у челичном загрљају. Затим се појављују бели анђели у људском облику, обезглављени, чије су беле одоре натопљене крвљу и који немо пресуђују свима у кући господина Кинира.

Након буђења Грејс примећује влажне трагове земље на својој спаваћници као и бели веш који није покупила претходног дана разнет ветром по гранама околног дрвећа, попут анђела без главе. Да ли је све то био само сан или је Грејс ходала у сну? Доктор Џордан у огромном узбуђењу грозничаво записује све детаље овог сна, али какве ће закључке донети?

Признање под дејством хипнозе-заблуда или истина

Између хипнотичког сна и спавања постоји јасна сродност. Хипноза се назива и вештачким сном. Психичке ситуације су у оба случаја сличне. У хипнози се врше сугестије на сневача. У природном сну отклања се пажња од целог света а у хипнотичком остаје се у вези са хипнотизером. (в. Фројд 1976: 95)

„Признање представља тако јак доказ да није неопходно додавати му друге, нити улазити у тешку и сумњиву комбинаторику индиција; ако је добијено на формално исправан начин, признање готово да ослобађа тужиоца обавезе да пружи друге доказе (у сваком случају, оне до којих је теже доћи). Друго: једини начин да се овај поступак двоструко потврди и постане стварна победа над оптуженим, једини начин да се утврђена истина покаже несумњивом-јесте да и сам злочинац потврди да је починио злочин и потпише оно што је врло учено и у тајности конструисала истрага.“ (в. Фуко 1997: 38-39)

Управо овај крајњи и најјачи доказ кривице у случају Грејс Маркс изостаје. Грејс никада није признала кривицу иако је извештај извесне новинарке и књижевнице госпође Сузан Муди који је објављен у виду исповести саме Грејс Маркс садржао наводно признање Грејс Маркс о убиству Ненеси Монтгомери. Но, на суду током саслушавања, мучења, испитивања и ислеђивања па чак и у болници и у разговорима или молитвама са свештеником Грејс никада није признала свој злочин. Увек је порицала, или тачније речено пориче да се сећа тог догађаја. Докази против ње прикупљени су у виду изјаве Џејмса Мекдермота који ју је оптужио као своју саучесницу и чак подстрекача за злочин против господина Томаса Кинира и као извршиоца злочина који је својом руком усмртио домаћицу

Ненси Монтгомери. Додатни докази у виду инсинуација, нагађања, сведочења о њеном карактеру или наводним необичностима у понашању добијени су из изјава људи из непосредног окружења Грејс Маркс, њених пријатеља, колега радника и суседа. Грејс Маркс увек изнова мора да се брани од речи које јој други намећу као њене:

„То није моја исповест, кажем ја, то је само оно што ми је адвокат рекао да кажем и оно што су измислили људи из новина, то вам је исто као они глупави памфлети које су делили около.“ (Атвуд 2006: 83)

Признање је, дакле врло често произведена односно смишљена представа коју треба одглумити.

„...јер истина по себи не постоји-него захтева да се манипулативном истрагом и симулацијом признања и сведочења произведе истина и потврди један надреални правно-политички поредак, у књижевном смислу једна-фикција. Текст осуде, као фиктивна творевина, у потпуном нескладу са идентитетом оптуженог, захтева од оптуженог да призна, одглумивши, иако у њега не верује, сопствено признање. Он, дакле, тражи од оптуженог да, као у позоришту, научи текст, прође проба, и у одговарајућем тренутку, на премијери, у судници, одигра своју улогу пред лицем народа.“ (Бошковић 2004: 17)

Сцену хипнозе врши наводни доктор Дјупонт, неурохипнотизер, који је прерушени торбар Церемаја, некадашњи пријатељ Грејс Маркс. Другачијим гласом, начином говора па чак и стилем проговара дух Мери Витни тврдећи да од тренутка своје смрти борави у земаљском телу Грејс Маркс и да је она, Мери, одговорна за злочине који је други извршио управо на њен наговор. Периоди несвестице, амнезије, месечарења и губитка памћења које има Грејс су управо тренуци када Мери преузима контролу над њом. Сви присутни на сеанси хипнозе остају затечени. Грејс, дакле, можда ипак није крива. Буђење из хипнозе за Грејс је повратак у реалност у којој је и даље крива јер тако кажу други. Но, да ли други и даље мисле да је крива? И шта би рекли данашњи психолози који се баве проучавањем поремећаја двоструких или вишеструких личности? Да ли би коначно поверовали у њену невиност или подржали њену кривицу? Да ли би овакав чин признања под хипнозом био прихваћен или не?

„Чин признања – који подразумева да је субјект починио злочин, прихватио одговорност за њега и то усмено изјављује – представља допуну писане и тајне истраге. Због тога ће признање у истражном поступку инквизиторског типа добити велики значај.“ (Фуко: 1997: 39)

Остаје да се размисли о томе да ли је у дотичном случају хипноза „инквизиторски“ истражни поступак, или добро одглумљена представа срачунато изведена како би изазвала одређени ефекат код иследника односно публике коју у овом случају чине чланови комитета који се боре за ослобађање Грејс Маркс или пак спонтано настала ситуација коју треба искористити.

Помиловање после 30 година-благослов или казна

Шокиран новим сазнањима и потпуно слућен свиме што је искусио доктор Џордан нестаје из живота Грејс Маркс не написавши извештај који би или поткрепио причу о њеном привременом лудилу у тренутку извршења злочина и допринео њеном ослобађању или пак извештај који би потврдио њену кривицу. Један део из приватног писма које доктор Џордан упућује свом најблискијем пријатељу, доктору Едварду Мерчију из Дорчестера указује на сумње и недоумице које чак и иследник може имати док покушава да изведе мукотрпан посао трагања за истином која је као категорија врло нестабилна. Поступак психоанализе није дао коначне одговоре. Доктор се у недоумици пита:

„Не знам треба ли себе да сматрам наивном жртвом, или, још горе, умишљеном будалом; али можда је чак и та недоумица само илузија јер је могуће да сам од самог почетка пред собом имао жену тако очигледно невину да у својој претераној сумњичавости нисам успевао то да препознам. Признаћу – али само теби – да сам током тог случаја готово доживео нервни слом. Не знати – самом ловити знаке и наговештаје, слутње, излућујуће шапате – исто је што и бити прогоњен. Понекад, ноћу, њено лице лебди крај мене у тами попут љупке и загонетне опсене...” (Атвуд 2006: 406)

Понекад друштвени систем и наравно правни систем који управља друштвом и читаво човечанство држи под контролом допусти себи одређено одступање од крутих норми и правила која одређују пожељно а санкционишу и недолично и недозвољено понашање. У случају Грејс Маркс помиловање је стигло након тридесетак година проведених у казненој установи. Ево како Грејс описује тај тренутак:

„Последњи пут сам прошла кроз капију поправног дома када је сат откуцао подне, а тај звук ми је одјекнуо у глави попут звоњаве хиљаду звона. Све до тог тренутка нисам могла да верујем себи; док сам се спремила за пут била сам сва утрнула, све ми је деловало пусто и безбојно, али сада као да је све одједном оживело. Сунце је сијало, сваки камен у зиду је гладак као стакло и сјајан попут лампе, чинило ми се као да кроз врата пакла улазим у рај. Одиста верујем да је то двоје много ближе једно другоме него што већина људи сматра.“ (Атвуд 2006: 430)

Некада млада, лепа жена која је годинама била затворена и окајавала своје грехе требало би да настави живот на слободи. Да ли је слобода могућа уз постојање свести или незнања о могућем учињеном злочину, уз осећај који никад не пролази већ живи док год и злочинац живи. То је вечни пакао који никада не напушта човека, то је човек у паклу и пакао у човеку. Психоанализа овога пута није дала коначне одговоре нити у потпуности осветлила лик главне јунакиње. Кривица Грејс Маркс није ни потврђена нити оповргнута, али утисак је да ауторка није ни желела ду суди или брани, испричала је причу коју читалац може истраживати и тумачити увек изнова. Недоумица о томе да ли је Грејс целат или жртва остаје без коначног одговора. Наука у служби уметности ипак не успева да се ослободи својих ограничења. Читоцу је препуштено да допише крај ове приче.

Литература

Атвуд 2006: М. Атвуд, *Алијас Грејс*, Београд, Лагуна.

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

Бужињска, Марковски 2003: А. Бужињска, М. П. Марковски, *Књижевне теорије 20. века*, Београд, Службени гласник.

Фројд 1976: С. Фројд, *Увод у психоанализу*, Нови Сад, Матица Српска.

Фуко 1997: М. Фуко, *Надзирајући и кажњавајући-настанак затвора*, Нови Сад, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци.

MEDICAL RESEARCH DISCOURSE IN THE NOVEL OF MARGARET ATWOOD *ALIAS GRACE* – DECIDING UPON GUILT OR INNOCENCE OF „THE CRIMINAL“ GRACE MARKS

Summary

This paper explores how psychoanalysis has found its application in the study of personality disorder as a factor in crime, which found expression in literature and arts. In the process of examining the main character of the novel *Alias Grace* schizophrenia, severe psychotic condition is revealed, indicating a split of the soul, and social disintegration of the personality of the patients. The emphasis has shifted from the external motivation to commit a crime which is mainly reflected in the social environment, class affiliation and interpersonal relations on the internal states of the soul. Mentality of man is presented as a dynamic entity that is under-examined. The importance of medical research in investigating the discourse of criminal cases, legal system and penal system is pointed out. Association, dream interpretation, processes of hypnosis and different ways of determining the symptoms of neurosis are some of the many scientific methods which psychoanalysis tries to use to penetrate to what is unconscious in the mind of man.

Key words: Psychoanalysis, dream interpretation, guilt, punishment, pardon

Татјана Јовановић¹
Крађујевац

ПОСТАЈАЊЕ ПИСЦЕМ – ПОСТАЈАЊЕ ЖЕНОМ

У раду се анализира однос жена писаца према сопственом стварању и сопственом идентитету на основу литерарних предлогака - есеја Вирџиније Вулф *Сопствена соба*, *Смех Медузе* Елен Сиксу и романа Јелене Ленголд *Балтимор*. Име жене писца чита се као трауматизам / палимпсест, над којим се оспољава рад несвесног и / као текста. Истражује се како иницирање у симболичко / литературу женама писцима намеће процес текстуалних скривања, померања, прецртавања на празном месту трауме, где је потиснута жеља, Реално, жена, роман. Са аспекта постајања, а не постојања (Ж. Делез / Ф. Гатари), у раду се упоређује стрепња од ауторства, ментална парализа због разоткривања и видљивости (С. Гилберт / С. Губар) са постмодерним превредновањем поменутих феномена.

Кључне речи: жена, писац, роман, отац, мајка, дете, психоанализа

1. Да ли писац може да буде – жена?

У есеју *Смех Медузе* Елен Сиксу истиче да се целокупна историја писма замењује историјом разума, чији је истовремено узрок и привилегован алиби. Хомогеност историје писма темељи се на фалоцентричном предању - она заправо јесте фалоцентризам, који се у самој себи огледа, у самом себи ужива и самом себи честита (Сиксу 2006: 70). Француске феминистичке теоретичарке истичу фалоцентричност западне културе: конституише је мушкарац, белац, Европљанин, припадник средње класе, који је прогласио себе за исто, поставио се у центар, свет види као Друго, а потпору за то обезбедио филозофијом, религијом, језиком. Писати из наведене позиције значи присвајати свет, претворити га у објект, доминирати њиме вербалним господарењем (Дојчиновић-Нешић 1993: 28). Култура која наведено легитимше темељи се на процесу симболизације и Логосу као рационалном поретку, а све што се у њој „организује као дискурс – уметност, религија, породица, језик, организовано је на основу хијерархизованих опозиција, које су дистрибуционо понављање опозиције мушко/женско“ (Поповић-Перишић 2004: 51). Систем дијада не дозвољава изражавање аутентичне разлике, која је изван успостављеног система. Разлика је увек конструисана и виђена кроз скуп бинарних опозиција. Виђење аутентичне разлике као нечега са оне стране и мимо опозиција, одговара гинеоцентричном истраживању женског књижевног искуства које је поливалентно.

У есеју *Сопствена соба* (1929) В. Вулф запажа да „колико год се трудила, жена у мушким текстовима не може да нађе извор вечног живота, иако је критичари убеђују да је он ту. Не само да се славе мушке емоције, наглашавају мушке вредности, описује свет мушкараца, већ је и сама емоција којом су те књиге прожете жени неразумљива“ (Вулф 2009: 116). Она охрабрује жене да пишу и тако зараде пар стотина фунти годишње својом памећу, али неопходан услов су новац и

1 tanjaprof@gmail.com

мир, односно 500 фунти годишње и сопствена соба. „500 фунти годишње значи моћ да се контемплира, кључ у вратима значи моћ да сесамостално мисли“ (Вулф 2009: 121). Ако жене удаве „добро вилу домаћег огњишта“, умакну оковима дневне собе, живе усред стварности, јер такав живот оснажује, несрећна претходница, „Шекспирова сестра“, уселиће се у тело којег се тако често одрицала, црпећи живот из непознатих жена које су биле њена петходница, „она ће доћи ако за њу будемо радиле, и такав рад, чак и у сиромаштву и забити, вредан (је) труда“ (Вулф 2009: 130). Скоро пола века касније Елен Сиксу у *Смеху Медузе* (1975) позива жене да се „испишу“, треба „да жена пише о жени, да приведе жену писму, од кога су, на исти начин као и од својих тела, насилно удаљене“ (Сиксу 2006: 67).

И поред оваквих позива, искорак у јавну сферу жену писца паралише. В. Вулф га у есеју *Три жвинеје* (1938) пореди са снопом светла којим фар аутомобила престрави и укопа зеца на месту. Концепт жене као неоствареног мушкарца условљава менталну парализу жене писца, изложеност оку јавности паралише је морално и регресира на родитељско-брачно-фалогоцентрични уговор, по коме, место у Закону Оца жена обезбеђује монополизацијом материнске патњеи одрицањем од властите жеље. Уместо Блумове конкурентске *сирејње од ушницаја*, жена писац се бори са *сирејњом од аушорства* (С. Гилберт, С. Губар), инхибицијом због разоткривања и огољивања, кривицом због рада уложеног у сопствени развој, а не за друге. И. Шоуволтер истиче да усмереност на себеу чину писања, чини ову каријеру нарочито застрашујућом јер захтева бављење осећањима и неговање ега, а не његову негацију (Дојчиновић-Нешић 1993: 72).

Када *Спознај себе сама* постане *Пиши саму себе* почиње текстуално ослобађање кроз женско писмо, кроз уписивање женскости у текст, кроз писмо разлике. Али како закорачити у језик прекодиран мизогинијом, говорити, а не бити у том дискурсу? Како говорити другачије користећи говор Другог, бити једнак и бити Други, уписати се и у постојећи дискурс и против њега? Како бити схваћен и прихваћен, а казати своју различитост и специфичност? Како жена писац да открије у коју је причу ухваћена, којом је причом исписана, када њено писмо није писмо којим је овладано, писмо које зна да оно пише и које при писању себе проматра?

Женско писмо је живо, неухватљиво писмо, у њему не одјекује довољно охрабрујуће глас прамајки. То је писмо прекида, жеље, разлике, позорница несвесног која укида табу тела, пути, ужитка, поновним оживљавањем физичких задовољстава детињства, потиснутих Законом Оца. Моћи и насиљу, женско писмо претпоставља аутентичан доживљај оне која је бесконачно Друга самој себи, која се мучи да доживи себе као објект сопствене жеље, а не мушког погледа. Отуда неразумљивост, узнемиреност, каприциозност, језик који се креће у свим правцима, контрадикторан говор, луцкаст за логику разума, нечујан за оне који га послушкују готовим решеткама и већ припремљеним кодом (Л. Иригарај). Женско писмо избегава дефиницију, пружа отеловљење и језик бесконачног, који за разлику од језика закона, садржи, не завршетак, већ управо оно што у датом тренутку одбија да буде окончано, и не може бити, јер „дело се зауставља, оно се не затвара“ (Ј. Кристева). Ово писмо жели да каже, али и да роди уживање, оно продире иза владавине Логоса, успоставља однос са Другим као однос подстицања и изазова. Оно је дописивање, исписивање, уписивање, умножавање, поигравање Другим, језиком, сопственом сликом, понављање не-одржаних обећања, афирмација живота (Р. Барт). Језику се враћа његова активна енергија, он постаје еротичан кроз мноштво позива упућених Другом, да се Други спозна, да се спозна

Друго у себи (Б. Пејџ). Репресију симболичког поретка женско писмо заобилази враћањем на семиотски поредак, пре-вербалну димензију језика, везану за ритам, тон, боју, телесни контакт са мајком (Ј. Кристева). Идеологију оскудице и потискивања смењује идеологија пуноће и обиља. Жене постају крадљивице језика, мисле своју снагу деловања и трансформације на пресеку Закона и Жеље, не да би у обрасцу либидиналне економије заузеле власт или некога кастрирале, већ да би човечанству вратиле његову понижену, кастрирану половину, богатство његове другости, оно женско што ће напослетку свака жена и сваки мушкарац моћи у себи препознати (Е. Сиксу).

2. Роман као жена

Јелена Ленголд у роману *Балтимор* (2003) пише о јунакињи која се, у стању креативне блокаде пред писање првог романа, обраћа психотерапеуту и, током непуне године дана, од пролећа до јесени, сагледава себе и своју свакодневицу између љубави и равнодушности, интима и празнине, тешкоће у комуникацији и способности да се ужива у тренутку. Досада и веб камера је одводе у Балтимор, чиме се исписује дискретан омаж страху, јер то је град у коме се Е. А. По рвао са страхом, тетуралујући се кишним улицама. Парализа пред амбисом првог романа, парализа пред мајчиним гласом, пред старењем, нестајањем, болестима идосадам брачног спокоја, парализа после преваре у браку, парализа пред сазнањем да је за децу сада коначно касно, примамљивост инфантилне регресије и виртуелног сајбер-универзума, чине живот јунакиње сложеним. Разговори са психотерапеутом потреба су за ослобађањем, преиспитивањем и превредновањем сопственог имагинарног женственог, не само у фикционализованом свету романа који јунакиња пише, већ у фикционализованој реалности коју живи. Ако „писати то је постајати, али никада постајати писцем; то је постајати нечим другим“ (Ж. Делез), онда свако ко пише може себе да створи као ново биће, претходно неизречено, ито насупрот добијеном наслеђу. Шта се постаје писањем романа *Балтимор*?

Једна од прамајки, В. Вулф, у својој издавачкој кући објављује превод Фројда, познаје га, али никада не тражи његову стручну помоћ, његове анализе назива „немачка глупост“ (Слапшак 2001: 305), а психоанализу схвата као фалоцентрични дискурс који колонизује жену. Непун век касније јунакиња Јелене Ленголд уз помоћ жене-психотерапеута превазилази кризу, ослобађа се немости и пише роман. Како читати осовину романа – однос јунакиња / терапеут? Ако имамо на уму запажање Илејн Шоуволтер да женска култура увек двогласни дискурс јер показује однос *доминантне (мушке)* и *пригушене (женске)* групе, ако памтимо читање женских текстова као *палимјесџа* које су показале Сандра Гилберт и Сузан Губар (Дојчиновић-Нешић 1993: 53), поставља се питање да ли је психоанализа, заправо смртоносна за жену? Да ли су навођење на сарадњу, прихватње, пристајање, повратак на место трауме, артикулација сећања, заправо ритуална друштвена пацификација жене, обреди којима се појединац интегрише у културу, где језик саучествује у усвајању становишта Другог, мушкараца, који једини поседује истину? Да ли роман Ј. Ленголд афирмише психоанализу или јој се подсмева?

И једно и друго. И све остало. Настаје дијалог два плана која не комуницирају: двогласни дискурс литературе и науке, деловања и смисла, уживања и спознаје. Ако је језик поље уживања, а не поље спознаје, како створити смисао,

а не убити текст? Са претензијама на апсолутно знање психоанализа поништава означавајуће/тело да би се досегло идеализовано означено. Супротно томе, наоружана властитим гласом, само својом реченицом, јунакиња креће иза и са оне стране Закона Оца, противећи се искључивању жене које се остварује унутар Закона, устајући против система репрезентације заснованог на само-представљању субјективности. Схватањем да је искуство истовремено и изрециво и неизрециво, она држи назамисливо отвореним конститутивни јаз између трауме и свих симболизација које покушавају да је изопште. И постиже циљ – урушава дискурзивни модела функционисања. Настаје тело/роман који одбија савршенство, који има лабаве делове, неодговорне кораке, али, обликом стваралаштва које не угуњетава, ствара „могућност да истовремено обгрлимо супротстављена становишта, контрадикторне импулсе, идеје, покрете“ (Пејџ 2000: 174). Као одраз ситуације у којој жене живе, ново писање је позив да и Други узме учешћа у текстуалном процесу стварањем додатних текстова. Дишу заједно пацијент и терпеут и дешифрирају цртеж. Ђерка чује и свој и мајчин глас у глави. Жена замишља разговор са виртуелним љубавником Едгаром у Балтимору. Сви они пишу себе, њу и њен роман. Уместо „потребе да се утисне/уреже свој знак у неког другог“, срећемо „позив да се приступи дискурсу оног Другог“ (Пејџ 2000: 175).

Како се не подређује доминантним матрицама субјективизације, изглобљена перспектива наведеног писања клизи од децентрираног ка поново центрираном писању, прелази непрестно изнутра/споља границу романа/тела. Композиција романа јесте осмишљен систем на осовини јунакиња/терапеут, али фрагментарност уноси музичку идеју организације дела: кондензацији смисла, мудрости и истине додаје се кондензација музике - тембр. Доминира изражајна страна језика: текст постаје глас, дах тела, ритам, укида се картезијанска подвојеност духа и тела, „тело постаје не само тема него и мотивација за писање и начело његове структурације“ (Поповић-Перишић 2004: 64). И тело романа ради: различено мирује у океански-регресивном ћутању јунакиње, вибрира у налетима њене глагољивости – прерушеног симптома афазиие, затегне се у јасно формулисаноу увиду терапеута и одапне прецизну дефиницију. Јунакиња се открива, свлачи слојеве сећања, огољава себе, да би се изнова увила реченицама терапеута/својим у стара/нова сећања, препакована тако да је више не жуљају, не ремете. Слажу се паузе, тишине пуне и празне, похвале тренутка, хватају продори подсвесног, присуство жеље, слажу се гласови мајке, мужа, терапеута, пријатеља, љубавника стварног и виртуелног, сложи се ту и Е. А. По у флуидној, фрагментарној, полисемичној прози која отеловљује женску жудњу, а она је дифузна, не једнозначна, јер и женска сексуалност је полиморфнија од мушке.

3. Ко се постаје када пишемо?

Ролан Барт ће за себе рећи: „Ја нисам контрадикторан, ја сам расут. У мени не постоји ништа дефинитивно“ (Поповић-Перишић 2004: 109). У борби против сваке дефинитивне слике о себи и структуре смисла, Барт предавање пореди са игром, читање са еросом, писмо са завођењем и промовише вечну љубав без рађања, уз непрестано обнављање и гомилање не-испуњених обећања, непрестано завођење, бежање, изналагање себе с ону страну себе сама. Текст је простор где Ја може наћи уживање, срећу, писмо је завођење, никад силовање, а заводи-ти значи стварати срећан језик. Барт је за то да се светом прође искоса, не суочавајући се са њим.

Ако, „етимолошки заводити значи одвојити“ (Поповић-Перишић 2004: 96), ако је одвајање суштински исписано у завођењу, шта са страхом од одвајања? Јунакиња романа је научила како да брзо препозна непродуктивне игре које са светом играна тему кривица/редовна порција бола/стална сигурност, и како да их замени корисним и храњивим ставовима. Али, њеним телом/романом никада се не проломи Медузин смех, који слама негативан моменат смрти и враћа жену животу и кретању. Постајање женом за Делеза јесте средиште свих постајања, одвија се у писму као привилегованом облику постајања, где се истовремено изводи и рад на себи и рад на језику (Поповић-Перишић 2004: 57). Жена мора да открије место свога уживања и да испише његов ефект. Али шта када жена не може да открије властиту жељу? Шта када трагајући једино открије ужас пред безданом и вртоглавицу од „пријатне неважности“ Бартовски неутралног белог писма? Како жена писац да одоли и не препусти се заводљивом миту о самопрепоруду, како да не поверује језику који обећава смисао, који обећава повратак у мајчин загрљај? Како да пише жена укинутог психичког простора, неспособна да нарцистички поднесе репрезентацију властите одбачености, чија мисао бежи, а сопствена реч се чини празна као њено тело? Стваралачка криза јунакиње пред романом јесте суочавање са нерепрезентацијским, чији се афект увек испољава као осећај да језик не саопштава суштину ствари. Савет да афазису избегне оживљавањем унутрашњег Имагинарног оца, оног који воли, не оног који суди, неупотребљив је. Стварни отац је отишао. Одсутни није одбијајући (психотизујући), нити мртви отац (опсесивног типа), већ отац у потенцијалу прошлом, који „би могао да буде“, али „није“. Он је увек већ нестали у односу на мајчину жељу, одсутни у односу на увек већ ожалошћену и разочарану мајку (Кристева2011: 332). Ерозија оца који воли утискује празнину и рађа жељу да се буде неко други, негде другде, да се буде вољен, при чему активности попримају облик осуства од сопства, бекства, грозничавог заваривања, лажи. Лишена властитог психичког простора јунакиња креће у потрагу за одразима у другима, у које се умотава и тако афирмише унутрашњи живот. Суочавање Нарциса са властитом каратковечном сликом замењено је рукама у молитви - анђeosки терапеут, подршком Ја идеалу, заокружује нарцизам субјекта, проповедајући признавање властитог добра као једини могући приступ добром бићу. Обожење властитог добра постаје пут ка избављењу.

Којим језиком пише жена писац - језиком Оца или језиком Мајке? Позвана да пронађе себе као психичко биће, јунакиња се нађе неодлучна између ова два кода: језик Мајке сутерише неизрециви нагонски садржај, нарцистичку драму због осећаја да се никада неће пробити кроз мајчино разочарење и бити напокон виђена. Рађа се потреба за усидравањем у језик Оца, у надвласт Једног, у дефиницију. Прате се одступања од једног и другог кода, измицања, да би се роман завршио фрагментима, без било чијих интерпретација које би их испуниле смислом. Пише се сопство које лебди, на тренутке празно, неаутентично. Проговара неко ко наново подешава нарцизам, ослобађа кривице сопствену стабилну слику и самоорганизује се тако да криза не представља патњу. Криза постоји само за огледала загледана у стабилне слике. Јунакиња је нашла начин да преживи/ говори/ пише себе, као сопство у релацији, као процес конституисања Ја у дијалoшкoм односу са другима, отворивши простор за перцепцију субјекта као отвореног и подложног (само)ревизији, која је бесконачна (Грујућ 2007: 21).

4. Жена писац између мајке и детета/романа

Јунакиња романа *Балтимор* налази се у неразрешеном односу са мајком која је фрустрира, брижним мужем који не допире до извесних слојева њеног бића и властитог материнства у коме се није остварила. Ако се из недостатка рађа креација, из нелагодности култура, може ли жена која разреши мајка-муж-дете чвор уопште да буде писац? Досадашња репрезентација материнства у западној култури покушај је измирења примарног нарцизма са императивима друштва заснованог на размени и симболичкој инстанци оца. Материнством жена пристаје на одбацивање друге жене (властите мајке) и задовољава чежњу за јединствености, која одмах бива укроћена постулатом да се јединственост достиже само крајњим мазохизмом. Попут Богородице, као „оне којој нема пара“ и која се „једина од свог пола допаде Богу“, мајка постаје Краљица дететовог неба и земних институција цркве/дома, под условом да се баци на колена пред дететом-богом (Кристева 2011: 273-275). Када њена љубав постаје психичка и животна потпора, без које је немогуће детету пренети језик и способност мишљења (Кристева 2010: 66), увишестручена кроз децу, мајка преузима фантазам по коме је изузета из времена и смрти (Кристева 2011: 274).

После Богородице материнство до данас остаје без дискурса. Трудноћа, као праг између културе и природе, и долазак детета, које жену ишчупа из једности и да јој прилику доступа Другом, чине од жене биће набора, катастрофу бића, коју симболички поредак не може да подведе под себе. Промоција Мајке као „једине од свога пола“, заобилази рат мајке и ћерке и однос према другој жени уопште, који остају немишљени. И док се тишина материнског дискурса све чешће нарушава сведочењем о нелагодностима, исцрпљености, бесу, болу, страху, кривици, жељама, радостима савремених мајки (Кристева 2011: 273), жена која не жели материнство и даље остаје оно немишљено, незамисливо, са чиме Закон Оца не зна шта ће.

У есеју „Кад наше усне говоре“ Л. Иригарај пише: „Ако наставимо да између себе говоримо истим језиком, створићемо исту причу“ (Поповић-Перишић 2004: 135). Говорити исти језик значи говорити језик оне која те је научила језику, мајке. Огледално одражавање и обавеза ћерке да репродукује причу/историју мајке, тежа је препрека слободном развоју жене од Закона Оца, због парадоксалне идеје разлике и идентичности. Ресантиман због парализујућег утицаја мајке Л. Иригарај у есеју „Једна се не креће без друге“ дочарава речима: „Себе си ставила у моја уста и ја сам се угушила. . . Наставила да будем изван. . . немој ме прогутати у оном што од тебе прелази на мене. Јако бих волела да смо обе овде. Да једна не нестане у другој...“ (Поповић-Перишић 2004: 135). Репрезентација замрзава дете, своди га на пасивност, немоћ и зебњу. Да би се избегла парализа инфантилне океанске пасивности, жена се мора окренути простору моћи, да би се избегла парализа ригидног идентитета, моћ се мора критиковати. Знање је саучесник моћи. „Волим оног за ког претпостављам да зна“ каже Лакан (Поповић-Перишић 2004: 150). Које то сазнање жену писца приводи привилегованом месту моћи? Да ли жена писац стиче моћ/глас преузимањем и надјачавањем мајчиног или очевог гласа? Или налажењем властитог? Ако је у праву Ј. Кристева која, у *Црном сунцу*, ћеркину меланхолију приписује њеној неспособности да мисли смрт властите мајке, да ли ће жену икада истински испунити запоседање места моћи, или ће та моћ увек бити „изнуђена замена за оно што се стварно желело“ (Рубин 2003: 129),

будући да се темељи на убиству оне која је заувек већ изгубљена и чији губитак ни једна симболизација не може надокнадити?

Јунакиња романа *Балтимор* потврђује схватање Кристеве да је хетеросексуалност утопијски покушај да се учини трајним изгубљени рај љубавног склада између детета и његових родитеља. Фантазам успешног пара за жену је да се уда за мајку чији ће она, супруга, бити фалус. Жена хоће брак као поузданост да ће преко мужа обезбедити поседовање мајке хранитељице, коју неповратно губи, добивши приступ оцу, као нормалном објекту своје хетеросексуалне жеље (Кристева 2011: 242). Будући да у друштву не налази надокнаду за изгубљени објект/мајку, нити „симболичку залогу коју може разменити за жену“ (Рубин 2003: 127), жена се привремено умири у окрепљујућој подршци коју нуди супруг-мајка. Када схвати да је хранитељица ипак недоступна, налази чврсто фаличко задовољство у дететету (Кристева 2011: 241-245).

А шта када жена не жели дете? Догађај којим запис пара белу површину папира, исторемено записује и закашњење у односу на оно што описује. Закашњење значи изобличење. „Само један догађај је истовремено и свој запис“, „који се догађа у мрачној белини унутрашњости жене, остављајући на „црно-белом зиду њене материце“ самог себе записаног“ (Арсих/Бајић 1995: 12). Шта када је жени незамислива таква врста самоисписивања? У постиндустријском друштву услуге, у флексибилном свету комбинација, опција, бескрајне понуде и без категоричког императива (Липовецки 1987: 15), јунакиња романа *Балтимор* представља савремену жену која не креће ка обожењу трећег, већ контраинвестира у снажне еквиваленте моћи: страст према науци, уметности, писању. Ојачана знањем заокружује властити нарцизам, ослобађа се идеализације у односу са мајком, схвата да је заувек касно за дете, пише роман. Како не жели да буде дирнута Другим, а још жуди за афектом, емоционални интензитет повлашћених односа пребацује у виртуелни свет, о чему извештава реченицама равним и глатким као екран компјутера, на којима не постоје трагови емоционалних шавова, набора и резова. Тако проговара и гласом свога времена, у коме све мора бити казано у првом лицу, изложено, испоњено у колективном пси-стриптизу. У систему организованом на начелу „благе“ изолације и програмиране атомизације (Липовецки 1987: 37), када друштвено губи значај, а екстаза личног ослобођења, жеља и уживање постају једине вредности, неспособан да живи Друго, човек тежи да буде сам, при чему му је истовремено неподношљиво насамо са собом. Отуда окретање ка пси-индивидуализму, самоспознаји, самоостварењу. Уместо жене писца у 19. веку, која пише кришом у дневној соби, нема средства за писаћи материјал, не похађа школу, не путује, потписује се као мушкарац, а потиснути бес изражаваликовима лудих жена на тавану, жена писац данас упражњава психоанализу, масажу, таи-чи, медитацију, јогу, биоенергију, цогинг, аеробик, акупунктуру, модерни плес, мезотерапију, лифтинг, фенг шуи, макробиотику, астрологију, трансценденталну медитацију. Њено Ја је пупак њеног света, а циљ је довољно волети себе саму да не треба другог да ме усрећи. Неуротичну згрченост 19. века, хистерије, фобије и опсесије, смењује унутрашње лебдење, тежња ка самоочувању, неприањању, слободним односима без љубоморе и посивности, без афективног интензитета. Као што се јавни простор емоционално празни услед преобиља информација, подстицаја и анимација, тако и властито Ја губи своје јединство из прекомерја пажње (Липовецки 1987: 49). Зато све мора бити психологизовано. Психолошко тело заузима место објективног тела, тело и свест се размењују, осваја се унутрашњост тела. Тело је постало личност која

означава наш најдубљи идентитет. Нарцистичко инвеститање тела чита се као опседнутост здрављем, линијом, хигијеном, кондицијом, зазорност од трудноће, порођаја. Незаинтересованост за будуће генерације јача страх од смрти, а перспекутиву старења чини неподношљивом (Лаш 1986: 236).

Некадашњу напетост због свести да жена нема своју реч и свој језик, јер писмо носи белег пола, место је потискивања женског, место полних супротности а не разлика, сменило је идеолошко и политичко опуштање. Линије фронта пацификоване су самообузетошћу. Некадашња борба жене писца за јавно признање приватизована је: испољава се интимним саобраћањем и релационим проблемима. Жена писац данас жели да се оствари засебно, уклопи у кругове топлине који постајућени психолошки сателити, повлаштени начини укључивања. Приватни простор се психологизира и претвара у нарцистичку зависност у којој свако налази само оно што жели. Нарцизам не значи одбацивање Другог, он представља постепено пребацавање на субјективни код – сви су као ја. Некада контролисано и табуисано, женско завођење уступа место нарцистичком самозавођењу, заједничком мушкарцима и женама, а рат полова неутрализује се хибридни бићима, без снажне групне припадности – женама која неће материнство, мушкарцима који кувају и чекају, у свету који доживљава крај света подељеног на полове (Липовецки 1987: 63).

Литература:

- Арсић, Бајић 1995: Б. Арсић, М. Бајић, *Речник/Dictionary*, Београд: Дентал.
- Вулф 2009: В. Вулф, *Сојстивена соба*, Београд: Плави јахач.
- Вулф 2001: В. Вулф, *Три гвинеје*, Београд: Феминистичка94, Жене у црном. Превела Драгана Старчевић.
- Грујућ 2007: М. Грујић: *Бахтин и феминистичка књижевна анализа*, Београд: Задужбина Андрејевић.
- Дојчиновић-Нешић 1993: Б. Дојчиновић-Нешић: *Гинокријтика- Род и проучавање књижевности коју су писале жене*, Београд: Књижевно друштво „Свети Сава“.
- Кристева 2010: Ј. Кристева: *Неверовајна појреба да верујемо*, Београд: Службени гласник, Београд. Превео Зоран Миндеровић.
- Кристева 2011: Ј. Кристева: *Љубавне новести*, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића. Превела Мита Жиберна.
- Лаш 1986: К. Лаш: *Нарцистичка култура- Амерички животи у доба смањених очекивања*, Загреб: Напријед, Загреб. Превела Вишња Шпиљак.
- Липовецки 1987: Ж. Липовецки: *Доба празнине: Огледи о савременом индивидуализму*, Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада. Превела Ана Моралић.
- Ленголд 2003: Ј. Ленголд: *Балтимор*, Београд: Стубови културе.
- Папић, Склевицки 2003: Ж. Папић, Л. Склевицки: *Антропологија жене*, Београд: Библиотека 20. век.
- Пејд 2000: Б. Пејд, „Списатељице и непокорни текст: феминитам, експериментално писање и хипертекст“, Београд: *ПроФемина*, бр. 23/24, јесен-зима.
- Поповић-Перишић 2004: Н. Поповић-Перишић: *Литература као завођење*, Београд: Просвета.
- Рубин 2001: Г. Рубин: „Трговина женама“ у Светлана Слпшак – *Женске иконе 20. Века*, Београд: Библиотека 20. век.
- Сиксу 2006: Е. Сиксу, „Смех Медузе“, Београд: *ПроФемина*, бр 43/45, лето-јесен-зима.

Summary

The paper analyzes a relationship between women writers and their work. It is done on the example of Virginia Wolf's *Room of one's own*, Helene Cixous's *The Laugh of the Medusa* and Jelena Lengold's *Baltimore*. The names of women writers are analyzed as trauma, product of the unconsciousness, as well as the way of writing and the way it causes process of hiding, moving, crossing in the text, in a place of trauma, where the desire, woman, and reality are repressed .

Key words: women, writer, novel, father, mother, child, psychoanalysis

Данка Ковачевић¹
 Крађујевац

ЛЕЗБИЈСКИ ОДНОСИ У РОМАНУ *THREE LIVES* GERTRUDE STEIN

Рад даје приказ лезбијских односа у роману *Three lives* Gertrude Stein, указује на борбу против канона и потребу надвладавања традиције, објашњавајући природу лезбијских односа. Хомосексуална борба моћи љубавница, лезбијски нагони емотивно зависне жртве сопствене сексуалности („The Good Anna“), ново лезбијско искуство под будним оком сексуалне моралности и страствене нечедности („Melanchta“), чежња за страстvenом љубавницом која ствара безлично створење репродукције („The Gentle Lena“), пружају прилику да још једном превреднујемо лезбијске односе и изађемо из својих опресивних, застрашујућих претпоставки. Да ли ћемо то учинити? Или ће пак кодекс патријархалног преовладати остављајући нас учаурене у својој љуштури огорчености, безосећајности, и страха од другачијег и новог? Користићемо теоријска схватања Teresa De Lauretis, Judith Butler, Monique Wittig, Elizabeth Fifer, Sue-Ellen Case.

Кључне речи: лезбијски односи, лезбијка, лезбијска жеља

Рад даје приказ лезбијских односа у роману *Three lives* Gertrude Stein, указује на борбу против канона и потребу надвладавања традиције, објашњавајући природу лезбијских односа. Ауторка мудро и вешто користи опис различитих и другачијих лезбијских односа у све три новеле („The Good Anna“, „Melanchta“, „The Gentle Lena“) како би, у овој наизглед једноставној причи о патријархалним вредностима, кроз критику закона патријархалног и маскулиног и осуду наметнутих друштвено-културних предрасуда против лезбијске сексуалности, маскирала сопствену хомосексуалну жељу и још једном превредновала бинарне опозиције хомосексуално/ хетеросексуално, и изнова указала на њихове „неуређене, несигурне и динамичне односе“. (Sedgwick 1990: 9-10)

Предана, правична, и добра Anna Federner, и мудра Melanchta Herbert, као и послушна Lena Mainz једину утеху проналазе у лезбијској љубави јер канце патријархалног све више слабе емотивну контролу, гуше хомосексуалну жељу, инхибирају задовољење лезбијских порива, узрокујући осећање огорчености. Хомосексуална борба моћи љубавница, лезбијски нагони емотивно зависне жртве сопствене сексуалности („The Good Anna“,), ново лезбијско искуство под будним оком сексуалне моралности и страствене нечедности („Melanchta“), чежња за страстvenом љубавницом која ствара безлично створење репродукције („The Gentle Lena“), пружају читаоцима прилику да изађу из својих сексистичких претпоставки о лезбијским односима, и поново их превреднују. Да ли ће они то учинити? Или ће пак кодекс патријархалног преовладати остављајући читаоце учаурене у својој љуштури огорчености, безосећајности, и страха од другачијег и новог? Свакако ће нови читаоци пронаћи одговоре, попунити празнине али и открити нове апорије. Све то ипак не умањује чињеницу да нас ауторка, полако али сигурно и вешто усмерава ка промени културних предрасуда и прихватању

1 dubravka79@gmail.com

хомосексуалног, лезбијског, queer, стварајући бар умеренију реакцију насупрот бесу и подсмеху коме су поједини острашћени и хетеросексуално задојени читаоци склони.

„The Good Anna“ / Anna- Mrs Lehntman, Anna-Miss Mathilda

Шестогодишњом лезбијском везом са Mrs Lehntman, Anna задовољава потребу да помаже, решава и контролише. Јер једино немоћне, лење, несмотрене жене, али истовремено веома срдачне, дарежљиве и миле, задовољавају њене лезбијске нагоне чине их остваривим, стварају осећај слободе и успостављају емотивну контролу у вези, ублажавајући последице већ тешког и измученог живота.

“Anna found her place with large abundant women, for such were always lazy, careless or all helpless, and so the burden of their lives could fall on Anna, and give her just content. Anna’ superiors must be always these large helpless women, or be men, for none others could give themselves to be made so comfortable and free.” (Stein 1936: 25)

“ Mrs Lehntman was the only romance Anna ever knew “ (Stein 1936: 52)

“Anna led an arduous and troubled life.“ (Stein 1936: 11)

Када говоримо о лезбијском односу Anna- Mrs Lehntman, заправо указује на домаћинство које воде лезбијка са типичним особинама жене (femme) и друга која се понаша и облачи као мушкарац (butch). У овом разиграном односу, Anna угађа, служи и одржава домаћинство док је Mrs Lehntman главни организатор послова. Да ли овакав однос опонаша хетеросексуалне праксе и испитује навике, како Monique Wittig у “The Straight Mind“ објашњава, хетеросексуалног, „стрејт ума“. Ако нас води лезбијска динамика можемо рећи да позиција субјекта коју дефинишу ове праксе има перформативну снагу а означитељи њиховог заједничког живота читају се као улоге кодирани у butch- femme односу а не као израз њихових различитих природа. У есеју „Toward Butch- Femme Aesthetic“ Sue-Ellen Case истиче да је butch- femme однос „одувек био духовита игра кодирања пара“ које спроводи доминантна култура и тај однос остаје такав када год се појави. То су улоге које обе лезбијке преузимају, „не можете имати једну без друге“ (Case 1988: 59).

Она такође не верује да лезбијке имитирају улоге доминантне културе преузимајући улогу мушкараца или жене, и не сматра да улоге носе неки хетеросексистички терет. Оно што је могуће у оковима ужасног културног усмеравања ка невидљивости и послушности јесте да се лезбијке понашају, једна према другој на стилизован начин кроз дискурс знака и геста где су препознате као лезбијке. Да ли су лезбијске улоге место отпора или нас то развијени лезбијски код упозорава, или пак проговара доминантна култура својим несвесним? Оно што је сигурно је да се читаоци не смеју ограничити у схватању да поменути улоге не настају као резултат сексуалне разлике у односу на мушкараце, нити као резултат равнодушности према њима.

Ова лезбијска веза представља привидно срећну и идиличну породицу, то је заправо борба моћи, емоција и осећања али и битка за преузимање контроле и моћи. Anna је феминино и потчињено док је њена љубавница, доминантно и маскулино. У почетку њена инфериорна позиција полако прераста у потпу-

ну контролу да би онда била пољуљана и потпуно изгубљена када Mrs Lehntman усваја дечака, чиме коначно открива своје истинске пориве и разлоге ступања у лезбијску везу. А то је решавање финансијских проблема, корист и потреба за манипулацијом. Док ће Anna, подложна манипулацији (епизода са пророчицом, донација своје целокупне уштеђевине за бесмислени добротворни пројекат Mrs Lehntman), наивна и несмотрена, од потпуне контроле над поданицом своје доброте, доћи до потпуне асексуализације својих нагона. У оваквим тренутцима читаоцима постаје смешна а економски подтекст лезбијске љубави још једном је употребљен (исти се понавља и у вези Anna-Miss Mathilda), како би нагласио и удвостручио недостатак и слабљење моћи што је последица немогућности прихватања сопствених хомоеротских порива према другим женама. Анна упада у замку сопствене сексуалности, постаје посвећена уклањању путених порива, а потреба за успостављањем моралне моћи над другима, полако брише лезбијски идентитет који је у сукобу са моралним начелима.

Патријархално задојени би рекли да је она добра и послушна јер су лезбијске жеље потиснуте, јер је још једном ојачано начело доминантног/маскулиног, јер се поштују начела канона, јер је у њеном случају свет виђен дихотомијама хетеросексуално/хомосексуално, маскулино/феминино, црно/бело, морално/неморално, чиме се гуши хомосексуална жеља. И тако и Анна, својом „добротом“, баш као и Лена својом „нежношћу“, постаје послушни клон патријархалног миљеа. Овде се можемо запитати: Да ли ћемо престати да будемо мислећа бића, која слободно исказују хомо/сексуалне жеље или ће оне и даље остати потиснуте, прикривене и неизречене у окриљу страха и стрепње, чак и у новом свету потпуне демократије и слободе права.

Фрустрирана због својих потиснутих жеља и прекинуте лезбијске везе због које несвесно одбацује и друге жене, у стању прикривене nelaгоде и беса, Анна вара себе и друге, крије се иза посла који ревносно обавља, и даље прихвата друге мушкарце, ужива да их храни и грди, а заправо чезне за својом љубавницом. Читаоци су збуњени њеним поступцима још више. Јер се предано залаже за морална начела, која пак не примењује на себе, ужива у лезбијској љубави, а опет је срећна у односима са мушкарцима, одбацујући сваки облик потенцијалне опасности оличен у лику младих бунтовница (Jane, Julia). Али подсетимо реч „настран“, како Џудит Батлер у свом капиталном делу *Тела која нешто значе, О дискурзивним границама „пола“* каже, „није означавала хомосексуалност, али јесте имала низ значења повезаних са скретањем од нормалности, које је могло бити и сексуално. Њена значења обухватају: нејасног порекла, стање nelaгоде или мучнине, неисправно, мутно, изопачено, ексцентрично.“ Док „застрањивати“ значи „помно испитивати или исмејавати, збуњивати“ али може значити и „врдати и варати“.

Лезбијски однос Anna-Miss Mathilda усиљен је, под утиском радног односа послодавца и запосленог. Постаје лажно срећна породица у којој се Анна брине и о псима луталицама. "Sally and old Baby and young Peter and the jolly little Rags." (Stein 1936: 68)

Иако то није била убедљива романса, Анна је љубавница која се несобично даје, али незаинтересованост и сексуална лутања која Miss Mathilda поново активира, доводе до још једног разочарања. То је пролазна наклоност због које Анна највише пати, али се и даље упорно нада и очекује.

Miss Mathilda was not a romance in the good Anna's life, but Anna gave her so much strong affection that it almost filled her life as full. (Stein 1936: 64)... It was a very happy family there all together in the kitchen.... (Stein 1936: 68)

Поново су пословни циљеви надвладали лезбијске. И поново је вика и грдња једина преостала утеха и излаз. Читаоцима остају нејасни разлози њиховог растанка јер је склоност ка играријама и лутању наговештена раније, на почетку везе, а самим тим и прихваћена. Породична идила и срећни односи нису ипак довољни да би се „огромна“ и немарна Miss Mathilda одрекла својих ужитака и смирила. И каква је она? Да ли је она још једна безосећајна љубавница „пристојних начела“ Где је одлутала? Куда иде њена „слатка, мала“ пријатељица?

"a dark, sweet gentle little mother woman..." (Stein 1936: 61)

Да ли су оне у лезбијској вези која је разлог раскида претходне? Где је трећа лезбијска веза ове новеле? Она ће најзад приказати слободне лезбијске везе, не потиснуте хомеоротске нагоне, јер у свету киборга, клонова, деструкције и моралне деградације сви жезнемо за срећном љубављу, макар, како радикални и острашћени у својим ставовима кажу, она била и лезбијска.

„Melanchta“ / Melanchta Herbert- Jane Harden, Melanchta Herbert- Rose Johnson

У другој новели пратимо лезбијске односе два пара Melanchta Herbert- Jane Harden и Melanchta Herbert- Rose Johnson. Жеља која није утољена, потиснути нагони и потреба за новим и другачијим доводе Melanchta-у до искусне двадесет трогодишње Jane Harden која ће јој открити многе тајне сексуалног задовољства и страсти у двогодишњој љубавној вези.

"She taught her how to go the ways that lead to wisdom." (Stein 1936: 103)

"Jane... told Melanchta many things. She loved Melanchta hard and made Melanchta feel it very deeply.... In every way she got it from Jane Harden. There was nothing good or bad in doing, feeling, thinking or in talking, that Jane spared her...." (Stein 1936: 106)

„Црна“ и „бела“ Melanchta (по оцу и по мајци) чезне за „белом крвљу“ алкохолничарке Jane, која јој отвара нови свет. Све више је привлачи и страствено је жели.

Jane's "white blood...that made her see clear" (Stein 1936: 104)

Заправо нас сексуална борба моћи љубавница и разочарање које ће уследити, води ка љубавном троуглу у коме су Gertrude Stein, May Bookstaver, и Mabel Haynes, тачније Melanchta, Jane, Rose. Melanchta жели да је љубавнице слушају, Stein слуша May и Mabel, то је чин поштовања. Да ли се заједнички живот и лезбијска љубав могу схватити као чин примања и давања, као израз поштовања и толерантности? И да ли су лезбијска веза као таква, страствена љубав и безгранично поштовање љубавнице, главни покретачи креативног процеса?

И док се пред читаоцима поново отварају сцене вођења љубави приказане у *Q.E.D.*² игра знања, моћи и жеље расветљава однос заљубљених лезбијки. Све док не почне да преноси своју мудрости Јане не открива своју моћ. Она је знање, тумач и посредник. Преноси моћ знања која је ограничена условима жеље другог, али и тумачи жељу истовремено. Заправо је знање које *Melanctha* себично жели за себе али је ипак и објекат њене жеље. „*Complex blue Melanchta*“ препредено одбацује своју љубавницу чим стекне моћ кроз њу али и моћ над њом. Јер увек жели још више, још боље, страственије а свакако препознаје границе знања. Јане, која је веома заљубљена, постаје одраз старе везе, не учествује у трансформацији своје љубавнице, учаурена је у старој парадигми њиховог односа, и више не влада жељом. Не смемо је осудити због маскулине улоге у вези. Како *Monique Wittig* сматра одбити да будеш жена не значи да мораш постати мушкарац, а ако жена то пак и жели то само значи да се ослободила свог првобитног назовимо програмирања. *Wittig* даље открива да се традиционална схватања фемининог и маскулиног не могу применити на лезбијске односе али и да су жене недостижне за нас, потискују лезбијске нагоне и припадају мушкарцима. Дакле лезбијка „мора да буде нешто друго, не жена (*a not woman*), не мушкарац (*a not man*) то јест негација жене односно мушкараца. (*Wittig 2007: 544-551*).

Када говоримо о лезбијским односима, овде се намеће питање када лезбијка није лезбијка? Онда када је лезбијка са великим „л“, фигура која је увек фигура другости. Она никада није само лезбијка, она је је увек и већ фигура, облик, нечег другог, и делује на неком другом месту.

Интересантно је приметити да читаоци скоро никада не чују глас Јане *Harden*. Наратор је непоуздан, двосмислен, изоставља делове лезбијског подучавања, цензурише њене приче. Док нас помало збуњује у случају *Rose Johnson*. Она је „неморална“ а опет удата за поштењог црнца. („*married to a good man of the negroes*“). Наратор нам не говори шта се дешава након брака. Да ли она и даље следи своја „морална начела“, прикривајући се под велом „поштења“ и „пристојности“ и утире пут новим трансгресивним сексуалним искуствима? А ко су те њене нове љубавнице?

"Rose had strong the sense for proper conduct" (*Stein 1936: 215*)

Када говоримо о другој лезбијској вези морамо обратити пажњу на две различите љубавнице. Једна је мудра, и веома привлачна (*Melanctha Herbert*) а друга је детињаста, неатрактивна и мрзовољна (*Rose Johnson*). Ова веза оставиће посебан траг на читаоце који ће бити под утиском, како двоструке издаје (*Rose* прикрива своју лезбијску везу и удаје се за *Sam-a*) тако и неиспуњених очекивања привлачне црнкиње, што је последица њене вечне потраге за истинском лезбијском љубављу. Реч је заправо о пролазној афери, тренутном задовољству, у потрази за бољим. Јер зашто би мудра, „плава *Melanctha*“ („*complex blue Melanchta*“), мада је она и „бледожута и мистериозна“ („*pale yellow and mysterious*“), ушла у везу са обичном али дисциплинованом *Rose*, ако не због својих лезбијских порива и потраге за идеалном љубавницом? Можемо додати

2 *Q.E.D.*- (*Quod Erat Demonsrandum* – оно што ће се доказати, показати, приказати) још једна аутобиографска прича која објашњава како *Stein* схвата своје лезбијске пориве. Поново се говори о љубавном троуглу и лезбијској вези која се рађа у погрешно време а осуђена је на пропаст због различитих моралних ставова љубавница.

да се заправо и Anna и Melanchta и Lena непрекидно боре са својим нагонима, упорно трагају за идеалном љубавницом, ипак опирајући се удруженим силама патријархата које све више угрожавају положај лезбијки. Ако обратимо пажњу на могућа значења, „complex blue Melanchta“ указује на чињеницу да ауторка упорно покушава да исмеје начела патријархалног друштва и још једном укаже на њихову бесмисленост. Наиме осмо издање оксфордског речника наводи значења придева complex – complicated (комплициран, замршен,) difficult to understand (који се тешко схвата и разуме), intricate (замршен, нејасан, неразумљив), tangled (замршен), tortuous (који врда, који се извија), labyrinthine (замршен, заплетен, збркан). Док придев плав, осим денотативног означања боје, указује на нешто меланхолично и депресивно. Ако пак схватамо „blue Melanchta“ као blue badge (знак, обележје за особе са инвалидитетом) којим је неко званично препознат и означен као особа са инвалидитетом и уз то додамо да изворно грчко име Melanchta значи црна земља, можемо закључити да „blue Melanchta“ указује на нешто тамно, чудно и зловољно., обележено, али и друштвено непристојно и профано. Све наведено указује да ће начела маскулиног нашу љубавницу тешко разумети, да је нејасна, компликована и комплексна, тачније њени поступци су нејасни, неразумљиви, она стално измиче контроли, а уз то је и већ означена као особа са неким недостатком, она није у складу са важећим и очекиваним. А ауторка вешто, још једном, осуђује друштво које фаворизује одређене моделе понашања а друге сматра изопаченим. И зашто баш име Rose? Rose као ружа, најлепша жена, лепотица, као ружичаста боја, као црвени ветар, као симбол страсти, потпуне промене, трансмутације, среће и радости. Стари Римљани су поистовећивали ружу и њену природну лепоту са Venus, богињом телесне љубави, док је у средњем веку ружа симболизовала љубав лепе, привлачне и пожељне жене. Ауторка се још једном поиграва јер наша Rose Johnson³ није тако чулна и путена, сигурно не као Melanchta која непрекидно упражњава сексуална лутања у потрази за новим лезбијским искуством.

Иако је самодопадна, подмукла и прорачуната, Rose воли своју љубавницу, брине за њу, прекорева је због сталних лутања и неуредног начина живота, и труди се да, бар на крају, разуме њена најдубља осећања упркос чињеници да ју је одбацила због сумње да флертује са њеним мужем.

Rose... “had worked in to be the deepest of all Melanchta’s emotions” (Stein 1936: 234)

А Melanchta лута кроз причу као сексуализовано „друго“, јури углед и поштовање, одбацујући себе, гуши сопствене нагоне оног тренутка када хомосексуална жеља, текстуално кодирана као црна, постане сувише претећа. Сунце њеног света више не исијава зраке среће, (сексуалног) задовољства и жудње за новим искуствима. Престаје да се бори против патријархалних вредности, што је уз усамљеност и неутољену жељу за идеалном љубавницом, још више утишава.

3 то није први пут да се реч „rose“ појављује у опусу Gertrude Stein. Највише разматрана и за критичаре најинтересантија песма „Sacred Emily“ (1912) (*Geography and Plays*, 1922) препознатљива је по стиховима “Rose is a rose is a rose is a rose”, “Jack Rose Jack Rose”, “It is rose in hen”. али и њиховим варијацијама на другим местима: “Do we suppose that all she knows is that a rose is a rose is a rose is a rose.” (*Operas and Plays*), “Indeed a rose is a rose makes a pretty plate...” (*Stanzas in Meditation*), “... she would carve on the tree Rose is a Rose is a Rose is a Rose is a Rose until it went all the way around.” (*The World is Round*)

Две реченице су довољне да „complex blue Melanchta“ нестане, доживи судбину посрнутих жена књижевности деветностог века, буде препуштена здравственим институцијама, тим белим мантилима смрти и живота, оствљајући читаоце још једном запитане пред основним узроком постепеног пропадања и смрти. А то је незадовољена хомосексуална жеља и неиспуњени лезбијски нагоњи.

“They sent her where she would be taken care of, a home for poor consumptives, and there Melanchta stayed until she died” (Stein 1936: 236)

Кривци, бар они помало савесни, правдају се, проналазе разлоге и објашњавају своје издаје. Због гриже савести, користољубива Rose крије се иза рационалног оправдања, јер Melanchta је заправо пропатила због своје урођене менталне нестабилности.

“She didn’t do right ever the way I told her...I expect some day Melanchta kill herself, when she act so bad like she do always, and then she get so awfully blue” (Stein 1936: 235).

А склоност самоубиству је такође по њој за сваку осуду јер је то „непристојно, бесмислено и будаласто, баш као и њена лутања.

“no kind of a way for any decent kind of a girl to do” (Stein 1936: 227)

Каква су лутања која Melanchta упражњава? Да ли она тражи нову љубавницу или другачије сексуално знање, знање других? То је “world wisdom.. strange experience of ignorance, power and desire”. (Stein 1936: 96)

Њена лутања заправо су пут откривања сопствене моћи и њене употребе, што зависи од односа према другом. Ако моћ схватамо као поседовање препознатљивог, можемо рећи да су њој потребни други да би открила себе. А можда је потрага за свезнајућим другим, потрага за сопственим одразом. За Judith Butler субјекат жели жељу другог, али такође жели друго као објекат. Он препознаје у другом субјекат и објекат жеље. Објекат није само унутрашња фантазија екстерног другог, већ постоји ван везе као „забрањена жеља која се делимично схвата, разуме“ (Butler 2004: 140).

Да ли је реч о начинима појачавања жеље другог или забрана другог конституише субјектову жељу за забрањеним објектом? Melanchta је својим понашањем претња доминантној Rose, њена сексуална лутања изазивају бес, она тражи пажњу и жезне за објектом ван везе. Друго забрањује и буди субјектову жељу објекта ван везе. Rose конституише и мотивише њену жељу али она ипак трага за објектом ван везе.

„The Gentle Lena“

Lena Mainz Kreder, скоро већ угушена наметнутим браком, поново испуњава своју дужност да служи и слуша (њено презиме значи слуга) јер одувек то чини, пасивно прихватајући улогу слуге својој тетци (Mrs. Haydon), њеним ћеркама (Mathilda, Bertha) и сину, тако и мужу (Herman Kreder), и старом оцу (Mr. Kreder) а и другима. Постаје још слабија, нежнија и уплашенија.

Poor Lena had no power to be strong in such trouble. She did not know how to yield to her sickness nor endure. She lost all her little sense of being in her suffering. She was so scared, and then at her best, Lena, who was patient, sweet and quiet, had not self-control, nor any active courage.“ (Stein 1990: 120)

Чак је ни њена верна куварица не разуме.

I never see anybody like you Lena. Herman is very good to you, you always say so, and he don't treat you bad ever though you don't deserve to have anybody good to you, you so careless all the time, Lena, letting yourself go like you never had anybody tell you what was the right way you should know how to be looking. No, Lena, I don't see no reason you should let yourself go so and look so untidy Lena, so I am ashamed to see you sit there looking so ugly, Lena. No Lena that ain't no way ever I see a woman make things come out better, letting herself go so every way and crying all the time like as if you had real trouble. I never wanted to see you marry Herman Kreder, Lena, I knew what you got to stand with that old woman always, and that old man, he is so stingy too and he don't say things out but he ain't any better in his heart than his wife with her bad ways, I know that Lena, I know they don't hardly give you enough to eat, Lena, I am real sorry for you Lena, you know that Lena, but that ain't any way to be going round so untidy Lena, even if you have got all that trouble. You never see me do like that Lena, though sometimes I got a headache so I can't see to stand to be working hardly, and nothing comes right with all my cooking, but I always see Lena, I look decent. That's the only way a german girl can make things come out right Lena.“ (Stein 1990: 150)

Она је лишена хомосексуалног задовољство, које се ипак помало буди задикивањем пријатељица Nellie и Mary. То поигравање, можемо рећи чак и исмевање, обзиром да су лезбијски нагони потпуно угушени, може се схватити и као наклоност. Њено тело је свирепо измучено и распарчано многобројним порођајима. Мучи се и пати све до четвртог порођаја када и умире. Ако се позовемо на Monique Wittig која у *Lesbian body* истиче потребу симултаног постојања бруталности и нежности да би се конструисао више-димензионалан лезбијски субјект, можемо рећи да је, у овом лезбијском наративном путовању ка реконституисаном сопству, сурово и нежно раздвојено и не конституише лезбијско тело, способно за вишеструке облике и димензије. У овој новели, или како Elizabeth Fifer сматра „прикривеној аутобиографији“ не можемо говорити о поновном конституисању лезбијског тела, и језика које то тело уписује у наратив уводећи лезбијски субјект који је удаљен од концептуалних родних / полних категорија. (Fifer 1979: 472) Lena Kreder својом послушношћу још више потискује лезбијске пориве. Жеља се не понавља, њени хомоеротски нагони нису потврђени, сексуално јединство не постоји а не можемо говорити ни о интеркцији субјекта и објекта жеље. Она не може да достигне задовољство нити да се изгуби у њему, јер је објекат жеље и задовољства одсутан. Подсетимо да „одсуство објекта жеље, у лезбијском контексту, замењује губитак настао у првобитној фантазији кастрације а женско тело представља поново означени фалус“. (De Lauretis 1994: 249)

Такође можемо додати да је, како Teresa De Lauretis сматра, потребно говорити о две жене, два тела како бисмо говорили о лезбијки која представља и објекат жеље друге жене, али и субјекат који упућује своју жељу ка другој жени. (De Lauretis 1994: 235). То наравно не значи да фантазије мастурбирања нису могуће у њеном случају, и да оне не омогућавају лезбијској жељи да проговори.

Упркос чињеници да ауторка истиче лезбијке односе као облике борбе против опресивне и заразне хетеросексуалне економије, и занемарује бисексуалне, трансексуалне и трансродне односе можемо додати да она не занемарује питања расне/класне означености, бори се да покаже ограничења хегемоног језика, не прибегава деструкцији субјекта који је потребно повратити, балансирајући између различитих видова означавања, не упадајући у замке фалогоцентризма. Јер ако су, како Judith Butler истиче, „све категорије идентитета регулаторни режими кроз које су одређени аспекти означавања прихваћени а други одбачени“, које прихватити а које одбацивати? (Butler 1993: 311)

Можемо закључити да лезбијски односи у роману *Three lives* Gertrude Stein изазивају незадовољство, патњу и очај али то не умањује бескрајну потрагу за новом, бољом и другачијом љубавницом. Борба за очување лезбијске везе, отпор против канона, потреба за задовољавањем жеље, одсуство разумевања друштва, као да преузимају наш живот кроз нову, екстравагантну лезбијску везу коју ће будућност тек легализовати и прихватити.

Литература

- Батлер 1990а: J. Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York, London: Routledge.
- Батлер 1990б: J. Butler *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York, London: Routledge.
- Батлер 1993а: J. Butler "Imitation and Gender Insubordination." *The Lesbian and Gay Studies Reader*. Eds. Henry Abelove, Michele Aina Barale, David M. Halperin. New York, London: Routledge.
- Батлер 1993б: J. Butler *Bodies That Matter: On The Discursive Limits of "Sex"*. New York: Routledge.
- Батлер 2001: B. Džudit, *Tela koja nešto znače, o diskurzivnim granicama "pola"*, prevod Slavica Miletić, Samizdat B92, Beograd.
- Батлер 2004: J. Butler *Undoing Gender*. New York: Routledge.
- Витиг 1975: M. Wittig, *The Lesbian Body*. Trans. David Le Vay. London: Owen.
- Витиг 1993: M. Wittig, "One Is Not Born a Woman." *The Lesbian and Gay Studies reader*, Eds. Henry Abelove, Michele Aina Barale, David M. Halperin. New York, London: Routledge.
- Витиг 1996: M. Wittig, "The Straight Mind." *Feminism and Sexuality: A Reader*. Eds. Stevi Jackson and Sue Scott. New York: Columbia University Press.
- Витиг 2002: M. Vitig, *Lezbejsko telo*, prevod Suzana Pavlov, Aqua, Beograd.
- Витиг 2007: Wittig, Monique. "One Is Not Born a Woman." 1981. *Feminist Literary Theory and Criticism: A Norton Reader Criticism: A Norton Reader*. Ed. Sandra M. Gilbert and Susan Gubar. New York: W. W. Norton & Company, 544-551.
- Висинус: 1996 M. Vicinus, "They Wonder to Which Sex I Belong: The Historical Roots of the Modern Lesbian Identity." *Lesbian Subjects: A Feminist Studies Reader*. Ed. Martha Vicinus. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Де Лауретис 1993: T. De Lauretis, De Lauretis, Teresa. "Sexual Indifference and Lesbian Representation." *The Lesbian and Gay Studies Reader*. Eds. Henry Abelove, Michele Aina Barale, David M. Halperin. New York, London.
- Де Лауретис 1994: T. De Lauretis, *The Practice of Love: Lesbian Sexuality and Perverse Desire*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Зимерман 1985: "The politics of Transliteration: Lesbian Personal Narratives" in *The lesbian Issue: Essays from Signs*, ed Estelle B. Freedman et al, Chicago: University of Chicago Press, 251-270.

Keјс 1988 a: "Toward a Butch-Femme Aesthetic" Discourse 11.1, 57-59.

Keјс 1992 б: S.E. Case "Toward a Butch-Femme Aesthetic" *The Lesbian and Gay Studies Reader*. Eds Henry Abelove, Michèle Aina Barale, and David M. Halperin. New York: Routledge, 294-306.

Keјс 1990в: S.E. Case, Introduction to *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theater*, ed.Case, Baltimore: John Hopkins University press, 13.

Фелски 1989: R. Felski, *Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social change*, Cambridge: Harvard University Press.

Фајфер 1979: E. Fifer „Is Flesh Advisable? The Interior Theater of Gertrude Stein“, *Signs*, 472.

Фас 2004: F. Dajana, *Unutra/Izvan, gej i lezbijaska hrestomatija*, prev.Adrijana Zaharijević, Centar za ženske studije: Beograd.

Седвик 1990: E. K. Sedgwick, *Epistemology of the Closet*, Berkeley: University of California Press.

Џагоуз 1994: A. Jagose, *Lesbian Utopics*. New York, London: Routledge.

Шактини 1990: S. Namascar. "A Revolutionary Signifier: The Lesbian Body." *Lesbian Texts and Contexts: Radical Revisions*. Eds. Karla Jay and Joanne Glasgow. New York, London: New York University Press.

Штајн 1936: G. Stein, *Three Lives* New York: Vintage-Random House.

Штајн 1990: G. Stein, *Three Lives* Penguin Books, Ltd 80Strand London, England 1990.

LESBIAN RELATIONSHIPS IN GERTRUDE STEIN 'S *THREE LIVES*

Summary

The novel shows great success in handling the themes of lesbian relationships, triangulated lesbian love affairs, lesbian desire, and is a treasure for those wishing to re-evaluate their heterosexual prejudice. We tackle the issues of new lesbian experience under the watchful eye of sexual morality („Melanchta“), lesbian desire which creates the creature of reproduction („The Gentle Lena“) and repressed lesbian desire of the homosexual victim („The Good Anna“).

Key words: lesbian relationships, lesbian, lesbian desire

Danka Kovačević

АУТОРИ

Александра Петровић рођена је 1979. у Јагодини. Дипломирала на Филолошком факултету у Београду (студије у Крагујевцу). Ради као професор српског језика и књижевности у Гимназији „Светозар Марковић” у Јагодини. Докторанд је на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, на смеру Наука о књижевности. Бави се српском авангардном књижевношћу.
Електронска адреса: aleksandraja.petrovic@gmail.com

Ана Живковић је 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

Ана Ростокина је рођена 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. Године 2011. завршила је мастер студије из српске књижевности на Филолошком факултету Универзитета у Београду. Бави се превођењем савремене српске и македонске књижевности на руски језик. Поља научног интересовања: савремена књижевност, српска књижевност XX века, поезија, језичка експресија.
Електронска адреса: anna.rostokina@gmail.com

Ана Станковић рођена је 1986. године у Јагодини. Основне студије завршила на Филолошком факултету у Београду, на групи за Српску књижевност и језик са општом књижевношћу. Студент је прве године докторских студија књижевности на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу. Ради у Средњој медицинској школи у Ђуприји као професор српског језика и књижевности. Поље научног интересовања: народна књижевност, архетипски и митски обрасци, савремена књижевност.
Електронска адреса: ana.stankovic86@yahoo.com

Ана Ђосић рођена је 1987. године у Карловцу у Р. Хрватској. Од 1992. живи у Сремској Митровици где је завршила друштвено-језички смер Гимназије „Иво Лола Рибар“. Године 2006. уписује се на студије Германистике на Филолошком факултету у Београду. Основне студије завршава 2010, када наставља са програмом за мастер на катедри за Германистику у Београду. Код др Раде Станаревић одбранила је мастер рад на тему „*Курт Швијтерс и његова авангардна проза*“. Докторске студије на Филолошком факултету уписала је 2011. године. Сада похађа модул Књижевност и ово јој је први објављени рад. Запослена је у Економској школи „9. Мај“, где туристичком смеру предаје предмет Немачки језик. Поред књижевности интензивно се посвећује учењу страних језика, пре свега енглеског, француског и руског, сликању и проучавању библијске археологије.
Електронска адреса: ana@cosic.in.rs

Анка Симић је рођена у Крагујевцу 1985. године. Завршила је Прву крагујевачку гимназију 2004. године Исте године уписала је студије српског језика и књижевности на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Дипломирала је 2009. године, а потом уписала Докторске студије из филологије (језик и књижевност) на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу (модул: докторске студије из књижевности) и у року положила све испите предвиђене планом и програмом докторских студија. Ради на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, у звању асистента, где изводи вежбе на предметима: Средњовековна и Дубровачка књижевност, Књижевност за децу, Књижевна критика. Ангажована је на пројекту 178018: ДРУШТВЕНЕ КРИЗЕ И САВРЕМЕНА СРПСКА КЊИЖЕВНОСТ И КУЛТУРА: НАЦИОНАЛНИ, РЕГИОНАЛНИ, ЕВРОПСКИ И ГЛОБАЛНИ ОКВИР Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије. Кандидаткиња је до сада је објавила дванаест радова.
Електронска адреса: ankaristic@yahoo.com

Ања (Ж) Антић, рођена 16.09.1984. у Новом Саду. Докторант Филозофског факултета у Новом Саду, смер: књижевност. Области интересовања: француска књижевност двадесетог века, књижевност постмодерне и француска нова критика.
Електронска адреса: anjaanticfr@gmail.com

Бојана Аћамовић рођена је 1985. године у Сарајеву. Основне студије енглеског језика и књижевности завршила је 2007. године на Филолошком факултету у Београду, а мастер студије 2010. на Филозофском факултету у Новом Саду, одбраном рада „Непоуздани приповедачи у романима *Срце шапе*, *Бледа вајира* и *Флоберов ђапагај*“. Тренутно је на докторским студијама на Филолошком факултету у Београду, на модулу за књижевност. Бави се савременом англо-америчком књижевношћу, интердисциплинарним односима књижевности и других уметности, као и поезијом Волта Витмана. Од марта 2012. као стипендиста Министарства просвете и науке сарађује на пројекту „Српска књижевност у европском културном простору“ при Институту за књижевност и уметност.
Електронска адреса: bojana.acamovic@gmail.com

Бојана Борковић је студент докторских студија на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду. Поља научног интересовања: савремена британска и америчка књижевност, постмодерни и нео-викторијански роман.
Електронска адреса: bojana567@yahoo.com

Биљана Митровић

Рођена је 1983. године у Београду. Дипломске и мастер студије завршила је на Групи за српску књижевност и језик са општом књижевношћу на Филолошком факултету Универзитета у Београду. Студент је докторских научних студија Теорије драмских уметности, медија и културе на Факултету драмских уметности у Београду. Поља интересовања и проучавања: српска драма, политичка драма, дигитални медији и видео игре.
Електронска адреса: biljanavmitrovic@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, теорија књижевности.

Електронска адреса: b.djorojevic@gmail.com

Virna Pascasi. Dopo aver conseguito la maturità scientifica con il massimo dei voti, si iscrive alla facoltà di Lingue e Letterature straniere presso l'Università Gabriele d'Annunzio di Chieti/ Pescara. Nel luglio 2009 ottiene la laurea di primo livello e nel luglio 2011 la laurea magistrale in Lingue, Letterature e Culture moderne con 110/110 con lode. Attualmente iscritta al primo anno del corso di Dottorato di ricerca XXVII ciclo LAIF (Linguistica, Anglistica, Italianistica e Filologia), si occupa di studi di filologia romanza nell'ambito dei quali sta lavorando all'edizione critica del trattato retorico- grammaticale *Torcimany* di Luis d'Averçó.

Contatti: Virna Pascasi, via dei Fossi, 9, 02013 Antrodoco (RI), Italia.

Indirizzo e-mail: virna.pas@gmail.com

Владимир Ђурић рођен је 1986. године у Београду где је завршио основне (2010) и мастер (2011) студије на Филолошком факултету, на катедри за француски језик и књижевност. Докторске студије на истом факултету уписује 2011. године. Као стипендиста Министарства просвете и науке за докторске академске студије сарађује на пројекту *Књиженство, теорија и историја женске књижевности на српском језику до 1915.* при Филолошком факултету. Поља интересовања: књижевност барока и класицизма, књижевно дело Луј-Фердинана Селина, компаративна књижевност: француско-српске књижевне и културне везе у делима женских аутора (Јелена Димитријевић).

Електронска адреса: djura986@gmail.com

Владимир Перић је рођен 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

Дубравка Ковачевић Рођена је 1979 у Крагујевцу. Дипломирала је на Катедри за англистику Филолошког факултета у Београду (студије у Крагујевцу). Ради као професор енглеског језика и књижевности у Угоститељско -туристичкој школи. Докторске студије из књижевности на Филолошко-уметничком факултету уписала је 2008. Учествовала је на многобројним научним скуповима. У оквиру своје докторске тезе бави се проучавањем хегемоног маскулинитета и доминантних наративних модела европског и српског реализма (В. Текери, Ч. Дикенс, С.Сремац, Ј.Игњатовић).Поље интересовања: наука о књижевности.

Електронска адреса: dubravka79@gmail.com

Данка Ковачевић бави се фигурама женског ауторства у књижевности модернизма (Virginia Woolf, Gertrude Stein, Исидора Секулић, Милица Јанковић). Ради

у средњој стручној школи и на департману Универзитета Сингидунум на Златибору. Као судски тумач ради на многобројним преводима из области права, медицине и туризма. Учествовала у многобројним пројектима и радионицама за унапређивање наставе енглеског језика. Учествовала је на многобројним конференцијама у Нишу, Београду, Крагујевцу, Ужицу.

Електронска адреса: dubravka79@gmail.com

Жељка (Панџић) Пржуљ рођена је 1. септембра 1984. године у Сарајеву. Дипломирала је септембра 2007. Године. Стални радни однос засновала је од 1. јуна 2008. на Филозофском факултету у Источном Сарајеву гдје је изабрана за сарадника у звању асистента за научну област *Специфичне књижевности – Српска књижевности* на Катедри за српски језик и књижевности. Магистарски рад под називом *Књижевне идеје и погледи Стјанислава Винавера у дјелу „Заноси и џркоси Лазе Костића“* одбранила је 21. марта 2012. године. Удата, мајка је трогодишњег дјечака.

Електронска адреса: april99@teol.net

Ивана Марич је рођена је 1987. године у Београду. Дипломирала је шпански језик и хиспанске књижевности на Филолошком факултету у Београду 2010. године. Мастер рад са темом Појмовник кључних термина шпанског позоришта Златног доба (објављен у: Драмски писци Златног доба Шпаније. Београд: Филолошки факултет, Универзитетска библиотека „Светозар Марковић“, 2011. 73-99) одбранила је 2011. године и потом уписала докторске студије из књижевности које тренутно похађа. Радила је на пројекту за шпанску амбасаду у Норвешкој као члан креативног тима, као преводаца и предавач шпанског језика. Тренутно ради као сарадница у настави на Катедри за иберијске студије при Филолошком факултету у Београду. Област интересовања: позориште шпанског Златног доба, Сервантес, хиспанске књижевности, рецепција, компаративна књижевност и превођење.

Електронска адреса: ivana.maric@filoloski.rs

Ивана Панџић студент је докторских студија на Филолошком факултету Универзитета у Београду. Област научног интересовања: Англофона књижевност XX века.

Електронска адреса: panticivana@rocketmail.com

Исидора Белић рођена је 08.01.1984. у Новом Саду. Студије српске књижевности и језика завршила је на Филозофском факултету у Новом Саду. Тренутно је на другој години докторских академских студија на Филолошком факултету у Београду (смер: књижевност, област : наука о књижевности). Као стипендиста Министарства просвете и науке ангажована је на Институту за књижевност и уметност на пројекту *Српска књижевности у евројском културном простору* (ОИ 178008). Говори енглески и италијански језик. Области истраживања: српско-италијанске књижевне и културне везе, српска књижевност XX века, народна култура.

Електронска адреса: isidorab@gmail.com

Јелена Андрејић, рођена је 1986. у Јагодини. Дипломирала на Филолошко-уметничком факултету 2009. године, смер Енглески језик и књижевност, и исте годи-

не уписала Докторске студије из филологије, смер Наука о књижевности. Тренутно припрема пријаву докторске тезе под насловом *Филозофија свакодневнице у делима Сол Белоуа и Давида Албахарија*. Поље научног интересовања је савремена англо-саксонска књижевност, нарочито правац постмодернизма у америчком књижевном стваралаштву и његова примена на свакодневницу. Учествовала је на бројним домаћим научним скуповима. Тренутно ради као предавач за енглески језик у приватној школи страних језика, и као преводилац.
Електронска адреса: jelena_andrejic@hotmail.com

Јелена Милинковић (Београд, 1981), докторанткиња на Филолошком факултету у Београду, где је дипломирала и одбранила мастер рад на Катедри за српску књижевност и језик са општом књижевношћу. Бави се проучавањем природе и положаја женске књижевности у међуратној периодици, теоријом и историјом феминизма у српској књижевности, истраживањем српске књижевности коју су писале жене, и применом савремених теоријских читања на ове текстове. Чланица је међународног COST пројекта IS0901 (*Women Writers in History*) и домаћег пројекта *Књиженство*, теорија и историја женске књижевности на српском језику до 1915. године. Објављује научне радове, есеје и критичке приказе.
Електронска адреса: jelmilinkovic@gmail.com

Јелена Оташевић је рођена 1977. године у Подгорици. Дипломирала 2000. године на Филозофском факултету Универзитета Црне Горе на Катедри за енглески језик и књижевност. Магистрирала 2008. године на Филолошком факултету Универзитета у Београду на Катедри за англистику, докторирала априла 2012. године на истом факултету на теми „Енглеска романтичарска поезија у преводима на српски језик“. Од септембра 2007. године ради као асистент на Факултету за стране језике Универзитета „Медитеран“ у Подгорици. Области интересовања: енглеска књижевност, модерна британска поезија, савремена британска култура.
Електронска адреса: jelena.otasevic@unimediteran.net

Јелена Младеновић: Рођена је 1984. године у Крушевцу. Дипломирала је на Департману за српску и компаративну књижевност на Филозофском факултету Универзитета у Нишу, где је 2011. године уписала докторске академске студије филологије. Као стипендиста Министарства просвете и науке је од маја 2012. године ангажована на научноистраживачком пројекту Филолошко-уметничког факултета у Крагујевцу, *Друшћивене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир*. Заинтересована је за проучавање српске књижевности 19. и 20. века, укључујући и новију дубровачку књижевност.
Електронска адреса: jelena.mladenovic.1417@gmail.com

Јелена Ристовић рођена је 1983. у Крагујевцу. Дипломирала на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Ради као професор српског језика и књижевности у Техничкој школи у Костолцу. Студент је докторских студија на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, на смеру Наука о књижевности. Бави се проучавањем мотива снова у српској књижевности 20. века.
Електронска адреса за контакт је zlocko83@live.com

Јелица Вељовић је рођена 1987. године у Крагујевцу. Основне студије завршила је 2010. године на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, на групи за шпански језик и хиспанске књижевности. Мастер студије завршила је 2011. године на Филолошком факултету у Београду, на катедри за иберијске студије, одбраном тезе из Критичке анализе дискурса. Тренутно је I година докторских студија из филологије, модул за књижевност, на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Од марта 2012. године је стипендиста Министарства просвете и науке, и укључена је као докторант истраживач на пројекту *Друштвене кризе и савремена српска књижевности и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир* (ОИ 178018). Области интересовања: постмодернизам и хиспаноамеричка књижевност, фантастична књижевност, послератна шпанска књижевност, и компаративно изучавање односа књижевности и филма.
Електронска адреса: jelica.veljovic@filoloski.rs

Јелена Вељковић Мекић рођена је 1981. године. Дипломирала је на Филолошком факултету у Београду, на групи за Општу књижевност и теорију књижевности. Докторанд је Филолошко-уметничког факултета у Крагујевцу (Наука о књижевности). Ради као асистент у Високој школи струковних студија за образовање васпитача у Пироту. Њена основна интересовања везана су за област дечје књижевности.
Електронска адреса: vmjelena@yahoo.com

Јелена Симић рођена је 1979. у Јагодини. Дипломирала 2003. године на Филолошком факултету у Београду (одељење у Крагујевцу (група за енглески језик и књижевност). Докторске студије је уписала 2010.године у Крагујевцу, на ФИЛУМ-у. Област интересовања англо-америчка и светска књижевност и књижевно превођење. Запослена је као професор енглеског језика у средњој економској школи у Јагодини и хонорарно као стални судски тумач при Вишем суду у Јагодини где се бави и превођењем.
Електронска адреса: jekicavon@ptt.rs

Јелица Живановић рођена је 1986. године у Свилајнцу. Основне и мастер студије завршила је на Филолошком факултету Универзитета у Београду на групи Српска књижевност и језик са општом књижевношћу. Од 2011. године похађа докторске академске студије на истом факултету. Поља научног интересовања: српска књижевност 18. и 19. века, српска књижевност 20. века.
Електронска адреса: zivanovicjelica@yahoo.com

Јелена Стојановић, рођена 1986. 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

Ливија Екмечић је рођена рођена је 1983. године у Чапљини. Основне студије завршила је на Филолошком факултету Универзитета у Београду. Студент је друге године докторских студија на Филолошком факултету у Београду (модул: Срп-

ска књижевност). Учествује на међународним научним симпозијумима и објављује у периодици. Област интересовања: српска књижевност XIX и XX века; драма у српској књижевности.

Електронска адреса: livijaekmecic@yahoo.com

Маја Милутиновић, рођена је 1977. године у Крагујевцу. Дипломирала на Филолошко-уметничком факултету, смер Енглески језик и књижевност. Ради као предавач на Економском факултету Универзитета у Крагујевцу. Тренутно припрема пријаву докторске тезе под насловом *Конструкција и деконструкција (наративног) идентитета у делима Владимира Набокова и Давида Албахарија*. Поље научног интересовања је савремена англо-саксонска књижевност, нарочито правац постмодернизма у енглеском књижевном стваралаштву. Тренутно ради као предавач за енглески језик на Економском факултету Универзитета у Крагујевцу. Електронска адреса: mmilutinovic@kg.ac.rs

Маја Ђук је рођена 1983. године. Дипломирала је 2007. године на одсеку за енглески језик и књижевност на Филолошком факултету у Београду. Октобра 2009. године на Филозофском факултету Универзитета у Источном Сарајеву одбранила је магистарски рад *Књижевност као огледало културног идентитета – проза српске дијаспоре у Канади*. Маја 2012. године, на Филолошком факултету у Београду, одбранила је докторску дисертацију *Митолошки мотиви у делима Маргарет Ешвуд*. Поља научног интересовања су јој постколонијализам и постмодернизам у канадској и америчкој књижевности.

Електронска адреса: maki_cuk@yahoo.co.uk

Марина Гогуља је рођена 1986. године у Богуславу (Украјина). Дипломирала је 2009. године на Институту филологије Универзитета у Кијеву. Студент је треће године докторских студија Института за књижевност Националне Академије наука Украјине. Тема докторске дисертације “Проза Данила Киша: проблематика и поетика”. Област интересовања – савремене словенске књижевности.

Електронска адреса: optymist@ukr.net

Маријана Радовић је рођена 18. 10. 1985. године у Фочи, гдје је завршила основну школу и гимназију. На Одсеку за српски језик и књижевност на Филозофском факултету у Источном Сарајеву дипломирала 2009. године. Од 2009. до 2011. године радила као професор српског језика у Средњошколском центру у Фочи. Тренутно запослена на Филозофском факултету на Палама у звању асистента за ужу научну област Специфичне књижевности (Србистика) гдје изводи вјежбе из предмета Народна књижевност и Књижевност за дјецу. Студент је постдипломских студија, Смјер методологија књижевноисторијских истраживања. Пријавила магистарску тезу под насловом *Усмена књижевност као палимпсест за читање драма Борислава Михајловића Михиза*.

Електронска адреса: marijana_radovic@live.com

Милица Војиновић Тмушић је рођена 07. 07. 1983. године у Нишу. Завршила је основне академске студије англистике на Филозофском факултету у Нишу 2007. године. Тренутно похађа докторске академске студије на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Поље њеног научног интересовања је англо-америчка и светска књижевност. Учествовала је на Другом, Трећем и Четвртном научном

скупу младих филолога Србије на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Тренутно је запослена као професор *енглеског језика у средњој школи*.
Електронска адреса: marko.t@neobee.net

Милица Грујичић је дипломирала 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 Чубрило Рођена је 1977. године у Загребу, Република Хрватска. Основне и мастер студије завршила је на Филолошком факултету Универзитета у Београду, на одсеку за српску књижевност и језик. Студент је треће године докторских студија на истом факултету, модул: наука о књижевности. Области интересовања: српска књижевност 20. века.
Електронска адреса: milicac@gmail.com

Мина Ђурић је рођена 1987. године у Београду. Дипломирала је и мастерирала на Филолошком факултету Универзитета у Београду (Група за српску књижевност и језик са општом књижевношћу), на којем је уписала докторске студије. Запослена је као асистент на предмету Српска књижевност XX века, на Филолошком факултету у Београду. Накадашњи је стипендиста Републичког фонда за научни и уметнички подмладак. Похађала је курсеве историје немачке, енглеске и италијанске књижевности на универзитетима у Бамбергу и Трсту. Ангажована је као лектор на семинарима за стране слависте Међународног славистичког центра у Београду. Учествује у свим облицима рада Друштва за српски језик и књижевност Србије. Излаже на националним и интернационалним конференцијама. Објављује у периодици.
Електронска адреса: mina.m.djuric@gmail.com

Мирјана Бојанић је рођена 1985. године у Прокупљу. Дипломирала је 2010. године на Филозофском факултету у Нишу, одсеку Књижевност и српски језик. Од исте године ради као наставник у ОШ „Стојан Новаковић“ у Блацу. Октобра 2011. постаје студент Докторских академских студија филологије Универзитета у Нишу. Поља научног интересовања: теорија књижевности, савремене књижевне теорије, методика наставе.
Електронска адреса: mirjanab027@gmail.com

Мирослав Ђурчић

Електронска адреса: koprokomiks@gmail.com

Микела Капра рођена у Бреши (Brescia), у Италији 1984. године. Завршила је дипломске студије у Италији (2006) и, после тога, наставила студије у Србији, на Филолошком Факултету у Београду, где је завршила мастер руског језика и књижевности (2008) и уписана је на докторским студијама (2009) из руске књижевности. Сада пише докторску дисертацију о циклусу прича Ф. А. Искандера *Чиково дејство*. Објавила је неколико радова, између којих приказ књиге Н. Ива-

новне *Смех против стјраха или Фазиль Искандер* (у зборнику Матице Српске за славистику, бр. 77, 2010, Нови Сад, Србија, 128-130) и рад „Античне источници в пјесе И. А. Бродског: Мрамор“ (у спецзборнику *Аттички код у словенским књижевностима*, Филолошки Факултет у Београду, Београд, Србија, 2011, 130-140). Добитник је италијанске националне награде за књижевност, за поезију: „Premio Zingarelli“ (2011).

Електронска адреса: michela.capra@virgilio.it

Нада Бузацић дипломирала је 2007. године на катедри за енглески језик и књижевност на Филолошком факултету у Београду, где је завршила и мастер студије. Тренутно је на докторским студијама књижевности на Филозофском факултету у Новом Саду и ради на докторској тези која за тему има наративне поступке у делима америчке списатељице Ен Бити (Ann Beattie). Поља научног интересовања су: савремена енглеска и америчка књижевност, популарна култура и културолошке студије, превођење.

Електронска адреса: nadi1510@gmail.com

Наташа Гузина је рођена 1987. године у Требињу. Дипломирала шпански језик и хиспанске књижевности на Катедри за ибериске студије Филолошког факултета у Београду (2010). Завршила мастер студије из области хиспанских књижевности на Филолошком факултету у Београду 2011. године, где тренутно похађа докторске студије, смер наука о књижевности. Од 2011. године ради као сарадница у настави књижевности на поменутој катедри, објављује радове у домаћим научним часописима у области филолошког поља и учествује на конференцијама у земљи и иностранству. Члан је *Светског удружења сервантиста* и *Међународног друштва за медитеранско позориште и културу* у оквиру кога ради као преводилац домаћих књижевних остварења на шпански језик. Ради као сарадник преводилац листа *El País*. Области интересовања и истраживања: сервантистика, шпанска књижевност Златних векова, шпанско позориште XIX и XX века, савремена хиспаноамеричка књижевност, компаративна књижевност, социолингвистика, утицај фолклора у књижевности и превођење.

Електронска адреса: natasha.guzina@gmail.com

Наташа Делач је рођена 1984. године. Завршила је основне студије српске књижевности и језика у Новом Саду, а потом и мастер дипломске студије – Теорије драмских уметности, медија и културе на Факултету драмских уметности у Београду. Тренутно је на другој години докторских-научних студија истог смера. Од 2012. године је стипендиста Министарства просвете и науке. Главна област научног интересовања је савремена српска драма. Електронска адреса је: natasadelac@yahoo.com

Наташа Инђић рођена је у Шапцу 1983. године. Основне и мастер студије завршила је на Филозофском факултету у Новом Саду, на Одсеку за српску књижевност и језик, где похађа докторске студије. Од 2008. године ради као професор српског језика и књижевности. Област интересовања: теорија књижевности, версификација, интердисциплинарна проучавања књижевности.

Електронска адреса: natasaindjic@gmail.com

Наташа Кљајић дипломирала је 2007. године на Групи за српску књижевност са општом књижевношћу Филолошког факултета у Београду. Од 2003. до 2005. године била је сарадник Програма за децу и младе Радио Београда 1. Уређивала је студентски часопис Знак и објављивала у часописима Повеља, Школски час и Детињство. Приредила је књигу лектире за 5. разред Капетан Џон Пиплфокс за Завод за уџбенике и наставна средства из Београда. Учествовала је са својим радовима од 2003. године на Саветовању о књижевности за децу Змајевих дечијих игара, као и на још неколико научних скупова. Радила је као школски библиотекар и професор српског језика у неколико београдских школа. Домени интересовања: књижевност за децу, методика наставе српске књижевности и језика и савремена српска књижевност.

Електронска адреса: natasenjka@gmail.com

Наташа Трнавац Ђалдовић је дипломирани филолог-мастер (основне и мастер студије завршила на Филолошком факултету у Београду, Српска књижевност и језик са општом књижевношћу), докторанд Филологије на Филозофском факултету у Нишу. Тринаест година дописник РТС из Ужица, од 2009. наставник српског језика у основној школи у Ужицу. Награде: Бранкова награда Матице српске 1997. године, Витез-прес за најбољи сценарио у области информативног новинарства 2009. године. Поља интересовања: српско-хрватске књижевне везе, онтологија песничтва, однос политике и медија према књижевности, архетипска критика, методика наставе.

Електронска адреса: natasatrnovac@gmail.com

Никола Ђуран

Електронска адреса: djurannikola@yahoo.com

Панајотиос Асимопулос рођен је 1971. године у Атини. Завршио је основне студије 1995. године на Филолошком факултету Универзитета у Атини, на одсеку Класична Филологија. На Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду је у септембру 2010. године одбранио мастер рад на тему „Проблеми Србофона у учењу савременог грчког језика“. Поље интересовања: лексикографија, светска књижевност, старогрчка историографија, превођење.

Електронска адреса: asimopoulos@yahoo.gr

Радоје Шошкић је рођен 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

Сава Стаменковић рођен је 1983. у Подгорици. Дипломирао на Филозофском факултету у Нишу, на Департману за српску и компаративну књижевност. Докторанд је на истом факултету (докторске студије филологије, смер Наука о књижевности). Област интересовања: светска књижевност XX века, теорија књи-

жевности. Објављени радови у *Лешојису Маџице српске*, *Зборнику о сињализму*, *Слову* и другим публикацијама.

Електронска адреса: savastamenkovic@gmail.com

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 постипломске студије као стипендиста Министарства за науку и технологију. Докторске студије на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу уписује 2007. године. Ради као професор у „Првој крагујевачкој гимназији“. Њена основна интересовања везана су за феномен игре у књижевности и за српску авангардну књижевност.

Електронска адреса: dadajok@eunet.rs

Сена Михаиловић рођена је 1986. год у Врању, докторанд је на модулу за српску књижевност на Филолошком факултету у Београду. Од септембра 2011. год. ради као истраживач сарадник на Институту за српску културу, у оквиру пројекта Министарства науке *Материјална и духовна култура Косова и Метохије*. Бави се историјском драмом XIX века, као и савременом драмом. Објављује у часописима. Учествовала је на више домаћих и међународних научних скупова (Крагујевац, Лепосавић, Пловдив, Велико Трново...).

Електронска адреса: sena.mihailovic@gmail.com

Софија Немет, докторанткиња Филолошког факултета, Универзитета у Београду, на модулу: књижевност. Сарадница на пројекту *Књиженство, теорија и историја женске књижевности на српском језику до 1915*, који финансира Министарство просвете и науке Републике Србије; сарадница на европском пројекту COST Action IS0901: *Women Writers In History: Toward a New Understanding of European Literary Culture* (2009-2013) и сарадница на електронском часопису *Књиженство, часопис за студије књижевности, рода и културе*. Адреса: Боре Марковића 23/4, 11000 Београд; Електронска адреса: sofijam44@yahoo.co.uk

Софија Перовић је рођена 1985. године у Београду где 2010. завршава мастер студије француске књижевности на Филолошком факултету (тема мастер рада Слобода и одговорност у позоришним комадима Жан-Пол Сартра), као и основне академске студије чембала на Факултету музичке уметности, након чега уписује докторске студије из књижевности на Филолошком факултету у Београду. 2011. завршава мастер студије чембала на ФМУ у Београду, а 2012. мастер студије из оперске режије на Универзитету Sorbonne Nouvelle у Паризу. У новембру 2011. године је учествовала на међународној конференцији „Француске студије данас,“ одржаној у Ректорату Београдског универзитета, са радом *L'Espace théâtrale dans Huis clos de Jean-Paul Sartre et Le Visiteur d'Éric-Emmanuel Schmitt* који је објављен на званичном интернет сајту Ерика-Емануела Шмита. Поља интересовања: француско и америчко позориште друге половине двадесетог века и савремена оперска режија.

Електронска адреса: sofija.perovic@gmail.com

Стеван Брадић је рођен у Новом Саду 1982. године. Основне студије завршио је на Одсеку за компаративну књижевност Филозофског факултета у Новом Саду. Диплому мастера стекао је на истом одсеку, а потом и на Одсеку за енглески је-

зик и књижевност Универзитета у Стокхолму. Пише поезију, есеје, приказе и критичку, преводи са енглеског језика. Члан је редакције часописа Златна греда. Објавио је књигу Симулација и гастрономија о поезији Војислава Деспотова (Београд: Службени гласник, 2012). Тренутно ради на докторској дисертацији, посвећеној проучавању режима чулности у савременом српском песништву. Области научног интересовања: савремена поезија, чулност, политика књижевности, херменеутика, деконструкција, психоанализа. Живи у Новом Саду.
Електронска адреса: stevatravel@yahoo.com

Сузана Ђорђевић (Зајечар, 1984), завршила основне и мастер студије на Филолошком факултету у Београду, група: Српска књижевност и језик са општом књижевношћу. Тренутно студент докторских академских студија, модул: Српска књижевност; уже поље научног интересовања: народна књижевност, савремена књижевност, теорија и естетика.
Адреса: Јастребачка 26, Београд
Електронска адреса: suzana1djordjevic@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 тему “Питање кривице и роматичарски сензибилитете у дјелима Ђуре Јакшића“, на истом факултету, а тренутно се очекује одбрана њене докторске дисертације на тему „Књижевно писмо у српској књижевности од просвећености до романтизма (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

Тања Антић (1976) је дипломирала на групи Српска књижевност и језик на Филолошком факултету у Београду, завршила мастер студије књижевности, а тренутно је на докторским студијама културе на истом факултету и на Queer студијама у Институту за филозофију и друштвену теорију у Београду. Волонтира у Регионалном центру за мањине у Београду. Поља интересовања су везана за усмену традицију, трансродност, маргинализоване друштвене групе, антрополошко-етнолошке теме.
Електронска адреса: tafriend08@gmail.com

Татјана Думитрашковић је рођена у Краљеву 23.02.1973. Студије енглеског језика и књижевности сам завршила је на Филолошком факултету у Приштини, као најбољи студент, са просечном оценом 9,03 у току студирања. Магистарску тезу Религија у служби политике у Шекспировим драмама из националне историје одбранила је на Филолошком факултету у Београду 2004. године. Докторску дисертацију под насловом Шекспирова имплицитна критика институционализованог морала у контексту ренесансне политичке мисли на Филозофском факултету у Источном Сарајеву одбранила је 2012. године. Ради на Педагошком факултету у Бијељини као виши асистент на предмету Енглески језик. Области интересовања: енглеска књижевност ренесансе, шекспиролошка истраживања.
Електронска адреса: tanjadumi@yahoo.com

Татјана Јовановић, професор српског језика и књижевности у Првој крагујевачкој гимназији, докторант ФИЛУМ-а. Област интересовања родне студије, конституисање женског канона у савременој српској књижевности.
Електронска адреса: tanjarprof@gmail.com

Тијана Матовић је рођена је у Крагујевцу 1988. године. Дипломирала је 2011. године на одсеку за енглески језик и књижевност Филолошко-уметничког факултета у Крагујевцу са просечном оценом 10. Четврту годину основних студија провела је у САД-у преко програма размене студената. Тренутно је на мастер студијама на Филолошко-уметничком факултету и планира да упише докторске студије. Области интересовања: англоамеричка драма, савремени англоамерички роман, жене писци у англоамеричкој књижевности, културологија.
Електронска адреса: tijana_matovic@yahoo.com

Татјана Ћосовић рођена је 1980. године у Сарајеву. Дипломирала је 2004. године на Филолошком факултету Универзитета у Београду на Катедри за енглески језик и књижевност. Студент је прве године докторских студија Филолошког факултета у Београду, одсек Књижевност. Бави се стручним превођењем. Поља интересовања су јој шекспирологија, наука о књижевности и историја српског средњег века.
Електронска адреса: tatjana.cosovic@gmail.com

Fabrizio Fatica. Laurea di primo livello in Traduttori ed Interpreti e laurea magistrale in Lingue, Letterature e Culture Moderne presso l'Università G. D'Annunzio di Chieti/Pescara. Attualmente iscritto al terzo anno del Dottorato di Ricerca LAIF (Linguistica, Anglistica, Italianistica, Filologia), nel curriculum di Filologia, presso la Scuola Superiore di Dottorato dell'Università G. D'Annunzio di Chieti/Pescara; si occupa principalmente di studi di filologia Romanza e di letteratura Euro-Americana.
Contatti: Fabrizio Fatica, via Regina Elena, 5, 86010 Oratino (CB), Italia
Indirizzo e-mail: fabrizio.fatica@libero.it

Cristina Santochirico је докторирала на Филолошком факултету у Торину (Италија) са докторском дисертацијом насловљеном „Београд и рат. Слика урбицида кроз књижевност и филм“. Бави се сликом и перцепцијом балканских градова, са посебном пажњом на Београд, кроз искривљен поглед странца. Живи и ради у Београду.
Електронска адреса: cristina.santochirico@gmail.com

