

СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ

Филолошко-уметнички факултет Крагујевац
СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ
Зборник радова са VII међународног научног скупа
одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу
(26-27. X 2012)

Књига II

НЕМОГУЋЕ:
Завеш човека и књижевности

Уређивачки одбор

Проф. др Иван Коларић, декан
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
Проф. др Милош Ковачевић
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
Проф. др Драган Бошковић
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
Проф. др Бранка Радовић
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
Доц. др Сања Пајић
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
Проф. др Анђелка Пејовић
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
Доц. др Владимир Поломац
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
Доц. др Маја Анђелковић
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
Доц. др Часлав Николић
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
Проф. др Персида Лазаревић ди Ђакомо
Универзитет „Г. д Анунцио“, Пескара, Италија
Проф. др Ала Татаренко
Филолошки факултет Универзитета „Иван Франко“, Лавов, Украјина
Проф. др Зринка Блажевић
Филозофски факултет, Загреб, Хрватска
Проф. др Миланка Бабић
Филозофски факултет, Универзитет Источно Сарајево, Босна и Херцеговина
Проф. др Михај Радан
Факултет за историју, филологију и теологију, Темешвар, Румунија
Проф. др Димка Савова
Факултет за словенску филологију, Софија, Бугарска
Проф. др Славка Величкова
Филолошки факултет, Универзитет „Пајсије Хиландарски“, Пловдив, Бугарска
Проф. др Јелица Стојановић
Филозофски факултет, Никшић, Црна Гора

Одговорни уредник

проф. др Драган Бошковић

Рецензенти

проф. др Душан Иванић
проф. др Александар Јерков
проф. др Драган Бошковић
доц. др Слободан Владушић
проф. др Ала Татаренко

СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ
Зборник радова са VII међународног научног скупа
одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу
(26-27. X 2012)

Књига II

НЕМОГУЋЕ:
Завеш̄ човека и књижевности

Крагујевац, 2013.

О ТРИ КЊИГЕ ЗБОРНИКА СА VII МЕЂУНАРОДНОГ НАУЧНОГ СКУПА СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ

VII међународни научни скуп *Српски језик, књижевности, уметности* одржан је, традиционално, последњег викенда у октобру, овога пута 26. и 27. октобра 2012. године. Скуп је имао четири тематске целине – лингвистичку, књижевноантрополошку и две уметничке: теорија музике и историја уметности. На овом научном скупу, у оквиру четирију наведених секција, са рефератима су учествовала 177 учесника, и то 136 из земље и 21 из иностранства.

Лингвистичка секција скупа за тему је имала *Традиција и иновације у савременом српском језику*. Циљ је био да се лингвистичка проблематика међуодносa традиционалног и иновацијског у језику што свестраније научно осветли. То је тим значајније ако се зна да су традиција и иновације комплементарни аспекти како развоја свакога језика тако и његових структура. На скупу је дата тема осветљавана у 59 реферата, од којих је 47, након рецензентске процедуре, добило место у првој од трију књига зборника.

Књижевна секција скупа за тему је имала *Немогуће: завети човека и књижевности*. Дата тема односила се, пре свега, на теоријско и научно истраживање диференције могуће/немогуће, симболичко односа немогућег и хуманитета, литературе као уточишта трансцендентног, разградње културолошких матрица идентитета, и на (наративне/дискурзивне) праксе конституисања и реконституисања немогућег и његових књижевних и културолошких аспеката. Након проведене рецензентске процедуре у другој књизи зборника, која је посвећена књижевној тематици овога скупа, место је нашло 40 од 66 на скупу поднесених реферата.

Уметнички део скупа имао је две секције – *музичку и историју уметности*. У музичкој секцији реализовано је више тематских блокова који су поред главне теме – *Музика и друге уметности*, укључили и питања *Певања и мишљења* и *Порекла уметности*, као и већ традиционалне *Јубилеје*.

Секција историје уметности имала је две подтеме: а) *Историја уметности у 21. веку – методолошка искушења*, б) „*Земаљски анђео и небески човек*“. У првој су се пропитивали актуелни методолошки аспекти уметности, а у другој научни поглед на „фрескосликараство“. У трећој књизи зборника, која окупља реферате из музичке и ликовне уметности, од 41 поднесеног реферата место су нашла 33 реферата (23 из музичке и 10 из ликовне области).

Тако ово трокњижје доноси укупно 120 реферата, који ће бити незаобилазна литература свима онима које буду интересовале теме које су научно обрађиване на VII међународном научном скупу *Српски језик, књижевности, уметности*.

О ЗБОРНИКУ

Да ли бисмо *немогуће* могли да појмимо тек у опозицији према могућем, као феноменолошки или онтолошки хоризонт који, рационалном логиком, може бити сагледан као непостојеће, или је немогуће место одакле се црпе егзистенцијални, културни и литерарни трагизам хуманитета? Да ли је немогуће тек непојмљиви простор другости без кога тајна човека на овоме свету не би била тајна? Као загонетно место наших идентитета и нашега постојања, мистерија измичућега, онога до крајњих граница испуњеног и онога до сопственог поништења испражњеног, немогуће јесте онтолошка (не)извесност, више од фигурације, оно што се открива у свакој, психолошки схваћеној жељи, онтолошком зазиву Бога, деконструкционистичком идентитету писма, Левинасовој мисли о етици као Другом, Андрићевој естетско-културној утопији мостова, привидима ствари и речи у поезији Војислава Карановића. Немогуће, дакле, као утопија, исвесност, нужност, преступ, казна; немогуће, на крају, као немоћ да се мисли и као иманентни захтев мишљења. Том немогућем је посвећена ова свеска зборника радова са Седмог међународног научног скупа *Српски језик, књижевности, уметности*, одржаног 26–27. октобра 2012. године на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу. У књижевно-антрополошкој секцији научног скупа – која се реализује као резултат истраживања у оквиру пројекта Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије 178018: *Друштвене кризе и савремена српска књижевности и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир* – поднесено је педесет и осам реферата иностраних и домаћих учесника, док у овом зборнику објављујемо четрдесет достављених, прихваћених и рецензираних радова.

Радови који чине зборник *Немогуће*, заправо сажимају различите филозофске, књижевнотеоријске и културолошке елаборације подтематских блокова: *Зашићо књижевности жели немогуће? Зашићо немогуће жели књижевности?*; *Немогућа литерарна субверзија (друштвено-политичких и културних) стереотипа и конвенција; Књижевности и хуманистички: оно што није било ништа ће икада бити!*; *Немогући завети књижевности и хуманистички; Да ли човек/књижевности постоје без немогуће?*; *(Немогући) хумани идентитети; Књижевности као историја непостојеће, несхватљиво, (не)испричано;* *Књижевности и немогуће: последње ушочишће човека?*; *Човек и немогуће: последње ушочишће књижевности?* Ови радови су ослоњени на теоријско и научно истраживање диференције могуће/немогуће, симболичко уприсутњење оног одсутног коме је историја културе и књижевности усмерена и одакле црпе свој идентитет, односа немогућег и хуманитета, литературе као уточишта трансцендентног, разградње културолошких матрица идентитета, на критику доминантне стереотипне фигурације оностраног, као и на (наративне/дискурзивне) праксе конституисања и реконституисања немогућег и његових књижевних и културолошких аспеката. Културолошка, филозофска, антрополошка и књижевнотеоријска истраживања протезала су се кроз проблеме Другости, снова, фантастике, ирационалног, трауме, метапсихолошког и метаисторијског, и то у распону од средњовековне, народне и ренесансне до савремене литературе, српске и, компаративно, европске и светске, и у, такође, различитим дискурзивним пољима (књижевност, позориште, филм, медији). Покренута питања, такође, кретала су се од литерарних фигурација немо-

гућег до критичког преиспитивања митова и легенди, теолошких и литерарних дискурса, утопијских и антиутопијских потенцијала литературе, као и до проблема обесправљеног субјекта и друштвено-културно-историјских механизма деконструисања друштвеноисторијских и идеолошких пракси. Многа питања покренута у оквиру овога зборника могу да остану као залог будућих истраживања на истом пољу, у оквирима исте и сличне проблематике.

Можемо зато констатовати да је у потпуности остварена истраживачка воља да се задата проблематика научно и теоријски осветли, не би ли се темом одређени аспекти узајамног осмишљавања немогућег и књижевности (српске, јужнословенске, европске, светске) довели у непосредну везу и из ње дедуковао перманентни процес (кон)фигурације, интерференције и интеракције ових феноменолошких, дискурзивних и културолошких поља. Све наведено указује да у овом зборнику сакупљени текстови одражавају актуелне теоријске интересе, као и актуелну теоријску проблематику проучавања литературе и културе. Самим тим, зборник *Немогуће: Завети човека и књижевности* представља релевантну слику садашњих проучавања наговештених проблема и велики извор идеја и теоријских елаборација. Он, заправо, представља више од низа текстова, више од једног текста или једног писма, из кога се, изнова, свима нама враћа оно немогуће, немогуће, немогуће...

Крагујевац, октобар 2013.

Уредник

САДРЖАЈ

О ТРИ КЊИГЕ ЗБОРНИКА СА
VII МЕЂУНАРОДНОГ НАУЧНОГ СКУПА
СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ / 5

О ЗБОРНИКУ / 7

Ала Л. Ташиаренко
(НЕ)МОГУЋЕ У СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОЈ
ФАНТАСТИЦИ ПОСТМОДЕРНОГ ДОБА / 15

Саша С. Марковић
ИДЕАЛ ХУМАНИЗМА – КА ИДЕНТИТЕТУ БОГОЧОВЕКА / 25

Новица И. Пејровић
НЕМОГУЋА МИСИЈА СТАНИСЛАВА ЛЕМА / 37

Александар Б. Недељковић
ФАНТАЗИЈА КАО ЖАНР ПРИЗНАТО НЕМОГУЋЕГ, И НАУЧНА
ФАНТАСТИКА КАО ЖАНР ИМАГИНАРНОГ НАУЧНО МОГУЋЕГ / 43

Милица М. Радуловић Лојаница, Иван Ј. Шиамениковић
ЕЛЕМЕНТИ ФАНТАЗМАГОРИЈЕ КАО ПРОИЗВОД
(ПОД)СВЕСНОГ ОТПОРА ТЕХНОКРАТИЈИ
ДИСТОПИЈА – ФАНТАСТИКА ИЛИ РЕАЛНОСТ / 51

Иван М. Коларић
ХЕРМЕНЕУТИЧКО КРУЖЕЊЕ: ЧОВЕК-НЕМОГУЋЕ-КЊИЖЕВНОСТ / 55

Александар Јерков
НИШТА НИЈЕ НЕМОГУЋЕ, А СВЕ ЈЕСТЕ / 67

Драган Б. Бошковић
АНДРИЋЕВИ ПОНОРИ: ПРОКЛЕТСТВО И СВЕТОСТ / 81

Снежана М. Милосављевић Милић
ВИРТУЕЛНИ НАРАТИВ – ПАРАДИГМА (НЕ)МОГУЋИХ ПРИЧА / 87

Желимир Д. Вукашиновић
ЗАШТО ПИСАТИ? - О СТВАРНОСТИ ЕГЗИСТИРАЊА И
ОНТОЛОШКОМ ПРИМАТУ ПЈЕВАЊА И ЋУТАЊА - / 101

Predrag R. Milidrag
DA LI JE NEPROTIVREČNO I MOGUĆE?
ŠHOLASTIČKI I RANI MODERNI ODGOVORI / 107

Марија В. Лојаница, Јасмина А. Теодоровић
ОНТОЛОГИЈА (НЕ)МОГУЋЕГ: ФИКЦИЈА, ТЕОРИЈА, МАТРИКС / 117

Zorica N. Đergović Joksimović
(U)ТОРИЈА I (NE)МОГУЋЕ – GVOZDENA PETA DANAS / 123

Ненад В. Николић
КЊИЖЕВНОИСТОРИЈСКА ПРИЧА – НУЖНОСТ И НЕМОГУЋНОСТ / 133

Александар Ж. Пејровић, Тамара М. Стојановић Ђорђевић
ПЕДАГОГИЈА ДУШЕ / 141

Душан Р. Живковић
ПИТАЊА НУЖНОСТИ, МОГУЋНОСТИ И НЕМОГУЋНОСТИ
ПРЕВАЗИЛАЖЕЊА ДРУШТВЕНИХ СУКОБА У 20
СРПСКИХ ПОДЕЛА ДУШАНА КОВАЧЕВИЋ / 149

Никола М. Бубања
НЕ(ИЗ)РЕЦИВО НА РЕАНИМАЦИЈИ: МИЛТОНОВ ИЗГУЂЕНИ РАЈ / 157

Jasmina M. Ahmetagić
STRAST ZA NEMOGUĆIM VLADIKE DANILA:
НЕКА BUDE ŠTO BITI NE MOŽE / 169

Драгољуб Ж. Перић
ЖИВОТ ЈАЧИ ОД СМРТИ (БИЉНИ ЛИКОВИ СРПСКИХ
ЕПСКИХ, ПРИПОВЕДНИХ ПЕСАМА И БАЛАДА – НАЦРТ
РЕКОНСТРУКЦИЈЕ ЛИКА МИТСКОГ СИЖЕА) / 179

Мирјана И. Деџелић, Лидија Д. Делић
НЕМОГУЋА ПЕСМА
ПРОБЛЕМ ПОЕТИЧКЕ КОНЗИСТЕНЦИЈЕ / 195

Милан Д. Алексић
СХВАТАЊЕ ПРИРОДЕ И ФУНКЦИЈЕ КЊИЖЕВНОСТИ
БОГДАНА ПОПОВИЋА / 215

Павле Ботић
САТИРА И(ЛИ) ИСПОВЕСТ / 225

Александра Р. Појин
ИЗ ОСМОГ ЦЕПА БИЈЕ ВЕЛИКА ЗИМА (ПРОБЛЕМ ДЕХУМАНИЗАЦИЈЕ
У ДРАМИ ЧУДО У ШАРГАНУ Љ. СИМОВИЋА) / 233

Саша Радојчић
НЕМОГУЋА УТЕМЕЉЕЊА: СУБЈЕКТИВНОСТ
ПЕСМЕ ВОЈИСЛАВА КАРАНОВИЋА / 241

Слађана Л. Илић
НЕМОГУЋЕ У ПОЕЗИЈИ ДЕЈАНА АЛЕКСИЋА / 251

Елена И. Дараданова
“НЕВЪЗМОЖНИЈАТ” ДОМ НА МИЛОШ ЦЪРЊАНСКИ / 255

Sofija Kalezić Đuričković
INTERTEKSTUALNOST DAVIDOVE ZVIJEZDE ZUVDIJE HODŽIĆA / 267

Часлав Николић
ПРИЗНАВАЊЕ НЕМОГУЋЕГ: ДЕРВИШ И СМРТ МЕШЕ СЕЛИМОВИЋА / 273

Александар С. Тадић, Новак М. Малешевић, Ивица В. Радовановић
СИМБОЛИЧКА ДОМИНАЦИЈА И АНТИИДЕОЛОШКА ДЕЛОВАЊА
– РЕПРЕСИВНИ МЕХАНИЗМИ ИДЕОЛОШКИХ ИНСТИТУЦИЈА
И ТОЛСТОЈЕВ ПОКУШАЈ СЛОБОДНОГ ВАСПИТАЊА / 279

Биљана Ђ. Ђорић Француски

ИСТОРИЈА ЈЕДНОГ НЕПОСТОЈЕЋЕГ ГРАДА: ДЕЛО Р. К. НАРАЈАНА
КАО ЈЕДИНСТВЕНИ СЛУЧАЈ У СВЕТСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ / 289

Iva Lj. Draškić Vićanović

OD MOGUĆEG KA NEMOGUĆEM U KNJIŽEVNOSTI
– PROBLEM SUŠTINSKE ISTINE – / 299

Ђорђе М. Деспић

ПОЕЗИЈА (НЕ)МОГУЋЕГ / 307

Анка Ж. Ристић

ДА ЛИ ЧОВЕК/КЊИЖЕВНОСТ ПОСТОЈЕ БЕЗ НЕМОГУЋЕГ? / 317

Биљана Р. Влашиковић

ИСУС КАО НЕМОГУЋИ ХЕРОЈ У ДЕЛИМА ЏОРЏА БЕРНАРДА ШОА / 323

Јована С. Павићевић

МОДЕЛИ ЉУБАВИ У ДРАМИ ОЧИШЋЕНИ / 337

Tomislav M. Pavlović

MAJKL LONGLI: ELEGIČAR IRSKIH NEMIRA / 347

Persida S. Lazarević Di Giacomo

THE (IM)POSSIBILITY OF DIALOGUE AMONG
SOUTHERN SLAVS IN THE 18TH CENTURY / 359

Капарина В. Мелић

ПРЕПЛИТАЊЕ ФИКЦИЈЕ И СВЕДОЧАНСТВА У КЊИЖЕВНОСТИ
ШОЕ: ПИСАЊЕ ИЛИ ЖИВОТ ХОРХЕА СЕМПРУНА / 373

Branislava D. Pejak

„LO CUNTO DE LI CUNTI“ ĐAMBATISTE BAZILEA:
NEMOGUĆNOST SMENA? / 381

Никола М. Појовић

НЕМОГУЋИ НЕПРИЈАТЕЉ И АПСТРАКТНА ГРАНИЦА: ФАНТАСТИЧКИ
ЕЛЕМЕНТИ У ПРОЗИ СА РАТНОМ ТЕМАТИКОМ ДИНА БУЦАТИЈА / 391

Мара Кнежевић

КЊИЖЕВНОСТ КАО ДУХОВНО УПОРИШТЕ ЧОВЕКА / 401

Марија М. Панић

ЉУДСКЕ ЗАЈЕДНИЦЕ У ПИСМУ ПРЕЗВИТЕРА ЈОВАНА / 409

Tatjana Vulić, Neven Obradović

(NE)MOGUĆNOST NUŠIĆEVOG POSTOJANJA BEZ NOVINARSTVA / 419

Ала Л. Татаренко
Национални Универзитет „Иван Франко“
Лавов, Украјина

(НЕ)МОГУЋЕ У СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОЈ ФАНТАСТИЦИ ПОСТМОДЕРНОГ ДОБА

У раду се разматрају поједини аспекти српске постмодерне фантастике, као и низ процеса литерарне демиметизације, који су везани за напуштање логоцентризма. Посебна пажња посвећује се последицама конституисања „треће стварности“: поред стварности јаве и ониричке стварности постмодернисти се обраћају стварности књижевног текста. Наводе се примери постмодернистичке фантастике времена и простора, фантастизације лика аутора у српској постмодернистичкој прози (пре свега на материјалу стваралаштва Милорада Павића и Саве Дамјанова). Кроз упоређивање постмодернистичке књижевне фантастике (или дела у којима је она присутна као елеменат) са постмодернистичким делима истог жанровског усмерења долазимо до закључака о променама у фантастичком моделу, чији разлог видимо не само у поетским, већ у цивилизацијским променама које су обележиле почетак XXI века.

Кључне речи: постмодернизам, књижевна фантастика, демиметизација, ониричка фантастика, концепције времена, лик аутора

Од најстаријих времена лепа књижевност је била простор (не)могућег, замишљени свет, *фантасџикон*¹. Како су се мењали домети маште, како се мењао свет могућег, мењао се и појам немогућег. Као и лиминални књижевни простор (не)могућег – најповољније место за књижевну фантастику.

У постмодерном периоду однос према фантастичном суштински се променио, као и интерпретација (не)могућег у књижевности. Разлог није само у томе што су научна открића и технички прогрес учинили немогуће могућим, већ и у томе што је постмодернистичка књижевност остварила преокрет према немиметичком. Литерарни мимезис постао је маргиналан, претрпео је знатне промене – у периоду постмодернизма он се јављао кроз миметичку функцију форме која често опонашала појаве материјалне стварности², док је на нивоу садржаја било карактеристично безреферентно стварање литерарног света. Будући да на нивоу приче одсуство миметичких веза са реалношћу постаје уобичајено, писци постмодернистичких дела не декларишу њихову фантастичност – мада бисмо тешко могли да их назовемо реалистичким. Осликавајући ту ситуацију, Сава Дамјанов констатује: „ (...) Дакле, из претходних разматрања јасно произилази да фантастичку компоненту српске постмодерне прозе треба сагледавати у контексту њеног преовладавања рационално-логичког дискурса, и шире, у контексту напуштања традиционалног (књижевног) логоцентризма. Очито, она је интегрална саставница једне полифоне прозне структуре, која такође (попут саме фантастике) није конципирана као класичан уметнички *mimesis* (и у том смислу се може сматрати *немиметичком*, а у радикалнијим видовима и *антимиметичком*). Зато се правом може поставити питање о њеном идентитету, односно мо-

1 Фантастика – од гр. *phantastikē* „способност замишљања“.

2 Детаљније о томе в. Татаренко 2010.

дусу њене егзистенције у једној *шаквој* структури: заиста, да ли је уопште оправдано говорити о фантастици поводом прозног света у коме је могуће све, света ARS COMBINATORIA, који не крије (напротив, истиче је!) своју нестварну, имагинарну, фикцијску суштину нудећи уместо 'илузије веродостојности' својеврстан илузионизам?!“ (Дамјанов 2011: 263)

Дакле, реч је о немиметичкој литерарној пракси (коју је Платон назвао *phantastiké*), коју С. Дамјанов сматра „својеврсним реализмом постмодерне“, то јест њеном „фундаменталном и ортодоксном парадигмом“. Према његовом мишљењу, „фантастика више није неочекивана, изненађујућа и страна компонента, мада се форсира управо њена зачудност и алтернативност у односу на Логику, Разум и Стварност, која је њихов продукт: 'отворено дело' управо моделе искуствене стварности, односно реалистички дискурс, доживљава као извесно страног тело, као елемент који суштински не припада његовом свету. (Дамјанов 2011: 264) Врши се процес који је овај историчар књижевности веома тачно назвао „постмодернизација фантастике“.

У епохи постмодернизма десио се својеврстан „преокрет“ повезан са конституисањем од стране постмодерниста „треће стварности“ – стварности књижевног дела. Пажњи коју модернисти посвећују сну, проглашавајући га другим релевантним простором стварности, постмодернисти додају занимање за још једну врсту идеалног простора постојања – уметничку, литерарну. У делима постмодернистичких писаца долази до преплитања три стварности, које се јављају као подједнако релевантне: реалне („стварне“), ониричке и књижевне стварности.

И сан, и књижевни текст представљају слике стварности која није истоветна оној реалној. Немогућност апсолутног мимезиса сна привлачи постмодернисте који се опиру буквалном пресликавању датости. Зато у изразито постмодернистичким *Савешима* за *лакши животи* Горан Петровић посвећује посебно поглавље дефинисању јаве и сна као саставних делова личности: „Човек је јавна и сан. Јавна је његов лик, а сан његов одраз. Прву од близанаца људи показују. Њом се диче, њу фотографишу, она им служи за препознавање и легитимисање. Друго, оно од сна сачињено, људи брижљиво чувају, често затварају, некада крију. Са њом воде разговоре у два ока. Од њега страхују, јер им је познато да је одраз старији од лика.“ (Петровић 2003: 34) Деда из приповетке *Трска* забринут је због сувише високог водостаја јаве која је преплављивала село. Дисање на трску (маште) – једини је начин да се допре до сневних предела. Сликање сна писац убраја (у *Савешима*) у „невероватне доживљаје“.

Ониричка реалност више није огледало без амалгама, њено постмодернистичко третирање блиско је Јунговском, према којем је сан „природан догађај, спонтан феномен у коме нема манифестног и латентног дела, већ он говори о истини сневача, о актуелном стању несвесног“ (Јеротић 2005: 126). Дакле, није реч о сневном одразу изопачених жеља и потиснутих комплекса. Зато се Фројд налази на броду „освајача“ Острва из истоимене Петровићеве приче. Док становници Архипелага брижљиво скупљају снове, професор Сигмунд покушава их (од) узети: „Након професоровог рада остала је пустош, толики лов на снове спустио је њихов ниво на тек нешто изнад јаве!“ – гневно изјављује градитељ књижевног острва које лежи на сновима (Петровић 2003: 133).

Прихватање паралелног постојања трију стварности пружа писцима нове могућности за фикционална путовања тим просторима. Међутим, свако од њих захтева посебан инструментариј за тумачење и приказивање. У недостатку реч-

ника језика снова, књижевници на друге начине обележавају разлику између реалне и ониричке стварности, један од којих представља преузимање логике сновиђења која се суштински разликује од логике приче о јави.

Значајне кораке у том правцу предузео је Милорад Павић. У његовим приповеткама нарушена је прозирност редоследа разлога и последица, а зачудност ситуација не изазива чуђење, као што је то случај и у ониричкој стварности. Јунаци су често смештени у просторе који варљиво подсећају на реалне да би се касније трансформисали у фантастичне. Као пример таквог несигурног места на граници трију стварности може послужити крчма Код знака питања из истоимене Павићеве приповетке. Бирајући као сцену дешавања познату београдску кафану, писац ствара привид веродостојности приче који се појачава присуством у њој књижевника Боже Вукадиновића, Зорана Мишића, Владе Урошевића и наратора – ауторовог „двојника“ Милорада Павића. Читаоцу ће требати неко време да схвати како приповедач дочарава ситуацију из сна, у којем су се окупили јунаци – и живи, и они који су већ напустили овај свет (сан је лиминални простор таквих сусрета). Није лако ослободити се Хипносових чини: „Да би побегао из овог сна мораш да заспиш још једном. Тек сан у сну може те спасти из оваквих снова какве сад сањаш. И тад ћеш бити на слободи, опет у животу, јер се два сна потиру као два минуса у математици: *минус пута минус даје плус*“ (Павић 1996: 113). Из Павићеве крчме може се изаћи само кроз сан, а из сна се излази само у причу.

Смештање радње у свет којим владају друкчији закони могућег даје причи посебан фантастичко-реалистички тон, стварајући, како запажа С. Дамјанов, „врло комплексне интертекстуално-хорор-ониричко-стварносне релације“ (Дамјанов 2011: 265). Свет сна наступа овде као зачудан, али познат: у стварности веће опасности прете оном који не зна како да се понаша у књижевности. Што се тиче „стварносне стварности“, она се налази на маргинама приче, у облику фуснота које дају фантастичној ситуацији „научну“ потврду. Прича о сну наслања се на други сан, а из тог зачараног круга излази се у књижевност. Али, она „трећа реалност“ представља овде опасност и њено постваривање уноси хорор-елеманат: „Вечера у крчми „Код знака питања“ (...) може се схватити готово као Павићев аутопоетички текст, пошто се ‘из сна може изаћи само у причу’, али, (судећи управо по овој причи!) и из приче се може изаћи само у причу, односно – у Књижевност!“ (Дамјанов 2002: 126). Можемо да изведемо још једну постмодернистичку поуку: кад се постаје књижевни лик, напуштају се предели реалне стварности, које замењују привидно исти, али суштински друкчији литерарни простори. Књижевна реалност прати јунака у сну, као што сваког човека прати у сну његова „жива“ реалност.

Теми књижевног сневања посвећена је и Павићева прича *Ловци на снова*. Коктел од стварности прави се преплитањем постојећег и препознатљивог (куће на Савској падини, наратор-писац, његова дела) и догађаја са књижевним (и ониричко-књижевним) предзнаком. Заједно са доласком у причу јунака Павићевих књига долазе и њихови снови. Реално и књижевно повезују се преко ониричког. Јунакиње књига походе пишчева сновиђења да украду мало мушког семена, којим се оплођује машта. Наратор у тренутку сусрета са њима (упозоравају оне) не налази се у сну, већ у књизи. *Ловац* Бранковић тврди обрнуто, али за њега наратор није сигуран да ли је будан. Књижевни ликови улазе у бивше снова свог аутора, мада сценографија истовременог сусрета у две куће (притискивање кваке са обе стране) подсећа на ониричку. Сан – подручје сусрета живих и мртвих –

прима овде живе и мртве књижевне јунаке и њиховог писца, такође јунака приче. „Ово где смо је књига, а не сан!“ – у речима принцезе Атех наслућује се пост-модерни сукоб између стварности.

Писци-постмодернисти наступају као демијурзи ониричког космоса који се гради према законима сна, али и према законима постмодернистичког поимања текста. Сава Дамјанов у *Истраживању савршенства* књижевно евоцира сан о стварању света: „Почивао сам мирно, непомично и спокојно, био сам изван времена форми и идентитета, изван обе Стварности; моји снови следили су исконске импулсе стварања, прожимала ме нека сенка дубоке несвесне искре која је отворила Простор, Време и Постојање.“ (Дамјанов 2001: 9) Наглашавајући на почивању изван обе Стварности, писац упућује на нову улогу ониричког тописа: сан не служи више тумачењу прошлости нити завиривању у будућност, он је себи довољна реалност, која постоји независно од реалне стварности и реално одсањаног сна. Ово је слика сна у сну (омиљена код постмодерниста!), али и стварање књижевног сна који није пресликавање сна реалног, „близаница јаве“.

Фантастика сна када подсвест путује стазама које је утрла јава, или онима које ће јој сама накнадно открити, лежи у темељу приче Саве Дамјанова „Лилит“ (Дамјанов 2001). Писац посеже за једним од најзагонетнијих ликова жене и његово тумачење представља у ствари стварање нове легенде о Вечној Архетипској Женствености која се налази ван времена и простора, свемогућа и усамљена у својој трагичној самодовољности. Дамјановљева прича – то је постмодернистички одјек легенде о драматичном несавршенству човека, које га тера да тражи своју изгубљену половину да би постао Целина. Његова Лилит је трагични симбол вечности осуђене на стварање пролазног, мрачна Мајка, Сестра, Жена и Ђерка која је у бити исконска Светлост, Светлост Искони. Укидање граница између Светлости и Таме, Сна и Вечитог Сна, Постојања и Непостојања дарује причу Саве Дамјанова митолошке димензије. Као прави постмодернистички писац-демијург, аутор *Лилити* ствара свој сопствени Космос, у којем се преплићу у фантастичној слици, хранећи се узајамно, реална стварност, стварност сна, стварност мита.

Српски постмодернисти постижу ефекат фантастичног такође путем коришћења различитих концепција времена. Особености постмодернистичког односа према времену долазе до изражаја, по нашем мишљењу, већ у Кишовој *Гробници за Бориса Давидовича*. Понављање историје које аутор демонстрира у приповеци *Пси и књиже* (паралела „Нојман-Новски“) и цитат из Марка Аурелија расветљавају суштину обраћања цикличкој концепцији, његову књижевну природу: „Постојаност моралних уверења, проливање жртвене крви, сличност у именима (Борис Давидовић Новски – Барух Давид Нојман), подударност у датумима хапшења Новског и Нојмана (у исти дан кобног месеца децембра а у размаку од шест векова, 1330...1930), све се то одједном појавило у мојој свести као развијена метафора класичне доктрине о цикличном кретању времена: ‘Ко је видео садашњост видео је све: оно што се догодило у најдавнијој прошлости и оно што ће се збити у будућности’ (Марк Аурелије, *Мисли*, књ. VI, 37)“ (Киш 1977: 135). Кад Киш цитира Марка Аурелија, он у ствари цитира Борхеса, његов есеј о цикличности времена, где се јавља овај цитат: „Поново желим да цитирам Марка Аурелија: ‘Ко је видео садашњост видео је све: и оно што се збило у недостижној прошлости, и оно што се дешава у далекој будућности времена’ (‘Мисли’, књига шеста, 37)“ (Борхес 2008: 126). Борхес постаје сведок на чија се сведочанства ослања Киш. На нивоу подтекста, парафразирање славног аргентинског писца до-

живљавамо као још једну коинциденцију, као понављање историје (па и историје идеја) на новом нивоу. Такво понављање у облику паралелизма судбина и догађаја поприма димензије чудесног.

Друга концепција времена за коју се занимао и коју је тематизовао у својој уметничкој прози Борхес – то је серијска концепција времена енглеског филозофа Џона Вилгема Дана. Његова концепција вишедимензијског времена показала се као веома плодна за културу XX века, посебно за књижевност постмодернизма (на њој се заснива, на пример, „текст у тексту“). Барокна констатација „Живот је сан“ постаје формула „Сан је живот“, јер су то две стране истог постојања. Вишедимензионалност времена уткана је у Борхесова дела, на њој се граде могућности приче у делима српских постмодерниста, пре свега – у прози Милорада Павића.

Спајање различитих концепција времена у границама једног дела представља особеност стваралачког метода овог класика српског постмодернизма. На пример, у *Хазарском речнику* читалац има посла не само са три извора историје Хазара и њиховог речника, већ и са три концепције времена: линеарном, цикличном и серијском. Роман-лексикон је изграђен уз урачунавање специфичности сваког од тих времена. На нивоу општег обликовања материјала речника, време у роману функционише као *линеарно* (од почетка-заплета до расплета-краја, што и чини *Хазарски речник* романом), поједине одреднице лексикона такође су грађене према принципу хронолошког развоја догађаја. Унутрашња структура која предвиђа „узајамно одражавање“ судбина јунака три времена, циклично понављање мотива, а такође одабир поетичких особина које су карактеристичне за све три епохе, позвани су да дозову мисао о цикличном току историје, у том броју историје књижевности. Хипертекстуална природа речника и „упутства за читање“ која даје аутор активисти серијску концепцију као најадекватнију за „отворено дело“. Читалац може да одабере једну од три стратегије читања које одговарају концепцијама времена: *линеарну* (као класичан роман), *цикличну* (аутор је одређује као тријадну) или *серијску* (кад се дело доживљава као „поље могућности“ читања-писања). Ако линеарно време одговара класичном роману и традиционалној представи о времену, циклична – митолошкој представи о свету и омиљеној Павићевој епохи (бароку), онда серијско време као концепција која је настала у XX веку, дозвољава да се пренесе дух (постмодерне) савремености.

Таква комбинација ствара утисак фантастичности догађаја који губе своје уобичајене хронолошке (и узрочно-последичне) оријентире. „Патос филозофије могућих светова лежи у томе да апсолутна истина не постоји, она зависи од посматрача и сведока догађаја“ – коментарише ову теорију В. Руднев, наводећи као примере њене употребе у књижевности новеле Борхеса (рачвасто време), *Хазарски речник* „балканског Борхеса“ (три различите верзије хазарске полемике), компјутерски роман *Појодне М. Џојса* (алтернативне могућности читања хипертекста) (Руднев 2009). Ништа мање занимљиво изгледа наративизација концепције разгранатог времена (семантике могућих светова) којој прибегава М. Павић у свом последњем роману *Вештачки младеж*.

Аутор даје јунацима овог дела Филипу Рубору и његовој супрузи Ферети Су могућност да „проживе“ две различите варијанте своје приче. Два могућа избора животног пута резултирају формирањем две „телесне реализације“ – двојника који се споља разликују само вештачким младежом, али су различити као личности. Сусрет „јунакиње“ са „могућом собом“ има ефекат волшебног огледала. У овом роману писац назива огледалом Свемир. „Закон истих таласних дужина

одмах реагује укључујући те у оне таласне дужине широм свемира које су исте као твоје.“ (Павић 2009: 83) „Врх“ – Небо и „Доле“ – Земља узајамно се одражавају. На овом принципу изграђен је роман који има огледалну структуру. Презентујући судбину својих јунака у две различите варијанте (супруга познатог сликара, вајарка Ферета Су у једној варијанти напушта мужа, у другој – остаје са њим), писац ствара два равноправна одраза који се битно разликују. У складу са „варијантом“ мења се судбина јунака и подлежу промени они сами. У ауторском коментару Павић саветује да се прочитају оба финала, „јер само у причама могу постојати два различита краја, у животу не“ (Павић 2009: 150).

Недефинисана граница између реалног и нереалног, могућег и немогућег јавља се такође у осликавању јунака књижевних дела српског постмодернизма који често имају фантастичне особине. Значајно место у поетичком арсеналу М. Павића припада поступку онеобичавања, који је својевремено артикулисао В. Шкловски. У делима српског писца свет задобија црте фантастичног путем онеобичавања, које достиже веома високи степен: у „зачуђеном“ оку писца (не)обичне ствари попримају црте чудесних. То се тиче, пре свега, телесних карактеристика јунака (још чешће – јунакиња) које се – путем онеобичавања – приказују као изузетне. Пример употребе таквог поступка налазимо, на пример, у *Пределу сликаном чајем* где су анатомске карактеристике јунакиње представљене као необичне: „Сисе су јој се љуљале лево-десно, а не горе-доле.“ (Павић 1996: 178) Павић развија онеобичавање од ситуације описа неке појаве као такве која се види први пут, до њеног описа као такве која нема аналоге. Павићева иронија се испољава у одабиру „необичног“ које је у ствари обично. Необичност се стиче захваљујући перспективи зачуђености аутора. Оно што му изгледа као „чудно“ (на пример, женска анатомија) постаје „зачудно“, а понекад и фантастично. Фантастично телесно код Павића често се јавља као гротескно – у стилу карневала и барокне хиперболизације. Развој поступка онеобичавања спаја се са карневализацијом и коришћењем искустава приказивања чудесног у књижевности средњег века и барока.

У делима српских постмодерниста фантастичне црте „немогућег“ јунака често поприма наратор, а понекад и сам „аутор“. Више примера такве текстуалне игре налазимо код Милорада Павића. Код Саве Дамјанова такође наилазимо на више стратегија фантастизације дискурса путем поигравања фигуром писца и чињеницама његове биографије. У делима овог књижевника често се јављају јунаци „однекуд познатих имена“: Сава Дамјанов, Сава Пост-Дамјанов, Кодер фон Дамјаненко. Ако је коришћење првог од њих саставни део игре са реалношћу и њеним чињеницама, које се третирају немиметички, друго представља (пост)модернистичку варијанту пищевог презимена (ако је веровати подацима на корицама *Прички*, ту је књигу написао управо Сава Пост-Дамјанов), онда је Кодер фон Дамјаненко књижевни *alter ego* аутора. Ово име садржи у себи како књижевну, тако и приватну генеалогију писца: Ђорђе Марковић Кодер за Дамјанова је духовно најближи песник српског романтизма, чије се стваралаштво дуже време налазило у центру његових научних интересовања. Украјински завршетак војвођанског презимена Дамјанов може да се третира као случајност, или као успомена на одређене украјинске огранке породичног стабла.

Наратор „Сава Дамјанов“ и носиоци других реалних имена (па и чланова породице аутора) служе за стварање ефекта онеобичавања; писац не покушава да створи илузију стварности. Сви су они – део немиметичког текста. Емпиријски аутор, Сава Дамјанов, стално је присутан у тексту као један од јунака, као лице са колажираних фотографија, али, пре свега, преко препознатљивог ауторског стила. Мултипликација лика аутора врши се „у интеракцији жанровски оп-

речних текстова: написани истим препознатљивим „рукописом“, започети једним а настављени (на другом месту) другим дискурсом, ти се текстови одражавају један у другом и низу међусобних пројекција“ (Росић 1997: 127).

Аутор постаје фантастична личност. Сопствени идентитет представља за овог писца један од омиљених објеката травестизације и карневализације. Мултипликација властите присутности парадоксално води ка ишчезавању аутора: читалац се навикава на безброј ауторових „двојника“. На тај начин писац („Свако“ и „Нико“, *Everything and Nothing*) постиже ефекат присуства у одсуству и *vice versa*. Ово одговара тежњи аутора ка својеврсној божанској позицији: он жели да буде невидљив и (све)присутан у својим делима као демијург. Ништа мање битним чини нам се Дамјановљево стварање хибридног текстуалног света у којем се у „причкатама“ преплићу до нераспознавања фактичко и фантастично, живот аутора и живот његових јунака, међу којима је и он сам.

У пост-постмодернистичким књигама Дамјанова (прву од којих по мом мишљењу чине *Ремек-делца*) фигура аутора се мења. „Сава Дамјанов“ – стални лик „прички“ – јавља се знатно ређе (најчешће као приповедач). Иронично третирање фигуре писца у *Ремек-делцима* остварује се преко његовог сврставања у ранг приповедача-лажљивца из бајки. У време писања ове књиге писац је већ створио оригинални, препознатљиви жанровски модел који је нивелисао потребу у „Сави Дамјанову“ – књижевном лику. Аутор је постао иманентни део текста – онај Невидљиви Одисеј чије присуство нема потребе артикулисати, што сведочи о пишевом успешном стварању сопственог метатекста.

Причке из „уметничког сегмента“ Дамјановљевог опуса често носе одређене црте животног материјала, а био-библиографске ноте – црте фикционалности и текстуалне игре. Врши се травестизација жанра био-библиографске белешке/лексикографске одреднице, посвећене књижевнику. Овај традиционално нефикционални део књиге смешта се у оквир литерарног текста и мења свој статус. Аутобиографија подлеже пародизацији и одговара променама у поезици писца. На пример, наглавачке окренута слика аутора са „потернице“ „Гражи се“ у *Причкама* упућује на „окренуту наглавачку“ перспективу наратије (у овој књизи све је „наопачке“ и „тумбе“). Скоро иста „потерница“ (са сликом аутора) у *Ремек-делцима* је дата из обичне перспективе.

Стратегија фикционализације аутобиографског дискурса (у чије манифестације убрајамо поигравање ликом аутора у фикционалној прози С. Дамјанова) наставља се у књижевнокритичким делима писца. Збирка књижевнокритичких текстова *Ерос и По(р)нос* (2006) има атипичну, стилски другачију од дела репрезентованих у њој, ноту о писцу: „Живот, сан, (не)стварност: откривао Свемир, маштао госк-бајке, жудео пространства филма. Читао Све и Свашта, садашњост и прошлост: писао прозу, критике и есеје, књижевноисторијске приче. Уз Ерос и По(р)нос, обожавао је и Смехос (...) Био је критикован и хваљен, превођен и презрен, заборављан и награђиван: и Дар и Лаж у исти мах... Само то и Ништа више...“ (Дамјанов 2006 : 295) Иста белешка саопштава да су године живота писца – „14 век - 1956 - ?“ (што више одговара биографији јунака фантастичног дела).

Веран принципу *ars combinatoria*, С. Дамјанов, користећи препознатљиве чињенице стварности, имена, датуме, дела прави од њих „смесу“ и добија немитички текст. Овај текст – нова, књижевна реалност – релативише појмове који су се нашли у њему, лишавајући их веза са референтом, историјског или било

којег другог смисла, осим смисла постојања у овом иронично-пародијском тексту, прави од њих фантастичне.

У пост-постмодернистичким делима Дамјанова, на пример, у *Историји као ајокрифу* (2008), долази до одређених промена у односу фактичко-фикцијско-фантастично. У време постпостмодернизма поље игре за овог књижевника постају стереотипи и недодирљиви ауторитети, што је резултат осетљивости писца на расположења епохе када је светски дух „већ напустио пределе постмодерне Библиотеке“ (Владушић 2007: 78). Реформатор српског књижевног језика, Вук Стефановић Караџић, чија позиција у српској филологији све до последњих деценија није била предмет ревизије, код Дамјанова игра фудбал („Фудбалска каријера Вука Стефановића Караџића“). „Позајмљујући“ имена за своје јунаке од познатих историјских личности различитих епоха, писац их лишава црта препознатљивости. Имена губе референте као што је то некада био случај са терминима и идеолошки (или културно) маркираним појмовима: она се спајају према принципу каламбура и симултаности игре. Мада међу јунацима *Историје као ајокрифа* има знатан број политичара и црквених функционера данашњице (међу њима и бивших и актуелних политичких лидера Србије), Дамјановљеве пост-постмодернистичке причке нису сатиричне на конкретно-личном плану. Мета његове сатире је сама историја коју писац подвргава депатетизацији – путем примене *ars combinatoria*, надреалистичког спајања неспојивог. Управо она постаје простор фантастичног, (не)могућег.

У наслову најновије Дамјановљеве књиге *Порно-лиџурџија архиепископа Саве* (2010) чита се поигравање сопственим именом и епатажним спојем неспојивог, али и долази до изражаја веома важна особина дела српског писца. Нимало случајно, на корицама његове нове књиге место за име аутора остаје празно. Ради се о случају обрнуте везе у корелацији Аутор-Текст. Долази до својеврсног спајања писца и дела: Аутор постаје Текст, а Текст – Аутор. „Дамјанов“ као јунак прича Саве Дамјанова, „Дамјанов“ као маска аутора-приповедача са којом стално експериментише прозаиста – ово је дело његовог Текста. Писац не намеће тексту своја правила, већ прима правила текста лишена прагматике, следећи логику каламбура, језичке игре, омонимије, неочекиване риме. Дамјанов остварује ауторску свеприсутност у тексту посредством препознатљивог прозног модела којем није потребан потпис аутора. Писац постаје невидљив – фантастизација лика аутора наставља се давањем фантастичких особина самом емпијском писцу.

Преглед појединих црта књижевне фантастике српског постмодернизма завршиће мо пророчким закључком једног од њених најпознатијих твораца и теоретичара: „Једном речју, фантастичка књижевност је у том периоду допрла до таквих поетичких претпоставки које ће јој омогућити да се ускоро реализује као бескрајна игра могућности, као фикционална комбинаторика постојећих и измишљених културолошко-цивилизацијских парадигми, те као модус којим се суштински деструира и превазилази логоцентризам традиционалне литературе – као прва постмодерна ARS COMBINATORIA...“ (Дамјанов 2011 : 257) Тако је писао пре скоро двадесет година (1994) Сава Дамјанов и његово се фантастично пророчанство остварило.

Литература

- Борхес 2006: Х. Л. Борхес, *Изабрана дела*: проза, поезија, есеји, Београд: Драганић.
- Борхес 2008: Х. Л. Борхес, *Алеф*, Харків: Фолио.
- Владушић 2007: С. Владушић, *На њромаји*, Зрењанин: Агора.
- Дамјанов 1989: S. Damjanov, *Kolači, Obtane, Nonsensi*, Beograd: Filip Višnjić.
- Дамјанов 1994: S. Damjanov, *Pričke*, Beograd: Vreme knjige.
- Дамјанов 1997: S. Damjanov, *Povesti različne: lirske, epske, no najviše neizrecive*, Novi Sad : Kulturni centar Novog Sada.
- Дамјанов 2001: С. Дамјанов, *Глосологија*: изабране и нове приче, Нови Сад: Orfeus
- Дамјанов 2002: С. Дамјанов, „Вечера у крчми *Код знака ишћања*“: једна прича двојице приповедача, Панчево: *Свеске*, 64
- Дамјанов 2004: С. Дамјанов, *Постмодерна српска фантастика*: хрестоматија прича, Нови Сад: Дневник.
- Дамјанов 2005: С. Дамјанов, *Ремек-делица*, Београд: Плато.
- Дамјанов 2006: С. Дамјанов, *Ерос и По(р)нос*, Београд: Народна књига-Алфа.
- Дамјанов 2008: С. Дамјанов, *Историја као апокриф*: роман-лакрдија или ти, по простом, безобразне приче, Зрењанин: Агора; Нови Сад: Културни Центар Новог Сада.
- Дамјанов 2010: С. Дамјанов, *Порно-лишургија Архиепископа Саве*, Зрењанин: Агора.
- Дамјанов 2011: С. Дамјанов, *Вршкови несдиварног*: огледи о српској фантастици, Београд: Службени гласник.
- Јеротић 2005: В. Јеротић, *Снови у Јунговом и хришћанском схватању*, Панчево: *Свеске*, 77.
- Киш 1977: D. Kiš, *Grobница za Borisa Davidoviča*, Beograd: BIGZ.
- Павић 1996: М. Павић, *Предео сликан чајем*, Београд: Просвета.
- Павић 1994: М. Павић, *Хазарски речник*: роман лексикон у 100 000 речи, Београд: Просвета.
- Павић 1996: М. Павић, *Руски хриш*, Земун: Драганић.
- Павић 2008: М. Павић, *Све приче*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Павић 2009: М. Павић, *Вештачки младеж*: три кратка нелинеарна романа о љубави, Нови Сад: Матица српска.
- Петровић 2003: Г. Петровић, *Све што знам о времену*, Београд: Народна књига-Алфа.
- Росић 1997: Т. Rosić, *Priče budne noći*, у Damjanov S. *Povesti različne: lirske, epske, no najviše neizrecive*, Novi Sad: Kulturni centar Novog Sada, 125–136.
- Руднев 2009: В. Руднев, *Энциклопедический словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты*, Москва: Аграф.
- Татаренко 2010: А. Татаренко, *Поетика форми в прозі постмодернізму (досвід сербської літератури)*, Львів: ПАІС.

(НЕ)ВОЗМОЖНОЕ В СЕРБСКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ ФАНТАСТИКЕ ПОСТМОДЕРНОГО ПЕРИОДА

резюме

В статье рассматриваются отдельные аспекты сербской постмодерной фантастики, связанные с процессами литературной демиметизации и отказом от логоцентризма. Особое внимание уделяется последствиям установления „третьей действительности“: наряду с действительностью яви и онирической действительностью постмодернисты обращаются к действительности литературного текста. Приводятся примеры постмодернистской фантастики времени и пространства, фантастизации образа автора в постмодернистской прозе (прежде всего на материале творчества Милорада Павича и Савы Дамьянова). Через сопоставление постмодернистской литературной фантастики (или произведений, в которых она присутствует как элемент) с постпостмодернистскими произведениями сходной жанровой ориентации приходим к выводу о изменениях в фантастической модели, причины которых усматриваем не только в изменениях в поэтике, но и в цивилизационных изменениях, которые ознаменовали начало XXI века.

Ключевые слова: постмодернизм, литературная фантастика, демиметизация, онирическая фантастика, концепции времени, образ автора

Алла Тайшаренко

Саша С. Марковић¹
Универзитет у Сомбору
Педагошки факултет

ИДЕАЛ ХУМАНИЗМА – КА ИДЕНТИТЕТУ БОГОЧОВЕКА

У раду ћемо представити потрагу за одговорима о савременом одређењу хуманизма. Ренесансна мисао била је заокупљена антропоцентризмом који је од човека стварао господара, а негирао његов подређени статус. Овакво тумачење чинило се апсолутно слободним и исконски утемељеним на фундаменталним вредностима. Ипак, догађајна прошлост је показала људску изложеност бројним слабостима и перманентни неуспех у покушају њиховог превладавања. Осећала се својеврсна недореченост хуманизма. Његов основни израз, без додатног ауторитета, био је бахатост и неуравнотеженост наспрот разумевања и саосећаја. Модерно време, последња два века, како у Европи, тако и код Срба, препознаје стваралаштво мислећих људи који изнова остварују синкретизам ауторитета вере и потребе човека. Хуманизам израста из Богочовека, док Човекобог стимулише егоизам личности и њеног социјалног израза. У разоткривању ове дихотомije сматрамо да је пут ка хуманом идентитету и његовом религијском постаменту. Хуманост је неостварива без доксологије а остварена доксологија је човекова личност.

Ључне речи: Вера, Богочовек, Исус, Христ, човек

Омамни изазови модерног друштва

Прототип обрасца на који се модеран човек позива у фирмацији своје личности настаје у прилично недореченом одређењу садржајних постулата. Дилема коју ствара контроверзна свакидашњица у приличној мери је последица недостатка мериторне идентификације. Неоспорно је да је препозната вредност личности, још из филозофске мисли Старе Грчке, и човекољубје. „Зенон и његови ученици и следбеници позивали су на благост и милосрђе у опхођењу са свим људима без разлике, тврдили су како сви људи заслужују да се с њима поступа као с људима, како су сви људи достојни људске пажње...“ (Ђурић 2009: 343). Њено прихватање сасвим је нови процес и сведочи о промискуитету човековог поимања током историје. Техничко-технолошка модернизација у синкретизму са ренесансим скрупулозним антопоморфизмом и просветитељском острашћеношћу понудила је човеку сујетну самодовољност тренутка и његове улоге у њему. „Свет просветитељства био је свет без илузија у којем је критички разум промишљао наоко јасне и разумне законе свемира.“ (Мос 2005: 30) У том контексту рационалистички приступ претпостављао је антагонизам према схематизованом религијозном иступу без обзира на његов теолошки садржај. Овај процес „секуларизације људског живота до крајности“ (Ђурић 2009: 285) крио је и странпутице и недостатке уобличене у охолост сцијетнизму и подршци аполонском нагону човека. Из оваквог тумачења настало је уверење да је дошло до раскида са религијозним и верским ставовима без обзира да ли су они утемељени на катехизичној ригидности или на духовној потреби и етичкој узорности.

1 milinik.markovic@gmail.com

Домашај продора рационализма ипак је имао карактер догматске редукције, али не и верске изопштености. Вера је инспирисана, читај принуђена, да тражи своју нову експресију. Уплитање науке у веру имало је и своје добре стране. Оно је условило напуштање класичног херметизма., односно, довело до преласка из алхемијске магије у експерименталну радозналост „Том синтезом настала је у ствари једна нова хришћанска творевина, која се могла поредити са блиставим резултатима постизаним раније, интегрисањем платонизма, аристотелизма и неоплатонизма“ (Елијаде 1991: 222)

Виртуозност спровођења друштвених идеја, али и еманципације нових елита, откривала се у новој вештини старог назива – политици. Она више није била свеобухватни поглед на свет, већ конкретан прагматичин приступ стварности чији је крајњи циљ преузимање и/или узурпација власти. Уместо духовне основе, занима је спољна, техничка страна друштвеног живота, заправо организација државе и начин њеног функционисања. Држава је, у овом контексту, принудна организација чије је главно обележје сувереност, поседовање власти и монопол физичке силе на одређеној територији. Овакав карактер политике да је „усмереност ка моћи“, како прихватљиво тумачи Макс Вебер, због примарности циља, ствара ресантиман према хуманизму и било којом призыву људскости. Отуд могућност да се појмовно одређење политике широко тумачи и еластично представља. Заправо политика постаје свима доступна у оправдању њихових потеза. Она је добродошли азил за неспутану властољубиву комбинаторику. „Политика је најживотнији и најсвојственији израз човекове несавршености и недовршености, због тога што стално и свуда постоји могућност сукоба и борбе међу људима, што стално и свуд има појединача и друштвених група који утичу или настоје да утичу на понашање других прилагођавајући се више или мање успешно ситуацији у којој се налазе и бирајући с мање или више промишљености и одговорности најподеснија средства за постизање жељених циљева.“ (Ђурић 2009: 198)

Многа истакнута стваралачка дела, услед оваквог клишеа поимања социјалног контакта идеја и прекомерних амбиција, трпела су редукцију реализма чија је опет тенденција била једноставност до популистичког разумевања. С тим у вези и концепт најопштијег стварања човека – култура, попримао је нове садржајне форме. Понуђени су нови стереотипи у моделима културе који су увелико зависили не од сопствене креативне склоности и индивидуалне мотивистаности већ од наметнуте масовне визуре чији се кредибилитет не доводи у питање. Све оно што се супротстављало наметнутом контексту и што је имало тек и наговештај изласка ван граница правила означено је као бунтовништво разорног карактера. „Живимо у времену где је већ приватно искуство у откривању и испуњењу персоналног идентитета постало субверзивна политичка снага великих размера.“ (Голубовић 2007: 547)

Упркос пропаганди популистичке провениенције о слободи човека и демократске препознатљивости личности која се покреће са грађанским револуцијама, највећи број становништва остаје мимо било каквих друштвених еманципација. И парадигматичан карактер Француске револуције био је у призиву народни, а заправо елитистички приступ еманципацији народних права. Аристократски идентитет власти замењен је демосним, али само у називу јер је и даље преко 95% становништва било обесправљено. И у оној мери у којој је слобода личности била доступна, селективно економски и традиционално повлашћеним слојевима, њен израз била је сопствена негација. Уместо личности која увиђа да

у приступу само одређенима нема праве еманципације, јер слобода малобројних заснована на неслободи већине је круцијални недостатак било какве суштинске слободе, ми смо сведоци све присутнијег солипсизма. Он је самодовољан, и уместо да развија критички приступ својој недоречености, склон је идолатрији постигнутог и условљава даља раслојавања у духовном постигнућу човека. Достојна карактеристика таквог израза малодушности је егоизам – склон доказивању, наметању и конфликту, негде препознат и као „ураган лудила“ (Унамуно 2000: 97). Његова колективна реминисценција је национализам, недоречен и притворан али снисходљив и самодовољан. Модерно време га препознаје као омамљивач који се брутално обрачунава са сопственим патриотским фундаментом и условљава мржњу према другима као извор вредности свог идентитета. Ови уочени недостаци имају за последицу кризу идентитета која, иако се једино може представити у реалном времену и у конкретним ситуацијама, као да не може да избегне свој континуитет трајања. Њени појавни облици су истовремено садржани и у друштвеним околностима и у онтолошкој неуверљивости личности.

Издвојено и упоредно посматрање ових ширих друштвених прилика и недоумица личности је неизводљиво. Ова два извора кризе идентитета друштва у целини и појединца у њему могу да се тумаче једино у узајмном односу и то без претензије да се докучи чија је улога пресудна, не због „мртве трке“ аргумената већ због тога што је то неизводљиво. Криза идентитета је последица све бројнијих противуречности са којима се суочава модерно друштво. Иако у име вредности, обзвређивање друштва је процес који се све више осведочава. Потрошачка посвећеност оличена у лагодности свакодневнице претпоставила је било какву могућност изражаја људске епистемолошке и духовне природе. Праг толеранције смислених питања постао је толико низак да је готово изједначен са колотечином необавезног жаргона. Чак је и филозофска мисао постала сопствени симулакрум или недостојни и поједностављени ехо прошлости чија је главна упоришна тачка представа о оном ко поставља питања без да и се окренемо смислу и узрочности њиховог постављања. Избегавају се онтолошка питања, а задовољство је пружала импровизација потрошачке знатижеље која није превазилазила оквири контролисаних калакурница. Егзистенција је (претпостављена) есенција и модеран човек се умешно сналази у томе (Хајдегер 1998). Састав таквог друштва чини мноштво идентичних јединки које у сваком тренутку знају своје место у ситему врхунски организованог „мравињака“ (Милошевић 1990). Такво друштво је субординацију и пошлушност претпоставило креативности. Релативизиран је смисао традиције и уместо да почива на препознатим вредностима она је дезавуизана. Примери из прошлости су постали непримерени свакидашњици потрошачког друштва. Увукла се бесмисао у колективно памћење а амбивалентан однос је постао модел дискредитације као уобичајних тако и онтолошких питања. У тој псеудо контмеплацији изображена је улога историјског континуитета, оног који претпоставља очување идентитета и контекста опстанка у прошлости. Брзина живљења је надишла постепено и одговоран став заменила арогантним наступом. Елите више нису биле спремне да буду карика у откривању есхатолошког смисла, оне су желеле све сада и одмах. Отуд се најпре модификовала и прилагођавала слика о прошлости. „Савремени историцисти, међутим, као да нису свесни древности свог учења. Они верују (...), да је тај њихов вид историцизма последње и најсмелије остварење људског духа, остварење тако зачуђујуће ново, да је само мало људи кадро да га појми (...) да је социјалну промену могуће непосредно испитати током само једног животног доба. Ова је

прича, наравно, чиста митологија.“ (Попер 2009: 161, 162) Ова уобразиља и не-примерена пошаст није заобишла ни српски народ, али је утицала и на ставове оних који је препознају и који је дискредитују. „Пошто је раније потребно свему доцнијем и пошто ранијем не треба ништа доцније, то је све раније услов свега доцнијег (...) што је нешто раније, то има мање услова, што је нешто доцније, има их више (...) Све раније не зависи ни од чега доцнијег; све доцније зависи од свега ранијег.“ (Кнежевић 2007: 342) Друштвене елите су очекивале ред и снисходљивост, а експлицитна организација уобличила је послушност. Такво друштво претендовало је да створи нови тип човека, човек организације, „раздраганог робота.“ (Фром 1989) Ово отуђење личности и њеног социјалног карактера упутило је свет у непримерени и неизвесни правац развоја. Ипак постији одговор који својим аргументима овакву мисао води у безизлазну странпутицу са јасно препознатим знаком за њен обилазак. Дехумане појаве у друштву није могуће избећи, али је могуће свести их на проказану маргиналну епизоду.

Са верском обновом у хуману особу

Хуманост, попут других вредности, у времену у коме опстајемо, има и имао је свог двојника по опису идентичног, по садржини супротног. Идеолошки приступ у време либералне, грађанске идеје био је близак извору идентитета личности. Ипак империјални сукоб, као последица нараслог егоизма либералне идеологије, а проистекао из различитих и супротстављених интереса показао је да је немогуће избећи конфликт као начин решења свих проблема. Упркос покушајима да човек проговори у име спаса, његов вапај остао је недоречен или угушен политикама, идеологијама, странчарењем, острашћеношћу и апологетиком национализму. српски народ није био имун на та искушења. Српско друштво, у времену свог модерног конституисања, почев од тзв. „српске револуције“, почетком 19. века, имало је континуирани проблем проналажења друштвеног консензуса у вези са вредностима које је српски народ, током своје историје, остварио. Сукоби, ратне катаклизме, надзирани парламентаризам, ауторитарни режими, идеолошка доктринираност, национална неуравнотеженост као и друштвена клаустрофобија онемогућили су постојан временски континуитет развоја који би омогућио артикулисање вредности. Последње три деценије, које карактерише покушај друштвеног реструктурирања од комунистичког једноумља, преко националистичког слепоумља до развратне транзиције, нису обезбедиле демократизацију и културализацију српског друштва већ су свели утемељење вредности на њихов примордијални крик. Он је, испоставља се, пресахли одјек традиције коју нисмо препознали, а на коју се најчешће наша политичка елита позива једино у намери да очува власт јер је она извор финансијског престижа. Последица тога је ригидна ритуалност, разврат над обичајима, инструментализовано хришћанство и параноични аутизам.

Стварност је демантовала супротне констатације, али је светло било видљиво у њиховом примеру и постојаности. Истинска вера, без злоупотребе и полусазнања, без идолатрије, уздржана од арогантног запевавања националне самодовољности, ограђена од пустоносне реторике, одлучна у осуди политизације хришћанског универзализма, кротка а смерна имала је полет очувања есенцијалног идентитета. Она је кротила претварање националног осећаја у шовинистички конструкт. Популизам, без критичког приступа и отвореног срца, уз циљну фразеологију и испразну реторику злоупотребљавао је и веру у Исуса Христа

ради сопствене амбиције (Марковић, 2012). Пут цркве, без икаквих инсинуација и опскурних задњих намера, био је у супротстављању таквим тенденијама. „Захваљујући православном самосазнању су остали страни етноцентризам и етнофилетизам, јер је крајњи циљ увек био Небеска Србија и Царство небеско. То не значи да му је недостајао патриотизам и родољубље. Напротив, за веру и отаџбину, закрст часни и слободу златну“, Србима живот није био скуп. Њихово родољубље је увек произилазило из богољубља. Срби су се вером ослобађали националног самољубља и свих окова историје, развијајући стало свест о дубокој и органској вези са другим народима и њиховим културама, што уопште није тешко доказати.” (Биговић 2000–2002: 223)

У сусрет Богочовеку – у сусрет себи самом и незаобилазни пример Достојевског

Исходишта овог Богољубља, у српском народу, препозната су и кроз сусрет за уметничким стваралаштвом које је тумачило човека и Бога. Једно од њих је и стваралаштво Ф. М. Достојевског. Оно, у својој основи, осликава духовно подвигништво једне личности која је у овоземаљском животу често крхка и слаба да примерено одговори изазовима порока које су људи у чежњивој агонији свог антисобства, изобличили. Достојевски је своја дела проживео и његове емоције и експресија карактера, на основу значајног броја истраживања, нису могле да одоле нити једном искушењу које му се испречило. Ова многобројна искушења била су дело „проклетог проблема личности“ како је Достојевски писао. (Достојевски 1981: 458) Она су свакодневно нагризала љуштуру људског која је инспирацију свог опстанка тражила у рационалном хуманизму. Човек обузет и предан рационалним и хуманистичким идејама, био је себи узор и мера поступака и културе живљења. На тај начин остварен човек био би коначан и ухватљив, склон самољубљу без Богољубља. „Изван Бога, разум постаје сличан животињи и демонима, и удаљава се од своје природе тиме што жели оно што му је туђе.“ (Евдокимов 2009: 94). Егоцентризам је био хоризонт којему се тежило, управо супротна вредност хришћанској. „Православним подвигом вере човек васкрасава себе из гроба егоизма: егоцентризам свога разума, егоцентризам своје воље и срца побеђује христоцентризмом подвига вере.“ (Поповић 1999: 114) Отуд вапајни усклик који је и до српских хришћана снажно одјекнуо. „Ужасно је бити човек.“ (Јустин 2010: 5)

По становишту Достојевског пад овако тумаченог човека био је дубок, неизбежан и неповратан. И ту се Достојевски надовезао на значајне узорне сопствених исписа који су долазили управо са запада којег је критиковао и у односу на кога је одређивао свој став. Трагови његових идеја налазе се и код Гетеа. Балзака, Игоа, Диме, Сервантеса и др. Везивно ткиво са водећим поцима Европе, којој се окретао и од које је тражио отклон, била је реалност која разара. Суморна и осора стварност, није нудила много избора, а креативност је подредила социјалним мотивима животарења. Избор садржаја човековог живота није био одмерен и правоверан, већ очекиван и загасит. Кретао се ка амбису. Овај суноврат, за Достојевског је представљао животну претњу. Помисао на самоубиство, у таквим ситуацијама нудила се као излаз изгубљеног, спас од растројства и телесног и духовног. Тај чин било би признање доминације зла, пада човека и добра којег није пронашао. „На самоубиство се решава свако ко постаје свестан свечовчанског зла, а не верује у натчовечанско добро.“ (Соловјов, Булгаков 2009 :49)

И тада да је Достојевски стао код додирнутог дна, његова умешност била би одређена епитетом књижевника острашћеног реализма. Патос живота, људског егоцентризма, ипак није била крајња намера његовог стваралаштва. У више наврата, биографија Достојевског је била на ивици, када писац умало постаје заслужни слугант разголићеног егоизма и чини самоубиство. „злобна, богоборачка гордост има своју вечност, солипсистичку и егоистичку вечност (...) Када је у питању демонологија, Достојевски нема такмаца у светској литератури.“ (Поповић 1999: 335) Разголићен човек, слуга материје, доушник нихилизма чини згражавајуће ствари, које Достојевски, до танчина представља, без гнушања, већ са молбом за самилошћу и могућег разумевања. Смердјаков је ономатопеја изгредника, Човекобога и антихриста коме ништа није страно ако је у животу постојеће и казуално могуће. „Најгора ствар коју безбожан човек чини јесте убиство и самоубиство.“ (Соловјов, Булгаков 2009 :54)

Изазла је могућ, али је, како је и Достојевски очекивао, захтевао потпуни обрт и признање ширине људскости до „оностраног“. Кроз „подвиг вере“ (Поповић 1999: 366) човек је требао да се врати себи, укроти овоземаљског овисника о развратности и ослободи Божјег сабеседника, смерну личност, тајну недокучену. „Смири се, горди човече, и скрхај пре свега свој понос. Смири се, беспослени човече, и пре свега потруди на рођеној груди (...) истина није ван тебе, него у теби; нађи себе у себи, потчини себе себи, овладај собом, и угледаћеш истину. Истина се не налази у стварима, није ван тебе, и није негде далеко преко мора, него је пре свега у твом сопственом раду над собом. Победиш ли себе, смириш ли себе, постаћеш слободан како никад ниси ни сањао, почећеш велико дело, ослобдишећ и друге, видећеш срећу, јер ће ти се живот испунити; схватићеш најзад народ свој и његову велику истину“ (Достојевски 1981: 458) Победа над собом била је могућа једино смерношћу која је произилазила из прихватања одговорности до идеје саучешности за било који људски грец познат и непознат. Ово није умишљени нихилизам, већ излив саосећања и саборности међу људима. Наде у поверење и веру једних у друге. Отуд и лик кнеза Мишкина, кроз чије речи, Достојевски сведочи о ширини човека у разумевању и праштању. „Највереоватније да са за све само ја крив ! ја још не знам због чега сам крив, али крив сам...“ (Поповић 1999: 626) Такво поверење у човека критиковали су и неки истакнути руски мислиоци, препознавши у њему новотарију која се окористила хришћанском идејом и људском племенитошћу. „Хришћанска идеја Достојевског је...изопачена примесом сентименталности и апстрактног хуманизма.“ (Леонтејв 1882) Наводно ново хришћанство јесте идеја која уображава и у дослуху је са Мамоном. Међутим, Достојевски ипак није био њен промотер, штавише, његова Легенда о Великом инквизитору раскрива сваку иоле постојећу недоумицу о посвећености Достојевског Христу и правослаљу. „У свету постоји само једна једина појава апсолутне лепоте. Христос.“ (Достојевски 1981: 195) Христ је једино препознат у правослаљу. „Удубите се у правослаље, то није само црквеност и обредност, то је живо осећање... У самој ствари, у њему се налази само лик Христов.“ (Достојевски 1981: 328) Достојевски је ризиковао да буде проказан, печатирани и изопштен, али је радије остајао уз Христа. Јустин Поповић, српски богослов и хришћански свештеник, је то правилно препознао. „Он је толико одан Христу, толико живи њиме, мисли њиме, осећа Њиме, жели Њиме, да својој окоolini изгледа занесењак и идиот.“ (Поповић 1999: 367)

Човек је понуђено да се препозна у Богочовеку Исусу Христу и ослободи се јер „У личности Богочовека и Бог се очовечио, и човек се обожио.“ (Поповић

1993: 338) Славио је српски религиозни мислилац препознатог Христовог страдалника Достојевског који је, у потрази за боголиком својим, умало се препустио ђавољем искушењу. Он је проникао у суштинску уметност јер се Богу вратио, а своје бројне и сваководне ликове у написаним делима, осликавао је у карактеру идентитета нудећи им стид услед бекства од Бога. Он је широк и најжучнијег одбровољи и прихвати јер је сигуран да је на правом хришћанском путу. Енергија која надахњује овај пут и умножава његову садржину јесте љубав. „Љубав је од Бога, и сваки који љуби од Бога је рођен и зна Бога. А који не љуби не зна Бога: јер Бог је љубав.“ (*Јеванђеље по Јовану*, 4, 7–8) У потпуности се слажемо са препознатом суштином огромног опуса Достојевског коју нам преноси његов скромни присталица из Србије Јустин Поповић. „Љубав је суштина личности Христове... Достојевскова љубав према човечанству и многострадалној твари само је пројекција и одсјај достојевске љубави према Христу.“ (Поповић 1999: 114) Била је то снажна и христолика порука и за српски народ који је на прелазу из 19. у 20. век захваљујући бројним и проказаним поштоваоцима Богочовека нашао „пут насупротив стаза.“ Каснија југословенска острашћеност довела је до националне дезорјентације и идеолошког бекства од српства, а револуционарна есхатологија, крајем 20. века се претворила се у националистичку безумност.

Улога вере у таквој духовној узбурканости била је одређена и црквеним тумачењем начина представљања вере верујућим. То је однос акривије (тачан, брижљив, марљив, тачно поступање на делу) и икономије (гр. *οικονομία*, лат. *dispensatio*, домострој, промисао, управљање, руковођење, план, нацрт, разрешење). Акривија је доследност у Христу и цркви, традиција која траје више векова и устручава се неканосних пробоја. „Тражење од себе и од других пуно и тачно испуњавање заповести Божјих, датих у *Свештом писму* и канонима Цркве, пади Царства небеског и спасења душе, ето то је принцип акривије.“ (Патријарх Павле 2010: 25) Са друге стране, иако има вишесмисља (<http://www.svetosavlje.org/biblioteka/recnik/I.htm>), икономија је надзирани и опрезан покушај верујућег да свој домет у вери пренесе, на примерен начин, онима који се вери тек окрећу или покушавају да у њој пронађу смисао за стварност из које долазе. Икономија је заправо проповед доследне и канонске вере окарактерисан еластичношћу потребном у историјском времену и изазовима које оно собом носи. Човекова гордљивост, саможивост и опсена опаснији су код умишљеног верујућег него код оног који је декларисани агностик и неверник. Позната је прича да када је један познати хришћански теолог дошао на једну трибину да прича о лажима код верујућих, његово прво питање упућено препуном аудиторијуму било је: Ко је прочитао моју књигу о греху? Значај број присутних је подигао руку, а тада је предавач рекао (парафразирано): „У реду је сада можемо да причамо о теми трибине – лаж као грех, с обзиром на то да ја нисам написао књигу о греху и ви нисте могли да је прочитате.“

Културни образац који се ствара на овај начин, а чија је суштина умишљеност је постављен на вредностима али их остварује са лукративним мотивом. Тиме се људскост претвара у разобличену поштапалицу, без суштине, а уз призив свакидашњице. Отуд никада више осамљености и безнађа у времену тзв. „одговорних друштва“, бројних организација које брину и инспиришу саосећања. Човеку је тешко да се снађе, он је вођен од несреће до безизлаза, од наивног поверења у разочарење. Његова обесправљеност је учинак постојеће слободе и људских права. Он тражи духовну утеху у социјалном окружењу и медицинским терапијама, свестан да то што тражи је медикаментски неизлечиво, али недовољно

одважан да препозна једину утеху и пут излечења. „Обишао сам шест државних психијатара јер за приватног немам новца, и ни на једном месту нисам добио савет већ само лекове. Не желим лекове, потребно ми је са неким да разговарам.“ (НИН, број 3247, 21. март 2013) Процес изанђале секуларизације друштва који се истина интензивно дезавуише почетком 21. века још увек је забран обичном човеку у потрази за избављењем. Човеку је нужен заокрет, а црква је институција која увек нуди помоћ. Одлука је наша. Понуда ове помоћи је јединствена хришћанска вредност, и са истока и са запада. „Исходиште људским права се не налази у вољи људских бића, него у самом човеку и у Богу који је његов творац.“ (Основне...2006: 108). „Појам људског достојанства јесте основни појам на којем се темељи теорија људских права.“ (Основни..., 2009: 11) Уколико се определимо и својевољно прихватимо да се кроз Бога вратимо себи самима, ми нисмо отишли уназад, нисмо изневерили технолошка достигнућа, напредак и просперитет, напротив ми смо га подржали, дали смо му смисао.

Уместо пандемониума, човек који овладава сазнањем допуњује своју слободу вером. „Помирење вере и знања (гносис ипитис), трансцендирање критичког ума у божанско присуство Љубави.“ (Јеротић 2009: 11) Ова истинска, искрена и посвећена Љубав је ту да омогући човеку да више не буде „граничан случај“ већ онај који је победио слободу и неслободу, веру и неверу, радост и тугу (...) и сваку другу дихотомију јер је окренут есхатолошком смислу и тако оставља за собом сав „трагизам света“. Љубав води човека свом смислу – Богочовеку, Исусу Христу. „Биће Божје, биће човечје, биће свако – условљено је љубављу. Љубити значи: бити. Бог је вечно Биће за то што је Љубав Његова суштина, зато што је Он у сваком моменту Свом – апсолутна Љубав.“ (Поповић 1999: 115). Речитост је излишна, прихватљиве су врлине са којима се живи једино кроз присутни пример из *Јеванђеља*. Тада човек може да осети радост живљења као сопствени одушак од мамонизације. „Ка блаженом и највишем синтезу живота – Богочовеку Христу иде се кроз христоліке врлине.“ (Поповић 1999: 173) На том путу човеку је потребна подршка, Христос је то предвидео и основао цркву. Она није политичка, етмосна, национална, мултинационална или било каква државна творевина. Шта више њена суштина је у обрнутом од било каквог центристичког односа или било каквог социјалног филетизма. Верник није националиста нити анационалан, није патриота или издајник, њему је држава тек друга творевина, битна али безлична без Христа – слабост и рањиво место. „Христос није укинуо државу, али ју је 'демистификовао'. Одузео јој је сваку суштинску и апсолутну вредност давши јој, имајући у виду слабост људске природе, условну и релативну вредност, функционално значење и важење. За хришћанина је битна Црква, а у каквој је држави – то је за њега суштински ирелевантно.“ (Биговић 2000: 249). Погрешно је разумети да је Црква бекство од стварности, управо супротно она је пристуна и утиче на стваност, њена улога је да буде међаш искључивости, опомена за идеологизацију, критичка напад свакој илузији о самовлашћу, подстрекач еманципације личности, чувар идеје да је држава ту ради човека, а не обрнуто. „Од ње се очекује демистификација 'нације', 'новца', 'секса' и свих других митова и божанства, и указивање да све треба да буде у функцији човека.“ (Биговић 2010: 77) У таквој ситуацији Црква је изложена нападу власти која је у искушењу среброљубља и честољубља. Ове слабости могу да буду наизглед блиске верујућем јер се наводно позивају на препознату незаобилазну улогу цркве у друштву. Отуд су могући парадокс и нејасноће. Србија је, на основу пописа из 2011. (<http://media.popis2011.stat.rs/2013/publikacije/Saopstenje%20>

Knjiga%204+bkorekt.pdf) једна од најрелигиознијих држава у Европи, али вера у Христа захтева посвећеност, на основу слободе избора, а не декларативну религиозност чија је социјална појавност инационална идеологија испред Љубави у Христу. („The results indicate that the coalition between the nationalist ideology and the religion mainly occurred because stronger ethnic groups competed over the resources and found in religion a strong ally helping them to define their boundaries, for example, in countries such as those from ex-Yugoslavia. The congruence between ethnic frontier and the religious one increases the involvement of nationalist adherents to religion.“ <http://esr.oxfordjournals.org/content/early/2011/01/02/esr.jcq067.full>).

Могућу крајност је још у другој половини 19. века предвидео Достојејски када је написао да Антихрист побеђује, у свакидашњици материјализму посвећеној, Христа кроз уверење да је он Он, а Христ заблуда. Људи су поверовали, јер су заборавили на искреност у себи. На помирење различитости у себи, а потом и на подршку другима на истом путу. Homo adorans је пут човека који поштује себе и друге. То је пут универзалне интеграције, тиме и европског уједињења и учешћа Србије у том пројекту. „Нека смисао Европе буде личност која се опрезно приближава другоме, будно ослушкујући са уважавањем и одговорношћу... Нека Европа буде катедрала богочовечности, у којој ће бити места за сва истраживања модерног и све мудрости традиционалног.“ (Васељенски патријарх Вартоломеј I 2003: 10) О том путу и Срби су имали своје источнике које су својеврсни монолитни крајпуташа јединственог Пута. „Не човек, већ Богочовек, не човечанство, већ богочовечанство. Што Европа столећима покушава да реши човеком, Православље је решило и решава Богочовеком.“ (Поповић 1999: 175)

Ка закључку

Доксологија је пронашла нове следбенике и потврдила стару верност као јединствену тековину. Њена посвећеност Христу, за неке је претенциозност која ствара сумаглицу у потрази за истином. Не улазећи у онтолошки смисао питања да ли је истина изван Бога, вера употпуњује човека и он тада не види истину ван Бога. Злонамерни овај став доживљавају као модерни суноврат слободе мисли у мрак религиозне идеологије. Вера ипак није идеологија али се и не супротставља њеној намери, већ покушава да јој пренесе поруку, да схвата њену потребу да постоји. То није чин подршке истинске вере искључивости коју социјализација и политизација идеологије неминовно доносе, већ чин подршке идеологији да избегне сваку замку користољубља и властољубља. Ослобођена ових предрасуда идеологија постаје вредност која може да омогући истину. За такав смисао личности и њене историје потребан је Исус Христ, односно вера у сопствено изабављење чак и ако је она у процепу услед сумње и осуде. „Када би ми неко могао доказати да је Христос ван истине, и када би збиља истина искључивала Христа, ја бих предпоставио да останем са Христом, а не са истином.“ (Достојејски 1981: 476) Сценарио таквог отуђења човека, усуђујемо се да приметимо, је, без обзира на сва искушења савременог немогућ, а једини континуум безвремености у времену, односно пут за истину остварује вера. Недоумице нема, истина је Христ. Уколико нисмо његови следбеници, опроштено нам је. Избор је наш, Његова је брига и љубав. Ако нам је то познато нема потребе за избором јер је већ одавно остварен.

Литература

- Биговић 2010: Р. Биговић, *Црква у савременом свету*, Београд.
- Биговић 2000: Р. Биговић, *Црква и друштво*, Београд.
- Велимировић 2010: Н. Велимировић, *Српски народ као теодул*, Београд.
- Велимировић 2001: Н. Жички, *Омилије*, Линц.
- Велимировић 2000: Н. Жички, *Мисли о добру и злу*, Линц.
- Вебер 2006: М. Вебер, *Политички списи*, Београд.
- Голубовић 2007: *Антропологија*, Београд.
- Данилевски 1994: Н. Данилевски, *Русија и Европа*, Службени лист СРЈ.
- Достојевић 1981: М.Ф. Достојевић, *Дневник писајелја; Дневникписца 1876*, Београд, Партизанска књига.
- Ђурић 1997: М. Ђурић, *Културна историја и рани филозофски списи*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд.
- Ђурић 2009: М. Ђурић, *Хуманизам као политички идеал*, Службени гласник, сабрани списи, књига 2, Београд.
- Ђурић 2009: М. Ђурић, *Синхронизација савремености*, Службени гласник, сабрани списи, књига 5, Београд.
- Ђурић 2009: М. Ђурић, *Условија измене света, миса, наука, идеологија*, Службени гласник, сабрани списи, књига 6, Београд.
- Ђурић 1997: М. Ђурић, *Изазови ниҳилизма, искуство разлике*, Службени лист СРЈ, Београд.
- Евдокимов 2009: П. Евдокимови, *Православље*, Службени гласник, Београд.
- Елијаде 1991: М. Елијаде, *Историја веровања и религијских идеја*, Просвета, Београд.
- Елијаде 2004: М. Елијаде, *Светло и профано*, Нови Сад, Сремски Карловци.
- Хамилтон 2002: М. Хамилтон, *Социологија религије*, Клио, Београд.
- Фром 1989: Е. Фром, *Бекство од слободе*, Нолит, Београд.
- Јеротић, Ђорђевић 2007: В. Јеротић, Р. Ђорђевић, *Религија и епистемологија*, Дерета, Београд.
- Јеротић, Ивановић 2009: В. Јеротић, М. Ивановић, *Религија између истине и друштвене улоге*, Дерета, Београд.
- Јеротић 2004: В. Јеротић, *Вера и нација*, Бесједа, Арс либри, Београд.
- Јеротић 2009: В. Јеротић, *Есеји, психолошке и религијске теме*, Матица српска, Нови Сад.
- Јеротић 2011: В. Јеротић, *Човек и његов идентитет*, Феникс либрис, Београд.
- Јеротић 2011: В. Јеротић, *Изазови хришћанству у 21. веку*, Драспар партнер, Београд.
- Јеротић 2011: В. Јеротић, *Хришћанство и психолошки проблеми човека*, Будућност, Нови Сад.
- Јеротић 2011: В. Јеротић, *Индивидуација и (или) обожење Хришћанства и психолошки проблеми човека*, Будућност, Нови Сад.
- Јеротић 2011: В. Јеротић, *Између националног и религијског идентитета и глобализма*, Луча, бр. 2/3, Београд, 16–20.
- Кецмановић 2004: Д. Кецмановић, *Рационално и ирационално у национализму*, 20. век, Београд.
- Кнежевић 2007: Б. Кнежевић, *Принципи историје*, Досије, Београд.
- Милошевић 1990: Н. Милошевић, *Достојевић као мислилац*, Белетра, Београд.
- Национални идентитет и суверенитет у југоисточној Европи*, Зборник радова, Историјски институт САНУ, Београд, 2002.
- Мос 2005: Ц. Мос, *Историја расизма у Европи*, Београд.

- Молитва за Европу 2003: Зборник Хришћанство и европске интеграције, Београд.
- Леонтјев 1882: К. Леонтјев, Наши нови хришћани, Ф. М. Достојевски и гр. Лав Толстој, Москва.
- Основне социјалног учења Католичке цркве, Београд, 2006, IV.
- Основи учења Руске православне цркве о достојанству, слободи и правима човека, Подворје Руске православне цркве у Београду, 2009, 1.1.
- Одабрана дела Сигмунда Фројда, пета књига, Матица српска, Нови Сад, 1970.
- Пеликан 2010: Ј. Пеликан, *Хришћанско предање, Историја развоја догмата*, 3. том, Службени гласник.
- Попер 2009: К. Попер, *Беда историцизма*, Дерета, Београд.
- Поповић 1999: Ј. Поповић, *Философија и религија Ф. М. Достојевског, Достојевски о Европи и словенству*, Манастир Ђелије, Београд.
- Поповић 2010: Ј. Поповић, *Философске урвине*, Београд.
- Поповић 2003: Ј. Поповић, *Догматика православне цркве*, Манастир Ђелије, Београд.
- Патријарх Павле 2007: П. Павле, *Да нам буду јаснија нека питања наше вере*, Београд.
- Патријарх Павле 2010, *Православље у савременом свету*, Београд.
- Свети Јован Златоуст 2010: Ј. Златоусти, *О сујети и како треба родити децу да васпитавају децу*, Манастир Острог.
- Шпенглер 1989: О. Шпенглер, *Пројаси Запада*, Књижевне новине, Београд.
- Фром 1989: Е. Фром, *Бекство од слободе*, Нолит, Београд.
- Унамуно 2000: М. де Унамуно, *Аџонија хришћанства*, Клио.
- Хајдегер 1998, М. Хајдегер, *О Хуманизму*, Ниш

Чланци:

- Владимирнова, Анастасија Митрофанова, "Интеграција православног света", Институт за политичке студије, Национални интерес, број 2/2010, стр. 69–88.
- Voicu Malina, Effect of Nationalism on Religiosity in 30 European Countries, European Sociological Review, January 2011, Oxword Journals.
- Биговић 2000–2002: Р. Биговић, *Црква, нација, национални програм*, Српска политичка мисао, бр. 1–4
- Јовановић, Марко "Секуларизам и његови изазови", *Православни мисионар*, јануар, фебруар 2012, стр. 46–52.
- Марковић, Саша, Бесермењи, Снежана, "Културни национализам" у политичкој мисли код Срба почетком 20. Века, Институт за политичке студије, Српска политичка мисао, број 4, 2011. стр. 377–394.
- Марковић, Саша, "Хоризонти Слободана Јовановића", Зборник радова *Европске идеје, античка цивилизација и српска култура*, Друштво за античке студије Србије, Службени гласник, Београд 2008.
- Милошевић, Зоран, "Религија и национални идентитет – од прозелитизма до модерних социјалних технологија", Институт за политичке студије, Српска политичка мисао, број 4, 2011. стр. 355–375.
- Стојадиновић, Миша, Изазови формирања идентитета у савременом друштву, Институт за политичке студије, Политичка ревија, број 3/2001, стр. 69–83.
- Стојановић, Љубивоје, "Екуменизам и етнофилетизам, православни поглед", <http://www.scribd.com/doc/>.

Суботић, Момчило, "Српски национални идентитет: историјски и савремени изазови",
Институт за политичке студије, Политичка ревија, број 3/2001, стр. 1–35.

Линк:

<http://radiosvetigora.wordpress.com>.

<http://www.svetosavlje.org>.

<http://www.spc.rs>.

IDEAL OF HUMANISM – TOWARDS THE GOD – MAN IDENTITY

Summary

In quest of humanism, man, as an individual and as part of society, goes through many trials and tribulations. Modern world history is a quest for the realization of a model of democracy. It symbolizes the need of man for his ideas to be articulated as correctly as possible and turned into political thought. Its ideal is a better and higher-quality society, a prosperous economy, social justice, and spiritual stability. In search of such a society, man has tried to define human rights. In the concept of social perception, they rely on the declarative right to freedom of thought and association in pursuit of common goals. Although in the name of the people, these rights have often received the opposite context. Egotistic national states that proclaimed them found the sense of the realization of human rights in their country by denying the people outside their country those same rights. The right to identity, in the national concept, was based on mutual conflicts between identical human rights but of different nationalities. In that way, the universality of human rights lost under assault of the selfishness of awakened nations. This led into a paradox whose consequence was that during the 20th century nationalities got into fights in the name of the same rights and because of selective needs. The unique, read, the only way out of that situation was the victory of the universality of humanity that was given meaning by one and only national institution based on faith – the church. Theologians as well as more numerous intellectuals support the idea that a man awakened by faith – a God–Man is the greatest humanist. He has defeated the Man–God in himself and by setting an example demonstrated to the others that hope is the way that makes the future seem certain. The motive behind such hope is love, sincere and devoted to Christ. From Justin Popović, across Božidar Knežević to Patriarch Pavle, there were a lot of people who bore witness to that and dispelled any doubts that it is a vain imagination of a restless spirit.

Key words: Man, God, humanity, faith, hope

Saša S. Marković

Новица И. Петровић¹
 Универзитет у Београду
 Филолошки факултет
 Катедра за англистику

НЕМОГУЋА МИСИЈА СТАНИСЛАВА ЛЕМА

Написати приказ непостојеће књиге уистину се чини немогућим подухватом. А када неко напише читаву збирку рецензија непостојећих књига, као што је пољски аутор Станислав Лем учинио почетком седамдесетих година прошлог века објавивши збирку есеја *Савршени вакуум* (Stanisław Lem, *Doskonała próznia*, 1971), ваља се озбиљно запитати шта је то навело тада већ у светским размерама афирмисаног писца да се упусти у вишеструко немогућ подухват писања – ни о чему. На трагу запажања америчке критичарке Кетрин Хејлз о „рингишилској логици“ Лемове прозе у роману *Глас гостогара* (*Głos pana*, 1968), где премисе и конклузије непрестано замењују места онемогућавајући изналажење неког чврстог семантичког упоришта, што је, вели Хејлзова „дијалектика која управља [Лемовим] пером“, у овом раду покушаћемо да укажемо на поетичке импликације Лемовог металитерарног поигравања књижевним жанровима и сталног померања њихових граница. Ова привидно необавезујућа интелектуална игра, показаће се, за Лема је представљала начин да превазиђе стваралачку кризу која је код овог аутора настала као посебна замора традиционалним књижевним формама.

Кључне речи: Станислав Лем, *Савршени вакуум*, немогуће, металитерарне игре, „рингишилска логика“, замор традиционалним књижевним формама

Пожелети немогуће је људски, чак – одвећ људски, рекли бисмо. Ако нам стварност тако нешто већ по дефиницији ускраћује, књижевност није увек тако неумољива. Истина, ни у домену књижевности се до немогућег не долази лако. Иако се Чеслав Милош (Czesław Miłosz) на почетку своје есејистичке књиге *Сновидења над Заливом Сан Франциско* вајкао да је писао „о разним стварима и углавном онако како нисам желео. Знао ни сада нећу писати онако како одавно намеравам, уосталом, увек сам био свестан да желим немогуће“ (Miloš 1982: 5), књижевност каткада услиши нашу жудњу за немогућим. Наравно, не бива то у апсолутном смислу, јер остајемо смртни какви смо били и пре писања или читања неког књижевног дела. Но, парадоксална природа књижевности омогућава најнадаренијим ауторима да својом инвентивношћу каткада померају границе могућег. У том смислу, за нас је у овом контексту веома интересантан металитерарни експеримент који је пољски аутор Станислав Лем (1921-2006) уприличио када је 1971. године објавио књигу *Савршени вакуум* (*Doskonała próznia*), састављену највећим делом од приказа – непостојећих књига. Само по себи, већ писање приказа неке књиге која заправо не постоји доима се као немогућа мисија. А када неко напише читаву збирку текстова састављену углавном од рецензија књига које не постоје, ваља се озбиљно запитати шта је то навело тада већ у светским размерама афирмисаног писца да се упусти у вишеструко немогућ подухват писања – ни о чему, на шта указује и сам наслов књиге, уосталом. Одговор на

1 novica.petrovic@gmail.com

ово питање изискиваће кратак осврт на стваралачку ситуацију Станислава Лема крајем шездесетих година прошлог века.

Створивши током наведене деценије два ремек-дела у виду романа *Соларис* (*Solaris*, 1961) и *Глас гостодара* (*Głos pana*, 1968), Лем је запао у стваралачку кризу чији су главни симптоми били замор традиционалним моделима књижевне наратије и осећање идеолошке безизлажности. По речима Дарка Сувина, Лем се нашао у процепу „између два Левијатана“ – оног на Истоку и оног на Западу (Suvin 2009: 320). Излаз из кризе Лем је потражио пишући низ текстова које је окарактерисао као „псеудорецензије“ (Lem 1981: 352), у којима се разуздано поигравао књижевним жанровима са наглашеном нотом аутореферентности.

Наговештаје Лемовог новог приступа писања књижевних текстова могуће је уочити у ономе што је америчка критичарка Кетрин Хејлз (Catherine Hayles), пишући о роману *Глас гостодара*, назвала Лемовом „рингишпилском логиком (carousel logic)“, у којој премисе и конклузије стално замењују места, тиме онемогућавајући изналажење неког чврстог семантичког упоришта. По Хејлзовој, то је „дијалектика која управља [Лемовим] пером“ (Hayles 1986: 305), и она ће, као што ћемо видети, пресудно одредити карактер текстова који чине збирку *Савршени вакуум*.

Збирка је састављена од укупно шеснаест текстова – четрнаест рецензија непостојећих књига, једне рецензије *постојеће* књиге и једне фиктивне беседе добитника Нобелове награде за физику. Уводни текст, који представља приказ књиге *Савршени вакуум* Станислава Лема (!), припрема читаоца за металитерарно замешатељство које ће уследити. Поменуто Лемова „рингишпилска логика“ ту је већ увелико на делу.

Наиме, аутор ове збирке „псеудорецензија“ – Станислав Лем, критикује се у овом приказу због помањкања оригиналности: истиче се да су, између многих других, Борхес и Рабле писали о ненаписаним књигама пре њега (Lem 1981: 351). Лему се такође пребацује да на овакав јефтин начин кријумчари идеје које сâм није имао смелости да разради у својим делима. Да би замешатељство било потпуно, аутор приказа (да не би било неспоразума – сâм Лем) предвиђа да ће одговор аутора збирке, по свој прилици, бити да тај приказ није написао неки критичар него Лем лично, те да, сходно томе, наречени приказ није никакав приказ већ представља интегрални део збирке *Савршени вакуум* (Lem 1981: 355). И тако је, сасвим у духу постмодернистичких размишљања о „смрти аутора“, како у своме (овога пута – истинском!) приказу Лемове збирке запажа америчка списатељка и критичарка Џојс Керол Оутс (Joyce Carol Oates), Станислав Лем ингениозним ретуширањем уклонио себе самога из сопственог дела: „ (...) тако да би савршена уметност била уметност у вакууму – савршеном вакууму – не само аутореферентна већ и без ауторског ‘ја’ као референце“ (Davis 1990: 62).

У овом карневалски разузданом поигравању идејама, није нимало изненађујуће што се књига завршава медитацијом о – космосу као игри. У аутоироничном уводном тексту ове збирке, њен завршни одељак, који носи наслов „Нова космологија“, представља се као „истински *pièce de résistance* ове књиге, скривен међу њеним страницама попут Тројанског коња“ (Lem 1981: 353). Реч је, нагађа аутор уводног приказа, о још једној идеји коју Лем, како изгледа, није имао храбрости да разради у виду прозног дела или научне расправе, па је читаоцима који ништа не слуте дотичну идеју „потурио“ у виду фиктивне беседе добитника Нобелове награде у којој се излаже револуционарни нови модел космо-

Аутор приказа (да читалац не би сметнуо с ума – сâм Лем) наглашава како се аутор *Савршеног вакуума* (опет – Лем) увек може изговарати на то да модел космоса као игре никада и није узимао озбиљно, те да из контекста мора бити јасно како се ради о шали, будући да нас и сâм наслов књиге упозорава како она говори – ни о чему (Lem 1981: 353-354).

Доследно следећи поменути „рингишпилску“ логику, наводни рецензент књиге саопштава нам како, и поред свега, не може да се отме утиску да се иза ових привидно лепршавих текстова и необавезне интелектуалне еквилибристике ипак крије нешто дубље:

„Космос као игра? Закони физике као ствар свесне намере? Као предани верник науке који се бацао ничице пред њеном светом методологијом, Лем није могао себи дозволити да постане њен најистакнутији јеретик и отпадник. Стога није био у могућности да ову примисао стави у контекст ма каквог дискурзивног излагања. С друге стране, када би идеја о 'Космосу као игри' била употребљена као темељ књижевног заплета, то би значило да ваља написати још једно дело, ко зна које по реду, 'убицајене научне фантастике'.

И шта је онда преостало? Особи здраве памети – ништа друго него да ћути. А књиге које писац не напише, чијег се писања засигурно никада неће прихватити, шта год да се деси, и које се могу приписати фиктивним ауторима – нису ли такве књиге својим непостојањем увелико налик ћутању?“ (Lem 1981: 354)

Амерички критичар Ричард Зигфелд у својој монографији о Лему износи запажање да форма псеудокритике у *Савршеном вакууму* има двоструку функцију. С једне стране, она ствара својеврсну тампон-зону ироније између аутора и тема које су за њега постале исувише оптерећујуће, а са друге, омогућава му да пише а да при томе не мора да узима озбиљно оно што сада доживљава као игру (Ziegfeld 1985: 119).

Зигфелду се мора дати за право утолико што је Лемово поигравање бројним темама познатим из његових ранијих књижевних и есејистичких дела (кибернетика, теорија вероватноће, могућност комуницирања са другим космичким цивилизацијама, итд.) заиста ингениозно, а неретко и урнебесно смешно. Такав је, рецимо, случај са приказом непостојећег романа Петрика Ханахана *Гигамеш*, који амерички критичар Џ. Медисон Дејвис (J. Madison Davis) на основу поменутог приказа описује као још један досадан роман написан на трагу Џојсових остварења *Уликс* (*Ulysses*) и *Финеџаново бдење* (*Finnegans Wake*), препун симболичких игри речима, с тим што је, за разлику од Џојсовог *Уликса*, заснованог на *Одисеји*, Ханаханов роман утемељен на епу о Гилгамешу (Davis 1990: 62). Према аутору приказа, ауторска намера Џојсовог земљака Ханахана јесте да надмаши свога великог претходника тиме што ће „у једном белетристичком делу обухватити не само акумулирано језичко-културно богатство прошлости, већ и његово универзално-когнитивно и универзално-инструментално наслеђе (пангнозу)“ (Lem 1981: 376). Приказ овог дела, састављеног од текста самог романа (395 страна) и двоструко дужег ауторског коментара дотичног романа (847 страна), представља пародију критичког сецирања Џојсовог опуса фразу по фразу, реч по реч, уистину – фонему по фонему. Наведимо само један кратак пример ове у прилог: „И тако, када се чита натрашке, наслов 'Гигамеш' постаје 'Шемагиг'. *Шема* (*Shema*) је древна хебрејска реч за објаву преузета из Петокњижја... Пошто је написана наопако, ту имамо посла са Антибогом, то јест, персонификацијом зла“ (Lem 1981: 375).

Дејвис истиче да ће у овим Лемовим металитерарним играма највише уживати читаоци упознати са новим трендовима у савременој књижевности и књижевној критици, будући да се Лем често са разлогом подсмева склоности савремених књижевних стваралаца и критичара да – добрано застрањују у својим стваралачко-интерпретативним прегнућима (Davis 1990: 62-63). Јамачно нема бољег примера за то од приказа романа *Перикалийса*, чији је аутор, Немац Јоахим Ферзенгелд, решио да дотично дело напише на холандском језику, који, строго узев, не познаје, али зато и рецензент романа спремно признаје да, у строгом смислу те речи, не влада тим језиком, те је његов приказ заснован на латинском неологизму који чини наслов романа, уводу написаном на енглеском језику и „понекој разумљивој фрази ту и тамо“ (Lem 1981: 416). Доследно, нема шта, у својој суманутости.

Шта тек рећи о књижевном изуму названом *U-Write-It (Напиши-сам)*, који читаоцима омогућује да дела која читају, укључујући ту и признате књижевне класике, преуређују по сопственој вољи? Тако је, примера ради, читалац *Злочина и казне* у могућности да учини да Раскољников измакне руци правде и побегне са Соњом у Швајцарску (Lem 1981: 430). Иако је, како истиче аутор приказа, од самог почетка било јасно да је овај подухват негде „између глупе шале и комерцијалне порнографије“, то није спречило француског аутора Бернара де ла Таја да за свој роман *Раџи у џами*, склопљен помоћу француске верзије стваралачког комплета за писце-почетнике *U-Write-It*, добије награду Prix Fémina, будући да жири за доделу награде није био упознат са једном ситницом: да поменуто дело није у потпуности оригинална творевина, већ је склопљено уз помоћ књижевне верзије комплета „Уради сам“ (Lem 1981: 432).

Ништа мање урнебесна је апсурдистичка димензија рецензије студије Цезара Куске *De Impossibilitate Vitae*, чији је закључак, након детаљне анализе низа случајних догађања која су довела до рођења аутора књиге, да је његовом доласку на свет кумовао пад једног метеора на Земљу пре два и по милиона година (Lem 1981: 481).

Премда је претежна већина текстова који чине збирку *Савршени вакуум* написана у сличном тону, иза ове привидно необавезујуће разиграности идеја ипак се, у крајњем билансу, крије једна много озбиљнија, недвосмислено суморнија садржина. О томе најупечатљивије сведочи завршни текст збирке *Савршени вакуум* под насловом „Нова космогонија“. Ради се о беседи добитника Нобелове награде за физику који је ово признање добио за свој допринос такозваном лудичком моделу космоса: оно што наша наука зове законима природе резултат је деловања космичких цивилизација које су од наше старије неколико милијарди година.

Универзум у коме сада живимо већ одавно није поприште примордијалних сила које слепо стварају и уништавају звезде. У њему више није могуће разликовати „природно“, то јест, првобитно стање, од „вештачког“, односно, стања створеног преображајем природних закона (Lem 1981: 526). До тога је дошло космогонијским деловањем Играча – космичких цивилизација прве генерације. Када су у своме развоју овладале оним што зовео законима природе, цивилизације прве генерације су, ширећи се космосом, повремено долазиле у колизију, и тада су се сударали различити закони физичког света који су били на снази у њиховим сегментима космоса. Ти судари доводили су до космичких катастрофа несагледивих размера, чији одједи допиру до нас у виду космичког зрачења. Стра-

тегијске потребе Играча, међутим, налагале су да се створи стабилан универзум чији сегменти неће долазити у колизију.

Играчи су после космичких катаклизми изазваних колизијама различитих природних закона постали свесни да ће током времена, настанком нових звезданих система, на сцену ступити нове цивилизације које својим развојем могу довести до нарушавања равнотеже Игре. То је разлог зашто се наш космос непрестано шири, а физичка константа брзине светлости онемогућава делотворан контакт међу цивилизацијама које су међусобно удаљене хиљадама или милионима светлосних година.

И то је објашњење мистерије познате под називом *silentium universi* (ћутање космоса): тако налажу правила Игре. Ниједна цивилизација нижег реда не може да уочи постојање Играча, будући да они не комуницирају међу собом, а ни са цивилизацијама нижег реда. Својим понашањем, Играчи ничим не одударају од свога космичког окружења – из простог разлога што они и чине то окружење.

Унапредивши теорију свога великог претходника Ахеропулоса, творца лудичког модела космоса, професор Алфред Теста постулирао је нову научну јерес, која му је донела Нобелову награду. Победијајући фундаменталну научну поставку да свемир настаје са „довршеним“ природним законима, Теста тврди да савремена физика представља само прелазну фазу у трансформацијама универзалних константи о чијој сврси млада космичка цивилизација попут наше може само нагађати. Еквилибријум Игре који је постулирао Ахеропулос није одржив, будући да Играчи нису свезнајући и свемоћни. Мењајући законе природе у настојању да одрже еквилибријум Игре, они тиме неизбежно мењају и себе саме, тако да, према данашњем схватању науке, космос није ништа друго до палимпсест Игара, стратификован деловањем Играча чије се трајање мери милијардама година, који се креће ка неком циљу од кога назиремо само најсићушније фрагменте.

Премда се потрудио да своју беседу заврши у оптимистичком тону, опаском свога ментора професора Ернеста Аренса да ће човечанство једнога дана можда ипак стићи до звезда, Теста ипак не може да пренебрегне чињеницу да о мотивима и циљевима Играча ништа поуздано не знамо. Уистину, како вели позната латинска сентенција – *Ignoramus et ignorabimus*. Не знамо и нећемо знати. То је суштина *silentium universi*, суморна порука ћутања Играча. А природене, одвећ добро познате мане људске врсте тешко да могу подстаћи наду да ће човек икада надокнадити заостатак од неколико милијарди година и придружити се Играчима као равноправан партнер у Игри.

Лем је *Савршени вакуум* назвао „књигом неиспуњених жеља“ (Lem 1981: 355). Уз приче и књиге које никада неће написати, међу његове неиспуњене жеље очито спада и она да се људска врста ослободи космичке усамљености. Помало парадоксално, та је жеља у најлирскијем виду изражена у Лемовој монументалној студији *Summa technologiae*, у одељку посвећеном космичким цивилизацијама. Примећујући да „Има заиста нечег дубоко растужујућег у ћутању звезда... ћутању тако апсолутном, које као да је вечито“ (Lem 1977: 95), Лем овај оглед о космичким цивилизацијама завршава дирљивим исказом опрезне наде: „Па ипак ми се чини да је у другој половини XX века тешко бити потпун човек ако се бар понекад не помисли на ову, засад непознату, заједницу разумних бића у коју, како кажу, спадамо“ (Lem 1977: 117).

Ако, у духу теме ове конференције, дозволимо себи примисао да онострано постоји, онда је сасвим извесно да је немирни дух Станислава Лема, који је овај

свет напустио 2006. године, спокој могао наћи само на једном месту – негде међу звездама, окружен нашом космичком браћом по разуму.

Литература

Davis 1990: Davis, Madison J., *Stanislaw Lem*, Starmon House, Mercer Island, WA, 1990.

Hayles 1986: Hayles, N. Katherine, „Space for Writing: Stanislaw Lem and the Dialectic 'That Guides My Pen'“, *Science Fiction Studies* # 40, стр. 292–312.

Lem 1977: Lem, Stanislaw, *Summa technologiae* (preveo sa poljskog Petar Vujičić), Nolit, Beograd.

Lem 1981: Lem Stanislaw, *Solaris/The Chain of Chance/A Perfect Vacuum*, Penguin Books, Harmondsworth, Middlesex.

Miloš 1982: Miloš, Česlav, *Snoviđenja nad Zalivom San Francisko* (preveo sa poljskog Petar Vujičić), Dečije novine, Gornji Milanovac.

Suvin 2009: Suvin, Darko, *Naučna fantastika, spoznaja, sloboda*, SlovoSlavia, Beograd.

Ziegfeld 1985: Ziegfeld, Richard E., *Stanislaw Lem*, Ungar, New York.

STANISLAW LEM'S MISSION IMPOSSIBLE

Summary

Writing a review of a non-existent book does seem to be a mission-impossible type of undertaking. And when an author writes an entire collection of reviews of non-existent books, as the Polish writer Stanislaw Lem did in the early 1970's, producing a collection of essays entitled *A Perfect Vacuum (Doskonała próznia, 1971)*, one has to ask oneself what led a writer, one with a world-wide reputation by that time, to embark on a multiply impossible undertaking of writing – about nothing. Proceeding from the observation of the American critic Catherine Hayles about the “carousel logic” of Lem's prose in his novel *His Master's Voice (Głos pana, 1968)*, where premises and conclusions continually change places, thus preventing the reader from finding some firm semantic footing, which, according to Hayles, is “the dialectic that guides [Lem's] pen”, in this paper we shall try to point out the poetic implications of Lem's metaliterary playing with literary genres and constant shifting of their boundaries. To Lem, this seemingly light-hearted intellectual game, as it turns out, was a way to overcome a creative crisis resulting from this author's fatigue from traditional literary forms.

Key words: Stanislaw Lem, *A Perfect Vacuum*, the impossible, metaliterary games, “carousel logic”, fatigue from traditional literary forms

Novica I. Petrović

Александар Б. Недељковић¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Одсек за филологију
Катедра за англистику

ФАНТАЗИЈА КАО ЖАНР ПРИЗНАТО НЕМОГУЋЕГ, И НАУЧНА ФАНТАСТИКА КАО ЖАНР ИМАГИНАРНОГ НАУЧНО МОГУЋЕГ

У овом раду настојимо да оцртамо неке основне теоријске оквире унутар којих, као посебан жанр, egzистира књижевност немогућег. Она приказује оно што сигурно није и не може бити стварно. То је жанр фантазије, који је неколико хиљада година старији од научне фантастике. Научна фантастика се придржава научног погледа на свет. Утопија није жанр, него је једна тематска област, која се појављује у фантазији, али и у СФ. Унутар сваког жанра, постоје под-жанрови. Има много преклапања и граничних случајева, па ипак, жанрови постоје. Важно је уочити да научна фантастика није преваходно о човеку, него о новуму.

Кључне речи: жанрови, фантазија, научна фантастика, хорор, новум, вредност

1. Зашто уопште писати било шта, о било чему: књижевност као екстерна меморија

Зашто записујемо, зашто једноставно не *кажемо*, усмено, све што треба казати? Ево зашто. Многи организми на овој планети знају по нешто, о нечему, имају дакле неко знање у својој глави, али, само док им живот траје; а кад им живот престане, то знање у целости пропада, изгуби се. (Зато је важно да на своје наследнике пренесу нешто од тога, док још могу, ако могу.) Али ми, људска бића, умемо и да записујемо. Писање је начин да се информације чувају изван организма. Човек записује, можда на глиненим таблицама, или на пергаменту, хартији, у меморији компјутера, можда уклесује у камен, итд, и на тај начин, после њега, те информације остају, можда и хиљадама година. Писана књижевност (за разлику од усмене) није ништа друго него екстерна меморија. Додатна предност састоји се у томе што се запис може умножити у много милиона, или милијарди примерака, и могу га читати људи на много места истовремено.

Неки записи су на гломазној и тешкој материјалној подлози, старомодној, а неки на врло компактној и минијатуризованој: ви можете у џеп на кошуљи ставити такозвану компјутерску флеш-меморију, која има величину отприлике као мали прст и тешка је само неколико грама, а у њој може бити неколико хиљада романа. Можда ћете чак и заборавити, привремено, да сте је ставили у џеп, толико је лака и неосетна; док би вам за неколико хиљада папирних *књига* био потребан кудикамо већи џеп. А садржина би била иста.

¹ srpsko_dnf@yahoo.com

Сва литература је извештавање. Писац пише о нечему важном, што заслужује да буде пренето на екстерну меморију.

2. Фикција

Али књижевност се на енглеском назива *fiction*, „фикција“, и ми то на српски преводимо као „књижевност измишљеног“ или белетристика, и слично, а у новије време чује се, на појединим научним конференцијама у Србији, баш и сам термин фикција у том енглеском значењу: књижевност. Међутим, књижевност може бити о овом стварном свету, реалном, који видимо око себе и знамо сигурно да постоји, а само са измишљеним именима књижевних ликова (у причи), и у том случају то је реалистичка књижевност; или, може бити о будућности, или о неким имагинарним и далеким световима и о другим животима, изван ове околине коју знамо – у том случају то је фантастика. Тако долазимо у мало необичну ситуацију да се фикција дели на реалистичку и фантастичну.

Међутим тачан статус тог термина у српској науци о књижевности неизвесан је. Тако, на пример, у српском преводу Долежелове *Хетерокосмике*, превела Снежана Калинић, читамо да:

„Одмах прихватимо труизам да змајеви, једнорози и виле не постоје и да никада нису ни постојали. А већ у следећем тренутку, увиђамо да допуштамо, *наравно*, да змајеви, једнорози, виле, и све остало, ипак постоје у *фикцији*.“ (Долежел 2008: 24)

У енглеском издању Долежела, то је *in fiction* (Долежел 1998: 12).²

Већ је написано на милионе књига, прозе и поезије, на стотинама језика, широм света, и непрестано настају нове количине (тако да читалац ни у ком случају не може прочитати све, него мора да приступа екстремно селективно, у животу може да савлада можда хиљадити део једног процента те огромне масе текстова), али све то мноштво можемо поделити, приближно, на два врло пространа поља, а то су реалистичка литература, и литература фантастичног. Роман *Гуливерова путовања*, на пример: сви знамо у коју категорију спада (од те две).

На енглеском, та два поља би била: *the realistic literature* и *the literature of the fantastic*. – Али то нису жанрови.

3. „Делим само на добру и лошу“

Дешава се да неко каже да књижевност не треба делити на жанрове, него само на добру и лошу. Једна, ужа варијанта тог става гласила би, да књижевност *фантасично* не треба делити на жанрове, него сву фантастику делити једноставно на добру и лошу. Али то је само повлачење од стручности, од професионалности, у спонтаност али заправо и у нестручност, можда у неку импресионистичку критику.

Онај ко хоће да зна, и докаже, зашто је нека храна добра, или лоша, или чак хоће да буде кувар, не може да дели храну само на „добру и лошу“ него мора да познаје компоненте, врсте, процедуре. Слично томе, онај ко не дели фантастику (књижевну, а и филмску, такође) на жанрове, никада неће разумети научну фан-

2 In one breath we endorse the truism that there are no dragons, unicorns and fairies and never have been any. In the next we find ourselves allowing that *of course* there are, *in fiction*, dragons, unicorns, fairies, and all the rest. (a quote from Kendall L. Walton 1990)

тастику, барем не на неком нивоу стручности. Али наравно да ће моћи да је чита или гледа као срећни и задовољни грађанин. Али не као стручњак.

Постоји и пословица: ако не знаш кораке, немој се укључивати у плес.³

4. Основни термини научнофантастичних студија

Нека будућа српска, рецимо крагујевачка школа научнофантастичних студија морала би се заснивати на пет основних термина, а то су *садржина* и *форма*, *фабула* и *сиже*, и, наравно – *жанр*; осим тога били би веома важни и термини *новум*, *нарашћивна стратегија*, *читаочева реакција*, и *књижевна вредност*. (На енглеском: *content, form, fabula, sujet, genre, novum, narrative strategy, reader response, literary value.*)⁴ Кад би постојала довољна мера сагласности око значења и практичне примене ових термина, био би могућ заједнички рад.

Постоји, као што смо рекли, књижевност фантастичног, а унутар ње, постоје три жанра – фантазија (енгл. *fantasy*), научна фантастика (*science fiction*) и хорор (*horror*). Није потребно да се сад упуштамо у дефиниције научне фантастике, јер, о томе ће бити речи у прва два поглавља, са укупно око педесет страница, књиге А. Б. Недељковића *Алтернативне историје 1950-1980* чији излазак из штампе, у Крагујевцу, очекујемо ускоро. У тој књизи, у првом поглављу, наведене су 24 одабране, одличне дефиниције СФ жанра. Нећемо овде то понављати. Само ћемо поменути да је жанр фантазије неколико хиљада година старији од научне фантастике. И, још једна напомена: утопија није засебан жанр, него је тематска област која постоји и у фантазији, и у СФ.

5. Један доказ о важности те поделе

Постоји у Америци, већ седамнаест година, једна веома угледна едиција годишњих антологија научне фантастике, коју уређују Дејвид Џ. Хартвел и Кетрин Крејмер. Наслов књиге увек гласи *Годишња најбоља научна фантастика ...* и онда је наведен редни број. Прошлогодишња је била седамнаеста. И у свакој од њих, у уредничком предговору, налазимо, опет и опет, дакле – сваке године, отприлике овакав пасус; цитирамо прошлогодишњи:

„Ова књига је пуна научне фантастике – свака прича у овој књизи несумњиво јесте то, а није нешто друго. По нашем уверењу, добро је имати границе између жанрова. Ми високо ценимо хорор, фантазију, спекулативну фикцију, и слипстрим, и постмодерну литературу. Ми (Кетрин Крејмер и Дејвид Џ. Хартвел) такође уређујемо и едицију *Годишња најбоља фантазија*, а то је књига-пратилац ове коју сад имате у рукама; па, изволите, потражите је, ако волите и кратке фантазијске приче. Али, овде, бирамо научну фантастику.“ (Хартвел и Крејмер 2012: XI)

Дакле ово двоје уредника јасно указују на ово своје уверење: постоји и треба да постоји СФ жанр, одвојено од фантазије и хорора. Ово двоје искусних и тржишно проверених, успешних уредника састављају *засебно* антологије СФ-а, а засебно антологије фантазије, али немају ништа против да неко саставља и свакојаке друге антологије, на пример постмодернизма или „исклизнуле из свих жа-

3 Енгл: if you don't know the steps, do not join the dance.

4 За неке од ових термина, дугујемо руским формалистима, за новум Дарку Сувину, за читаочева реакцију Ханс Роберт Јаусу и Волфгангу Изеру.

нрова“ (слипстрим), итд. Хартвел и Крејмерова тврде да је добро да постоје засебно једне, СФ књиге, а засебно разне друге књиге, издвојене, јер, с којим правом подваљивати неке (читаоцу) нешто што он не жели да чита, с којим правом наметати неке „микс“ антологије?

Иза такве огромне, категоричне упорности, са којом они *објављују* у својим предговорима већ седамнаест година отприлике тај исти пасус, очигледно стоје дуге године горких дебата и идејних окршаја – било је у књижевним дискусијама свакако и супротних мишљења. Али ово двоје уредника су се определили овако. Ми сматрамо да су њих двоје, по том питању, сасвим у праву. Евидентно и многи читаоци тако мисле, иначе би та едиција одавно пропала.

Другим речима: неке је стало до овога. Неке је ова подела, на жанрове, веома важна. То остаје тако, и данас, после 195 година постојања СФ жанра (спремамо се полако за прославу двестагодишњице).⁵

Барем једне од тих година, 2008, објавили су Хартвел и Крејмерова у свом предговору и један додатни, полемички пасус, у којем „ратују“ са противним мишљењима, тј. настоје да их оборе, да их дисквалификују, овако:

„Ово је књига о ономе што се сад дешава у научној фантастици. Ми покушавамо да у свакој књизи ове серије представимо разне тонове, гласове и ставове захваљујући којима овај жанр остаје крепак и способан да реагује на промене у реалностима из којих извире, у науци и у свакодневном животу. ... Приче у овој антологији, које почињу после овог предговора, показују, а белешке уз сваку причу још додатно указују, којим снагама је овај еволуирајући жанр располагао током године 2007. ... По нашем уверењу, добро је имати границе између жанрова. Кад ми не бисмо те границе имали, млади писци би вероватно помишљали да морају да нађу неке друге границе, можда мање интересантне, које би покушавали да пробију или нападну да би на себе скренули пажњу.“ (Хартвел и Крејмер 2008: XII и XIII)⁶

6. Зашто је важно где је Венера

Не говори свако књижевно дело фантастике о путовању у свемир (ни у СФ жанру, ни у жанру фантазије, нити у хорору). На пример: Олдос Хаксли, *Врли нови свет* (1932) није о путовању у свемир. Џорџ Орвел, роман *1984* (1949): није о путовању у свемир. Итд.

Али, постоје СФ дела о путовању у свемир. Она су, чак, један значајан, карактеристичан под-жанр (суб-жанр) научне фантастике. Њихова *књижевна* вредност зависи од СФ новума који је презентира у њима, од употребљене наративне стратегије употребљене за презентирање тог новума, итд. И тако долазимо до науке. У овом случају, до астрономије. Али ви не морате о астрономији ништа знати, ако читате само политички, или психолошки, родно, итд, оријентисане СФ романе и приче.

5 Жанр научне фантастике основала је Мери Годвин Вулстонкрафт Шели, својим романом *Франкеништајн или, модерни Прометей* (1818).

6 Сliku, како ова књига из 2008. године изгледа, можете видети на <<http://www.srpsko-dnf.com/CMS/uploaded/Hartwell-Cramer-anthology-2008-World-s-Best-SF-13.GIF>>. Цитиране одломке, у енглеском оригиналу, скениране тако добро да их можете увећати и читати без тешкоћа, можете узети са линка <<http://www.srpsko-dnf.com/CMS/uploaded/Hartwell-Cramer-2008-Year-s-Best-SF-13-citat.JPG>>

Планета Венера је друга по реду од Сунца. Прва, најближа Сунцу, је Меркур. Друга је Венера, трећа је Земља. Својевремено је, у једној популарној ТВ комичној серији, Земља називана „трећи камен од Сунца“, а тако се и цела серија звала.⁷ Свако ко воли тај под-жанр научне фантастике, зна да је Венера трећа планета од Сунца. То је елементарно знање. Следећи је Марс, четврта планета, по којој се сад креће, полако, један наш робот са шест точкова, тежак око 900 килограма, и обавља, врло успешно и стрпљиво, научна истраживања.⁸ Затим иду планете које збирно називамо „гасни џиновци“ јер су огромне, много веће од Земље, и саздане од гасова, тако да ви не можете никад закорачити на њих, јер немају никакву чврсту и јасну површину, нема се на шта закорачити, него се само може, под утицајем веома јаке гравитације, потонути у гигантски океан ускомешаних гасова, где већ милијардама година дувају страховито јаки ветрови: то су Јупитер, Сатурн, Уран и Нептун, тим редом.

Дакле, Венера је друга од Сунца. То значи да је много ближа Сунцу, него што смо ми. Из тог разлога, она од Сунца добија много више светлости и топлоте, па се температура на њој креће око 500 степени Целзијуса. Њена атмосфера, под страшним притиском, се састоји добрим делом од угљен-моноксида и од испарења сумпорне киселине, H_2SO_4 . (Ви не желите да будете тамо.) Али та атмосфера је и препуна беличастих облака. Зато Венера изгледа као веома блистава звезда, на нашем небу. (Али, *није* звезда.) Ако сте у Крагујевцу, па стојите на платоу испред ректората, можете је видети (али, не сваког дана у години, нити сваког месеца) отприлике пола сата после заласка Сунца, наравно ако је ноћно небо ведро, као изразито блиставу „звезду“, најјачу, отприлике изнад центра града, изнад старог „Крста“. Али у неким другим данима видећете је у зору, отприлике пола сата пре изласка Сунца, на другој страни неба, на истоку. Народ је хиљадама година мислио да су то две разне звезде, зато ју је српски народ вековима називао звезда Вечерњача (јер се види увече), али и звезда Даница (јер најављује дан); у арапском језику позната је као Зухра, и то је често арапско женско име, баш као и име Даница код Срба. Највећи енглески песник Викторијанског доба, лорд Алфред Тенисон, помиње је у својој чувеној песми „Прелазак преко црте“ као звезду вечерњачу.⁹ Али некад је она буквално иза Сунца (јер, она се окреће око њега...) и тада је не можемо видети.

Зашто увек видимо Венеру некако близу места где је Сунце (мање од пола небеског свода удаљену од заласка, или од изласка, Сунца)? Па, из разлога врло доброг, и крајње једноставног. Венеру видимо близу Сунца зато што она *јест* близу Сунца.

Понекад је наука једноставна, и лако разумљива.

Венера се окрене око Сунца тј. начини један пун окрет (револуцију) за 225 дана. Зато, кад је гледате из Крагујевца рецимо, можете некад да је видите „лево од Сунца“, док пада ноћ, а некад „десно од Сунца“, док свиће зора.

Ово знају практично сви који воле СФ под-жанр о путовањима у свемир. И што је још важније, сви знају да то сви знају; *познато је да је познато* где је Венера.¹⁰

7 3rd Rock from the Sun, 1996-2001.

8 Име тог возила је „Радозналост“ (енгл. Curiosity).

9 Lord Alfred Tennyson, “Crossing the Bar”, evening star.

10 Енгл. it is known that it is known

Из тог разлога, ако напишете „Он, са Авале, у поноћ, погледа право увис, и виде, тачно изнад себе, у зениту, Венеру...“, бићете никакав СФ писац, игнорамус, сасвим неуспешан, *књижевна* вредност вашег научнофантастичног дела биће због овога катастрофално умањена, и фанови ће вас са добрим разлогом исмејати, и напустити. Јер у овом жанру не траже се „психологија ликова, распад једне буржоаске породице, лепис описи природе... трагични исход, и порука...“ него се тражи одличан новум одлично презентирани. Књижевна вредност научне фантастике зависи од тога.

У жанру фантазије, Венера може бити где год хоћете. Може бити у дворишту вашег комшије, или у вашем цепу. Зашто не? Протагониста, у фантазији, може да добаци планету Марс свом псу, па ће пас да поједе Марс; зашто не? Али то је љубитељу научне фантастике сасвим неприхватљиво и неинтересантно, а понекад и иритантно и одвратно. Љубитељ научне фантастике испуњен је ватреном жељом да зна шта би стварно могло да буде; једног дана, а што наука засад још није открила; или, на неким другим, далеким световима, који можда (итекако је могуће!) стварно постоје, у неким другим животима, далеким, другачијим од овог. – Можда неке друге зоре, које би нека друга бића могла да дочекују на обалама неких других мора, не овде.

Као што помиње Маја М. Анђелковић, у српској народној космолошкој фантазији постоји и прича да смо некада имали три сунца, али кад су се људи отуђили од Бога, тада је Бог „пустио две велике змије да испију два од постојећа три сунца. Пошто је оно преостало сунце било најслабије и није сијало увек исто, настају зиме и ледови“. (Анђелковић 2004: 76) Астрономи нам данас кажу да јако велики број звезда у свемиру, можда и више од половине њих, јесу такозване двојне звезде (системи где се једна окреће око друге, око заједничког центра, тако да су оне пар), а итекако има, и то не мали број, тројних звезда, па је интересантно да је народ у својим маштањима могао имати једну такву интуицију, о три сунца, много векова пре него што је астрономска наука ово открила. – То је интересантна и добра фантазија.

Ако ћемо основне вредности три жанра фантастике свести на по једну реч, те речи биле би следеће: научна фантастика треба да буде интелигентна, фантазија треба да буде дивна, а хорор треба да буде ужасан. (Или: гнусан, огаван, морбидан, болестан итд. Хорор истражује дна страве, и планине лудила. Додајмо, постоји фантастични хорор, и постоји реалистични, нефантастични хорор, дакле тај жанр није цео у области фантастике.)

7. Уживање

Понеки писац ће можда рећи, „Надам се да моје књиге читаоцима пружају уживање...“ али то, вероватно, није писац научне фантастике. Чим чујете то српско „ж“ у речи „уживање“, јасно вам је већ да је то писац фантазије. Јер читаоци СФ су радознали, они желе да *знају*, то је њихов основни порив; когнитивни је, није естетски, истраживачки је, није уживалачки. Није им циљ да се забављају нечим што не може бити; него да иду неколико корака испред актуелне науке, и да, у складу са општим научним погледом на свет, и научним начином размишљања, виде оно што би могло бити.

8. Ноћ и дан као пример да се жанрови разликују и кад су им границе магловите

Границе између дана и ноћи су понекад нејасне и дискутабилне, нису прецизне нити лако доказиве. На пример, кад, тачно, престаје дан, а почиње ноћ? То зависи од годишњег доба, наравно, јер метеоролози ће нам рећи да се „обданица“ мења, и то много, током године, јер постоје две равнодневнице и постоје дугодневница и краткодневница,¹¹ које су међутим обе супротне на северној и јужној хемисфери; али ноћ зависи и од временских прилика, јер, кад је веома облачно, са неким црним и густим облацима, брже се смрачи; зависи и од терена, јер, на пример, у некој дубокој клисури окруженој високим и шумовитим планинама вероватно ће пре наступити мрак; зависи и од становника који могу да одлуче да вече *смаирају* за део ноћи, или, ипак, за део дана; зависи и од географске локације, јер, на Северном полу, на пример, и исто тако на Јужном полу, имате поларну ноћ, и поларни дан, сасвим друге дужине него у другим деловима света; итд. Зато би неко могао да каже да, једноставно, не постоји ноћ, и да не постоји дан. Једноставно, али погрешно. Ипак, истина гласи, и очигледна је сама по себи: *постоји* дан, и *постоји* ноћ. Исто тако, и жанрови постоје, иако се понекад преклапају, имају у неким случајевима мутне и магловите (а не прецизне) међусобне границе, где се мора оценити који елементи преовлађују, итд. Онај ко хоће да докаже да жанрови, из разлога неоштрине разграничења, не постоје, треба прво да нас убеди да ни ноћ ни дан не постоје.

9. Бранити слободу коју смо себи дали

Изузетно ипак може Венера, и у најбољој научној фантастици, бити на сасвим другом месту, али, као што ћете бити у могућности да прочитате, у књизи Недељковића *Алтернативне историје 1950-1980*, у једној дефиницији СФ коју је дала велика СФ списатељица Урсула Ле Гвин, писац у таквим случајевима мора да брани слободу коју је себи дао.¹² На пример, у неком вашем роману, можда смо ми у 25. веку пронашли анти-гравитацију, и можда смо, помоћу јако великих свемирских бродова, успоставили, привремено, један огроман анти-гравитациони штит између Венере и Сунца, па је она, ослобођена Сунчеве гравитације, а ношена својом центрифугалном силом, одлетела на неку много удаљенију орбиту, рецимо чак иза Плутона, и охладила се. То би било коректно, као СФ претпоставка. С тим у вези је астрономско сликарство, и СФ, и фантазијско сликарство, али то су друге, обимне теме, којима се нећемо сада бавити.

Закључак

Фантазија је жанр признато немогућег.

Научна фантастика је жанр научно-можда-могућег. али засад још неоткривеног.

11 Да и не помињемо летње и зимско рачунање времена.

12 Енгл. defend the liberty taken.

Литература

Анђелковић 2004: М. М. Анђелковић, Етиолошко у апокрифима и предањима о змији и виновој лози, *Наслеђе* 1. ФИЛУМ Крагујевац, 73–81.

Долежел 1998: L. Doležel, *Heterocosmica, Fiction and Possible Worlds*. Baltimore: John Hopkins University Press.

Долежел 2008: Л. Долежел, *Хетерокосмика, фикција и моћући светови*. Превела с енглеског Снежана Калинић. “Службени гласник”, Београд.

Хартвел и Крејмер 2008: D. G. Hartwell and K. Cramer, editors, *Year’s Best SF 8*. New York, Harper Collins Publishers.

Хартвел и Крејмер 2012: D. G. Hartwell and K. Cramer, editors, *Year’s Best SF 17*. New York, Harper Collins Publishers.

FANTASY AS THE GENRE OF THE ADMITTEDLY IMPOSSIBLE, AND SCIENCE FICTION AS THE GENRE OF THE IMAGINARY SCIENTIFICALLY POSSIBLE

Summary

The purpose of this work is to delineate some of the theoretical terminology needed for the study of the literary (and film, and visual art) genres of the fantastic: fantasy (F), science fiction (SF), and horror. We examine the word *fiction* in its here-relevant meanings and uses, in Serbian language and in English. We mention that the genre of fantasy is several thousand years older than SF, and, that utopia is not a separate genre, but rather a thematic area which is found in two genres, F and SF. We explain, as our key point, that the literary *value* of SF works comes not from psychology of the characters, or their social and political problems, for instance, “the disintegration of a bourgeois family...” etc, but, rather, comes from a good *novum*, well presented. In each genre, there are sub-genres. Although there are sometimes difficulties in deciding exactly where the boundary lines (between genres) are, the genres do exist, just as day and night, obviously, do exist, although there is vagueness as to when exactly evening begins, or ends, for various months and days of the year, in differing geographical locations etc. As an example we give planet Venus, whose exact location is well-known, and matters a lot, in SF stories about space travel, while in fantasy the planet Venus may be in your pocket, or your dog may eat it, etc., easily. We conclude as in the title.

Key words: genres, fantasy, science fiction, horror, *novum*, value

Aleksandar B. Nedeljković

Милица М. Радуловић Лојаница,¹
Иван Ј. Стаменковић

*Висока школа стипуковних студија
за образовање васпитача Пироти*

ЕЛЕМЕНТИ ФАНТАЗМАГОРИЈЕ КАО ПРОИЗВОД (ПОД) СВЕСНОГ ОТПОРА ТЕХНОКРАТИЈИ

ДИСТОПИЈА – ФАНТАСТИКА ИЛИ РЕАЛНОСТ

Овај рад има за циљ да потражи одговоре на питања о будућности човечанства осликаној у делима аутора научно-фантастичне књижевности, али и да пронађе место саме књижевности у хипотетичком измаштаном свету. Такође, упоређивањем дела Џорџа Орвела и Олдоса Хакслија, жели се доћи до процене чија је дистопија ближа остварењу у савременом свету. Будући да су њихова дела понудила готово дијаметрално супротне визије дистопијске будућности, сматрали смо вредним пажње утврђивање генералног правца кретања људског духа.

Кључне речи: дистопија, Орвел, Хаксли, контрола масе, будућност човечанства

Покретачки импулс заслужан за усмеравање нашег истраживања у правцу назначеном у наслову лежи у новопронађеној свесности савременог интелектуалца да сазнатљивост стварности не може бити прихватана *a priori*. Наиме, ако је човечанство првих неколико миленијума цивилизације представљало производ слојевитих и готово еволутивно спорих процеса, последњих пет деценија донело је дотле незамислив технолошки напредак који преиначује поменуте процесе у галопирајући експеримент несагледивих размера и са последицама које је немогуће наслутити. У тих пет деценија, број људи превазишао је и најсмелија (или најмрачнија) предвиђања наших предака. Исто толико деценија било је потребно да би мислећи део човечанства, поред предности технологије, могао да наслутити и ризике и да уложи организовани напор ка литерарном раскринкавању тих ризика.

Међутим, током рада на зацртаним смерницама, наметнула се још једна идеја, на маргинама основне теме, али која је логички произашла као један од превасходних резултата литерарних стремљења од средине прошлог века на овамо. Наиме, писци који су се бавили егзистенцијализмом, ослањајући се на то како је он конфигурисан код Кјеркегора, неминовно су долазили до тачке када се у њима јављала свест да егзистенција појединца губи смисао у савременом свету, будући да је његова добробит нераскидиво повезана са општедруштвеним кретањима. Са таквом филозофском основом, следећи корак је логичан: постоји само судбина људске врсте – судбина појединца је обесмишљена, као што не постоји судбина једне пчеле у кошници или једног мравца у мравињаку. Постоји – али не на начин који би био прихватљив у традицији античког и ренесансног поимања хуманитета. Писци који су стизали до таквих идејних становишта мо-

1 milica.rad79@gmail.com

рали су осећати страх, вероватно по први пут у историји човечанства схватајући своју далековидост као лични терет, пре него као квалитет за општу добробит. Као последица таквог схватања настајала су многобројна дела која спекулишу могућом дистопијском будућношћу или изобличеном садашњошћу, доведеном до гротеске. У таква дела можемо сврстати Кафкин *Процес*, *Госпођара светиа* Роберта Бенсона, *Ми* Јевгенија Замјатина, Барцисову *Паклену њоморанцу*, Бредберијев *Фаренхајт 451*, итд.

Док су почетком двадесетог века таква дела била релативно ретка, приближавањем његовом крају и уласком у двадесет први век појављује се све већи број аспеката који позивају да буду обрађени. Наравно, то се може тумачити и као нужна последица нагомилавања традиције које су иницијатори овог фантастично-филозофског правца били лишени, али је јасно и да се тумачење мора тражити у повишеној свести о опасностима које неконтролисани *најпредак* нуди. Ипак, колико год конкретизација појединих дистопијских фантазмагорија била разноврсна, све се оне приближавају једној од две крајности – тоталитарном друштву којим се влада страхом и терором и тоталитарном друштву којим се влада суптилним методама наметања задовољства. Те две идеје крајности зечете су врло рано, јер су се наметале као логична решења, будући да се човечанство са њима не сусреће први пут у модерном добу. Оне добијају и своју литерарну манифестацију у делима двојице писаца из средине прошлог века – Џорџа Орвела и Олдоса Хакслија. Орвел у свом роману *1984* обрађује прву премису – друштво сталног насиља, непрекидне контроле и владања уз помоћ страха. С друге стране, Хакслијев *Врли нови свети* даје слику друштва у којем нема потребе за контролом јер су људи добровољно подчињени уз помоћ елаборираног система обликовања свести који почиње још од пренаталног периода. Са искуством које нам нуди временска дистанца, можемо да закључимо да се, иако су оба принципа најчешће зналачки усклађивана, клатно цивилизације приближава Хакслијевој крајности. То, међутим, не треба да чуди – човечанство се са страхом и насиљем развијало хиљадама година, страх и насиље су инкорпорирани дубоко у нашем колективном несвесном и њих умемо да препознамо без превелике мудрости. И са њима смо научили да се суочавамо, за шта су доказ небројена уметничка дела инспирисана храброшћу човека суоченог са њима. С друге стране, управљање човеком помоћу контроле задовољства је нешто што се први пут масовно користи тек у наше време. Било је, наравно, кроз историју много примера давања бенефиција као награде за покорност, али су то били механизми применљиви само на мали број људи, док је за масу увек било лакше применити Орвелов тоталитаритет. Зато ми као врста немамо инстинкт да се чувамо онога што нам прија. Такође, испоставља се да је лако условити људско биће (свако живо биће, уосталом) да тежи задовољству, поготову ако је једина алтернатива патња.

Сам Хаксли се више пута освртао на своје дело, покушавајући да процени колико су се његова дистопистичка предвиђања приближила остваривању у деценијама које су протекле. У есејистичком штиву из 1958, под насловом *Повраћајак у врли нови свети*, скоро тридесет година након оригинала, Хаксли пише како свет поприма особине оног из његовог романа много брже него што је очекивао, сматрајући да је убрзани раст светске популације један од главних разлога.

Неколико година раније, 1949, Хаксли је написао писмо Орвелу у којем му се захваљује што му је послао примерак *1984*, и у којем анализира Орвелову тоталитаристичку верзију будућег света. Он наглашава да ће коришћење психоло-

гије имати много већи утицај од отвореног насиља, тако имплицитно бранећи већу вероватност сопствене дистопије у односу на Орвелову. У том писму, између осталог, каже: „У следећих неколико генерација светске вође ће схватити да су индоктринација деце и нарко-хипноза много ефикаснији као методи власти од батина и затвора, те да се жудња за моћи може потпуно задовољити навођењем својих поданика да воле своју сервилност радије него да их се бичем присиљава на покорност.“

Нећемо овде улазити у детаљну анализу нивоа остварености визија двојице писаца, али је и летимичним погледом на садашњост људске врсте јасно да се те две визије допуњују и да једна не искључује другу, те да најбоље функционишу у комбинацији. Питање које желимо да поставимо је: шта је то што књижевност мора да учини да би избегла да и сама постане један од механизма тривијализације човечанства? Јер свесни смо да, иако никада у историји није штампано више књига и никада књига није била доступнија, чита се много мање него раније. Испоставља се да је Хаксли био ближи истини у том погледу: држава неће морати да забрањује књиге, ма какве идеје оне носиле, јер неће бити никог ко ће штети да их чита. Којим путем треба књижевност да пође да би стигла до читаоца, а да на том путу не постане обично забавно шаренило које се само по физичком облику разликује од шаренила телевизије и виртуелног света? Здраворазумско размишљање нам каже да би требало да будемо веома забринуте јер број људи умногоме превазилази могућности економије да им обезбеди адекватне услове, што значи да се морају држати у стању перманентне забављености тривијалностима, јер би њихово освешћивање водило у насилну револуцију. То управо значи да се свет налази пред раније поменути избором – заглупљивање ради среће или масовна патња зарад прочишћења. Пред таквим избором сама књижевност постаје фантазмагорија. Но, можда нам она може понудити и неке одговоре. Ниједна утопистичка идеја не може у целости послужити као образац којем би се могло тежити у данашњем тренутку, али могуће је извући концепте из појединих, многобројних идеја. Може се почети са Платоновом *Рејубликом*, *Градом сунца* Томаза Кампанеле, па све до нашег времена и *Крај дејинствва* Артура Кларка, те утопистичке визије самог Олдоса Хакслија изнете у роману *Осврво*, 1962, када је писац покушао да да синтезу сопствених размишљања о могућим путевима људске врсте. За разлику од извесног дендизма његових тридесетих, кад је писао *Врли нови свети*, *Осврво* је плод промишљања зрелог човека и покушај претакања једног знатног филозофског искуства у лични аманет човечанству. Оно што нама може послужити није идеја у тоталу, већ концепт којим ће се касније бавити и Кларк са идејом Нове Атине – концепт могућности избора једног дела човечанства да одбаци материјално благостање и посвети се интелектуалном и духовном развоју, не угрожавајући на тај начин конформизам већине. Јер јасно је да је концепт одрицања и лишавања зарад напретка немогуће имплементирати целокупном човечанству, те би сваки такав покушај био спречен у старту или краткотрајан уколико би се и остварио, што је последица саме људске природе да, у просеку, тежи личном задовољењу пре него општој добробити.

У последњем пасус лежи одговор на питање о месту књижевности у савременој цивилизацији – она мора да задржи елитистичку позицију уколико не жели да се преобрази у сопствени негативитет. Потрошена је парадигма о неопходности општег културног уздигнућа, или је пролонгирана за неко хипотетичко будуће време – оно што писац данас може да учини је да делује у складу са премисом да егалитаризација човечанства, уколико би до ње дошло, не би могла

да буде извршена на елитном, него управо на најприземнијем нивоу. У том смислу књижевност представља острво на које се појединци повлаче пред технокрацијом. А то је већ фантастично, само по себи.

Литература

Кјеркегор 1975: С. Кјеркегор, *Страх и дрхтање*, Београд: БИГЗ.

Орвел 2006: Џ. Орвел, 1984, Београд: Чигоја штампа.

Таутовић 1973: Р. Таутовић, *Огледи о научној фантастици*, Крушевац: Багдала.

Хаксли 1977: О. Хаксли, *Врли нови свет*, Београд: Југославија.

ELEMENTS OF PHANTASMAGORIA AS PRODUCTS OF (SUB)CONSCIOUS RESISTANCE TO TECHNOCRACY

DYSTOPIA - FANTASY OR REALITY

Summary

This paper aims to seek answers to questions about the future of mankind depicted in science fiction literature, but also to find the place of literature itself in the hypothetical fantasy world. Furthermore, by comparing the works of George Orwell and Aldous Huxley, we would like to evaluate whose dystopia is more likely to be realized in the modern world. Having in mind that their works offer almost diametrically opposed visions of a dystopian future, we considered it worthwhile to determine the general direction of movement of the human spirit. Research has shown that contemporary tendencies are much closer to Huxley's version of dystopia where people are controlled by psychological mechanisms and by imposing the feeling of pleasure as the only goal and value. This way the innate human capacity for resistance to aggression becomes numbed and lulled into the illusion of well-being.

Key words: dystopia, Orwell, Huxley, control of the masses, the future of humanity

Milica M. Radulović, Ivan J. Stamenković

Иван М. Коларић¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет Крагујевац
одсек за филологију
катедра за српску књижевност

ХЕРМЕНЕУТИЧКО КРУЖЕЊЕ: ЧОВЕК-НЕМОГУЋЕ-КЊИЖЕВНОСТ

Практикујући херменеутичку методу, аутор излаже своје увиде о односу човека, онога што се разумски (научно) означава као „немогуће“ и света уметности речи, одн. књижевности. Модално-логички посматрано, још за Диодора *немогуће је оно што је неистинито и неће никад бити истинито*. За нашег славног логичара и метафизичара Брану Петронијевића, *немогућности је вероватноћа која је једнака нули*. За Вука Тршићанина пак, дешавање немогућег могуће је једино у бајци. *Немогуће је и алманах српских надреалиста*, који је објављен 1930. године. У сваком случају, формално-логичка и научна рационалност нема слуша за метафоричку и покретачко-животну димензију утопијског, одн. реално немогућег, у одређеном временском тренутку. Коларићево испитивање завршава се увидом да је суштина заправо пароксизам и-или парадоксалност људског живота! У склопу тога, он анализира и сет славних српских парадокса, који су изгледа још актуелни: *Нека буде што бити не може!* (Његош), *Спаса нам нема, али пројасити нећемо!* (Никола Пашвић), *Будимо реални тражимо немогуће!* (шесдесетосмаши), *Можемо више него што можемо!* (Добрица Ћосић), *Није све пројало, кад пројало све је* (Рајко Ного), *Да ме просиш не би пошла за те, да се ожениш умрла бих за те!* (народна лирска), *Боље да се убијем него да ми се нешто деси!* (лик из драме Душка Ковачевића) и тсл. Или како то лепо рече Божа Кнежевић: „А код човека не треба да буде што може да буде, и не може да буде све што треба да буде, и не треба да буде што мора да буде, и не мора да буде све што треба и може да буде.“ Финале овог рада је у знаку антрополошко-аксиолошког увида: више уради онај који хоће, него онај који може. Другим речима, човек може све што хоће, само кад би хтео све што може.

Кључне речи: немогуће, могуће, модална логика, чудо, теургија, бајка, афоризам, парадокс, човек.

1. Модално-логичка пролегомена

Строго модално-логички посматрано, још за Диодора Мегаранина² *Немогуће је било оно што је неистинито и неће никад бити истинито*. Диодора следе Хризип и стоичари, јер комбинује модалну и темпоралну логику (што је и данас актуелно), тј. у модалну логику укључују се појмови *прошло*, *садашње* и *будуће*: (1) **Могуће** је оно што је *Истинито* или *ће бити Истинито*, (2) **Немогуће** је оно што је *Неистинито* и *неће никад бити Истинито*, (3) **Нужно** је оно што је *Истинито* и *неће никад бити Неистинито*, и (4) **Ненужно** је оно што је *Неистинито* или *ће бити Неистинито*. Или како би наш славни логичар и ме-

1 shomy006@ptt.rs

2 Коларић, И.: *Логика*, 2002: 125. У делу *Именовање и нужности*, Сол Крипке предлаже да се метафизички дискурс замени модалним, тј. да започиње са префиксом: *Могуће је да...* Раселов увид и став *логика је иако*, Милован Витезовић конкретизује у следећем афоризму: „Гвоздена логика окива памет.“

тафизичар Брана Петронијевић рекао: *Немогућности је вероватноћа која је једнака нули*. Наиме, он разликује пет ступњева или валенци истинитости: 1. *Извесности* је вероватноћа једнака 1; 2. *Вероватности* је вероватноћа која је већа од $\frac{1}{2}$; 3. *Неизвесности* је вероватноћа која је једнака $\frac{1}{2}$; 4. *Невероватности* је вероватноћа која је мања од $\frac{1}{2}$; и 5. *Немогућности* је вероватноћа која је једнака 0 (1990: 215). Петронијевићев савременик, такође велики српски филозоф Божидар Кнежевић, у *Мислима* целокупну своју филозофију историје интонира модално-логички: „А код човека не треба да буде што може да буде, и не може да буде све што треба да буде, и не треба да буде што мора да буде, и не мора да буде све што треба и може да буде.“

Међутим, у животу и уметности (нар. књижевности) нешто је само као немогуће једино могуће! Нешто је можда стварно немогуће, али је могуће и реално једино метафорички - као људска замисао, жеља, чежња, илузија, сан и тсл. Људи можда никад ни не би стигли до могућег да нису увек изнова тражили немогуће. Другим речима, само онај који жели немогуће може постићи могуће. Жак Дерида такође говори о „искуству могућности немогућег“ (1995: 23). Проблематику Немогућег уметнички је најбоље можда транспоновано управо Албер Ками, у својој књижевности и филозофији апсурда и револта. Он признаје да не може да докаже да ли живот има смисла или не, али је луцидније живети као да је смисао немогућ, чак штавише да је живот апсурдан – а они који покушају бекство из апсурда чине „филозофско самоубиство“. Камијев Сизиф тако осмишљава и божју казну: „Сва Сизифова тиха радост је у томе. Његова судбина му припада. Његов камен је његова ствар (...) Свако зрно овог камена, сваки кристални одсјај ове планине пуне ноћи, сам за себе обликује један свет. Сама борба да се стигне до врха довољна је да испуни људско срце. Сизифа треба да замислимо као срећног“ (1986: 182)³.

Ту је и сет славних српских парадокса, који су изгледа још актуелни: *Његошево Нека буде што биши не може!* (што је много јаче него Шекспирово *Биши ил' не биши*), *Спаса нам нема, али пројасити нећемо!* (Никола Пашић), *Будимо реални пражимо немогуће!* (шесдесетосмаши), *Можемо више него што можемо!* (Добрица Ђосић), *Није све пројало, кад пројало све је* (Рајко Ного), *Да ме простиш не би пошла за тебе, да се ожениш умрла бих за тебе!* (народна лирска), *Боље да се убијем него да ми се нешто деси!* (лик Душка Ковачевића) и тсл. Мајдан ових парадоксалних увида је средњовековна српска епика и етика. За нашег нобеловца Иву Андрића *Чудо* је сам човек и људски живот. Без страшне лозинке „Нека буде што бити не може“, без тога позитивног нихилизма, без тога упорног негирања стварности и очевидности, не би била могућа ни сама мисао о акцији против зла. (*Андрићев Азбучник*, 1986: 5)

Српска епика има своју парадоксалну етику: живот је највиша вредност, али га не треба чувати по сваку цену, већ под извесним људским условима, тј. моралним предусловима. Другим речима, људски живот није вредан уколико није частан. Боље је и главу изгубити него душу (идентитет и интегритет). Филип Вишњић пева у *Почетку* буне: *Земан дош'о ваља војевати, за крсти часни крвцу*

3 У *Кући*, Ками поентира своја разматрања о односу могућег и немогућег, смртног и бесмртног, човека и Бога: „Но, може ли човек бити светац, а да Бога нема? То је данас једини проблем за који знам“ (1976: 190). Ако бисмо дакле извршили „карамазовски“ тест (Да ли је све допуштено, ако Бога нема?), апсурдни човек би одговорио да јесте, а побуњени човек да није. Биће ипак да је прихватаивија она одлука која не умањује него повећава људске могућности.

прољевајући, сваки своје да покаје старице. А касније: Чувајте се раје сиротиње; Како устјане кука и мошника. Фанатично поштовање дате речи као светиње понекад код средњовековних Срба иде до апсурда. Рецимо, у песми *Бајо Пивљанин и Беџ Љубовић*, Бајо предлаже помирење јер га је младости занијела кад му уби брата – па нуди измирење уз јабуку и 100 дуката. Љубовић то не прихвата већ тражи да се Бајо понизи: да дође његову двору, пољуби му хрта међу очи, коња у копито, њега у руку и пред њим земљу црну. Пивљанин, наравно, не пристаје на понижавајући умир. Реч је дакако о хришћанском моралном кодексу, који да би се оснажио, обично се предочава у форми клетве. Тако у песми *Смрти Ивана и Јелине* стоји императив и клетва: *Боџ убио и стару и младу, Ко раставља два мила и драга!* Нанета увреда кажњавана је nanoшењем жалости („жао за срамоту“). Сажетак етике у нашој епизи био би следећи: живот је највиша вредност, али само ако се живи часно. Прави мушкарац и Србин има јуначко срце, одликује га стамени карактер („тврда вера“), тј. одлучност при давању и поштовању задате речи. Морално посртање и сложеност мотива злочињења захтевају ипак суптилну етичку анализу, а карактеристични примери моралног посртања или аморалности су освете и одмазде. Правда се задовољава nanoшењем зла злонаносиоцу. Нажалост, освета често прераста у осветничко лудило, када се за једно око ваде обадва ока. Осветник није имао утисак да чини зло, него да извршава своју свету дужност. Сматрало се да се душа убијеног не смирује, све док се не изврши осветничка казна. Зато је велики хендикеп ако човек нема брата, који би га могао осветити⁴. Освета је морални чин који је у принципу лишен бестижности. Мучење су увели Турци, заменивши распеће на крсту набијањем на колац.

Карађорђе је забрањено пагански обичај женидбе отмицом девојке, за шта додуше постоје темељи и у Душановом *Законику*: „ако властелин узме властелинку насилно – да му се обе руке одсеку и нос уреже“. Отмице наравно могу бити праве или *квази-отмице*: када девојка прижељкује или чак сама смишља отмицу. Или се чак прерушава облачењем мушког одела. Вуков певач старац Милија, да би истакао чојство и јунаштво Бановић Страхиње, користи се необичном синтагмом „*нешко бјеше*“. Страхиња је најкомплекснији тип витеза у целој српској епизи, јер презире високо племство Југовића, великодушно праштајући жени неверство и издају. Страхињи Бановићу најсличнији је кнез Иван од Семберије, који је прототип „романтичког карактера“ и homo moralis-а. Још је Сократ сматрао да на учињено зло никад не треба одговарати злом, јер то у крајњој линији води хиперпродукцији зла (злу се не види крај). Неопходно је успоставити и кореспонденцију између историјске и песничке истине. Рецимо, вазалство Марка Краљевића се прикрива, али се он обожава јер је делио судбину сиротиње раје. Или како га карактерише Љубинко Милосављевић: „Краљ луталица, највећи наш епски боем, сишао је међу обичан свет да саосећа са сиротињом, најбројнијим делом народа. Свестан свог трагичног вазалског положаја, ову чињеницу он покушава да надомести постизањем највише могуће слободе у веома ограниченој слободи. Турском цару је раван утолико што му је непокоран; самога цара он може, када га спопадне љутња због несрећног положаја, да некажњен дотера до зида“ (1991: 190).

4 Али не постоји само братска освета, него и братоубиство. Према *Старом завету* прво братоубиство је починио ратар Каин, убивши брата пастира Авеља. Вук доноси пословице: *Ако злошвор не маши, мајка ти га је родила* & *Брати браћу најдубље очи вади*. У песми *Радул-бег и Мирчети* постоји стих: *Двије су се завадиле љује, Двије љује два брата рођена*.

Народне пословице су још погодније од поезије за изрицање моралних сугестија и судова, а наш образовни систем још увек нуди деци пословице, које су неретко данас непримерене и неистините. Због тога оне морају изнова бити аксиолошки размотрене или превредноване. Рецимо: 1) *Ко рано рани, две среће жраби* – једна је од најпарадоксалнијих пословица. Ниједна срећа, а још мање две, не зависи од времена устајања, него од онога што вам поклони дан и све оно што га испуњава и чиме га сами испунимо. А тек ноћ?! Наиме, да ли је суштина живота у сталном раном устајању и ринтању, и да ли је ноћ само за одмор и спавање? Не одвијају ли се најлепше ствари данас заправо ноћу (не само то, хмм): концерти, позоришне представе, сплавови, спортски сусрети и утакмице... 2) *Свако је ковач своје среће* – у бити је етичка погрешка, јер за срећу је потребно најмање двоје. Даље, срећа није само fortuna или lucky (објективно стање ствари: имање, успех и тсл), већ пре свега felicitas или happiness (унутрашње задовољство, испуњеност, блаженство). 3) *Чини добро и добру се надај* – и тако се ја надам, надам, надам, надам... 4) *Клин се клином избија* – пословица је која посебно збуњује. Да ли се гојазност може елиминисати још већим уносом хране? Одговарање на силу силом, такође обично само мултипликује насиље. Парафразирајући Његоша: није зло на зло одговорити злим – али онда ни злу краја нема! Итд. 5) *Први се мачићи у воду бацају* – није баш биолошки утемељена, јер прва деца обично су најлепша и најздравија. Може бити да је настала за време „турских адета“, тј. као последица primus noctis (права на прву брачну ноћ, које је имао главни балија). Српски рајетин је онда од јулара (пртеног опасача који су Српкињице добијале као дозволу за удају) правио улар или поводац за рогату стоку. Није ли ова пословица ехо на неке прве људске мачиће („мале Турке“)?! Али убрзо су се и Власи досетили, па младе нису у брак улазиле невине. Некада су многи људски мачићи, баш као и данас нежељена младунчад кућних љубимаца, завршавали свој живот у води. Поред Ужица града, „малог Цариграда“, и данас шуми река симболичног имена - Ђетиња. 6) *Дрво се на дрво ослања, а човек на човека* – не узима у обзир да дрво када пада обори најмање још два дрвета, или их барем савије, поломи и обогали. Ако се мисли да се човек ослања на другог човека, губи се из вида (зло)употреба човека. 7) *Не важи ни пословица С ким си онаки си* – сетимо се само Јуде! 8) *Умиљатио јагње две мајке сиса* – прави је бисер парадоксалности. Премда се ради о метафори, асоцијација је и на питомост, али и на халапљивост, а ко је халапљив умире или на ражњу или од инфаркта. Елем, скоро све народне пословице су попут догми: имају проблем одсуства критичности, примерености времену и будућности. Дакако, ново доба има и нове пословице: афоризме и сатиризме.

2. Онтолошко-теолошки перформанс: Немогуће и теургија

Постоје многа чуда на овоме свету, али највеће је ипак – човек. (Софокле)

Сва чуда се обично дефинишу као *безузрочне појаве*. С научног аспекта, чуда су Немогућа и она не постоје. Филозофски пак посматрано, чуда постоје све док постоје људи који у њих чврсто и непоколебљиво верују. У вези с „временом чуда“, Иво Андрић пише у *Знаковима поред пушта*: „Чуда се не дешавају. То знам и то је одувек и заувек утврђено у самој основи мога начина мишљења и мога осећања света. Али ипак има нешто што личи на чудо, а то је – наша неуништива и необјашњива људска потреба за чудом“ (1978: 246). А у говору приликом уру-

чивања Нобелове награде, говораше: „Бити човек, рођен без свога знања и без своје воље, бачен у океан постојања. Морати пливати. Постојати. Носити идентитет. Издржати атмосферски притисак свега око себе, све сударе, непредвидљиве и непредвиђене поступке своје и туђе, који понајчешће нису по мери наших снага. А поврх свега, треба још издржати и своју мисао о свему томе. Укратко: бити човек“ (1986: 198)⁵. Живот је „несхватљиво чудо, јер се непрестано троши и осипа, а ипак траје и стоји чврсто као на Дрини ћуприја“ (1986: 38).

Хришћански свеци се обично приказују и као чудотворци, јер њихове речи (молитве, дакле не-обичне речи) и помисли имају снагу реалних узрока одређених појава. Њихове *свеште речи* (молитве) се оваплоћују, опредељују без икаквих медијатора у смислу узрока. У складу с тим је и мисао Блеза Паскала: *Човек не би био жрешко што не верује у Исуса Христа да није чуда*. Пошто, на супрот *принципу каузализације*, Бог и његови свеци непрестано чине чуда, на тај начин коригује се и чувена *Аристотелова теорија узрочности*, јер *causa efficiens* постаје необична синтеза *causa minimalis*-а (реч, молитва) и *causa sufficientis*-а (трансценденције у смислу наддетерминације). То можемо одредити као *архидетерминизам*, јер сам *Бог* или *Свешто* има статус *causa celebre*, нечег вишег од узрока (суперузрока). Феномен *чудостворства* обично се комплетира и *фетишизмом мошти* (моћи) светаца. У времену чуда, фетиша и митова скоро све што је (не)могуће постаје и *стварно*. Историјска је чињеница да је српски народ највише фетишизовао мошти Саве Немањића, које су Турци 1594/95. спалили на *српској Голгоћи* Врачару – када је Свети Сава достигао харизматски максимум, поставши највећа српска митска легенда и константа.

Чуда су за хришћане верификатор нечијег светитељства, па су отуда *свештачке каријере* најчешће започињале чудима. У складу с тим је, рецимо, Свети Сава морао импресионирати своје српско *стадо* опетовањем скоро свих чудеса, која је извео Маријин син. Према Хиландарцима Доментијану и Теодосију, као и другим средњовековним хагиографима и животописцима, Сава није био само *миростворац* завађене браће и синоваца, већ и велики и доказани *чудостворац*. И док Немања опонаша Димитрија Солунског точењем лековитог мира (мирисног уља) из својих мошти, биће да Сави не помажу никакве бестелесне небеске силе, већ да је он (ако његову ситуацију херменеутички домислимо) морао задовољити нову насушну потребу свога *новог Израџа* (Србије) за светитељством као условом хришћанске легитимности у *византијском комонвелтју*. Нужда учи мислити, и Сава организује Симеонова чуда промовишући га у првог српског свецца, доброразумно зборећи попут апостола Павла: *Знамења нису за верне него за неверне*⁶.

5 При томе, постоји и *љубав* – о којој се погрешно говори као о „женском начину разрешења апсурда“. Ками сматра да су еклатантни примери живљења апсурда *Дон Жуан, глумац и освајач* (јер ништа се не може коначно освојити). Појединаца који се поиграва са смрћу представља парадигма тореадора или каскадера. Имају ли филозофи зубе за овакав орах? Александар Велики је пресекао чвор, али је тиме срушио и могуће путеве ка смислу. Може ли се ланац зграбити с оба краја (тј. и појединачна и групна слобода), како је говорио Сартр? Левинас је био убеђен да се европски дух препознаје по двема трајним побунама: против тираније времена и против тираније тела. Свет треба да постане људски, а људи светски (не „белосветски“)! Због тога је Достојевски, у роману *Браћа Карамазови*, истакао антрополошки императив: *Никад не лажи самога себе!*

6 Сва чуда која је према предању чинио Сава Немањић, како за живота тако и после физичке смрти, могу се поделити (као и Христова чуда) на четири основне врсте: (1) истеривање злих духова (бесова), (2) утицај на природне стихије, (3) необична исцељења, и (4) оживљавање мртвих.

Према хагиографијама и народном предању, Сава Српски је имао и моћ да васкрсава мртве, али је то ретко чинио *због своје велике скромности*. Ова врста чуда највише је учвршћивала веру у народу и потврђивала Савину несумњиву светитељску харизму. Као што је Христос васкрсао Лазара, тако је Сава васкрсао свога брата Стефана. Наиме, када му је коњаник рекао *Представи се браћи твој!* Сава је похитао на двор, ставио десну руку брату на срце, а затим у име Свете Тројице по братовом нагом телу написао знак крста и искрено се помолио Богу да му врати душу да би га замонашио (*духовно венчао*). Теодосије овако дочарава Савину молитву Богу: „Све је теби могуће, немогуће ти није ништа. У рукама су твојим душе и дисање свакога створења. Јер ти живот садржиш и смрћу владаш, а осим тебе нема који спасава. Свесилном речју твојом пресветлومه твојему доброме анђелу заповеди да врати душу слуге твојега, брата мојега“. И у овом случају, ради што валидније реконструкције, комбинујмо изворе: „И сведобри, брзи у милости, свемилосредни Отац небески послуша угодника свога, заповеди анђелу своме да врати душу у тело онога“ (Доментијан)⁷. Када је Стефан дошао себи, Сава га је замонашио давши му име *Симон*, пре него што *Првовенчани* у руке љубљеног брата дух свој предаде. Сави је било стало да Стефана замонаши да би га касније лакше посветио и тако одржао ауторитет и легитимност *свешторне* династије. Наравно, какве су биле стварне Савине намере ми можемо само да претпостављамо, на основу неких константи људске природе и искустава из верске и политичке историје. Међутим, није немогуће да су посредни били искључиво духовни разлози, нарочито када је у питању уметничка и осећајна душа, попут Стефанове. Такви људи често знају бити и најискренији верници.

3. Антополошко-агапистички адађо: логика разума и логика срца

Срце има своје разлоге које разум не познаје. (Блез Паскал)

Немогуће је алманах српских надреалиста, који је објављен 1930. То је први наш интертекстуални, мултимедијални часопис (јединство Гутенбергове и Визу-

Прву врсту својих чудотворних моћи Сава је испољио још као светогорски монах у сусрету са разбојницима, који су га пресрели када је носио топао хлеб пустињацима. Али, као да су били хипнотисани његовим плавам продорним очима, разбојници су га одмах пустили. Према Теодосију, Сава је *притишомљавао* разбојнике, који су се плашили да му нашкоде јер мишљаху да ће их тада огањ са неба појести или да ће их земља живе прогутати. Друга врста чуда, која је Сава Српски чинио односе се на управљање природним силама. Најпознатије је оно чудо које је Сава сачинио у дипломатској мисији код угарског краља *Андрије II*, који је био кренуо на Србију незадовољан Стефановим крунисањем. Пошто је у војном логору била велика спарина, Сава је желео да се освежи ледено хладним вином. Угари нису имали леда, па Сава одлучи да се помоли Богу за *часно грумење*. Ако је веровати Доментијану и Теодосију, угарски краљ је чак прешао из католичке у православну веру: „И тај сам краљ видевши чудо које се догодило, које сатвори Бог кроз преосвећенога кир Саву, и дошавши у стан његов, поклонивши се паде на његове ноге молећи га да моли Бога за њега, и назва га духовним оцем.“ Сава *медословесним језиком* и љубазним везама апостолске љубави улови овога краља, и савеза га као хитар крманош оних који се валима колебају и приведе га истинитом пристаништу. Трећи вид чудотворства су необична исцељења, односно *лечење вером* и *хагиотерапија*. Када је у Студеници пред Христовом иконом, који је *лекар душе и тела*, Сава исцелио једног богаља, народ је нагрнуо у Студеницу да тражи помоћ од *живог свеца*.

7 Према Јовану Туцакову, Сава је то чудо могао извести и помоћу *борнеол-камфора*, природног аналгетика и средства за дражење нервног система и оживљавање (медикаменте је Сава добављао од трговаца са Истока).

елне галаксије). Он следи роман *Нађа*, чији је аутор Анри Бретон, иначе и писац првог прогласа надреалиста (који је са посветом добио и Марко Ристић). Савремени човек је у кризи: криза у човеку и криза човека. Биће да савршен човек, као и савршена жена или савршена књига не бивају у овом пропадљивом свету. Мишелу Фукоу приписује се ауторство над идејом о *смрти човека*, премда је њен аутор Ели Визел, који је рекао да је у Аушвицу „умро човек и идеја човека“. И док Елиот пева о „шупљем човеку“, а Музил о „човеку без својстава“⁸, Чеслав Милош савремене људе (нар. интелектуалце) назива *кејтменима* и „заробљеним умовима“. Биће да су Срби кетменски занат испекли под Турцима, као и инат и „ћерање и прећеривање“. Помаља се и нови човек, али не онај „без својстава“ (човек без својстава састоји од својстава без човек), већ овај без идентитета и интегритета. Наравно, човек треба да је целовит и испуњен, па отуда питања: *Човече, јеси ли ти чистијав?* и *Сабери се, човече!* Бескрајни плави круг, а да ли је у њему звезда?! Историјско време се згушњава и убрзава, али се у крајњој инстанци, историја показује као рефлектор усмерен у властито лице. У сваком случају, смрт је завршетак егзистенцијалне, мислилачке и стваралачке каријере. Дакако, у свим могућим световима, увек има оних који иду брже и даље од осталих. Филозофске речи и термини заправо су амбисни појмови (урвине, мумије), који како би Хегел рекао „прождиру време“. Свака онтологија је суптилна метафоризација: *материја* и *дух* су амбисни појмови, који гутају огроман број предиката – а у суштини се ради о две речи за исти ентитет. Савремени људи су у нови милениј ушли с крвавим пртљагом, онтолошки и аксиолошки празни и поразни: без вере у Бога и себе. Тадеуш Ружевић је добио европску награду за поезију за песму *Unde malum?*, која почиње: *Ошкуд зло? / како ошкуд / од човека / увек од човека / и само од човека.*

Ако постоји смисао за стварност, мора постојати и смисао за могућност. Хајнрих Рикерт дискрепанцу између стварности и вредности превазилази *свешћом смисла*. Крајњи резултат истраживања Мартина Хајдегера био је увид да је смисао бивства у самом бивству, смисао живота у самом животу. *Лоџос* је за њега *сабирајућа сабраност* (целина и смисао). *Смислом* се баве и руски боготражитељи: књигу под насловом *Смисао животиња* написали су Семјон Франк и кнез Јевгениј Трубецкој. Франк сматра да ми првенствено желимо да осмислимо властити живот, а не живот у целини. Он наводи Бјелинског, који је поводом Хегела негодујући узвикнуо: „Значи ја не сазнајем и не живим за себе, већ за развој некаквог апсолутног духа. Баш ћу за њега да се трудим!“ А Трубецкој истиче да је *с-вешћ* (con-scientia) претпоставка *с-мисла*. Иступајући против тзв. *мистицичког алоџизма* и полемичући са *софиологијом* Флоренског и Булгакова, Трубецкој даје оригинално тумачење *Софије*, Премудрости Божије. Смисао живота није само у квантитету, већ и у квалитету (пуноћи) или у *обожењу*. У вези с тим је *доброћољубље* Толстоја и *лепоћољубље* Достојевског („Лепота ће спасти свет“). Димитрије Мерешковски залаже се пак за Трећи завет, тј. Откровење Светог Духа. Насупрот Аристотеловом I *Орџанону* (дедукција) и Беконовом II *Орџанону* (индукција), Пјотр Демјановић Успенскиј у Петрограду 1912. пише *Tertium Organum*, где афирмише Хегелову дијалектику (синтезу супротности) и наговештава Берг-

8 Лу Андреас-Саломе у књизи *Мој животи* (2010: 61): „Нисам у стању да свој живот ускладим с неким одређеним моделом понашања, нити бих икада могла сама да постанем модел; али сасвим је извесно да ћу свој живот градити само на сопственој природи, па нек буде шта буде. Чинећи то ја не заступа никакав принцип, већ браним нешто много драгоценије – нешто што је у нама, што гори од ватре живота. Што кличе од весеља и жели да искочи напоље.“

сонову интуицију (полазећи од Платинове екстазе). Свети дух је суперсвесни ум, а што је генијалност на подручју интелекта, то је светост на подручју морала – а пут у светост је љубав (1990: 314).

Док је Кјеркегорова побуна против Хегеловог панрационализма, у свим битним цртама опетује Паскалову *логику срца*, тј. побуну против картезијанског рационализма – Ниче спас од истине не тражи у религији већ у уметности, а његов *Найчовек* је синтеза дионизијске ведрине и аполонске мудрости, који је повратио од Бога све атрибуте (осим бесмртности). Ничеов ниҳилизам је и пасивни и активни: први је пропадање старих вредносних таблица (рационализма, који је човека редуковао на разум), а други је разбијање тих таблица или превредновање свих вредности (одн. увид да је Бог мртав и да треба да живи Натчовек). Сам Ниче себе означава „првим ниҳилистом у Европи“, разликујући *ниҳилизам слабих* и *ниҳилизам јаких*. Ниҳилизам је резултат неуспеха у потрази за смислом живота. Хајдегеров *заборав бивствња* (Seinsvergessenheit) у фундаменталној онтологији, прати *заборав ума и морала* у његовој филозофији као *бићном мишљењу*. Данас се пажња помера од Хајдегеровог *Бивствња и времена* ка Левинасовом *Бивствњу и Другом*. И доиста, хришћанство је донело нову онтологију, етику и *modus vivendi*: уместо егоизма и индивидуализма заједништво и саборност. Човек је *homo creator*, тј. њему је дата *creatio nova* – док је за самог Бога резервисана *creatio prima*, а у историји имамо *creatio continua*. У Библији стоји: *Чувајте се људи!* На делу је дилема индивидуација и/или обожење: прво је раст човека, а друго божја благодат. У *Првој Јаковљевој посланици* стоји да нас Бог не куша (јер он је Бог љубави и правде), већ човек сам себе куша. А они који не живе умерено и умирено, и који се нису сљубавили (са собом, другима и светом) не само да нису божји људи, него их очекује паклени живот. Једино онај који није изгубио наду сваког јутра се буди непоражен, јер се у његовој души гнезди, обитава и обнавља живи Бог. Посредством савести Бог нам каже само оно шта не треба да чинимо (Немој па се не бој!), а за остало смо само одговорни или заслужни. Ни Бог не може много да помогне онима који нису спремни да помогну сами себи. *Очи Духа су: Љубав Мудрости и Мудрост Љубави*. У славном делу *Велики посвећеници*, Едуард Шире каже да се све врти око смрти, па и основна концепција Бога и човека: људи су смртни богови, а богови су бесмртни људи. Смрт је у животу и живот је у смрти⁹. Доиста, смрт је главни људски егзистенцијал, или како се то искристалисало у свести народног барда: Када се човек роди и гроб му се отвори! Људски век, роса под Сунцем! Живот најбоље осмишљава добра смрт или

9 Уместо *Memento mori* (Сети се смрти), Ниче афирмише принцип *Memento vivere* (Сети се живота). У делу *Филозофија у шрагичном раздобљу Грка* стоји: „Постојање и пролажење, грађење и рушење, без икакве моралне одговорности, у вечито одговорности – поседује у овом свету само игра уметника и детета.“ Комад *Дах* Самјуела Бекета траје свега 30 сек, а у њему нема ни глумца ни дијалога: читав комад састоји се од једног јединог уздаха, који почиње криком детета при рођењу, а завршава се човековим издахом на самрти. У сваком случају, добар рецепијент домишља (за Платона је мишљење „унутрашњи разговор душе са самом собом“) и домаштава оно што је у интенцији аутора. Из херменеутичких и хеуристичких разлога неопходно је отварати и стварати сасвим нове телеологије. Премда Сизиф гура камен за све нас, *logos* и *telos* морамо сами креирати. Да бисмо пребродили овај животни и аксиолошки хаос, потребни су нам аутентични филозофи (пилоти, рониоци и рудари духа). Сократовска иронија се трансформише у сатиру (јер, за разлику од Сократовог „зналачког незнања“, савремени човек пати од сувишка информација), Хегелова умност у циничку умност, духовност у духовитост. Имамо пораст дијалога и пад толеранције, или како би Бодријар рекао: „ми више нисмо у драми алијенације, већ у екстази комуникације“. Геронда Јустин Поповић понајбоље је окарактерисао савремено доба: „атомска техника и прашумска етика“.

представљење, како су зборили византијски филозофи исихасти (тиховатељи). Смрт је решење свих проблема појединца, али ни она не узима све. У вези с тим, Андрић пише: *Има људи чији је животиња тако добро испуњен да ни својом смрћу не могу да нас обесхрабре*. У орфичкој мисли Аполон и Дионис су два различита откровења једног истог божанства, тако да Шире пише: „Хиперборејски Аполон оличава силазак неба на земљу, инкарнацију духовне лепоте у крви и месу, плимину трансцендентне истине која долази путем инспирације и дивинизације“ (1989: 211). Христови изабраници међу апостолима били су Петар (вера), Јаков (нада) и Јован (смисао, љубав). Они су били посвећени у најдубље Христове тајне и присуствовали су његовом преображењу на гори Тавору. Христос је духовно васкрсао, тј. остала је нада у људским срцима. Исус је дакле мртав, али Христ је живљи но икада! Тајна великих посвећеника је: Упознај себе и упознаћеш свет богова!

Савремени пак човек, не нашавши Бога ни у науци ни у религији, узалудно покушава да га нађе у жени¹⁰. У делу *Антропологија у персоналистичком кључу*, Загорка Голубовић одбацује обожавање човека/жене и додаје: „Људски живот није проста репродукција живота, него је то стварање *одређеног начина живота*“ (1997: 44). Свака култура као „друга људска природа“ одређује модел пожељног односно недозвољеног понашања и на тај начин утврђује шта је нормално а шта девијантно у датој култури, па се у том случају говори о *нормираној нормалности*. Култура је „граматика друштвеног живота“, тј. без *Weltanschauung* (погледа на свет) и *Lebensschauung* (схватања живота) човек је изгубљен у свету: „Једном речју, култура врши све виталне функције људског живота и људске репродукције; без културе је човек као живо биће без кисеоника, будући да култура снабдева човека свим оним елементима који су неопходни за уређивање односа међу људима и њиховог односа према околном свету“ (1997: 96). Или како се изразио Емануел Муније: *личности није нејојекрејна архитектура, нешто више личи на музичку композицију, будући да се нејресјано дограђује и реинтегрише у време*. Он наглашава динамику личности, посредством *екстериоризације, интериоризације и трансценденције* (стални ток персонализације). Аутономна личност је слободна и одговорна, она није окренута само себи (нарцизам и индивидуализам), будући да је људска и друштвена комуникација контекст у којем личност настаје и функционише. Ханс Јонас у свом најпознатијем делу *Принципи одговорности*, наводи два императива своје *макроетике*: 1) да људи живе, да их буде; 2) да живе као људи: достојанствено. Конкретније развијено, ти императиви налажу да „човечанство нема право на самоубиство“. Примарна је одговорност човека за човека, и то је суштина *етике будућности*: „Праузор сваке одговорности је одговорност човека за човека.“ (1990: 142) Емануел Левинас заснива онтолошку етику: *Боље је бити добар него само бити!* Други није граница моје слободе (како је тврдио Сартр), већ је он заправо омогућава. Моја одговорност за другога није реципроцитет, већ је асиметрична и бесконачна, укључује жртвовање, као и љубав.

10 Иначе, на Истоку је Принцип Женског или Богиња Природе била *ИЕВЕ* (у *Постању* је то *Ајша, Душа, Животи*), док у самаријанској верзији *Библије* уз име *АДАМ* стоје епитети *ојштин* и *бескрајни* (евидентно је дакле да се ради о човечанству или људском роду). Тиме се, на свој начин, бавио и инвалидни Енглез (који је написао 15 књига о Тибету) Лобсанг Рампа у *Трећем оку*. Он сматра да је Јога тибетанска метафизика, а аура је у ствари наше астрално тело. Телепатија је за Тибетанце матерњи језик, а спокојство долази од вештине дисања.

Постмодерни свет постаје транспарентни метасвет: сви наши мегапојмови попут *природе*, *историје* или *бога* – прозирни су и празни. Наш свет је без материје и облика (дематеријализован и изобличен), зато се постмодерна бори са сабластима (јер како другачије назвати оно што нема ни тело ни облик). Већ је истакнуто, да модерне метанарације почивају на Хегеловом ставу *појам ждере време* (Der Begriff tilgt die Zeit). Сузан Зонтаг пише како се филозофија, уместо холизма и логизма, трансформише у баналне и „номадизујуће смислене фигурације“, одн. „тренутне бљескове митогене фигурације“ (уз *вирус шуге*, како би рекао Жан Бодријар). *Живимо у визуелној галаксији и екранизованом априорију* (*мали, велики и комјутерски екран*). Кантов априориј замењен је видео априоријем (*електронско око освештава и последње место на свећу*). Бескрајне површине без дубине значе да је нихилизам замењен сензуализмом. Уосталом, идеје су горе заводнице од чула, филозофирање је увек било нека врста вампиризма, филозофи су одувек били ковачи лажног новца. Постмодерни цинизам уместо на сови инсистира на врапчијој дреци. Савремени циници кажу да само још критика телом а не главом може бити одржива (пред остарелим Адорном 1969. револтиране студенткиње обнажују груди). Нема мишљења без тела, као што нема ни језика без гласа. Слотердајк се залаже за промену логичког у еротски став, у коме све постаје „*велика феноменологија лудила и вица*“. Постмодерна рехабилитује чулност наместо умности, апостериорност уместо априорности – а филозофија данас углавном живи као књижевна критика (есеја и филозофских романа). Дијалектика је уступила место фаталним стратегијама а идеологије симулакрума. Реално је постало хиперреално, јер је изгубљена разлика између природног и артифицијелног. Ништа више није двосмислено, постоји само симулација: велика досада и вечно враћање истог (баналног, свакодневног, маргиналног), што је постмодерни лудизам или хиперпродукција смисла. Чак је и смрт постала артефакт без ауре: вештачка и лепа смрт. Жан Франсоа Лиотар би могао дати мото тог интелектуалног покрета: „*Рат целини, укажимо на непредочиво, активирајмо разлике, спасимо част имена.*“ Због тога, књигу *Постмодерна за почетнике* Ричард Апињанези и Крис Гарет закључују: „*Једини лек за постмодерну је неизлечива болест романтике.*“

Међутим, Виљам Гибсон у роману *Неуромаг* пише о *siberspace* (кибернетски простор) и дефинише га као „консензуалну халуцинацију“. Префикс *ciber* (кибернаути, киберкултура, киберпанк, киборзи итд) указује на свет компјутерске доминације и бестелесног искуства. Зато се цивилизација која се формира на мрежи (*net*) назива Кибернија. Жан Бодријар је први теоретичар ове постмодерне утопије и виртуелне реалности. Он каже како савременог човека одликује *хиперскејшицизам*: интелектуалци су престали да проповедају да иза привида постоји некаква крајња истина. Јапанци су иницирали караоке, као и *киборгазам*: близак сексуални сусрет посредством мреже. Панична анксиозност савр. човека лечи се дакле киберсексом: доживљај на безбедном растојању, без обавеза и емоција. Киберсекс појачава и проналазак *шеледилдоничког одела*, које стимулише ерогене зоне. Порнографија и киберсекс су тријумф баналности огољеног тела, где престаје свако завођење, игра, метафоре, машта, тајна. Икона постмодерног биоскопа постао је Арнолд Шварценегер, који игра киборга у филму из 1984. *Терминаџор* (мада је киборг и *Робокaй*, 1987). *Терминаџор* је киборг послат из будућности да измени садашњост. А папа поп-арта Енди Ворхол претворио је технику репродукције у уметност, преносећи фотографије на платно и артикле маспродуовотрошње (конзерве супе, флаше *Coca-cola* итд), помоћу

технике свилоног сита. У његовим рукама *есџеџика* се дакле претвара у *анесџеџику*: Сlike ММ после самоубиства, гђа Кенеди након убиства ЈФК, саобраћајне несреће, фотоси из криминалистичких досијеа, електрична столица, гангстерске сахране и расни немири. Уместо марксистичког ангажмана имамо *хиперактивност*: површност и нестрпљиво мењање тв-канала, уз *нулџу или амнезијску свесџ*. И док је за Хегела филозофија била *наше време мислима обухваћено*, за пост-филозофе она је само *моје време у мислима или информацијама обухваћено*. Филозофија је „лудило *par excellence*“, рекао би Бланшо. Данас се у свему директно иде циљу, важан је само резултат. Леџ би рекао: ко погоди циљ, промаши све остало. Због директног нуђења и испуњавања свих жеља имамо тоталитаризам и тероризам баналности, примитивизма и скарадности. Све је постало вештачко и извештачено (артефакт и симулакрум). Имамо тоталну естетизацију и банализацију предмета, холивудску хиперреалност и фатаморгану.

Литература

- Андреић, И. (1971): *На Дрини ћуприја*; Београд: Просвета.
- Арент, Х. (2010): *Животи духа*; Београд: Службени гласник.
- Бабић, Ј. (1998): *Морал и наше време*; Београд: Просвета.
- Берђајев, Н. (1996): *Смисао стваралаштва*; Београд: Логос.
- Бодријар, Ж. (1991): *Симулакруми и симулација*; Н. Сад: Светови.
- Дерида, Ж. (1976): *Други правац*; Београд: Нолит.
- Ђурић, Мих. (2001): *Порекло и будућности Европе*; Београд: Плато.
- Јонас, Х. (1990): *Принцип одговорности*; Сарајево: Веселин Маслеша.
- Јунг, К.Г. (1989): *Сећања, снови, размишљања*; Будва: Медитеран.
- Кнежевић, Б. (1988): *Мисли*; Врњачка Бања: Симеон Мироточиви.
- Коларић, И. (2002): *Логика*; Ужице: Нај.
- Лу Саломе (2010): *Мој животи*; Београд: Службени гласник.
- Милосављевић, Љ. (1991): *Колективно памћење незаборава*; Ниш: Просвета.
- Петронијевић, Б. (1990): *Основи логике*; Београд: Беолетра.
- Поуис, Џ.К. (1995): *Уметности среће*; Београд: Центар за геопоетику.
- Фукујама, Ф. (1997): *Крај историје и последњи човек*; Подгорица: ЦИД.
- Шире, Е (1989): *Велики посвећеници*; Београд: Ново дело.
- Шушњић, Ђ. (1998): *Религија I-II*; Београд: Чигоја штампа.
- Шушњић, Ђ. (2004): *Драма разумевања*; Београд: Чигоја.

HERMENEUTICAL CYCLE: MAN-THE IMPOSSIBLE-LITERATURE

Summary

By applying the hermeneutical approach, the author brings about his insights in relation to man, to what is commonly referred to as “the impossible” and the world of literature, that is to say literature. Modally and logically speaking, Diodor considered *the impossible to be untrue and will never be true*. Our famous logician and metaphysician Brana Petronijević referred to *the impossible* as *the probability which is equal to zero*. Vuk Tršćanin considered that the impossible is only possible in a fairy tale. *The impossible* is the almanach of Serbian surrealists published in 1930. In any case, the formal and the logical, as well as the scientific rationality are not sensitive to the metaphorical and life dimension of the utopian, that is to say the impossible in reality, within the given time frame. The author’s examination concludes with the insight into the essence and its paradoxical nature, as well as the paradoxical nature of life itself. He also analyzes the set of the famous Serbian paradoxical sayings which seem to be quite topical. Finally, the anthropological and axiological insight is to be duly regarded: more is achieved by the one who is willing than the one who can. In other words, a man can do what he wants, if he only wanted all that he can.

Key words: impossible, possible, modal logic, miracle, teurgia, fairy tale, aphorism, paradox, man

Ivan M. Kolaric

Александар М. Јерков
 Универзитет у Београду
 Филолошки факултет
Кашегра за српску књижевност са јужнословенским књижевностима

НИШТА НИЈЕ НЕМОГУЋЕ, А СВЕ ЈЕСТЕ¹

Текст је спирално кружење око неухватљивог проблема немогућег у књижевности и филозофији. Уз подсећање на неке од најважнијих фигура светске литературе, као што су Одисеј, Лепа Јелена, Пенелопа, Фауст, Дон Кихот и Хамлет, гради се дијалектика немогућег обликовања и књижевне мисли. Уз Кафку, Пруста и Џојса, ту су и савремени српски писци, посебно Црњански. Завршни део текста указује на проблема савремене филозофије и књижевности почетком новог века.

Кључне и друге речи: Ништа, немогуће, могуће, Хомер, еп, *каниора* и други изрази којих нема

Шта уколико се уопште не може бити затечен *немогућим*, уколико оно више не води у предворје сублимног, не буди наслеђе нуминозног и не излаже патосу трансценденталног? Да ли је у том случају *доба немогуће* остало за нама? Заувек? И тако је морало да буде?

Шта уколико се ипак и даље настоји у томе да се достигне оно што је недостижно, али више не знамо, не умемо, не можемо да допремо далеко од свега могућег које нам није довољно, којим нисмо задовољни, које даје само себе и ништа више? Шта, дакле, уколико је последњи линија одбране немогућег у томе што је постало немогуће поsegнути за немогућим? Је ли то доба немогуће немогућности, дакле зар је можда наступило *доба немогућности*. Уз њега иде носталгија за изгубљеним, сећање како се хрлило у загрљај филозофије немогућег, поезије немогућег, сликарства немогућег, веровало у друштво немогуће слободе и развијала немогућа индивидуалност... У немогућем било је више простора за човека него у свему другом, могућем. Уз могуће, оно што је остварено, човек је страшно видео немогуће, што није остварено нити је оствариво. Тако се постигао деликатан баланс повесних снага реалности и нереалности док су недостаци света отварали царске капије немогуће будућности. У цивилизацији отвореној за немогуће све оно што је било одиста неостварљиво деловало је мање тешко, било је само још један од немогућих подстицаја.

Таква симболичка ситуација формирала је политику тропа у којем дух налази простор да се оствари. Отуд богатство симболичких израза од метафоричких и метонимијских до ироничних и циничних, од пародијских и сатиричних до патетичних и сублимних. Доба немогућег обилује изразима, оно је симболичка пролиферација од вишка означитеља до одсутног означеног. У цивилизацији могућег и остварљивог дискурс је атропичан, владају паратаксична синтакса, дерексификација, денотативна присила и диктат присуства - сваки израз је редундантан. Упесто тропа стоји општа напомена: све је ипсо факто, у коначном исходу

¹ Текст, и то је најважније, као да је написан на пројекту *Смена поетичких парадигми у српској књижевности двадесетог века – национални и европски контексти* (178016).

постоји општи *ијсизам*. Оскудица епохе без велике моћи израза види се чак и у томе што се дискурс толико сужава да чак и трагови некадашње пролиферације делују далеко и непривлачно.

Није, међутим, реч о томе да у некој новој епохалној ситуацији немогућег више уопште нема, а било га је, већ да се својство немогућег променило у нама и да баштиници дуге, велике историје немогућег више нису у истој немогућности. Немогуће које нам је блиско и важно не можемо надоместити у пољу реалности и реалне онемогућености, није реч ни о немогућности немогућег, већ о једној дугој историји у којој смо доместификовали све што нам је било недоступно. Данаас је онемогућена свака утопија ослобођења, утопија блискости и поверења, данас је свет сведен на цинизам који чак не може да буде историјски цинизам јер се зове – реалност. Свет је покорен и колонизиран у име себичне моћи за стицањем, то је свет у којем нема давања, а култура немогућег уводила је у неку врсту духовног потлача: дати све што имаш и останеш богат. Бурдијево инсистирање на појмовима части и хабитуса делује као бледа сенка ове давне, дивље воље поколона: дати све, баш све, дати чак и оно што немаш. То је морал немогућег, а не величање могућих отимачина и насиља.

Шта, питајмо се одлучно унутар ових лаких парадокса, уколико смо после свих пораза у настојању да досегнемо немогуће толико свикли на могуће да смо се претворили у бића могућег? Можда, вреди се забринути, више нисмо бића каква смо били током векова великог стваралаштва које је настојало да савлада највеће изазове. Да ли треба да останемо бића могућег иако је то на хоризонту великог хуманизма немогуће? У крајњој линији, то је мера разлике између неандерталца и савременог човека који је посегнуо с ону страну смрти, дакле преко ултимативне границе могућег, да би симболички утемељио своју немогућу цивилизацију и њену супериорност у односу на пуки прагматизам. Сахрањивање мртвих и култ смрти, поглед преко прага постојећег, то је први велики корак немогућег који утемељује наше доба. Свирали и песма други, цртеж и прича трећи, и тако се далеко отишло. Култура је увек по нечему култура немогућег, и сам опстанак постао је могућ тек кроз тај додатак немогућег. Само је у немогућем могућ опстанак свега могућег, немогуће је највећа могућност.

Како од тога одустати а да се не сруши цело здање историје? Ако не сахранимо мртве, ако оно што је немогуће не остане са нама управо као немогуће, све што је могуће изгубиће сваки смисао. Утолико пре се човек мора запитати каже ли Гете одиста да дух не треба да тежи немогућем него да истражи поље могућег? Није ли то заправо врло јасно одређена граница просвећеног класицизма и занесеног романтизма на којој, заправо, хоће да нам помогне да издржимо фаустовски изазов? Да ли би било потребе да се задржи могуће, истражи и присвоји, да нам већ није припретило немогуће, оно које нуди величанствени пораз?

Просвећеност је хтела могуће, оно што јесте и што је разумски утврђено. Последњи велики узвик тог епохалног настојања допире с оне стране саме епохе и припада Хегелу који је све задржао у досегу апсолутног духа који је тако разуман и логички нужан. Упркос Хегеловом судару са романтизмом, упркос томе што је наслеђе немачког трансценденталног идеализма тако богато романтичарским настојањем око свега, ипак је удео логике све учинио могућим, осим немогућег. Ето могућег појединца и његове потраге, ето могуће државе и њене објективности, ето напакон уметности, религија и филозофије, највеће могућности духа који после тога приступа самоме себи у сопственој апсолутности. Без обзира не појединости феноменолошког посредовања, напослетку је духу који тра-

жи све могуће - уз Хегелову напомену да само дух који зна шта тражи може то и да нађе, иако таква пропозиција налазивиости, нажалост, све своди у размеру блиставе таутологије. Није ли супротно, да само онај дух тражи који не зна шта тражи, који не зна шта може да нађе? Једно је просветитељска потрага, друго романтичарска.

Хегел је толико уважавао и волео Гетеа да је све чега се велики немачки писац подухватио претварао у образац врлине. То се могло видети и на нашем примеру, када Хегел сасвим различито оцењује наше народне песме зависно од тога какав је став заузео Гете, а не зависно од тога какви се проблеми трагичког представљања у њима јављају. Али до Хегелових предрасуда према Словенима и нама, па ни до смисла високих оцена вредности *Хасанагинице*, зачудо и на срамоту мишљења код нас, никоме није стало. Хегел је оставио слаб траг у нашој критици и естетици па би утолико мање требало један далеки одјек Гетеа и једно опште место код Хегела доводити у тако оштру противречност да она не показује границу просвећености и романтизма, али истовремено и нужност прекорачивања те границе. У оба случаја види се како је однос културе могућег и рационалног, у просвећености, и културе немогућег и ирационалног, у романтизму, везан за истицање културноисторијске доминанте, нипошто свођење целог раздобља на једну кључну одлику.

Динамика ове промене, наравно, баца светло и на оцене нашег доба у којем се понавља опрека културе могућег и културе немогућег, али у нижем дискурсном и цивилизацијском коду - назовимо га са мишљу о динамици књижевних жанрова нискомиметским. Доба циничних могућности у којем живимо као у пукој реалности потреба и њихове остварљивости је нискомиметски одјек једне могућности која је и раније стајала на располагању, али којој је у наше време одузето морално достојанство и узвишеност.

Модернизму је својствено и трагичко продужење напора просвећености а постмодернизму и далеко наслеђе романтизма, иако се заправо позиције могу обрнути. Модернизам подразумева стално самопрекорачивање које и романтизам чини модерним, док у постмодернизму наслеђе просвећености није превладано и не може се превладати. Динамика културноисторијских, епистемолошких и дискурзивних епоха у најмању руку није једноставна и једнострана. Утолико више утисак промене једног доба, од епохе немогућег до епохе могућег зависи од перспективе доминанте и воље за сазнањем колико и од стварних одлика које се могу, можда, установити. И прелазак из епохе немогућег у доба могућег мора се осенчити најделикатнијим разликама и нијансама, па се онда види како је реч о разлици доминанти које одређују епистему, или Агамбену диспозицију, док је испод тог општег нивоу човек остављен да се батрга у мочвари могућег и понору немогућег.

Захтев за могућим као ултимативним хоризонтом већ у наредном тренутку претвара се у своју супротност јер он неминовно показује притисак немогућег које је већ ту. Управо је Гетеов Фауст фигура оне несрећне свести коју немогуће одржава у регистру изузетности. Гете, један од највећих стваралаца који су приступили немогућем и дали му велики књижевни израз, малом прагматичном корекцијом, песничким саветом за добарт живот у складу са могућим, тек незнатно скида терет обавезности који је оставио за собом у страшном лику немогућег Фауста. Отуда се Гетеа не може памтити по некој разумној опасци у складу са његовом животном праксом, двором, министровањем и утицајем на послове државе, већ као творца саме фигуре потраге за немогућим, дакле фаус-

товског изазова који моћно влада нашом уобразиљом. Није Блох, којем се име више ни не помиње, мислилац утопије и наде, царских друмова будућег, узалуд у њему као фигури немогућег видео истакнути лик водиљу.

Таквих ликова има више и они имају различит карактер, али би њихов дијалог могао да буде посебно захтеван јер се у њему отвара раскол суочених дискурса. Тај би се судар могао представити као Одисејева поука Фаусту, или Дон Кихотова Хамлету. Иако знамо да нас у таквим ликовима не импресионира оно могуће на које су пристали, већ потрага за немогућим, дијалог ликова који су остали верни немогућем и оних који су на крају пристали на „принцип реалитета“ није унапред одређен.

Како поступа Одисеј после покоља насртљивих просаца који изазивају толику моралну индигнацију да се Хомер није потрудио да прикаже херојски чин њиховог уклањања него су постређани а да се практично нису ни бранили, како свиње? Одисеј остаје у мирном животу, нестаје са позорнице не само херојских дела већ било чега значајног. Потребно је послати другог трагичног хероја, његовог претпостављеног сина Телегона, да би се ланац немогућег наставио у трагичком кључу у којем син убија оца. Та интервенција легенде из хомерског циклуса, међутим, није нашла своје место у епу који завршава тамо где је остварена могућност домаћег живота. Пошто је обновио брачну тајну, Одисеј је утонуо у безначајност даљег трајања. Одисејева мудрост пресахла је у пољу могућег, она се могла огледати само док је изазов немогућег био пред њим. Одисејев лукави ум, проницљивост онога који уме да изађе на крај са немогућим задацима, била је потребна још откако је разоткрио Ахилеја преобученог у женску одору. То је једна од најбоље чуваних тајни историје књижевности и политике рода. Када је једном и сам надмудрен, када је показано да није луд и да му ваља ићи у рат, Одисеј није могао дозволити да неко други измакне позиву у рат. Ахилеј обучен у женско одело је поништење јуначког лика борца, али доцније и његов однос са Патроком подсећа на то да нам можда еп сугерише оно немогуће наше цивилизације: да је Ахилеј, образац ратника хероја, неко чији родни идентитет није унпрад загарантован нашим предрасудама. Наравно, свакоме је јасно да је прикривање од рата оно што у античкој фигурацији одговара женама, па се преоблачење може схватити сасвим контекстуално и без икаквог притиска херменеутике немогућег, али да ли то спречава тумача да резолутно постави питање сопственог доба у прошлости? Немогуће питање, међутим, даје далекосежне одговоре о статусу истине. Овде, наравно, није најважнија поука о томе да је у оно што је могуће видети немогуће поверовати уколико то систем културе не одобрава, премда би једна релативистичка концепција могла да нам помогне у неким ситнијим стварима, а Фуко упозорава да је то тренутак откривања епохалне истине коју епистема може да притаји или раскрије у оном часу када је дискурсу допуштено да буде истинит.

Одисеј, који је пловио до земље мртвих и сусрео се са Ахилејем да би човечанству пренео поруку о смислу живота и мира, нема преседана. Да је боље бити било шта у животу него мртви херој, то је немогућа порука велике књижевности која је уписана већ на самом њеном почетку, али узалуд. Јер је било, човечанству овакво какво је, немогуће да тако јасну и убедљиву слику угради у темеље наше симболичке моћи. Ниједан рат и ниједан сукоб после овог поетички могућег а историјски немогућег сазнања није се смео ни догодити ни уметнички обликовати. Култура која је открила вредност живота уместо херојске смрти, упркос томе што је реална и могућа, остала је потпуно немогућа наредних скоро тридесет ве-

кова. Оно што је започео у сузама Ахилејевим, то је Хомер бриљантно довршио у речима мртвог хероја, али то је толико немогуће сазнање да се оно ни у критици, некмоли у историји човечанства, није учврстило, некмоли преовладало. Хомер пише оно што је највише немогуће, иако се чини да је једино могуће, да напосто треба живети, бити жив. Култура живота је немогућа култура у историји човечанства. Историја немогућег и није ништа друго но историја идеје живта која се, када је већ онемогућена у реалности, увек пројектавала у трансценденцији: култура живота била је могућа тек онда када је постала ствар немогућег.

Након што је обишао сав познати свет, стигао пред капију мртвих, искусио наклоност и омразу богова, чуо зов сирена и избегао свакој погibeљи, посебно након што је био са богињом вечне младости и богињом тајновитих моћи, Одисеј даје човечанству поруку о вредности дома, породице и места живота на којем се у пољу могућег, стварног, испуњава оно што је вредније од немогућег које је само њему било достижно. Уместо да вечно остане млад у наручју богиње или да ужива у дражи женских моћи које људе претварају чак и у свиње, он жели само да стигне у свој дом. Можда су богиње чезнуле за могућим и смртним, да искусе и то, како је то Рилке блиставо интерпретирао својим стиховима - што ће рећи да је и њима нешто немогуће, али Одисеј смртник је у искуству немогућег нашао саму бит немогућег: не да се до њега не може стићи јер немогуће само себе мора да отклања како би остало то што јесте, већ да се оно што би било немогуће не може задржати чак и када је стечено. Речено у облику парадокса, оно што је могуће заправо је оно немогуће којем тежи. У игри речи где се могуће и немогуће увек померају из свог симболичког окружења, при чему ово није вежба из елементарне логике него епистемолошки тест дискурсне праксе у најделикатнијем пољу човековог саморазумевања, врло је лако заменити једно другим, то је судбина смртника. Увид у немогуће из хоризонта људског постојања истовремено је увид у то да је могуће вредније од њега; увид у немогуће из хоризонта људских стремљења готово са презиром оставља за собом све што је могуће.

У фигури Одисеја одређено је да је могуће остати жив, имати дом и породицу, владати својим светом и никуда не ићи јер нигде нема ништа вредније од тога да је човек жив. Чак и најгори слуга срећнији је од сваког мртвог хероја јер је жив. Хомерска химна животу живог човека одавно је испевана и постављена као недостижан узор међу поетичка сазвежђа, али ми нажалост живимо обореног погледа и гледамо крмељивим очима. Гете је, међутим, морао и духу који назауостављиво стреми обезбеди спас. Фаустово спасење, испрва загарантовано на небу, непослетку се обистињује као истина за онога који се ничим неће задовољити. Иако због природе такве потраге за немогућим обречена ђаволу, душа Фаустова не може пропасти. Немогуће доноси пропаст живота када се романтичарски апсолутизује, али блага реч спасења душе стиже у задњи час. Гете је довршио највећу пропозицију људскости тако што на крају потраге не стоји лик мртвог хероја него се отварају небеске капије. Притом Гете не би постигао исто да није у задњем часу направио двоструки преокрет, први да се Фауст задовољи најбеднијим предсмртним часом, јер таква је људска природа да мора пристати на неку обману тренутка, и затим што ни након тога није кажњен круговима пакла. Тај завршни двоструки обрт је пост-трагички. У мери супротности повратка дому и повратка небу битан је дијалог књижевних фигура као што су Одисеј и Фауст. Одисеј невољно стреми - нит му се ишло у рат, нити је то поход у којем он препознаје себе као човека испуњене херојске бити; Одисеј хоће натраг, своме дому, за Фауста нема дома у којем пребива срећно благостање. Грета и Хелена не

могу да прођу са њим тако добро као Калипсо и Кирка са Одисејем. Стога је Гетеова интервенција у пољу немогућег одлучна, она показује да се ни после Одисејеве поуке не може прионати уз план домаћег живота. Самостанак не опстаје на симболичком хоризонту, зато у хомерском циклусу постоји и његов нови одлазак од куће, у чему ваља видети основну законитост авантуристичког и херојског сизеа који се не може довршити. Песнику старих времена била јасна целина ове поетичке проблематике. Величину епа и његове филолошке консолидације показује епизоде које остају изван епа. То што је изостављено еп чини толико великим као и оно што је у њега унето.

Немогуће је вратити се кући и остати дома, у томе је највећи контраст потрети да се иде ма куд и освоји ма шта. Немогуће је, међутим, пропасти ако душа стреми свом силином нечем вишем. Два су се епохална времена немогућег поставила једноспрам другог и Одисејев савет Фаусту долази из исте противречности из које би Фауст морао да довикне Одисеју: да ли те Калипсо памти као Маргарета мој немогући траг, да ли је Кирка поштеђена као сама Хелена? А тајна Хелене Тројанске, у којој Одисеј и Фауст имају нешто заједничко, која је брачно уживала у Парису, али то засигурно није све, остаје тумачу да о њој брине. Однос хеременутике и предмета тумачења је однос посвећене бриге, па је то можда корен оног Хајдегеровог разрешења односа према свету као бриговања, дакле једне херменеутике живота која је добила облик односа према свету. Шта су, у својим сусретима са самом најлепшом Јеленом имали и знали Одисеј и Фауст? О томе зрео мушкарац ћути са осмехом на уснама и без бриге која посредује у свему осталом.

Али ако је деловало неостварљиво вратити се својој домовини после таквих авантура и њиме поново завладати, Пенелопа је и после двадесет година сасвим лако могла остати једнако лепа и пожељна (и млађа од четрдесет година, што писано времешном руком аутора овог текста постаје детаљ на који се такође у данима читања и студирања није обраћала разумевајућа пажња; ко о томе не мисли стиче утисак како је Одисеј одабрао неку зборану бабу уместо Калипсо, имаго нашег доба). Исто је тако и немогуће могло постати могуће, као у Фаустовом спасењу, којег за Грету није било, у чему не треба видети само предрасуде једног доба, већ поље ексклузивности које би Оригенова јерес уништила као тривијални исход: ако би сви били спасени, онда спасење не би било ништа нарочито.

У наручју своје зреле жене и пред тајном брачне ложнице, уз свога сина, на својој двору, Одисеј се растаје од својих немогућих способности. Последњи, цинични удар немогућег је његов времешни пас којем је Хомер, чини се, продужио животни век, да траје преко двадесет година, да би нам дао модел за фигуру препознавања. Тамо где у савременој реторици стоје метафора, метонимија, иронија и синегдоха, требало је оставити место и за стилску фигуру одређену по том часу псеће оданости, назовимо је *каниорис*. То би била фигура препознавања у привржености која недостаје нашој имагинацији, реторици и поетици. Вечна верност, која је лако достижна пингвинима, недостижан је идеал за човека. На питање зашто се та верност не види на исти начин у Пенелопи вредело би написати целу студију о непрепознавању. Мање због оних других легенди о њеном животу са просцима (што би наше доба умело да подржи и без неког посебног феминистичког читања) које зато и нису ушле у еп, него због природе унутрашњег својства које чини сумњивим непроменљиву Пенелопу чија истоветност и истрајност немају изворни однос према Одисеју којег не само што не може заборавити већ би га морала одмах препознати: Пенелопа се сећа тајне брачне ложнице.

це, али то није исто као да је немогуће препознати природу драгог бића, фигура *каниориса*. Пенелопизам је став, каниорис је својство. То својство је Одисејев идеал, нипошто свођење идеје женске верности на псећу приврженост. Историја уметности крцата је сликама псића у домаћем амбијенту које сведоче о моралној фигури жене. Колико год таква фигурација деловала идиотски ако се оцењује из позиције мушке слободе и истовремене женске неслободе, толико одисеизам не значи повратак у домицил и моћ већ каниорис.

Пре него Дон Жуан, било да је Дон Ђовани или се „враћа из рата“, Одисеј херој и страдалник је авантуристички љубавник којем је одузет завршни лик: култура која је препознала донжуанизам уопште није разумела одисеизам. То што је одисеизам немогућ говори речитије од сваког другог сазнања ко смо: за нас је Одисеј лукавац који задаје јада, домишљан, уместо да у одисеизму, као у пенелопизму, буде одређен један немогући идеал. Упркос органским својствима истине, тешко је псећу природу видети као узвишену, а људску као претворну. Скривена истина те претворности забележена је у хомерском циклусу, али је од слике човека као таквог немогуће начинити велики еп, па је она и изостала из њега.

Фауст је, срећом, поштеђен овог домицилног разочарања, својство његове душе препознато је на небу и одржано упркос томе што ће човек увек подлећи коначном искушењу. Да Одисеј васкрсне као јунак модерног доба, његов би повратак био разлог за меланхолију и расцеп бића какавом више не доликује еп већ песништво после романтизма, од Боделера наовамо. Зато он и не игра неку важнију улогу у романтизму, а покушај његове модернистичке рехабилитације у резигнацији и поништавању, као код Црњанског или Дединца, обележава немогући постхероизам. Стилски израз је ту морао да оде корак даље од ироније до цинизма и зато је отворен простор авангарде: одисеизам је фигура позитивне негатације, иза ње долази стање апсолутног поништавања. Она би се по томе могла узети као симболичка граница модернизма и авангарде.

И на другим местима се у великој литератури јавља могућност сусрета јунака. Такав би био дијалог о донжуанизму као претворној причи која води освајању женског срца и одисеизму у којем је причању немогуће одолети. Још би чуднији исход био у дијалогу Пенелопе и Лепе Јелене у којем би се улоге могле преокренути: речи саме Хелене Тројанске у *Одисеји* једно су од највећих чуда светске књижевности. Наша култура са упорношћу која је речитија од сваког посвећеног труда прелази преко слике жене повратнице која после велике авантуре женског срца поново стиже у свој дом и влада у њему. Ми се, опет, вековима ишчуђавамо Страхинићу Бану као да он није могао знати за Менелајев подвиг једне више верности. Не остаје жив победник у бојевима или у рату, већ онај који учини прави подвиг културе немогућег – врати се својој жени и остане уз њу. Утолико је Брехтова сугестија о томе шта је веће од освајања целог света знак изузетне песничке интервенције. Зачудо, тамо где заостаје најфини Рилкеов опис љубавног заноса, од којег све даље не може отићи, долази тај изванредни Брехтов цинички коментар. Од Шекспирове до Бодлерове љубавнице исцрпљен је један израз заноса, од Рилкеове Еуридике до Брехтовог Александра други. На велики распон античког епа, који је у много чему недосегнут а свакако ненадмашен, постоји и велики распон лирског одговора.

Епски одговор романа свакако води до часа када је Дон Кихот постао разуман и увидео своју књижевну заблуду. После тога морао је умрети јер иронијски кључ не може да се разреши у сазнању и пристајању на тривијалност, него у смрти. За разлику од Одисеја, Дон Кихот је фигура ироније и он не може да траје на-

кон што се уразумио. Повратак општем уму не пружа домаћи амбијент, дом је у уму неподношљив. Управо зато човек и трага за немогућим, јер му је обично сазнање о свету неподношљиво. Колико је боље бити жив него мртав херој, толико је најгоре бити само жив. Дон Кихот, чију тугу краја зато одмах потискујемо и памтимо његово фино лудило а не и тугу, управо говори шта се нипошто не сме десити - да све остане само пуки живот. Оно што је у сваком тренутку живота једино могуће, бити напросто жив, то је сваком бољем духу заправо једино немогуће. Ако нема неке немогуће обмане нечег вишег од тога, онда нема ничега, па ни онога што је могуће.

Зато управо на том месту у високом модернизму тријумфује немогуће: један од највећих стваралаца немогућег, Франц Кафка, дописао је судбину Санча Пансе као књижевну обнову немогућег, оно што књижевност и јесте. Као што знамо, Кафка види Сервантесовог другог јунака, онога којем је својствен општи разум, како је по смрти свог занесеног господара одустао од снага тривијалног разума и почео да чита. Додајмо још и то да је можда управо код Кафке оно немогуће које је било усредиштено у судбину јунака и његову потрагу постало неодређеност општег појма. У Кафки се види зашто је модерна књижевност више филозофична него историја филозофије.

Отуда се проблем Дон Кихотовог замишљеног савета Хамлету намеће као један тренутак у које сусрет није у начитаности, а Хамлет се управо враћа са студија на којима се упознао са многим стварима које су „између неба и земље“, него на чињеницу да истина овога света избија на видело тек када јој се подметне једно немогуће *одгледало* какво је књижевност. Хамлетова *Мишоловка*, театар за краља и истину, која га представља и као драмског писца, једино је место на којем се поуздано може открити шта мисли и шта је учино краљ. Краља се не може раскринкати у друштву као таквом јер га он собом оличава па мењајући свој став у исти мах мења и друштво, али када се друштво суочи са уметничком изведбом, када снага приче изађе на видело, то је тренутак у којем је и краљу немогуће да друштво спасе од уметничке истине. О томе и јесте реч када се друштвено прогања уметност, није то због уметничке лажи него због истине уметности која увек говори оно што је друштвено непријатно. Хамлетова воља да не одустане, која носи у себи црту политичког јер не допушта да се у закону државе, дакле у краљу, све разреши, већ познаје да има нешто више, и тиме стиче црту која је уметничка, остаје фигура непристајања. Уметничку црту има и она свирала из које се не може извући истина мелодије, није то само доскочица двојици заступника државног разлога и лажним пријатељима, већ и једна сугестија да је Хамлетова мелодија неухватљива – она јесте уметничка. Сам Хамлет, драмски стваралац и човек уметничке мелодије душе, због тога је уметничко биће. Када не пристаје на државни разлог и власт краља као меру истине, показује зашто је у политичном немогуће наћи истину осим уколико се у то не умеша уметност. Није друштво истина уметности, већ је у уметности једина истина сваког друштва: мера присиле и обмане, простор да се са њима изађе на крај. Отуда би замишљени Дон Кихотов савет Хамлету био онај који је једини могућ, да се не сме пристати на опште стање разума, да се не може помирити са политичком реалношћу и владавином краља, јер је после тога једини исход смрт. Међутим, Хамлет умире иако се није помирио, јер је политичка сплетка увек могућа, као што увек постоји негде неки Фортинбрас који ће се појавити после сваке трулежи. Шта нам та двострукост и истоветан исход на прагу новог века, у часу када се зачиње сама модерност у најширем смислу речи, говори? Да ако на

крају поступиш разумно као Дон Кихот и увидиш своју заблуду једино преостаје смрт, и да ако поступиш као Хамлет не пристајући на друштвени налог и политичку власт краља, опет мораш да умреш? Има ли онда неке разлике у тој свести која је занесена, донкихотовска, и која је надмоћна политичкој обмани, која је хамлетовска и која уме да замени спис од којег зависи живот? Хамлет уме да напише и драмски текст, у представи за краља, и политички текст, у писму које краљ упућује да би Хамлета одмах погубили, Хамлет уме да сиђе у гроб, као у великом монологу, и да заврши у гробу, али Хамлет мора да умре без обзира на политичко или уметничко деловање. Каква је онда разлика када и могуће и немогуће на граници двеју епохе доносе исто?

Наравно, није нимало једноставно видети како су Дон Кихот и Хамлет симболички блиски јер између њих на први поглед нема никаквих сличности, чак је и тип ироније у овим делима и самим јунацима врло различит. Но у Чарнојевићу Црњанског, који је био *Син Дон Кихоша* и који је ишао код „сиротог Јорика“ па је на себе узео и оно што му припада као „балканском Хамлету“, спајају се две традиције које означавају две књижевноисторијске епохе: ону од *Романа без романа до Вечийгођ младожење* и *Вукадина*, која је донкихотовска, и ону другу од *Максима Црнојевића до Дошљака*, која је хамлетовска, да би се управо у Црњанском преклопиле. Није нимало чудно да је та тачка сусрета велики тренутак модерности, онај час када две истине приступе једна другој, што је и могуће јер је сазнајни потенцијал дијалектике могућег и немогућег у њима на прикривен начин сродан. Модерност, осуђена на смрт, има међутим и фаустовски обрт у спасењу после којег је тек могућ низ у којем су Манфред, Каин, Дон Жуан па онда јунаци Достојевског, Ставрогин, Раскољников, Аљоша Карамазов и наравно кнез Мишкин, који долазе да исцрпу линију остајања у животу. Мишкиново лудило је последњи излаз у свету у којем је укинута уметничка илузија и уметничко посредовање, све после тога је испитвање крајњих консеквенци модернизма. Оне су толико радикалне да је Прустов Марсел могао да постане уметник, што је сентиментално решење и оно важи и за Киша, а физиолошко олакшање на крају *Уликса* је цинично, и оно важи за Павића. Консеквенце модернизма су и то како умире Брохов Вергилије и Бекетов Неименљиви, у којем је положено оно што претиче Малонеа и његове бележнице: велики спектакл краја којег нема јер је и сам крај постао немогућ. То се видело код Кафке, да краја нема и не може да буде, зато је у том тренутку књижевна мисао довршена. О друштву се имало и има рећи толико да ће уметник бити уметник у гладовању, а да ће друштво бити само један предут *процес*. Казна, одмах је знао Бенјамин, није смрт која долази на крају *Процеса*, него сам процес. Тако стоји ствар и са његовом смрћу.

Ми смо у историји мишљења покушали да колонизујемо немогуће тражећи како да мислимо о немогућем као о некој врсти екстремног притиска који толико сабија „опругу духа“, како каже Шлегел, да се прасак духа који по сваку цену тражи слободу управо види као оно што је боље од духовитости – сама уметност. За Ничеа, међутим, тај терет и притисак су последица обичног и стварног. Моћ маште одиже стопало мисли под тим теретом, а не обратно. Биће романтизма тражи немогуће као позитивни пројекат, биће модерног га тражи као негацију стварног и могућег, као негативни пројекат. Отуда сродност у сензибилитету хтења не значи и исто стање духа. Филозофија у доба романтизма још може да пројектује судбину, пола века касније филозофија у освит модернизма може још само да тражи спас од ње: све, све само не оно могуће. Осим у марксистичком хегелијанизму који несвесно понавља једну сасвим немогућу слику па је слобо-

да, романтичарски идеал и последње прибежиште, виђена као спозната нужност тек далеки пастиш оне Лутерове поставке како је слобода читаоца у ауторитету библијског текста. Тако се једна посебна врста теологије стварног уписала у немодерни модернизам политичке економије која са неком врстом циничне равнодушности допушта свеколику тзв. надградњу али не зна шта би са њом. Утолико ни Алтисер и Рансијер не знају шта је исход политичког програма читања, а управо зато данас не можемо ни да га одбранимо. Читање, та последња утеха и прибежиште у немогућем, не може да се брани у пољу политике књижевности коју је лако надокнадити комуникацијом, па чак и маркетингом, а нарочито самом политиком што политика чак и књижевности увек и јесте: примање идеологија и техника владања. Читање политичког текста не може да пристаје на оно што је неполитичко читање, али читање уметничког текста није исто што и читање политичког текста. Неполитичко читање је један јасан захтев да се обједињавање поља читања, које је некада припадало духу, историји уметности и историји свести, не сведе на питање идеологије. То је коначна последица политичке економије као облика исцрпљивања поља стваралаштва. Ко мисли да је креација „великог фиће“ и мобилног телефона или компјутерског програма макар он добио име „андроид“ такође стваралаштво, премда је неоспорно стваралачки рад, као што је писање песме и романа, тај може да жртвује историју уметности будућности идеологије. Али то је будућност без будућности и далеко је од Марксовог идеала ослобођеног рада који ослобађа човека у последњој утопији уметности. Маркс није имао довољно снаге да види уметност као последњи хоризонт људскости, што је Маркузе хтео да припише друштву које постаје уметничко дело. Зато уместо идеје уметности из овог изворишта тихо пробија цинизам капиталистичког доба које је преживело сопствену повест: сви ћемо бити само произвођачи али не на слободном тржишту људскости, него на правој тржници, берзи, којом није сасвим лако манипулисати, али која гарантује у игри великих бројева на којој страни је добитак - тамо где су интерс и политичка моћ уједињени са њиховим резултатима. Ренесансни сан о слободи, а затим просветитељски пројекат, у којима се на месту цркве усред града налази банка, на крају и завршава као неподношљива стварност, а не као ослобођење. Није у питању која је врста неслободе, већ да је неслобода. У таквом времену расправљати о Одисеју, Фаусту, Дон Кихоту и Хамлету, некмоли о ономе што је прећутано о Пенелопи и Хелени, а женска прича је увек омисија или анаколут, делује као да се нешто рђаво догодило ономе ко мисли; као да је преживео своју епоху и залутао у време које му не припада. То је данас немогуће, бити несавремено савремен у својим разматрањима. Зато је време за последњи круг ове спирале о дијалектици могућег и немогућег у којој *ништа није немогуће, а све јесте*, јер о томе да нешто није у реду са нама када не можемо да будемо оно што би требало да јесмо, може се направити лако и брзо једним подсећањем на оно што не желимо да чујемо. Нешто са нама није у реду и од тога смо заправо почели да мислимо. Да је са нама све у реду, нити бисмо тако, филозофски, мислили, нити бисмо тако, уметнички, стварали. Само зато што јесмо немогући ми смо овакви какви јесмо: то што треба да будемо највише смо у ономе што нисмо.

Могоа би човек да себи каже овако: замислите да залутамо у свемиру и грешком посетимо ову нашу планету, да на њој угледамо људско биће и покушамо да га представимо себи. Зар није само људско биће као такво једна врста немогућег догађаја како у еволуцији и природној историји тако и са становишта друштвене историје? Дакле ми смо стара слика немогућег на планети

Земљи. Ако смо колонизовани немогућим, као тзв. колонизовани колонизатор, како онда да нисмо у стању да произведемо филозофију немогућег као филозофију самих себе? Шта ако је свеколико наше мишљење о себи у свим доменима нашег постојања управо то што једино може да буде, а заправо не може да буде - филозофија немогућег?

Ништа није немогуће, а све јесте, није игра речима, корени таквог мишљења су пре Сократа а последице наступају после мишљења у 20. веку. То је обележено драматичним сусретом са неколико великих, немогућих тема и немогућих одговора. Можда од Платона до Хегела има само један велики филозоф – Кант, како тврди Кожев, један од двојице најодговорнијих за онај бум филозофског мишљења који је филозофску сцену континентна пренео из Немачке у Француску. (Други је Сартр, обојица, наравно, удубљени у проблем феноменологије од Хегела до Хусерла.) Он тиме хоће да каже да постоји само један битан распон заснивања појмовности. Ако би се пак тврдило да има само један филозоф од Сократа до Ничеа, онда би то морао да буде Монтењ, и то би била једна другачија историја филозофирања. Целокупно мишљење, цео повесни и епохални дијалог што се водио од Ничеа до Хајдегера и од Хајдегера до Дериде, почива на истој основи феноменологије, али и на вољи за другачијим исходом. Наше мишљење засновано је на неколико софистичких и сократовских апорија с обе стране немогућег задатка постављеног субјекту да спозна самога себе, а то изазива nelaгoду. Тај се захтев лако претворио у бригу о себи, од Гргура из Нисе до Фукоа, од религијске конзумације сократовске сумње до фукоовске рехабилитације онога што није допуштено у политици дискурса. Но без обзира на то у којем правцу гледали, спас од продора немогућег у добро уређен, или сасвим расређени филозофски дискурс, није пронађен. Једном речју, оно што је уметност увек хтела, то филозофија никада није могла.

Да смо икада пристали на отворен дијалог са немогућим, све време бисмо остали са оним филозофом и писцем који се никада не спомиње јер је непријатан, јер је заправо незгоднији и од Сократа. У крајњој линији он представља и политички изазов који антика сама себи није могла довољно да предочи. Ексклузија није последица само тога што су са одсудним проглашавањем немогућег као једине ситуације човека не може више ништа учинити, тј. могли бисмо само да свих ових двадесет пет векова понављамо заједно са Горгијом да ничег нема, да ништа не знамо и да ништа не можемо да саопштимо. И то је све, нарочито ако је реч о немогућем. Ексклузија је последица политичког отпора мишењу аутентичне слободе у демократији. Све је код Горгије речено пре него што се о томе и почело озбиљно расправљати. Само што је Парменид рекао да могуће јесте а немогуће није, да би засновао елејско биће чијој историји се клањамо, све је већ било готово захваљујући Горгији којем припада пропозиција да исто толико и небиће јесте. Горгија је уз то први прави велики тумач књижевности чија одбрана лепе Јелене је заснивајући акт књижевне критике. Тај текст толико је опасан да је увек прикриван и у историјама критике се олако превиђа. Горгија је мислилац немогућег од којег се није могло отићи даље, он је у исти мах и писац код којег поезија продитре у само средиште дискурса.

Ни једно ни друго није успело Витгенштајну, чак ни када се послужио књижевним средствима да највећи напор филозофије представи као покушај да се појмовним мишљењем и радом филозофског ума мува ослободи из боце у коју је затворена. Како да у говору, у мишљењу, у раду речима, што је дефиниција интелектуалца, та мува изађе напоље и нађе своју слободу? Или је боља хајдегеров-

ска прича о псу који лек за сваку своју бољку може да нађе у травама које расту око његових ногу? За ту муву нећемо измишљати посебан троп, довољно је што смо један већ везали уз пса. Могло би се тек рећи да је то слика живота а не само мишљења. Алхемичарски напитаk филозофије далеко је од Хајдегера и Витгенштајна у чије се расправе неминовно уткала једна песничка црта. За то да се немогуће доведе до речи они немају бољи одговор од Хегела који кад је требало да изрекне последњи суд у великој историји појма од Платона па до њега самога реч даје Шилеровим стиховима.

У поезији, у стиховима, у књижевности нема ничега да би могло да стане све. Све је само реч, језик, а ситуација речи и језика је највећи изазов двадесетог века. Са језиком не можемо да изађемо на крај, иако није све у језику, нешто је свакако и изван њега, језик је царски друм, једини пут којим се увек иде и стиже до себе и других, па и од Фројда до Лакана. Немогуће је да сами себе затекнемо у језику, али је немогуће да у њему не будемо. Том проблему, предуго запостављеном, посвећено је озбиљно мишење у веку који је за нама. Језик, наравно, не може самога себе да заснује, али Лакану се учинило да ћемо се спасти од муке и немогућности да ступимо у језик тиме што ће језик већ бити ту, у структури нашег психичког бића. Напор филозофског мишљења друге половине двадесетог века, наравно, данас видимо као савршено немогућ подухват. Ако је трагедија филозофије то да се хоће појмом стићи до појма како је то рекао Адорно обележавајући историју модернитета и истовремено је завршавајући, ако је контрапозиција филозофије да се из појма хтелo отићи без појма у безуспешно самоизгнанство, онда ни лак одговор – да су Ниче и Хајдегер (а и Маркс) писали поезију као што Сократ и Платон нису умели да пишу трагедије – није задовољавајући. Зато Лакан, Фуко и Дерида не пишу поезију, осим поезије текста. Слободе у тексту су код њих довољно велике да се нешто од граничног искуства стварања не може прикрити. Као што они који хоће да филозофирају виде да постоји нека нефилозофска надмоћ веровања, тако и они који хоће да расправљају знају да постоји песнички надмоћно стваралаштво у језику.

Нова књижевна самосвест могла је на том месту да проговори са једном новом силовитошћу и да изгуби саму себе. То се у српској књижевности није догодило онако како су на велике изазове одговарали Андрић и Црњански, Киш и Пекић, Павић и Горан Петровић, Павловић и Попа, Лалић и Тешић. Међутим, одговор целине књижевног бића ни данас није немогуће. Немогуће је од слабог наратива направити нешто веома велико, немогуће је да пропаганда буде поезија, а велико песništво и у поезији и у прози је могуће.

Куд је светска књижевност потонула у страховити комерцијализам, јефтито романирање лаких прича које више нису чак ни утеха, када се множи тзв. треш, распростиру отпаци у језичком пољу, туд се гоњена сличним недостојностима и српска књижевност све више повинује законима политичности и комерцијализма: све се своди на мало политичке подршке и на мало новца. То је до јуче било потпуно немогуће и ту престаје сваки озбиљан разговор. О недостојности је немогуће расправљати, њу је могуће једино уочити.

Ако ће само то остати после велике епохе немогућег, онда о томе нека брину они који ту епоху нису осетили.

NOTHING IS IMPOSSIBLE, AND EVERYTHING IS

Summary

The text is a spiral circulation around the ungraspable problem of the impossible in literature and philosophy. With some of the most prominent figures in world literature taken into account, such as Odysseus, Penelope, Faust, Don Quixote and Hamlet, the dialectics between the impossible and literary thought is being constructed. Besides Kafka, Proust and Joyce, there are contemporary Serbian writers, especially Crnjanski. The concluding part of the text highlights the problems of contemporary philosophy and literature at the onset of the new century.

Key words and other words: Nothing, impossible, possible, Homer, epic, *kaniora* and other nonexistent expressions

Aleksandar Jerkov

Драган Б. Бошковић¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Одсек за филологију
Катедра за српску књижевност²

АНДРИЋЕВИ ПОНОРИ: њроклејство и светости

У раду се испитује траума идентитета Андрићевих јунака. Као преступи у односу на стереотипно поимање идентитета, проклетство и светост се намећу као места отварања Другости, а тако и место дефинитивне идентификације кроз „смрт за свет“.

Кључне речи: светост, проклетство, траума, идентитет, смрт

Већ сам неком другом приликом записао једну општу мисао, изрекавши оно што сви Андрићеви тумачи неподељено деле. Она гласи: Андрић је проклет. (Бошковић 2010: 75) Опет, ако се осврнемо на лектуру о Андрићу, наћи ћемо да, на пример, о раним списима Иве Андрића преовладава мишљење да „Андрићева религиозност се у целини с правом одређује као хришћанска, уз изговор да се вера код њега прихвата као вера слободне индивидуе“ (Гаврошина 2012: 123), као и да је његово дело оријентисано ка трагичком теизму (Маринковић 1984: 78) или је прекривено траговима пантеистичких схватања (Јеремић 1962: 11). Ако би ово требало да буде апологетика и Андрића и тумача, она, као и свака друга апологија, можда је само потреба да се сакрије оно друго Андрића. Ако код Андрића, како се тврди, човек не досеже божанство, већ оно њега погађа (Гаврошина 2012: 125), као и ако, како Вучковић тврди, Андрић пише „о крволоцима и страви морбидних и извитоперених нагона“ (Вучковић 1974: 191), или, по Деретићу, да је зло основни принцип света Андрићевог дела (Деретић 1960: 59), да њиме преовладава „зло, мржња, деструкција, незнађе“ (Јеремић 2007: 32) или да „Андрићев увид у природу зла у свету и у човеку више је израз једног религиозног доживљаја света“ (Кољевић 1996: 229), све ово нас задржава у простору проклетства, зла, или искупљујуће светости, унутар само једне традиционалне дијалектике. Али, Андрић можда није само то, можда је он тек превазилажење ове дијалектике у једном бескрајном простору проклетства и светости, које се не може дистинктивно раздвојити, али се мора догодити у субјекту и то као знак и шанса превазилажења света губљењем себе у бићу света.

Од првих својих списа, Андрић показује суптилну наклоност према аскези, тачније изолованости, можда и хришћанској, али у сваком случају према једној модернистичкој, хуманистичкој аскези, која нас од Ничеа опседа. Пишући легенду о светом Франциску из Асизија, Андрић тврди да „аскетски идеал живота

¹ draganboskovic@kbcnet.rs

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

није потпуно ишчезнуо, нити ће икада ишчезнути“ (Андрић 1991г: 84), као и да „ни у нама самима, деци једног покољења које је вођено сасвим другим тежњама, он није потпуно угаснуо, него тиња у дну душа и има своју минуто власти кад нас неочекивано скрушује и ставља пред вечну своју дилему: видљиво или невидљиво, земно или небеско?“ (85). Загледан у Фрањин живот, Андрић ће у њему издвојити одређене топове људске трауме и трауме света, оно видљиво и невидљиво, „лудо“ и људско, мирећи у једној несхватљивој дубини људског бића. Ево тих топова:

- „У борбама које Асизи води са супарничком Перуђом учествује и двадесетогодишњи Франциско и бива заробљен. Преко годину дана остаје заједно са великим бројем својих суграђана у затвору у Перуђи“ (86);

- по повратку „Тешка болест која га је неколико месеци држала у постељи није ништа изменила, бар не видљиво. Прездравивши, он је додуше тиши и замишљенији“ (87);

- „Шта се десило на том путу што је присилило младог човека да напусти пут авантура и славе? То је тешко казати. У свом тестаменту, много доцније, он сам каже само оволико: ‘Тада ме обузе немир, и убрзо после тога одрекох се свега.’ То је била завршна фаза једног унутрашњег процеса који је давно отпочео, можда још у тамници у Перуђи, а која је сада сазрела у одлуку“ (87);

- умирући за свет, „Пронесе се глас да је полудео“ (88), да је „будала Христа ради“ (91);

- „успео је у хришћанству да ‘уклони древни јаз између природе и вере’“ (93), и учини „измирење са свим што је на свету“ (94).

Један како, дакле, видимо - светитељ, једна тако очекивана и линеарна логика порађања светог, једно заправо немогуће да се буде, само једна поетичка топографија којом Андрић гледа оно свето и „проклето“ светитеља и својих јунака.

У својим, већ класичним испитивањима идентитета писма, Дерида је уложио огроман напор да историју филозофског мишљења радикалније изложи оном немогућем, с оне стране знака и бића, оном тамо, негде, које треба мислити и у којем треба постојати. Тамо где, тврди Дерида:

„може се мислити и говорити само немогуће, у мери без мере немогућег. (...) Уколико желимо да обухватимо оно што је особено мишљењу, именовању или жељи, онда је то можда могуће у мери без мере те границе, могуће као однос без односа са немогућим; може се желети, именовати, мислити, у правом смислу тих речи, ако нешто тако постоји, само у несразмерној мери где се, још увек или тек, жели, именује, мисли, где се препушта да се најави оно што, насупрот, не може да се као такво представи искуству, знању. Укратко, овде се ради о једном дару који не може да буде присутан“ (Derida 2005: 24)

Искушавањем „могућности немогућег“ (Derida 2005: 25) и другости као оне која није оно могуће, Дерида ће нас водити хоризонту у којем човек никада не стиже до себе, свога ја, као што писмо никада не стиже на одредиште јер је, у њиховом итерабилном идентитету, уписана немогућност да у потпуности стигну. Именујући ово трауматично место бића и идентитета као Мору, Дерида каже да „она именује патњу или страст“ (25) и препушта нас утварама њене сопствене немогућности која оставља траг, и шансу и претњу у оном (не)могућем. Мора потписује тај ожиљак, тај траг тог трага, рећи ће Дерида, оно, дакле, немогуће које се враћа као други, па само именовање, перформативност, јесу тек отварање

немогућег – догађаја, дара, опроста, гостопримства, пријатељства, обећања, искуства смрти. Додајмо, искуства светости и проклетства.

Ако је Фрању Асишког немир обузео још у тамници у Перуђи, очекивано је онда и да везира Јусуфа из приче *Мости на жепи* тај немир обузме на истом месту, као и да Мустафу Маџара, после повратка из бојева, обузима нешто тако далеко, а тако близу, оно непојмљиво. Па, ако тешка болест Фрању „није ништа изменила, бар не видљиво. Прездравивши, он је додуше тиши и замишљенији“ (Андрић 1991г: 87), а у везиру Јусуфу, после „оних зимских месеци, кад између живота и смрти и између славе и пропасти није било размака ни колико је оштрица ножа, остаде (...) нешто стишано и замишљено. Оно неизрециво“ (Андрић 1991б: 165), исто ће остати и у Ћамилу и у Мустафи Маџару после повратка са студија јер Мустафа „Био је сасвим промијењен“ (Андрић 1991д: 19), а Ћамил „Вратио се у Смирну измењен и много старији на изглед“ (Андрић 1991а: 59). Један, дакле трен у животу, један моменат који је дуго припреман, а који је аутобиографски одувек ту, и који се објављује унутар студија, дакле, знања или одлазака у рат или боравка у тамници, јер оно немогуће, које искључује субјект из света, сама смрт субјекта, одавно је већ ту, код Фрање и Везира од тамнице, код Мустафе и Ћамила од студија, код Фрање и Мустафе од ратних похода или још много, много пре. Знање се објављује као место рата и тамнице, тамница и рат као место знања, као место самообјављивања смрти и затварања и самоукидања субјекта, чија будућност ће бити детерминисана овим законом умирања, али и пре тога временом обележеног иживљавања проклетства и светости, све дубљим уласком у себе да би се објавио дар Море од које човека, као Фрању Асишког, само „обузима немир“ и он је већ мртав за свет.

Отварајући, дакле, ове фигуре, препустимо се да нас оне воде ка све дубљој неизвесности Море или трауме, светости и проклетства, онтолошкој и егзистенцијалној тајни, с оне стране добра и зла, с оне стране хуманитета, у страну од закона друштва и света. А та тајна, како рекосмо, има лице смрти. „Тешка безумна мисао“, записао је Андрић у *Знаковима поред цуџа*, „која дуго мучи и најпосле убија (...) исто је што и самоуништење“ (Андрић 1991в: 22) свих оних већ мртвих: и Мустафе, и Ћамила, и Фрање Асишког, и везира Јусуфа. Али и Андрићевог Гоје. Подсетимо се, наиме, да и Андрићев Гоја, док је на врхунцу славе, доживљава помрачење, а „Године 1783. он је већ тешко болестан“, и то је „Болест ума“. „Је ли то његова болест? Или су само попустили живци, преморени радом и уживањима“ (Андрић 1991г: 111), запитаће се Андрић. У сваком случају, јављају се кошмари, као код Мустафе Маџара. „Кошмар који сам сањао“, тврдиће Гоја, „а да нисам никако могао да се пробудим и да му се отмам“ (111), кошмари који ће се ширити и учинити да стварност буде једна, кошмарна, као стварност Мустафе, који, отварајући се продору оног Другог (трауме) само детектује насељавање свога света траговима тог фрагментарног, повратног, „чудовишног“, као што је то и у стварности везира Јусуфа, јер тамница му је „из ноћних снова, као неодређен ужас, прелазила у јаву, и тровала му дане“ (Андрић, 1991б: 169), који зато „омрзну седеф, јер га је у мислима везивао с неком студеном пустоши и осамом. Од додира седефа и од самог погледа на њ трнули су му зуби и пролазила језа уз кожу“ (170). Кошмари су учинили да за Гоју, као и за Ћамила, Андрић запише: „Рано остарео човек“ (Андрић 1991г: 117). Од тада је Гоја постао промењен, „Од тада се нешто замрачило и преломило у томе јаком човеку“ што ће изнедрити уметнички „мртириј без надземаљске утехе (...) Гордо ћутање плоти која страда без наде и илузије“, а „како је било у унутрашности уметника који је раскинуо са бо-

гом, светом и са самим собом“ (Андрић 1991г: 116), то, ипак, нико не зна. Ту, дакле, на „На дну амбиса. Не може се знати зашто постоји зло на свету, јер све што постоји нема смисла ни разлога“ (117). *Нишшта*, назваће Гоја једну своју слику са темом загробног живота, а Андрић додати: „Дакле, ни тамо нема ништа. То је порука покојника, и то је дно Гојина очаја“ (117). Иако ће некако у тим годинама израдити своју велику слику *Причешће св. Хосеа од Каласанца*, „пуну светачког заноса и надземаљске славе“ (117), све ће нас то само уверити да нас, како тврди Сиоран, „Само бордел или анђеоска суза привремено могу спасити ужаса смрти“ (Sioran 1989: 117).

Али, пре тог НИШТА, покушајмо да све дубље мислимо патње светитеља и садизам савршенства, једну изванморалну чистоћу коју налазимо у овој пустоши оног иза, тамо где нема ничега и обитава обиље, где заправо има свега што јесте и није. Јер и Мустафу и Фрању и Гоју сусреће смрт која се меша у унутрашњим трзајима дуготрајне агоније и тако одржава недефинисани и немогући комплекс смрти и живота, страха и пуноће, светости и проклетства. У чежњи за смрћу, сви побројани ликови обезбеђују себи посебно поглавље у историји умирања и немогућег. Умрли за свет, само зато што учествују у немилостивом грешењу према оностраном и оностраном, себи и свету, они се издвајају од свих осталих. И за Фрању и за Мустафу грех је досадан, најдосаднији, лаж и страх не постоје, док је за Ђамила записано „да је без порока“. Подсетимо се да су сви јунаци који окружују Мустафу или Ђамила (Абдусалембег, фра Петар, Карађоз, Заим, Хаим...), али и они који окружују светог Фрању (изузев светог Егидија, који је у „часовима заноса, љубио земљу и камење“ (Андрић 1991г: 93), само маске страха друштвеног постојања или маске нарације, тако да би свака врста преступа само учинила да се самокуину и пониште идентитет маске, што су наши јунаци већ учинили и зато поставили себе изван света и изван приче која само о њима приповеда. Јер они су прешли границу стереотипа (нарације, приче, митизације) идентитета, ничеански, с оне стране добра и зла, деридијански, с оне стране знака, фукоовски, с оне стране моћи, у драстичној разлици која се не потврђује него размењује у одсутном трагу Море као немогућег и непоновљивог Другог, а не у Другом као насупротном знаку из којег се улази у дискурзивну историјску, онтолошку и етичку игру разлике. Зато сваки од јунака креће од свога друштвено конструисаног идентитета ка друштвено немогућем идентитету, губећи се у удаљеној, асиметричној трауми идентитета.

Али, опет, после оног Гојиног НИШТА, или у његовом догађању, као трагу Море у субјекту, изван сваке заблуде о осећају кривице и одговорности, рађа се мисао о естетичности и уметности, као истовременог самооспољења трага смрти утиснутог у тој мисли. У тамници, када га смрт узима у загрљај, у везиру Јусуфу се јавља мисао о грађењу моста, али, мало касније, а заправо тада, „Однекуд се устали у њему ова мисао: свако људско дело и свака реч *могу* да донесу зло“ (Андрић, 1991б: 170). И у светом Фрањи, када је био највише мучен боловима и свакојаким физичким недаћама, рађа се „Песма брату Сунцу“, у којој ће бити записан чувени стих: „Слава ти, Боже мој, ради сестре наше Смрти телесне којој нико живи не може избећи.“ Мртви пре физичке смрти, обојица уписују уметнички знак у нашу стварност, али заједно са фикционим Гојом свесни да је уметност наличје смрти: „око лепоте“, рећи ће фикциони Гоја, „су увек или мрак људске судбине или сјај људске крви. Не треба заборавити да сваки корак води ка гробу“ и „У простоти је клица будућности, а у лепоти и сјају напордвидљив знак опадања и смрти“ (Андрић 1991г: 13). Зато и Мустафа напушта своју зурну, јер

уметност само продужава зло, а уметничка дела само су надгробни споменици. Зато везир на мост не ставља никакав знак и „Тако остаде мост без имена и знака“ (Андрић, 1991б: 171), и зато Ђамилов гроб „са белим каменом без натписа, не говори ни о чему“ (Андрић 1991а: 104). Зато се све слива ка знаку одсуства јер човек је мртав пре него што јесте, а уметничка дела пород су смрти. Или ка знаку јединствене стварности, јер свети Фрањо је „успео у хришћанству да ‘уклони древни јаз између природе и вере’“ и начини „измирење са свим што је на свету“, онако како је то Гоја из *Разговора са Гојом желео* и поетички исповедао: „сва стварност што постоји једна је једина стварност“ (Андрић 1991г: 17).

Ако је свети Фрањо тврдио „да су ми смрт и живот једнако задовољство“ (Андрић 1991г: 95), нису ли то осећали и живели и сви Андрићеви јунаци којима се бавимо. Деридина Мора, као могућност (омашке, неразумевања, неспоразума), да кажемо и смрти, јесте само шанса, а добро и зло су њени велови, прихватљиви вишак, контрола, контролисано мишљење које ограничава свако немогуће које се објављује у субјекту и бићу, чија утварна структура гради закон немогућег као могућег у њиховој испреплетености. Када се оно немогуће учини могућим, деси се догађај, могућност немогућег јер је догађај већ у оном скривеном у немогућем, а именоване само наставља да обележава догађај, попут трага могућег, попут дозивања немогућег, раскрива и скрива, попут уметности, попут Ђамиловог Џема, Мустафиног „Свет је пун гада“, Гојиног НИШТА, Везировог седефа или Фрањиних стигматизираних шака. Којима нас, док се напрежемо да уопште мислимо и будемо, оно Фрањино немогуће, Бог сам, тапше по раменима.

Литература

- Андрић 1991а: И. Андрић, *Проклетиа авлија. Сабрана дела*, Београд: Просвета, БИГЗ, СКЗ, Нолит.
- Андрић, 1991б. И. Андрић, *Жеђ, Сабрана дела*, Београд: Просвета, БИГЗ, СКЗ, Нолит.
- Андрић 1991в. И. Андрић, *Знакови поред пута, Сабрана дела*, Сарајево, Загреб, Београд, Љубљана, Скопје, Титоград: Свејтлост, Младост, Просвета, Државна zaloжба Словеније, Мисла, Побједа.
- Андрић 1991г. И. Андрић, *Историја и леџенда (есеји, огледи и чланци), Сабрана дела*, Сарајево, Загреб, Београд, Љубљана, Скопје, Титоград: Свејтлост, Младост, Просвета, Државна zaloжба Словеније, Мисла, Побједа.
- Андрић 1991д: И. Андрић, *Немирна година, Сабрана дела*, Београд: Просвета, БИГЗ, СКЗ, Нолит.
- Бошковић 2010: Д. Бошковић, *Заблуде модернизма*, Београд: Службени гласник.
- Вучковић 1974: Р. Вучковић, *Велика синџеза*, Сарајево: Светлост.
- Гаврошина 2012: Л. Гаврошина, Бог и човек у лирској прози Иве Андрића, *Иво Андрић у српској књижевности*: Научни састанак слависта у Вукове дане, Београд: Међународни славистички центар, 123–132.
- Деретић 1960: Ј. Деретић, Човак и стварност у приповеткама Иве Андрића, *Шабаци: Ушвари* 3/11, 59–83.
- Derida 2005: Ž. Derida, *Fragmenti. Glas i pismo: Žak Deida u odjecima*, Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju, 13–28.
- Јеремић 1962: Д. М. Јеремић, Филозофија Иве Андрића, *Иво Андрић*, Београд: Институт за теорију књижевности и уметности, Београд, 9–22.
- Јеремић: 2007: Љ. Јеремић, *О српским писцима*, Београд: СКЗ.

Кољевић 1996: С. Кољевић, Андрићево виђење зла, Београд: *Свеске задужбине Иве Андрића* 15/12, 227–231.

Маринковић 1984: Д. Маринковић, *Рано гјело Иве Андрића*, Загреб: Хрватско филолошко друштво.

Sioran 1989: E. Sioran, *Suze i sveci*, Novi Sad: Bratstvo –Jedinstvo.

ANDRIĆ'S ABYSM: THE CURSE AND HOLINESS

Summary

The paper explores the trauma of identity in Andrić's characters. Being opposed to the stereotypical notions of identity, the curse and holiness are to be seen as junctures where the Otherness is opened up, as well as the point at which "death for the world" is ultimately defined.

Key words: holiness, curse, trauma, identity, death

Dragan B. Bošković

Снежана М. Милосављевић Милић¹
 Универзитет у Нишу
 Филозофски факултет
 Делартиман за српску и комјарашивну књижевност

ВИРТУЕЛНИ НАРАТИВ – ПАРАДИГМА (НЕ)МОГУЋИХ ПРИЧА

*Виртуелно се не сујројсшавља реалном,
 већ само актуелном. Виртуелно има јуну реалности као шакво.*
 Жил Делез

Вјерујем, као и ви, да су ствари могле бити друкчије на небројене начине.
 Дејвид Луис

У раду се са типолошког аспекта анализирају облици виртуелног наратива: контра-приповести, хипотетичка фокализација, наративне негације, поређења и симулирани наративи. Полазећи од кључне дистинкције актуелне и нереализоване приче, виртуелни наратив разликујемо у односу на критеријум припадности лику или приповедачу, према интензитету виртуелности, приповедним облицима кроз које је саопштен, као и према имплицитном, односно, експлицитном виду.

Кључне речи: виртуелни наратив, хипотетичка фокализација, наративне негације, поређења, симулирани наративи

I Терминолошко одређење

Интересовање за виртуелни наратив у проучавању књижевности није новијег датума. Или, могло би се рећи, траје готово онолико дуго колико је и овај облик присутан у књижевности. Ако пођемо стазама историјске поетике, учавамо да његова фреквентнија употреба почиње у доба модернизма, у исто време када се јавља продор у субјективна стања јунака и тематизују неки нови аспекти човекове интимае. Па ипак, теорија књижевности ће чекати скоро цео један век да се овај феномен у приповедању именује и дискурзивно опише.² Подстакнут језичким истраживањима Вилијама Лабова, допринос је стигао из наратологије. Џералд Принс приликом истраживања тематских аспеката наратива уводи три гранична случаја: неисприповедано (nonnarrated), неприповедиво (nonnarratable) и контраприповедање (disnarrated). Док би прва два поступка означавала елизију или кореспондирала са фигуром неизрецивог, па би тиме указивала на садржај који остаје изван приче,³ контраприповест је присутна на нивоу приче и егзис-

1 snezana.milosavljevic.milic@filfak.ni.ac.rs

2 Тему вероватног и могућег у књижевности још је Аристотел разматрао, али он је, као и сви који су се бавили поетичким питањима вековима касније, пре свега постављао питање односа стварног (реалног) и онога што је могуће, „што би се могло очекивати да ће се догодити“, не узимајући у обзир даље разлике унутар категорије вероватног или могућег у фикцији. (Аристотел 2005: 21)

3 Термин „прича“ користимо у значењу које је усвојила већина наратолога унутар трипартитне наратолошке поделе измеђе текста, приче и дискурса. (Шен 2008: 567)

тира као паралелни, алтернативни наратив, који, што је за Џералда Принса од посебне важности, остаје нереализован. Ево Принсове дефиниције контраприповести: „The elements in a narrative that explicitly consider and refer to what does *not* take place („X didn't happen“; Y could have happened but didn't“). These elements constitute an important means of emphasizing TELLABILITY.“ (Принс 2003: 22)⁴

Кључна дистинктивна опозиција: актуално–могуће у наратолошка проучавања долази из теорије могућих светова,⁵ премда је генеза ове опозиције повезана са достигнућима у филозофији језика и семантици из средине прошлог века. Сва ова истраживања била су непосредно инспирисана достигнућима на пољу квантне механике која је педеситих година XX века направила значајан продор пробабилитичком теоријом о паралелним световима.⁶ Новија истраживања у физици из деведесетих година прошлог и почетком овог века, посебно у теорији струна, трагају за доказима о постојању мултиверзума коме би припадао и наш космос. Физичар Брајан Грин полази од хипотезе засноване на математичким прорачунима у којима се предвиђа да се „догађају *сви* могући исходи а сваки насељава властити засебан космос. Ако се у квантном прорачуну предвиђа да честица може бити овде, или тамо, онда је она у једном космосу *овде* а у другом *шамо*.“ (Грин 2011: 6) Сумирајући досадашње резултате научних пробабилитичких теорија, Грин наводи чак девет могућих мултиверзума: вишеслојни, инфлаторни, брански, циклични, мултиверзум крајолика, квантни, холографски, симулирани и коначни. (Грин 2011: 311)

У истом периоду, 90-их година прошлог века слични феномени постају интензивна тема и филозофског дискурса. Михаил Епштејн, руски филозоф и теоретичар књижевности, у књизи *Филозофија могућег* пише о генези и актуелности, као и нужности и иманентности симбилизма. Будући да хипотетизам „лежи између истине и лажи“, „хипотетичко мишљење је с оне стране верификације и фалсификације“. Епштејн разликује две категорије могућег – потенцијално и вероватно. Потенцијално је притом виђено као унутрашње својство субјективног деловања, а вероватно као чинилац објективних околности. (Епштејн 2001) Могуће је на овај начин концептуализовано као динамички процес, као кретање од потенцијалног ка вероватном.

Поред достигнућа из поменутих научних области, на интердисциплинарни контекст проучавања алтернативних наративних светова у књижевности утиче још једна дисциплина у којој су контрачињеничне хипотезе доминантна истраживачка тема у последње две деценије. Реч је о когнитивној психологији. Бројни радови посвећени овој теми указују на чињеницу да је конструисање могућих исхода, бољих или горих од оних који су нам се догодили, саставни део нашег свакодневног живота. Нарочито ће процес „менталних симулација“ (Заншајн 2008: 197) бити преузет од когнитивних психолога приликом анализе књижевних ликова, као и природе и функције виртуелних наратива.

4 „Контраприповедано“ чине елементи приповести који се експлицитно баве и упућују на оно што се *није* десило. (X се није остварило. Могло је доћи до Y, али није.) Ови елементи представљају значајно средство наглашавања исказног потенцијала. “ (Миладинов 2011: 92)

5 Међу представницима ове теорије који су инспирисали радове о контраприповестима, контрачињеницима и виртуелним наративима, посебно се истичу Љубомир Долежел и Јури Марголин.

6 О контроверзама концепта паралелних светова и његовом интригантном статусу и утицају из квантне физике на књижевност, телевизију и филм пише Брајан Грин, познати физичар у области теорије струна. Грин сматра да се концепт паралелних стварности данас интегрисао у својеврсни *zeitgeist* који карактерише непрестана фасцинација овом темом. (Грин 2012: 6)

На трагу савремених теорија а преко теорије могућих светова, контраприповест се у књижевнотеоријском дискурсу наслања на разликовање периферних (могућих) и актуалних (реализованих) светова наративног „текстуалног универзума“, (Рајан 1997: 102) припадајући домену периферних светова и показујући тиме само привидну зависност од чињеничног, „аутентизованог наративног домена“. (Долежел 2008: 158) Дејвид Луис, такозвани „посибилиста“ и кључни филозоф теорије могућих светова и модалног реализма, истиче: „Вјерујем да су ствари могле бити различите на небројене начине. (. . .) вјерујем у постојање ентитета који би се могли назвати ‘начини на који су ствари могле бити’. Радије их зовем ‘могући свјетови.’“ (Луис 2011: 16)

На истој бинарној опозицији актуалног и могућег Мари Лаура Рајан уводи и објашњава термин *виртуелни наратив*. Овим термином Рајанова обухвата нереализоване жеље, планове или намере јунака и њихове погрешне ретроспективне интерпретације збивања. Као и Џералд Принс, и Рајанова у виртуелном наративу наглашава његов приповедни потенцијал да конфигурише различите, алтернативне наративне светове. (Рајан: 1986) Управо у тој његовој функцији Рајанова види и суштину и парадигму сваке приповести. Отуд не изненађује и њено истицање категорије *могуће* у виртуелном наративу, наспрам другом („оптичком“) значењу овог придева које конотира грешку, илузију, лаж. У том погледу Рајанова усваја одређене бинарне парове које се код Жана Бодријара налазе на скали упоредног контрастирања *референтно* и *виртуелно*. Као „стање онога што још није актуализовано“ (Делош 2006: 127), или што остаје **неактуализовано**, виртуелно се као аспект реалног супротставља илузији⁷ и фикцији који су ликови иреалног. (Делош 2006: 128)

Допринос развоју *теорије* о појединим врстама виртуелног наратива дали су и Хилари Даненберг и Дејвид Херман. Полазећи од теоријских модела који у психолошкој литератури описују свакодневну људску потребу за стварањем алтернативних иконтрачињеничних верзија збивања, Даненбергова указује на аналогију коју овакви обрасци људског понашања имају у реакцијама приповедача и ликова унутар књижевних наратива.

Док је Даненбергова проучавала улогу *контрачињеница* у њиховом историјскопоетичком контексту, са посебним нагласком на историографску метафикцију, Дејвид Херман је, следећи и ревидирајући славни Женетов појам *фокализације*, увео термин „хипотетичка фоаклизација“ (Јан 2008: 175) за облик који ће у овом раду бити разматран као подврста виртуелног наратива.

Међу различитим терминима за исте или сличне приповедне поступке налазимо тачке додир, али и разлике. Ми се опредељујемо за синтагму *виртуелни наратив* (у даљем тексту ВН), као погоднију и прецизнију за обухватање овог феномена него што је то Принсов термин. Отуд ће се и приступ тумачењу типова и функција виртуелног наратива највише ослањати на импликације књижевнотеоријске мисли Мари Лауре Рајан, мада неће у потпуности занемаривати ни теоријско-методолошке концепте осталих, до сада поменутих аутора.

Логика виртуелног почива на логици замене и премештања; „У строгом смислу виртуализација је прелажење са једног артефакта на друге који су заме-

7 Иако Делош пише о разлици између виртуелног и фикције, његов став узимамо као релевантан за опозицију актуелног и нереализованог унутар фикционалног наратива. Слично Делошу, ни Џералд Принс не укључује снове, халуцинације и илузије јунака у категорију „контраприповеданог“. (Принс 1992)

не.“ (Делош 2006: 137) На плану лика у књижевном тексту то је појава двојника и „транссветовних идентитета“.⁸ Супротстављајући се реалном или актуелном, надмећући се са њима, ВН постиже значајан учинак у погледу децентрирања и дестабилизације реалности. Отуд не изненађује да се први учестали знаци ВН у књижевности јављају у модернизму наговештавајући његову апсолутну доминацију у постмодернистичкој поезици.⁹

2. Типологија виртуелног наратива

Постмодернистичка поезика ће, међутим, на радикалан начин искористи потенцијал алтернативних мултипликовања који је садржан у ВН стварајући наративе у којима више није могуће издвојити једну актуелну или „реалну“ причу (као у такозваним „single world“ световима), јер су све алтернативе могуће. Са таквим неутралисањем веома важне антитетичке функције ВН губе се и његова дистинктивна обележја па се зато о постмодернистичким текстовима може говорити поводом виртуелне нарације, а не ВН. Не постоји више разлика између реализоване и нереализоване приче а текстови постају својеврсни наративни мултиверзми које насељава истовремено мноштво паралелних светова. Борхесова прича *Врш са сшазама које се рачвају* постала је у том погледу парадигматичан текст.

У овом раду наша пажња ће бити усмерена само ка првом типу ВН у покушају да му се приближимо са типолошког аспекта и укажемо на његове варијантне облике.

Уколико пођемо од критеријума актуелизације, виртуелном наративу који обухвата неактуализоване светове, припадале би следеће подврсте: 1) периферна могућа прича која одговара Принсовом термину „контраприповест“ и чије би подврсте биле контрачињенице и хипотетичка фокализација; 2) наративне негације; 3) поређења; 4) симулирани наративи.¹⁰ Хилари Даненберг разликује два типа нестварних светова у наративној фикцији: вишеструки прошли или будући светови који настају „темпоралном оркестрацијом“, без свесне намере ликова да алтернирају збивања и контрачињенични светови који настају услед намере да се експериментише са могућим другачијим исходима збивања из прошлости. (Даненберг 2008: 47) Све поменуте врсте могу се односити на прошла или будућа збивања у односу на временску димензију актуелне приче, или се могу разликовати према неким другим критеријумима, о којима ће касније бити речи.

2. 1.

Као пример интерпретативне контраприповести која се односи на догађај из прошлости, наводимо цитат из романа *Нечистија крв* Боре Станковића:

„Сигурно, сигурно да је он кућу продао и то јој јавио. И сада она зато још не може к себи да дође. Не може никако да се помири с тим да ће морати кућу напуштати и ићи са њим, и то тамо у Турску, или ко зна куда.“ (. . .) „И то

8 Теорију парњака и транссветовних идентитета развили су такође представници Теорије могућих светова и у том погледу посебно је значајан допринос Дејвида Луиса и Јурија Марголина.

9 О функцији ВН за модернизацију српске прозе с краја XIX и на почетку XX века, в. Милосављевић Милић 2012а: 817-827.

10 О овој типологији говорили смо у саопштењу *Border(les) narrative – liminal space of Narratology* које смо поднели на међународној наратолошкој конференцији „Emerging Vectors of Narratology – toward consolidation or diversification“ у Паризу 29. марта 2013.

је сад терање Магдино у село за Софку био већ један доказ како је заиста отац кућу продао. И због тога дошао да јој јави. Зато сигурно између ње и њега, ноћас ваљда први пут, настала свађа.“

Свесно креирање алтернативне, али неостварене прошлости може се односити на боље, прихватљивије верзије или на оне горе које су биле избегнуте.¹¹ Овом типу контраприповести припадало би Софкино размишљање о пропуштеним приликама:

„И што би толико луда, те пре но што пође горе, к њему, оцу, не застану, не размисли се? И када се увери да се то мора, онда што се бар не показа како доликује њој? Што одмах, без речи, не пристаде?“

Из наведених примера се може видети да контраприповест из прошлости накнадно открива свој виртуелни карактер уколико не постоје експлицитни знаци алтернације збивања.

2. 2.

Контраприповести које су измештене у будућност, такође могу бити боља или гора визија збивања, али им је заједничка виртуелна природа нереализованости. Овом типу ВН најчешће припадају различити видови јунакових неостварених жеља, страхова, очекивања, надања. Навешћемо још један пример из Станковићевог романа:

„Када ће и она већ једном ништа да не мисли, као остале девојке само да живи и због тога да је срећна. Целог дана од јутра до мрака, и она да ради, да гледа како ће и што више дограбити да поједе, а да од укућана ко не примети; па онда добро да руча, вечера, и то слатко, облапорно, да би после вечере једва дочекала, кад ће лећи у меку постељу, у коју ће се од умора готово срушити и одмах заспати.“

2. 3.

Симулирани наративи означавају такав облик деловања ликова када се они претварају, свесно стварајући привид реалног. Ликови у јавном, манифестном погледу нису оно што изгледа да јесу, они „играју“ улоге, тако да постоји јасна граница и потпуна супротност између онога што је видљиво, лажно и симулирано - а што је показано, учињено или казано, и онога што остаје невидљиво, скривено у манифестном, али што је истинито и стварно. (Милосављевић Милић 2013: 361) Виртуелна природа ових наратива повезана је са стварањем фалсификата, илузије или грешке у односу на аутентичност актуелне приче. За разлику од других подврста, они јесу реализовани као сегмент света приче, али су њене лажне верзије. Услед тога у симулираном наративу више до изражаја долазе мултипликације јунака у облику копија и двојника него што је то случај у осталим подврстама. У српској књижевности међу романима првог таласа модерне поезике симулираних наратива је изразито сврховита у роману *Газда Младена* Борисава Станковића. Понашање скоро свих јунака у овом роману подлеже имитацији, а све што чине, чине под изговором и тобож. Наводимо пример у којем је описан страх Младенове бабе од могуће економске и моралне пропасти породице након смрти Младеновог оца:

¹¹ Ове две подврсте McMullen, Markman, and Gavanski именују као „upworld“ и „downworld“ могуће светове. (Даненберг 2008: 112)

„Сада би већ, појавивши се из улице, истина, онако полако, погурено и увек носећи кантиче, тобож гаса да узме, ишла право овамо. И долазећи к њему, не би као пре право улазила, ишла тезги, чекмецету, већ би још са прага, улаза, почела да чисти, распрема нешто, диже, да би само изгледала како случајно, не намерно, долази.“

Као и у случају других типова виртуелног наратива, и симулиране алтернативе имају своју радикалну верзију у постмодернистичкој поетици. Док је у модернистичком тексту паралелна, вештачка стварност могућа управо захваљујући оштрој граници између виртуелног и реалног, (према Бодријару, то је фаза 2, када слика маскира и извитоперава дубоку реалност), постмодернистичком тексту одговара трећа фаза односа знака и референта (Бодријар, 1991: 10), када „слика прикрива одсуство дубоке реалности“. У симулираним наративним мултиверзумима, попут оног у роману *Бледа вајцра* Владимира Набокова, читалац може залутати или само нагађати каква би могла бити референтна стварност која се фалсификује. Другим речима, идентитетске копије, које су у модернизму припадале само књижевним ликовима, постају у постмодернизму и огледало читалаца.

2. 4.

Оно што хипотетичку фокализацију повезује са другим облицима виртуелних прича, јесте отварање алтернатива које остају нереализоване. Термин који је у наратолошка истраживања увео Дејвид Херман, инспирисан Женетовим појмом фокализације, дефинише се као „употреба хипотезе од стране приповедача или лика о томе шта би могло бити или шта се могло перципирати у дијегези из одређене перспективе.“ (Принс 2003: 41) Иако веома блиска контраприповести, хипотетичка фокализација заправо јесте посебан случај онога што је Џералд Принс назвао „disnarrated“ када је неостварена могућност последица перспективизације. Јунак или читалац остаје ускраћен за одређена сазнања или увиде будући да му није допуштена тачка гледишта¹² која би омогућила та сазнања. Иако је типичан пример овог ВН праћен модалним изразима, у књижевности се најлази и на мање експлицитна реторичка усмеравања. У роману *Газда Младен* приповедач користи овај облик ради истицања Младенове појаве: „Требало га је видети кад сваког јутра у зору изађе.“ Наведени пример показује да се хипотетичком фокализацијом не успоставља само дистанца приповедача наспрам ликова,¹³ већ се у њену виртуелну димензију може укључити и читалац. Овакви „гранични“ случајеви указују на преплитање могућих токова приче са виртуелном димензијом која је иманентна феномену читаоцевог урањања.

2. 5.

Искључивање сваке могућности да се реализује неки догађај унутар света наративног текста на експлицитан начин се изражава у наративним негацијама. У њима се истовремено отвара и поништава (демантује) алтернативни ток зби-

12 Иако бирамо ову синтагму, у недостатку срећнијег термина, не желимо хипотетичку фокализацију лишити осталих облика чулних перцепције поред чула вида.

13 Искрпније о функцијама ВН писали смо у тексту *Виртуелни нарајив као приповедна алтернатива* (Милосављевић Милић 2012в: 41).

вања. Зато је антитеза као парадигматична фигура сваког виртуелног наратива¹⁴ у наративним негацијама сасвим експлицитна. Међутим, само указивање на аспекте наративног света који се **нису** „остварили“, импликује увођење управо тих истих паралелних светова који остају у домену виртуелног. Оно што је „одбачено“, није нестало, штавише, може имати итекако важну улогу за „аутентизовани“ свет приче. Михаил Епштејнистиче блискост могућег и немогућег јер „модалност могућег укључује у себи како позитивне, тако и негативне конструкције.“ (Епштејн 2001)

Реторичка функција наративних негација препознаје се у њиховом истицању актуелних токова, како у смислу јачања ефекта реалног, тако и у погледу интензивирања наративне истине текста. Поништавање могућих токова присутно је само да би се још више истакло оно што им је супротно.

Као и у случају претходних подврста ВН и наративне негације имају своју препознатљиву синтаксичку структуру која подразумева одрицање садржаја неког реченичног конституента („парцијална негација“), или одрицање целог реченичног садржаја („тоталне негације“). (Ковачевић 2002: 13)

Са наративним негацијама као носиоцима виртуелних приповедних алтернатива, блиско је повезана једна од „фигура негације“ - претериција. Наиме, претериција или парал(е)ипса представља облик тврђења које се реализује кроз одрицања као његова „материјална садржина“. (Ковачевић 2011: 20) Зато је потребно разликовати оне облике када је негација средство истицања, односно, фигуративне афирмације актуелног света текста (оно што је негирано, пре или касније се актуелизује), и када је негација средство селекције или цензурисања онога што ће бити унутар актуелног света и онога што ће остати у простору његових виртуелних могућности. Када, на пример, путописац у *Писмима из Иџалије* каже свом адресату: „Одавде не очекуј дугачких писама, као што сам ти негда из других места писао.“, сусрећемо се са најавом збивања која се у даљем току приче могу потврдити (неће бити опширних писама) или демантовати (упркос обећаном, уследиће опширна писма). Овај пример указује на амбивалентан однос између актуелних и виртуелних аспеката наратива као и на чињеницу да границе међу њима нису тако очигледне већ пропустљиве или понекад замућене.

Следећи пример, такође из поменутог путописа, илуструје у којој мери негација (сада у дескриптивном облику), садржи потенцијал алтернативних токова. Слика мира и тишине дочарана је помоћу синтаксичког паралелизма: „Небо без облака, море без таласа, обале без лазарона, лађе без једрила.“, па је као таква виђена /доживљена у опозицији према другој, виртуелној, али исто тако реалној и могућој слици немирног и узбурканог мора. Реторички ефекат наративних негација који смо истакли, одлично могу илустровати следећи примери – један је из Ненадовићевог путописа, а други из приповетке *Из усјомена идеалистиче* мајстора виртуелних наратива, А. П. Чехова.

„Нисам се зачудио тунелу испод Темзе; нисам се зачудио висини торња у Штрасбургу, а лепоти Неапоља зачудио сам се.“

„Да ли знате шта значи ‘проживети’ у најбољем смислу те речи? То не значи отићи у летње позориште на оперету, вечерати и ујутру се вратити кући накресан. То не значи отићи на изложбу, а отуда на коњске трке и шепурити се тамо с новчаником око тотализатора.“

¹⁴ О антитетичком односу ВН према актуелизованом свету приче видети у: Милосављевић Милић 2012б: 124-135.

Наведени примери указују на још неке карактеристике негација по којима се разликују од других типова ВН. Како је њима истакнуто оно што се није десило, степен могућности да до реализације дође је мањи или је само садржан у импликацијама. Другим речима, поуздано знамо само о ономе чега нема, али не и да ли је нешто ипак **могло** да се деси. Такође, негирана (и неостварена) збивања могу се умножавати стварајући градацијски ефекат у контрастирању могућег и реалног, као што смо видели у последњем примеру из Чеховљеве приче. При том, што је више повезаних негација, у низу, то је виртуелна или алтернативна димензија наративног света израженија, односно, сликовитија и конкретнија.

2. 6.

Реторички, односно, фигуративни аспект ВН уочава се и у оном типу исказа који се јавља у облику фигуре поређења. Поређење се дефинише као, “зближавање, довођење у суоднос двију појава на темељу њихове сличности или подударња у једној или више особина, па се једна од тих појава сликовито приказује, објашњава, афективно појачава успоређивањем с другом.” (Живковић 1992: 622) Виртуелне приче су имплицитно садржане у особини поређења да његове поредбене појаве „припадају **разним свјетовима**: мотив из једне сфере понавља се у другој“ (Живковић 1992: 622, подв. С.М.М.) Схватање поредбеног корелата као једне од алтернативних могућности која остаје нереализована, у супротности је са стилогеним својствима ове фигуре, јер начелу сличности и логици приближавања супротстављамо начело супротности. Ипак, када је реч о приповедном потенцијалу генерисања алтернативних прича, неактуелизовани део поређења још једна је потврда постојања пригушених или цензурисаних наратива. Природа ВН у поређењима је према степену могућег слична негацијама или сновима,¹⁵ а према удвајању и начелу сличности приближава се симулираним наративима.¹⁶ Навешћемо два примера поређења из приповетке *Доктор Ивановић* Симе Матавуља:

„На западу котрљаху се мутни, големи облаци, летећи један за другим, а како који стигне на границу неизмјерне тамне површине небеске, онога тренутка утоне у њу! То ми је напомињало војске које се спремају на напад. Главна је на окупу, а заостали дијелови прикупљају се журно. Борба ће настати скоро!“

„У томе стиже Ивановић, обучен као да се спрема у Сибирију, са шубаром, бундом и чизмама.“

У првом примеру налазимо поредбену одредбу (војска) развијену у хипотетички микронаратив, док се у другом активира, опет на нивоу виртуелности, једнапаралелна верзија јунаковог пута. Јасно је, међутим, да се доктор Ивановић не „спрема у Сибирију“, већ у родно село. И у случају поређења, као што примери показују, сусрећемо се са ефектом огледала и дуплирањем догађаја, као што је то случај и код осталих типова ВН.

15 Непостојање позитивног предзнакаактуелизовања одлика је ВН у поређењима, као што је то случај и у другим типовима ВН: халуцинацијама, илузијама, сновима и негацијама.

16 Виртуелни наратив садржан у поређењима такође почива на симулацији, али се, за разлику од симулираног наратива, ова симулација не реализује.

2. 7.

Могуће приче разликују се и према критеријуму „припадности“. Тада постављамо питање да ли се јунаци или приповедачи јављају као њихови носиоци. Даненбергова разликује „self-focused“ и „externally-focused“ контраприповести при чему овај други тип може креирати хетеродијегетички приповедачили лик када говори о другом јунаку и при том не укључује контрачињеничне емоције. (Даненберг 2008: 120)

Као садржаји који припадају ликовима, алтернативни светови најчешће говоре о њиховим неоствареним жељама, надама, сновима, страховима, очекивањима. Радикални вид одступања у том погледу манифестују снови или халуцинације јунака. Због тога су ВН овог типа изразито функционални у погледу карактеризације ликова¹⁷ и нарочито у тематизацији њиховог унутрашњег света. Управо захваљујући ВН, књижевни ликови имају трансфикционални или „контрафикционални“ статус (Даненберг 2008: 211), они истовремено егзистирају у више светова фикције од којих су неки „стварни“, а неки само могући и неостварени. Ови умножени идентитети, мултипликовани двојници,¹⁸ „парњаци“ (Луис 2011: 223), или „пандани“ (Марголин 1997: 98), имају изразито важну улогу у домену осе комплексности и осе развојности ликова што у не баш тако богатој теорији ликова до сада није довољно разматрано.¹⁹ Како је истраживање контрачињеничних наратива показало, алтернативне биографије могу садржати незнатне или радикалне промене у карактеру јунака, у њима јунак може остати исти али ће се околности изменити, или се може представити гора или боља верзија јунаковог живота. (Даненберг 2008: 121) Креирајући сопствене двојнике, измештене у хипотетичку прошлост или будућност, или симулирајући у актуелној егзистенцији паралелне улоге, јунаци „исписују“ своје виртуелне аутобиографије. На прелазу из реализма у модернизам управо ће овај потенцијал субјективних аутокреација приповедачи искористити приликом потенцирања индивидуалне слике света.

Када ВН припада приповедачу који није лик наратор, приповедни текст открива у већој мери сопствени реторички потенцијал, али и арбитрарност различитих мотивацијских система. Такав приповедач може бити ауторитативан, што нам откривају, на пример, учестале негације у Андрићевим наративима, или сасвим насупрот томе, може се приближавати непоузданом типу приповедача који се поиграва са наративним истинама или манипулише судбинама ликова. Дobar пример за ову другу функцију пружају поређења или хипотетичке фокализације када су дате у форми ауторског коментара. Такав је пример из романа *Нечистија крв* Боре Станковића:

„Зато је од свега дигао руке. А могао је, само да је хтео не признати ниједном својем чивчији да је шта од њега узимао, као што су друге газде и учиниле, те поново дошли до већ проћерданог и продатог имања.“

17 Ц. Принс истиче функцију карактеризације ликова коју имају контраприповести. (Принс: 1995)

18 Индикативно је да ће се као најфреквентније мотивацијско средство за увођење проспективних алтернативних животних путања у модернистичкој прози на почетку века, како у нашој, тако и у европској књижевности, јављати огледало.

19 Пошто у овом раду разматрамо облике виртуелних наратива у причама са једним актуелним светом, ове би верзије „наративних јединки“ (Марголин 1997:88) припадале типу *интрашекстуалних* идентитетских варијанти, наспрам којих се још разликују и *интершекстуалне* верзије (постоје у различитим текстовима) и *екстрашекстуалне* верзије које имају своје реалне прототипове. (Даненберг 2008: 62)

Када су могуће приче у власништву приповедача, оне имају значајну улогу у стварању заплета, лажних сижејних токова или доприносе ефекту напетости и неизвесности. Овај ће ефекат бити још израженији уколико је реч о поузданом, „класичном“ хетеродијегетичком приповедачу.

2. 8.

Облици ВН се могу разликовати и у погледу интензитета виртуелности, односно, степена одступања од актуелне и реализоване приче. Максимум одступања јавља се у контраприповестима - садржајима јунакових снова или халуцинација, затиму негацијама јер је у њима искључена било каква могућност да би оно што се није десило, икада могло да се деси. Остали типови: хипотетичке фокализације, поједини облици контраприповести, поређења, могу у различитом распону садржати потенцијал остварења. Тада кажемо да је могућност постојала, али да до реализације догађаја није дошло. Најмањи степен одступања актуелног и могућег садржи симулирани наратив, будући да се он „реализује“, али као лажна верзија. М. Л. Рајан уочава извесну правилност која се огледа у чињеници да што су детаљније описане жеље и намере јунака, то је вероватније да ће оне остати неостварене. (Рајан 1986: 323) У конкретном тексту степен одступања ВН од аутентизоване приче зависиће од наративне истине актуелног света. Њено слабљење или релативизовање, као у случају постмодернистичких наратива, смањниће или потпуно неутралисати и разлику између ова два наративна домена.

У непосредној вези са одређењем степена виртуелности је и питање експлицитних или имплицитних манифестација ВН. Детаљно представљена визија будућности или недвосмислена контрачињеница, негације или поређења, представљају примере експлицитних ВН. Насупрот њима, могуће приче могу бити само наговештене, тако да читаоцу остаје да попуни такве виртуелне процепе. На таквим местима долази до синтезе два аспекта виртуелности текста будући да се могућа прича конкретизује у безброј могућих читалачких одговора.²⁰ У помешној Матавуљевој приповеци наратор на крају помиње како је фалсификовао причу о узроцима докторове смрти: „Ја исправих причу, а изврнух да је нападач био пијан“. Имплицитно ширење ВН често је праћено фигуром ретиценције или употребом интерпункцијског знака три тачке. У простору читаоцевог одговора ВН добија један додатни квалитет па се у том смислу може говорити о нивоима вишеструких могућих светова приче.

2. 9.

Динамика и флексибилност ВН потврђује се у чињеници да овај облик може бити предочен путем различитих приповедних модела: дијалогом, нарацијом, дескрипцијом, коментаром, доживљеним говором. Навешћемо примере за сваки тип.

А) Дијалог: „ – Мени се због њега срце кида – рече кћи. – Нама је досадно, али њему је, мама, још досадније,

²⁰ Док је у књизи *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory* (Bloomington: Indiana University Press, 1991), писала о виртуелним наративима јунака, у књизи *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media* (Baltimore md: Johns Hopkins University Press, 2001). Мари Лаура Рајан детаљно разматра феномен читаоцевог урањања као процес који резултира различитим облицима читалачке конкретизације.

- Па наравски. Поваздан у судовима, а ноћу сам, као совољуга у празном стану.“ (А. П. Чехов, *Невреме*, 137)

Б) Нарација: „У машти му се за тренутак појави стасита плавуша с прћастим носићем. . . Уобразио је како му она, стидећи се своје љубави и дршћући целим телом, плашљиво прилази сва узбуђена. . . наједном га стеже у загрљај.“ (А. П. Чехов, *На летовању*, 322)

В) Дескрипција: „Целе ноћи Навигин је сањао неког старог чиновника, мршавог, у похабаној униформи, као лимун жутог лица, чекињасте косе и оловносивих очију; чиновник је нешто говорио загробним гласом и претио му својим коштуњавим прстом.“ (А. П. Чехов, *Тајна*, 63)

Г) Коментар: „Да је тај остао неук, доиста мање би штете од њега могло долазити.“ (С. Матавуљ, *Доктор Ивановић*)

Д) Доживљени говор: „Када ће и она већ једном ништа да не мисли, као остале девојке само да живи и због тога да је срећна. Целог дана од јутра до мрака, и она да ради, да гледа како ће и што више дограбити да поједе, а да од укућана ко не примети; па онда добро да руча, вечера, и то слатко, облапорно, да би после вечере једва дочекала, кад ће лећи у меку постељу, у коју ће се од умора готово срушити и одмах заспати.“ (Б. Станковић, *Нечисти крв*)

Морфолошка варијантност ВН наглашава интензитет његовог приповедног потенцијала као и његово лако прилагођавање различитим историјскопоетичким аспектима наратива. То, заправо, најбоље потврђује прелаз са виртуелног наратива на виртуелну нарацију који се десио у књижевности постмодернизма. Такође, активирање различитих приповедних облика повезано је са опсегом простирања ВН унутар примарног наративног света. Као што смо већ утврдили (Милосављевић Милић 2012б: 124- 135), постоје три композиционе могућности за његов распоред : 1) прича је готово у целини обликована као виртуелни наратив, изузев врло кратког уводног и завршног оквирног дела (приповетке А. П. Чехова: *Огледало*, *Срећка*, *Присјаје на све*); 2) виртуелни наратив пресеца на више места примарну причу, па је уместо заокружене целине предочен серијом мањих или већих фрагмената (приповетке А. П. Чехова: *На летовању*, *Клеветша*, *Тајна*). Као пример посебног облика расутости имплицитног виртуелног наратива можемо навести Чеховљево причу *Испедник*. 3) У трећем случају ВНје обимом само један мањи, јасно издвојени фрагмент у примарној причи, један рукавац који ће за тренутак и јунацима и читаоцима скренути пажњу са актуелних догађаја унутар приповеданог хронотопа. Пример за то су Чеховљеве приче *Волађа* и *Невреме*.

3.

Типолошко разматрање виртуелног наратива, које је било предмет овог рада, имало је за циљ да укаже на основне типове ВН²¹ унутар наратива са једним аутентизованим (актуелизованим) наративним светом. Тиме нисмо исцрпили све његове облике, нити смо предочили све његове функционалне аспекте.²² Овај други правац истраживања захтевао би у првом реду, историјскопоетичку и жанровску перспективу у којој би се можда једно од најзанимљивијих питања

21 Облике ВН налазимо у и неким „једноставним облицима“, као што су клетве и благослови, које у овом раду нисмо узели у разматрање. Захваљујем се овом приликом колегиници Јелени Јовановић на сугестијама које би могле усмерити истраживања ВН и у овом правцу.

22 О функцијама ВН в. Милосављевић Милић 2012г.

тицало улоге коју је ВН имао у смени поетичких парадигми у књижевности с краја XIX и почетка XX века.

Литература

- Аристотел 2005: *О пјесничком умијећу*, Загреб.
- Бодријар 1991: Ж. Бодријар, *Симулација и симулакруми*, Нови Сад.
- Даненберг 2008: Н. Р. Dannenberg, *Coincidence and Counterfactuality, Plotting Time and Space in Narrative Fiction*, University of Nebraska Press, Lincoln and London.
- Грин 2012: Брајан Грин, *Скривена стварности*, Смедерево.
- Делош 2006: Б. Делош, *Виртуелни музеј*, Београд.
- Долежел 2008: L. Doležel, *Heterokosmika; Fikcija i togući svetovi*, Beograd.
- Епштејн, 2001: М. ЭПШТЕЙН, ФИЛОСОФИЯ ВОЗМОЖНОГО, *Модальности в мышлении и культуре*, С-Петербург: Алетейя (серия "Тела мысли"), <http://www.emory.edu/intelnet/fvo.html>.
- Заншајн 2008: Л. Заншајн, „Теорија ума и експериментална представљања фикционалне свести“, Трећи програм Радио Београда, број 137–138, I–II.
- Живковић 1992: Д. Живковић, (ур), *Речник књижевних термина*, Београд.
- Јан 2008: J. Manfred, "Focalization" u: *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, Routledge.
- Ковачевић 2002: М. Ковачевић, *Синтаксичка негација у српском језику*, Ниш.
- Ковачевић 2011: М. Ковачевић, *Стилска значења и зрачења*, Ниш.
- Луис 2011: D. Lewis, *U mnoštvu svjetova*, Zagreb.
- Марголин 1997: Ј. Марголин, „Јединке у наративним световима: једна онтолошка перспектива“, *Реч*, бр. 30. Београд.
- Матавуљ 2007: С. Матавуљ, *Приповетке II*, Београд.
- Милосављевић Милић 2012а: С. Милосављевић Милић, „Виртуелни наратив као знак модернизације српске прозе на почетку XX века“ у: *Иво Андрић у српској и европској књижевности*, Научни састанак слависта у Вукове дане, МСЦ, Београд.
- Милосављевић Милић 2012б: С. Милосављевић Милић, „Паралелни наративи у Чеховљевим кратким причама“ у: „ЕВРОПА ЧЕТЕ ЧЕХОВ“, Велико Търново.
- Милосављевић Милић 2012в: С. Милосављевић Милић, „Наративни алтеритети и дестабилизација реалистичке мимезе у српској модернистичкој прози“, *Наука и традиција*, зборник радова, Источно Сарајево, Пале.
- Милосављевић Милић 2012г: С. Милосављевић Милић, *Виртуелни наратив као приповедна алтернатива*, Ријека.
- Ненадовић 1971: Љ. Ненадовић, „Писма из Италије“, *Одабрана дела*, Нови Сад.
- Принс 1992: G. Prince, *Narrative as theme: Studies in French fiction*, University of Nebraska Press.
- Принс 2011: Џ. Принс, *Наратолошки речник*, Београд.
- Рајан 1997: М. Л. Рајан, „Могући светови и односи приступачности: семантичка типологија фикције“, *Реч*, бр. 30. Београд.
- Рајан 1986: М. Л. Ryan, *Embedded narratives and tellability*, „Style“, 20(3).
- Рајан 2001: М. Л. Ryan, *Narrative as Virtual Reality, Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London.
- Рајан 1992: M-L Ryan, *Possible Worlds: Artificial Intelligence and Narrative Theory*, Bloomington, Indiana University Press.

Станковић 1991а: Б. Станковић, *Газда Млаген, Певци*, Сабрана дела Борисава Станковића, књига четири, Београд.

Станковић, 1991б: *Нечиста крв*, Сабрана дела Борисава Станковића, књига три, Београд.

Шен 2008.: D. Shen, „Story-Discourse Distinction“ у: *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, Routledge.

VIRTUAL NARRATIVE -PARADIGM OF (IM)POSSIBLE STORY

Summary

The paper discusses the virtual embedded narrative. Starting from the criterion of actualization, the virtual narrative containing non-actualized worlds consists of the following types: *disnarrated*, including and interpreting *counterfactuals* and *hypothetical focalization* as its subtypes, *narrative negations*, *simulated narratives* and comparisons. In virtual narrative, we have a description of what "in the reality of the narrative world" never happened, although it could have happened or the characters wanted and believed it would. Most of the classical realistic texts or texts from the beginning of the last century could be determined as narratives with a single dominant actual world and a diversity of hypothetical alternative worlds.

Virtual narrative differs from the criterion of belonging to the character or narrator, the intensity of virtuality, narrative form through which it is communicated, and the implicit or an explicit form. The separated subtypes of virtual narrative make sense in the context of various ontological hierarchical narrative levels with a single authentic world. This distinctive relation gives a morphological and semantic legitimacy and narrative identity to the given types of virtual narrative.

Key words: virtual narrative, disnarrated, hypothetical focalization, narrative negations, simulated narratives, comparisons

Snežana M. Milosavljević Milić

Желимир Д. Вукашиновић¹
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Семинар за друштвене науке

ЗАШТО ПИСАТИ?²

- О стварности егзистирања и онтолошком примату пјевања и ћутања -

Насловни егзистенцијални проблем је постављен са намјером да се, у суочењу са сумњом у сувислост писања, отворе питања која трагају за испуњеношћу бића и исцјељујућом снагом искрености говора коју обезбјеђују пјевање и ћутање. У осврту на Лиотарову тезу о неправедности говора у *Расколу* и Хајдегерово тумачење суштине поезије, издвајају се следећа питања: Ако нема стварности, шта смо онда изгубили и зашто би говорили? Зашто не заћутати у (оваквој) стварности? Има ли живота без писања, чему писање и зашто читати? Зашто пјесници нису писци? Имамо ли право, на „крају историје“, пјевати? „Ко то тамо пјева“ - након „смрти човјека“? Ко ме се (још) пјева - ако је Бог мртав? ...Коначно: чему сва ова питања, ако је егзистенција испуњена самом вриједношћу живљења?...

Кључне ријечи: писање, егзистенција, стварност, пјевање, ћутање, искуство, историја.

„Зашто се стално питају: ‘Зашто је Рембо престао да пише?’
када не знају ни зашто је почео.“ (Prever 1985: 188)

Говором покушати нешто рећи о језику је једнака потешкоћа као и писањем покушати нешто рећи о тишини или о ономе о чему се иначе ћути. Наслов овога излагања сугерише да је та потешкоћа егзистенцијална и да води сумњи у сувислост писања која трага за испуњеношћу бића у говору или за исцјељујућом снагом говора коју нуде пјевање и ћутање. Полазећи од чињенице егзистирања, од онога наиме што се не може порећи - јер је предуслов сваком порицању, издвајам следећа питања:

Ако нема стварности... - да ли смо онда ишта пропустили, ако не и болније - изгубили? Јер: зашто би уопште говорили?

Зашто, дакле, не заћутати у оваквој стварности, или је, једноставно, боље рећи да те и такве стварности и нема?

Да ли је живот, онда, боље живјети без писања и зашто читати?

Уосталом, зашто пјесници нису писци и зашто (не) лажу?

Шта је суштинско онда у поезији... - какав је однос између пјевања и мишљења, језика и људског постојања?

Имамо ли уопште право или, можда, снаге, на „крају историје“ - и кад већ стварности наводно нема, пјевати?

На концу: коме се (још) пјева - ако је Бог мртав?

¹ zelimir@fil.bg.ac.rs

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

Или: „Ко то тамо пјева“ - након „смрти човјека“?

...Конечно: чему сва ова питања, ако је егзистенција испуњена самом вриједношћу живљења?...

На трагу ових питања овдје ће, дакле, бити ријечи о стварности и пропуштеном (или изгубљеном) које нас води у ћутање, и о ћутању на које одговарамо пјевањем.

Наглашено разликовање суштине и појавности, што се представља као битно откриће философије, сугерише да постоји онај који је кадар увидјети ту разлику и тиме је позван да другима, наводно запалим у мене, омогући да открију истинску стварност, односно да сагледају заблуду властита живљења и одбаце је. Онај који увиђа и осјећа да је позван да другима открије *оно што јесте* доприноси, у исто вријеме, неправедном људском стању... Наиме, релативистички формализам се, још са појавом Сократа, преиначио у универзалистички формализам, а којим се, пред свим појединачним стварима, демонстративно, у трећем лицу постварио ум управо захваљујући методи испитивања ствари и (себе)надзора. Историја пропуста, што чини судбину Запада, отпочиње управо са хтијењем да се ствар сазна у својој суштини. Ово хтијење рађа, и гдје су намјере најбоље, напор и борбени дух којим се савладава мене и ништавило. Већ је у антици, са антрополошким периодом, започела, дакле, историја губљења онога искуства сазнања које у себи, без напора да се суштина сазна, усваја у постојању оно што је већ затечено. Антика је имала прилику да то искуство сачува, али је онтолошким продубљивањем бивствовања ка стварности метафизички утемељена историја пропуста. Цјелокупни је, зато, логички поредак ригорозности, поређења и закључивања, посебице послје - преко нововијековне метафизике, подешаван према промовисаном моделу друштвене стварности што упућује на однос између друштва и насиља, што његује психолошке услове у којима се, у страху од свевидеће савјести и осјећаја кривице, усваја једна структура вриједности. Критика дијалектичког ума зато бива критика једне стварности која се прогресивно пројектовала у својеврсну телеологију духа. Егзистенцијално, то јесте критика најнестварнијег - а које се представља као стварност... То јесте критика фантома.

Како историја као позитивна наука није довела до раскринкавања заблуда духа, стварност егзистирања у времену чине стратегије идентификације које производе смрт и касни пацифизам. У књижевности се треба тражити квалитет којим се избјегава апсолут имитације или, може се и тако рећи, отклања миметички однос према прошлости и демонтира оперативност науке у његовању рационалности као послушности друштвеној хијерархији и циљу који се историјски мора оправдати. Други, ништа мање битан проблем је да се кроз историју створила навика да се за неразумијевање у односу са другим, које се иначе види као дефект у процесу чишћења, својатања, језика, мора тражити кривац - што производи реваншизам и насиље, умјесто да се учи живјети у разлици - а то значи и у неразумијевању. Зато се повратком феноменологије грчком појму истине и херменеутичкој обнови поетичког мишљења, у ствари, настојао осветлити проблем заборављања смисла односа језика и бића што води подсјећању да исправност говора није само грамагички прописана, него је, примарно, онтолошки заснована у истинитости сусрета у *разговору* (који јесте суштина језика). Теорија се језика онда ваља вратити херменеутици тубивствовања да би се отворио хоризонт разумијевања услова у којима не само да човјек одређује језик, него, што је примарно, језик одређује човјека у његовом постојању. Зато Хајдегер, па онда и Рикер и Левинас наглашавају битност говора као дјеловања.

Пјесници су смртници који обнављају ту одговорност, па и вјеру у ријечи, у говор, у *διά-λόγος* (Хајдегер); наративна структура идентитета сугерише конститутивно дејство приповиједања које обнавља једнство једнога живота (Рикер); а примат етичког над онтолошким смислом говора указује на неопходност другог и суштински значај језичког људског постојања (Левинас). Питање о смислу поезије је, утолико, неодвојиво од запажања да књижевност, умјетност, философија... могу бити подручје у коме грађанска свијест дјелује, а да то дјеловање, у својој садржајности, није популистичко, нити само критичко, него има снагу превредновања. Тиме се, колико грађанском појму слободе толико и детерминизму, може супротставити ситуација *могућности* избора као основ слободног бића. Дјеловање је тиме означено као подручје одлуке. А за вредновање одлуке једино је историчност мјеродавна - у смислу реалног односа са другим. Овдје се историчност не заснива на дијалектици појма, она је и критика свођења истине само на појам – и тиме критика ума који производи један принцип нужне везаности за историјски довршену стварност. Дијалектичка наука као наука *историчности* *уошшије* не може, по томе, остати само наука структуре, кретања и могућих облика егзистенције. Она би требала, наиме, да разумијевањем поретка који у одређеном моменту историјског развоја прелази у декаденцију (што јесте прелаз у неутентичну егзистенцију), отвори могућност у којој егзистенција превладава такво стање. Ово превладавање, јер није пука критика појма, јесте само-превладавање егзистенције. У томе и јесте изазов, па је онда, вратимо ли се дјеловању као подручју одлуке, *Da-sein*, како акцентира Хајдегер, она егзистенција која се не успоставља унапријед – него *са* или *кроз* дјеловање. Историја, у том смислу, не претходи нити предстоји (односно, историја не детерминише егзистенцију тако да се, и преко изновног откривања смисла заједнице, не би могла тек успоставити на исцјељујући начин – у чему је кључно питање опроста или исцјељења бијеса у милост). Писање, утолико, јесте ангажман. По Сартру, то значи бити ангажован за књижевност као облик живота који показује могућност слободе у свијету и систему. Слобода у систему..., тако би се у овом случају то могло интерпретирати, јесте и да се промјеном односа према истим појавама у времену - пронађе мир. Писац, зато, не издаје себе као писца и није у функцији саме *идеје* или било чега што се објављује као стварније од самог егзистирања... Јер кад би се *стварности* *егзистирања* могла порећи, што оптимизмом, што пессимизмом, што nihilизмом, онда сазнање не би каснило и ћутање ништа о нама не би говорило.

Човјек се, у суочењу са стварношћу егзистирања, не може нити треба оправдати. Не, након 20 вијека. Аушвиц је, позивам се на Лиотаров спис *Раскол*, мјесто трајне тишине која говори оно што се не може испосредовати некоме ко није жртва. У цјелини издвојени параграф то и појашњава:

„Ћутање које окружује реченицу ‘Аушвиц је био логор уништења’ није једно душевно стање, него знак да нешто што још није преточено у реченице и што је неодређено, тек треба преточити у реченице. То је знак који погађа једно надовезивање реченица. Неодређеност смислова остављених да трпе, уништење нечег што би омогућило да се смислови одреде, сенка негације која је толико изгубила да ју је раскомадала, једном речи неправда нанета жртвама која их осуђује на ћутање – ето то, а не душевно стање, позива непознате реченице да се надовежу на име Аушвиц. – Историчари ‘ревизионисти’ желе да се на то име не примењује ништа друго до сазнајна правила установљавања историјске реалности и провере њеног смисла. Када би се правда састојала само у поштовању ових правила, и када би се историја могла изједначи-

ти са историјском науком, не бисмо могли да их оптужимо за непоштовање правде. Они заправо нуде једну конформистичку правду и примењују једно позитивно установљено право... Али, то што их не узнемирава опсег ћутања, чак ни оног које они узимају као аргумент у свом плодоајеу, у томе препознајемо неправду нанету ћутању, као знаку, и неправду према реченици коју то ћутање захтева. Они ће рећи да се историја не састоји од осећања, да треба утврдити чињенице. Међутим, са Аушвицом се нешто ново догодило у историји, што може да буде само знак, а не чињеница, а то је да су уништене чињенице и сведочанства која носе траг неког *овде* и *сада*, документи који указују на смисао или смислове чињеница, као и имена, најзад, да је у највећој мери уништена могућност разних врста реченица чије повезивање чини стварност. Да ли историчару приличи да узме у обзир не само штету, него и неправду? Не стварност, него и мета-стварност, уништење те стварности? Не сведочење, него оно што је остало од сведочења када се оно уништи (дилемом), осећање? Не спор, него раскол? Свакако да је тако, ако је тачно да историје нема без раскола, да се раскол рађа из неправде и да је означен ћутањем, да ћутање указује да реченице трпе од свог збивања и да је осећање то трпљење... Аушвиц је у том погледу најстварнија од свих стварности. Његово име обележава границе до којих важи надлежност историјског знања.“ (Liotar 1991: 64, 65)

Неправда која је положена у говор ћути искуство жртве и даје свједочанство о томе и шта јесмо и шта нисмо, али и шта смо у стању бити... Историју, према томе, чини не само оно што је записано, изречено или препричано. То и најмање. Историју, у темељу, чини оно што је прећутано или оно над чиме се ћути. Ако човјек пребива у језику, онда пребива и у расколу и у тишини. Зато и јесте потешкоћа, али и потреба, говором изрећи оно што је у језику неодвојиво од стварности егзистирања. А то ће значити и да истина (ријеч је онда и о стварности) не присуствује у апсолуту. Кад, у основи, истина не би била и тајна, стварност егзистирања би била неиздржива. И умјесто да се, попут Адорна, примједбом („Писати поезију послје Аушвица би био варваризам“) осврнемо ка поезији, можда би управо поезија, јер је она свједочење о томе шта човјек јесте, била оно догађање истине у којој стварност егзистирања није избјегнута нити остаје прикривена - него је, у откривености тајне бића, стварност егзистирања остала подношљива. А херменеутика, одбацујући рационализацију језика, обнавља потенцијал слутње, а то значи и однос слушања, ћутања и говора као указивања, као подручја сусрета и региона разумијевања у коме се успоставља дејство добре воље. Зато је основ Хајдегеровог тумачења суштине поезије намјера да се изван и есенцијализма и егзистенцијализма, али и изван и оптимизма и песимизма, херменеутички ре-интерпретира људски начин бивствовања, а то јесте искорак из или одклон од традиционалне антропологије и хуманизма, а указује нам и на валидност односа ћутања и пјевања. У овоме се односу показује дејство језика. Језик, наиме, говори, како то Хајдегер формулише, и када човјек ћути. Говорити о језику као језику значи и слушати језик да би разумјели његову особеност. При томе, ми се већ налазимо у језику, те је наш пут ка језику пут ка ономе у чему, а то значи и на основу чега већ јесмо. Слушање језика значи да смо отворени за структуру која се показује и у гласу. А „гласови показују страсти у души, а страсти у души - ствари које их побуђују“. (Haideger 1982: 223) На исти тај начин осулушкујемо и ћутање, ћутање као глас и траг, па се тиме увјеравамо да наше разумијевање језика бива могуће кад напуштамо изучавање језика. Питање о суштини поезије види истраживање на пут ка језику, односно откривању разговора као суштине језика. Ово откривање обнавља однос између језика и људскога

постојања, па тако и сабируће и исцјељујуће дејство *logos*-а као темеља заједнице. С друге стране, изазов јесте и у томе како засновати мишљење у буци свакодневне вербализације језика која човјека про-воцира, поставља у стање говора који ништа не казује. Одговор је, вјероватно, заћутати. Јер: „Казивање и говорење нису истоветни. Неко може да говори, и говори непрекидно, а да ништа не каже. С друге стране, неко ћути, не говори, и може у неговорењу много тога да каже. Али шта значи казати? ... `Казати` значи: показати, допустити да се нешто појави, види, чује.“ (Hajdeger 1982: 231, 232) Суштатство језика је, према томе, сага - показница (њем. *die Zeige*), што упућује да свако казивање јесте омогућено преко присутности које допушта самопоказивање. Говорење, уколико јесте казивање, онда претпоставља слушање. Сага, утолико, бива и допуштање говора и сусрет у отворености која изискује појављивање и присутности и одутности. Она указује и на оно што је скривено и обраћа се као казивање ономе који умије да слуша. Зато ћутање, по Хајдегеру, није само извор говора него је и одговарање. „Сага не допушта да буде ухваћена у било какав исказ. Она од нас захтева да ћутањем постигнемо присвајајуће крчење пута ка језичкој суштини, а да при том не говоримо о ћутању.“ (Hajdeger 1982: 247) Слушање и одговарање су основ разумијевања које није ни пуко субјективни нити тек објективни догађај. Историја није сводива на прошлост као модус времена који је прошао и више није. Временитост егзистенције, према томе, није пројект архивирања чињеница и облик предметне догађајности. Историја егзистенције јесте историја бића у цјелини у којој се посредују и осјећања, хтијења, стања, односи,... Зато, остајемо у оквиру Хајдегеровог тумачења, сага која почива на догађају указује, али и не одређује начин на који требамо мислити. Она је начин на који сам догађај говори. Начин се овдје онда разумијева у смислу *melos*-а, а не *modus*-а, у смислу пјесме која пјевајући казује, а не у смислу облика, односно начина који је одређујући по мишљење. Сага, према томе, бива допуштање да се присутно објелодани из сопствене суштине. На томе основу можемо разумијевати однос између бића, језика и времена. Дакле, језик као сага јесте начин догађања; присутно се показује из своје својствености кроз сагу, трајање бића се зато уноси у искуство као однос – тачније, повјеравање, што нас враћа евиденцији да је језик кућа бића (в. Hajdeger 1982: 248). Из овога слиједи и да се изазову постојања одговара кроз исцјељујућу снагу језика која од нас не тражи да инвентирамо нове језичке облике и фразе, него да говор допре до казивања и до раз-говора као суштине језика. Казивање је неодвојиво од онтологије односа и упућује нас на смисао нашег смртничког истрајавања у бивствовању. Промјена нашег односа према језику јесте промјена цјелокупног нашег искуства, па онда и односа према појавама које се враћају у времену. Овај би обрт, умјесто сталног ревидирања прошлости, могао, уздрмавајући основ реваншизму, раскрчити пут ка исцјељењу бијеса у милост. У овој обрту философија и књижевност нису на маргини, а то показује и цитат који Хајдегер издваја из Хумболтове расправе *О разлици стиркушуре људског језика*:

„Један би народ, уз помоћ унутрашњег просветљења и повољних спољашњих околности, могао наслеђеном језику дати у толикој мери другачију форму, да би он тиме постао сасвим други и нови језик... Не мењајући језик у погледу његових форми и закона – *време* посредством растућег идејног развоја, повећане моћи мишљења и продорније осетљивости често у њега уводи нешто што он није раније поседовао. Тад се у исту љштину ставља другачије значење; истим се изразом даје нешто различито; истим се синтаксичким законима наговештава другачије степенан ток идеја. Све

то је трајан плод књижевности једног народа, а – у оквиру *књижевности* – плод првенствено *песничтва* и *филозофије*.“ (Хајдегер 1982: 249)

На свим оним мјестима, дакле, на којима је човјек изгубио (а о стварности и изгубљеном је на почетку овога разматрања било ријечи) темељ свога опстајања сада је позван обновити осјећај вриједности постојања и пут исцјељења бијеса у милост. Тај пут јесте и пут ка језику. А тај позив јесте посљедица сазнања да су ружне мисли опасније од нетачних, колико су лијепе мисли благотворније од тачних; да су неке ријечи значајне само зато што су изговорене када им је било вријеме, а да су неке ријечи племенитије јер су прећутане, те да је истинитост у језику неодвојива од искрености без које не би требало ни говорити. Ако је то за човјека уопште могуће, ...за човјека, коме је, данас, након свега, највећи идеал да престане бити човјек. А то се не може, уз искрену похвалу само-критици, осим кроз остварење апсолутне самовоље. И тада, у случају тог остварења, би се могли запитати попут Сиорана: „Зашто жене не пишу? Зато што могу да плачу кад год хоће.“ (Сиоран 1993: 81)

Литература

Liotar 1991: Ž. F. Liotar, *Raskol*, Sremski Karlovci, Novi Sad: IKZS, Dobra vest.

Prever 1985: Ž. Prever, *Neke stvari i ostalo*, Beograd: BIGZ.

Sartr 1981: Ž. P. Sartr, *Šta je književnost*, Beograd: Nolit.

Сиоран 1993: Е. Сиоран, *Крик безнађа*, Подгорица: Октоих.

Хајдегер 1982: М. Хајдегер, *Mišljenje i pevanje*, Beograd: BIGZ.

Хајдегер 1988: М. Хајдегер, *Bitak i vrijeme*, Zagreb: Naprijed.

Хајдегер 2007: М. Хајдегер, *Na putu k jeziku*, Beograd: Fedon.

WHAT IS WRITING FOR? - ON THE REALITY OF EXISTENCE AND ONTOLOGICAL PRIMACY OF POETRY AND SILENCE -

Summary

The paper challenges the meaningfulness of writing with an intention to search for a healing power of honesty of language which is provided by poetry and silence. In a reference to Lyotard's perception of the relation between language and silence and Heidegger's interpretation of the essence of poetry, the following questions will be asked: If there is no reality, what do we experience as loss and for what reason do we speak at all? Why should we not remain silent in (such) reality? Is there life without writing or what is writing and reading for? What differs poets from writers? Do we have an excuse for human existence at „the end of history“? Is poetry possible at all today? Who dares to be a poet before the death of God? ...Finally: why all these questions, if an existence is inhabited by the value of life?

Key words: writing, existence, reality, poetry, silence, experience, history.

Želimir D. Vukašinović

Predrag R. Milidrag¹
Univerzitet u Beogradu
Institut za filozofiju i društvenu teoriju

DA LI JE NEPROTIVREČNO I MOGUĆE? SHOLASTIČKI I RANI MODERNI ODGOVORI²

U članku se analiziraju značenja pojmova neprotivrečnosti, mogućnosti i potencije kod Tome Akvinskog, Franciska Suareza i Renea Dekarta. Kao najvažnije osobine Akvinčevog razumevanja ističe se neuzrokovani princip neprotivrečnosti, određenost božanske volje tim principom i kosupstancijalnost večnih istina s božjim razumom. Kod Franciska Suareza dolazi do početnog povezivanja uzročnosti sa suštinama stvari, a time i večnim istinama, čime se naglasak stavlja na božansku volju, a ne više na razum kao kod Tome. Rene Dekart izvodi krajnje konsekvence eksplicitno zastupajući uzrokovanosu suština i večnih istina, te božju beskonačnu moć koja uzrokuje i sam princip neprotivrečnosti. Posledica toga jeste da se kod Dekarta mogućnost više ne temelji na neprotivrečnosti već zavisi od božanske volje i njegove moći, odnosno oni važe univerzalno samo za stvoreni svet. U zaključnom delu rada pokazano je kako se na osnovu Dekartovog razumevanja pojam zla može protumačiti kao egzistiranje nemogućeg.

Cljučne reči: Toma Akvinski, Suarez, Dekart, uzročnost, neprotivrečnost, zlo, božanska moć, stvaranje večnih istina

Kakva je razlika između pojmova neprotivrečnost, mogućnost i potencija? U današnjem vokabularu, oni se uglavnom koriste kao sinonimi, odnosno to barem važi za neprotivrečnost i mogućnost, dok se značenje pojma potencije ponajpre svodi na mogućnost: moguće je ono što je neprotivrečno, a potencija je nekakva mogućnost.

No, u srednjem veku, u sholastičkoj misli, pa sve do ranog modernog doba (Dekart, Spinoza, Lajbnic (Descartes, Spinoza, Leibniz)) ti su pojmovi bili jasno razgraničavani i odnosili su se na različite stvari.

U ovom tekstu pokušaću da ukažem na njihov ondašnji smisao i na to zašto smo došli do današnjeg stanja sinonimnosti. Rad će imati tri dela. U prvom biće reči o ovim pojmovima kod Tome Akvinskog (Thomas Aquinas); drugi deo biće posvećen kasnosholastičkom misliocu Francisku Suarezu (Francisco Suárez), a treći preobražaju kod Dekarta.

Toma Akvinski (1225–1274)

Treba na početku imati u vidu da je problem značenja ovih pojmova u srednjovekovnoj filozofiji bio smešten u kontekst hrišćanske metafizike stvaranja, odnosno njihov smisao bio je, na određeni način, rezultat toga kako se razumevao Bog, njegova moć i njegov akt stvaranja. Kako ću pokazati, temeljna razlika u razumevanju odnosa božjeg razuma i njegove volje implicirala je i različit smisao koji je pridavan ovim pojmovima.

1 milidrag@instifdt.bg.ac.rs

2 Tekst je nastao u okviru projekta Instituta za filozofiju i društvenu teoriju koji finansira Ministarstvo prosvete i nauke Republike Srbije pod brojem 179049.

Prvo, kada je o Akvincu reč, treba zapaziti da Tomin Bog ima moć da učini i stvori sve što hoće osim onoga što sadrži protivrečnost, tj. „ono što je protivrečeno sledećem: biti u stvarnosti“; (Up. CG II 22: 441) ono što je protivrečno jeste, dakle, nebiće. (Up. CG II 22: 441) „Božja se volja ne može odnositi na ono što je po sebi nemoguće“, a to je sve ono što u sebi „uključuje proturječje“. ³ U skladu s tim, Bog ne može učiniti da nešto bude i ne bude, da prošlo nije bilo, niti da menja zakone logike i matematike. ⁴

Ukratko, sve što je nesaglasno s principom neprotivrečnosti jeste van božje moći, a sam taj princip je ekvivalentan sa mogućnošću. Baš kao i sve ostale večne istine, i princip neprotivrečnosti večno je upisan u božjem duhu ⁵ i jeste kosupstancijalan s njegovim razumom, što znači da bi stvaranje protivrečnih stvari za Tominog Boga bilo u suprotnosti s njegovom sopstvenom prirodom.

Nadalje, princip neprotivrečnosti važi apsolutno i univerzalno, za Boga i za sve stvoreno. To se jasno vidi iz razloga zašto za Akvinca Bog ne može biti uzrok samog sebe:

Sve pak što nekom biću pripada mimo njegove biti, pripada mu po nekom uzroku; naime, one stvari koje ne sačinjavaju jedinstvo same po sebi, ako se ipak združe, sjedinjuju se nužno utjecajem nekog uzroka... [One se sjedinjuju] ili utjecajem nečega što je dio same biti one stvari, [tj.] utjecajem same biti, ili utjecajem nečega drugoga. U prvom slučaju slijedi... da je neko biće uzrok samoga sebe, a to je nemoguće, jer je u skladu s umom da uzrok bude prije učinka. Ako je dakle nešto samom sebi uzrok egzistiranja, trebalo bi pojmiti da postoji prije nego što ima egzistenciju, što je nemoguće. ⁶

Pošto je *causa sui* nemoguće, jer je „u skladu s umom da uzrok bude prije učinka“; jedino na osnovu toga čovek može znati da Bog nije uzrok samog sebe. Dakle, konstatujemo: ljudska i Božja racionalnost kod Tome jeste jedna te ista i ona počiva na principu neprotivrečnosti; u odnosu na ovu istost sve se razlike mogu posmatrati kao kvantitativne.

Na kraju, kod Tominog Boga „volja je u području uma“, (CG I 72: 291.) ona je podređena razumu (Up. CG II 24: 449.) i jednoj univerzalnoj racionalnosti. Drugim rečima, Tomin Bog uopšte ne može hteti ono što „nije u skladu s umom“.

U kontekstu božanskog stvaranja, poredak pojmova jeste sledeći. Neprotivrečnost izražava postojanje unutrašnje saglasnosti između atributa neke suštine: tako je pojam kruga saglasan s atributom „jednaki svi poluprečnici“ ili pojam životinje s atributima ili „racionalna“ ili „neracionalna“, ali ne i s atributom „netelesna“. Na osnovu toga, neka suština jeste moguća, odnosno neprotivrečnost je temelj na osnovu kojeg nije protivrečno da ta suština realno egzistira. Dok je prva neprotivrečnost unutrašnja samoj suštini, druga joj je spoljašnja, ali se zasniva na prvoj. Da bi suština imala potenciju, ona mora biti predmet božanske volje i moći. Ne zaboravimo, *potentia* pre sve-

3 CG I 84: 323. „Bog ne može ostvariti ono što uključuje pojmovno proturječje“, *O večnosti sveta* 5 (Akvinški, 1980: 105).

4 Celu 25. poglavlje drugog dela *Sume protiv pagana* Toma posvećuje tome „u kojem se smislu kaže da Svemoguću neke stvari ne može“, pa, između ostalog nabraja i to da Bog ne može učiniti „da proturječne stvari budu ujedno“, da „se oprečne stvari nađu u istom nosiocu s istog gledišta“, „da stvar ujedno bude i ne bude“, „ne može učiniti ništa što je suprotno tim početlima“ logike, geometrije i aritmetike, niti može „učiniti da prošlo nije bilo, jer to uključuje proturječje“.

5 Up. ST Ia, 16, 7 resp.: „Zato što je samo božanski razum večan, u njemu i sama istina ima večnost. ... pošto je istina božanskog razuma sam Bog“.

6 CG I 22: 117.

ga znači moć,⁷ u sadašnjem kontekstu božju: suština koja je neprotivrećna i koja može realno egzistirati kao objekt božanske moći jeste jedna potencija. Kao takvoj, Bog joj može pridati realnu egzistenciju čime ona postaje jedna u svetu egzistirajuća stvar, tj. iz stanja potencijalnosti, suština postaje aktualna. Potencija je, dakle, kapacitet suštine da primi realnu egzistenciju. Primera radi, ne postoji nikakva protivrećnost u tome da čovek ima krila, čovek s krilima nije nešto protivrećno, i utoliko jeste moguća suština, ali čovek s krilima nema potenciju za realno egzistiranje, odnosno Bog je odlučio takva jedna suština ne može egzistirati u stvorenom svetu; ne može jer, iako moguća, nema potenciju, tj. nije predmet božanske volje i svemoći. Dakle, jeste moguće sve što je neprotivrećno, ali nema sve moguće potenciju.

Francisko Suarez (1548–1617)

I Suarez će kao i svi ostali sholastičari tvrditi da je princip neprotivrećnosti, ili kako on to zove, *possibile logicum* u osnovi svega, dakle da bi nešto bilo moguće mora biti neprotivrećno, ali kod njega sama mogućnost postaje na određeni način zavisna od božje volje; krajnje konsekvence toga izvešće Dekart.

Iako u suštinama stvorenih stvari u božjem duhu nema ničega intrinzično pozitivnog, za Suarez a ipak postoji jedno čisto formalno određenje, naime to da su one u sebi samima logički neprotivrećne.⁸ Ovu unutrašnju saglasnost između atributa u jednoj suštini Suarez imenuje kao *possibile logicum* ili *potentia logica*⁹ i to je osnova za njih kao moguća bića.

Kao bivstvujuće u božjem duhu, suštine stvorenih stvari imaju odnos i prema njegovom razumu i prema njegovoj volji. Kao objekti božanskog razuma, one imaju *esse cognitum* i *esse objectivum* (egzistirati-kao-biti-znan-od-Boga i egzistirati-kao-objekat-božjeg razuma).¹⁰ S druge strane, kao objekti božanske volje, kao nešto što može realno egzistirati, suštine imaju *esse potentiale objectivum*, tj. egzistiranje-kao-objekat-božje-svemoći. Za same suštine to znači da poseduju *potenciju* za realno egzistiranje ili *potentia objectiva*; potencija je „objektivna“ jer su suštine objekti Božje svemoći.

Očevidna je veoma važna razlika između *potentia logica* i *potentia objectiva*. Prva je formalno određenje, zajedničko svim suštinama stvari, pa i za božju; druga je sadržajno određenje suština stvorenih stvari, pošto se odnosi na mogućnost egzistiranja svake pojedinačne, baš ove i od svih drugih različite suštine. Takođe, *potentia logica* intrinzična je suštinama, dok *potentia objectiva* to nije, već im pridolazi od božje svemoći.

Zavisnost suština stvorenih stvari od božanske svemoći znači da su one od Boga zavisne kao od svog delotvornog uzroka. To praktično znači da *potentia objectiva* implicira prisustvo delotvornog uzroka kao jednog od određenja same suštine. S obzirom na to, opravdano je reći da su i za Suarez a suštine stvorenih stvari stvorene¹¹; one se ne

7 *De potentia Dei* naslov je jednog Tominog dela.

8 Toma bi rekao da nema apsolutno ničega, jer pre pridolaska egzistencije (*esse*) suštine nema, te ne može ni postojati nikakvo njoj unutrašnje određenje.

9 DM 31. 6. 13: 26, 246. „Srž realnosti puko moguće stvari, dakle, jeste njena ne-nemogućnost ili nesamoprotivrećnost. Posedujući ovo unutrašnje, minimalno, 'kvazinegativno' određenje, stvar potpada pod zajednički pojam bića kao imenice. U tome je ona nalik aktualnim stvorenim stvarima, pa čak i samom Bogu koji oboje jesu nesamoprotivrećni“, Doyle 1967: 38–39.

10 DM 31. 2. 7: 26, 231. „Egzistiranje u objektivnoj potenciji (*potentia objectiva*) [samoj suštini] nije ništa drugo do mogućnost egzistiranja kao objekta neke moći“, DM 31. 3. 4: 26, 234.

11 „Jer Bog jedini stvara suštinu bez pretpostavljanja [bilo koje druge] suštine i sledstveno on jedini stvara direktno i suštastveno stvorenu suštinu, onakvu kakva ona jeste“, DM 31. 9. 25: 26, 266.

moгу adekvatno pojmiti odvojeno od svog aktualnog delotvornog uzroka (ukoliko egzistiraju realno, kao stvari u svetu) ili barem od potencijalno delotvornog uzroka (ukoliko nisu realno egzistirajuće, već su samo u Božjem duhu). Neobaziranje na prisustvo delotvorne uzročnosti direktno vodi brkanju suština stvorenih stvari s bićima razuma, koja nisu *possibile logicum* i nemaju *potentia objectiva*.¹²

Šta, s obzirom na rečeno, znači da su za Suareza suštine stvorenih stvari takođe stvorene? Šta je stvoreno u njima i šta je uopšte (sve) stvaranje? Tri su nivoa (posmatranja) suštine stvorenih stvari kod Suareza.

Prvi je nivo onaj logičke mogućnosti. Utoliko što su *possibile logicum*, i Bog i suštine stvorenih stvari imaju *potentia logica*. Na ovom nivou, i Bog i suštine, dakle sva bića, jesu apstrakcijom sagledavani samo kao neprotivrečna bića. *Izuzetno* je važno uočiti sledeće: pošto Bog nema uzrok¹³ i pošto i on jeste *possibile logicum*, sledi da *potentia logica* kao takva nije uzrokovana, tj. da *neprotivrečnost nema uzrok*.

Drugi nivo jeste nivo određenja *potentia objectiva*. Pošto Bog nužno realno egzistira, tj. u njemu nema nikakve potencijalnosti, on na ovom nivou nije prisutan. Zato se na njemu nalaze suštine stvorenih bića. Sve one jesu objekti božjeg duha, dakle njegovog razuma, njegove volje i svemoći. Nekim je suštinama Bog pridao realno egzistiranje, pa one jesu *i* kao realno egzistirajuće stvari u svetu, a drugima nije, pa one jesu samo u njegovom duhu.

Nivo *potentia objectiva* jeste nivo stvaranja i ono ima dva stupnja. Zarad jasnosti izlaganje ćemo maksimalno pojednostaviti. Kada odluči da stvori jednu stvar u svetu, Bog prvo svojom delotvornom uzročnošću mora stvoriti njenu suštinu: on donosi odluku (koju će svojom moći i odelotvoriti) koje će sve atribute dotična suština imati, pri čemu mora voditi računa o tome da atributi budu međusobno saglasni, jer taj zahtev nameće *possibile logicum* same suštine. Prema tome, *svako stvoreno biće jeste ovo ili ono biće po Bogu kao po svom uzroku, ali nije po Bogu biće* kao takvo, već je to po svom *possibile logicum*.

Svojom moći Bog je, dakle, sjedinio određene atribute u jednu celinu koja je suština neke stvorene stvari i koja ima potenciju za realno egzistiranje. Nakon toga Bog može doneti novu odluku kojom će dotičnoj suštini i podariti takvo egzistiranje, što je stvaranje u uobičajenom smislu reči. Stvaranje, znači, ima dva stupnja: stvaranje suštine („lepljenje“ izabranih predikata na *potentia logica*) i pridavanje realne egzistencije toj suštini.¹⁴

Na trećem se nivou nalaze realno egzistirajuće suštine stvari: Bog kao realno egzistirajuće biće i sve realno egzistirajuće suštine stvorenih stvari.

Kod Suareza je egzistencija je izgubila svaku samostalnost u odnosu na suštinu, postala je njen predikat i, kao egzistencija, više nije konstituent bića, već je biće tek potpuno aktualizovana suština. S obzirom na to, može se s punim pravom reći da je kod Suareza na delu „unutrašnja vladavina suštine nad egzistencijom“.¹⁵ Međutim, kao i

12 Up. DM 54. 2. 23: 26, 205. Kod Dunska Skota (Duns Scotus) pronalazimo lepo objašnjenje ove razlike: „Ne biti nešto' pripada čoveku od večnosti i 'ne biti nešto' pripada himeru na isti način. Afirmacija 'biti nešto' nije protivna (*non repugnat*) za čoveka i negacija je kod njega sadržana jedino zato što ga jedna moć nije aktualizovala, ali je protivrečna za himeru zato što nijedan uzrok ne može načiniti da ona bude nešto ... Čovek je biće koje nije protivno po logičkoj potenciji, a himeru je protivna po oprečnoj nemogućnosti, zato što jeste protivna“, *Ordinatio* I, 36, 60–1; cit. prema Normore, 1996: 162.

13 Up. DM 31. 6. 15: 26, 247 i DM 31. 13. 10: 26, 301.

14 Izlaganje u ovom i prethodnom pasusu rezultat je visoke apstrakcije i pojednostavlivanja. Za Boga, naravno, ne postoje nikakvi koraci u stvaranju, već je reč o jednom jedinstvenom aktu koji mi, konačni duhovi, moramo razdeliti da bismo ga razumeli.

15 Gilson 1952: 98. Za Žilsonovu tomističku kritiku Suareza, vidi 99–107.

svaka vladavina, i ova ima svoju cenu i Suarez je hteo ne hteo mora platiti. Najjednostavnije rečeno, time što je „progutala“ egzistenciju, sama je suština na sebe morala primiti neka određenja egzistencije, morala je zadobiti neka određenja koja, na primer, kod Tome nema. Najvažnije od tih određenja jeste povezivanje s uzročnošću.

Dakle, za razliku od Akvinca, kod Suareza ima smisla pitati zašto neka stvarna suština ima uzrok, ako ga ima, ili nema uzrok, ako ga nema (božja). To je pitanje moguće samo ukoliko je prethodno uspostavljena veza između uzročnosti i stvarnih suština koja ne implicira uzrokovanost neke konkretne stvarne suštine, ali je *može* implicirati: *ima smisla pitati za uzrok stvarnih suština posmatranih kao possibile logicum*. Utoliko, reč je o jednom novom, transcendentalnom nivou, transcendentalnom u odnosu na suštine stvorenih stvari, koji omogućava – i *nalaže* – da se o svakoj suštini pita ima li ona uzrok ili ga nema, bez obzira na odgovor. Kako pojam uzroka u ovom slučaju potiče od uzroka egzistencije, svako pitanje o uzroku suština mora pitati za odlike *delotvornog* uzroka.

Rene Dekart (1596–1650)

Dobro je poznato Dekartovo učenje o stvorenosti suština stvari tj. večnih istina¹⁶ o tim suštinama, te ukoliko se ima u vidu beskonačna moć njegovog Boga¹⁷, uopšte ne čudi što ga Dekart zastupa. Za Dekarta, naime, božja je moć tolika da on ustanovljava večne istine i zakone logike i matematike. Kolika je njegova moć govori i to da njome on i sam sebe proizvodi, tj. Dekartov je Bog uzrok samog sebe; Spinoza (Spinoza) će preuzeti ovo temeljno određenje Boga i razviti ga u pravcu panteizma. Za samog Boga ne postoje ni nemoguće ni protivrečne stvari; u principu, Bog može stvoriti sve što mu se prohte:

„Ne mislim da su od Boga nezavisne suštine stvari i matematičke istine koje o njima možemo znati. Štaviše, mislim da one jesu nepromenljive i večne, jer je volja i odluka Boga htela i odlučila da one takve treba da budu.“ (*Peti odgovori*: VII 380)

„Pošto je Bog uzrok čija moć prevazilazi granice ljudskog razumevanja i pošto nužnost ovih istina ne prevazilazi naše znanje, sledi da ove istine jesu nešto manje od nepojamne moći Boga, te da su njoj podređene.“ (*Mersenu*, 6. 5. 1630: I 150)

„Tvrditi da su te istine nezavisne od Boga, znači govoriti o njemu kao o nekakvom Jupiteru ili Saturnu i podrediti ga Stiksu i sudajama ... [Večne istine] Bog ne zna ni na koji način koji bi podrazumevao da su istinite nezavisno od njega. Ako ljudi uistinu razumeju smisao svojih reči, nikada bez blasfemije neće reći da istine o bilo čemu prethode znanju koje Bog ima o tome.“ (*Mersenu*, 15. 4 i 6. 5. 1630: I 145, 149)

Kako stoje stvari s principom neprotivrečnosti, pošto je i on večna istina. Da li je on za Dekarta stvoren? Kao što smo videli, u sholastici su protivrečnost i mogućnost

16 “[O]ve suštine nisu ništa drugo do večne istine“ (*Mersenu*, 27. 5. 1630: I 150), jer večne istine izražavaju nužnost odnosa između atributa koji čine suštinu. Jedna suština jeste zbir atributa koji je čine i njihovih odnosa izraženih večnim istinama.

17 Epiteti koje Dekart koristi da bi opisao božansku moć jesu sledeći: beskonačna, neizmerna, nadvladavajuća, nadilazeća, neiscrpna, vrhunska, bez ikakvih granica (up. *Prvi odgovori*: VII 112; *Četvrti odgovori*: VII 235; *Meslanu*, 2. 5. 1644: V 119; *Mersenu*, 4. 3. 1641: III 329; *Mersenu*, 6. 5. 1630: I 151; *Meslanu*, 2. 5. 1644: V 118; *Mersenu*, 15. 4. 1630: I 146).

bile ekvivalentna određenja: nešto je moguće ako i samo ako je neprotivrečno. Šta se s njima događa kada se u njihov odnos umeđa Dekartov beskonačno moćni Bog? Koji je tada smisao neprotivrečnosti i mogućnosti?

Dekartovo učenje o stvorenosti večnih istina ukazuje na prvu veliku razliku u odnosu na sholastiku, naime više ne postoji univerzalna racionalnost, zajednička za Boga i čoveka, već neprotivrečnost i mogućnost imaju smisao jedino u kontekstu ljudske, parcijalne racionalnosti, tj. u kontekstu stvorenog sveta. Kod Dekarta reč je o za-čoveka-pojmljivoj-neprotivrečnosti i mogućnosti u stvorenom svetu. Za ljudsku racionalnost mogućnost je implicirana neprotivrečnošću: suština brda bez atributa doline za čoveka je protivrečna suština i zato je za čoveka brdo bez doline nemoguće i nepojmljivo. Drugim rečima: „Nema protivrečnosti u stvarima, već samo u našim idejama. Jer, samo su ideje one koje spajamo tako da su nesaglasne s drugim [idejama]. Nasuprot tome, stvari nisu međusobno nesaglasne pošto sve mogu egzistirati tako da nijedna stvar nije nesaglasna s bilo kojom drugom. Sa idejama je suprotan slučaj: u idejama spajamo i ujedinjujemo odvojene stvari koje, uzete same za sebe, nisu nesaglasne. To je izvor protivrečja.“ (*Razgovor s Burmanom*: V 160)¹⁸

Dekart eksplicitno tvrdi da Bog nije morao da ustanovi princip neprotivrečnosti kao večnu istinu: „Razmatranje prvog [bezgranične moći] pokazuje nam kako Bog nije mogao biti određen da načini istinitim da protivrečnosti ne mogu zajedno biti istinite i da je, sledstveno, mogao učiniti suprotno. Razmatranje drugog [konačnosti duha] uverava nas da čak i ako bi to bilo istinito, ne treba da pokušavamo to da razumemo, pošto naša priroda za to nije sposobna. Čak i ako je Bog hteo da neke istine treba da budu nužne, to ne znači da ih je nužno hteo; jer, jedna je stvar hteti da one budu nužne, a sasvim je drugo hteti ih nužno ili biti prinuđen hteti ih.“ (*Meslanu*, 2. 5. 1644: IV 118)

Bog se pri stvaranju zato ne mora pokoravati principu neprotivrečnosti: „Ne čini mi se da bi ikada trebalo da kažemo za bilo šta da ne može biti od Boga načinjeno. Pošto svaka osnova istine i dobrote zavisi od njegove svemoći, ne bih se usudio da kažem kako Bog ne može načiniti brdo bez doline ili načiniti da jedan i dva ne budu tri.“ (*Arnou*, 29. 6. 1648: V 224)

Kao i za sholastiku, princip neprotivrečnosti i za Dekarta je u stvorenom svetu ekvivalentan s pojmljivošću (pojmljivo je sve što je neprotivrečno), ali kod njega je reč o uslovnoj ekvivalenciji, jer ona zavisi od božje odluke da, prvo, postavi princip neprotivrečnosti kao univerzalno važeći za sve stvoreno i, drugo, da ga učini ekvivalentnim s pojmljivošću. Suštine i dalje jesu pojmljive zato što nisu protivrečne, ali su sama ta neprotivrečnost ima uzrok, božansku odluku. Sada su nepromenljivost i istinoljubivost Boga metafizičko sidrište, a ne više neuzrokovani princip neprotivrečnosti. S obzirom na tom, nema više prepreka da i protivrečne suštine budu pojmljive ili moguće. Ne znamo koji su razlozi vodili Boga da ljudski duh načini takvim da ne može pojmiti protivrečnost (*Meslanu*, 2. 5. 1644: IV 118).

Sve u svemu, kod Dekarta su pojmovi neprotivrečnosti i mogućnosti radikalno drugačije utemeljeni u odnosu na sholastiku. *Nemoguće* i *protivrečno* vezani su za stvoreni svet i parcijalnu racionalnost, te više ne izražavaju nikakvu spoljnu ili unutrašnju nesaglasnost; za Boga su to međusobno nezavisna određenja, a njihov metafizički smisao tek je nedostatak mogućnosti poimanja, ništa više.¹⁹

18 Up. *Drugi odgovori*: VII 152; *Arnou*, 29. 6. 1648: V 224; *Meslanu*, 2. 5. 1644: IV 118.

19 „Ako pod mogućim mislite na ono na šta obično svako misli, naime sve što nije u sukobu s našim ljudskim pojmovima...“, *Drugi odgovori*: VII 150.

Sama se beskonačna moć Boga, dakle, niti temelji niti je ograničavana principom neprotivrečnosti; ona može, ali i ne mora, delovati u skladu s njim. Ne treba prevideti da rečeno stoji nezavisno od toga da li je neprotivrečnost uzrokovana ili nije. I zato, na kraju krajeva, nebitno je koji je status principa neprotivrečnosti; ma koji da je, sve ostaje isto, pošto on više ne važi apsolutno. *Njegov status postao je irelevantan, jer je beskonačna moć prema njemu indiferentna.*

Interpretacijom suštine Boga kao beskonačne moći kod Dekarta je odnos neprotivrečnosti i mogućnosti postao za njih same spoljan odnos koji sad zavisi od božje volje i njegove delotvorne uzročnosti.

Kartezijanski zaključak: Nemoguće kako „priroda“ zla

Postoji, da tako kažemo, najmanje dvostruko osiguranje od opasnosti da čovek ikada „naleti“, da upotrebimo Dekartove primere, na brdo bez doline, na krug s nejednakim poluprečnicima ili na zbir dva i tri koji ne daje pet. Prvo, sve što je stvoreno stvoreno je u saglasnosti s principom neprotivrečnosti, to je najtemeljniji princip stvorenog sveta. Drugo, čak i da postoji brdo bez doline, ljudski duh ostaje slep za takvo nešto, jer jedna takva stvar ne bi bila obuhvaljiva kategorijama njegovog mišljenja. To za njega ostaje nepojamno.

No, ima jedan topus u stvorenom svetu gde se, po Dekartu, čovek susreće s nemogućim svakog dana. Čitamo Dekarta:

„[D]ok volja stiže dalje od razuma – ne zadržavam je u istim granicama, nego je protežem i na one stvari koje ne razumijem; a kako pri tome biva neodlučna, lako odstupa od istinitog i dobrog.“ (Četvrta meditacija, pasus 9: VII 52)

Naime, jasne i razgovetne ideje za Dekarta jesu ideje mogućih stvari i u sebi ne sadrže protivrečnost. Ako ljudski duh pristajanjem volje nejasne i nerazgovetne ideje drži jasnim i razgovetnim, onda se njihov sadržaj na saznajnom planu javlja kao istinit (iako je lažan), na ontološkom kao neprotivrečan (iako je protivrečan), a na praktičkom kao moguć (iako je nemoguć). Pretpostavka toga jeste parcijalnost ljudske racionalnosti i neograđičenost volje, odnosno njena sloboda da se ne pokorava jedino uvidima (intuitio) razuma (za razliku od Tominog Boga): „Kada nas [našu volju] veoma evidentni razlozi pokreću u jednom smeru, mi, iako moralno govoreći, teško možemo da se krećemo u suprotnom, mi to apsolutno možemo (...) jer veća se sloboda sastoji bilo u većoj sposobnosti za samoodređenje, bilo u većem korišćenju moći koju imamo da sledimo ono lošije, iako vidimo ono bolje.“ (Meslanu, 9. 2. 1645: IV 173–174)

Na taj način, ljudsko delanje u novom veku prestaje da biva suštastveno određivano znanjem: „Čovjek, doduše, može činiti stvari sa 'univerzalnoga', apsolutnog stajališta, što filozofi nikada [do Galileja i Dekarta] nisu smatrali mogućim, ali on je izgubio svoju sposobnost da *misli* na način univerzalnog, apsolutnog.“ (Arendt 1991: 218)

Subjekt koji upotrebljava svoju volju i moć za stvaranje na osnovu nejasnih i nerazgovetnih ideja, zapravo stvara stvari koje ne razume i koje su samim tim za njega protivrečne i nemoguće. Drugim rečima, stvara *nihil*.

S obzirom na citirano mesto iz *Meditacija*, to znači da je za Dekarta zlo egzistiranje nemogućeg, što je zapravo samo druga strana već rečenog, naime da je nerazumljivo zapravo protivrečno. Nihilizam direktno sledi iz neograničenosti volje.

Kako to, iako egzistirajuće, ipak jeste nerazumljivo i nemislivo, imperativna postaje potreba za njegovim prevođenjem u kategorije razumljivog, a time i za njegovim

opravdanjem. Otud, nimalo ne čudi enormna uloga ideologija i njihove proizvodnje u novom veku, niti išta više čudi pristajanje modernog čoveka na njih.

Literatura

Originalna dela

AT: Adam P., Tannery C. (publ. par). *Oeuvres de Descartes*. Paris: Vrin, 1996.

Meditacije: Descartes, Rene *Meditacije o prvoj filozofiji*. Prevod Tomislav Ladan. U E. Husserl, *Kartezijanske meditacije I*. Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost, 1975.

Akvinski 1981: Akvinski Toma (1981). *Izabrano djelo*. Prevod Tomo Vereš. Zagreb: Globus.

—(1990). *Izbor iz djela*, tom I. Prevod Veljko Gortan, Josip Barbarić. Zagreb: Naprijed.

CG: (1993). *Suma protiv pogana*. Prevod o. Avgustin Pavlović. Zagreb: Kršćanska sadašnjost.

DM: Suárez, Franciscus S.J. (1856–77). *Disputationes metaphysicae*. U *Opera Omnia*, tomovi 25, 26. Paris: Vives.

—(1983). *On the Essence of Finite Being As Such, On the Existence of That Essence And Their Distinction, Metaphysical Disputation XXXI*. Translated from the Latin With an Introduction by Norman J. Wells. Milwaukee: Marquette University Press.

—(2004). *The Metaphysical Demonstration of the Existence of God. Metaphysical Disputations 28–29*. Translated and Edited by John P. Doyle. South Bend, Indiana: St. Augustine's Press.

Sekundarna literatura

Ariew 1994: Ariew, Roger. „Descartes and Scholasticism: The Intellectual Background to Descartes' Thought“. U Cottingham (ed.), *The Cambridge Companion to Descartes*. Cambridge: Cambridge University Press: 58–90.

Arendt 1990: Arendt, Hannah. *Vita activa*. Zagreb: August Cesarec.

Barbarić 1980: Barbarić, Damir. *Vježbe u filozofiji*. Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost.

Božovič 1990: Božovič, Miran. „Descartes – dvom, gotovost, norost“. Pogovor za Foucault, Derrida, *Dvom in norost*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.

Božovič 1991: *Bog kot veliki drugi v novoveški filozofiji*. Doktorska teza. Ljubljana: Filozofski fakultet Univerziteteta v Ljubljani.

Collins 1959: Collins, James *God In Modern Philosophy*. Chicago: Henry Regnery Company.

Cronin 1966: Cronin, Timothy, S. J. *Objective Being in Descartes and in Suárez*. Analecta Gregoriana, vol. 154. Roma: Gregorian University Press.

Doyle 1967: Doyle John P. „Suarez on the Reality of the Possibles“, *The Modern Schoolman* 45 (1967): 29–48.

Elders 1990: Elders S. V. D., Leo *The Philosophical Theology of St. Thomas Aquinas*. Leiden: E. J. Brill.

1993: *The Metaphysics of Being of St. Thomas Aquinas in a Historical Perspective*. Leiden: E. J. Brill.

Gilson 1952: Gilson, Ethienne *Being and Some Philosophers*. Toronto: Pontifical Institute of Mediaeval Studies.

Kretzmann, Stump 1993: Kretzmann Norman, Stump Eleanore (eds.) *The Cambridge Companion to Aquinas*. Cambridge: Cambridge University Press.

La Croix 1991: La Croix, Richard „Descartes on God's Ability to do the Logically Impossible“. U Moyal (ed.), *Rene Descartes: Critical Assesments*, IV vols. London and New York: Routledge, vol. 3: 36–53.

Marion 1999: Marion, Jean-Luc *On Descartes' Metaphysical Prism; The Constitution and the Limits of Onto-theo-logy in Cartesian Thought*. Translated by Jeffrey L. Kosky. Chicago and London: University of Chicago Press.

Milidrag 2006: Milidrag, Predrag *Samosvest i moć: Dekartov Bog kao causa sui*. Beograd, Institut za filozofiju i društvenu teoriju, Okean.

Normore 1996: Normore, Calvin „Scotus, Modality, Instants of Nature, and the Contingency of Present“. U Honenfelder, Wood, Dreyer (eds.) *John Duns Scotus: Metaphysics and Ethics*. Leiden: E. J. Brill: 161–174.

Secada 2000: Secada, Jorge *Cartesian Metaphysics: The Late Scholastics Origins of Modern Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press.

Wells 1961: Wells, Norman „Descartes and the Scholastics Briefly Revisited“. *The New Scholasticism* 35: 172–90.

Wells 1982: „Descartes' Uncreated Eternal Truths“. *The New Scholasticism* 56: 185–99.

WHAT IS THE RELATION BETWEEN NONCONTRADICTION AND POSSIBILITY? SCHOLASTICS AND EARLY MODERN RESPONSES.

Summary

The article analyzes the meanings of the notions of noncontradiction, possibility and potency in Thomas Aquinas, Francisco Suárez and Rene Descartes. The most important features of Aquinas's understanding are uncaused principle of noncontradiction, the determination of divine will by that principle and consubstantiality of eternal truths in divine reason. In Suárez there is an initial linking of causality with the essences of things and eternal truths; because of that, the emphasis is now on the divine will and not on the reason as in Aquinas. The consequence of this shift could be seen in Descartes: the very possibility is not founded on the noncontradiction but both depend of divine will and its power, that is the possibility and contradiction are universal only in created world. In the conclusion it was shown that on the basis of Descartes' understanding it is possible to understand the notion of evil as the existence of impossible.

Key words: Aquinas, Suárez, Descartes, causality, noncontradiction, evil, divine power, creation of eternal truths

Predrag R. Milidrag

Марија В. Лојаница¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Одсек за филологију
Катедра за англистику

Јасмина А. Теодоровић
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Одсек за филологију
Катедра за англистику

ОНТОЛОГИЈА (НЕ)МОГУЋЕГ: ФИКЦИЈА, ТЕОРИЈА, МАТРИКС²

У студији *Конструисање постмодернизма*, Брајан Мекхејл истиче да је типична сајберпанк форма тзв. „уметнутог света“, односно „света-унутар-светова“ сајберспејс. Мотив сајберспејса своје корене има у илузији коју интензивно доживљавамо док смо загледани у неки простор који се простира „унутар“ или „иза“ равног екрана компјутерског монитора. Како истиче Фредрик Џејмсон, то је *парапростор*, то јест димензија мета-света који је увек-већ једино пројектован у будућност. Један од основних циљева рада јесте да се преиспита Мекхејлова теза у којој мери су поменути светови и простори Фукоове хетеротопије. Према Мекхејлу, поменути светови и простори јесу репрезентативни примери хетеротопије као немогућих простора диспаратних дискурзивних поредака (у сајберпанку актуелизовани као диспаратни микросветови). Са друге стране, Фуко истиче да су хетеротопије простори и места који заузимају реалан, односно постојећи простор, те су самим тим противтежа утопијама. Узимајући у обзир наведене тезе, у раду ћемо настојати да преиспитамо дијалектику простора и парпростора, односно простора и не-простора, процесе који доводе до конституисања те дијалектике, те најзад (не)могућност њеног постојања.

Кључне речи: простор, време, сајберпростор, теорија, фикција, матрикс

Мотив сајберспејса своје корене има у илузији коју интензивно доживљавамо док смо загледани у неки простор који се простира „унутар“ или „иза“ равног екрана компјутерског монитора. Дакле, интензивно доживљавамо илузију и то ону коју нам пружа простор. Шта је простор? Шта је *сајбер*? Интересантно је истаћи запажање да је *сајбер*, између осталог, један савршени префикс зато што нико нема, назовимо, представу шта он заправо значи, те да се може ставити уз било коју већ постојећу реч да би иста звучала као нова, „cool“, необична, сабласна. Но вратимо се на појам простора. Занимљиво је приметити да прва дефиниција простора коју нуди етимолошки речник гласи да је то временски период, односно трајање временског периода као и ограничени ентитет у једној, две,

¹ myalojanica@gmail.com

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

три или више димензија.³ Савремена физика простор квалификује и квантификује као: континуиран, изотропичан, хомоген, финитан и/или нефинитан, што ће рећи не дефинише простор као пуки систем релација.⁴ Наравно, нису све наведене квалификације доступне перцепцији. Оне су резултат дугачког, континуираног и систематичног процеса апстраховања које своје корене има у уму примитивног човека. Међутим, треба истаћи да појам апстраховања и апстрактног код примитивног човека није исто што и наведени појмови и концепти код модерног човека. Филолошка, археолошка и антрополошка истраживања показују да тзв. примитивна мисао није била у стању да апстрахује концепт простора и тиме га одвоји од доживљавања истог. Примитивном уму простор је једноставно представљао насумични низ конкретних оријентира, датих праваца и смерова, а сваки од праваца и смерова био је повезан са реминисценцијама емотивног карактера. Међутим, већ у Месопотамији митопоетска мисао успоставља координатни просторни систем, али овакав систем није детерминисан конкретним и универзално важећим мерним инструментима већ субјективно успостављеним системом вредности. Процес о коме говоримо свакако није био кратак и једноставан јер археолошка истраживања показују да је у том периоду апстраховање било условљено практичним интересима.⁵ Даље, Платон ће рећи да је физичко тело дефинисано геометријским површинама које не садрже ништа друго до празан простор. Условно речено, остављајући физику по страни, испоставља се да је јудео-хришћанска теологија одиграла кључну улогу у дефинисању физичких теорија простора од времена Филона до Њутнове ере па и касније. Према теолошким постулатима, философија природе (или природна философија) стоји у служби Више Врсте. Простор је, у том контексту, атрибут Бога чак Бог је простор. Па и према Њутну, простор је сензоријум Бога, шта више он је Божанска екстензија.⁶

Али десило се путовање кроз време, а самим тим и простор, које се како су векови пролазили, а у духу одређене епохе, пропорционално убрзавало. И шта се дешава у овом савременом, неки га зову постмодерном добу које према Фукоу није епоха новог као што то није ниједна епоха?⁷

Џејмсон, Бодријар и Вирилио покрећу питање релативитета у контексту феномена убрзања у свим пољима људског деловања. Живимо у тзв. биоскопским друштвима Бодријарове *интегралне реалности* и Фукоове рапидне циркулације призора који се у нама складиште.⁸ Такав релативитет ми живимо и као таквог, односно њиме условљени га и интерпретирамо – као „хипер“, „супер“, „сајбер“ и корак даље „beyond“. Џејмсонове и Вирилиове тезе о убрзању историје, те и о губитку осећаја да историјски живимо, идентичне су. „Убрзањем самог релати-

3 Према Online Etymology Dictionary, <http://www.etymonline.com>, 10.10.2012.године

4 Према Џемер 1993: М. Jammer, *Concepts of Space: the History of Theories of Space in Physics*, Mineola, New York: Dover Publications.

5 Нпр. у древној Сумери мерна јединица простора је било зрно жита.

6 Према Џемер 1993: М. Jammer, *Concepts of Space: the History of Theories of Space in Physics*, Mineola, New York: Dover Publications.

7 Према: Фуко 1998: М. Фуко, *Археологија знања*, превео Младен Козомара, Београд: Плато и Џејмсон 1984: F. Džejmson, *Političko nesvesno: Pripovedanje kao društveno-simbolički čin*, превео Dušan Puhalo, Београд: Rad.

8 Према: Фуко 1984: М. Foucault, "Of Other Spaces", transl. by Jay Miskowiec, The French Journal Architecture /Mouvement/ Continuité (интернет извор: <http://web.mit.edu/allanmc/www/foucault1.pdf>).

витета – убрзавањем ‘стварног времена’, убрзавањем ‘живота’ (...) укљештени у простору без простора (територије) (...) у тоталној детериторизацији шта нам у поретку преостаје за интерпретирати? Ништа осим релативитета!“ (Вирилио 2000: 27). Вирилио не говори о релативитету физике, већ релативитету живота који „живимо“. Лиотар ће покренути питање субјекта као покретача који се сâм конституише као софтвер који ће исконструисати све остале софтвере.⁹ Са феноменолошког становишта, залазећи у поље гешталт теорије (Gestalt theory), односно психологије обликовања и перцепирања форми, Вирилио развија теорију перцепције и као пример узима војну формацију. „Војна формација представља организовану форму перцепције“ (Вирилио 2000: 31). У контексту де Манове трополошке анализе, сада дискурса о постмодернизму, односно дискурса постмодернизма, Вирилиова војна формација представља метафору за концепт тзв. „критичног простора“ у било ком од његових форми представљања, у: архитектури, политици, културолошким и књижевним теоријама, филозофији, уметничком стваралаштву, итд. Говоримо и о (пост)модернистичком, односно савременом „критичном простору“ и његовим репрезентацијама. Према Фредрику Џејмсон, говоримо о парастор, то јест димензији мета-света који је увек већ једино пројектован у будућност.

Шта бисмо рекли да је критичан простор савременог доба узимајући у обзир тезе које смо навели у вези са тим како је примитивни човек схватао, то јест доживљавао појам апстрактног и процес апстраховања? У постмодерном читању простора и времена дешава се акутно отцепљење од првобитних импликација речи *простор* тј. одвајање концепта простора од концепта темпоралитета, простора и места. Можемо само да запазимо, у постмодернистичком духу, парадоксалност и апсурдност овог догађаја у ери глобализације, униформизације у којој се све мултипликује. Слотердијк истиче да, у том смислу, постмодернизам пориче сваку могућност дијалектике док исту управо рапидно мултипликује у сферама: економије, политике, културе и уметности. Говоримо о паноптичкој идеологији. Постмодернистичка, било културолошка, филозофска, теоријска или уметничка промена у начину перципирања времена и простора проузрокована је губитком правца и смера, а самим тим и дезоријентацијом у простор-времену, као и амбивалентним приступом појмовима прошлости и будућности, те и феномену глобализације. Брзина промене у ери машина утиче на начин на који живимо, мислимо о свету и представљамо свет и своје место у њему. У ери информација имамо следећи парадокс – све **јесте** невидљиво, **неопипљиво** и подложно фалсификовању. У савремено доба представе које имамо о свету обликују свет уместо да је однос обрнут. У том контексту, можемо да кажемо да се дешава једна продукција, па и хиперпродукција, корак даље – репрезентација репрезентације простора и времена. Одлазимо, чини се, и корак дубље од симулације симулакрума. Да ли је производ оваквог процеса мултипликација симулакрума или његово продубљивање у непрегледни време-простор/простор-време лавиринт? Не можемо да се не запитамо шта се десило у временском распону од примитивног човека до савремене епохе која у поменутом лавиринту долази у исту ситуацију, а то је да простор јесте време и време јесте простор. Промена заправо подразумева одмак од иницијалног односа према простору (и) времену: прво смо простор и време доживљавали, чулно перципирали и процесовали, онда смо почели да их меримо, потом смо о њима мислили и писали, а онда смо се заглави-

9 Према: Лиотар 1991: J. F. Lyotard, *The Inhuman*, Stanford, California: Stanford University Press.

ли у све-невидљивом лимбу. Да се навратимо на горе поменути јудео-хришћанску теологију којој је било нужно мерење пре свега простора због успостављања вредносне хијерархије онога који је горе и оних који су доле. Дакле, парадокс је, између осталог, и у следећем: ако је Бог, који год, творац живота и врховни арбитар, шта (не ко је) је онда Бог вернику Нове Религије? Вредносна хијерархија горе-доле требало би да подразумева јасну и недвосмислену одвојеност ова два поретка. У савременом свету, међутим, како би МекХејл рекао, одвија се процес осмозе пошто опна између светова постаје порозна, а потом се и потпуно губи јер сада се горе улива у доле, доле у горе, лево се прелива у десно, итд. Остала је само мода, „outfit“, мрежа – матрикс. Које је врховно божанство ове нове (наше) религије? Јесте ли иконографија савременог света сајбер хобит, чаробњак, маг – изгубљени аватар? Јесу ли ово, како Фуко истиче, химере „новог“ хуманизма? У сукцесивним варијацијама дискурса кроз епохе: дикурс задовољства у антици, дикурс тела у средњем веку, дикурс лудила у доба класицизма и дикурс сексуалности у модерно доба дошли смо до дискурса асексуалности и ателесности. Поставља се питање: а шта је са дискурсом? Јесте ли се и он анулирао кроз продукције и репродукције, фабулације и рефабулације, презентације и репрезентације у мрежи – матриксу теорије и фикције? Фуко такође каже да сексуалност и лудило постоје, да то нису идеолошки конструкти, а ми се питамо које *шелесно* постоји у ателесном и какви су то конструкти? Уколико је и ово идеологија, да ли и на њу треба ставити префикс *a-*, као аидеологија? Које је стање епохе сајберпростора као невидљиве, адискурзивне машинерије? Која невидљива изолација је акутнија: она у паноптикону или ова о којој говоримо? Но треба скренути пажњу на то да је најзаводљивији, најмоћнији управо онај дикурс који није манифестан. „Неречено било би шупљина која изнутра поткопава све оно што се каже“ (Фуко 1998: 29). Да ли адискурзивна машинерија представља скривене притивречности дискурса који говори „ја нисам ни ово ни оно“ (Фуко 1998: 22)? Јесмо ли се одмакли од ренесансног лудака који у барци постаје „затвореник сопственог одласка“ (Фуко 1980: 9)? Па тако, за сајберспејс не постоји стандардна, универзална, назовимо је објективна дефиниција. Примера ради, објекат у сајберспејсу односи се на блокове података који плутају унутар виртуелне мреже, а по Фукоу плутајуће парче места (брод) јесте хетеротопија пар екселанс. То плутајуће парче места јесте и место без места. И поново се намеће исто питање: шта је „ново“? Која је разлика између ренесансног лудака на броду и савременог „лудака“ загладаног у компјутерски екран? Кажу савремени теоретичари да смо изгубили и способност да свет историјски доживљавамо, а намеће се да смо увек суочени са једним те истим историјским а приоритетом. У међувремену само пуца једна опна да би друга била формирана. Парче места може бити брод, може бити затворска ћелија, може бити страница књиге, може бити екран. Каква врста плутајућег парчета места, које је истовремено и место без места, јесте у том случају холограмски ентитет? Уколико је, како МекХејл истиче, матрикс „споразумна једногласна халуцинација“ (МекХејл 1992: 252), у ком времену и на ком месту/не-месту се наши обриси ресабирају ако је огледало савременог света тотални интерфејс, „простор екрана, мреже, иманенције, нумеричког, просторвремена без димензије“ (Бодријар 2007: 64)?

У овом раду није реч о фикцији као литератури, нити о Матриксу браће Вацовски или В. Гибсона. Овде је реч о фикцији, теорији и матриксу живота.

ПРИМЕР 1 – Недавно су светске информативне агенције пренеле вест да је група студената Масачусетског технолошког института дизајнирала специјални прслук који се надувава када се за објављен садржај неког од корисника друштвене веб мреже FACEBOOK кликне на опцију LIKE. На тај начин се симулира загрљај упућен ономе ко је објавио садржај. Притискањем прслука и његовим издувавањем, корисник може да одговори на „загрљај“ пошиљаоцу који и сам носи тај специјални прслук.

ПРИМЕР 2 – „Massive Multiplayer Online Role Playing Game“, или MMORPG, јесте жанр видео игара које се играју у сајберспејсу у коју је укључен изузетно велики број играча који су у интеркцији један са другима унутар виртуелног света игре. Играчи преузимају улоге одређених ликова (готово увек из света фантазије) и преузимају контролу над поступцима свог аватара. „Живот“ у свету игре се одвија без прекида чак и онда када је појединачни играч „offline“. Паузе нема. Ни када вам се једе. Уколико осећате глад. Ни када вам се спава. Уколико уопште потребу за сном осећате. Нити када осетите физиолошке потребе. Уколико сте у стању да и њих осетите. Уколико пред неком од горе наведених телесних потреба играч попусти, када се игри врати, могући исход његовог удаљавања од виртуелног света може да буде и откриће да је његов аватар мртав. Насупрот увреженом становишту, играчи једне од најпопуларнијих MMORPG, WOW, нису само адолесценти већ и „социјално функционални“ одрасли људи. Да би игри приступили и у њој остали, учесници су дужни да компанији, власнику виртуелног садржаја, за учешће у овој популарној фантазији плаћају претплату на месечном нивоу. Па тако, 2005. године компанија Blizzard, творац WOW, остварила је профит од пола милијарде америчких долара, да би се већ наредне године та цифра удвостручила. Новцем се, међутим, могу платити и виртуелне услуге и роба које су вам од других играча потребне. Дакле, иако може служити за куповину виртуелне робе, новац није виртуелан. USA долари су опипљиви, а ви постајете вест у новинама, најчешће оним које ће неко прочитати online, када се догоди следеће:

Како је пренео CBS, Тајлер Ригби, петнаестогодишњак из Охаја, играо је World of Warcraft пуна четири дана пре него што је хоспитализован због дехидратације. Његова тетка је изјавила да је Тајлер након четири дана играња када је дошао у посету изгледао као да је гледао у њу, али као да није био присутан.

Неко ће можда рећи да су изнети примери сувише екстремни. Колико екстреман је био Хакслијев *Красни нови свет* 1932. године?

Литература

- Бодријар 2007: *Ž. Bodrijar, Duh terorizma*, preveo Dejan Ilić, Beograd: Arhipelag.
- Вирилио 2000: V. Paul, *From modernism to Hypermodernism and Beyond*, London: SAGE Publications Ltd., California, New Delhi: Thousand Oaks.
- Лиотар 1991: J. F. Lyotard, *The Inhuman*, Stanford, California, Stanford University Press.
- МекХејл 1992: B. McHale, *Constructing Postmodernism*, London and New York: Routledge.
- Online Etymology Dictionary, <http://www.etymonline.com>, 10.10.2012.године
- Фуко 1980: М. Фуко, *Историја лудила у доба класицизма*, превела Јелена Стакић, Београд: Нолит.

Фуко 1984: M. Foucault, "Of Other Spaces", transl. by Jay Miskowiec, *The French Journal Architecture /Mouvement/ Continuité* (интернет извор: <http://web.mit.edu/allanmc/www/foucault1.pdf>), 5.10.2011.

Фуко 1998: М. Фуко, *Археологија знања*, превео Младен Козомара, Београд: Плато.

Џејмсон 1984: F. Džejmson, *Političko nesvesno: Priповедanje kao društveno-simbolički čin*, превео Dušan Puhalo, Београд: Rad.

Џемер 1993: M. Jammer, *Concepts of Space: the History of Theories of Space in Physics*, Mineola, New York: Dover Publications.

THE ONTOLOGY OF THE (IM)POSSIBLE: THEORY, FICTION, MATRIX

Summary

The motif of cyberspace is rooted within the illusion which we intensely experience while gazing into a space which is "within" or "beyond" the computer flat screen. According to Fredric Jameson, it is a *paraspace*, that is a dimension of the metaworld that is always projected into the future. One of the goals of the paper is to reexamine McHale's hypothesis as to what degree the aforementioned spaces are the representative examples of Foucault's heterotopias as the impossible spaces of the disparate discursive orders (in cyberpunk the latter are referred to as disparate microworlds). On the other hand, according to Foucault, heterotopias are the spaces and places which occupy the real, existent space. Thereof, the paper shall attempt to reexamine the dialectic relationship between space and paraspace, that is to say the one between space and non-space, referring to processes the result of which is the dialectic relationship in question.

Key words: space, time, cyberspace, theory, fiction, matrix

Marija V. Lojanica, Jasmina A. Teodorović

Zorica N. Đergović Joksimović¹
 Univerzitet u Novom Sadu
 Filozofski fakultet
 Odsek za anglistiku

(U)TOPIJA I (NE)MOGUĆE – GVOZDENA PETA DANAS²

Pre više od jednog veka američki pisac Džek London objavio je roman *Gvozdena peta*. Ne samo da je ovo delo i danas u formalnom smislu sveže i zanimljivo kao preteča postmodernističkog palimpsesta već ono i u idejnom smislu nastavlja da nas provocira. Pitanja koja London postavlja u svom delu – o odnosu istorije i utopije, o (ne)mogućnosti ostvarenja utopije ovde i sada, o odnosu između demokratije, oligarhije i tiranije, o opravdanosti revolucije u uslovima krajnje poniženosti i obespravljenosti – goruća su pitanja koja i danas odjekuju širom sveta. Ne samo da raznovrsni revolucionarni pokreti iznova ističu pitanje društvene nepravde ukazujući na korene problema u globalizovanoj plutokratskoj oligarhiji već se i u sferi književnosti događaju nemali tektonski potresi, tako da se i najveći cinici vraćaju utopijskim idejama, poput Mišela Uelbeka u romanu *Karta i teritorija*. Dok se sistem urušava, a establišment žmuri pred mogućom katastrofom, ostaju nam utopija i književnost, kao poslednja utočišta (post)humaniteta.

Ključne reči: *Gvozdena peta*, distopija, Džek London, nemoguće, politički roman, utopija

1.

Kod nas je malo poznato da je američki pisac Džek London, autor klasika dečje i omladinske književnosti, poput *Zova divljine* i *Belog očnjaka*, napisao i znatan broj dela koja se smatraju pretečom naučne fantastike. Među njima ima i utopijskih i distopijskih pripovesti s neskrivenim ideološkim i političkim angažmanom.³ Tu, svakako, spada i njegov utopijski roman *Gvozdena peta*. U Klutovoj i Nikolsovoj *Enciklopediji naučne fantastike* navodi se da je Londonova *Gvozdena peta*, objavljena 1908. godine, njegovo „najbolje dostignuće u naučnoj fantastici, a možda čak i njegovo remek-delo,“ u kome „predviđa pojavu fašističke oligarhije u Sjedinjenim Američkim Državama i prikazuje, kroz dokumente koje su otkrili naučnici u socijalističkom dvadeset sedmom veku, epsku revolucionarnu borbu potlačenog proleterijata“ (Clute i Nichols 2012). Ipak, danas je ovo delo, sasvim neopravdano, u velikoj meri zaboravljeno, skrajnuto, ili čak i proskribovano, bilo iz estetskih bilo iz političkih razloga.

Istinu govoreći, ni u vreme kad je prvi put objavljen nije ovaj roman bio obasut pohvalama – u političkoj sferi, socijalisti su ga osuđivali zbog pesimizma, konzervativci optuživali za radikalizam, dok su ga književni kritičari proglašavali traktatom, propagandnim delom, svodeći ga na bezvredan politički pamflet (Whalen-Bridge 1998).

1 djzorica@eunet.rs

2 Rad je nastao u okviru naučnog projekta Ministarstva prosvete i nauke Republike Srbije (broj projekta: 178008; naziv projekta: *Srpska književnost u evropskom kulturnom kontekstu*; rukovodilac projekta: dr Bojan Jović).

3 Najpotpuniji spisak Londonovih naučnofantastičnih dela može se naći u Darko Suvin and David Douglas, „Jack London and His Science Fiction: An Annotated Chronological Select Bibliography“, *Science Fiction Studies*, No 9, Volume 3, Part 2, July 1976, dostupno na <http://www.depauw.edu/sfs/backissues/9/suvin9bib.htm>

Sâm London bio je svestan da će ga takva vrsta književne avanture skupo koštati (Whalen-Bridge 1998: 73–74). Ovakav tretman, dakako neprihvaljiv, utoliko je paradoksalniji što je ovo delo i u formalnom smislu originalno i zanimljivo kao preteča tzv. postmodernističkog palimpsesta. Naime, roman koji je pred nama ima veoma složenu i zanimljivu strukturu. Reč je, zapravo, o rukopisu Avis Everhard, supruge revolucionara Ernesta Everharda, u kome se ona 1932. godine odlučuje da prikaže fiktivne dramatične događaje koji su se zbili u periodu od 1912. do 1932. godine. Priređivač rukopisa, naučnik Antoni Meredith, koji zauzima „arhimedovsku tačku izvan Avisine sadašnjosti“ (Wegner 2002: 119), ne samo da je napisao poduži predgovor, koji tvori svojevrstan okvir romana, već ga je obilato opskrbio i napomenama (ukupno čak devedeset sedam!), u kojima se trudi da svojim savremenima iz dvadeset sedmog veka, tj. 419. godine Ljudskog bratstva, objasni varvarstva predutopijskog – tačnije, distopijskog – društva. Pored nesumnjive informativnosti, ove napomene neretko su cinične i duhovite, pa i subverzivne, jer time što podrivaju kredibilnost samog rukopisa, njegovog autora, te glavnih aktera pripovesti, kod čitalaca pojačavaju osećaj očudenosti teksta i upućuju ih na bifokalno sagledavanje događaja. Tako, u petom poglavlju, pod nazivom „Filomati“, Meredith uz reč *utopista* stavlja napomenu, u kojoj čitaocima iz daleke budućnosti podsmešljivo objašnjava običaje koji su vladali početkom dvadesetog veka:

„Ljudi su u ono doba bili robovi reči. Poniznost njihovog robovanja za nas je neshvatljiva. U rečima je bila neka magija. Njihovi duhovi bili su tako zamagljeni i u takvom haosu da je jedna jedina reč mogla da sruši zaključke zasnovane na iskustvu, proračunavanju i razmišljanju kroz ceo jedan život. Takva jedna reč bila je imenica „utopija“. Dovoljno je bilo samo izgovoriti ovu reč, pa da padne ceo neki plan ekonomskog poboljšanja ili obnove, ma kako razumno bio smišljen. Veliki delovi stanovništva dovođeni su do ludila frazama kao što su „pošteno zarađen dolar“ i „puna radnička manjerka“.⁴ Kovanje takvih fraza smatralo se genijalnim delima.“ (London 1977: 351)

Ono što je za Londonove savremenike bila sadašnjost, za Mereditha, pomalo nadmenog priređivača rukopisa Everhard, pripada davnoj i primitivnoj prošlosti. Kako Filip Wegner ističe, „po Londonu, dakle, da bismo mogli da zamislimo budućnost, moramo najpre biti sposobni da tačno zamislimo sadašnjost, a to zahteva stvaranje perspektivne tačke iz koje bi se ‘detotalizovani totalitet’ koji trenutno postoji mogao uspešno kognitivno mapirati“ (Wegner 2002: 120). Stoga, moramo biti kadri da se iz neposredne sadašnjosti izmestimo u daleku budućnost i da iz te perspektive sagledamo našu stvarnost i istorijske procese. I činjenica da prvobitni rukopis nema pravi kraj već se iznenada i dramatično prekida u pola rečenice, jer njegova autorka Avis Everhard mora da ga sakrije pred iznenadni dolazak plaćenika oligarhije, ukazuje na „neokončani istorijski proces“ (Raskin 2008: 6).

Jasno je, dakle, da u ovom slučaju otežana, složena forma i dvostruka perspektiva nisu tu zarad artistsčkog poigravanja već nužno proističu iz samog teksta i ideje da se istorijska (nesavršena, distopijska) sadašnjost kognitivno može mapirati tek iz perspektive istorijski (ne)moguće utopijske budućnosti. Druga strana ove zakonomernosti još je važnija: pun značaj i dostignuća utopijske budućnosti moguće je sagledati tek u

4 Zarad veće preciznosti, u pretposlednjoj rečenici izvršene su naknadne izmene u originalnom prevodu, te su tako *an honest dollar* i *full dinner pail* prevedeni kao „pošteno zarađen dolar“ i „puna radnička manjerka“ umesto „pošten dolar“ i „dovoljna kora hleba“, kako stoji u prevodu Londonovog romana na naš jezik. Inače, frazu *full dinner pail* koristio je Vilijam Makinli, predstavnik Republikanske stranke, kao politički slogan upućen radnicima tokom kampanje za predsedničke izbore u SAD 1900. godine.

jukstapoziciji s dramatičnom, nesavršenom prošlošću koja joj je prethodila. Bifokalno čitanje sopstvene sadašnjosti kao trenutne aktuelnosti, ali i buduće prošlosti, nužno je za razumevanje istorije. Povrh svega, to je ujedno i najveći podsticaj za veru u utopiju. U tom smislu, Londonova „marginalizacija“ utopije (Wegner 2002: 100. i Shor 1994) nije čin pesimizma već, naprotiv, potvrda njegovog optimizma da će jednog dana, makar i kroz sedam vekova, utopija ne samo biti moguća, već i u potpunosti ostvarena, a da će naša distopijska stvarnost potponuti na margine istorijskog teksta.

Dakako, *Gvozdena peta* nastavlja da nas provocira i u idejnom, a ne samo u formalnom, smislu. Pitanja koja London, preko svog alter ega, revolucionarnog sokratovskog tragača za istinom, postavlja u ovom romanu – o odnosu istorije i utopije, o (ne) mogućnosti ostvarenja utopije ovde i sada, o odnosu između demokratije, oligarhije i tiranije, o opravdanosti revolucije u uslovima krajnje poniženosti i obespravljenoosti – goruća su pitanja koja i danas odjekuju širom sveta. Stoga nam politički, revolucionarni utopijski roman *Gvozdena peta* i njegova zlehuda sudbina nameću obavezu da preispitamo neka ključna pitanja i pretresemo najčešće zablude koje prate ne samo ovaj roman već i navedene žanrove, kojima on generički pripada, a to su: da li je moguće utopijsko-revolucionarno delo ovog tipa s jasno izraženom aktivističko-političkom orijentacijom objektivno vrednovati kao književno delo bez obzira na naša političko-ideološka uverenja; i, najzad – da li je Londonova utopija moguća, kao i da li je utopija *per se* uopšte moguća.

2.

Kao što je već napomenuto, kao politički roman, ovo delo je uglavnom *a priori*, zajedno s drugim delima sličnog prosede, bilo diskreditovano kao neprihvatljivo za visokosofisticirani estetički usmereni ukus kritike glavnog toka. Zašto bi takav sud bio prihvatljiv? Zašto bi politički imenitelj morao biti diskvalifikacija za bilo koje književno delo? Još je Orvel u svom eseju „Zašto pišem?“, navodeći četiri razloga za bavljenje pisanjem – čisti egoizam, estetski entuzijazam, istorijski impuls i politički cilj – naveo da „je mišljenje da umetnost ne treba da ima ništa s politikom samo po sebi politički stav“ (Orwell 1946). Orvel, naravno, reč *politika* koristi u najširem mogućem značenju, kao „želju da se svet pogura u određenom smeru, da se promene ideje drugih ljudi o društvu ka kome treba da teže“ (Orwell 1946). Orvel jeste bio značajan i uticajan pisac, i ne samo da je pisao dela koja se žanrovski mogu svrstati u istu kategoriju⁵ kao i Londonova *Gvozdena peta* već je i njegov *magnum opus*, 1984, nastao pod očiglednim Londonovim uticajem.⁶ Ipak, Orvelova promišljanja odnosa političkog i estetičkog u književnosti ne moramo nužno da prihvatimo kao merodavna.

U svojoj studiji *Politička književnost i američko biće (Political Fiction And the American Self)* Džon Vejen-Bridž, govoreći o pokušaju *ad hominem* napada na Londona u

5 Orvel, čak, bez i malo ustezanja ističe da je njegov glavni cilj bio da politički angažovano pisanje pretvori u umetnost (Orwell 1946).

6 Ovdje se ne možemo detaljno baviti uticajima Londonove *Gvozdena pete* na Orvelovu 1984. Ipak, zanimljivo bi bilo navesti bar smelu tvrdnju Dejvida Ričardsa o poreklu naslova Orvelovog znamenitog dela. Naime, uvreženo je mišljenje da je Orvel jednostavno izvršio inverziju cifara 4 i 8, te je tako 1948, godina kada je završio roman, postala 1984. Nasuprot tome, Ričards tvrdi da je Orvel datum preuzeo upravo iz Londonove *Gvozdena pete*, i to iz napomene u kojoj se kaže „Grad Ardis je završen godine 1942, grad Asgard tek godine 1984. Zidanje je trajalo pedeset i dve godine, za koje vreme je neprestano bila zaposlena vojska od pola miliona robova...“ (London 1977: 554). Kako Ričards (1976) ističe, „da se taj datum pojavio u bilo kojoj drugoj knjizi koja je prethodila Orvelovom romanu, njegova upotreba bila bi puka slučajnost, ali Orvel je bio prilično dobro upoznat s *Gvozdenom petom*.“

vreme izlaska *Gvozdena peta* iz štampe, ističe da je takva strategija upotrebljena protiv Londona samo s delimičnim uspehom, „ali će u potonjim decenijama postati redovna smicalica za diskreditovanje otovreno političkih pisaca“ (Whalen-Bridge 1998: 76). Ovaj autor postavlja suštinsko pitanje: „Ali, treba li se (i može li se uopšte) *Gvozdena peta* posmatrati 'iz čisto umetničkog ugla'?“ (Whalen-Bridge 1998: 79), te ističe da je „ideja da umetnost treba da bude distancirana, ili bar 'izbalansirana' do tačke političke neutralnosti interpretativna [...] konvencija koja se najčešće koristi da bi se omalovažio aktivistički politički roman“ (Whalen-Bridge 1998: 81). S druge strane, Filip Vegner u svojoj studiji *Imaginarne zajednice (Imaginary communities)* ukazuje na činjenicu da Džek London nikada nije ni nameravao da napiše političko proročanstvo već upozorenje (Wegner 2002: 117). Ovaj kritičar sagledava *Gvozdenu petu* u okviru Mojlanova kategorizacije kritičke utopije, te zaključuje da, kao i ruski pisac Aleksandar Bogdanov u *Crvenoj zvezdi (Красная звезда)*, utopijskom romanu objavljenom iste godine kad i *Gvozdena peta*, Džek London potiskuje narativnu elaboraciju utopijskog prostora na margine teksta preusmeravajući fokus na prikaz sukoba koji dovode do „procesa društvene promene“ (Wegner 2002: 100; uporediti s Moylan 1986: 10–11). Što je još značajnije, Vegner pronicljivo ukazuje na inherentne osobenosti narativnih utopija, jer su one

„...uključene u onaj apsolutno nasušni zadatak koji Antonio Gramši opisuje kao kulturnu pedagogiju: u narativnoj utopiji predstava 'idealnog sveta' funkcioniše kao svojevrsan maćamac, kao poigravanje najdubljim čežnjama, jednovremeno i neposredno istorijskim i neistorijskim, koji treba da namami svoje čitaoce i time omogući delovanje edukativne mašinerije tog žanra, mašinerije koja svojim čitaocima pruža novu percepciju sveta u kome žive, opskrbivajući ih nekim od veština i sposobnosti neophodnih za život u društvenom, političkom i kulturnom okruženju koje se pomalja. [...] Takva pedagoška funkcija ukazuje i na status tih dela kao javnih istupa [...] Upravo zato što su uticajne javne intervencije i u svom vremenu, narativne utopije nameću posebne zahteve svojim potonjim čitaocima. Geri Sol Morson sugerše da narativna utopija zahteva od tih čitalaca 'ekstraknjiževno' znanje, „izvesnu meru poznavanja društvenih i političkih pitanja kojima se tradicionalno bave“, kao i „razumevanje posebne semiotičke prirode književnosti, fikcije, ili pojedinih žanrova“ [...] narativna utopija jasno ističe takve zahteve, i samom svojom formom, predikajući na taj način reifikaciju kategorije 'autonomne' književnosti i primoravajući nas da stvaramo veze između raznorodnih znanja.“ (Wegner 2002: 2–3)

Dakle, *Gvozdena peta* i kao utopijsko i kao političko delo ima svoju kulturno-pedagošku misiju i to joj ni u kom slučaju ne može biti mana koja bi se dala svesti na ideološku propagandnu mašineriju. Ukazujući na sve veći značaj izučavanja kulturne geografije, Vegner na fonu kontrasta prostor-vreme, tj. geografija-istorija, ukazuje na još jednu zanimljivu paralelu. Naime, po njemu „klasično privilegovanje temporalnosti i istorije nad prostorom ima svoju književnu analogiju u kritičkoj tradiciji koja vrednuje razvoj psihologije junaka kao najviši izraz narativne umetnosti“ (Wegner 2002: 11). Ovo zapažanje utoliko je značajnije jer je *Gvozdena peta*, pored ideološki i politički motivisanih diskreditacija, omalovažavana i zbog neuverljive karakterizacije glavnog junaka Ernesta Everharda. On je u kritici s podsmehom opisan kao Londonova samozaljubljena višestruko idealizovana projekcija samog sebe kao revolucionara kakvim bi želeo biti, mada postoje i tvrdnje da mu je kao uzor poslužio Džin Debs, harizmatični suosnivač međunarodnog sindikata Industrijski radnici sveta (Barley 1995: 168). U tom kontekstu, najčešće se ističe opis Everharda – „bio je natčovek, plavokosa zver kakvu je Niče opisao“ (London 1977: 284) – ali se namerno previđa cinični

komentar Antona Mereditha, priređivača rukopisa Everhard, koji sa olimpskih visina ostvarene utopije Ljudskog bratstva sedam vekova kasnije u fusnoti ističe da je Niče bio „ludi filozof devetnaestog veka hrišćanskog računanja, koji je otkrivao nesređena zrnca istine, ali je do svoje smrti lutao oko velikog kruga ljudske misli i zalutao u ludilo“ (London 1977: 284). Možda i možemo sebi dopustiti luksuz da potpuno previdimo Londonovu autoironičnu strategiju u stvaranju lika Ernesta Everharda, kao i duhovito smišljenu dvostruku mogućnost tumačenja etimologije njegovog prezimena,⁷ ali moramo se zadržati na njegovoj naizgled opravdanoj diskreditaciji zbog psihološke neuverljivosti. Orvel je čak u svom osvrtu na *Gvozdenu petu* tvrdio da je Everhard neka vrsta ljudskog gramofona (Orwell 1940). Da li je to dovoljan razlog da ovo delo proglasimo neuspešnim i bezvrednim u književno-estetičkom smislu? Opet nam od pomoći može biti Vegnerova studija o imaginarnim zajednicama, u kojoj, oslanjajući se, u suštini, na Džejmsonovu raspravu s Nortropom Frajem, ističe činjenicu da narativna utopija nastaje iz jedne starije tradicije, tradicije viteškog romana (engl. *romance*), u kojoj psihologija junaka nikada nije bila prioritet, „već je reč upravo o vrsti u kojoj se otkriva ili manifestuje *svetskost sveta*, u kojoj [...] *svet* u tom tehničkom značenju transcendentnog horizonta našeg iskustva postaje vidljiv u smislu jednog unutrašnjeg sveta“ (Jameson 2002: 98). U svojoj uticajnoj studiji *Političko nesvesno: Pripovedanje kao društveno simbolički čin* (*The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*) Džejmson čak ističe

„prioritet političkog tumačenja književnih tekstova. [...] politička perspektiva nije nekakav dopunski metod, nije neki neobavezni pomoćni metod za druge metode tumačenja koje su danas u optičaju [...] već pre apsolutni horizont sveukupnog čitanja i sveukupnog tumačenja.“ (Jameson 2002: 1)

Ako je, dakle, po Džejmsonu, politička interpretacija svakog književnog teksta nužna, onda i svaki književni tekst podrazumeva određeni, makar i podsvesni, politički stav i angažman, te to ne samo da ga ne diskredituje već potvrđuje stav Emorija Eliota da je stroga podela na estetičko i političko – redukcioniistička i destruktivna (navedeno u Whalen-Bridge 1998). To utoliko pre važi za žanr(ove) kojima pripada *Gvozdena peta*. Naime, Darko Suvin, insistirajući na tome da je svođenje SF-a, ali i utopije, na ekstrapolaciju „zabluda tehnokratske ideologije“ (Suvin 2010: 81–82), ističe da „svaki značajan SF tekst [...] treba čitati kao analogiju, negde između maglovitog simbola i precizno ciljane parabole“ (Suvin 2010: 81). U ovakvu vrstu teksta Suvin ubraja i Londonovu *Gvozdenu petu* (Suvin 2010: 83).

Ovime smo, nadamo se, ukazali na pogubnost ideološki motivisanog prećutkivanja Londonove *Gvozdena pete*, kao i na nesuislost primene merila za vrednovanje romana na žanrovske izdanke onoga što se u angloameričkoj tradiciji naziva *romance*, a na naš jezik, nedovoljno precizno, pa i netačno, prevodi kao viteški roman.

7 Ime Ernest na engleskom znači *ozbiljan*, dok je njegovo prezime složenica sačinjena od reči *ever* (uvek, večito) i *hard* (težak, naporan, ali i tvrd), te tako junakovo prezime ukazuje kako na teškoće s kojima će neprestano morati da se suočava, tako i na njegovu seksualnu potentnost. O humoru, satiri i ironiji u *Gvozdenoj peti* videti više u John Whalen-Bridge (1998), *Political Fiction And the American Self*, University of Illinois Press, str. 83–88.

3.

Kao što je već napomenuto, i sâm Džek London isticao je da njegov roman ne treba čitati kao predviđanje već pre kao upozorenje, te stoga nije celishodno baviti se pitanjem šta se ostvarilo od onoga što je on projektovao u blisku i daleku budućnost. Kao i Orvelova *1984*, i *Gvozdena peta* igra na neizvesnost i činjenicu da su svi ishodi uvek mogući. Ipak, Džona Raskin u svom članku povodom stogodišnjice od objavljivanja Londonovog utopijskog dela ističe da

„sto godina posle prvobitnog objavljivanja, Londonove političke ideje i kulturni uvidi deluju začuđujuće savremeni. Zaista, u *Gvozdenoj peti* on opisuje zlokobnu zaveru oligarhije da uguši slobodu govora i slobodu okupljanja, da uhapsi svoje otvorene protivnike i kritičare, da stavi pod svoju kontrolu vesti i informacije, da uspostavi profesionalnu vojsku nemilosrdnih plaćenika, stvori tajnu policiju i da povede globalni rat zarad ekonomske hegemonije. Ima tu i gerilskog ratovanja, nasilnih i obesnih terorističkih akcija i hladnokrvnih terorista – svet je to koji se kupa u nasilju i koji bi mogao biti slika sveta dvadeset prvog veka. Eto knjige koja potvrđuje tačnost opaske Ezre Paunda da je „umetnik antena svog roda.“ (Raskin 2008: 2)

Sudeći po Raskinu, neka od Londonovih upozorenja pretvorila su se u ostvarena predviđanja, iako to nije bila njegova namera. Povrh svega, London je „ostavio bogato, premda dvosmisleno, zaveštanje američkim piscima, a distopijski romani Sinklera Luisa i Filipa Rota nastavljaju tamo gde je on stao“ (Raskin 2008: 7). No, vratimo se drugom našem pitanju – da li je Londonova utopija moguća i šta nam ona govori ovde i sada.

Na pitanje o ostvarivosti utopije (premda nepotrebno i, u suštini, možda čak i dezavuišuće po utopiju samu) potrošeno je dosta mastila i hartije. Ono nas ponovo vraća na dilemu da li je rodonačelnik žanra Tomas Mor na umu imao nepostojeće mesto (*ou-topia*) ili dobro mesto (*eutopia*). Jasno je – nisu sva dobra mesta jednako dobra za sve, te je tako od samog ustrojstva presudnija očigledna **namera** pisca da nam svoje rešenje predstavi kao bolje od onog koje postoji u stvarnosti. Slično tome, sve književne utopije **jesu** nepostojeće jer su književne konstrukcije, baš kao što i svi književni Londoni, Beogradi i drugi iz geografske stvarnosti u literarnu stvarnost transponovani toposi – ne postoje u stvarnom svetu, te *Roman o Londonu* jeste, zpravo, ono što i samim naslovom kazuje – roman o Londonu. Ipak, za razliku od, na primer, Dikensovog Londona koji nikada nije postojao niti će postojati, Morova Utopija nikada nije postojala, ali jednog dana i te kako može postati stvarna. Zapravo, u skladu sa svojim inherentnim didaktičkim i kulturno-pedagoškim ciljevima, o čemu je već bilo reči, utopija se opire krutom i strogom zatvaranju u čisto književne, fiktivne granice, zeleći da ih transcendira. Ona je svojevrstan most između sadašnjeg čitaočevog horizonta i nekog drugačijeg, boljeg obzorja koje nije puka fantazija već je ne samo moguće već i istorijski nužno. Stoga, za razliku od bilo kog konkretnog grada ili podneblja opisanog u mimetičkom književnom delu, utopija, dakako, može preći granicu koja razdvaja fikciju od stvarnosti i (p)ostvariti se. A takvih pokušaja u istoriji jeste bilo (na primer, Kabeova Ikarija).

No, vratimo se Džeku Londonu i njegovoj utopiji. To što na početku dvadesetog veka, kada i inače utopija zadobija strahovit udarac i povlači se pred distopijom, London svoju utopiju gura na margine teksta i u daleku budućnost rečito govori o Londonovom pesimizmu. Ipak, da li je baš tako? Sâm je London govorio da bi voleo da socijalizam pobedi odmah, čime bi, pretpostavljamo, bili stvoreni prerogativi za ostvarenje njegove utopije, ali da je svestan da najpre kapitalizam treba da proživi svoje (Ra-

skin 2008: 4). Ako sa ove vremenske distance pogledamo sled događaja, videćemo da je u pravu bio London, a ne njegovi kritičari sa leve, koji su njegovo delo osporavali upravo zbog tobože nedovoljno iskazane vere u neminovnu i skorbu pobjedu socijalizma. U svojoj proceni istorijskih događaja London je, dakle, bio realista, a ne pesimista, što potvrđuje i činjenica da su mnoga od tada zloslutnih predviđanja o tiraniji buduće Gvozdena pete, kako njegov junak naziva plutokratsku fašističku oligarhiju, vrlo brzo postala stvarnost. Trocki je, na primer, u pismu Londonovoj ćerki 1938. godine istakao da je tim svojim delom London „predvideo i opisao fašistički režim kao neizbežan rezultat poraza proleterske revolucije“ (Barley 1995: 170). Londonova distopija, kao što smo videli, ima šta da kaže i nama i o nama danas. I sa hilijastičkog stanovišta ovo je delo zanimljivo i vredno pažnje jer u poslednjim poglavljima vrlo vešto i pronicljivo povezuje apokaliptične vizije o sudnjem danu – a i sam je protagonista Hristoliki mesija – i sveopšte društveno razaranje i uvođenje ogoleme tiranije. Da li sve ovo govori u prilog tome da je Londonova utopija nemoguća, te da su, stoga, distopijski orgijastičko-naturalistički prikazi devastacije i bezumlja u poslednjim poglavljima naša jedina i večno moguća sadašnjost i budućnost? Činjenica jeste da vrhunac knjige jesu dramatična krvoprolića u čikaškoj komuni koja označava krah prve revolucije. Ipak, ne smemo zaboraviti da su ti apokrifni događaji stavljeni u širi okvir Meredithovih intervencija sa pozicije nepristrasnog priređivača koji živi u ostvarenoj utopiji budućnosti. Istina je – o toj utopiji ne saznajemo mnogo, što je značajno odstupanje u odnosu na ranija dela utopijske tradicije, ali na osnovu logike da je ta utopija sve suprotno od onoga što Gvozdena peta jeste, ili da je sve ono što Gvozdena peta nije, možemo se složiti da je ona i u kvalitativnom i u kvantitativnom smislu dovoljno određena. Na to ukazuje i Fransis Šor kada kaže:

„možda je konačno značenje ovog romana to da odnosi moći i roda razotkriveni u *Gvozdenoj peti* ne mogu istrajati ako se ostvare utopija i političko oslobođenje. Zapravo, u svim Meredithovim napomenama [...] očigledno je da su takvi odnosi moći i roda prevaziđeni u utopijskom društvu budućnosti. Ključ za to prevazilaženje, kao i za Londonov nespokoj u vezi budućnosti, jeste ničeanska ideja o 'transvaluaciji vrednosti' [...] Štaviše, transfigurativne politike koje su sastavni deo 'transvaluacije vrednosti' ključne su za utopijski projekat i za one ideologije koje promovišu takve politike i takav projekat.“ (Shor 1996: 91)

Čini se da su najrevolucionarniji, pa i najsubverzivniji, stavovi, izneseni, već u Meredithovom uvodu. Naime, tu se, pored raznih drugih tvrdnji, eksplicitno iznosi stav da Gvozdena peta ne samo da nije bila nužna kao istorijska faza već i da nije bila neizbežna:

„Pojava Oligarhije ostaće uvek za istoričare i filozofe uzrok potajnog čuđenja. Ostali veliki događaji imaju svoje mesto u socijalnom razvoju. Oni su bili neizbežni. Njihov dolazak se mogao predskazati s istom onom sigurnošću sa kojom danas astronomi predskazuju pojavu zvezda. Bez ovih ostalih velikih istorijskih događaja socijalna evolucija se ne bi mogla izvesti. Primitivni komunizam, period roblja, period robovanja spahijama, period robovanja poslodavcima – sve su to bili neophodni stepeni u evoluciji društva. Ali, bilo bi smešno tvrditi da je Gvozdena peta bila takođe neophodan stepen. Naprotiv, danas se Gvozdena peta smatra kao korak u stranu ili korak unatrag prema društvenim tiranijama koje su od nekadašnjeg sveta stvarale pakao, ali koje su isto tako bile nepotrebne kao što je Gvozdena peta bila nepotrebna. (...) U redovnom toku socijalne evolucije za nju nema mesta. Ona nije bila potrebna i nije bila neizbežna.“ (London 1977: 275)

Implicitan stav tog jasnovidog utopiste iz budućnosti, ali i Džeka Londona sámog, jeste da je jedino utopija ta koja je uvek moguća i ostvariva, a da su tiranije tog tipa samo ponekad moguće i da to zavisi isključivo od nas i od naše spremnosti da se borimo protiv njih, a za utopiju. Ta je vrsta implicitne vere u nužnost utopije, čini se, potpuno promakla kritičarima, iako je iznesena već na prvim stranicama Londonovog dela! Ovo je utoliko značajnije što danas ne samo da raznovrsni revolucionarni pokreti iznova ističu pitanje društvene nepravde ukazujući na korene problema u globalizovanoj plutokratskoj oligarhiji već se i u sferi književnosti događaju nemali tektonski potresi, tako da se i najveći cinici vraćaju utopijskim idejama, poput Mišela Uelbeka u romanu *Karta i teritorija*, u kome su mnogobrojne stranice posvećene utopiji *Vesti niotkuda* Vilijama Morisa, te pitanju ostvarivosti utopije. Dok se sistem urušava, a establishment žmuri pred mogućom katastrofom, ostaju nam, dakle, utopija i književnost, kao poslednja utočišta (post)humaniteta.

Literatura

Barli 1995: Tony Barley, Prediction, Programme and Fantasy in Jack London's *The Iron Heel* u: David Seed (ur.), *Anticipations: Essays on Early Science Fiction and Its Precursors*, Liverpool University Press, 154–171.

Basket 1955: Sam S. Baskett, A Source of *The Iron Heel* u *American Literature*, May55, Vol. 27 Issue 2, 268–270.

Klut i Nikols 1995: John Clute and Peter Nicholls (ur.), *The Encyclopedia of Science Fiction*, New York: St. Martin's Griffin.

Džejmson 2002: Fredric Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Routledge Classics.

London 1977: Džek London, *Izabrana dela Džeka Londona: Ljudi sa ponora. Gvozdena peta*, prev. Branko Kojić, Beograd: Bigz, Narodna knjiga, Rad.

London: Jack London, *The Iron Heel*, <http://www.jacklondon.net/writings/IronHeel/toc.html> 28.3.2012.

Mojlan 1986: Tom Moylan, *Demand the Impossible: Science Fiction and the Utopian Imagination*, London: Methuen & Co Ltd.

Orvel 1946: George Orwell, Why I Write u *Gangrel*, No. 4, Summer 1946. <http://georgeorwellnovels.com/essays/why-i-write/> 27.5.2012.

Orvel 1940: George Orwell, Prophecies of Fascism u *Tribune*, 12 July 1940, <http://georgeorwellnovels.com/reviews/prophecies-of-fascism/> 27.5.2012.

Raskin 2008: Jonah Raskin, *The Iron Heel* at 100: Jack London – the Artist as 'Antenna of the Race' u *Monthly Review: An Independent Socialist Magazine*, Mar2008, Vol. 59 Issue 10, 1–7.

Ričards 1976: David W. Richards, Orwell's 1984: HIS CHOICE OF THE DATE u *Explicator*, Fall76, Vol. 35 Issue 1, 8.

Šor 1994: Francis Shor, *The Iron Heel's* Marginal(ized) Utopia u *Extrapolation*, Fall94, Vol. 35 Issue 3, 211–229.

Šor 1996: Francis Shor, Power, Gender, and Ideological Discourse in *The Iron Heel* u Leonardo Cassuto and Jeanne Campbell Reesman (ur.), *Rereading Jack London*, Stanford, California: Stanford University Press, 75–91.

Suvin 2010: Darko Suvin, *Defined by a Hollow: Essays on Utopia, Science Fiction and Political Epistemology*, Oxford, Bern: P. Lang.

Suvin i Daglas 1976: Darko Suvin and David Douglas, Jack London and His Science Fiction: An Annotated Chronological Select Bibliography u *Science Fiction Studies*, No 9, Volume 3, Part 2, July 1976

<http://www.depauw.edu/sfs/backissues/9/suvin9bib.htm> 25.9.2012.

Vegner 2002: Philip Wegner, *Imaginary Communities: Utopia, the Nation, and the Spatial Histories of Modernity*, University of California.

Vejlen-Bridž 1998: John Whalen-Bridge, *Political Fiction and the American Self*, University of Illinois Press.

(U)TOPIA AND THE (IM)POSSIBLE: *THE IRON HEEL* TODAY

Summary

The aim of this paper is to show that London's utopian work *The Iron Heel*, like all utopian fiction, should not and cannot be judged by using the standard literary criteria, and especially the ones applicable to mainstream literature. Interestingly, although London's novel predates Orwell's worldwide renowned masterpiece *1984*, which draws heavily upon London's work, *The Iron Heel* has quite often been reduced to a mere political propagandist pamphlet with no literary relevance or merit. However, the undeservedly neglected and almost forgotten Jack London's novel *The Iron Heel*, first published in 1908, is still an intriguing reading. It is all the more so owing to its inherent formal characteristics, which qualify it as one of the early 20th century examples of postmodern palimpsest. Namely, the novel is actually a lost manuscript, written in the then futuristic 1932 by Avis Everhard, the wife of a revolutionary socialist leader Ernest Everhard. Moreover, the 20th century manuscript is additionally edited by Anthony Meredith, a 27th century scholar living in a utopian society of Brotherhood of Man. Thus, the necessity of a specific bifocal approach both to our history and to utopia becomes evident. Moreover, the ideas employed and advocated in this utopian political novel are still provocatively fresh as London investigates not only the seeming (im)possibility of utopia to be achieved in the given historical context but also the burning issues, such as the relationship between democracy and oligarchical tyranny.

Key words: dystopia, impossible, Jack London, political fiction, *The Iron Heel*, utopia

Zorica N. Đergović Joksimović

Ненад В. Николић¹

Универзитет у Београду
Филолошки факултет

Катедра за српску књижевност са јужнословенским књижевностима

КЊИЖЕВНОИСТОРИЈСКА ПРИЧА – НУЖНОСТ И НЕМОГУЋНОСТ²

Књижевноисторијска прича као централни елемент сваке историје књижевности често је посматрана као израз објективног представљања прошлости, док је, са друге стране, увиђање да је књижевноисторијска прича фигуративна као и свака прича умело доводити до оспоравања било какве могућности историје књижевности. У раду се разматра може ли се из прихватања нужности књижевноисторијске приче за историјско представљање књижевности и немогућности њене објективности пронаћи угао под којим се различите приче о књижевној прошлости могу активирати у својој приповедности како би се књижевна прошлост разумела кроз разлиставање што већег броја могућности, такође приповедно обликовано као сагласно несагласје, уз свест о сопственој условности.

Кључне речи: књижевна историја, књижевноисторијска прича, приповедност, прича

Крај двадесетог века донео је ново буђење интересовања за књижевну историју, претходних деценија одбачену и занемарену. Велику улогу у томе имала је књига Девида Перкинса *Да ли је књижевна историја могућа?* (Perkins 1993). Она није поставила нова питања о књижевној историји, али је систематизовала замјерке које су књижевној историји стављане претходних тридесетак година и упркос томе што је Перкинсова почетна хипотеза, коју до краја књиге неће променити, да књижевна историја *није* могућа – што наслов његове књиге чини реторичким, а не херменеутичким питањем, које би требало да гласи „*Како је књижевна историја могућа?*“ – већ само враћање књижевне историје у поље теорије провoцирало је преиспитивање књижевне историје, како је (*Преиспитивање књижевне историје*) насловљен и изузетно значајан, сада већ деценију стар зборник који су приредили Марио Валдес и Линда Хачион и у којем су окупљени различити погледи на књижевну историју. Тај зборник и разноврсност перспектива – херменеутичких, мањинских, постколонијалних студија – из којих његови аутори међусобно несагласно посматрају проблем књижевне историје, сведочанство је да Перкинсова књига није књижевну историју вратила у поље савременог интересовања провокативношћу своје аргуменатације, већ је она као систематизација негативног односа према књижевној историји дошла у тренутку у којем је из више различитих разлога – онога што би се, старински, називало духовном ситуацијом времена – упућивано на потребу за новом концепцијом књижевне историје.

¹ nenad.nikolic@eunet.rs

² Рад је део НИП 178026 „Проучаваоци књижевности у српској култури друге половине двадесетог века“ који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

Један од тих разлога је, свакако, потреба да се успостави однос према *књижевноисторијској причи*. Перкинс књижевноисторијску причу одбацује, сматрајући да прича која представља неки идеалан предмет – као што је, пре свега, национална књижевност – који пролази кроз различите промене, не може бити плаузибилан опис прошлости јер је та прича условљена жељама књижевног историчара који прошлости намеће одређен типичан заплет – успона, пада, успона-и-пада – због чега из обиља књижевног материјала прошлости бира само неке књижевне појаве које ће укључити у своју причу, док друге – којих је увек неизмерно више – једноставно занемарује. Зато је Перкинсова основна теза да „књижевна историја не може бити потпуно адекватна као историја, јер је приповедна“ (Perkins 1993: 40). Шта је алтернатива приповедној књижевној историји?

Перкинс анализира различите приступе књижевној прошлости које обједињује под именом „постмодерна енциклопедија“, чији су најрепрезентативнији примери *Columbia Literary History of the United States* (1987) и *A New History of French Literature* (1989), историје сачињене од низа студија које, истина, јесу хронолошки поређане, али се од читаоца очекује да „створи сопствену интерпретацију књижевне историје Сједињених Држава комбинавањем повезаних студија“ (Perkins 1993: 57), цитира Перкинс део из предговора прве представљене историје. Када се томе дода да за другу историју коју коментарише Перкинс примећује да претпоставља обавештеног читаоца, односно да је за читање *Нове историје француске књижевности* предуслов познавање класичне Лансонове *Историје француске књижевности* са краја деветнаестог века, није ли то јасан знак да и постмодерна енциклопедија увек претпоставља причу, било као основу од које ће одступати, било кроз захтев читаоцима различитих студија да сами склопе „интерпретацију књижевне историје“, која је увек прича? То значи да је на све студије отиснута *прича целовитије књижевне историје*: „разлагање заплета треба разумети као сигнал упућен нама, да сами обликујемо заплет“ (Ricoeur 1985: 25).

Наравно, уколико студије из којих треба створити књижевноисторијску причу потичу од различитих, међусобно мање или више неслагасних аутора, читалац неће из њих извучити једну исту причу положену у претпоставку сваке студије, него ће сопствену причу стварати сучељавањем различитих претпостављених општих прича, увек на позадини и свог знања стеченог изван збирке студија коју чита, дакле укључивањем још неких прича. Замислите, рецимо, историју српске књижевности у којој се историја књижевности осамнаестог и деветнаестог века излаже преко низа студија Милорада Павића и Јована Деретића: читалац који би излазећи из такве историје хтео себи да представи шта је, рецимо, предромантизам и који му писци припадају, морао би да се одлучи или за Павићево или за Деретићево становиште, или пак да створи своје сопствено становиште успостављајући однос према њиховим становиштима и њиховом међусобном односу. Но, како је и за Павића и за Деретића, као и за свакога ко жели да оперише термином *предромантизам*, неизбежно да концептуализује неко *пре* и *после*, односно тачку *преокрећта*, о предромантизму се нужно мисли у оквиру некаквог *зайлейта*, односно *књижевноисторијске приче*.

С обзиром да Перкинс за постмодерну енциклопедију примећује да „пошто има аспирацију да прикаже прошлост у њеној вишеструкости и хетерогености, она не организује прошлост, и у том смислу, није историја“ (Perkins 1993: 60), зар то не значи да Перкинс од историје *очекује* да организује прошлост, и то на експлицитан начин, не тек кроз читање које треба само да ствара причу о прошлости или да призивајућу традиционалну причу о прошлости у њу уноси инова-

ције? Због чега је онда незадовољан приповедном књижевном историјом, која за разлику од „постмодерне енциклопедије“ експлицитно организује прошлост? Како је могуће да баш таква историја не може бити плаузибилна као историја јер је приповедна?

То је могуће зато што Перкинс верује у „идеал објективног знања о прошлости. Иако тај идеал не може бити достигнут, ми му морамо тежити, јер би се без њега другост прошлости потпуно истопила у бескрајној субјективности и идеолошким реапропријацијама. Зато је функција књижевне историја да удаљи литературу прошлости, да учини да се њена другост осети“ (Perkins 1993: 185). Управо због претпоставке *објективног знања о прошлости*, Перкинс и може тврдити да различите могуће приче о прошлости, од којих се једна преферира у једно, а друга у друго време, пре свега значе да „ни једна прича не може бити просто или потпуно уверљива“ (Perkins 1993: 110). На тај начин, Перкинс који зна да је историја немогућа без приче којом се организује – и *осмишљава* – прошлост, истовремено причу одбацује јер она не може да одговори идеалу објективног знања о прошлости. Шта је, пак, то објективно знање о прошлости? Како га Перкинс замишља? Оно није ништа позитивно, него идеал којим се онемогућавају све приче о прошлости, као делимичне, пристрасне, идеолошки условљене.

Није, наравно, спорно да Перкинс када описује књижевноисторијску причу као осмишљавање прошлости које узима у обзир изузетно мали проценат – или, пре ће бити, промил – свих књига икада написаних и затим их организује према обрасцу успона, пада или успона-и-пада, у складу са вредностима до којих држи књижевни историчар, прилично адекватно представља оно што је у срцу књижевне историје. Проблем је, међутим, у закључку који се из те особине књижевне историје изводи. Одговор да књижевна историја није могућа почива на претпоставци *идеалне историје као објективног знања о прошлости-по-себи* које би се могло замислити као апсолутна, божијом интелигенцијом осмишљена прича у којој баш свако књижевно дело има прецизно одређено место у заплету. На тај начин се *идеалом објективности одбацује свако осмишљавање прошлости*. Тиме што се свака историја схвата као подједнако ограничена и (не) уверљива, Перкинс обесмишљава расправе о приповедном осмишљавању књижевне прошлости. Уместо да се кроз надметање различитих прича увек изнова преиспитује разумевање прошлости, наметањем недостижног идеала објективности свака историја се наговара да буде искључива – јер тежња ка апсолуту то подразумева – док се, са друге стране, неповратно одбацује као представљање прошлости. Идеал објективности на тај начин онемогућава дијалог, остављајући свакога затвореног у своју причу.

На тај начин, он необично погодује концепцији мањинских историја књижевности, како их замишља Линда Хачион у зборнику *Преиспитување књижевне историје*. Уверена да су националне књижевности и њихове историје превазиђена ствар, да су репресивне и сувише искључујуће, она се залаже за историје књижевности мањинских група. Иако „историјске приче неких данас мањинских литература изгледају формално слично причама деветнаестог века о нацији“ (Hutcheon 2002: 13), она њих не одбацује, јер „маргинализоване групе не води реакционарна носталгија колико потреба – и лукав политички прагматизам“ (Hutcheon 2002: 13). Налазећи у стратешком идеолошком опредељењу оправдање за приповедну књижевну историју у двадесет првом веку, методолошки сличну историјама националних књижевности из деветнаестог века, Хачионова као критеријум прихватљивости књижевноисторијске приче поставља иде-

ологију и политичку коректност. И Перкинс је „нагласио да историје региона, друштвених класа, жена, етничких група и тако даље, имају исту функцију као историје националних књижевности у деветнаестом веку“ (Perkins 1993: 181), али док у његовој концепцији то њих чини изложеним истим приговорима као и традиционалне приповедне историје националних књижевности, Хачионова мањинским историјама даје предност због њихове идеолошке пожељности. Из Перкинсове перспективе то је, јасно, неприхватљиво, али та перспектива не нуди никакву алтернативу, јер је за Перкинса из немогућности идеалне објективности приче свака њена идеологизованост истоветна.

Ипак, иако је на перспективу сваког књижевног историчара утицала и нека идеологија, да ли је свако књижевноисторијско писање подједнако идеолошки искључиво? Зар, уосталом, из суочавања различитим идеологијама у различитим мерама условљених прича не би било могуће осим о предмету тих прича поставити питање и о оном идеолошком које је изван предмета? Зар толика множина погледа на прошлост не би требало да мотивише одустајање од претензије на објективно знање и постављање питања о природи нашег разумевања прошлости? Баш на тај начин се приступу Линде Хачион супротставља Стивен Гринблат, студијом „Расно памћење и књижевна историја“ у истом зборнику: говорећи о прихватању методологије деветнаестовековних националних књижевних историја од стране мањинских књижевних историја данас, њему се оно „иако стратешки корисно, чини као озбиљна грешка“ (Greenblatt 2002: 57) и уместо понављања стратегије националних култура из деветнаестог века као боље решење сматра „преговарање о вишеструким идентитетима“ (Greenblatt 2002: 59). По њему, „потенцијал лежи у нечистоћи језика и етничитета [...] у смело укрштању вишеструких идентитета“ (Greenblatt 2002: 60-61). Шта се у таквом укрштању дешава са књижевноисторијском причом?

То питање води херменеутичком „Преиспитивању историје књижевне историје“ Мариа Валдеса. Валдес се од осталих теоретичара књижевне историје са краја двадесетог и почетка двадесет првог века не разликује по признању да је свака књижевна историја конструкција, него по томе што покушава да *осмисли* „фундаментално питање смисла за поредак у књижевној историји [...] морамо занемарити сваку претензију на неки *a priori* рационалан модел или структуру и уместо њега понудити рационално објашњење контингентних догађаја“ (Valdés 2002: 69). Оно ће свој најоптималнији облик имати у *причи*, која је заснована на томе што књижевни историчар, као и сваки други историчар, мора „направити изборе и одредити аксијалне моменте који им допуштају да датирају интерференције“ (Valdés 2002: 70). Насупрот Перкинсовом инсистирању на произвољности и пристрасности вођеној индивидуалним жељама књижевног историчара, Валдес сматра да избори преломних тачака – око којих се може организовати заплет књижевноисторијске приче – „нису индивидуални – они су колективни или су начин на који историчар разуме колективни осећај аксијалних момената“ (Valdés 2002: 70). С обзиром да су углавном сви историчари претходних времена са сличним циљем вршили избор аксијалних момената, али су ти моменти били различити, књижевноисторијска прича која последња долази треба у себе да укључи и свест о пређашњим изборима, која је истовремено и свест о сопственој релативности и привремености. Баш та свест је за Перкинса доказ да књижевна историја није плаузибилна, али је за Валдеса – који не верује у идеалну прошлост-по-себи која се може објективно сазнати и који поручује да су три пре-лиминарна *услова* за схватање природе догађаја „разумети да наша приповедна

форма не може побећи од сопственог система вредности, напустити појам универзалне историје и отворити за испитивање сам појам догађаја“ (Valdés 2002: 80) – то пут ка новом осмишљавању књижевне историје која ће сачувати централност књижевноисторијске приче – да би наставила да буде историја – али неће допустити да превазиђеност „етноцентричности“ књижевне историје буде „обрнуто етноцентрична. Мора се изнаћи нови скуп параметара и критеријума“ (Valdés 2002: 94).

Иако Валдесова поставка допушта да се нови параметри траже у оквиру историје једне националне књижевности као успостављања књижевноисторијске приче која ће књижевна дела прошлости распоређивати према преломним тачкама заплета одређеног и традицијом претходних књижевноисторијских прича, чиме ће књижевноисторијско приповедање добијати на значају, нарочито својим коментаторским потенцијалима, Валдес ипак алтернативу досадашњим националним књижевним историјама – не спорећи да ће оне и у будућности наставити да постоје, све док постоје културнополитички разлози који су условили њихов настанак и одржавање – тражи у *компаративним* историјама књижевности, како би се национална књижевност посматрала у ширем контексту. Међутим, компаративна историја је изузетно захтевна и превазилази могућности било ког појединца, због чега се Валдес залаже за *заједнички пројекат* који подразумева „високи степен узајамне укључености, дијалога и заједничке посвећености задатку развијања концептуалног модела“ (Valdés 2002: 75).

Ту се јављају озбиљни проблеми у вези са књижевноисторијском причом. Демонстрирајући своју концепцију на примеру компаративне књижевне историје Латинске Америке, Валдес сматра да та историја „не може бити сложена од националних књижевних историја или каталог писаца рођених у Латинској Америци, већ пре компаративни инструмент који успоставља контекстуализацију за интерпретације, држи контекст отвореним и нуди неке, између многих, интерпретација најзначајнијих дела на континенту“ (Valdés 2002: 85). Међутим, како се одређује која су књижевна дела на латиноамеричком континенту *најзначајнија*? Не долази ли та одредница из националних књижевности? Ако не долази, кроз које се процедуре обавља *прећходно* вредновање књижевних дела да би се одлучило која ће постати догађаји за компаративну књижевну историју у којој ће бити интерпретирани? И на основу чега се дела различитих националних књижевности истог језика вреднују, према једном аксиолошком критеријуму или с обзиром на појединачне аксиолошке критеријуме сваке од националних књижевних историја?

Претпоставка да ће различите националне књижевности у међусобном додиру отворити своје границе и да ће се у њиховом сусрету препознати неке од црта тих националних књижевности које унутар националних књижевних историја нису биле видљиве, захтева да се књижевности посматрају као *целине*, а ако се посматрају као целине, онда су оне пресудно одређене причом традиционалне књижевне историје. Ако се, пак, дела посматрају *појединачно*, свако за себе, није јасно према ком се критеријуму вреднују када су одвојена од традиције у оквиру које су писана. Рангирањем дела према неком универзалном принципу компаративној историји била би наметнута баш она хегемоничност од које она жели да спасе књижевну историју, док би уважавање релативног значаја дела с обзиром на критеријуме националних књижевности довело до дискрепанције у нивоу заступљених дела, која би била нарочито уочљива због тога што се она стварају на истом језику, те имају неупоредиво више тога заједничког него дела која се поја-

вљују у неким другим компаративним историјама, али свеједно не могу бити сведена на једну традицију (иначе компаративна историја ни не би била потребна).

Укратко, компаративна књижевна историја као историја националних књижевности не успева да избегне завршеност коју у националним књижевним историјама осуђује, док као историја појединачних дела из различитих националних књижевности не може да објасни критеријуме селекције ако се не врати националним књижевним историјама или претпостави неки универзални критеријум, а и једно и друго је супротно њеним основним захтевима.

Друго проблематично место из Валдесовог описа компаративне књижевне историје је залагање за избор *неких од многих могућих интерпретација*. Иако је избор нужан, пошто је тешко замислити писца компаративне књижевне историје чији избор не би био обележен његовом припадношћу сопственом језику, нацији и књижевности, компаративне историје требало би, по Валдесу, да буду колективно дело. Али, ни аутори студија од којих ће бити сачињена колективна компаративна књижевна историја не могу искорачити изван својих херменеутичких ситуација, не могу се ослободити онога што их је обликовало, традиције националних књижевних историја с обзиром на које ће претпостављати целину књижевноисторијске приче чији су аутор или појава о којима пишу само један део. Значи ли то, онда, да компаративна књижевна историја представља *низ преговарања* о различитим књижевноисторијским причама кроз представљање књижевних дела као њихових синегдоха? Међутим, ко је *овлашћен да преговара* у име националне књижевности? Ако се и саме националне књижевне историје морају ослободити репресивне хомогености, компаративна књижевна историја мора се појавити као низ преговарања о претпостављеним позицијама које и саме потичу из низа унутрашњих преговарања...

Компаративна књижевна историја као колективни подухват принципијелно никада не може бити завршена, јер ни сами елементи који улазе у њу не могу бити завршени, уколико их треба схватити као репрезенте националних књижевности, нити је могуће претпоставити универзалну позицију са које би њој био дат коначан облик. Компаративна књижевна историја у извесном смислу представља *deductio ad absurdum* интерпретативне књижевне историје, јер је број могућих комбинација различитих интерпретација различитих дела различитих националних књижевности (укључујући и различите интерпретације националних књижевности које одбијају да те књижевности виде као националне, које их посматрају у складу са различитим мањинским студијама...) толико велик да је непрорачунљив. Наравно, могуће је што већи број таквих приступа ставити на једно место, али онда то више неће бити историја, јер историја захтева позицију са које јој се даје облик, али је онда то онемогућава да буде компаративна на овако замишљен начин. Јер, ко проглашава *крај интерпретације* у компаративној књижевној историји? Ко може рећи да више не треба преговарати и да више није потребно укључивати студије других аутора другачијих концепција књижевноисторијских прича појединачних националних књижевности? То нико не може рећи и зато је компаративна књижевна историја, онако како је Валдес замишља, *немогућа*, јер подразумева постојање инстанце која је огласила излазак из херменеутичког круга, преузевши тиме одговорност за смисао интерпретације. Како је то одговорност за реализацију неких, а запостављање других, бројнијих интерпретативних могућности, онда се компаративна књижевна историја испоставља као *репресивнија* него што су икада биле националне књижевне ис-

торије, јер је инстанца која завршеност интерпретације објављује прикривенија и удаљенија од предмета.

Сасвим је другачије када *један* књижевни историчар пише отворену књижевну историју у којој од различитих могућности интерпретације бира једну, ону одређену његовом херменеутичком ситуацијом коју је јасно објавио (колико је то могуће и њему самом), и када такву историју читалац прима као једног од учесника у дијалогу. Такве књижевне историје истовремено су *и отворене и завршене*. Завршеност је нужна да би биле историје, оне морају имати целовиту и завршену причу, али која не мора искључивати отвореност као одустајање од апсолутног знања у име интерпретације и наглашавања условљености сопствене интерпретације својом херменеутичком ситуацијом. Таква књижевна историја представља дијалектику отворености и завршености, завршености у формалном смислу одабраног облика приче, отворености у наглашавању интерпретативне природе изложених аргумената у приповедању које је – за разлику од приче – принципијелно незавршиво (уп. Ломпар 2008: 9-37).

Све ово упућује на важну карактеристику књижевне историје на коју је Валдес, за разлику од Перкинса, указао као на предуслов сваког размишљања о књижевној историји: истовременост *неуклоњивости приче и захтева за отвореношћу*. Њих Валдес не успева да усклади, јер претпоставља да је свака прича затворена, будући да мора бити целовита, а између приче и приповедања је ставио знак једнакости. Њему, зато, упркос ангажованом рикеровском појмовном апарату, измиче *отвореност* (*књижевноисторијско*) *приповедања* коју не треба тражити у одсуству целовитости и завршетка, него у чињењу очигледним приповедања као начина објашњавања прошлости и његовој принципијелној незавршивости. Приповедање увек тежи да се настави и изван граница приче, што с обзиром на одређеност референтне историјске приче најчешће значи њено поновно приповедање и преосмишљавање.

Када се разуме да је књижевна прошлост приступачна само кроз причу и да је објективна прича о прошлости немогућа – јер дешавања из прошлости смисао добијају тек када се приповедно уобличе, на основу интенција положених у њих као и у сваку људску активност, али које своју осмишљеност имају тек у целовитом погледу на прошлост који долази после и који успоставља односе међу догађајима на које њихови актери нису морали ни мислити – онда се *књижевноисторијска прича појављује као израз нужности и немогућности*. Она је немогућа као свеобухватна и коначна прича о прошлости, а нужна као једини начин да прошлост уопште постоји за нас. Они који истичу њену немогућност, незадовољни тиме што се објективно знање о прошлости не може стећи, не оспоравају причу него несавршеност човека који треба да је исприча. Када се, међутим, та несавршеност прихвати, нужност књижевноисторијске приче за осмишљавање прошлости помоћи ће књижевном историчару да развије скромност делатника који нуди један од могућих погледа, заједници која ће га делимично, више или мање, уважити. Истовремена свест о томе да прошлости изван приче нема и да различите приче приказују различите прошлости, али увек ограничене документованим дешавањима која, пак, изван приче немају смисла и која се ни издалека не могу сва осмислити, чини *књижевноисторијску причу изузетно проблематичним местом сваке културе*: без ње се не може, а немогуће је окончати је, иако је сваки нараштај завршава. Између нужности и немогућности књижевноисторијске приче отвара се, зато, широк простор дијалога о књижевној прошлости који је увек и дијалог о вредностима заједнице и њиховој сталној промени.

Литература

Valdés 2002: Mario J. Valdés, "Rethinking the History of Literary History". *Rethinking Literary History: A Dialogue on Theory*. Ed. Linda Hutcheon and Mario J. Valdés. Oxford University Press, 63–115.

Greenblatt 2002: Stephen Greenblatt, "Racial Memory and Literary History". *Rethinking Literary History: A Dialogue on Theory*. Ed. Linda Hutcheon and Mario J. Valdés. Oxford University Press, 50–61.

Ломпар 2008: Мило Ломпар, *О завршејџку романа: Смисао завршејџка у роману Друџа књиџа Сеоба Милоша Црњанскоџ* (друго, измењено издање, 1995¹). Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.

Perkins 1993: David Perkins, *Is Literary History Possible?* (1992). Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.

Ricoeur 1985: Paul Ricoeur, *Time and Narrative (Temps et récit)*, volume 2 (1984), Translated by Kathleen McLaughlin and David Pellauer. Chicago and London: University of Chicago Press.

Hutcheon 2002: Linda Hutcheon, "Rethinking the National Model". *Rethinking Literary History: A Dialogue on Theory*. Ed. Linda Hutcheon and Mario J. Valdés. Oxford University Press, 3–49.

LITERARY HISTORY NARRATIVE – NECESSITY AND IMPOSSIBILITY

Summary

The paper examines literary history narrative as a core element of each history of literature and two different approaches to that. On the one hand, the necessity of literary history narrative for the history of literature was understood as a guarantee of objectivity of history of literature. On the other hand, by recognizing that literary history narrative is as figurative as any other narrative, the sole possibility of history of literature was rejected.

This paper intention is to examine if it is possible to accept, at the same time, the necessity of literary history narrative for historical representation of literature and impossibility of literary history narrative to objectively represent the past. By acceptance of both these insights, the goal becomes to find a horizon for activating narrativity of different narratives on literary past, in order to understand literary past by diversification of interpretative possibilities of literary history narratives, because only by them literary past exist as a sensible object.

Key words: literary history, literary history narrative, narrative, narrativity

Nenad V. Nikolić

Александар Ж. Петровић¹
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Семинар за друштвене науке

Тамара М. Стојановић Ђорђевић
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Одсек за филологију
Катедра за српску књижевност

ПЕДАГОГИЈА ДУШЕ²

Овај рад окренут је преиспитивању „храбрих сећања“ Бруна Барилија и његове ћерке Милене Павловић Барили и на томе заснованих педагошких рефлексија. Разматра се успон „српске душе“ која је лежала у основи стварања нове цивилизације срушене убиством краља Александра у Марсељу. Уочава се да је његово убиство први филмски политички спектакл који сведочи о рађању фашизма као претварања света у слику.

Кључне речи: педагогија душе, српска душа, слика, Бруно Барили, Милене Барили, фашизам, Александар I

Педагогија душе заснива се на односу света и слике. Стари неоплатоничари су говорили да је демон овог света оно што повезује слику и свет. Реч демон никако не треба догматично схватити као какву злокобну силу, већ је, напротив, према античком значењу ваља сагледати као усуд или душу. Повезивања слике и света, начин претварања света у слику одређује образовање и културу заједнице, као и њено трајање јер време је живот претворен у слику. Ако би слика и свет били одвојени, ако би слика имала своју логику, а не би струјала у аналогијама, овај свет не би имао демона или, другачије речено био би без душе. Душа је оно што сабира ствари до коначног јединства. Држати отворен пролаз којим се спајају слика и свет је *religio*, повезивање, религија свих религија, уопштавање и симболизација искуства потраге за јединством. То је оно што се прво заборавља и чега се није лако сетити.

Иако култура настаје када се у времену свет преобрази у слику, током времена се лагано и неумитно урушава пролаз између света и слике. Култура својим успоном снажи тежњу слике да постане независна од света. Када то и успе, величина културе светлуца у сумраку живота. Неке културе тако раније остану без душе, демона проласка, а неке касније. Неке раније одбаце појам душе, или га заточе у хипофизу како је то учинио Декарт, а неке касније. Али има и оних које су у стању да застану на апологији душе, да поврате и оживе давна сећања, и да на томе изграде своју педагогију. Та дивна могућност подвига махом се јавља у слободним духовима током преломним тренуцима блиставих криза.

¹ aleksandar.petrovic@fil.bg.ac.rs

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

Бруно Барили (Фано 1880 – Рим 1952) био је у Првом балканском рату ратни извештач талијанских новина са прве линије фронта. У нас скоро непознат, Барили се у Италији сматра једним од великих стваралаца прошлог века. Знан нам је само као отац знамените Милене Павловић Барили за чије су слике тумачи рекли да „има места и снова, бола и фантазије више него у читавој нашој уметности између два рата.“ (Протић, 1966) Енциклопедија Италије нешто слично говори и о њеном оцу:

„Барили Бруно, прозаик, критичар и музичар. Пошто је написао два музичка дела, *Медуза*, која је победила на конкурсима Мек Кормик 1914 и *Емирал*, победник на националном конкурсима, почиње да се бави писањем. Почетну тачку својих музичких критика развија у фантастичном стилу лирских варијација, заснованих на фантазмагоричној метафоричној машти. Иста способност да преобрази стварност у халуцинантне визије јавља се и у његовој путописној прози, где, као и при музичком полазишту, елементи пејсажа бивају транспоновани његовом сензуалном имагинацијом у чаробну сценографију, у раскошно приказу богатог барока, што проистиче из ауторове љубави према аналогним изразима ствараним неисцрпном инвентивношћу.“ (Bocelli, 1938)

У Народној библиотеци Рима постоји 67 рукописних белешки које сведоче да се Барили, кога је Први балкански рат затекао када је пошао у посету својој жени, Даници Павловић, током ратних дејстава сучио са присуством српске душе. И да је у тренутку сусрета постао педагог изгубљеног времена који, како сам каже, „буди у нашем духу гробље храбрих прикривених сећања“.

Мотив да тачно један век по настанку отворимо записе Бруна Барилија, по том и писма његове ћерке Милене, вођен је не само жељом да се наша јавност о стогодишњици балканског рата подсети на сву величину и имагинативну дубину педагогије Бруна Барилија већ и да се расветли скривена природа српске душе. Потрага није преваходно усмерена историјским догађајима које описује, већ к његовим храбрим сећањима која померају устаљене границе опажања српског културног идентитета. Барили је, као нико пре њега, и као само Ребека Вест после њега, свестан да су те границе оцртане једино нестишљивом маштом и њеним замахом одбране јединства живота. Посебно су занимљиве белешке на маргинама његовог ратног дневника.

„Машта крши свако правило и крећући се према немогућем уздиже мостове брујећих лукова да јаше морима и освоји небо и да на врхове лукова постави доминантне кипове великог пророка Ивана Мештровића надвладајуће попут хипнотичких снова непомично шћућурене апсурдности последњих и насмешених, бруталног и успављујућег задаха и душе варварске и ноћне атмосфере, божанствене и прозачне која надвладава зрачећи нашим небом...“ (Барили, 1996) Он попут великог учитеља кога историјски тренутак и вртлог рата узноси изнад свих оскудних околности види сву величину уметничког дела пробуђеног Ивана Мештровића посвећеног чистој слободи која је вековима била скривена у сну. Он евоцира Мештровићеву скулптуру Марка Краљевића, високу пет метара, која влада унутрашњошћу Видовданског храма чији нацрт велики вајар у заносу блиског осећања слободе 1911. излаже у Италији. Мештровићева визија је храмом дужине 250 метра сложеним од стотине скулптура, телемона, каријатида, сфинги, јунака и удовица, као стихија запљуснула европску културу, сувише јасно показала да може да подигне оно што је давно срушено, да сакупи оно

давно раздвојено и дође до душе која се уздиже изнад свих слика које јој се налазе на путу.

Све оно што се Срби нису усудили ни да помисле о својој култури рекао је Бруно Барили. И данас се на Косову у „ноћној атмосфери, божанственој и прозрочној која надвладава“, у „хипнотичким сновима“ на „врховима лукова“ Барилијевим очима могу видети никад изведене, идеалне фигуре Видовданског храма које вечно постоје у свету идеја да би пре или касније сачекале свој тренутак да пређу у свет ствари које настају и нестају. Он је на Газиместану, који је данас прекриван празним, јаловим фабричким халама набаченим тек да направе још један шупљи историјски слој, видео сфингу која непомично чува тајну историје. А та сфинга има и своје име и свој опис који Барили језгровито сажима у свом дневнику: „Српска душа хиљаде година далеко од нас, по култури и хуманости (...) враћа нам делотворност израза, магнетичан патос...“ И додаје: „Монументална једноставност српске душе саткане од физичког мира, магнетичне духовности и од симптоматичне плахости, показује нам се у древном и патетичном виду, подгревајући у нама дно сензуалности и чудновати древни атавизам који вене у нашој крви; буди у нашем духу гробље храбрих, прикривених сећања.“ (Барили, 1996)

Барили из Скопља гледа „оне планине тамо на којима је потребно сабрати све наше индуктивне или фантастичне способности...“ А из његовог пера нижу се призори: „Дрвеће огледа своју крхку крошњу у води, обојеној црвенилом предвечерја, кокоши спавају на дрвећу, снопови кукуруза и гомиле шећерне репе, путеви који нестају да би се поново појавили у даљини, куће које блеште у сјају умирућег дана.“ Он види и Београд „који се клиже на леђима једног дугачког брега доле до Дунава са својим улицама као неки црни виноград у чијим редовима висе златни гроздови“. Све ове визије, сва ова виђења стапају се у једну мисао, у један непосредни поглед, у један прецизни далекосежни закључак. „Србија, идила коју модерни трговински свет није у стању да призна.“ (Барили, 1996)

Овакву педагошку рефлексију нико се пре њега није усуди да запише. Ни Срби, ни „трговински свет“ који и не покушава да види. Могао је то само Бруно Барили, изданак старе аристократске талијанске породице, прворазредни сведок и педагог српске душе изгубљене на неком од историјских или уходаних трговачких путева. Како увиђа писац предговора *Српским рајтовима*, Ђорђо Пелегрини, Барили говори о Србији „побудници оног сањалачког повратка у стање древне херојске чистоте...“ где се увек поново рађа „из амфоре, вазе која наравно садржи састојке сензуалног и набујалог облика, сирова душа једног народа, уља древне литургије“.

Барилијеве речи су заправо литургија, служење души која се јавила тамо где је нико није очекивао. А да не би било какве недоумице шта је његово право хтење, Бруно Барили је у једном даху оцртао свој сан.

„Сам се крећем по некој непознатој кућерини у непроходном мраку док носим оловку у руци, пипкајући рукама пред собом дотичем се ограда која ме штити, врата се шкрипећи отварају, прелазим преко ћилима, глува околина која одише затвореним простором и старином, ногама сам се запетљао међу разбацане столице, ухватио сам се за лустер и повукао га за собом, у паду, уплашен, све више због почињене штете, кошмара и жеке коју је проузроковао пад. Падајући са балкона нашао сам се на неким грудима цветног травњака и ту се заустављам и поздрављам моју публику (оне који читају моје ретке) не окрећући се, не питајући четкицу и без поздрава,

а ако коме није јасно нека покуша обратном операцијом, нека ме чита одоздо према горе и видеће да је резултат исти.“ (Барили, 1996)

Са педагошком оловком у руци Бруно Барили исписује своје завештање на хијероглифском писму, једином које се може читати и одозго према горе и у сваком другом правцу и смеру, и последњем на коме се душа непосредно казивала. Давно заборављеног смисла, привидно прочитани, хијероглифи и данас красе древне египатске гробнице да би се само за тренутак, када ослобођена душа стргне историјске засторе појавили на позорници света, „на меким грудима цветног травњака“ где може поново да се роди.

У свету писама која се принудно читају само с једне стране на другу, постројена махом с леве на десну страну, никако не допуштајући да се душа потражи у другим смеровима, свет је само слика без додира са душом. Слика ослобођена додира са душом, она која се отргла од хијероглифа, светих уреза, може да буде само спектакл. Брунове записе на свој начин наставља његова ћерка, Милена, која види шта се десило када је магнетична духовност хијероглифа изгубљена, када оловка пише само у једном смеру и када је нестала делотворност израза. У само једном нараштају душа је престала да „уздиже мостове брујећих лукова“ и Милена се суочила са сломљеним луковима који су некада спајали небо и земљу.

Уметност заиста и почиње тамо где разум оставља душу на цедилу. Милена види како се уместо мостова око ње подижу кулисе које треба да замене свет, трудећи се да буду и уверљивије од њега. Кап која је прелила чашу, било је убиство њеног рођака краља Александра I, само годину дана по доласку Хитлера на власт. Разум се прерушио у ирационалност и кренуо да силовитим замахом смрви оно што је упорним, методским радом већ био поткопао. Било је јасно, онда као и сада, шта прво треба сломити да би се на рушевинама кулисе уздигле високо, до самог неба. Милени тада више није било тешко да види колико је фашизам, и сви они који су се крили иза њега, кренули да спрече било какав повратак хијероглифске симености и педагогију многих смерова оловке.

Срце јој је коначно сломљено срце испод Тријумфалне капије у Паризу када се наша пред голим спектаклом, сликом која је надвладала свет. Она 11. новембра 1934. пише мајци:

„...Синоћ су правили комеморацију нашем краљу под Arc de Triomphe. Било је толико света и кордон тако миран да из далека баш ништа нисам могла да видим. У центру су била резервисана места за велике личности, били су из владе или посланства, чини ми се да је присуствовала и Њено Величанство кнегиња Олга. Ја сам се после много доцније вратила, хтела сам да видим – била је скоро поноћ, и гарда и полиција и свет се био разишао. Простор је био слободан и под самим Arc de Triomphe чекао је велики камион у који су полако слагане све ствари. Хладно и мрачно, ветар и киша, а под главним славолуком један велики црни саркофаг и изнад њега четири високе свеће, угашене. На импровизованом зиду целом дужином једна црна, свилена застава, па преко ње огроман наш грб са белим орловима на тробојци. Шта мислиш, док су православни парастос држали попови са миртама од злата, поред свих, господе и Председника републике, да ли је било мање тужно или много тужније од онога што ја видех? Наравно, Његова маска од воска није више била ту, а у камион су слагали с треском даске и барикаде, па онда дигоше чираке са свећама, околу само радници и бедници, промрзли продавци топлих кестена, киша сипи и шиба ветар, а саркофаг још ту са белим орловима више главе, само све озарено ватром вечитом са

гроба незнаног јунака, свег прекривеног цвећем. Они околу видех да ме гледају као неко чудо, онда тек видех да ми сузе саме иду ко зна од кад. Подигох крагну на капуту и одох да сачекам последњи аутобус. У души ми је било тако да сам мислила да ћу да се скљокам на улици, а најгоре ми беше што ни с ким живим нисам имала ни речи да проговорим.“ (Мацола, 2000)

Милена је гледала како се под тријумфалним луком леме лукови тријумфа и нестаје један свет, руши се мост, осетила је сву нестварност и испразност великог театра слика, воштаних маски, кулиса које довозе и одвозе камиони. Све је то појачало у њој доживљај непоправљивог слома, неизлечиве усамљености која се претварала у осећај правог изгона. Осећа да је изгубила свет, да су свуда око ње само слике и утваре и да више нема ништа чврсто. Био је то крај света магнетичне душе, „душе варварске и ноћне атмосфере, божанствене и прозачне која надвладава зрачећи нашим небом...“ Покушај ослобођења завршио се претварањем душе у слику, воштану маску.

Та трансформација није се завршила испод Тријумфалне капије, већ се незадрживо ширила поткопавајући свет и окивајући га у слику. И Бруно Барили је сведок тог обрта. Овог пута он пише сасвим другачија писма. Свестан је да се Сунце спустило испод зенита и да сенке постају све дуже. Али брзина којом свет бежи у слику и њега је изненадила.

„У Ђенови, за време предаха, стиже ме вест о убиству краља у Марсељу. Кренух те исте вечери. У Марсељ сам стигао дан по варварском убиству краља Југославије, Александра, и министра Бартуа.

Тог блиставог октобарског јутра, безбрижан и леп француски град, упркос заставама на пола копља и небројеним црним веловима који су се убрзо завијорили у знак жалости, изгледао је ужурбано и готово весело. Место муњевитог крвопролића је и даље било тамо – изложено оку јавности, саобраћају, морском ветру у близини кеја Старе луке. Људи су журно пролазили, равнодушни, не гледајући. Тек понеки траг крви на калдрми и прочеље покоје куће окрњено мецима сведочили су хладним и немим језиком ствари о ужасу језиве трагедије која се догодила пре двадесет и четири часа.

Користећи предивно сунце тог кобног дана, француски кинематографи су за време пуцњаве и крвавог метежа, непоколебиво се држећи својих ногара, направили право чудо настављајући да 'снимају' приказ убиства краља: неустрашиви између револверске пуцњаве и избезумљене вриске. Призор најпре радостан, обичан, а онда изненада испуњен очајем, непоправљив, у којем се туку, ударају, или беже, све у свему неких четрдесетак особа: неопходни глумци малог филма, који се после само неколико дана приказивао уз наплату улазница у Лондону и у Шпанији, пред запрепашћеном публиком.

И ја сам присуствовао том дичном остварењу у кинематографској сали 'Актуалидадес' у Барселони. Читав приказ је кратак, тренутачан. Неколико стотина метара траке који говоре много. Званична церемонија почиње на кеју са доласком, искрцавањем, сусретом две уважене личности, и образује се поворка: два - три отворена аутомобила, и креће се, полако, кроз невелику гомилу, пуну поштовања.

Краљ Александар на лицу има осмех, изгледа радосно: главе подигнуте увис, гледа прозоре, балконе и небо с неком веселом љубопитљивошћу, задовољно.

Мала гомила људи дуж плочника топло га поздравља пљеском.

Изгледа срећно, задовољан што нема оружаних снага и полиције; прија му једноставан, миран дочек грађана Марсеља: види се.

Краљевски аутомобил не прелази ни петнаест метара кад се одједном отвара провалија испред толиког поверења и сигурности. То је само трен, звучан и сметен. Чује се неколико одсечних пуцњева, потом још неколико, брзо један за другим. На плочник падају рањени.

На платну се види једна стара госпођа како прави колут преко главе уназад и бежанија преживелих, међу лаком коњицом која нема простор за маневрисање.

Само минут касније на сцени остају Краљ на умору који наузнак лежи на поду заустављеног аутомобила, и дроњаво тело убице испружено ниже, на калдрми.³

Барили описује завршну сцену краљеубиства онако како је осећа на плочницима Марсеља и види на филмском платну. Било је то по први пут скоро директно пренешено политичко убиство, јер је, како Барили каже, већ сутрадан филм о убиству приказиван *уз најлакшу улазницу* у европским престоницама. Краљ, прва велика жртва фашизма, после Марсеја наставио је да изнова умире на филму приказивани по градовима „трговинског света“. У новом времену без душе није било довољно само усмртити жртву, већ је било потребно више пута ритуално то поновити да би тријумфални лук непрекидно призивао посмртну маску, да би жртва била убијена не само стварно већ и у медијском идеалитету, у слици без остатка. Била је то светковина, готово радосно хваљење, ево шта смо учинили, принели смо свет на жртву слици. У том тренутку ујединили су се европски политички и медијски простор. У позадини догађаја, убиства краља, стајало је хватање душе у слику. Било је то поуздан знак да се рат премешта у слику, право рађање фашизма који није ништа друго него душа утрнула у слици, разглобљена, извучена из себе, одсечена од света. Ако је уобичајено да се сумрак живота назива фашизмом, краљ Александар је прва велика жртва фашизма, а његово убиство први велики спектакл фашизма, прва филмска хроника најављене смрти, прво политичко убиство које је одмах и неодложно постало аутономна покретна слика. Спектакл је сумрак живота, бездушна слика која настоји да свет смени двојником.

Краљ Александар био је поводљива личност, са више слуха за своје непријатеље него за пријатеље, али је после балканских ратова, до краја одан утопији Југославије, симболизовао највиши набој утопијске моћи промене. Сетон Вотсон указује да „сваки Југословен осећа убиство као личну увреду, јер је Александар, поред свих мана, био Југословен, или Србин, до последње капи крви; био њихов народни краљ који је оборен.“ (Seton-Watson, 1935) Израстао на ритуалном умирању и васкрсу Србије, Александар је усмерио митске енергије ка утопији ослобођења од тиранске Мале Азије и надмене средње Европе. Душа која се пробудила показала је знак једнакости између привидних супротности и у том идентитету поставила себе између Сциле и Харибде. Још 1911. када Мештровић почиње реконструкцију Видовданског храма, видело се да је између супротности истог садржаја могуће подићи цивилизацију друге суштине. У историјском магно-

3 Бруно Барили, *Летећи пушник*, Валеки, Фиренца 1955. Наведено према Аделе Мацола, *Aquae passeris*, Београд 2000, стр. 76.

вењу то је потврдио споменик Проласку који је никао на Авали. У историји се само на тренутак на неочекиваним местима отварају врата Проласка и уметност владања састоји се махом у томе да се та врата што пре затворе. То је убиством краља и учињено да би данас само споменик на Авали, којим је прослављено буђење нове цивилизације, подсећао на постоји ходник спајања света и слике. Требало је зарушити тај пролаз, зауставити плиму ослобођења, разглобити свет и отети душу.

Уместо ослобођене душе уздигла се толико самодовољна слика да је живот постао скоро сасвим безвредан. Сећања која се појавила поново су избрисана и митски краљ и даље умире у слици да се пролаз маште и сећања, о којима говори Бруно Барили, више никада не би отворио. Једино што се данас отима владајућем спектаклу је сан о коме говоре Бруно и Милена Барили. Он својом чудном и несхватљивом педагогијом душе не допушта да се пролаз сасвим затвори и да свет постане голи спектакл.

Литература

Vocelli 1938: A. Vocelli, *Bruno Barilli*, Enciclopedia Italiana - I Appendice, Roma: Istituto Treccani.

Барили 1996: Б. Барили, *Српски ратнови*, Нови Сад: Прометеј.

Djuric 2009: M. Djuric, *La balançoire Franco-Yougoslave: une analyse des reactions á l'attentat d'Alexandre Ier de Yougoslavie en 1934*, Senior Honor Thesis, New York: New York University (необјављено).

Freire 2007: P. Freire, *Pedagogy of the Oppressed*, New York: Continuum.

Мацола 2000: А. Мацола, *Aquae passeris*, Београд: Клио.

Петровић 2012: А. Петровић, *Пути преко далеког Сунца – Миланковићеви циклуси и епифанија 1912. године*, Нови Сад: Летопис Матице српске, књ 490, св. 4 –5 .

Петровић 2010: А. Петровић, *Милена Павловић Барили – Ex post*, Београд: Хесперија ЕДУ

Seaton-Watson 1935: R. W. Seaton-Watson, *King Alexander's Assassination: Its Background and Effects*, „International Affairs“, London: Royal Institute of International Affairs, vol. 14.

PEDAGOGY OF THE SOUL

Summary

This paper is facing "brave memories" of Bruno Barilli and his daughter Milena Pavlovic Barilli and pedagogical reflections based on this. It is considered rise of the "Serbian soul" which initiated creating of a new civilization that collapsed after killing of King Alexander in Marseilles. His murder was the first political media spectacle that testifies the birth of fascism as turning the world into the virtual image.

Keywords: pedagogy of the soul, Serbian soul, virtual image, Bruno Barilli, Milena Barilli, fascism, Alexander I

Aleksandar Ž. Petrović, Tamara Stojanović-Đorđević

Душан Р. Живковић¹
 Универзитет у Крагујевцу
 Филолошко-уметнички факултет
 Одсек за филологију
 Катедра за српску књижевност

ПИТАЊА НУЖНОСТИ, МОГУЋНОСТИ И НЕМОГУЋНОСТИ ПРЕВАЗИЛАЖЕЊА ДРУШТВЕНИХ СУКОБА У 20 СРПСКИХ ПОДЕЛА ДУШАНА КОВАЧЕВИЋ²

У раду се анализирају друштвени сукоби у 20 српских подела (*Срба на Србе*), од процеса њиховог настајања, до вишеструких последица њиховог деловања, у циљу објашњења односа нужности, могућности и немогућности њиховог превазилажења.

Збирка прича и есеја 20 српских подела *Срба на Србе* представља Ковачевићев литерарни допринос у могућностима отклањања деоба као узрока друштвених сукоба, али, с друге стране у Ковачевићевој сатиричној мисији присутно је и упозорење да старе поделе могу бити умножене у новим видовима.

Кључне речи: друштвени сукоби, поделе, нужност, могућност, немогућност

Увод

У збирци прича и есеја 20 српских подела *Срба на Србе* (2008), Душан Ковачевић је, по систему концентричних кругова, представио природу српских деоба и сукоба, од колективне судбине многобројних историјских жртвовања српског народа, дискриминације и дехуманизације Срба, до индивидуалног несвесног, у коме криза идентитета и отуђење означавају перманентна стања духа.

У карактеристичном поднаслову, Ковачевић истиче основни циљ расветљавања узрока, дифузних процеса и вишеструких последица српских подела „Зашто је тешко, скоро немогуће, остварити минимум националних интереса (МНИ) кад је реч о судбини народа и државе“.

У Ковачевићевој збирци присутно је преплитање елемената: „социолошке студије, антрополошке анализе и традиционалне комедиографске слике нарави“ (Ковачевић 2008: 9), док су последице кризе идентитета сугерисане у интерференцији друштвених подела

Према томе, предмет овог рада представља анализу Ковачевићевог представљања друштвених сукоба, од процеса њиховог настајања, до вишеструких последица њиховог деловања, у циљу објашњења односа нужности, могућности и немогућности њиховог превазилажења.

У духу Ковачевићевог приповедачког поступка, наша анализа ће се кретати од општих ка посебним аспектима: 1. у контексту општих односа модал-

¹ rzivkovic1@sbb.rs

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

них термина у интерпретацији Ковачевићеве критике друштва; 2. цикличности друштвених сукоба; сатиричних аспеката у *20 српских подела*, у контексту тоталитета Ковачевићевог стваралаштва; 3. односа историјских догађаја и актуелних друштвених тема; односа аутобиографских елемената и духа времена; 4. до унутрашње драме губитка личног идентитета.

1. Опште перспективе примене модалних термина нужности, могућности и немогућности у интерпретацији *20 српских подела* (Срба на Србе)

Користићемо у овом раду термине из модалне логике да бисмо означили опште принципе Ковачевићевих идејних ставова везаних за друштвене сукобе у *20 српских подела* (Срба на Србе). Наиме, на основу реконструкције узрока кључних српских сукоба, Ковачевић користи проблематичке судове (који изражавају могућност или вероватноћу) да би указао на евентуалне перспективе стварања кохерентног националног идентитета.

Треба истаћи да је значење модалних термина зависно од друштвеног контекста који се непрекидно преображава, јер не само што се мењају актуелна кретања, већ је честа и промена перцепције историјских околности, које директно утичу на актуелна друштвена кретања. „Дакле, одређена стања су релативно могућа у односу на неке ситуације (неке могуће свјетове), али не и у односу на неке друге.“³ Другим речима, Ковачевић успоставља аналогije између прошлости и садашњости српског друштва да би истакао некадашње пропуштене могућности друштвених перспектива, као и преостале могућности друштвених кретања у савременом добу: „Такође се и знање, вјеровање, обвезатност, вријеме итд. могу схватити као облици нужности.“ (Срећко Ковач 2001: 2) Према томе, евидентно је да је основна идејна перспектива збирке *20 српских подела* (Срба на Србе) састоји у ставу да сузбијање друштвених сукоба у Србији представља нужан предуслов за опстанак друштва али је, по Ковачевићевом мишљењу, у појединим случајевима то могуће, а у појединим је немогуће њихово укидање (посебно у оним друштвеним кретањима која зависе од спољно-политичких фактора), већ је могуће само ублажавање сукоба, или барем њихових последица. У дискурсу модалне логике, „Можемо рећи да је нужан исказ онај који је истинит у свакоме могућем свијету, а да је могућ онај који је истинит барем у једноме могућем свијету“ (Ковач 2001: 5).

У овом контексту, *Post scriptum* представља лајтмотив, идејну основу, упозорење и закључак сваке поделе, поседујући другачији контекст у свакој причи, али поента остаје иста: „Поделе ће нам, вероватно, доћи главе и (ово мало) преостале земље. Кад би, рецимо, ова подела била „толерантнија“ 憫 без мржње, горчине, прединфарктног беса, живот бисмо „трошили“ на практичније, корисније и паметније послове, ако нам је (већ) суђено да се свађамо, секирамо и, до бола, нервирамо.“ (Ковачевић 2008: 21)

Међутим, поред логичког посматрања комплексног проблемског система, Ковачевић је свестан многих противречности друштвених токова, јер је једна од основних друштвених подела на „рационалне и ирационалне“, у друштву у коме апсурд и парадокс имају доминантну улогу, потписујући логику, у непри-

3 Матић, Иван. *Модална логика и Фишингзова номенклаштура*, <http://www.mathos.unios.hr/~imatic/modlog.pdf>, 1.2. 2013.

знавању чак и очигледних чињеница. У представљању ове поделе евидентна је Ковачевићева огорченост друштвеним токовима. Како путем логике убедити јавно мњење у нужност отклањања, или макар смањивања деоба, ако у једном делу друштва, у подели на „рационалне и нерационалне“ важи опште мишљење да логика наводно „није креативна“? (Ковачевић 2008: 51). Ако је 2+2 једнако 4 и само четири, онда, наводно, није могућа демократија као „проток мишљења и идеја“ (Ковачевић 2008: 52). Другим речима, по Ковачевићевом мишљењу, у једном делу српског друштва не постоји (једино логична) идеја да је 2+2 нужно 4, већ само да је могуће 4, односно, тачније, да је тај резултат само један од могућности. Посредством ове ироније, Ковачевић тежи да разоткрије и да пародира механизме противречности у српском друштву и менталитету, да би створио критичку свест код читаоца који би могао имати ангажовану улогу у мењању друштвених стереотипа и у образовању услова за стварање „минимума националног интереса“.

2. Општи механизми цикличности друштвених сукоба

У збирци *20 српских подела Срба на Србе*, Ковачевић има интенцију критичког патриотизма, у класификацији гротескних друштвених типова, обележених стереотипима и интерференцијама различитих подела: „Не би ли се та трагична прича, звана – деобе, излечила, или, бар свела на „пристојну“ меру (...) као предуслов за нормалан живот једне државе и људи који је насељавају.“ (Ковачевић 2008)

У приповедању о деобама као „укрштеници“ (Ковачевић 2008: 8) „историјских, географских, људских и политичких неприлика“ (Ковачевић 2008: 8). поставља се основно питање: „Да ли је морало све тако бити“ (Ковачевић 2008: 8). Слика националне трагедија се појачава, ако се изврши имагинарна, потенцијална реконструкција у упоређивању некада могуће слике Србије без кобних подела, и стварног друштвеног хаоса обележеног разорним спољашњим и унутрашњим факторима, посебно у поделама на „Ослободиоце и Ослобођене свих права“, као и у универзалној, општецивизацијској подели у сменама власти - на „патриоте и издајнике“: „С времена на време, Патриоте и Издајници смењују се на власти; револуционарним променама, превратима, државним ударима, атентатима, прогонима... И како се ко домогне „престола“, истог дана оптужује „поражену странку“ за издају, тако да Патриоте преко ноћи постају Издајници, а дојучерашњи „проверени издајници“ – Патриоте“ (Ковачевић 2008: 45). Логика апсурда...

Ковачевићев приповедачки поступак, усмерен против диктатора и догматизма, обележен је слободоумном и објективном критичком свешћу, тако да иронија постаје основни стилски, поетички и семантички принцип, као вид разоткривања истине о српским поделама, односно, као средство разоткривања механизма апсурда у друштву у представљању цикличности историјских процеса: „Па тако укруг, без видљивих, опипљивих граница где почиње узрок, а где се завршава последица“ (Ковачевић 2008: 10). Наиме, у наведеним мотивима, Ковачевић осуђује постојећу деконструкцију националног идентитета и историјске свести, имплицирајући да у колективној свести најчешће остају запамћени они историјски тренуци који узрокују даље поделе, и могу утицати на актуелне друштвене токове, представљајући подлогу за манипулације и конструкције идентитета.

3. Аутоцитати у контексту друштвених сукоба

Аутоцитати у *20 српских њодела (Срба на Србе)* постају обележја општих парадигми друштва у функцији сугерисања семантичког тоталитета Ковачевићевог стваралаштва.

На пример, аутоцитат из драме *Професионалац* („и нема дана да нешто не поједе“), који у изворном значењу подтекста представља егзистенцијалне проблеме Теодора Краја у дисидентском периоду, у *20 српских њодела* постаје општа одлика егзистенције већег дела становништва Републике Србије. У таквом друштвеном окружењу, не само да није могуће превазилажење постојећих друштвених сукоба, већ се, посредством неравнотеже у друштву, деобе трансформишу у новим видовима.

Значење аутоцитата из драме *Професионалац* допуњено је парадоксом из драме *Радован III: „Они и Ми против Нас“* (Ковачевић 2008: 57). Од мотива породичног сукоба у изворном значењу, у збирци *20 српских њодела (Срба на Србе)* наведени аутоцитат прелази у општи апсурдни механизам српских деоба. Дакле, српска драма апсурда влада од породице као основне јединице друштва, до најзначајнијих друштвено-политичких околности.

Евидентно је да је последица типских одлика друштвених кретања садржана у закључном, гротескном аутоцитату „Била једном једна земља“, (наслову Ковачевићевог романа), који посредством контраста, привидно асоцира на стереотипни почетак бајке, а суштински представља антибајку и констатовање могућег краја једне државе, који ће нужно наступити уколико се не спрече даље друштвене поделе.

4. Историјске деобе

У збирци *20 српских њодела Срба на Србе*, Ковачевић, успоставља аналогije између историјских догађаја, од увиђања узрока, преко њихове тренутне рецепције, процеса њиховог деловања, дифузних последица које су изазвали, до преображаја њихове рецепције у савременом добу, у свести да су у многим деловима српске историје друштвено-политичке околности биле усмерене против националних интереса.

У мноштву Ковачевићевих коментара о различитим историјским околностима, издавајемо две српске поделе на „Монархисте и републиканце“ и „Четнике и партизане“. Наиме, у тематско-мотивском слоју посвећеном Другом светском рату, Ковачевић само у кратким цртама спомиње антифашистичку борбу, док је фокус приповедања усмерен ка грађанском рату између четника и партизана, који представља једну од најфаталнијих подела: „И ратовали су, час са Немцима, а час мало (више) међу собом.“ (Ковачевић 2008: 71)

Српска трагедија сажета је у познатој, ироничној, циничној, гротескној изреци у стиху, коју цитира Ковачевић: „Нема овде правог рата док не крене брат на брата.“ (Ковачевић 2008: 115)

Након другог светског рата, кобна српска подела на четнике и партизане доведена је до историјског апсурда, посредством ироније у којој идеју југословенства преузима „аустроугарски каплар промовисан у маршала“ (Ковачевић 2008: 63). Евидентна је, дакле, Ковачевићева осуда титоистичке идеологије, посредством демистификације мита о Јосипу Брозу. Слика комунистичког времена у *20 српских њодела* претвара се у гротеску, од трагикомичних елемената, до свести о каснијој историјској трагедији.

Поред навођења многобројних последица Титовог режима, издвајамо Ковачевићев осврт на косовски проблем. Наиме, Ковачевић разоткрива и начине на које се заташкавају историјске прекретнице: у честим расправама о Косову заборавља се чињеница коју је Ковачевић истакао 2008. године, подсећајући српски народ на актуелни проблем: (...) „Космет је (демографски) изгубљен одлуком – наређењем Јосипа Броза Тита да се забрани повратак Србима и Црногорцима у своје куће, на своја имања, после Другог светског рата; да се њихове куће и земља поделе Албанцима, већином „пристиглим“ из Албаније“ (Ковачевић 2008: 35).

Дакле, Ковачевић посредно сугерише да последице тоталитаризма није било могуће отклонити, јер је ова историјска конструкција утицала на друштвено-политичка збивања након смрти Јосипа Броза, у времену политичких тензија 80-тих година (у подели на Србе и Југословене), а посебно у узроцима и последицама ратова деведесетих година 20. века, који су имале за последицу, поред деоба, и сеобе као другу кључну реч у историји српског народа.

У наведеним историјским темама, треба истаћи да је у Ковачевићевој селекцији историјских података присутна, пре свега, скривена повезаност узрока и последица друштвено-политичких околности косовског питања у 20. веку „Заправо, тренутно се води борба између задржавања Космета „на папиру“ и отимања, насиља, на терену.“ (Ковачевић 2008: 35)

По мишљењу Душана Ковачевића, за остваривање минимума националног интереса, нужно је сачувати Косово, али су, с обзиром на историјске околности и актуелна друштвена кретања, мале могућности спровођења овог родољубивог плана. Дакле, кључне историјске моменте у *20 српских подела* директно или индиректно повезује топос Косова: косовска драма, као симбол српске трагедије, траје у континуитету и увек се реактуелизује са новим последицама.

5. Аутобиографски елементи у *20 српских подела*

У интерференцији са историјским темама и промишљањима о актуелним друштвеним токовима, у збирци *20 српских подела* присутни су и аутобиографски елементи у виду „Прилога непостојећој аутобиографији“: од Ковачевићевог одрастања у тоталитарном друштву након Другог светског рата, до покушаја синтезе његове животне мисије. Ковачевићево упознавање друштва тече, с једне стране - од раних сусрета са светом уметности, до судбина његових дела, а с друге - од гротескне сцене дечјег доживљаја смрти (у причи „Смрт живе жене“), до спознаје апсурда егзистенције. Обе наведене субјективне димензије постепено прелазе у приче о иронији једног времена, у коме нису забележене судбине обичних људи, већ је остало само сећање „...на године које су појели људи са насловних страна новина.“ (Ковачевић 2008: 197)

У таквом друштву, писац се постаје по нужности, а не по избору: „Да сам се питао, никад не бих био писац. Међутим, Богу хвала, радим оно што морам, што ми је суђено.“ (Ковачевић 2008: 199) Стварање и реализовање Ковачевићевих уметничких склоности одредио је низ унутрашњих и спољашњих фактора (од ирационалне димензије надарености до димензије супер-ега и животних околности које су њега изабрале, да посредством критике друштва да свој допринос у стварању конструктивних друштвених промена).

Међутим, позиција изабраника значи и самоспознају, али и свест о отуђењу: све кључне аутобиографске елементе, Ковачевић повезује у причи трагикомичног наслова „Како сам постао Индијанац“. Ова одредница „поносних и несрећ-

них људи“ (Ковачевић 2008: 245) прати Ковачевићеву судбину од дечјих игара, преко студентских дана (са посебним освртом на предавања о вестерну и анти-вестерну) до сусрета са Робертом Редфордом, у коме је присутан Ковачевићев отпор према америчкој примени идеје глобализације. Међутим, поред наведених субјективних аспеката, Ковачевић имплицитно сугерише да је његова мисија само део отуђења и дискриминације Срба деведесетих година двадесетог века, у општој слици Србије као „резервата“. (Ковачевић 2008: 254).

Дакле, у аутобиографским елементима збирке *20 српских подела Срба на Србе*, карактеристичан је следећи поступак интроспекције у селекцији и преображају рецепције аутобиографских података: Ковачевић првобитно преноси непосредни лични доживљај, преко процеса преображаја рецепције, до објективне синтезе индивидуалног животног искуства у тоталитарном друштву, као сегменту мозаика колективне свести.

6. „Србин подељен на самог себе“

Последња, двадесета, суштинска подела представља логички, критички и самокритички исход и нужну последицу свих претходних деоба: „Србин подељен на самог себе“, истовремено наговештавајући један од потенцијалних фактора даљих сукоба: „Да ли Неко зна Некога ко се (протеклих година) није посађао са „целим светом“ и на крају - са самим собом, све у најбољој жељи за добро Нас и Њега?“ (Ковачевић 2008: 165) Ковачевић, дакле, успоставља дијалог са читаоцем у реторском питању које подразумева супротности између могућих интенција и стварног исхода.: један човек – две личности, два убеђења, два опредељења, два погледа на свет...“ (Ковачевић 2008: 232) Пошто појединац има два супротстављена поимања света, мала је вероватноћа да његов мисаони систем, и правац његовог деловања, зависе од његове воље, већ су често одређени наметнутим контекстом у коме се од појединца захтева да брани, у различитим околностима, у зависности од тренутних друштвених токова, са истим убеђењем два супротна става. С друге стране, у свести појединаца који искажу бунт против владајућих мишљења у друштву, јавља се у огорчености и касном сазнању о неостварености личног идентитета („Монолог човека који се каје“, Ковачевић 2008: 234). Тако се заблуде, сукоби и стереотипи понављају у цикличном облику, од историјских прекретница, до егзистенцијалне драме појединца.

Дакле, у збирци *20 српских подела* Ковачевић полази од опште слике друштвене дестабилизације (од историјских околности до савременог тренутка), да би слика отуђења и апсурда била заокружена у унутрашњој драми, у којој амбигвитет и противречности мишљења и деловања постају основни принципи деструкције личног и националног идентитета.

7. Закључак

У збирци *20 српских подела (Срба на Србе)* Ковачевић је створио идејни систем који представља синтезу прошлости, оријентир у разумевању будућих „маскираних“ ситуација у друштву, у разоткривању механизма конструкције идентитета. Посредством ироније, Ковачевић реактуелизује прошлост и доводи је у везу са актуелним друштвеним токовима, као и у општим моделима деоба, јер се многобројне поделе међусобно условљавају, тако да су приче директно или индиректно тематски повезане.

На основу наведених ставова, закључујемо да збирка *20 српских подела* (*Срба на Србе*) представља синтезу проблема деоба које се међусобно условљавају, у истицању нужности развијања критичке свести читалаца, као потенцијалних учесника у отклањању друштвених сукоба, као и њихових директних и индиректних утицаја на савремене друштвене токове. Овај процес спознаје отвара могућности превазилажења стереотипа, у општем духу будућих покушаја толеранције, јер, не само што Ковачевић открива многобројне последице, већ предвиђа и нове друштвене процесе. Међутим, у Ковачевићевим причама и есејима имплициран је став да је могуће променити однос појединца према друштву, као и да се друштвене поделе могу, пре свега, „ублажити“, али да је немогуће у потпуности отклонити деобе проузроковане великим историјским прекретницама.

Дакле, збирка *20 српских подела Срба на Србе* представља литерарни допринос у „разоткривању“ и у могућностима смањивања деоба као узрока друштвених сукоба, али, с друге стране у Ковачевићевој сатиричној мисији присутно је и упозорење да старе поделе могу бити умножене у новим видовима.

Литература

Даутовић 2008: С. Даутовић, „Предговор“, у: Душан Ковачевић, *20 српских подела* (*Срба на Србе*), Београд: НИИ.

Магић, Иван. Модална логика и Фитшингова номенклаура, <http://www.mathos.unios.hr/~imatic/modlog.pdf>, 1.2. 2013.

Милашиновић, Срђан; Кековић, Зоран. *Превенција и разрешавање друштвених конфликта*, http://www.odbrana.mod.gov.rs/odbrana-stari/vojni_casopisi/arhiva/VD_2008, 12. 2. 2013.

Kant 2010: I. Kant, *Logika*, Kragujevac: Imperija knjiga.

Ковачевић 2008: Д. Ковачевић, *20 српских подела* (*Срба на Србе*), Београд: НИИ.

Kovač, Srećko. *Nacrt modalne logike*, <http://www.ifzg.hr/~skovac/index.html>, 1. 2. 2013.

Коларић 2004: И. Коларић, *Логика*, Златибор: 2004.

Лемон 2002: Ц. Лемон, *Упознавање са логиком*, Никшић: Јасен.

Smit 2010: A. Smit, *Nacionalni identitet*, Beograd: Krug.

QUESTIONS OF THE NECESSITY, POSSIBILITY AND IMPOSSIBILITY OF OVERCOMING SOCIAL CONFLICTS IN *20 SERBIAN DIVISIONS* BY DUŠAN KOVAČEVIĆ

Summary

This paper analyzes the social conflicts in *The 20 Serbian divisions*, the process of their formation, the multiple consequences of their actions in order to clarify the relationship of necessity, possibility and impossibility of overcoming them.

In this context, there are four key aspects of the analysis: 1. general relationship in terms of modal interpretation of social critique; 2. cyclical nature of social conflicts; satirical aspects of the *20 Serbian divisions*; 3. relationships between historical events and current social issues; autobiographical elements; 4. the inner drama of loss of personal identity.

In Kovacevic's literary contribution, there are the possibilities of reducing divisions as a causes of social conflict, but on the other hand, there is also a warning that the old divisions can be duplicated in the new forms.

Key words: social conflicts, divisions, necessity, possibility, impossibility

Dušan R. Živković

Никола М. Бубања¹
 Универзитет у Крагујевцу
 Филолошко-уметнички факултет
 Одсек за филологију
 Капелера за англистику

НЕ(ИЗ)РЕЦИВО НА РЕАНИМАЦИЈИ: МИЛТОНОВ ИЗГУБЉЕНИ РАЈ²

У реферату се, полазећи најпре од хипотетичке дистинкције између појмова *нерециво* и *неизрециво*, а затим и од Џејмсоновог концепта „нарцисоидног пунктума“ (настало на темељу Бартове опозиције *студиум / пункшум*), тежи раскрити један вид *нерецивог* у Милтоновом *Изгубљеном рају*. Та скромна археологија Милтоновог неказивог као онога што се не може рећи из некаквих обзира или инхибиција, води реинтерпретацији кључних момената Пада.

Кључне речи: нерециво, нарцисоидни пунктум, „гастротопија“, Џон Милтон, Изгубљени рај

Увод

У недавно објављеном есеју насловљеном „Поетичка исповест“, Милован Данојлић пише да је једна од важнијих сврха песме „да нас ослободи нерецивог“ (Данојлић 2012: 8), при чему се, изгледа, оно „нас“ превасходно односи не на читаоце, већ на песнике. Изгледа да није могуће са сигурношћу тврдити да би се у неком речнику српског језика могла потврдити постојање било какве дистинкције између „нерецивог“ и „неизрецивог“ (свакако да се таква потврда не може наћи у Речнику Матице српске, у коме, на жалост, нема одреднице за „нерециво“). Према томе, можда је произвољна разлика коју овде правимо између *неизрецивог* у смислу нечега неисказивог, недомашивог или неописивог са једне стране, и *нерецивог* у смислу нечега што је немогуће рећи из некаквих обзира, због инхибиција или претњи са друге стране.

Неизрециво је, зачудо, концепт који побуђује све мање пажње у милтонологији; упркос, на пример, заводљивим преплитањима деридијанске деконструкције и апофазе, као једне од основних методологија суочавања са неисказивим; или можда баш због тога, јер Дерида доводи у питање бекство негативне теологије од онтологије, и налази да апофаза не мора нужно да деонтологизује теологију, те да је самоиспразњујући дискурс (Рејзнер 2009: 5). С једне стране, дакле, *impasse*; са друге стране, губитак идентитета проблема, јер, постулирана постмодерна клизавост знака значи да је баш све што се каже или жели рећи неисказиво.

¹ nikola.bubanja@gmail.com

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

Овде предузето изналажење текстуалних и вантекстовних трагова и назнака *неказивоџ*, нереченог у Милтоновом *Изгубљеном рају*, представља врсту археологије литерарног текста и његових околности која је, чини се, у некој врсти сагласја са још увек актуелним интерпретативним праксама, пре свега са сплетом сродних пракси коју смо склони звати новим историзмом.

Ипак, конкретно теоријско-методолошко полазиште проналазимо у Џејмсоновом концепту утопије као жеље, односно у њему подређеном концепту „нарцисоидног пунктума.“ (види Џејмсон 2005: 51) Нарцисоидни пунктум је термин који је Џејмсон сковао по узору на терминолошку опозицију *студиум* – *џункшум*, коју је Ролан Барт увео у књизи *Camera lucida*; *џункшум* је, према Барту, наизглед безначајни детаљ који изненада погађа посматрача (Барт говори о фотографији), погађа га дубоко лично, како вероватно не би никога другог сем њега, јер се не тиче шире културолошке, етничке или етичке припадности: Барт каже да је, док доживљава пунктум (Барт 1982: 51), „примитивац, дете, манијак; одбацујем сво знање и сву културу, одбијам да ишта наследим од ичијег ока до мог сопственог“ (“I am a primitive, a child or a maniac I dismiss all knowledge all culture, I refuse to inherit anything from another eye than my own”). Пунктум је, закључује Барт (1982: 55), додатак, оно нешто што конзумент додаје уметничком производу, а што је ипак већ присутно у том уметничком производу, али неактивирано, недопуњено.

Нарцисоидни пунктум односио би се, према Џејмсону, на специфичну врсту само-удовољавајућег, личног испуњавања ауторове жеље унутар властитог му текста: Џејмсон (2005: 51) као пример наводи Скинерово увођење провидног послужавника у свој утопијски текст *Волген 2* – тривијалну интрузију ауторске гордости (отуда оно нарцисоидни) у литерарни свет. Очито, овде долази до одређеног напрезања оригиналног смисла Бартовог термина, који се не односи ни на шта што је ауторов план, односно, уопште се не односи на аутора, већ пре свега на конзумента: *џункшум*, како каже Барт, није кодиран (за разлику од *студиума*) управо зато што није део ауторове агенде. Заправо, Џејмсон уводи термин на такав начин да њиме у ствари не означава интрузивни материјал у тексту, већ њиме означава тренутак (тренутак у стварном свету) у коме аутор спознаје материјал или спознаје ингениозно решење које ће затим увести у текст. Текстуалну реализацију, текстуални резултат експлозије и експанзије нарцисоидног пунктума, вероватно бисмо по правди морали назвати интрузијом ауторског пунктума, или ауторским пунктумом; јер, једном у тексту, ауторски пунктум, с обзиром на своју кодирану и инструментализовану природу, постаје, за све будуће читаоце *студијум*.

Будући да је нарцисоидни пунктум узрокован често тривијалним или баналним детаљем (провидним послужавником), његово увођење у текст показује се као ауторово удовољавање наметљиво личним, исувише каприциозним жељама, пред којима би читалац вероватно устукнуо или које би га макар отуђиле од текста. Отуда настојања аутора да некако маскирају, прикрију интрузив ауторског пунктума, учине га некако логичним и зато мање наметљивим (на пример, како то Џејмсон показује, придавањем некаквог вишег смисла). Другим речима, аутори покушавају не да сакрију интрузив, него себе, своју интимну повезаност са интрузијом.

Управо је та маскирана, дисоцирана а истовремено дубоко лична, па макар и каприциозна, природа интрузије ауторског пунктума оно што овај концепт чини погодним аналитичким средством за преиспитивање проблема казивања

онога што се не може или не сме рећи. Иако би се могло аргументовати да је Милтонова интрузија макар иницијално нарцисоидна, односно да се њоме поноси, ипак се чини да је она у крајњем утиску резултат личне фрустрације; дакле, Милтонова интрузија, дубље је и теже сагледиво повезана са његовом личношћу, те је утолико вернија оригиналном Бартовом концепту пунктума.

Шта је, дакле, интрузија ауторског пунктума, шта је Милтонов провидни послужавник у *Иззубљеном рају*: једном речју, не покушавајући још увек да уско-специфично одредимо тачан тренутак / тачку настанка, то је храна.

Гастрономија

Од када је Џ. Р. Р. Толкин у сада класичном есеју „Чудовишта и критичари“, отворио путеве литерарног, а не документарног читања *Беовулфа*, није недостајало ни квалитетних а ни забавних интерпретација можда најстаријег сачуваног западно-европског епа. Тако, Џонатан Вилкокс (2000: 60) интерпретира ову смртно озбиљну, елегично-херојску поему као „продужену алкохоличарску шалу“ („extended alcoholic joke“): чувено почетно *Hwæt* („почујте“), Вилкокс (2000: 60) доводи у везу са *wæt* („пиће“); чувени кенинг *hronrade* („стаза китова“) доводи у везу са *hornrade* (стаза рога [за медовину]); затим у пролазу скреће пажњу на чињеницу да се у истом почетном делу песме ратни подвизи Шилда Шефинга описују као подухвати чији је циљ, награда и понос отимање „клуба за медовину“ (*meodosetla*) – где је медовина, наравно, слатки алкохолни напитак добијен ферментацијом меда и воде, чак можда и нека врста пива с медом, историчари нису сасвим сигурни.

Није нам познато да је за протеклих 350 година ико од милтониста предузео једну овакву интерпретацију, рецимо, *Иззубљеног раја*; али слична интерпретација је свакако могућа. Било би заиста тешко читати Милтонов еп као шалу алкохоличара, јер се у њему, пију превасходно вода, воћни сокови и можда нектар, пиће богова. Међутим, не би чак било ни особито екстремно интерпретирати га као песму изјелица: храна и наглашеност присуства хране, као и неке гротескарне појаве којима то води, одавно су постали топови проучавања (Гиганте 2000: 89).

Већ први контакт са Рајем је индикативан: Сатанино приспеће пред зидне Милтонове Рајске баште описано је, на први поглед незлобиво, као стицање до међа „укусног Раја“ („delicious Paradise“, IV, 132); пре но што ступи у Врт, Сатана је запахнут „миомирисним сладом“ („odorous sweets“, IV, 166) што долази као „сабанске мире са мирођијских обала / Арабије благословене“ („Sabeian odours from the spicy shore / of Araby the Blest“, IV, 162-3).

Познато је да је Милтон током такозваног „хортонског периода“ самообразовања право белешке које је, могуће систематизовати у три велике области [интересовања]: то су етика, економија и политика, при чему у поље економије на првом месту улазе белешке о храни (Паркер 1996: 140)³. Постоје белешке о томе да је Милтон „...највише волео сезонску храну, односно ону до које је било најлакше доћи, те да није јео много, али и да је „увек волео да то мало буде најбољег [квалитета]“ („... preferred food most in season or easiest procured, and required little, 'but what he had, he always loved to have of the best', Паркер 1996: 584), (што има своју литерарну рефлексију у већ дефинисаној доступности и изврности рајске хране.)

3 Иста систематизација и исти подаци изnose се и у: Левалски 2003: 66.

У вези са Милтоном и храном је и интересантна анегдота: Милтонова слушкиња је наводно начула како је он једном приликом, док је (ваљда, задовољно) обедовао, весело рекао својој трећој жени Елизабети Бети Миншал (*Elizabeth Betty Minshall*): „Милосни Боже, Бети! Видим ја да ћеш се понети у складу са твојим обећањем да ћеш ме, док сам жив, скрбити јелима каква мним да су пристала; а кад умрем – знај да сам ти све оставио „(“God have mercy, Betty! I see thou wilt perform according to thy promise in providing me such dishes as I think fit whilst I live; and when I die thou knowest that I have left thee all.”; Паркер 1996: 640).” Јасно је да се због „рекла-казала” порекла тачног састава овог коментара⁴ не смеју превише потенцирати импликације разгаљеног, узвичног и дионизијског тона којим Милтон започиње овај комплимент жениној кухињи, али те импликације се не могу ни у потпуности занемарити⁵.

Ипак, будући да је Рај архетипско лепо место, архетипска утопија, донекле је природно да буде и место свеколиког уживања, па и уживања у храни. Специфичност Милтонове интрузије се, међутим, најпре наслуђује у томе што је еденска храна, иако хипертрофирана, истовремено некако ограничена на биљну храну и то практично у потпуности на воће. Воће је реч коју је, само у овом генеричком облику, Милтон у *Изгубљеном рају* употребио деведесет и четири пута⁶. Свеprisутно воће виси „пријатељски” (“amiable”, IV, 250) са „податних грана” (“compliant boughs”, IV, 332), готово сервирано и расположено за докучење властите сврхе.

Дрво на које је Сатана сам себе посадио одмах пошто је доскочио у еденски „воћни ресторан” – је, наравно, воћка. Још значајније, та воћка је у ствари Дрво живота. Имајући у виду еминентност статуса ове воћке, и њени плодови завређују пикантно реторичко „стављање на трпезу”: на овом дрвету „пупи амброзијско воће / од биљнога злата” (“blooming ambrosial fruits / of vegetable gold”, IV, 219-20). Идентификовање амброзијских својстава овог воћа, односно идентификовање амброзије, хране богова, као воћа увећава дигнитет свог *genus*-а, односно воћа уопште.

Међутим, Сатана се не препушта воћним сластима Дрвета живота, за шта га Милтон / наратор кори

„...[Сатана] не размишљао о ваљаности те животодавне биљке, већ ко видиковац користише што би, правилно употребљено, јемство бесмртности било⁷,”

4 Његов општи смисао је, међутим, неоспоран, јер се зна да је Милтонов трећи брак био заснован на уговору, и то баш на уговору да ће, ако га буде хранила по његовим упутствима, Елизабета наследи сав Милтонов иметак. Види Кериган 1983: 205.

5 Исто важи и за импликације завршног дела овог коментара, а које треба сагледати и у контексту чињенице да је мало раније тог истог дана Милтон изнео жеље у погледу своје последње воље (Паркер 1996: 639-40): строги пуританац, лихвар без кајања и са задовољством и радошћу сав свој иметак оставља оној која му је испунила жеље у погледу исхране. Но, наравно, релевантност ове андоте и дешавања за њу везаних не зависе од *verbatim* тумачења њеног текста.

6 Податак добијен компјутерским бројањем спроведеним на електронској верзији текста *Изгубљеног раја* доступној на: www.gutenberg.org/etext/26 [13. 01. 2010.]

7 *PL*, IV, 198-201: “...nor on the virtue thought / of that life-giving plant, but only used / for prospect what, well used, had been the pledge / of immortality”.

снисходљиво гледајући на заслепљеност оних што воће не (умеју) да користе „правилно”, то јест да га једу. Способност, то јест благослов уживања у воћу / храни није свакоме дат; конзумације еденске хране има јасне примесе ексклузивитета и елитизма којима се неке чари ускраћују профанима.

Као да жели да потенцира ово Сатанино слепило у погледу ваљаности хране, Милтон га одмах суочава, не више са изазовом још нетакнуте хране, већ са највећим могућим подстрекачем глади – призором чина конзумације хране. Јер, већ када он по први пут спази Адама и Еву, они ходе према хладу крај потока где одмах затим седају да би јели (IV, 288-336) „нектарне воћке“ (“nectarine fruits”, IV, 332) те „сласну жвакали пулпу, а кором, како жеднеше, захватили воде са бујног потока“ (“the savoury pulp they chew, and in the rind / still as they thirsted, scoop the brimming stream”, IV, 335-6)⁸. Но, Сатана, иако уопштено говорећи затечен и погођен благостањем становника Раја, силази са Дрвета сазнања не окусивши сласт његових плодова.

Из Милтонових латинских стихованих епистола Диодатију зна се да је Милтон пуно полагао на вегетаријанизам, и не само то: он је, како сам каже, веровао да истински песници, нарочито епски песници, морају, осим што морају да буду чедни, да буду вегетаријанци. Фантастично је забаван Милтонов коментар о томе како је између осталог, баш вегетаријанство помогло Хомеру да постане класик: није ваљда потребно нагласити да данас немамо ни трунку доказа о овоме, нити идеју одакле је Милтон ову информацију могао добити; чини се да ју је највероватније измислио по милој вољи.

Али опет, чак и вегетаријански рај / утопија, није нешто што би се могло одредити као нешто претерано хировито, нешто што би завредило назив интрузије и труд око маскирања исте.

Пуне димензије Милтонове интрузије, и вероватни тренутак настанка карактеристичне експанзије пунктума, јесте међутим пробава, која, сасвим неочекивано, добија превише истакнуто место у великом хришћанском епу.

Пародични аспекти „гастротопијског“

Као да је помало зазирао од димензија побуђене читаоачеве дистанцираности, Милтон прибегава мистификовању интрузије, те се читаоцу сада нуди игра идентификовања и раскринкавања ових маски. Тако се уочава замена правог разлога што сада не само храни, већ и пробави придаје толики значај (његовог мишљења о узрочно-последичној повезаности лоше пробаве и слепила) у тексту логичнијим и прикладнијим објашњењима (на пример, окрепљујућим сном и неупоредивом свежином буђења)⁹. Исто тако, разоткрива се Милтоново маскирање упада своје специфичне жеље прерушавањем личног у опште – сакривањем егоистичног у вео универзалног. Обе врсте мистификације уочавају се у епизоди која представља најважнији пример „социјалне” димензије еденске гастротопичности - епизоди Адамовог и Евиног „угошћавања” арханђела Рафаела.

8 Милтон настоји да води, као основном и готово једином напитку у Еденском врту (осим цеђеног воћа), да одређени гастрономски дигнитет: види, Келер 1969: 156.

9 Примамљиво је спекулисати да је ова супституција спретно изведена и у смислу што свежина у неку руку представља и замену за оригиналну жељу; јер свежина је у основи свежина перцепције себе и света око себе, те би на неки начин била аналогна ефекту евентуалног испуњења жеље за враћањем вида.

Ова епизода започиње приспећем боголиког Рафаела. Слава претиче арханђела, те је Адам из далека уочио сјај и еминентност неочекиваног госта, а то му је дало таман толико времена да изврши оне најважније припреме, то јест да се побрине да се за госта припреми прикладан гастрономски дочек. У том смислу пожурује он Еву да „што год да јој магазе садрже изнесе“ (*“what thy stores contain bring forth”*, V, 314). То је, на неком нивоу размишљања, природно одређивање приоритета, под велом чије логичности Милтон готово неопазиче иде у правцу дубље и конкретније реализације своје егоистичне поенте. Наиме, као што је већ поменуто, Милтон није само полагао на храну или њену конзумацију, већ и на оно што овима претходи, то јест на ритуале припреме хране. У том смислу, он – у онолико детаља колико му допушта природна примитивност тог Евиног чина – описује на који начин је она (не пре него што је и сама издекламовала пеан доступном прехранбеном богатству Раја, те властитој „кулинарској“ вичности) припремала, аранжирала, гарнирала и сервирала еденске ђаконије небеском госту. Као резултат нарцисоидне поенте неминовно се доживљава и сугерисано становиште да припремања хране има своју апстрактну, теоријско-естетичку димензију из које пракса и произилази: Ева тако најпре уопштено промишља о укупном утиску који жели да њена трпеза остави (налази да је то утисак „деликатности“ (V, 333), те с тим у виду прави избор почетног јела); кад је иницијални избор направљен, пред њу се затим поставља проблем хармоничног, сродног, а опет немонотоног, варираног и елегантног следа „укуса“ којима ће наставити свој гастрономски чин као својеврсни креативни, уметнички акт (V, 334-6). Јер, овде не треба пренебрегнути чињеницу да се зарад овог уздицања конзумације хране макар делимично одступа од принципа благотворног повратка најпримарнијим, најједноставнијим и зато најдиректнијим облицима искуства: сама чињеница да постоји ритуал, да је он ипак релативно разрађен, говори да се у Милтоновом Едену храни приступа оном карактеристично уметничком посредношћу, околишењем и одлагањем.

Понесеност описа на тренутак оставља игру откривања нарцисоидних упилива по страни, па чак и увлачи читаоца у недистанцирано уживање: у том смислу се доживљава и Евина, уистину сведена обрада хране, која је природно диверсификована у три сегмента: припрему пића (њено цеђење грожђа у незлобиву ширу и справљање медовине са додатком јагодичастог воћа, V, 344-6), припрему јела (бутање укусних смеша кремова од слатких воћних језгара), те презентовање претходна два у достојној форми / паковању (посуће, V, 347-8). У истом смислу се доживљава и чињеница да Ева не заборавља ни на оне шире, амбијенталне оквире конзумације хране, те да она претвара унутрашњост своје сенице у једноставан, али од природе ипак отргнут храм-ресторан, који украшава цвећем (V, 379), чије подове посипа ружиним латицама (V, 348-9), те чији сам ваздух уприличује „миомирисима од жбуна одмираним“ (*“odours from the shrub unfumed”*, V, 349). Најзад, Ева своју глорификовану припрему свежањих освежавајућих оквира конкретног чина конзумације, на кулминативан начин употпуњује собом, својим „сем собом неурешеним“ (*“undecked, save with herself”*, V, 380) присуством. То њено присуство, међутим, поново побуђује читаоцеве сумње и делимичну дистанцираност.

Наиме, већ је при првом друштвено-дефинисаном гастрономском догађају у Едену – првом читаоцевом сусрету са Адамом и Евом – конзумација страсти према храни водила конзумацији еротске страсти. Слично, Евина инволвираност у естетику хране, допуњава и преобличава гастрономску естетику еротском

присутношћу (дефинисаном као присутношћу у нагости која саму себе украшава). Већ начин на који се ово саопштава сугерише телесну привлачност и сексуалну обојеност. Тај еротски потенцијал се затим даље потврђује Евином лепотом (која се проглашава супериорном оној коју поседоваше божице са митских врхова Иде, V, 382); затим поређењем Еве са шумском нимфом (V, 381); затим постулирањем Евине врлине у смислу њене чедности, при чему уверавање да Евин образ, упркос њеној нагости, присуство непознатог мушкарца није изменила „нечиста мисао“ (“thought infirm”, V, 384), само потврђује и повећава свест о присуству и повезаности еротске и гастрономске (имагинативне) дражи.

Међутим, читаочева дистанцираност произилази и из специфичних оквира ситуације у којој се Ева неминовно доживљава као обнажена куварица / крчмарица. Дистанцирајуће-пародијски доживљај спреге еротског и гастрономског затим наставља да потпирује (еквивалент кафанског госта) арханђео Рафаел. Милтону материјализам није дозвољавао да анђеле замисли икако другачије до као конкретне, односно материјалне духовности, те да их све до једног, макар граматички (сви имају мушка имена, која увек кореспондирају са заменицама мушког рода) види као мушкарце. Тако гледано, сама ситуација – приспеће другог мушкарца у непосредну близину обнажене женствености – има по логици ствари еротски потенцијал. Уз то, Рафаел већ при првом поздраву упућеном Еви назива ову „мајком човечанства“ (“mother of mankind”, V, 388), те је одмах затим ближе одређује као ону „чија ће родна утроба / напунити свет синовима бројнијим / од овог разног воћа што су њиме божја / дрвета нахрпила овај сто“ (“whose fruitful womb / shall fill the world more numerous with thy sons / than with these various fruits the trees of God / have heaped this table”, V, 388-91). Оваквом иницијацијом свога односа према Еви, Рафаел показује да је он идентификује у светлу њене плодности, односно застрте еротичности, те њене гастрономске инволвираности. Јер, Ева је истовремено стваралац и неговатељ хране у њеном сировом облику (она је баштован-воћар), она је њен добављач (Ева лично убира и допрема храну у сировом облику до сенице), она је теоретичар и практичар припреме хране, она је аранжер, она је амбијент-шTIMER, жива декорација и хостеса (V, 379-83), па чак и крчмарица и келнерица што „за столом / службу вршише гола и отичуће им чаше / угодним напицима крунисаше“ (“...at table, Eve / ministered naked, and their flowing cups / with pleasant liquors crowned”, V, 443-5). (При том у преводу није било могуће боље представити конотације хомонимности (и хомографемности) глагола *minister* са енглеском именицом која значи свештеник / свештеница, а које Еву опет уздижу изнад пародијског, све до статусе еротичне духовнице светих обреда обедовања.)

Евина сексуалност остаје као наговештавана и подразумевана присутност (тако се, на пример, подсећање на њено присуство обавезно допуњава подсећањем на њену нагост, V, 443-5). Том упорношћу се овај амалгам еротског и гастрономског местимично издиже изнад читаочевог спремног очекивања пародијског, те подсећа на заједничке примордијалне корене његових саставних елемената, а који су у оном физиолошком, цивилизацијом недотакнутом импулсу глади и жудње за конзумацијом жеље. Тој примитивној, дивљачној карактеристици жеље, затомљеној попут животодавне реке што невидљива, а есенцијална тече испод Милтоновог Раја, на тај начин се допушта наговештај постојања, док она, заузврат, животворним соком ероса као истинског жара подсвесног, натапа дигнитетом и еротску и гастрономску естетику Милтоновог Едена.

Међутим, кад после свих одлагања и околишања небески гост најзад започне свој обед у Едену, екстремна присутност нарцисоидне поенте поново дистанцира читаоца, те му пружа нове прилике за раскривање Милтонових мистификација исте. Најпре већ чињенице да један арханђео, надљудско биће конзумира храну, и, не само да беседи о њој, већ и о пробави, с једне стране делује апсурдно-гротескно, а с друге стране дају тим темама нешто дигнитета, којих се према томе, не би имао због чега стидети, ни којима би се имао зашто чудити ни Адам, а самим тим ни читалац. (Рафаел дословце позива Адама да се овоме не чуди, тако својим ауторитетом гарантујући подразумевани и општепознати значај хране). Као да осећа да му тај (од ауторитета Рафаелове позиције у космичкој хијерархији) позајмљени дигнитет оставља више простора за учртавање властитих жеља у утопијску мапу Едена, Милтон, заодевајући лично у опште, дозвољава себи много детаљнији приказ предмета интересовања него у претходном случају:

„...а храну исто, та чиста
Умна суштаства захтевају кано
И ви, суштаства разумна...
[...]
И кушајућ' једу, и пробављају,
Телесно у нетелесно творећ'“ (V, 407-9 & 412-13).

Затим се ова неопходност исхране убиквитизује, претвара у принцип, те тако заправо преводи у облик манифестације свепрожимајуће космичке хијерархије, која је својом свеобухватношћу идеалан „виши смисао“ присуства Милтонове жеље у Еденској реалности:

„...све што је створено треба
Окрепе и хране; прапочела она
Гушћа, ређа хране: Земља Море,
Земља и Море Ваздух, Ваздух оне Ватре
Етерске, и ко најближу, Месец прво“ (V, 414-18).

Осећајући да се довољно искупио, Милтон се хитро са висина општости спушта до баналности конкретне реализације личног.

Милтон у својој причи о храни и пробави одлази с оне друге њихове стране: дефинисавши духовно-интелектуални продукт „транссупстанцијације“ (“transubstantiate”, V, 438), можда и као материјалиста, Милтон не може а да не сугерише и материјални продукт дигестивног преобликовања материје. Тако, каже он „оно [хране] што претекне / испарава кроз духове [анђеле] с лакоћом” (“what redounds, transpires / through spirits with ease”, V, 438-9). Наравно, с обзиром на надљудску природу анђела, и њихови „дигестивни гасови“ или чак измет¹⁰ на другачијој су равни од људског, али та слика ипак позива на, читаоцима једину могућу, људску концептуализацију.

Милтон је изгледа веровао у својеврсну психофизичку свезу између свог слепила, хране и пробаве (Кериган 1983: 203). Дигестивна испарења, гасови што су изазивали неприродно надимање, мислио је Милтон, некако су загушили ње-

10 Види белешку уз ове стихове у Penguin издању *Изгубљеног раја*, стр. 127.

гов оптички нерв, а његово континуално читање је само убрзало овај процес (Кериган 1983: 203). Жеља за Рајем као местом бенигних дигестивних испарења је можда жеља за видом, ма како очајнички и гротескно неостварива.

Остваривање било које уско-специфичне ауторске жеље у (утопијском) тексту, па тако и остваривање ове Милтонове, нужно почива на *преувеличавању*. Сама проминентност хране као баналне и ирелевантне у контексту високопарних естетских напора да се одслика утопијско-рајска срећа, постаје због своје *увеканости* апсурдно-гротескна. Преувеличавање је познати метод карикатуре, којој увек у одређеној мери води. Јасно је да Милтонова резултујућа карикатура не може бити комична, већ прожета јетким очајањем, цинизмом, деструктивношћу и жељом за банализацијом. Онде где се чини да Милтон заподева са читаоцем комуникацију о гастрономској природи свог раја, он то чини на начин који сугерише горчину и цинизам, као у познатом стиху (којим су неки проучаваоци покушавали да елucidирају питање Милтоновог хумора) у коме каже да у рају може дуго да се разговара за воћном трпезом, јер се не морају бојати да ће се вечера охладити.

Ипак, једном отуђени читалац ће нужно приступати свему што у остатку Милтоновог текста има икакве везе са храном, воћем, јелом и пробавом, кроз призму горке карикатуре.

Неповратно гурнут ка овој пародијској гастротопичности Еденског врта, читалац улази у игру непотврдивих слутњи, сумњи и раскривања: уочена отвореност текста позива га на забавну реинтерпретацију сваке глорификације било чега што има икакве, па макар и само формалне, везе са храном. И не само то, отвара се позив на потчитавање и учитавање комичног смисла. Могућности за реинтерпретацију већ доживљеног су готово неисцрпне: Евино еротско-гастрономско посвећење може се преобликовати својим потенцијалом за скаредно-гротескно читање; самог арханђела Рафаела могуће је видети у светлу оног другог (а у ствари првог) Рафаела (који је, узгред, баш по анђелу Рафаелу добио име) – Рафаела Хитлодеја, госта Морове утопије, путника и „ученог брбљивца”, чиме се може пољуљати озбиљност дигнитета који узајмљује еденској гастрономији (а можда и незлобивост његових увијених комплимената Евиној еротичности).

Најважнија од ових могућности за реинтерпретацију је она која се тиче Евиног сна, и чињенице да Ева у том сну проба воћку са Дрвета сазнања, због чега се може тврдити да се у извесном смислу, пад десио још пре пада (Визнура 2008: 108). Евин сан је својеврсни еквивалент правом чину сагрешења те нијансе његовог доживљавања нужно боје и потоње искуство тог „правог” чина сагрешења.

Гротескно-карикатурни тонови гастрономске позадине овог сомнабулистичког дешавања не произилазе само из накнадно откривене оквирне отворености текста за пародијско доживљавање, већ и из начина на који је Сатана Еву заводио, те на крају и завео. (Чини се) тенденциозно инсистирање на глаголу *заводиши*, поново сугерише да се еротска нит преплиће са гастрономском, над чијим се сплетом још једном надвија могућност пародијског:

„Рашта спаваш, Ево? Сад је угодан час
Свежи, неми, сем где се тишина подаје
Тици што ноћу ћурличе...
...сад влада
Пун Месец и угоднијим светлом
Сеновито лице ствари истиче – залуд,

Ако га нико не гледа; Небо отвара све му очи,
Кога да гледа, до тебе, природе жудњу?¹¹

Сатанино позивање на *буђење*, је у контексту очито брементито еротским конотацијама; те конотације проистичу из контекста који гради готово истоветно Адамово позивање Еве да се прене из сна у коме од ње Сатана тражи то исто. Тако се поставља знак једнакости између Сатане и Адама у погледу њиховог односа према Еви, чиме се Сатана успоставља и као Евин (потенцијални) љубавник / заводник. Осим тога, паралела / контраст са Адамовом албом не завршава на дуплираном (и вербално инверзном) почетном позиву на буђење: док Адам позива Еву на кушање свежине „редолентног“ еденског јутра, Сатана, у тачно супротним категоријама, позива Еву да окуси сласти тајанствене ноћи, супротстављајући тако Адамовој алби оно што би се могло назвати његовом серенадом. Ове супротстављености дана и ноћи показују Сатану као Адамовог такмаца, супарника, алтернативног Евиног љубавника, мрачнијег, тајновитијег, непознатијег и новијег, па према томе и привлачнијег и еротичнијег. На ово се затим надовезује и шири амбијентални оквир у који Сатана упућује свој позив: месечина, звезде, монохроматским светлом преобликовани и очуђени свет, песма славуја, чине онај препознатљиви романтични оквир завођења који може даље водити само у једном смеру: ласкању привлачности објекта завођења. Сатана ласка Евиној таштини, али жели пре свега да подстакне и пробуди еротску свест која ће заузврат учинити објекат завођења пријемчивијим, импулсивнијим и на концу заводљивијим. У *подавању тишине појању ноћног певача*, види се еротски обликована алузија на позиције: Еве као објекта (тишине) завођења, самог вербалног чина завођења (појања) и Сатане (ноћног певача) као онога што заводи речима.

Дакле, *буђењем* романтично-еротске пријемчивости, Сатана је желео да Еву учини доступнијом и радозналијом према сродној гастрономској пријемчивости. Кад је пробудио њену еротску чежњу / жељу / глад, Сатана јој представља гастрономски мамац: у сеновитом светлу те повећане (или само откривене подсвесне) пријемчивости јој се он учинио толико задивљујуће лепшим него дању (V, 53-4).

Најзад, Сатана, очито ипак свестан вредности гастрономског ужитка за становнике еденске утопије, у маниру показне вежбе, зачикавања и подстрекивања истинске глади за конзумацијом хране, и сам загризе забрањени плод¹². Тако се показује да је обећање гастрономског ужитка не само сегмент Сатаниног завођења, већ и његов најважнији сегмент, јер оставља највећи утисак на Еву.

Јер, у поменутом сну, Ева, најзад поклекне пред укусом и мирисом (гастрономског) искушења:

„...и пружи ми он,
Пред сама уста парче оне исте воћке
Што је узбраше: угодни, пикантни мирис

11 P L, V, 38-45: “Why sleepest thou, Eve? now is the pleasant time, / The cool, the silent, save where silence yields / To the night-warbling bird, that now awake / Tunes sweetest his love-laboured song; now reigns / Full-orbed the moon, and with more pleasing light / Shadowy sets off the face of things; in vain, / If none regard; Heaven wakes with all his eyes, / Whom to behold but thee, Nature’s desire?”

12 Неки критичари спекулишу око тачне „врсте“ забрањеног воћа, налазећи да би забрањена воћка могла бити и бресква, или макар да се „јабука“ након кушања некако преобличава у брескву: види Апелбаум 2002: 234).

Ми тако потакну апетит да, чињаше ми се,
Не могу не пробати“ (P. L, V, 82-6).

„...and to me held,
Even to my mouth of that same fruit held part
Which he had plucked; the pleasant savoury smell
So quickened appetite, that I, methought,
Could not but taste.“

Закључак

Полазећи најпре од хипотетичке дистинкције између појмова *нарециво* и *неизрециво*, а затим и од Џејмсоновог концепта „нарцисоидног пунктума“ (насталог на темељу Бартове опозиције студиум / пунктум), у горњем тексту се покушало показати и анализирати постојање једног вида неречивог у Милтоновом *Изгубљеном рају*. Предузета археологија Милтоновог неказивог као онога што се не може рећи из некаквих обзира или инхибиција, води реинтерпретацији кључних момената Пада.

Наиме, показана гастротопичност Еденског врта оставља могућност успостављања забавно-пародијске перспективе која може постати новим, додатним или чак алтернативним начином фокализације читаве еденске естетике. Јер, доживљајем сомнабулистичке, пророчке епизоде прото-кушања гастрономским сладом забрањеног дрвета, на несвакидашњи начин се модификује „озбиљна“ (и више него мало измодела) естетика (филозофија, теологија) кључног момента Милтоновог Раја – оног који га је (пред нама) измакао, који (нам) га је изгубио и учинио предметом чежње.

Дакле, велики пад, првобитни грех, губитак раја и милости божје, на крају крајева може се показати резултатом апетита, неодрживог сладокухства. Оно што остаје недокучиво јесте да ли је овакво читање само експанзија једног пунктума у пуном смислу: нарасли, неподељиво лични детаљ додат тамо где је већ био. Или је оно ипак раскривање можда само једног од начина на који се може покушати рећи неречиво.

Литература

- Апелбаум 2002: Robert Appelbaum, “Eve’s and Adam’s Apple: Horticulture, Taste, and the Flesh of the Forbidden Fruit in *Paradise Lost*”, *Milton Quarterly*, Volume 35, Issue 4, 2002.
- Барт 1982: Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, translated by Richard Howard, New York: Hill and Wang.
- Визнур 2008: Robert Wiznura, “Eve’s Dream, Interpretation and Shifting Paradigms: Books Four and Five of *Paradise Lost*”, *Milton Studies XLIX*, ed. by Labriola, Albert C, University of Pittsburg Press.
- Гиганте 2000: Denise Gigante, “Milton’s Aesthetics of Eating”, *Diacritics*, Vol. 30, No. 2, 2000.
- Данојлић 2012: Милован Данојлић, „Поетичка исповест“, *Зборник Мајице српске за књижевности и језик*, 2012, вол. 60, бр. 1, стр. 7–32.
- Келер 1969: Stanley Koehler, G, “Milton’s Milky Stream”, *The Journal of American Folklore*, Vol. 82, No. 324, 1969, 155–166.

Кериган 1983: William Kerrigan, *The Sacred Complex: On the psychogenesis of Paradise Lost*, London: Harvard University Press.

Левалски 2003 (2000): Barbara Kiefer Lewalski, *The Life of John Milton: a critical biography*, , Oxford: Blackwell Publishing.

Паркер 1996: William Riley Parker, *Milton: a biography*, London: Oxford University Press.

Рејзнер 2009: Noam Reisner, *Milton and the Ineffable*, Oxford and New York: Oxford University Press.

Трип 2000: Raymond P. Tripp, Jr, "Humor, Wordplay, and Semantic Resonance in Beowulf", in: Wilcox, J. (ed.), *Humour In Anglo-Saxon Literature*, Cambridge: D. S. Brewer, 49–70.

Џејмсон 2005: Frederic Jameson, *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*, London & New York: Verso.

FROM INEFFABLE TO UNSAYABLE: MILTON'S PARADISE LOST

Summary

Hypothesizing the presence of what may be termed unsayable in Milton's *Paradise Lost*, the paper attempts – partly by using the theoretical framework offered by Frederic Jameson's concept of *narcissistic punctum* (itself derived from Roland Barthes' oppositional pair *stadium / punctum*), partly by exploiting some known details and trivia from Milton's life – to uncover a particular aspect of *the above mentioned unsayable*. The attempted archeology of the unsayable, as that which may not be said due to external reasons or inhibitions, leads to a possible reinterpretation of some key moments of *Paradise Lost* – namely, the Fall.

Keywords: unsayable, *narcissistic punctum*, gastrotopia, John Milton, *Paradise Lost*

Nikola M. Bubanja

Jasmina M. Ahmetagić¹
 Institut za srpsku kulturu
 Priština
 Leposavić

STRAST ZA NEMOGUĆIM VLADIKE DANILA: NEKA BUDE ŠTO BITI NE MOŽE²

Polazište ovog teksta je tumačenje jedne anafore u *Gorskom vijencu*, čiji centralni stih *Neka bude što biti ne može* izgovara vladika Danilo u monologu u kome se opredeljuje za istragu poturica. Promišljanjem vrste reči kojoj pripada ovo anaforsko *neka* otkriva nam čak tri semantičke mogućnosti ovih stihova, čime se izlazi iz okvira dosadašnjih komentara koji su se manje ili više držali objašnjenja koje je dao još Milan Rešetar. Uzimajući da su prvo i drugo anaforsko *neka* imperativne /optativne rečice, a treće dopusni veznik, utvrđujemo relevantnost ovog stiha za religioznu egzistenciju vladike Danila i idejni okvir čitavog dela.

Ključne reči: anafora, kosovska ideja, *Gorski vijenac*, imperativna rečica, *Novi zavet*, žrtvovanje, vaskrsenje

Refleksivnost *Gorskog vijenca* počiva pre svega namonolozima igumana Stefana i vladike Danila, čiji su pogledi na svet komplementarni. Na golemom iskustvu i jasnoj poimanja stvarnosti, uviđanju da u prirodi vlada pravo jačeg, da je svet lišen sklada, u konstantnoj borbi suprotnosti, ponikao je aktivizam i *totalni angažman u borbi za svoju stvar* igumana Stefana. Vladičin skepticizam, nedoumica i angažovanje racija u nameri da proizvede odgovor na zahtev vremena, odnosno na situaciju u kojoj se kolektiv čiji je vođ nalazi, unosi dispartatne tonove ujednodušan stav crnogorskog kolektiva. Međutim, Njegošev vladika jednim iskazom podriva vlastitu racionalnost, pokazujući da je njegov pogled na svet protkan snažnim metafizičkim nadahnućem: ne skrivajući svoju nedoumicu pred narodnim glavarima, on nastupa kao celovita, a ne kao funkcionalna ličnost i zahteva da se i u sudbini naroda ogledaju one vrednosti koje važe za pojedinca. *Neka bude što biti ne može* centralni je stih filozofskog sloja *Gorskog vijenca* – van njega se ne može promišljati priroda vladičinog opredeljenja, odnosno idejni okvir čitavog dela. To je iskaz koji Njegošev spev uzdiže iznad partikularnih vrednosti, jer je utemeljen na spoznaji nerazrešivog paradoksa ljudskog postojanja: čovekove raspetosti između zemaljskog i nebeskog, konačnog i beskonačnog, vremena i večnosti, zahteva vere i srca (*neka bude*) i ograničenja razuma (*biti ne može*). U isti mah ovaj je iskaz i dokaz *ludila vere* i zahtev za dostojanstvenim uslovima humaniteta, a jasno ukazuje na to da se kroz lik vladike Danila preslikava pozicija i pogled na svet samoga autora.

Stih *neka bude što biti ne može* smešten je u onaj monolog vladike Danila u kome se on, nakon *mnogo mišljenja*, opredeljuje za „istragu poturica“: „Treba služiti česti i imenu! / Neka bude borba neprestana, / neka bude što biti ne može, / nek ad proždre, pokosi satana! / Na groblju će iznići cvijeće / za daleko neko pokoljenje!“ (Njegoš, 1967: 38) U zavisnosti od toga kako razumevamo ovo *neka* koje se anaforski ponavlja,

1 jaca.a@eunet.rs

2 Rad je napisan u okviru projekta Materijalna i duhovna kultura Kosova i Metohije (Ev. br. 178028), koji finansira Ministarstvo prosvete i nauke Republike Srbije.

moguće je više različitih čitanja ovih stihova, mada su se komentatori *Gorskog vijenca* uglavnom držali Rešetarovog objašnjenja i jedino S. Tomović izlazi iz tih okvira, mada se i on zadržava, kako ćemo i pokazati, na površini problema. Neka borba sa poturicama bude neprekidna, „pa makar se dogodilo što se (kako se vladika nada) ne može dogoditi, to jest makar nas ad proždre, makar nas sotona pokosila!“ (Njgoš 1905: 41), tumačenje je Milana Rešetara, koje implicira da je anaforsko *neka* dopusni veznik, pa tako semantički zamenljivo *samakar da, iako*. Uz Rešetarovo objašnjenje Vido Latković dopisuje i ovo: „U osnovi ovog stiha može biti konkretna slika: neka tursko carstvo (ad) proguta sve borce za slobodu, neka Turci (satana) poodsecaju glave svima.“ (Njgoš, 1967: 262) Njgoševi stihovi, međutim, dozvoljavaju još dva tumačenja, a opredeljenije za jedno od njih, bitno menja smisao ovog monologa i ideju dela. Ako *neka* razumemo kao rečcu imperativnog/optativnog značenja, kojim počinje nova misao, jer je prethodna („Trebalo služiti česti i imenu!“), kako pokazuje interpunkcija, završena, dobijamo značenje čiji je smisao ovakav: neka bude neprestana borba za ostvarenje nemogućeg u svetu, i neka bude ono što iz te borbe proizilazi - razdvajanje žita od kukolja, kojiće završiti u adu. Drugim rečima, neka ad proždre *neprijatelje naše*, što se smislaono dodiruje sa *Psalmima Davidovim*: „i izbavi nas od neprijatelja naših“ (136: 24), „Naći će ruka Tvoja sve neprijatelje Tvoje (...) gnev će ih Gospodnji progutati, i oganj proždreti!“ (21: 8-9) Satisfakcija za neminovno stradanje u borbi za nemoguće je status moralne paradigme za buduća pokolenja. Naravno, postoji mogućnost i da se na dva anaforska ponavljanja rečce *nekanastavlja* dopusni veznik, pa je smisao unekoliko drugačiji: neka bude neprestana borba za ostvaranje nemogućeg u svetu, borba po svaku cenu, pa makar u toj borbi mi sami propali. U samom tekstu *Gorskog vijenca* ima primera upotrebe ovoga *neka/neki* kao dopusnog veznika („Ne bojim se od vražjega kota, / neka ga je ka na gori lista“ (Njgoš 1967: 33)), i kao rečce („Ne pušt' Bajo, živa đavoljega; / neka svati ne bude planine“ (Njgoš 1967: 86), „Kad je radost sa svakoje strane, / nek uljeze i ta' ljudi k nama“ (Njgoš 1967: 128)). Čitanje koje sledi izvedeno je iz razumevanja koje proističe iz poslednje navedene mogućnosti: prvo i drugo *neka* razumevaju se kao imperativne /optativne rečce, a treće kao dopusni veznik.

Uverenje da je Njgoš „tragični junak kosovske misli“, Ivo Andrić utemeljuje upravo na stihu *neka bude što biti ne može*, razumevajući ga u smislu koji mu je pripisao Rešetar i potonji komentatori: „Nigdeu poeziji sveta ni u sudbini naroda nisam našao strašnije lozinke. Ali bez tog samoubilačkog apsurda, bez toga, da se paradoksalno izrazimo, pozitivnog nihilizma, bez toga upornog negiranja stvarnosti i očevidnosti, ne bi bila moguća ni akcija, ni sama misao o akciji protiv zla. I u tome je Njgoš potpuno izraz našeg osnovnog i najdubljeg kolektivnog osećanja, jer pod tom devizom, svesno ili nesvesno, vođene su sve naše borbe za oslobođenje, od Karađorđa pa do najnovijih vremena.“ (Andrić 1976: 16) Međutim, ukoliko značenje izvedemo polazeći odtoga da je *neka* optativna rečca, upravo je ovaj stih svedočanstvo vladičine religiozne egzistencije, jer Njgošev junak opstojava u paradoksu, vapeći za nemogućim. Ovo je značenje naslutio S. Tomović: „Srećemo se s jednom nekonvencionalnom logikom koja ne vodi računa o osnovnim zahtjevima logičkog mišljenja. (...) U tom smislu, misao 'Neka bude što biti ne može' ima svoj misaoni korelat u idejama koje su izražene u *Luči mikrozma*, a koje takođe potvrđuju globalni pjesnikov stav koji u izvjesnom smislu znači prihvatanje *mogućnosti nemogućnog*. (...)“ (Tomović, 1990: 332). No, Tomović kao da misli da je potrebno braniti Njgoša od njegovog najdubljeg stiha: „Neshvatljivo, nelogično (protivrazumno) ne znače uvijek što i neumno, nefilosofsko shvatanje svijeta.“ (Tomović, 1990: 333) Ne samo da *mogućnost nemogućeg* ne znači nefilosofsko shvatanje sveta nego se baš tim putem dospeva u središte hrišćanske filozofije: „Verovati zna-

či baš izgubiti razum kako bi se došlo do boga.“ (Kjerkegor 1974: 29) Upravo je ovaj Njegošev stih signal snažnog prodora novozavetnih istina u starozavetni krug motiva *Gorskog vijenca* (apoteoza osvete, aluzije na Jova, psalmi). Sa stanovišta ovog stiha problematizuju se i ona značenja Njegoševog delakolja se smatraju očiglednima: u vladličinom zahtevu za nemogućim prelama se metafizička sadržina speva i postaje jasno da su partikularne vrednosti (nacija i vera) samo u jednoj ravni *Gorskog vijenca* uzdignute do Apsoluta.

Ako znamo da je uobličanju kosovske ideje – koja je u srcu nacionalnog mita, i koja je tako snažno odredila srpski identitet, sudbinu i istoriju – mnogo doprineo Njegošev spev, onda ovi stihovi, tj. njihovom razumevanje, suštinski opredeljuju i samu kosovsku ideju, koja se po našem mišljenju mnogo više temelji na ovim stihovima nego na činjenici da je spev posvećen *prahu oca Srbije*, tj. Karađorđu, kao i brojnim reminiscencijama na kosovske junake kojima je prožet. Drugim rečima, ako su aluzije, reminiscencije i posveta spoljašnji znak kontinuiteta istorijskih zbivanja, odnosno Njegoševo nastojanje da „istragu poturica“ prikaže u svetlu kosovskih zbivanja, onda je stih *Neka bude što biti ne može* esencija kosovske ideje, koja korespondira novozavetnoj, ali tek onda ako razumemo da izražava zahtev za nemogućim. U suprotnom, dospevamo do pojednostavljenog značenja same kosovske ideje, koja je tada oličenje gubitničke logike, jer je na strani smrti, a ne života, dok je uistinu *dobra vest, jevanđelje* o pobjedi nad smrću, potvrda Hristove egzistencije i vaskrsenja, jer je „aktivni probaj u novi model vaskrslog, besmrtnog bića“ (Semjonova 2005: 33).

Vladiku Danila na odluku podstiču narod i glavari, dok je on promišlja sa svih strana, strepeći od njenih posledica (sukob je unutar istokrvne zajednice, pa je opravdano strahovanje od zatiranja plemena: „Zlo se trpi od straha gorega!“ (Njegoš 1967: 34)), u prilikama potpune crnogorske izolovanosti: „da je igde brata u svijetu / da požali, kâ da bi pomogâ.“ (Njegoš 1967: 37) Pri tom, vladličino osećanje potpune usamljenosti, praćeno sumnjom i neodumicom, možemo razumeti i kao oseku vere. U monologu na samom početku *Gorskog vijenca* Njegošev junak promišlja istorijske prilike obeležene nadiranjem Turaka i širenjem Otomanskog carstva: „vražje pleme pozoba narode“, „Strašilo je slušati što se radi!“ (Njegoš 1967: 14), „Vizantija sada nije drugo / no prćija mlade Teodore“ (Njegoš 1967: 13). Proces islamizacije koji je zahvatio Crnu Goru, vladika vidi kao način njenog pokoravanja, pa crnogorsku „istragu poturica“ postavlja u širi društveni i politički kontekst: „Tako opjevani istorijski događaj izgubio je lokalno značenje, i postao dio sudbine svijeta i sukoba velikih svjetskih pokreta.“ (Tomović 1990: 270) Vladika je, kao narodni vođa, dobar poznavalac prilika, ali je i po jedinac koji sagledava i sopstveni položaj u istorijskom kontekstu i koji prelazi put od rezignacije i očajanja do zahteva za nemogućim, kao strasnog izraza vere. U *Gorskom vijencu*, u okviru opšte drame, zbiva i unutrašnja drama vladike Danila koja, po našem mišljenju, i predstavlja najdublji sloj Njegoševog speva. Zahtev da bude ono što biti ne može, sadrži u sebi dva pogleda na svet: onaj koji u ostvarenje nemogućeg veruje i onaj koji to prevodi na svakodnevnu ravan. Vladika Danilo, raspet između zemne egzistencije i svesti o božanskoj klici u sebi, ne može da transcendirira svoje vreme i mesto, niti to iko može: međutim, vladika transcendirira u drugom smislu – donoseći odluku u odnosu na apsolutno, on sebe stvara na nov način, uobličavajući time i sudbinu naroda. „Postavljanje najvišeg cilja otkriva u čoveku neku njegovu nadležnju, potrebu da prevaziđe sebe, svoja sadašnja društvena, istorijska, biološka svojstva, da prevaziđe sebe kao čoveka, a to je uvek duboko *religiozni* čin.“ (Semjonova 2005: 24) Strast za nemogućim je strast za beskonačnim, i vladličino usamljeničko očajanje s početka *Gorskog vijenca* kao polaznu tačku ima svet konačnosti, čovekovog zemnog postojanja.

Uzdman konačnim, vladika zaboravlja na beskonačno – to je oseka vere. Čas u kome donosi odluku, međutim, pokazuje vladičino prevazilaženje greha (bogootpadništva), jer je suprotnost grehu – vera, a ne vrlina i to je „jedno od presudnih određenja čitavog hrišćanstva“. (Kjerkegor 1974: 64) „Dok je estetska egzistencija pretežno uživanje, etička je egzistencija pretežno borba i pobjeda. Religiozna egzistencija jeste stradanje. (...) Značenje religioznog stradanja jeste biti mrtav za neposrednost.“ (Kjerkegor 1943: 40).

Vladika donosi odluku ne samo u odnosu na svet neposrednosti nego i na svet mogućnosti. Njegova kriza odlučivanja završava skokom iz refleksije u akciju: izbor „objektivne neizvesnosti sa strašću beskraj“ znači uspostavljanje religiozne egzistencije ili povratak njoj, transcendiranje samoga sebe, odnosno dospevanje do slobodnog samoostvarenja u odnosu na večnu istinu, a ne samo u odnosu na aktuelni istorijski trenutak. I Njegošev junak, poput starozavetnog Avrama, kroz rezignaciju dospeva do svoje večne svesti. Vera je protivna razumu, ona je „samopouzdanje porinuće u apsurd“ (Kjerkegor 1975: 65), „započinje upravo tamo gde mišljenje prestaje“ (Kjerkegor 1975: 94) i događa se preko strasti (Kjerkegor 1975: 78). Nemoguće se ostvaruje samo skokom, čudom, pa je vladičin zahtev i zaziv Božije intervencije, i signal jasne odluke, izabranog pravca koji će podstaći kolektiv da svojom akcijom inicira izliv Božije milosti.

Strast za nemogućim je odupiranje pravilima igre u svetu, koja su uvek, manje ili više, jasna, što znači da strast za nemogućim projektuje ličnu tragediju i poziciju žrtve. *Gorski vijenac* se dovršava pobjedom Crnogoraca, ali je ta pobjeda u sferi konačnosti, aktuelnog istorijskog problema, dok je zahtev za nemogućim upućen ka sferi beskonačnosti, večnosti i podrazumeva opstajanje u nerazrešivom paradoksu: nemoguće je obrnuti poredak sveta, a u isti mah, nemoguće je ne zahtevati nemoguće. Onaj koji je nastojao da promeni poredak sveta završio je na krstu i taj se arhetip obnavlja u svakom istovetnom zahtevu. Hristov arhetip je zauvek odredio sudbinu vrline u svetu, a strast za nemogućim je signal religiozne, po pravilu stradalničke egzistencije. Za onoga ko želi nemoguće, ono se smatra samo načelno nemogućim, kada se promatra sa stanovišta razuma; sama je pak strast izraz entuzijazma, nadahnuća, utemeljena na veri u one vrednosti koje prevazilaze individualno postojanje.

Odluka vladike Danila, spojena sa zahtevom za nemogućim, prestaje da bude samo odluka o „istrebljenju poturica“. S jedne strane – i na to je kritika dovoljno ukazivala – vladika Danilo je borbu „svoga naroda stavio (...) u kontekst odbrane evropskog prostora i doprinosu opštoj stvari hrišćanskih naroda i kulture.“ (Tomović 1990: 271) S druge strane, taj je čin sagledan kao korak ka ostvarenju nemogućeg – trajne pravde i dobra i svetu, što znači da je njegova odluka o istrazi „apsolutni i isključivi zahtev za neostvarljivim vrednostima“ (Goldman 1980: 148). I u tom je smislu poziv na samožrtvovanje, te podvižništvo u zadobijanju Carstva nebeskog, jer je vladika svestan da sukob sa islamiziranim stanovništvom podrazumeva ljudske žrtve, a o tome svedoče i naknadni izveštaji: „i mi smo ti grdno izginuli, / polovina u boj pogibosmo; / nestalo je groblja oko crkve, / po šestinu u jedan kopamo!“ (Njegoš 1967: 127). Vladika želi da izbegne sukob, raspet je između želje naroda, uvida u okolnosti i vlastite nade da se situacija može razrešiti na drugačiji način. Etički smisao ideje vladike Danila, kao i kosovske ideje, može biti iščitan kao opredeljenje koje žrtvuje živote umesto da pronade i prihvati fleksibilnija rešenja. Međutim, religiozni izraz ove ideje jeste žrtvovanje, čiji je smisao sasvim drugačiji. Ili, kako je to Kjerkegor iskazao povodom starozavetnog Avrama: „Etički izraz onoga što je Avram uradio je iskaz da je on hteo da ubije Isaka, a religiozni da ga je hteo žrtvovati.“ (Kjerkegor 1975: 59). Na to upućuje i slika klasova („Mlado žito, navijaj klasove, / pređe roka došla ti je žnjetva!“ (Njegoš 1967: 38)), odnosno celokupna kontekstualizacija ključnih stihova: simbolika zrna, semena,

žita koje klasa i žanje se (monolog i započinje rečima „De je zrno klicu zametnulo, / onde neka i plodom počine“ (Njegoš 1967: 36)). Zrno koje tek zasejano, položeno u zemlju, rađa klasjem koje, potom, na vrhuncu snage, požnjeveno, umire, slika je prirodnog ciklusa umiranja i rađanja, ali i slika većitog kruženja i poricanja smrti, koja seže još do eleusinskih misterija (*Rečnik simbola* 2009: 1136), a korespondira novozavetnoj simbolici zrna: „ako zrno pšenično padnuvši na zemlju ne umre, onda jedno ostane; ako li umre mnogo roda rodi“ (*Jevanđelje po Jovanu*, 12: 24). „Ako se prekine prirodni proces, onda će se prekinuti i opažaj proticanja, vreme će se završiti, nastupiće večnost. Vreme je objektivizacija smrtnog načina postojanja koju vrši ljudska svest. Večnost je takvo svojstvo sveta u kome nema degradirajućeg ‘razvoja’, nema smrti.“ (Semjonova 2005: 45)

Stihovi koji su po svojoj dvostrukoj mogućnosti tumačenja najrodniji ovima kojima se bavimo glase: „Trijebimo gubu iz torine! / Nek propoje pjesna od užasa, / oltar pravi na kamen krvavi!“ (Njegoš 1967: 38) Da li je to poziv na istrebljenje poturica, ilipak na samožrtvovanje, kako proizilazi iz citiranih stihova ukoliko ovo *nek* shvatimo kao imperativnu/optativnu rečcu? „Oltar pravi na kamen krvavi stoji kao apozicija podmetu u prethodnoj rečenici (*pjesna od užasa*), te prema tome stihovi znače: neka otpočne (*propoje*) užasna pesma borbe i smrti, jer na „krvavom kamenu“, tj. u Crnoj Gori koja je u neprestanoj borbi, ta borba za veru i slobodu i jeste prava služba bogu.“ (Njegoš 1967: 263) *Pjesna od užasa* jeste pesma o borbi i krvi, ali su takve bezmalo sve epske pesme; konačno sam Njegošev spev u svom nazivu ne aludira na *pjesnu od užasa* već na crnogorsku slavu. *Pjesna od užasa* pre bi bila pesma koja, poput kosovskog ciklusa, govori o kolektivnom stradanju. U tom je smislu, po našem uverenju, vladika pozvao na samožrtvovanje – vera se utemeljuje kroz vlastitu, ne kroz tuđu krv. Ovakav poziv počiva na uverenju da iznad zemnog stoji poredak viših vrednosti. Zato i jeste Miloš Obilić centralna simbolička figura *Gorskog vijenca*: njegovo ubistvo sultana je njegov hod „k svetom grobu besmrtnog života, / prezirući ljudsko ništavilo.“ (Njegoš 1967: 22) Budućnost s kojom vladika računa isključivo je večnost, što je kompatibilno kosovskom zavetu.

Da usamljenost vladike Danila ima značenje oseke vere i osećanja napuštenosti od Boga, potvrđuje i osećanje otuđenosti od kolektiva („u ad mi se svijet pretvorio, / a svi ljudi pakleni duhovi.“ (Njegoš 1967: 14)), kao i profetski karakter njegovih reči, kad odluku konačno donosi: ništa se nije promenilo, vladika i njegov narod usamljeni su kao što su i bili, ali su njegove reči dokaz da je trenutak bogootpadništva okončan. Upravo je očajanje kroz koje vladika prolazi put ka ponovom pronalaženju Apsoluta. Stilizacija iskaza vladike Danila reminiscencija je na uvodne reči *Svetoga pisma*: Neka bude dan! Kontrastiranje svetla (koje oličavaju Crnogorci svojom borbom za slobodu) i tame (koju oličava tiranija zavojevača, jer je Osmanlijsko carstvo za Njegoša oličenje pakla) u monologu vladike Danila, u kontekstu profetskog tona koji aludira na Genezu, na nov način osvetljava njegov zahtev za nemogućim. Crnogorski vladar želi ne samo konstantnu borbu dobra i zla već i ostvarenje nemogućeg – ostvaranje dobra i pravde kao trajne vrednosti u svetu. Zahtev koji izriče vladika Danilo nije zahtev upućen Bogu, ali jeste zahtev ljudima u ime onih vrednosti koje su u duhu božijih načela: čovek je „oruđe“ ostvarenja nemogućeg, u čije postojanje, pošto su minuli trenuci bogootpadništva, vladika više ne sumnja. Drugim rečima, zahtev za nemogućim je moguć samo u svetu u kome ima Boga: kolektiv u njegovo ime treba da istrebi zlo i licemerje, i da očisti žito od kukolja. Vladika Danilo sa tom misliju na umu objedinjuje narod, videći u istrazi ne samo simboličku borbu protiv Otomanskog carstva već i zajedničku akciju u ostvarenju viših vrednosti („Jer gdje su dva ili tri sabrani u ime moje ondje sam ja

među njima.“ (*Jevanđelje po Mateju* 18: 20)).Upravo strast za nemogućim omogućava da se odluka vladike Danila o istrebljenju inoverne braće ne rastvori samo u konkretnim društvenim okolnostima, već da se sagleda kao most ka sferama koje nadmašuju objektivne istorijske datosti.

Čovek je nagonско, prirodno biće, ali i biće sa božanskom klicom u sebi, podređeno duhovnoj sili koja nad svim *toržestvuje*, koja upravlja svetom, nezavisno od čovekovog poimanja odnosa sa duhovnom silom. U strepnji vladike Danila, koji je sa stanovišta svojih Crnogoraca, *udario u smućene vetrove*, sadržano je i pitanje kako odgovoriti na istorijske prilike kada božije intervencije nema („Zemlja stenje, a nebesa čute!“ (Njegoš 1967: 37)), kada Bog nije prisutan u svetu. Crnogorci odlično razumeju igumana Stefana, u kome su pitanja koja postavlja vladika odavno razrešena, ali ne i vladiku Danila, koji na očigled kolektiva nastoji da istorijski problem razreši ne samo sa stanovišta aktuelnih odnosa snaga već uključujući u promišljanje i apsolutna pitanja. Vladika žali što prolivanje krvi mora izabrati kao rešenje, jer on pre svega želi da se islamizirani deo naroda vrati svojoj veri: „Crna gora izgub da namiri! / (...)/ duša bi mi tada mirna bila“ (Njegoš 1967: 43) Tako se vladika u svom izboru kreće između dve nemogućnosti – Mustaj-kadija nedvosmisleno ukazuje na to da je takvo očekivanje iluzija: „Krst i nekrst sve im je na usta; / snijevaju što biti ne može.“ (Njegoš 1967: 46) Uostalom, da vladika poturčene Crnogorce još oseća kao deo vlastitog naroda, svedoči i njegov iskaz „Strašno pleme, doklen ćeš spavati?“ (Njegoš 1967: 37). Mada su sadašnji komentatori ovaj stih tumačili kao vladičino obraćanje celokupnom srpstvu, hrišćanstvu, pa i slovenstvu, nije isključeno da je ovo retorsko pitanje upućeno upravo njegovom islamiziranom delu, čemu je vladika pribegao i na drugom mestu u *Gorskom vijencu*: „Kuda ćete s kletvom prađedovskom? / su čim ćete izać pred Miloša“ (Njegoš 1967: 15). Budući da vladiku glavari podstiču na akciju, a on je taj koji odugovlači – ta *uspavanost* se može odnositi i na islamizirano stanovništvo koje ne razume prave posledice svoga izbora.

Narod ne razume setu koja prati velike duhove u časovima donošenja odluke, jer sam problem doživljava neposredno, na mnogo jednostavniji način; Crnogorci žive u trenutku, neposrednim, prirodnim životom: oni i u ponašanju igumana Stefana vide samo neposrednost, ali im takav uvid omogućava ponašanje samog igumana.Njegova pomirenost sa svim što dolazi proizilazi iz uverenja da Bog upravlja sudbinom, što je eksplicitno i iskazao, a to znači i da je u svojoj ličnosti ostvario jedinstvo sa pulsiranjem sveta kojim upravlja umna, duhovna sila. Iguman Stefan je dovoljno mudar i da pojmi granice svoga znanja: kada ga crnogorski glavari pitaju za tumačenje prirodnih znamenja (krvav Mesec, zemljotres), Njegošev junak kaže: „Ko će, sinko, božju volju znati, / ko li boža prozreti čudesa?“ (Njegoš 1967: 104). Međutim, iguman Stefan je tu da podstakne „istragu poturica“, da podgreje crnogorska srca za ostvarenje cilja; da ih pričesti pred sukob i da, potom, pošto je istraga okončana, čini pomen dušama. Pa ipak, ako vladičinom iskazu *Neka bude što biti ne može* sučelimo igumanov „Sve što biva i što može biti, /meni ništa nije nepoznato“ (Njegoš 1967: 117), uočićemo njihov bitno različit odnos prema kolektivu. O beskrajnom prostoru nemogućeg iguman Stefan ne govori. Sa svojim pogledom na svet, iskustvom i mudročću, sa uverenjem da duhovna sila upravlja svetom, iguman taj svet mora naslućivati, mora ga imati na umu, naročito ako se setimo da su „Vreme zemno i sudbina ljudska, / dva obraza najviše ludosti, / bez poretka najdublja nauka, / sna ljudskoga deca al’ očevi.“ (Njegoš 1967: 107). Svoj govor o stalnom sukobu u prirodi iguman Stefan zaključuje optimističkim uverenjem u pobeđu dobra. Ono je u skladu sa njegovom verom u besmrtnost i vaskrsenje. Junak koji više živi u svetu duha na duhovni svet i računa – samo u tom svetu, sa stanovišta vere,

ima razloga za optimizam, jer je ovaj svet prečesto uvreda duhu, na šta aludira i iguman kada pominje getsimansku baštu, „ocrnjenu strašću i izdajom. / Svetu lampu lud vjetar ugasi!“ (Njegoš 1967: 107). Iz tog sveta, *carstva duhova* u kome prebiva, on govori crnogorskim glavarima, ali im govori o onome *što biva i što može biti*. Pa ipak, mada zna da to što može biti – vaskrsenje, trajna pobjeda dobra – ne može biti sad i ovdje, on svet beskonačnog i, sa stanovišta zemnog trajanja, nemogućeg predočava kao ostvariv. Zato je iguman ideolog i mitotvorac – on predočava svet beskonačnog uplićući u njega nacionalnu ikonografiju (Božić, gusle, ono što je običajno i tradicionalno, narodu blisko) i govoreći jezikom koji narod razume. Utoliko je politički zreliji od vladike Danila, jer se glavarima obraća u nameri da im omili cilj i sredstva. Vladika pak opšti iz sebe, kao celovita ličnost. U jednoj sredini koja veruje u večitice, gata u pleće, ima nepismenog popa, a smatra da „De se gusle u kuću ne čuju, / tu je mrtva i kuća i ljudi“ (Njegoš 1967: 76). Njegošev vladika, kolebajući se oko pitanja koja kolektiv ne može ni razumeti, nastupa kao da je među jednakima; mada je svestan da je svojom prosvećenošću iznad sredine, on je kao ličnost transparentan i svoju nedoumicu pred narodom ne prikriva. Zato igumana glavari prihvataju kao učitelja („Ti nijesi slijep, igumane, / kad si tako mudar i pametan!“ (Njegoš 1967: 110)), a vladici Danilu prebacuju („Nema posla u plaha glavara!“ „Što se mrči kada kovat nećeš? / Što zbor kupiš kad zborit ne smiješ?“ (Njegoš 1967: 16, 34). Igumanu Stefanu, i po godinama, i po iskustvu, pa i po položaju u toj sredini, priliči smireno i pouzdano verovanje u Boga, onostranost i vaskrsenje, ali činjenica da on koji je ceo svet ispitao, slavio Božić u Vitlejemu, Atonskoj gori, Kijevu, obišao Jerusalem, narodu govori o guslama i slavljenju Božića upravo tu, među njima („A što mi se najviše dopada, / što svačemu treba nazdraviti!“ (Njegoš 1967: 116), ukazuje da se sunarodnicima obraća imajući u vidu cilj i imajući na umu grupu, a ne pojedinačne ličnosti. Za igumana Stefana nema paradoksa i nemira, samo vedrine koja proističe iz verovanja u poredak „najdublje nauka“, u nepromisljivi svet večnih vrednosti. Vladika je pak, suočen sa paradoksom postojanja, protivrečjem vremenitog i večnog, izabrao stav strasnog poistovećivanja (otuda iskaz *neka bude što biti ne može*), čime se priznaje paradoks i odvažno prihvata život u njemu.

Vladika je i refleksivan i duboko strastven, i njegov su racio i vera komplemenarni, spleteni kao u Gordijev čvor. Paradoksalnost, iracionalnost zahteva za nemogućim ukazuje na to da identitet ličnosti nije u celini rastvoren u svome vremenu i dobu – svojom strašću ličnost izlazi iz vremena, mada je prožeta problemima doba; s druge strane, iguman stoji nad tim vremenom i iz toga proizilaze i razlike među njima. *Neka bude što biti ne može* osvetljava postojanje vere i nade „koja nikada neće biti izvesnost, već jedino, nada. A suština te nade, rođene u apsolutnom zahtevu za autentičnim vrednostima, suočene sa večito nemim svetom i apsolutnim ćutanjem božanstva, jeste, s jedne strane, radikalni preokret vrednosti koje ovo novo saznanje donosi duši, a istovremeno i poslednji i najvažniji od paradoksa, paradoks jednog uzdanja koje postoji samo kao večiti nemir, nemir koji je za čoveka u stvari jedini pristupačni oblik spokojstva i vere.“ (Goldman 1980: 171)

Uostalom, vera je najviša strast „jer se njome postiže nemoguće“: svojim zahtevom za nemogućim vladika obznanjuje da bezuslovno prihvata neizvesnosti i apsurd, uprkos slabim vlastitim snagama; ono, dakle, što je Kjerkegor nazvao strašću vere, koja je „nadanje protiv svake nade“. Drugačije kazano, a još uvek u okvirima kjerkegorovske egzistencijalističke teologije, vladika, poput starozavetnog Avrama, do poslednjeg trenutka veruje i do poslednjeg je trenutka u nedoumici u pogledu ishoda. Odnosno, u duhu Kjerkegorove filozofije, vladika ostvaruje „skok“, a njegovo odlučivanje pokazuje tzv. *kretanje vere*. Upravo je očajanje, prema Kjerkegoru, preduslov vere kao temeljnog

egzistencijalnog iskustva cele ličnosti, a potvrda da se očajanje vladike Danila može razumeti u tom smislu, jeste u samom odnosu prema Bogu, koji je za vladiku, kao i za Bleza Paskala, skriveni Bog, „prisutan i odsutan“, „uvek prisutan i uvek odsutan“ (Goldman 1980: 120). U početnom monologu Njegošev junak eksplicira: „nada mnom je nebo zatvoreno, / ne prima mi plača ni molitve“ (Njegoš 1967: 14). Vladičin monolog nakon donošenja ključne odluke i izricanja zahteva za nemogućim, sadrži molitvu koja ukazuje na promenjen odnos prema bogu: „Bože dragi, koji sve upravljaš, / (...) / provedri mi više Gore Crne, / uklon' od nje munje i gromove“ (Njegoš 1967: 42). To je svedočanstvo da se u vladici Danilu odigrala čitava jedna religiozna drama: on je prešao put od doživljaja bogoostavljenosti do doživljaja da se Bog pojavio kroz njegovu unutrašnjost, kroz samo uobličene zahteva za nemogućim; sam vladika postaje posrednik između zajednice i univerzuma. Nastojanje da se istorijska istina nađe u službi večne istine ona je sinteza do koje vladika Danilo dospeva i koja ga na odluku i nagoni – u tom času on ne živi u trenutku, „u relativnom i ograničenom pogledu svesti“, već se nalazi na stadijumu religioznog poimanja života. Promena vladike Danila od *nada mnom je nebo zatvoreno* do *Bože dragi, koji sve upravljaš*, svedočanstvo je oseke razuma pred verom: jedini adekvatan odnos prema paradoksu, kako je pisao Kjerkegor, jeste vera, koja je uvek individualni čin izvršen u sadašnjosti. Bez stupnjeva kroz koje prolazi vladika – strepnje, straha, skoka, beskonačnog kretanja – ne može se ni govoriti o veri. Prema ovom velikom filozofu egzistencijalne teologije, nakon toga nastupa ili očajanje ili skok vere: *neka bude što biti ne može* upravo je taj skok vere, koji se ispoljava u sadašnjosti, prostoru dijaloga vremenitosti i večnosti – „vreme može da uđe u večnost kada u njemu deluje neko večito načelo“ (Berđajev 2001: 74). Vladiku upravo njegova beskompromisnost u pogledu apsolutnih vrednosti i ovlašćuje da probleme vremena rešava u vremenu, „u smislu pobeđe večnosti na samoj areni vremena, u samom istorijskom procesu“. (Berđajev 2001: 179) Vladici ne manjka istorijska svest, ali da bi istra-ga imala karakter borbe za ostvarenje svetla, pravde, slobode, ona mora biti neizbežna, opravdana višim a ne samo neposrednim razlozima. U Njegoševom vladici ima mnogo od tragičnog čoveka koji „živi neprestano pod pogledom Boga“ (Goldman 1980: 132) i „isključivo da bi ostvario potpuno neostvarljive vrednosti“ (Goldman 1980: 147). Međutim, vladika, za razliku od čoveka tragične svesti, učestvuje u političkom i javnom životu, on se ne povlači od sveta, smatrajući ga nestvarnim i nepostojećim – naprotiv, on u ovome svetu, svetu potpunog relativizma, nastoji da ostvari nemoguće, obnavljajući time Hristov arhetip, kao i časove njegove najveće usamljenosti, u Getsimanskom vrtu. Istorija nije efemernost, ona je polje rada u kome kolektiv od sebe treba da načini oruđe Božije volje: „Bog (...) deluje u svetu pre svega kroz čoveka, i kroz njega će se ostvariti najvažnija ontološka obećanja hrišćanske vere: vaskrsenje umrlih, preobražaj njihove prirode, ulaženje u besmrtn, stvaralački san sveta.“ (Semjonova 2005: 54) Upravo se u vladičinom zahtevu za nemogućim otkriva i duboko uverenje da je smrt samo prelaz u drugi život, odnosno da ona nije kraj, čime se potvrđuje njegovo unutrašnje kretanje i ostajanje u hrišćanskom duhovnom prostoru.

Ono iz čega vladika u najdubljem smislu „izvodi svoju ozbiljnost“ (Kjerkegor 1970: 149) odnos je prema Apsolutu, a ne samo prema konkretnim istorijskim prilikama: to je „unutrašnja izvesnost“ s kojom izgovara svoj zahtev, a ona je „odredba večnosti u čoveku“ (Kjerkegor 1970: 150). Mogao je vladika ostvariti svoje kretanje i bez odlučujućeg iskaza o kome razmišljamo. Međutim, na ovaj se način osvetljavaju zbivanja u njemu: bez ovog iskaza vladika bi ostao samo u okvirima realiteta (neposrednosti), te bi se mogla promišljati samo njegova vladarska etika; ovako se ukazuje na svojstva same ličnosti, koja je središnji pojam celokupne hrišćanske misli, a pojam ličnosti

je nerazdvojan od svetoatačkog bogoslovlja i zalog novojerusalimske ideje i vaskrsenja, dobre vesti *Novog zaveta*.

Literatura

- Андрић 1976: И. Андрић, „Његошкаотрагичнијунаккосовскемисли”, *Уметницињеџоведоло, СабранаделаИвеАндрића, књ. 13*, Београд: Просвета.
- Берђајев 2001: Н. Берђајев, *Смисаоисторије*, Београд: Дерета.
- Голдман 1980: L. Goldman, *Skriveni Bog*, Београд: BIGZ.
- Кјеркегор 1974: S. Kjerkegor, *Bolest na smrt*, Београд: posebno izdanje časopisa Ideje.
- Кјеркегор 1990: S. Kierkegaard, *Ili-ili*, Сарајево: „Veselin Masleša“, Svjetlost.
- Кјеркегор 1943: С. Киркегард, *Одломци*, Београд: Југоисток.
- Кјеркегор 1970: С. Кјеркегор, *Појам стиреиње*, Београд: СКЗ.
- Кјеркегор1975: S. Kjerkegor, *Strah i drhtanje*, Београд: BIGZ.
- Нови завјет[1991]: *Нови завјети ѓосѓога нашеѓа Исуса Хрисѓа*, прев. Вук Стеф. Караѓић. [В. м.]: The British and Foreign Bible Society for The Gideons International.
- Његош 1905: P. P. Njegoš, *Gorski vijenac*, protumačio ga Milan Rešetar. Zadar: Izdanje hrvatske knjižarnice.
- Његош 1926: П. П. Његош, *Горски вијенац*, у: *Целокујна дела П. П. Његоша*, књига 1, у редакцији Милана Решетара. Београд: Државна штампарија Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца.
- Његош 1967: П. П. Његош, *Горски вијенац*, у: *Целокујна дела П. П. Његоша*, књига трећа (белешке и објашњења Видо Латковић). Београд: Просвета.
- Семјонова 2005: С. Семјонова, *Филозофија бесмртности*, Београд: Логос.
- Томовић 1990: С. Томовић, *Коментари: Лажни цар Шћепан Мали, Луча микроkozма, Горски вијенац*. Београд: Култура, „Вељко Влаховић“, Цетиње: Народни музеј СР Црне Горе.
- Шевалије 2009: Ž. Ševalije, A. Gerbran, *Rečnik simbola*, Novi Sad: Stylos art.

THE BISHOP DANILO'S PASSION FOR THE IMPOSSIBLE: COME WHAT MAY NOT

Summary

Njegoš's verse *Come what may not* indicates, as explained in the text, a strong infiltration of the New Testament ideas into the wide range of Old Testament motives (the apotheosis of revenge, allusions to Job, the Psalms). This verse is, in our opinion, the testament of bishop Danilo's religious existence. Within the general drama of *The Mountain Wreath*, there is also the inner Bishop Danilo's drama: the Bishop crosses the path from resignation and despair to the request for the impossible, as a passionate expression of faith, and from his experience of the world without God to the experience that God manifested through his formulation of demands for the impossible. Thus, the drama of Njegoš's hero embodies the Kierkegaard's *dialectic of faith*; his decision-making crises ends in leaping from reflection to action; his *choice of objective uncertainty with the passion of infinity* means the re-creation of his religious existence. Bishop Danilo transcends himself, by arriving at a free self-realization not only in relation to the actual historical moment but also in relation to the eternal truth. His passion for the impossible mirrors the metaphysical sense of *The Mountain Wreath* and it becomes clear that the particular values (such as nation and faith) are only in one of the poem's layers raised to the Absolute.

Key words: anaphora, the Kosovo idea, *The Mountain Wreath*, imperative particle, New Testament, sacrifice, resurrection

Драгољуб Ж. Перић¹
Универзитет у Новом Саду
Педагошки факултет у Сомбору
Катедра за језик и књижевности

ЖИВОТ ЈАЧИ ОД СМРТИ (биљни ликови српских епских, приповедних песама и балада – нацрт реконструкције лика митског сижеа)

Предмет рада био је размотрити на који начин и у којим сижеима српских епских и епско-лирских песама се појављују архаична веровања, везана за биљне ликове, односно божанства вегетације која периодично умиру и васкрсавају у облику биљке. Рад је, највећим делом, заснован на семиотичком и компаративно-типолошком приступу, којима су се, у разматраној грађи, настојали уочити реликти мита, као и њихова потоња транспозиција у епску, лирско-епску и приповедну песму у контексту сижејног модела у којем се ови јунаци појављују, с једне стране, и биљног кода, у који они, метаморфозом, прелазе после смрти, с друге стране.

Кључне речи: мит, биљни лик, метаморфоза, приповедна песма, балада, биљни код

Основни проблем у разумевању извесних сижеа, као и слика, сцена, епизода и мотива митске провенијенције појављује се током процеса превођења из једног у други моделативни систем, конкретно – из митолошког у поетски. Будући даз-наковна природа речи подразумева својеврсно прекодирање (уп. Lotman 1976: 70-72) – превод два структурална тока: плана израза (форме) и плана садржаја (десигната и денотата у Морисовој терминологији – в. Vužinjska–Markovski 2009: 259), свако алтернирање форме, тј. система метафора и алегорија којим сеиск-азују радње или ситуације (првобитно – митског) сижеа доводи до семантичких нејасноћа, вишезначности или пак могућности различитих (често и произвољних или нетачних) интерпретација примарног или „основног смисла“ (Тодоров 2010: 147-149). То нарочито долази до изражаја код најархаичнијих сижеа који су, довремена масовног бележења епских и епско-лирских песама током XIX века, делимично заборављани, преосмишљавани увођењем поступка мотивације/рационализације (којих, дакако, у архаичном сижеу нема). Све ово је, даље, водило до вишеструке ресемантизације првотне приче.²

Мало подсећање на овај методолошки топос имало је за циљ само да акцен-тује срж проблема – правилног читања и тумачења одређених реликата митског порекла у усменој десетерачкој поезији.³ Будући да је процес прекодирања те-као од мита ка фолклорном сижеу, неопходно је реконструисати основну митску „причу“ оних песама у којима из гробова/ тела младих, погубљених насилном

1 dragoljub.peric@gmail.com

2 Суштинаових промена огледа се у трансформацији тзв. спољашње форме наративних јединица мита – „да би преживеле, слике су узеле „општепознати“ изглед“ (Елијаде 1999: 18).

3 Рад се бави, пре свега, приповедним и лирско-епским песамама с мотивом васкрсавања човека у облику биљке, израстања биљке на гробу покојника, односно метаморфозе човека у биљку након смрти.

смрћу, изничу биљке. Она се, приликом процеса превођења у сиже приповедне, епске и лирско-епске песме, распала на низ фрагмената, од којих је карактеристичан један, релативно стабилан мотив, реализован у неколико аломорфних варијаната – *митаморфоза човека у биљку* (најчешће, *након смрти*), *васкрсавање у биљци*, односно *израсћање биљака на гробу двоје драгих*. Предстојећа анализа показује да овај мотив носи комплексније значење од декоративног оквира песме, „стилизованог описа гробова заљубљених“ (Гароња-Радованац 2008: 541), односно „*simboličnog bilja koje se gusto spleće u jednu rukovet iz grobova nesrećnih ljubavnika*“ (Кrnjević 1980: 110) и да води порекло из древних слојева, баштињених из балканског и индоевропског наслеђа.

Митски сиже и сиже песме

Основну теоријску (ре)конструкцију дубинске семантике овог сижеа поставила је класични филолог Олга Михајловна Фрејденберг. Фолклорни сиже, као једна од спољашњих манифестација мита, представља „систем метафора развијен у вербалну радњу“, при чему се „те метафоре јављају као систем алегорична основне слике“ (Фрејденберг 2011: 292). Притом, основна структурна схема посматраног митског сижеа, исказаног соларном симболиком, састоји се из три фазе: *одлазак* (*привидна смрт*) – *шрагање* – *повраћање* (*налажење*). Флореална симболика исти митолошки сиже⁴ гради помоћу аналогних епизода: *несијање* (*расшанак, смрт*) – *шрагање* – *појављивање* (*сијање, васкрсавање*) биљног лика/ликова (Исто: 298), аломорфа бога вегетације.

Зато вегетабилни лик, повезан и са кретањем Сунца и са годишњим циклусом промена у природи, носи, у суштини, амбивалентну семантику – постаје симбол плодности, као и смрти, постојаности, али и континуираних промена: „Кроз постојаност и дуговечност дрвета исказана је потреба за статичношћу, а кроз његов развитак, као и смену вегетационих периода – исказана је регуларност промене. Ово његово друго обележје, које је изражено код листопадног дрвећа, омогућило је да се преко њега моделира и *време*. Прихвата се идеја *кружног времена*, захваљујући коме се у космичким размерама бескрајно понавља *раћање* – *сазревање* – *смрт* – *поновно раћање*“ (Раденковић 1996: 196).

Божанство чији је домен обезбеђивање обновитељске снаге природе, а самим тим и живота (чиме се приближава или чак поистовећује с боговима плодности) у соларном симболичком коду имало је за свој аломорф – животињу (орла, бика и др), а у биљном – дрво (варијантно – грм, пузавица, житарица). Ова два лика јунака међусобно су блиско повезана, те ће „смрт и нови живот, ‘вегетација’ бити представљени у виду неочекиване смрти и неочекиваног оживљавања цвета; наравно, неочекиваност ће бити пренесена у метафорама насилности, нечијом осветом, нечијим злом и неправичношћу, али жртва се приказује као нежна, невина, чиста“ (Фрејденберг 2011: 297). Њега оклеветају за злочин који није починио, суде му и вешају га (в. Фрејзер 1992: 448),⁵ спаљују, по-

4 Ауторка прецизира да под митолошким сижеом, у овом контексту, не треба подразумевати наротив, већ модел мишљења уопште – „сиже који је плод митотворног мишљења, тј. сиже и лика, и ствари, и радње“ (Фрајденберг 2011: 293).

5 Фрејзер помиње, у овом контексту, страдање сатира Марсије, пратиоца богиње Кибеле, кога су везали за јелу (Кибелино дрво), одрали му кожу и одсекли удове. У истом комплексу представа налази се и обредна пракса приношења људи и животиња као жртве Едину, вешањем о дрво (в. Фрејзер 1992: 448).

тапају у воду, растржу (трагични модус) или га ослобађају (Исто: 109-111, 293 и др). Јасно је да се у тај митски модел уклапају млада божанства која умиру и васкрсавају, односно реинкарнирају се у биљкама, попут: Озириса, Адониса, Тамуза, Атиса (Фрејзер 1992: 376-480), или карневалских обредних ликова пореклом из старе словенске религије – Јарила (в. Иванов–Топоров 1974: 180-216; Забылин 2007: 91-93), Ивана Купале (Иванов–Топоров 1974: 217-243; Забылин 2007: 76-77), Ладе, Кострубонке, Костроме (Фрејзер 1992: 399-402; Фрејденберг 2011: 109), српског Бижића, Бадњака...

Семантика мита, као и ритуала, везана је за идеју о обезбеђивању плодности жртвовањем божанства (или његовог представника) чији живот омогућава отпочињање новог циклуса у природи.⁶Стога, ови ликови спајају „два супротна начела у једној равни догађаја“, чија судбина постаје „прича о плодности која умире и васкрсава“, која се, у равни календарске обредности подудара с аграрним календаром, тематизујући „страсти дрвета и биљака“ (Фрејденберг 2011: 110).⁷Ове супротности често су оличене мушким и женским начелом – представницима воде и ватре, лета и зиме, тј. живота и смрти. У поетском сижеу, то су млади ликови (мушки и женски), који понекад и експлиците носе биљно име: *Јел(иц)а*, односно *Јелина* (СНП I: бр. 342; СНП II: бр. 5; Красић 1880: бр. 21; HNP V/1: бр. 112; Крстановић 1990: бр. 140), *Гроздана* (СНП II: бр. 30), *Лијана* (HNP V/1: бр. 137), *Руж(иц)а* (СНП I: бр. 240; Карановић 2010: 76), *Јавор* (СНП I: бр. 182), *Каранфил* Јово (СНП I: бр. 242), *Босиљевић* Иво (HNP V/1: бр. 121) и сл. Овај тип номинације јунака подударан је с познијим трансформацијама божанских ликова „као што су Зумбул, Нарцис, Мира (Мирта), Дафна (ловор), Текла (палма)“, те „јунак пикарског романа Палмерин“ (Фрејденберг 2011: 273) и др. На тај начин, име постаје трајна карактеристика биљног лика чија је судбина опевана. Упоредо с овим примерима, јављају се и јунаци који својом номинцијом остварују посредну везу с божанством сунца, ватре, вегетације, животне снаге и плодности, као што су: Иво/Иван (ЕР: бр. 213; СНП I: бр. 342; Красић 1880: бр. 21; Тординац 1883: бр. 1; ХНП V/1: бр. 121, 175; ХНП V/2: бр. 79),⁸ Јово / Јован (СНП V: бр. 653, 655; Поповић 1892: бр. 42, Обрадовић 1995: 49; Карановић 1998: бр. 23), Јурај / Јуре (ХНП V/1: бр. 215),⁹ односно Мара/ Марица/ Марија (ЕР бр: 56; СНП V: бр. 653, 655; Беговић 2001: бр. 30; Поповић 1892: 42; ХНП V/1: бр. 176; Карановић

6 Пример једносмерног превођења митологеме о насилној смрти божанства у аграрни код – процес узгајања жита – оличен је у Атису: „Један од његових надимака био је „врло плодни“; њему су се обраћали са називом „пожњевени зелени (или жути) клас жита“, а прича о његовом страдању, смрти и васкрсењу тумачена је да претставља судбину зрелог жита које жетелац рани, па га онда сахрани у амбар, и врати понова у живот кад га посеје у земљу.“ (Фрејзер 1992: 446).

7 Ова амбивалентност, језиком обреда, рашчлањава се, у српском фолклору, на два засебна лика, или пре хипостазе – старога бога, који умире (Бадњака), и младога, који се рађа/васкрсава (Божића), а које репрезентују бадњак и напупели дрен, чијим се пупољцима ујутру на Божић причешћују укућани, чиме се „преноси [...] на људе и стоку снага умрлог и васкрслог божанства“ (Раденковић 1996: 203).

8 Многобројна етнолошка грађа са терена насељених словенским живљем, везана за прослављање снаге Сунца (обично, на дан летње дугодневице – Ивандан) у обредном лику Ивана (Купале) сачувала је фрагменте „сећања“ на древни лик бога сунца, ватре, плодности и вегетације, који се, сходно песмама, преобраћа у цвет (в. Иванов–Топоров 1974: 221–238). Овај фолклорни лик преслојен је ликом Св. Јована Претече, који се слави 7. јула по новом календару.

9 О вези (Зеленога) Јураја и Јариле / Јаровита – божанства пролећа, плодности и вегетације већ је писано – в. Иванов–Топоров 1974: 183-197.

1998: бр. 23),¹⁰ и др.¹¹Флореални потенцијал најзаступљенијих имена – *Ива(на)* и *Мар(и)е* – иако није видљив на равни површинске структуре у посматраном јужнословенском корпусу песама – актуализован је у руском фолклору у песмама које говоре о настанку цвета уродице – рус. *Иван-да-Марья* (Иванов–Топоров 1974: 233-234).¹²

Највише подударности с митском матрицом јавља се у песми о Находу Момиру.¹³Уводни грозд формула (*формула одласка у лов + формула безусјешног лова + формула замењене ловине* – в. Детелић 1996: 67), следећи логику песме, доводи цареву свиту пред необично новорођенче,¹⁴ повијено у *винову лозу* (уп. СНП II: бр. 30). Нађено дете цар усваја, и док оно стаса необичном брзином, цар му поклања сву љубав и пажњу. Љубоморни везири, током саборана *Цвети*, одлуче да посвојче омразе код цара. Уочи *Васкрса*¹⁵ Момира опијају (*широкодишњим вином*¹⁶ и *ракијом* – Исто) и полагају га у ложницу код сестре *Гроздане*. Цар се запита зашто Момира нема на јутрењу, а везири момка оклеветају¹⁷ за родоскрвни грех. Цар им испрва не верује, а пошто везири положе заклетву, он

10 Име Мара етимолошки се доводи у везу са женским начелом, плодношћу, али и са смрћу – в. Иванов–Топоров 1974: 218–235.

11 Остала имена потенцијално биљних ликова, односно ликова сижеа о љубавницима, за живота растављеним, а у смрти здруженим, нису сачувала везу с митским прототипом у начину номинације. Најчешћи парови који се помињу у песмама су: Омер и Мерица (ЕР: бр. 65; Клеут 1995: бр. 28; СНП I: бр. 343–345); Омер и Ајкуна (СНП V: бр. 654), Омер и Фатима (Осветник 1888: бр. 8; ХНП V/1: бр.174), Мехо и Фага (Курт 1902: бр. 5), Омер и Омерка (Николић 1889: бр. 18; Кордунаш 1891: бр. 28; Беговић 2001: бр. 98; Гароња 1987: бр. 73), Заим Осман бег и Хана Капетана (Курт 1902: бр. 8), Аган Биокић и Раза (ХНП V/1: бр.172), Андро и Марица (ЕР: бр. 56), или су безимени (СНП I: бр. 341; Васиљевић 1950: бр. 304, и др), као и у већем делу бугарског корпуса (в. Карановић 2010: 76). Древност сижеа указује, како с правом сматра З. Карановић, да су муслиманска имена „ушла након примања ислама [...] односно да је на стару словенску традицију насложено нешто од ислама, те да је ова песма [...], аутохтоно словенска и балканска“, на шта указују хришћанска имена у бугарским варијантама (Исто: 77), као и румунске варијанте (Нишевљанин 1990: 18). Постепено губљење имена љубавника, односно јављање наместо њих стајаћих имена – Омер и Омерка (в. Гароња-Радованац 2008: 539) посматрано у аналогiji с другим биљним ликовима у ширем европском контексту, није доказ њихове обредности, тј. тога да оне „уобичајено певају о ситуацијама, а не о судбинама, осим када су у питању божанске“ (Карановић 2010: 76), већ је резултат процеса трансформације древних митских ликова у млађе (аломорфне) ликове приповедних песама и балада (в. Иванов–Топоров 1974; Meletinskib. g. и др).

12 Српски назив овог цвета чува сећање на свети брак божанстава. Прекодиран у координате људског света и самерен у биљном коду, овај чин сагледава се као стравичан грех – инцест(од кога су *сирове горе увеле/ бистри кладенци носали* – Карановић 1998: бр. 6), а са којим се постање овог цвета доводи у везу. О мотиву инцеста у нашем песништву више у – Карановић 2010: 10-58.

13 По речима М. Детелић, „мит, чак и када нема начина да допремо до његовог изворног облика, оставља трагове по којима га је могуће пратити кроз промене и преинаке којима подлеже“ (Детелић 1996: 70).

14 Необичност се односи, пре свега, на неизвесно порекло детета: *Том се чуђи царе господине./ Ошкуд чедо у гори зеленој;/ Ил’ је чедо досадило мајци./ Те је њега оставила мајка;/ Ил’ је кума кумче изнјела./ Да цар крсти и да га дарива;/ Ил’ су виле чедо пометинуле.* (СНП II: бр. 30). Формулативни карактер словенске антитезе (у којој, поред две лако обориве претпоставке, трећа постаје највероватнија), необичан начин повијања детета, непојављивање куме, потоњи брзи раст детета, као и његова веза с вегетацијом, указују на то да је „вилинско порекло детета“ (Детелић 1996: 76) највероватнија могућност.

15 Свето време (Васкрс), очито, у песми представља христјанизацију стадијално старијег празника обнове и васкрсавања природе.

16 Док је у миту бог представљао оличење винове лозе и вина, „јунак“ је пијаница, или виноградар, или продавац вина; сагласно с језиком метафористике, „вино“ се поистовећује с блудничењем, „виноградар“ постаје метафора производног чина“ (Фрејденберг 2011: 272).

17 О клевети мајског цара в. Фрејденберг 2011: 111.

је приморан да Момира обеси. Целати младића вешају¹⁸ у врши¹⁹ о суво дрво. Од превелике туге за изгубљеним братом, сестра се веша о исто дрво.²⁰ У име одмазде због овог губитка, краљица захтева погубљење везира. Као доказ невиности окривљених, суво дрво процвета и озелени,²¹ док се јела о коју су обешени везири клеветници осуши.²² Коначно, на гробовима брата и сестре израстају бор и лоза, преплевши се у нераскидиви загрљај (Исто). Њихова ритуална чистота, социјално позиционирање, које их доводи на рубну позицију, свеједно горњу или доњу (Момир је најпре биће природе, потом царевић, а Гроздана – принцеза, сакрализована својим рођењем), чине их идеалним да понесу улогу жртве, те балада постаје својеврсна мимеза жртвовања (в. Карановић 1998: 241).

Исти формулативни завршетак – израстање биљака над гробовима љубавника, несуђених једно другом,²³ има и део песама из варијантног кругапознатог под популарним именом *Омер и Мерима*.²⁴ Међутим, у мањем делу опуса, родбина и пријатељи трагично страдалих на гробовима саде дате медијацијске биљке,²⁵ што је опет честа ситуација у неким другим другим сижејним моделима (*несрећно венчање, смрт од урока, набеђена невеста* и сл). Тематско-мотивски склоп датих варијаната, у најопштијим цртама, дао би се реконструисати као прича „о љубави двоје младих који се воле од детињства, али једно од њих у дагом тренутку бива венчано са трећом особом. У већини варијаната је то момак, чија мајка инсистира да га ожени другом девојком. Када момак покуша да одбије женидбу, мајка га заклиње својим млеком, па он мора да се повинује одлуци родитеља, јер би у супротном наукао на себе клетву. Даље, током прве брачне ноћи младожења, очајан због несрећне судбине, заклиње своју невесту на ћутање и убија се, или једноставно умире. Његова смрт се открива тек сутрадан ујутру и док га погребна поворка превози до гробља, несуђена драгана га препознаје и умире над његовим телом. На крају се несрећни љубавници сахрањују једно до другог, након чега на њиховим гробовима израстају биљке“ (Бошковић 2006: 40).

Као што се може приметити, развијена лирска наративност, елементизалажење у интимни свет јунака, те конфликт унутар породице, али и унутрашњи конфликт у самом лику између властитих хтења и присилне дужности слушања старијих водили су ка индивидуализацији и психологизацији читавог сижеа ба-

18 Као што је примећено (в. Фрејзер 1992: 448), један од уобичајених начина умирања бога вегетације јесте смрт вешањем о дрво (уп. и Фрејденберг 2011: 293, 298).

19 “Богови јунаци-цветови постоје као вртлари; са своје стране, ‘вртлар’ ће означавати младожењу и бога вегетације; као сценарио, ‘врт’ остаје место љубавних састанака, производног чина или смрти богова вегетације“ (Фрејденберг 2011: 272).

20 Гледано на равни дубинске структуре песме, начин на који Гроздану опремају у смрт (*Обуче је, шишозод леише може, / Баш кан’ да је оће да угаје* – истакао Д. П), као и везивање за дрво носе метафорику свадбе (в. Фрејденберг 2011: 100, 111), при чему се „поистовећују смрт и брак“ (Исто: 271). Све то указује да је песма, на равни дубинске структуре, акумулирала елементе који чувају комплексе представа о хијерогамији (између бога вегетације→мајског цара→Находа Момира и богиње сестре→принцезе) и потоњим метаморфозама мушког и женског биљног лика.

21 В. попис песама с овим мотивом у Крстић 1984: 112.

22 В. и варијанту: СНПр II: бр. 16.

23 Овај мотив може се наћи у песмама: ЕР: бр. 56; СНП I: бр. 341, 342, 345; Красић 1880: бр. 21; Беговић 2001: бр. 98; Осветник 1888: бр. 8; Николић 1889: бр. 18; Кордунаш 1891: бр. 28; Поповић 1892: бр. 42; Тординац 1883: бр. 1; ХНП V/1: бр. 172, 175; Васиљевић 1950: бр. 304; Гароња 1987: бр. 73.

24 Попис бугарских варијаната овог сижејног модела в. у Карановић 2010: 71-83. За наше варијанте в. Крстић 1984: 621 и Гароња-Радованац 2008: 538-542, 597, као и песме наведене у раду, а којих тамо нема.

25 СНП I: бр. 421; СНП V: бр. 653; ХНП V/2: бр. 79; Курт 1902: бр. 5, 8.

ладе.²⁶ Све је то, даље, резултирало померањем тежишта „од сакралног, обредног²⁷ и, сходно томе, колективног, ка профаномсагледавању света и појединачних људских судбина“ (Карановић 2010: 76). Самим тим, и завршни флореални мотив, несумњиво митске провенијенције, прекодиран је у „симбол трагичне љубави која је победила смрт“ (Диздаревић Крњевић 1997: 145). Стога, да би се дошло до митског генотекста,²⁸ неопходно је извршити реконструкцију – од (ближих) млађих ка архаичнијим сижејним стратусима. Дакле, непренесени смисао ове поетске слике – да се на гробовима рано преминулих младих сади дрвеће – представља реликт ритуалне праксе, везан за древне комплексе веровања.²⁹ Растављене љубавнике, у једној од варијаната, сахрањују у исти гроб, над којим саде биљке култног карактера и изводе воду:

„Више главе лозу усадише,
 Посред ђаса ружу усадише,
 Подно нога воду наврнуше:
 Ко је зладан, нека зржђа ије,
 Ко је румен, нека ружу бере,
 Ко је жедан, нека воду пије,
 Све за душу³⁰ Маре и Јована.“
 (Караџић–Врчевић 1866: бр. 1).

Ружа је, у народној традицији, припадала превасходно женском начелу, а везана је и за погребне обичаје – сађена је над гробом(а „нарочито над гробовима девојака“ – Чајкановић 1994: 179),³¹ као и винова лоза (Исто: 56). Ове биљке остају и у муслиманским варијантама (Курт 1902: бр. 5, 8),³² или алтернирају

- 26 У компаративном варијантном контексту, одиста би се могло говорити о „својеврсној генези и трансформацији жанра, која је ишла од обредног контекста извођења, сачуваног у бугарским песмама, ка необредном контексту српских песама“, при чему је, у српском корпусу, током времена „долазило до сужавања фокуса певачевог интересовања на појединачну људску судбину, на емоције и страсти јединке. А будући да песма више није била заокуљена општим ситуацијама, већ личним проблемима и траумама, она се, артикулишући стање модерног човека, неумитно удаљавала од својих архаичних опоришта“ (Карановић 2010: 82).
- 27 Извођење дате варијанте у оквиру одређене обредне или празничне ситуације сачувано је у бугарским варијантама – в. Карановић 2010: 75.
- 28 Уп. Бужинска–Марковски 2009: 361.
- 29 „У Србији је био обичај да се у *гробљима* сади родно дрвеће, нарочито поред гробова покојника који су умрли млади. Вероватно се мисли да душе таквих покојника тешко одлазе на онај свет, па се дрвеће јавља као њихово привремено уточиште и као граница између света живих и света мртвих (Раденковић 1996: 204)“. О овом обичају писао је и Зечевић (2007: 19), при чему се дата ритуална пракса схвата као „обезбеђивање новог стана за покојникову душу“.
- 30 Намењивање *за душу* покојника песма посебно не тумачи јер „њена права публика и сама зна: да све што је ‚за душу‘ заправо *припада* мртвом – вода јер је увек жедан [...], ружа да му веже душу“ (Детелић 1996: 100), као и лоза, која се такође сади по гробовима и сеновита је биљка (Чајкановић 1994: 56).
- 31 „Будући да је ружа, просторно и симболички, припада и *овом* и *оном* свету, имала је важну функцију у иницијацијским обредима, који симболизују прелазак друштвене границе, код рођења, венчања и смрти, јединка је нужно довођена у везу с предметним светом који се налази на међи, супротно забранама које, иначе, важе у свакодневици. И управо савладавање границе услов је агрегације у нови социјални статус и/или измењено биолошко стање.“ (Карановић 2010: 263). С обзиром на то да су се „девојке пред удају, стицајем околности, тада двоструко налазиле у позицији иницијанта, као будуће невесте и умрле“ (Исто: 280), акт садње медијацијске биљке представља постављање границе и, уједно, начин везивања душе девојке самоубице.
- 32 *Zajedno im mezar iskopali./ Kroz mezar im ruke sastavili./ A u ruke rumene jabuke./ Kad se prenu nek se poigraju./ Više osme lozu usadili./ Više hane rumenu ružicu./ Nek se loza oko ruže vija./Kako Osmo oko svoje Hane* (Курт 1902: бр. 8).

са родном воћком (**јабука** – ХНП V/2: бр. 79), или неким другим сеновитим дрветом (**јела**– Исто). Спомен на обичај сађења биљака над гробовима преминулих јавља се и у другим лирским, епским и лирско-епским сижеима, а од биљака најчешће се помињу: **ружа** (СНП I: бр. 421; СНП II: бр. 7; СНП III: бр. 78; СНП VI: бр. 5, 10; ХНП V/1: бр. 55, 173; Курт 1902: бр. 2; Обрадовић 1995: 49; Карановић 1998: бр. 9, 23), **винова лоза** (СНП I: бр. 421), **јабука** (ХНП V/1: бр. 155, 173; Курт 1902: бр. 2), **јела** (ХНП V/1: бр. 55), **воће** (ХНП V/1: бр. 179; Обрадовић 1995: 56; Беговић 2001: бр. 30; Крстановић 1990: бр. 147), **цвеће** (ХНП V/1: бр. 55; Карановић 1998: бр. 48) и др.

На хронолошки старији круг представа упућује појављивање самониклог биља над гробовима покојника. И у овој групи песама наглашени су елементи спајања и постхумног везивања младића и девојке, које су раставили за живота:

„Укопаше једно до другога,
Кроз земљу им руке саставише,
А у руке зелене јабуке.
Мало време за тим постојало,
Више драгог зелен бор израсте,
А виш' драге румена ружица;
Па се вије ружа око бора,
Као свила око ките смиља.“
(СНП I: бр. 341)

Сахрањивање упоредо и састављање руку наликује ритуалном везивању младенаца приликом свадбе,³³ а у песми, очито, представља покушај накнадног исправљања неправде, учињене покојницима за живота.³⁴Притом, погребни

33 „Na prvi pogled sve je urađeno kako treba i kako bi se radilo da je prava svadba u pitanju. Ali u pravou svadbi jabuka ne zamenjuje obred u celini, a mladenci koji je drže od nje očekuju zdrav porod, bogatstvo i plodnost svega živog u kući. Nijedno od toga nije primenljivo na mrtve mladence. Njihova jabuka stavlja tačku na svaku potrebu koja je u svadbi njome označena: poroda neće biti (ni zdravog niti kakvog drugog), podmladak u njihovim kućama neće biti njihov ni u životinjskom ni u ljudskom svetu, bogatstvo u parama za njih više nema značaja, iz jabuke koja njih spraja čak ni seme ne može da proklija jer je zeleno.“ (Детелић 2013: 69). Овим чином, с једне стране, једна фаза (у животу схваћеном као непрестано циклчко кретање) неповратно је завршена, што је наглашено мотивом сахрањивања једно покрај другог (да се покојници не би светили због неправде раздвајања, нанесене за живота), као и мотивом зелене јабуке – даром који треба да умиљостиви мртве (Исто: 70), чији је живот прерано прекинут, баш као и јабука која није стигла да сазри. Премда, у неким варијантима с мотивом ницања биљака, помиње се да ове јабуке, ипак, исклијају (в. Поповић 1892: бр. 42), или се аналогија са свадбеним обредом појачава, полагањем црвених јабука у руке покојника (СНП I: бр. 342; Курт 1902: бр. 8; ХНП V/1: бр. 172), или чак златних јабука – несумњиво сватовског реквизита (в. Карановић 1998: бр. 23). Представа о томе да наредна фаза у животу, схваћеном као низ прелаза, не може почети пре него што је претходна довршена огледа се у чину симболичког венчања покојника – овај пут управо с оном особом која им је за живота ускраћена. Аналогија је доследна и потпуна у посмртном аманету девојке у једној варијанти: *Сврни, мајко, дванаест попова, / И чешћнајши младих калуђера, / Да ме мейну с Јовом у шабушу, / Да ме носе пребијелој цркви; / Не би ли ме с њиме закопали; / Тако би се мени учинило, / Кад бих с њиме на венчању била, / И вијенце на глави гледала!*“ (Карановић 1998: бр. 23). Тек после овог чина, они могу бити интегрисани у свет мртвих. Погребну симболику – заустављања, везивања душе и спречавања могућности њеног повратка на овај свет носи и мотив израстања, односно сађења медијацијске биљке, као заштите, на гробовима насилном смрћу страдалих особа у датом варијантном кругу песама.

34 Заједничко полагање несудијених љубавника у земљу, у контексту митске матрице, аналогно је одласку у брачну ложницу, односно акту који доноси плодност – „покојника засејавају, закопавају у земљу да би могао изнићи из ње, попут биљке, обновљен [...] човек је створен од земље и сличан је биљци; умрли је 'зрно'“. (Фрејденберг 2011: 108). Стога је и чин упока младог мрца, изражен

обичај полагања тела покојника на земљу/ траву (*humus positio* – в. Елијаде 1986: 131),³⁵ које песма рационализује у последњи опроштај с покојником (в. СНП I: бр. 344, 345; ХНП V/1: бр. 175; Гароња 1987: бр. 73), заправо представља начин да се живот врати Мајци Земљи, од које је и примљен.³⁶ Сакрални карактер наглашава ритуална чистота младића који носе тело преминулог – *нежењених младих носилаца* (СНП V: бр. 653; в. и: СНП I: бр. 344, 345; ХНП V/1: 175; Гароња 1987: бр. 73), и пратилаца *djeva neudanih* (ХНП V/1: бр. 175). Коначно, да је трансфер живота успео, потврђује *zlatenje* (ХНП V/1: бр. 174) – израстањесеновитих биљака на гробовима – из девојчиног гроба ниче *ружа* (ЕР: бр. 56; СНП I: бр. 341; Осветник 1888: бр. 8; Тординац 1883: бр. 1; ХНП V/1: бр. 172; Васиљевић 1950: бр. 304), *винова лозица* (СНП I: бр. 342; Николић 1889: бр. 18; Кордунаш 1891: бр. 28), *шанка виша јела* (ХНП V/1: бр. 174), *зелена борика* (СНП I: бр. 345; ХНП V/1: бр. 175; Гароња 1987: бр. 73), *вишак борака* (Красић 1880: бр. 21), а из младића *бор* (СНП I: бр. 341, 342, 345; Николић 1889: бр. 18; Кордунаш 1891: бр. 28; ХНП V/1: бр. 174, 175; Васиљевић 1950: бр. 304; Гароња 1987: бр. 73), *винова лозица* (Красић 1880: бр. 21; Тординац 1883: бр. 1; ХНП V/1: бр. 172), *виола* (Осветник 1888: бр. 8), односно *избијаизвор* (ЕР: бр. 56), или над гробовима процвета *цвеће* (Беговић 2001: бр. 98) – *киши мажуране ижарофул с шири гране* (ХНП V/1: бр. 137), ничу *зелене јабуке* (Поповић 1892: бр. 42) и сл.

Коначно, најстарији круг представа, везаних за комплекс страдање–васкрсавање биљног јунака, представља претварање лика/ ликова у биљку. Иако није сачуван у овом варијантном кругу код нас,³⁷ мотив претварања јунака у биљке које репрезентују мушко и женско начело, опстојава, нпр. у љубавној песми. Међутим, жанровским прекодирањем, он у битноме мења семантику, постајући експозиција за љубавну исповест драгом и део поетске слике симболичког карактера:

„Ти умири касно у суботу,
 А ја хоћу рано у неђељу.
 Скупа ће нас ожалити мајка!
 Кроз земљу ће руке саставити,
 И у руке зелене јабуке.
 Из драгога зелен борака расте,
 А из драге винова лозица:
 Савија се лоза око бора
 Као свила око груде смиља.
 Свака драга око свога драгог!
 Ал’ ја овђе свога драгог немам!
 Моје драго у туђем је св’јету [...]“
 (Беговић 2001: бр. 64).

Дата епска формула, инкорпорирана у лирски наратив, постаје вид симболичке утехе, којом се, на тренутак, неутрализује усамљеност због растанка, да би

симболичко-метафоричким језиком песме, представљен као женидба – уп. „Секулу сам давно оженио/ црном земљом и травом зеленом“ (ЕР: бр. 157).

35 “Корен овог поступка лежи у некадашњем обожавању Мајке Земље, за коју се мислило да је прародитељица свега. При рођењу дете је морало да ‘падне’ на земљу да би од ње добило животну снагу, а ради олакшања смрти самртник је спуштен на земљу да би му она одузела ону снагу коју му је дала при рођењу.“ (Зечевић 2007: 21–22).

36 У народу, каже се: „да би лакше пустио душу“.

37 У бугарским варијантама овај мотив постоји у неким записима (В. Карановић 2010: 81).

се, незадуго потом, бол због раздвојености јавила још интензивније. Символика љубави иза границе смрти присутна је у молби девојке Богу: *Створ' ме, боже, у јелу зелену* (Крстановић 1990: бр. 43), при чему је праћена идејом спајања с вољеним – у облику свирале од јеловог грања у рукама драгог. Потпуна трансформација девојке – жртве неправде у брекињу, у приповедној песми (в. ХНП V/1: бр. 62), мењањем жанровског контекста и функције, иде у круг интернационалних мотива тог типа и удаљава се семантички од митске матрице.

У приповедној песми о невино гоњеној жени (*Боџ никома дужан не остијаје* – СНП II: бр. 5)³⁸ претварање делова тела набеђене супругеу елементе природе (култно чисто биље), односно сакрални објекат, потврђује невиност жртве:

„Ђе је од ње капља крви пала,
Онђе расте смиље и босиље;
Ђе је она сама собом пала,
Онђе се је црква саградила.“
(Исто).

Супротно томе, деветогодишње боловање, као и трансспустанцијализација клеветнице и крвнице у биљке негативне конотације – трн (чичак) и коприву, паралелизмом ситуација, материјализују њену грешност, наочиглед свих, као укор и опомену.³⁹

У епским песмама, приповедним песмамаи баладама, смрт биљног јунака представља крај једне фазе и антиципира почетак оностраног (флореалног) живота. Веза с овоземаљским животом огледа се у томе што постоји свест о претходној инкарнацији, те љубав (у балади) истрајава и иза границе смрти,⁴⁰ а кривица се не прашта.⁴¹

Биљни кôд

Симболички поредак биљау посматраним песмама моделује се просторно – хоризонтално и вертикално – зависно од припадајућег му простора спрам *дрвеша светиша*,⁴² односно антропоцентрично – у односу на то колико је оно блиско култивисаном простору (човековој кући и окућници), односно далеко од ње. Непросторни односи моделовани су по другим критеријумима: *игодно – негодно*,

38 В: Курт 1902: бр. 2; ХНП V/1: бр. 112, 200; СНП II: бр. 4; Обрадовић 1995: бр. 183; Крстановић 1990: бр. 140 и др.

39 *Ђе је од ње капља крви пала,/ Онђе расте шрње и коприве;/ Ђе је она сама собом пала,/ Језеро се онђе провалило.* (СНП II: бр. 5).

40 *Na Aganu vinova lozica,/ A na Razi crvena ružica;/ Sve se vije loza oko ruže./ Dolazila Biokića majka,/ Raspletala lozu oko ruže:/ „Ajd otale, prelijepa Razo! Kad se nisi vila oko živa,/ Što se danas vežeš oko mrtva?/ Iz groba joj nešto progovara: „Ajd otale, Biokića majko!/ Vila sam se više oko živa,/ Neg se danas vijem oko mrtva.* (ХНП V/1: бр. 172).

41 У варијанти песме о несретном венчању, од тела младе и младожење постају црна и бела винова лоза. Обесни Турчин, убица младенаца, једе то грожђе, после чега болује девет година (в. Јастребов 1886: 232–234; 268–270).

42 Посматрано у односу на осу света, оличену у (трипартитном) светском дрвету, сав биљни свет дели се у три групе: „Ниске или доње биљке (трава, крголасте биљке, гљиве), најближе су по свом положају хтонском свету, и зато се јављају као погодан посредник у комуникацији човека с њим. Биљке *позавице* (повијуше, лозе) проналазе свој ослонац на стаблима дрвенастих биљака, заузимајући на тај начин *средњи положај* у односу на подземно и ниско биље, с једне стране, и високо дрвешце, с друге.“ (Раденковић 1996: 197, истакао Љ. Р).

миришљаво – без мириса, мушко – женско, позитивно – негативно⁴³ и др (Раденковић 1996: 197–198). Па ипак, семантичку конкретизацију помињане биљке добиће у датом контексту – ужем (песме) и ширем (свеукупне традиционалне културе).

Један од најчешћих биљних аломорфа лика (шј. биљка у који се јунак претвара → која израста над покојницима → коју саде на гробу) је **винова лоза**. Просторно је ситуирана најближе човеку – уз кућу (вињага), или окућницу, агрожђеи вино постали су изузетно важни у народној традицији. Вино је везаноза све значајне догађаје у човековом животу – од рођења, преко свадбе, крсне славе, све до смрти. У песмама, црна и бела лоза настају из тела младожење и младе (Јастребов 1886: 232; 268, 288), лоза ниче из гроба растављених љубавника,⁴⁴ или из гроба сестре *Гроздане* (СНП II: бр. 30), односно сади се на гробу.⁴⁵ У претхришћанској, као и у старохришћанској традицији, она носи симболику васкрсења и вечног живота (в. Софрић 1990: 64). Стога је и њен плод табуисан за убицу младенаца, који се разболи од грожђа које поједе са ње (в. Јастребов 1886: 234, 270). Остали ово грожђе, намењено за душу покојника (в. СНП V: бр. 653), могу јести. Стога, лоза постаје, у фолклору, „сеновито растиње“ (Чајкановић 1994: 179), а грозд добија сакрални карактер.⁴⁶ Својом моћи обнављања и брзог раста, она се показује као биљка велике виталности, а способношћу трансформативности (претварањем грожђа у вино) „остварује се идеја преласка са овог, привременог света, у други, вечни и стални“ (Раденковић 1996: 229).

Од родних воћки, у вези с биљним ликом помиње се још и **јабука** (ређе дуња). Будући да је јабука укључена у обичаје који прате читав животни лук појединца – од рођења до смрти (тј. „од бабина и повојнице до сахране и задушница“ – Чајкановић 1994: 233), јабука се показала погодном да веже за себе широк симболички спектар значења – од симболике плодности, богатства, виталности и љубави, у сватовским обичајима, све до симболике жртвеног дара у култу мртвих (Исто: 92–97; СМ 2001: s. v. **јабука**). У песмама, она израста из гроба несретних љубавника (Осветник 1888: бр. 8; Поповић 1892: бр. 42), полагајесе у руkene-суђеног пара (СНП I: бр. 342; Кордунаш 1891: бр. 28; Курт 1902: бр. 8; ХНП V/1: бр. 172),⁴⁷ или се сади на гробу (Курт 1902: бр. 2; ХНП V/1: бр. 155, 173; ХНП V/2: бр. 79 и др), а њен плод се намењује покојницима за душу. Родност јабуке каналише нереализовани виталитет и плодност младих покојника, умрлих пре брака.⁴⁸ Стога, њено стабло „јавља се као посредник између два света, као везивна карика у реинкарнацији душе и њеном придруживању свету предака“ (СМ 2001:

43 “Најповољније се вреднује поједино родно дрвеће (воћке), које се сматра за најближе човеку. Оно по правилу расте у башги близу куће, односно у простору села и скоро искључиво служи за исхрану људи [...] Негативно је обележено дрвеће које уопште нема плода, као *шошопла, јасика, врба* и бодљикаво дрвеће и растиње – *шрн, злог, шипак, багрем*.” (Раденковић 1996: 198, истакао Љ. Р).

44 В. СНП I: бр. 342; Красић 1880: бр. 21; Тординац 1883: бр. 1; Николић 1889: бр. 18; Кордунаш 1891: бр. 28; ХНП V/1: бр. 172.

45 Уп. СНП I: бр. 421; СНП V: бр. 653; Курт 1902: бр. 5, 8 и др.

46 За хиландарску лозу, „која је, по традицији, израсла из живота Св. Симеона“, верује се да женама помаже да зачну (в. Софрић 1990: 64–65).

47 Стављање јабуке у сандук преминулог представља саставни део погребне праксе – в. Софрић 1990: 114; Чајкановић 1994: 235–236; СМ 2001: s. v. **јабука**.

48 О обичају сађења родне воћке на гробовима умрлих пре брака в. Раденковић 1996: 204, Зечевић 2007: 19 и др.

s. v. **јабука**), чиме оно у култу мртвих, као сађено или самоникло на гробљу, добија медијацијску функцију.⁴⁹

Ружа такође има карактер медијацијске биљке, те добија амбивалентну симболику – живота и смрти, односно „цвета љубави и радости и жртвеног цвета истовремено“ (Диздаревић Крњевић 1997: 139). С обзиром на то да у фолклору има тако широко постављен спектар значења, симболика руже акумулирала је слојевиту семантику: „у народној медицини, празницима и магији, посебно љубавној (‘биље од лепоте’, ‘од милоште’,⁵⁰ ‘од омража’, ‘од урока’, ‘за здравље’); ружа као слика која чува *шајну*, интимну исповест[...]; на ружу је пресликана *ле-поша*; она је гласник и носилац љубавне поруке и рафиниране сензуалности [...]; ружа (‘сеновита’) је на гробовима жртава онемогућене љубави, симбол трагичне љубави која је победила смрт“ (Исто: 145). Трн руже кориштен је као апотропајон од нечистих покојника, као и заштита од урока, током свадбе,⁵¹ а, по предању Козака, шипак је постао из крви девојке која се убила, не желећи да пође за невољеног (СМ 2001: s. v. **шипак**). Цвет руже, ношен у коси, оглашава доспелост девојке за удају (в. Софрић 1990: 192).⁵² Она обично представља женски принцип у песми,⁵³ насупрот бору као мушком принципу.⁵⁴ Који ће значењски слој бити активирани, зависиће, пре свега, од сижејног контекста песме.

На супротном полу у односу на ове питоме биљке, сађене у близини куће, налази се „дивље“ дрвеће – у првом реду четинари: бор и јела. **Бор** у вербалном фолклору симболизује мушко начело,⁵⁵ док **јела** симболизује женско.⁵⁶ С обзиром на то да припада категорији зимзелених биљака, бор је примио симболику

49 О симболици јабуке у традиционалној култури и епизи, као и о њеним полисемичним значењима в. Детељић 2013.

50 В. правдање Находа Момира суоченог с оптужбом за инцест: *“Има, бабо, читав месец дана,/ “Како нисам сестрице видио/ “Разма синоћ у зеленој башчи,/ “Кад је брала с девојкама цвеће,/ “С њоме, бабо, штридест девојака,/ “Сретосмо се на баичени враћии,/ “Ја њој дадо стирук румене руже,/ “Она мене стирук бела босилка,/ “Те се, бабо, меновасмо цвећем/ “За милошћу брајтац и сестрица,/ “За милошћу, за срамотиу није.”* (СНП II: бр. 30).

51 Уп. сватовску симболику руже у: СНП I: бр. 333.

52 Уп. стихове: *Везак везла Мерима дјевојка,/ на пенџеру на дебелом лаику;/ За жлавом јој два румена ћула,/ Обава јој на ћерћиф пагоше* (СНП I: бр. 345), што се даље, у песми, тумачи као рђав предзнак (в. Софрић 1990: 192).

53 В. варијанте у којима из гроба несрећне девојке израсте ружа: ЕР: бр. 56; СНП I: бр. 341; Осветник 1888: бр. 8; Тординац 1883: бр. 1; ХНП V/1: бр. 172; Васиљевић 1950: бр. 304 и др. Ипак, ова претпоставка нема апсолутно важење јер у естетски најјупелијој варијанти мирис руже репрезентује *душу младића* својеврсном естеризацијом егзистенције: „Једно осетно а невидљиво својство цвета, *мирис* (ослонац за финија апстрактна значења), први је весник смрти издвојен и изједначен са исто тако нематеријалном *душом*. Мирис ‘преноси’ (у ствари, алтернира) душу умрлог, тј. он је гласник смрти пре неголи се укаже погребна поворка [...] Цео посмртни обред положен је на универзалну моћ симбола руже, од купања у јул-води до пуне сублимације у само једном стиху: *Ђул мирише – Омерова душа*, и до руже на гробовима као продужетка љубави после смрти [...] Смрт је испунила улогу посредника и превела љубав из једног у друго стање, из једног у други облик постојања, из земаљске у надземаљску сферу – староверска идеја оваплоћена у слици биља коме је од природе дата самообнављачка моћ“ (Диздаревић Крњевић 1997: 145–146).

54 У патријархалној култури мушки принцип носи социјалну препознатљивост породице, и одговара му бор као „мушка“ биљка – в. СНП I: бр. 293.

55 По принципу имитативне магије, млада на себе призива жељени пород магијском формулом: *„Један бор, два бора, трећа бела борика,”* тј. наслућује себи да добије два сина и потом ћерку (в. Раденковић 1996: 218).

56 Уп. стихове: *Два су бора најоредо расла,/ Међу њима шанковрха јела;/ То не била два бора зелена,/ Ни међ’ њима шанковрха јела,/ Већ’ то била два брајта рођена;/ Једно Павле, а друго Рагуле,/ Међу њима сестрица Јелица* (СНП II: бр. 30). Евентуално, јелу замењује борика (Исто), што потврђују

„бесмртности душе и вечности“, али и „љубави, весела и трајне брачне среће“ (Софрић 1990: 17, 18). Призивање бора у заклетвама (место Бога?!), значајно место у култу (Исто: 23; Чајкановић 1994: 34–35), веровање да га је могуће озледити и да ће се он за то осветити (Чајкановић 1994: 35), те његова инвокација у припевима лирском песништву водили су ка даљој антропоморфизацији ове биљке (приписивано му је поседовање душе, *сеновијшости*), но то све захтева комплекснија истраживања од овог осврта.

Јела, за разлику од бора који је превасходно позитивне семантике, носи претежно негативну конотацију. И она репрезентује дуговечност (в. Софрић 1990: 130), а помиње се и као станиште вила (Исто: 131), те је и она, као и бор, попримила одлике сеновитог дрвета (Чајкановић 1994: 106). Њу не ваља садити близу куће, јер се верује да ће надживети мушке чланове породице (СМ 2001: с. в. **јела**), а поготово близу куће младенаца да не би брак био бездетан, јер је „баксузно“, „јалово“ дрво (Исто). Посебан значај има у култу мртвих – забадана је или сађена на гробу момка или девојке, преминулих пре ступања у брак (Исто).⁵⁷ У нашем народном песништву понела је женску семантику и постаје устаљена метафора девојке (уп. СНП I: бр. 264). С обзиром на свој горостасни раст, била је погодна да репрезентује *дрво светиња* (*висока јела до неба* – СНП I: бр. 456),⁵⁸ а када се јави у номинацији женског лика (насупротив Калопер Пери⁵⁹ – СНП I: бр. 376), али и као име јунакиње у сижеима који говоре у претварању делова њеног тела у култно растиње (в. СНП II: бр. 5; Крстановић 1990: бр. 140),⁶⁰ Јела најдиректније упућује на архаични супстрат који је предмет овог разматрања.⁶¹

Смештене на крајњим тачкама скале просторног распореда, ове биљке, уједно, указују и на потоње трансформације, везане за судбину биљног лика – од дивљих биљака (бор, јела, смиље), ка гајеним (винова лоза, јабука, ружа, каранфил, босиљак), које уједно одражавају еволуциони смер – од природе ка култури.⁶²

Митско доживљавање света као тоталитета у коме су природа и човек међусобно повезани водило је ка ставу да људско деловање уобличава елементе природе, али и да природа утиче на човеков живот. Ова спрега довела је до тога да човеков животни циклус и вегетациони циклус у природи почињу да се дожи-

и примери песама где из женског гроба ниче борица – в. СНП I: бр. 345; ХНП V/1: бр. 175; Гароња 1987: бр. 73.

57 Зеленило, у овом случају – пренесено на план социјалних релација, поприма негативну конотацију и означава „*mladost, ali kao uskraćeni rast, život tragično prekinut pre zrenja*“ (Детелић 2013: 66).

58 Стога представља табуисано дрво, чије се сечење кажњава смрћу. Младожења, током кретања сватовске поворке, покуша да одсече грану јеле о коју се умрсио невестин veo, а у ствари смртно рани невесту (СНП I: бр. 421; Карановић 1998: бр. 39).

59 О вези имена Перо и Бога Грома (Перуна) – в. Иванов–Топоров 1974.

60 На гробу девојке, присилно удате за недрагог, израста јела – в. ХНП V/1: бр. 174.

61 Због ограничења у погледу опсега рада, неће бити укључене у разматрање неке биљке које се, такође, у нашем песништву везују за судбину биљног лика – у првом реду: босиљак, смиље, ковиље, каранфил, љубичица, дуња и др.

62 Тенденција култивисања простора где је несрећни пар укопан огледа се у постепеном повлачењу елемената природе и уступању места култивисаном растињу и објектима културе. Притом, овом преслијавану није сметао чак ни архаични мотив израстања биљака из тела покојника: *Из јунака јавор дрво расће, / Из њевојке винова лозица. / Лозица се око бора вила, / Као свила око груди смиља. / Око њих ми шанце ископаше, / И у шанце воду наведеоше; / Око гроба клупе саградише, / Око клупа воће посадише. / Ко је жеђан нека се напије, / Ко је гладан нека воће ије, / Ко је тируђан нека одпочива, / – Нек спомене крваве сватовце.* (Беговић 2001: бр. 31). Уп. сличан смер трансформације и у: СНП VI: бр. 5, 10; Обрадовић 1995: бр. 56 и др.

вљавају као компламентарни. Анимистички наноси – пре свега, појављивање биљног лика, односно веровање да биљка може примити у себе душу, тј. идеја о могућности инкарнирања у биљци – потврђују традиционалну представу о вечитости живота, односно његовом обнављању метаморфозом. Зато, смрт не представља крај, а с престанком физичке егзистенције јунака, живот се не завршава, већ се регенерише и наставља, у облику биљке. Веровање у то да, како би земља дала живот и плодност, потребно ју је претходно стимулисати – жртвом, водило је ка настанку сижеа који су, у својој дубинској семантици, сачували семантику жртвовања. Приношење на жртву појединца (исказано метафорама трагичне/ насилне смрти) постаје само део цикличког тока којим се живот као такав (у природи, на њиви, у заједници...) потврђује и обнавља, добијајући, сходно жанровском контексту, и одређену моралну интерпретацију.

Литература

- Беговић 2001: *Српске народне џесме из Лике и Баније*, сакупио и за штампу приредио Н. Беговић, у Загребу, штампарија Ф. Фишера, 1885 – фототипско издање, прир. С. Гароња – Радованац, Београд, 2001.
- Бошковић 2006: Д. Бошковић, Символика биљака у варијантном кругу песама са мотивом смрћу растављених/састављених љубавника, у З. Карановић и С. Радуловић (ур.) *Жанрови српске књижевности: порекло и поетика облика*, бр. 2. Нови Сад: Филозофски факултет: Орфеус, 2006, 39–52.
- Бужинска–Марковски 2009: А. Буџинска, М. Р. Markovski. *Književne teorije XX veka*, Prev. s poljskog Ivana Đokić Saunderson, Beograd: Službeni glasnik, 2009.
- Васиљевић 1950: М. А. Васиљевић, *Југословенски музички фолклор*, Књ. 1. Народне мелодије које се певају на Космету, Београд: Просвета, 1950.
- Гароња 1987: С. Гароња, *Народне песме Славонске границе*, Београд: Народна књига, 1987.
- Гароња–Радованац 2008: С. Гароња–Радованац, *Српско усмено поетско наслеђе Војне Крајине: у записима 18, 19. и 20. века*, Београд: Чигоја штампа, 2008.
- Детелић 1996: М. Детелић, *Урок и невестина – поетика епске формуле*. Београд: Српска академија наука и уметности: Балканолошки институт; Крагујевац: Универзитет у Крагујевцу: Центар за научна истраживања, 1996.
- Детелић 2013: М. Detelić, Zelena jabuka u epskim pesmama, у: *Зборник учасћ Марију Клеуш*, Нови Сад: Филозофски факултет <http://www.mirjanadetelic.com/docs/zbornik_-_zelena_jabuka.pdf> 7. 3. 2013.
- Диздаревић Крњевић 1997: Х. Диздаревић Крњевић, *Ушва златокрила: дејстворности традиције*, Београд: Филип Вишњић, 1997.
- Елијаде 1986: М. Елијаде, *Светло и профано*. Прев. с француског З. Стојановић, предговор С. Марић, Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада, 1986.
- Елијаде 1999: М. Елијаде, *Слике и симболи: огледи о магијско-религијској симболици*, Превео с француског Д. Јанић. Сремски Карловци: Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1999.
- ЕР: *Ерлангенски рукопис*, зборник старих српскохрватских народних песама, Прир. Р. Меденица и Д. Аранитовић, Никшић: НИП Универзитетска ријеч, 1987.
- Забылин 2007: М. М. Забылин, *Праздники, обряды и обычаи русского народа*, собранные М. Забылиным, Москва: ЭКСМО, 2007.
- Зечевић 2007: С. Зечевић, *Култи мртвих код Срба*. Прир. Б. Јовановић и Б. Зечевић, Београд: Службени гласник, 2007.

- Иванов–Топоров 1974: В. В. Иванов, и В. Н: Топоров, *Исследования в области славянских древностей*, лексические и фразеологические вопросы реконструкции текстов. Москва: Наука, 1974.
- Јастребов 1886: И. С. Јастребовъ, *Обычаи и пѣсни шурецких Сербовъ (въ Призрене, Ийеке, Мораве и Дибре)*, изъ путешевыхъ записокъ, С. Петербург, 1886.
- Карановић 1998: З. Карановић, *АнѠологија срѠске лирско-епске усмене поезије*, Нови Сад: Светови, 1998.
- Карановић 2010: З. Карановић, *Небеска невестѠа*, Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, 2010.
- КараѠић–Врчевић 1866: *СрѠске народне пјесме из Херцеговине (женске)*. Прир. В. С. КараѠић, сакупио В. Врчевић, Беч: у наклади удове В. С. КараѠића, 1866.
- Кордунаш 1891: *СрѠске народне пјесме*, скупио по бившој Горњој Крајини и за штампу приредио М. Кордунаш, Нови Сад: Издање српске књижаре и штампарије браће М. Поповића, 1891.
- Красић 1880: *СрѠске народне пјесме стѠаријеѠ и новијеѠ времена*, скупио В. Красић, Панчево: Штампарија браће Јовановића, 1880.
- Крњевић 1980: Н. Крнјевић, *Живи palimpsesti ili o usmenoj poeziji*, Београд: Nolit, 1980.
- Крстановић 1990: *ЗлатѠна пјена од мора*, народне пјесме Срба у Хрватској, саставио и предговор написао З. Крстановић, Београд: Рад 1990.
- Крстић 1984: В. Krstić, *Indeks motiva narodnih pesama balkanskih Slovena*. Београд: Srpska akademija nauka i umetnosti, 1984.
- Курт 1902: *Hrvatske narodne ženske pjesme (muslimanske)*, svezak prvi, sabrao i uredio: М. Dž. Kurt (Hafiz Mostari), Mostar: Hrvatska dionička tiskarna, 1902.
- Лотман 1976: J. M. Lotman, *Struktura umetničkog teksta*, prevod i predgovor N. Petković, Београд: Nolit, 1976.
- Мелетински б.г.Е. Meletinski, *Poetikamita*. Prev. J. Janićijević. Београд: Nolit, б.г.
- Николић 1889: *СрѠске народне пјесме из Срема, Лице и Баније*, скупио и за штампу удесио Г. А. Николић, Нови Сад: Издање српске књижаре и штампарије браће М. Поповића, 1889.
- Обрадовић 1995: *СрѠске народне пјесме из Зајадне Славоније*, сакупио М. Обрадовић, прир. С. Гароња-Радованац, Топуско – Книн – Београд – Нови Сад: Српско културно друштво „Сава Мркаљ“ – Искра, 1995.
- Осветник 1888: *Разне срѠске народне пјесме*, сакупио по Босни и околини Дубровачкој М. Осветник, Нови Сад: Издање српске књижаре и штампарије браће М. Поповића, 1888.
- Поповић 1892: *СрѠске народне умотворине*, Књ. 1, Српске севдалинке, сакупио М.С. Поповић Родољуб, Панчево: Штампарија браће Јовановића, 1892.
- Раденковић 1996: Љ. Раденковић, *Симболика светиѠа у народној магији Јужних Словена*. Ниш: Просвета Ниш; Београд: Балканолошки институт САНУ, 1996.
- СМ 2001: *Словенска митѠологија*, С. М. Толстој и Љ. Раденковић (ред), Београд: ZeptherBookWorld, 2001.
- СНП I: В. Стефановић КараѠић, *СрѠске народне пјесме*, скупио и на свијет издао - - -. Књига прва у којој су различне женске пјесме, прир. В. НеѠић. Сабрана дела Вука КараѠића, Књ. 4, Београд: Просвета, 1975.
- СНП II: В. Стефановић КараѠић, *СрѠске народне пјесме*. Скупио их и на свијет издао - - -. Књига друга у којој су пјесме јуначке најстарије, у Бечу, у штампарији јерменскога манастира, 1845. прир. Р. Пешић. Сабрана дела Вука КараѠића. Књ. 5, Београд: Просвета, 1988.
- СНП III: В. Стефановић КараѠић, *СрѠске народне пјесме*, скупио их и на свијет издао - - -. Књига трећа у којој су пјесме јуначке средњијех времена, у Бечу, у штампарији јерменско-

- га манастира, 1846, прир. Р. Самарцић. Сабрана дела Вука Караџића. Књ. 6, Београд: Просвета, 1988.
- СНП V: В. Стефановић Караџић, *Српске народне пјесме*, скупио и на свијет издао - - -. Књига пета у којој су различне женске пјесме, прир. Љ. Стојановић. Биоград: Државно издање, 1898.
- СНП VI: В. Стефановић Караџић, *Српске народне пјесме*, скупио и на свијет издао - - -. Књига шеста у којој су јуначке пјесме најстарије и средњијех времена, прир. Љ. Стојановић. Биоград: Државно издање, 1899.
- СНП II: В. Стефановић Караџић, *Српске народне пјесме*, из необјављених рукописа Вука Стеф. Караџића, Књига друга – пјесме јуначке најстарије, прир. Ж. Младеновић и В. Неђић, Београд: Српска академија наука и уметности, 1974.
- Соффрић 1990: П. Соффрић, *Главније биље у народном веровању и пјевању код нас Срба*, по А. де Губернатису, скупио и саставио Нишевљанин, Београд: Штампарија „Св. Сава“, 1912 – фототипско издање, Београд: БИГЗ, 1990.
- Тодоров 2010: Ц. Тодоров, *Симболизам и шумачење*, Београд: Службени гласник, 2010.
- Тординац 1883: *Hrvatske narodne pjesme i pripoviedke iz Bosne*, sakupio N. Tordinac, Vukovar: Naklada i tisak Ern. Jančića, 1883.
- Фрејденберг 2011: О. М. Фрејденберг, *Поетика сјжеа и жанра*, прев. с руског Р. Мечанин, Сремски Карловци: Нови Сад: Издавачка књижевна кућа Зорана Стојановића, 2011.
- Фрејзер 1992: Ц. Ц. Фрејзер, *Златнаграна: проучавање магије и религије*. Београд: Издавачко и књижевско предузеће „Алфа“, Земун: ИКПА „Драганић“, 1992.
- ХНП V – *Hrvatske narodne pjesme*, knjiga peta, odio drugi, ženske pjesme, sveska prva (romance i balade) i sveska druga, Ur. dr N. Andrić, Zagreb: Matica hrvatska, 1909.
- Чајкановић 1994: В. Чајкановић, *Речник српских народних веровања о биљкама*. Прир. В. Ђурић. Сабрана дела из српске религије и фолклора, књ. 4, Београд: Српска књижевна задруга: Београдски издавачко-графички завод: Просвета: Партеон М. А. М., 1994.

LIFE STRONGER THAN DEATH

Summary

The subject of this work is based on the set of manifestations that occur in epic and lyrical-epic genres which are connected to unusual phenomenon of life continuation of young couples after their death in a form of a plant. Depending on the genre, the reason for their separation in life can be differently motivated – the death of one of the lovers, getting separated by families, persuasion that they have committed a sin etc. This motive at the level of composition of the poem usually occurs in the final position, as a sort of an epilogue, and stands for as a formula, and idea of establishment of a higher, cosmic justice. Out of their bodies, after the death, blooms a plant which carries rich floral symbolism (a pine, a wine or a rose, etc.), connected to their image of revitalization, regeneration and in the final point the eternity of life (the symbolism of evergreen plants). The most usual narrative pattern which integrates in itself this circle of manifestations is about a young man and a girl which are not meant for each other (*Smrt Omera i Merime – The Death of Omer and Merima*), and very close are narrative patterns about unfairly slandered (*Nahod Momir, Bog nikom dužan ne ostaje – God's will always comes* and others). Archaic mythological (animistic) influence, above all, the appearance of a character in a form of a plant – confirms the traditional image about eternity of life, i.e. its restoration by metamorphosis: where physical existence of characters stops, the life by itself is renewed and continued by transition of souls of heroes into herbs. In that way, a sacrifice of an individual becomes only a part of circulation by which a life (in the nature, at the field, and in the community...) confirms itself and regenerates, at the same time producing a moral outcome.

Key words: myth, floreal character, metamorphosis, narrativesong, ballad, plant code.

Dragoljub Ž. Perić

Мирјана И. Детељић¹
 Балканолошки институт САНУ
 Београд

Лидија Д. Делић
 Институт за књижевност и уметност
 Београд

НЕМОГУЋА ПЕСМА Проблем поетичке конзистенције²

Питање аутентичности усмених творевина покретано је у вези с 1) грађанском лириком 2), хотимичним фалсификатима и збиркама насталим под утицајем штампаних збирки, 3) Вуковим редакторским поступком и 4) песмама из Пери-Лордових колекција, које тешко да су (у облику у ком су записане) могле настати у реалној усмено-комуникацијској ситуацији. У поменутих случајевима оспоравана је, у основи, усменост/усмено постање текста. Околност да усмена епика као целина представља систем творевина обједињених истоветном естетиком (Ј. Лотман) отвара могућност да се аутентичност епске поезије сагледава и са становишта поетичке конзистентности. Песма „Тужни сватови“ из рукописне збирке Јована Срећковића – састављена из неконгруентних слојева традиције – илустративна је у том смислу.

Кључне речи: усмена епика, поетика, формула, простор, гора, гроб, фалсификат

Питање аутентичности народних песама покретано је често и са различитих аспеката. Ако се занемаре проблеми везани за савремене теренске записе, тачније, за континуитет, степен и врсту модификације традиционалног певања у савременом друштвено-историјском и политичком контексту, и ако се пажња усмери на бележења од XVIII до половине XX века, издваја се неколико основних врста проблема. Са становишта аутентичности проблематизован је, најпре, статус грађанске поезије, која је у XVIII и XIX веку живела на простору под јурисдикцијом Карловачке митрополије („угарски Срби“, „Срби северно од Саве и Дунава“), у зони „измењене патријархалне културе“ (Латковић 1991: 27), у преплету усменог и писаног, урбаног и руралног, певаног, преписиваног и штампаног, ауторског и наслеђеног (Клеут 2012: 13-22). Аутентичност те поезије довођења је у питање³ зато што се она по степену варијантности, избору тема, метрици, језику, дистрибуцији жанрова и доживљају света битно разликује од поезије коју је Вук сматрао изворном, иако јој се усмени карактер не може спорити (Клеут 2012: 19).

С друге стране, под лупом критичких опсервација нашли су се хотимични фалсификати и збирке настале под јаким утицајем Вукових антологија. У

1 detelic.mirjana5@gmail.com

2 Рад је настао у оквиру пројеката „Језик, фолклор, миграције на Балкану“ (бр. 178010) и „Српско усмено стваралаштво у интеркултурном коду“ (бр. 178011), које финансира Министарство просвете и науке Републике Србије.

3 Видо Латковић сврстао је грађанску поезију међу појаве које је означио термином „прелазне форме од усмене ка писаној књижевности“ (Латковић 1991: 36-38).

тим случајевима изворност је порицана због улоге писаних медија (штампаних збирки и часописа који су објављивали народну поезију) и тенденциозних интервенција сакупљача, мотивисаних преваходно родољубивим заносом (Б. Петрановић,⁴ Н. Шаулић,⁵ Н. Кашиковић и др.), или тежњом да се у поезији наново успостави древени словенски и индоевропски пантеон (С. Верковић, М. Милојевић) (Ајдачић 2004: 207-215).

Због интервенција у записима, неоправданих са становишта савремених стандарда бележења, питање аутентичности постављано је и у вези с Вуковим „класичним“ антологијама. Иако су приговори Вуку методолошки засновани, његове интервенције се ипак битно разликују од претходних, пре свега по томе што је Вук био аутентични припадник традиционалне културе и врстан певач и сам. Како примећује Владан Неђић, Вук је својим редакторским поступком туђем запису заправо давао „облик варијанте коју би певач казивао у срећнијем тренутку“ (Неђић 1975: 654; Милошевић-Ђорђевић 2002: 43-56).

Најзад, изворност усмене поезије довођена је у питање и у случајевима када су песме бележене у атипичним ситуацијама и генерисане механизмима страним усменом стварању (Пери-Лордове колекције).⁶

Ретко је, међутим, аутентичност усмених творевина сагледавана с обзиром на њихову поетичку конзистентност. Песма коју је Јован Срећковић добио од Д.[имитрија] Ђ.[урђевића] (Етнографска збирка АСАНУ, бр. 1, 1/55, 48-49а) може послужити као пример који показује да би се поетички аспекти такође морали имати на уму и да би се о феномену аутентичности усменог певања морало размишљати и онда када нема (видљивог) писаног утицаја, трагова записивачевих интерполација или отклона од патријархалне културе и епског језичког идиома. С обзиром да је још увек у рукопису и недоступна широј јавности, песму доносимо у целости:

„Гужни сватови“

Девојка је своје очи клепа:	Свати певу и пушке бацају
„Очи моје, више не гледале,	Док дођоше двору бијеломе
Све видосте, данас не видосте	И у двору конак учинише.
Где прођоше кићени сватови	Кад се свану и сунце ограну,
Међу њима дивни младожења	Сузе рони дивни младожења
А до њега танана невеста.	Сузе рони у себи говори:

4 Иако се детаљи из збирки које је објавио Богољуб Петрановић повремено користе у научне сврхе, аутентичност тих збирки у целини углавном је оспорена (В. Јагић, Т. Маретић, Д. Костић, В. Јовановић, Н. Килибарда): „У Петрановићевим збиркама доминантна је поетска алегорија националне изузетности и историјске трагике српског народа, која, иако заснована на усменој песничкој традицији и веровањима, више не може представљати релевантну грађу за њихово изучавање“ (Пешикан-Љуштановић 2002: 18; уп. Јовановић 2001: 296-308).

5 „Шаулић је своје `народне пјесме` и `народне приче` обично састављао на бази туђих, већ штампаних текстова; каткад преписујући по читаве стране народне или псеудонародне прозе, или низове стихова који могу и не бити стихови праве народне песме, већ повађени из књига појединих састављача песама у `духу народном`“ (Јовановић 2001: 283).

6 Певачи Милмана Перија и Алберта Лорда певали су у деловима, више пута исте песме, записивачима, а не традиционалној публици, или, у основи, у полупрофесионалном и забављачком контексту. Једну од најдужих снимљених/записаних песама испевао је Авдо Међедовић 1935. године („Османбег Делибеговић и Павићевић Лука“). Песма има 13 331 стих; стварно певање трајало је између шеснаест и седамнаест сати, с тим што је певач певао три или четири дана, након чега је изгубио глас и начинио десетодневни одмор, те песму завршио у три или четити дана након тога. Поступак је трајао око три недеље (Лорд 1990: 273). Уз то, М. Пери и А. Лорд су своје певаоче плаћали, што не би требало занемарити као могућу мотивацију за хотимично дужење песама (Љубинковић 1991; Детелић 2010).

Изиђоше врху на планини
 Девојка је већ одвише лепа.“
 Дуну ветар са четири стране
 Одува јој дувак од образа,
 Сину лице као јарко сунце.
 У сватова очи свакојаки
 Са очима прекидли' ђевојку.
 Кад то виде танана невеста,
 Тада поче тихо беседити:
 „Слушај т' добро два девера млада:
 Подвикните танко гласовито.
 Уставите кићене сватове
 Уставите кума и старојка
 Довичите дивног младожењу
 Много ме је заболела глава
 Ов' планину пребродит не могу.“
 Подвикнуше два девера млада,
 Подвикнуше танко гласовито,
 Уставише кићене сватове
 Уставише кума и старојка
 И дозваше дивног младожењу.
 Тад говори танана невеста:
 „Зазор мене у тебе гледати
 А камо ли с тобом беседити
 Време дође, да се растајемо
 Узми кључе од шарни сандука
 Старешине лепо издаријте:
 Куму дајте свилену кошуљу
 Старом свату свилену кошуљу
 А деверу свилени бошчалук
 Сватовима бељене мараме.“
 То изусти па душу испусти.
 Кад то виде дивни младожења,
 Проли сузе низ бијело лице
 Узе кључе од шарна сандука
 Па он викну кићене сватове:
 „Са копљима раку ископајте
 Са сабљама даске издељите
 Да сахраним лијепу ђевојку.“
 Сватови га одма` послушаше
 Са копљима раку ископаше
 Са сабљама даске издељаше,
 Саранише лијепу ђевојку.
 Тад говори дивни младожења:
 „О сватови, што сте невесели,
 Сви певајте и пушке бацајте
 Не гњевите моју стару мајку.“
 „Кукавице, по Богу сестрице,
 Кукај рано, зелена је гора
 Разговор` ми у гори ђевојку
 Гњевна ми је још од мајке пошла.
 О земљице, по Богу мајкице,
 Умеси ми бијеле погаче
 Нарани ми у гори ђевојку
 Гладна ми је још од мајке пошла.
 Росна росо, напој ми ђевојку,
 Жедна ми је још од мајке пошла.“
 Још говори дивни младожења:
 „Слушај добро, моја стара мајко,
 Много ме је забољела глава
 Ову болест преболет не могу
 На`ко умрем, моја стара мајко,
 Сакупи ми кићене сватове
 Све сватове момке нежењене
 Инђи буле лијепе ђевојке
 Белу дуву од беле хартије
 Сали мене сандук од олова
 А поклопац дрво јаворово
 На сандуку један мали прозор
 Да ја гледам бијеломе двору
 Кад долазиш а кад ми одлазиш.
 Изнеси ме врху на планини
 Саран`те ме до ђевојке лепе
 Кроза земљу руке нам протните
 А у руке злаћану јабуку.“
 То изусти па душу испусти.
 Купи мајка кићене сватове
 Све сватове момке нежењене
 Инђи буле лијепе ђевојке
 Сагради му крсташа барјака
 Белу дуву од беле хартије
 Сали њему сандук од олова
 А поклопац дрво јаворово
 На сандуку један прозор мали
 Да он гледа двору бијеломе.
 Изнесе га врху на планини
 Сахранише до ђевојке лепе
 Кроз земљу им руке протурише
 А у руке злаћену јабуку.
 Где невесту сахранише младу,
 Ту израсла зелена борика
 А где момка сахранише младог,
 Ту израс'о зелен бор високи
 У врху се оба саставише.
 (Забележено у јануару 1891.)

По тематици и основној сижејној линији, ова песма припада кругу варијаната о урченој невести и блиска је знаменитој „Женидби Милића барјактара“ (Вук III, 78) непознатог Вуковог певача, али је – како ће се показати кроз анализу – састављена из инкомпатибилних сегмената и зато, као целина, поетички немогућа. Већ је сам њен почетак атипичан за припадајући тематски круг и везује се за два потпуно другачија сижејна рукавца.

Формула девојка је своје очи клела у Вуковим збиркама јавља се само једном, на почетку песме „Стари Вујадин“ (Вук III, 50). Нема је у старијој песми о мучењу ухваћених хајдука (EP 168), а у обимном и разноликом јужнословенском епском корпусу јавља се у још само једном кругу варијаната. Реч је о песмама у којима

Марко Краљевић,⁷ често на молбу посестрима/куме (Срећковић, Е. зб. 1, бр. 262, 287; Божовић, Е. зб. 197, бр. 14; Бесаровић, Е. зб. 12, бр. 6; Думба – Јовановић, Е. зб. 225, бр. 5; Шапкарев, бр. 401; СБНУ XI, стр. 25; СБНУ XLIII, стр. 5; већи број варијаната у СБНУ LIII), ослобађа „три синцира робља“:

Један синцир све млади момака,
Други синцир све млади невести,
Трећи синцир *млади девојака*
(Јастребов, стр. 157).⁸

Иако се трговина робљем одиста базирала на радно и репродуктивно способном људству оба пола (Детелић 2011: 137), инсистирање на *младости* момака, девојака и невести говори да би се у најдубљим слојевима овог сижејног обрасца могла наћи прича о ослобађању (земаљске) плодности и периодичном изласку плодотворних моћи из подземља и простора смрти и таме. У прилог таквом читању говорили би: 1) аналогија која се у митском мишљењу успоставља између смрти и ропства (Фрејденберг 1987: 59), 2) чињеница да у највећем броју варијаната „три синцира“ у ропству држи црни Арапин/Татари/Турци/самовиле, 3) контекстуално (извођењем) и мотивско везивање варијаната за коледарске, ђурђевданске и ускршње обреде – који реплицирају космички почетак (коледе) и „васкрс“ природе из зимске хибернације (Ђурђевдан, Ускрс), и, у највећој мери – 4) преклапање светог епског јунака, Марка Краљевића, и „пролећног“ свеца и ратника – светог Ђорђа. Песме у којима је протагониста св. Ђорђе по правилу почињу свечевим обиласком њива и ливада, а „три синцира“ на које он наилази другачија су од оних које ослобађа Марко. Њих чине орачи, копачи/виноградари („лузари“) и овчари/чобани (варијантно пчелари и сл.) и углавном су у власти самодиве, која се у неким варијантама назива и чумом (СБНУ XXXV, стр. 59, бр. 13; СБНУ LX/1, бр. 520). Свети Ђорђе ослобађа робље и оно га дарује житом, вином и јагњетом (у неким варијантама хлебом или млеком). Ове песме, блиске по много чему обредној лирици, говоре у прилог тези да сижејни модел чију окосницу чини ослобађање „три синцира робља“ баштини нешто од древне приче о календарским менама и периодичном буђењу природе, које у симболичком, конкретно-чулном мишљењу има форму превођења плодности из доњег у горњи свет. Разлог што се формула *девојка је своје очи клела* стабилно везала за овај круг варијаната могао би се тражити у архаичној представи о амбивалентној природи жене (не постоји варијанта у којој је посматрач мушкарац), која је, због могућности да рађа, сматрана и бићем способним да отвори и контролише канал између света мртвих и света живих, и у (такође древној) представи о

7 У бугарским варијантама нешто је разуђенији спектар ликова протагониста (Малин, Тодор, Сидер, Стојан) (СБНУ II, стр. 16, бр. 2; СБНУ III, стр. 27, бр. 2; СБНУ XXV, стр. 46, бр. 19; стр. 50, бр. 27; СБНУ XXXVIII, стр. 23, бр. 6).

8 Момци нежењени/прошене девојке/танане невесте (Божовић, Е. зб. 197, бр. 14); младе девојке/млади момци/„средњи“ старци (Бесаровић, Е. зб. 12, бр. 6); младе девојке/млади момци/кићене невесте (Мутић, Е. зб. 78/ 1, 2, бр. 104); лепе девојке/млада момчадија/„луда“ деца (Дена, Е. зб. 10, бр. 3); „луда деца“/момчадија/мале моме (Дена, Е. зб. 10, бр. 4); „един синджир се малки девојки,/втори синджир се добри јунаци,/трети синджир се млади невести“ (Шапкарев, бр. 340); „един синджир под венјок невести,/други синджир под пръстен девојки,/треки синджир под мустак момчета“ (Шапкарев, бр. 401); „еден синджир се млади момчета,/армасани, млади невенчани;/други синджир се млади девојки,/армасани, моми невенчани;/треки синджир се млади невести./се невести сос мџки дечица“ (СБНУ XI, стр. 25); „един синджир се млади момчета,/други синджир гиздави девојки,/треки синджир се млади невести“ (СБНУ XLIII, стр. 5) итд.

погледу као својеврсном медијатору између та два света (Фрејденберг 1987: 377; Иванов 1979: 397-401; Делић 2012).

Слика која се по „метафоричкој“, „парадигматској“ логици нашла у кругу песама о ослобађању „три синцира робља“ могла се по другој основи – по мотивском, односно „метонимијском“, „синтагматском“ додиру – везати за песме о провођењу ухваћених хајдука. Тематска сродност два сижејна модела у иницијалном делу (друмом пролазе три синцира робља/друмом пролазе три заробљена хајдука, при чему су у неким варијантама аналогни и ликови који спроводе робље – Турци), несумњиво је допринела преносу ове у основи ексклузивне, за епику атипичне уводне формуле из једног у други образац певања (Делић 2012).

У начелу, епска поетика не брани да се формула гледања јави на почетној позицији и у било којој другој епској песми будући да би такав избор био структурно исправан. Дискрепанције почињу тек на следећем поетичком нивоу – на нивоу конгруенције, где просто задовољење основних структурних захтева више није довољно. Узглобљавање различитих сегмената песме није механичка радња, већ пажљиво уређен поступак афилијације, серија избора који се мотивишу потребом складног низања већег броја развојних линија – сижејних, фабуларних, мотивских итд. У епској поетици, на позицији јаког структурног места (иницијалног и финалног), то се уређује посебном поетиком епске формуле.

Уводне формуле се (слично изрекама) у начелу могу разврстати у моно- и поливалентне по томе за колико се различитих сижеа могу везати а да не наруше конзистенцију епске песме. Формуле *вино њије, књигу њише, кад се жени, шетњу шетша* и сличне уклапају се без остатка у све врсте епских сижеа и зато је њихова поливалентност несумњива.⁹ Формула *град градила*, међутим, већ се тешко уклапа у песме „средњих и новијих времена“ (изузетак је песма „Бајо Пивљанин и Але Новљанин“; Вук VII, 47), али се и даље везује за најмање два различита типа сижеа: за српску средњовековну господу и њихове градње у епизици, и за вилу која град гради на облацима и крошњама у усменој лирици. Неке формуле постоје на оба ова нивоа истовремено (и као поли- и као моно- или би-валентне), поготову у фази тривијализације, до које по правилу долази у случају добро погођених, изузетно популарних формула каква је, рецимо, *кличе вила*. Потреба извођача да задовоље публику дајући јој оно што највише воли довела је до информационог пражњења ове формуле, односно до пораста ентропије у њеној семантици. Некад бирана (можда и створена) да у епски контекст унесе елементе мита (кобног оностраног наговештаја или кобљења самог), у песмама „новијих времена“ вила губи све функције осим акционе и своди се на просту улогу гласника (и тада се може везати и за типове сижеа који нису ослоњени на мит):

Кличе вила од Кома планине,
Дозиваше на поље Цетиње,
На Цетиње на сред Горе Црне,
По имену и по презимену
Петровића Данила владику:
„О, владико, црногорска главо,
ево на те иде силна војска

⁹ Захваљујући многим заједничким цртама и „лутајућим“ мотивским јатима карактеристичним за усмену књижевност, она је велика и у другим жанровима када се ове уводне формуле нађу у њима, али је избор сижеа по правилу друкчији. *Епска поетика* води рачуна о конгруенцији формуле и епског сижеа те ће се надаље само тај термин употребљавати.

од онога Отмановић цара
 [...]

но сакупи твоје Црногорце,
 браните се, не предадите се,
 бог ће вама бити на помоћи.“
 (СМ 8:1-8, 19-21).¹⁰

Најзад, формуле као што је (1) *девојка је своје очи клела*, (2) *нећко беше* (Страхињићу бане), (3) *полећела два врана ѓаврана* и друге сличне везују се, по правилу, за само једну, одређену врсту сижеа: 1) робље у најширем смислу (спровођење, убијање, пуштање, ослобађање), 2) изнимне јунаке и њихове значајне судбине, 3) изгубљене и добијене ратове, борбе, битке у форми извештаја о њима (упор. Детелић 1996).

Када, дакле, добар певач бира почетак за песму о уреченој невести и прекинутој свадби, као што је случај са „Женидбом Милића барјактара“, он не преза од уобичајене формуле *кад се жени*, али је наглашава и чини изузетном стављајући је у оквир инвокације и појаве чуда:

Мили Боже, чуда великога!
 Кад се жени Милић барјактаре,
 Он обиђе земљу и градове
 Од истока паке до запада,
 Према себи не нађе ђевојке:
 Главит јунак свакој ману нађе;
 Женидбе се проћи хотијаше;
 Но да видиш чуда изненада!
 (Вук III, 78:1-8)

Захваљујући овом једноставном поступку, све што ће се даље десити у песми унапред је обележено као изузетно, чак и грешно (*главић јунак свакој ману нађе* – грех гордости), чиме је у структуру сижеа уведена и могућност испаштања казне за грех (смрт младенаца, истребљење двеју породица). Другим речима, добар је само онај избор који води рачуна о томе да уводна формула може, треба и мора постати интегрални део песме као целине.

У случају „Тужних сватова“, међутим, уводна формула долази из контекста који са женидбом има заједничку само врсту радње, то јест кретање:

„Тужни сватови“	„Стари Вујадин“
Девојка је своје очи клела: „Очи моје, више не гледале, Све видосте, данас не видосте Где прођоше кићени сватови Међу њима дивни младожења А до њега танана невеста. (Срећковић 55:1-6)	Ђевојка је своје очи клела: „Чарне очи, да би не гледале! Све гледасте, данас не виђесте, Ђе прођоше Турци Лијевињани, Проведоше из горе хајдуке, Вујадина са обадва сина.“ (Вук III, 50:1-6)

Да би се разумела разлика између две употребе ове јаке и ефектне уводне формуле, треба имати на уму општу фолклорну основу за изрицање клетве: девојка не би, чак ни у песми, ризиковала да остане без очију кад у питању не би

¹⁰ Упор. нпр. са стиховима: „Кличе вила с Урвине планине,/Те дозива Краљевића Марка: /Побратиме, Краљевићу Марко!/Знадеш, брате, што ти коњ посрђе? /Жали Шарац тебе господара, /Јер хете се брзо растанути“ (Вук II, 74:19-24), који најављују скору смрт епског јунака.

био поглед на нешто по свим мерилима изузетно, на граници са чудом.¹¹ Старац Вујадин и његови синови могу бити такав призор због онога што су у турско доба значили за хришћанско становништво (неухватљиви герилци, непријатељи Турака) и због свести певача о застрашујућим мукама које их очекују (призор сакаћења и јавне егзекуције ухваћених хајдука морао је, као неприродно суров, такође имати димензију чуда). Сватовска поворка у „Тужним сватовима“ није, међутим, ни по чему описана као значајна. Штавише, у тренутку кад сватови пролазе поред девојке која посматра, пресудни податак о невестиној изузетној лепоти још увек није познат. Оно што ће се касније дешавати у песми није, стога, у тесној вези са почетком који остаје вештачка, спољашња интервенција, мотивисана маргиналним подударностима (гором пролази робље/сватови) и у директној опреци с традицијом певања и смислом уведеног мотива (погледом на сватове, као медијумом, не отвара се канал између два света).¹²

Непосредно за уводном формулом гледања, у певање се *in medias res* уводе сватови и младенци што није у складу са добром епском праксом.¹³ Чак се и у изузетно сажетим и фрагментарним песмама с темом уречене невесте јавља одговарајући уводни сегмент:

„Зажени се Стеван младожења,
Па испроси од долек` девојку,
Од долако преко црну гору.
Скупи Стеван кићени сватови,
И поведе кума и старејка,
И поведе сурле и гочеве;
Па отоше преко црну гору.
Узедоше лепоту девојку,
Узедоше, па се повратише.
Кад дођоше и туј црну гору [...]“
(Антологија ЛЕ, 50).

11 Ако се погледа веома разуђен спектар клетви који се јавља у усменој епизици, пада у очи чињеница да ни у једном случају онај ко изриче клетву не куне себе, већ некога из свог окружења: непријатеља, сродника, или, веома ретко, коња или сабљу. Већ по томе уводни стихови песме „Стари Вујадин“ и уводни блок песама у којима Марко ослобађа „три синцира робља“ специфични су у односу на целокупан епски корпус. У још само једној ситуацији у грађи која обухвата преко 1250 епских песама (Detelić – Tomić: <http://digital.nb.rs/epp/>) (реч је о објављеним збиркама) апострофиране су очи на сличан начин, али не у форми клетве, већ сасвим супротно - благослова: „Очи моје, тако ми гледале – / Ил` је сенка Гојка Десанчића, / Или је сенка или ме варате?“ (САНУ III, 43). Врло ретко, лирска стилизација посеже за мотивом клетве очију, с тим што у новом контексту (љубавна лирика) та клетва има другачији смисао и тежину: „Ђевојка је црне очи клепа: / „Црне очи да би испапале! / Све виђесте, драгог` не могосте. / Синоћ драги испред двора прође, / И пронесе вежену кошуљу / Што је њему друга драга дала“ (Беговић 61).

12 Невеста се у процесу свадбе читавим низом табуа и радњи штитила од „злих очију“ (и у пракси и у поезији). Ово је – колико је нама познато – јединствени случај да се дејству погледа некога од учесника обреда/ликова у песми придружује могуће (негативно) дејство погледа наратора (који у обреду не учествује).

13 Упор. „Женидбу Душанову“ (Вук II, 29) и неке од варијаната из њеног круга (EP 188; Вук II, 79, 87; Вук VI, 24, 36, 37; Вук VII, 19, 20; МХ II, 51), где уводни блок управо служи да се избегне поступак *in medias res*. Песме Вук VI, 24 и МХ II, 51 показују и основне сижејне подударности са „Женидбом Милића барјактара“ и, донекле, са „Тужним сватовима“. Певање *in medias res*, навелико и са правом хваљено у случају Илијаде (не и Одисеје), не подразумева изостанак уводног сегмента – напротив: у Илијади (која је заправо Ахилијада), функцију уводне формуле имају прва три става првог певања (које, да подсетимо, почиње инвокацијом: Њев ми, богињо, певај, Ахилеја, Пелегеј сина...).

У преосталих петнаест стихова цитиране песме (укупно их има двадесет и пет) описани су: младожењина молба богу да му да „северне ветрове“ који ће подићи вео са девојачког лица („да ја видим што сам се мучија“), налет ветрова, скидање вела, урицање девојке погледом („Проклет да је Стеван младожења,/ Урокљив је он на очи бија“), њена смрт и типска сахрана у гори („Сас барјаци гроб ву ископаше,/Сас ножеви крс ву направише...“). Иако је песма четири пута краћа од оне из Срећковићевог рукописа – а при том са истом темом и истом сижејном окосницом – увод је разрађенији, детаљнији и поступнији. Стога би се поступак Срећковићевог (Ђурђевићевог) певача могао назвати недоличним скраћењем, коме је он вероватно прибегао у жељи да што пре дође до „главног“ дела песме, односно до онога што је он сам (а можда и његова публика) сматрао најважнијим: до смрти и сахране младенаца у гори. У том случају формула гледања била је логичан избор за почетак певања. Подразумевајући и сама неко „чудо у пролазу“ (робља/хајдука кроз гору), и преносећи то својство на новоизабрани предмет певања (сватове), она издалека подсећа на невешто понављање уводног обрасца из „Женидбе Милића барјактара“. Мотивација, међутим, није иста и употреба формуле гледања на овом месту вероватно је условљена тиме што она омогућава управо „скраћени“ прелаз ка следећем сегменту песме:

„[...] Све видосте, данас не видосте
Где прођоше кићени сватови
Међу њима *дивни* младожења
А до њега *шанана* невеста.
Изиђоше врху на планини
Девојка је већ одвише лепа.“
Дуну ветар са четири стране
Одува јој дувак од образа,
Сину лице као јарко сунце.

Певач „Тужних сватова“, опет противно доброј епској пракси, изоставља и формулативан опис девојке¹⁴ и податке о ексклузивности њене лепоте у времену¹⁵ и простору.¹⁶ Он из традиције преузима само формулу *сину лице као јарко сунце*, али и код ње активира значењски потенцијал који није компатибилан са жанром. Наиме, у јуначкој епици дата формула јесте превасходно сигнал лепоте којој се не може одолети и детаљ је који иницира јуначки конфликт: између Марка Краљевића и дужда од Млетака (неверног девера) (Вук II, 56) или Коичић Ивана и бега Љубовића (Вук III, 81), на пример. У том поетском систему, међутим, подизање вела са лица за време проласка кроз гору није кобно по невесту већ за једног између „часника“ у сватовској поворци (упор. Вук III, 81:110-115).

У песмама с баладичним обртом ова формула нема исто значење и функцију. У њима она пре свега говори о еманацији чуда (сакралног/божанског/оностраног) у које се не може и не сме гледати. Стога у песми о несрећној Милићевој женидби од сјаја који пробија невестин вео сватови склањају поглед:

„Кроз мараме засијало лице,
Сватовима очи засјениле

14 Уп.: „Коса јој је кита ибришима, /Очи су јој два драга камена, /Обрвице с мора пијавице, /Сред образа румена ружица...“ и сл.

15 „Од како је свијет постану, /Није љепши цвијет процватио...“

16 „Што је земље на четири стране,/Бутун земље Турске и каурске, /Да јој друге у сву земљу није /Ни бијеле буле ни влахиње, /Нити има танане Латинке...“

Од господског лица и ођела
 Сви сватови ником поникоше,
 И у црну земљу погледаше
 Ја од чуда лијепе ђевојке“
 (Вук III, 78:88-93).

У песми из Срећковићевог рукописа, пак, сватови гледају пут светлости сличне сунчевој, иако то није могуће ни по физичким, ни по поетским/жанровским законитостима.

Осим тога, атрибути уз младенце – „дивни“ (младожења) и „танана“ (невеста) – такође дају важне податке о наративној стратегији певача. Оба су придева формулативна, а други је, при том, и срећно одабран, с обзиром на чињеницу да се у тој тачки развоја сижеа лице девојке још увек не види јер је под велом. Парадоксално је, стога, што певач само два стиха даље, пре него што ветар невести одува „дувак од образа“, саопштава да је девојка „већ одвише лепа“. У вештијим интерпретацијама, секвенце се нижу логичним, хронолошким редом, или се уводи фигура гласника/известиоца, који је девојку раније видео и може да опише њену лепоту и пре него што јој лице засија „кроз мараме“ („Женидба Милића барјактара“)¹⁷. Могућа је, уосталом, и директна интервенција свезнајућег приповедача, али се она – по правилу – не уводи *после* формуле него *кроз* њу. То, наравно, мора бити формула одговарајућег типа, на пример:

Од како је свијет постануо,
 Није љепши цвијет процватио,
 Како бјеше цвијет процватио
 У Удбињи у Турској крајини,
 На зафалу Туркиња ђевојка,
 Мила шћерца аге Синан-аге,
 По имену Златија ђевојка;
 Глас је дала на четири стране...
 (Вук III, 22:1-8).

С придевом „дивни“ ствари су нешто сложеније. Његовим увођењем у песму хронологија збивања се не ремети, али се покреће хоризонт очекивања који ће даље у песми бити изневерен. Наиме, лепота јунака јесте опште епско место. Она се, с једне стране, доводи у везу с калокагатијом (принципом архаичног мишљења које изједначава лепо и добро, мада је у извесном смислу реч и о идентификацији своје = лепо, присутној и у дечјем мишљењу), а с друге стране, с младошћу јунака и фазом свадбене иницијације. У другом случају, сижејни потенцијал мотива активира се у зависности од стратегије жанра: у новелистичким заплетима јуначка лепота јесте детаљ који омогућује трагедију, карактеристичну за лиминални период и ритуалну инверзију (изгледа, улога, статуса) (уп. ЕР 200; Вук I, 73б; Вук III, 2), док је у баладичним она по правилу извор коби. Лепота јунака уричу вернице:

17 Исте врсте је и обрнут поступак у „Женидби Душановој“ (Вук II, 29) где изасланик, чија је дужност била да види девојку и да је прстенује, због млетачке преваре није успео у свом посланству. Иако се јавља у првих 15 стихова песме, ова околност води непосредно до главне сцене избора невесте између три исте девојке, у којој не само да српска страна одводи девојку, већ се и Милош Војиновић први пут показује као оно што стварно јесте: српски витез царског порекла, а не „млађано Бугарче“.

„Гледала га Аница дјевојка,
 Гледала га, мајци говорила:
 `Л`јепа момка, да брата не има,
 Тко ће њему у двору остати?`
 Ал дјевојку свјетовала мајка:
 `Мучи, кћери, муком замукнула!
 Девет их је у матере било,
 Свих си девет млада погубила,
 И очима својим усип`јелила,
 И Мату ћеш, жалосна му мајка!`“
 (МН V, 54; уп. Антологија ЛЕ, 48) –

или случајне посматрачице, попут сарајевских була које се са бедема града диве Муји Љубовићу (који одлази у бој и гине под Сигетом):

„Мили боже, на свему ти фала!
 Да лијепе ките Љубовића,
 и пред њима Љубовића бега,
 још је лепши Љубовићу Мујо,
 јер пред четом алај барјак носи,
 благо мајки која га родила
 и сестрици која одржала
 да ми може врло како бити
 ја би га натраг повратила
 и довела к себи у чардака“
 (ЕР 61; уп. ЕР 204).

Иако се мотив јунакове лепоте уводи у јакој, иницијалној позицији у песми, и мада у песмама с темом уреченог момка/уречене девојке постоји веома правилна дистрибуција атрибута, мотива и сижејних секвенци (у песмама о уреченој девојци по правилу се не помиње младићева лепота и обрнуто; уп. ЕР 204; Вук II, 7; Вук III, 78; Антологија ЛЕ, 48, 50; Шапкарев, 296, 555) – у „Тужним сватовима“ неће бити уречен *дивни* младожења, већ, испоставиће се, *шанана* и „одвише лепа“ невеста.

У медијалном делу песме, уз стабилне, практично инваријантне сегменте сижејног обрасца (обраћање девојке деверу, молба да се уставе сватови, разговор с младожењом, смрт невесте, њено сахрањивање у гори, тужење вереника), јављају се такође и елементи страни епској пракси. Тако се у песми из Срећковићевог рукописа дарови деле у гори:

„Старешине лепо издаријте:
 Куму дајте свилену кошуљу
 Старом свату свилену кошуљу
 А деверу свилени бошчалук
 Сватовима бељене мараме“ –

иако се и у обреду и у епској поезији сватови по правилу дарују код невести-не куће (у песмама с темом јуначке женидбе младини најближи сродници – отац, мајка, браћа – дарују сватове непосредно пре њиховог поласка младожењиним двору¹⁸).

18 „Кад четврто јутро освануло,/ Повикаше кићени чауши:/ `Хазурала, кићени сватови!/ Кратки данци, а други конаци,/ Земан дође, треба путовати.` / Тад` изађе краљу од Млетака/ И изнесе го-сподске дарове:/ Куму даје од злата кошуљу,/ Старом свату од злата синију,/ А војводи од злата ја-

Аналогија са „Заручницом Лаза Радановића“ (Вук II, 7), „Женидбом Плетикосе Павла“ (Вук III, 74) или песмом „Иво Усарин и Аврам спахија“ (Вук III, 75) могла би, на први поглед, говорити у прилог интерпретацији Срећковићевог певача. Међутим, у песми о Радановићевој несрећној вереници заплет се управо гради на сукобу између мајке и ћерке око сватовског дара, односно на одбијању мајке да зета дарује кошуљом, па је даровање у гори логична последица такве сижејне организације и својеврстан покушај невесте да доврши обредни низ пре смрти (Детелић 1992: 78). У друга два случаја свадбена иницијација спречена је на други начин: непосредни виновник није урок/клетва, већ су то хајдуци, који пресрећу сватове у гори, убијају младожењу и отимају невесту. Пре него што се и сама убије, невеста дарује мртве сватове, па се овај поступак може разумети као реплика регуларне обредне ситуације, дакако, с обрнутим смислом: док се у току свадбе невеста даром везује за живог младожењу, овде се, непосредно пре но што и сама пређе „на другу страну“, даром везује за покојног вереника. Штавише, архаично, митско-конкретно мишљење смрт је представљало као удају/женидбу за земљу¹⁹/божанство подземља, односно за припадника/припадницу доњег, хтонског света,²⁰ па би и у овом кругу варијаната даровање мртвих сватова (= удаја за покојника) могло бити митски корелат самоубиству. Ових симболичких слојева нема у песми из Срећковићеве збирке, па дати мотив и дати систем формула немају упориште ни у обредној логици ни у епској поетици. Оно што се у њима може препознати јесте трапава покушај да се (по угледу на „Заручницу Лаза Радановића“) наговести конфликтна ситуација при одвођењу девојке из родитељског дома (гњевна/гладна/жедна ми је још од мајке пошла). У том случају, и ако је ова претпоставка тачна, направљен је још један поетички лапсус јер су на једну исту сижејну секвенцу примењена два различита модела урицања: родитељском клетвом и погледом младожење/сватова.

И даље у песми уочава се необичан трансфер формула и ситуација. Наместо да се сватовска поворка након сахране тихо, у жалости креће кроз гору („Устави-те свирке свеколике/Угасите сватске даворије...“), певач, по узору на песме о смрти растављених љубавника, уводи мотив одлагања мајчиног сазнања о несрећи:

Тад говори дивни младожења:
 „О сватови, што сте невесели,
 Сви певајте и пушке бацајте
 Не гњевите моју стару мајку.“
 Свати певу и пушке бацају
 Док дођоше двору бијеломе
 И у двору конач учинише.

буку,/ А чаушу копље кошгунуцу,/ А Милошу сабљу оковану,/ Краљевићу тешку топузину,/ Још му даше коња и ђевојку [...]“ (Вук II, 87).

19 Ова слика је присутна и у лирском („Ево иду кићени сватови,/Ћи видимо, снаше не видимо:/ Снашица је зелена травица...; Беговић 211/III) и у епском коду: Секолу сам одавно женио/црном земљом и травом зеленом (EP 157).

20 Представа је сачувана и у једном од најстаријих записа усмене поезије, у песми „Краљевић Марко и брат му Андријаш“, сачуваној у Рибанју и рибарском приговарању Петра Хекторовића (око 1555). Андријаш на самрти моли брата да мајци не каже истину о његовој смрти, већ да јој саопшти да се оженио. О природи те женидбе говоре подаци да је девојка из „туђе“ земље и да му даје „биља непознана“ и да га поји „винцем од забитја“: „Остао је, – реци, – јунак, мила мајко, у тујој земљи,/ Из које се не може од од милиња одилити, Андријашу./ Онда ми је обљубио једну гиздаву девојку./ (...) Она т` му је дала много билја непознана/ И онога винца јунаку од забитја“ (Пантић 54).

Међутим, док је у поменутом кругу песама тај мотив сижејно функционалан (успоставља се симетрија између момкове и девојчине смрти, њихових предсмртних завета и вести које истовремено стижу са две стране) и везан за сазнање о смрти сина:

„Тако, момо, добра срећа била,
и тако се у другој смирила,
ако с` ниси у првој смирила!
Ти не пуштај гласа до зорице
нек се моје сестре наиграју
и лијеви` пјесни напјевају.
А поздрави милу мајку моју
нек поздрави Ану, л`јепу Ану,
нек скупи другарице своје
којено су ш` њоме живовале
да ме Иву до гроба отпрате“²¹
(EP 213) –

у песми из Срећковићевог рукописа таји се податак о смрти снахе и тиме нарушава и епска и здраворазумска логика (када се Милић без невесте врати дому, прво питање које му мајка упућује јесте: „Чедо моје, Милић-барјактаре!/
Ђе су свати, ђе ти је ђевојка?“; одсуство девојке из сватовске поворке ни на који начин се не може сакрити). На интерференцију с певањем о младима које расстављају родитељи упућује и мотив момковог завета да га до гроба прате момци нежењени и „инђи буле лијепе ђевојке“, и то непримерено стапање различитих сижејних образаца је, по свему судећи, довело до још једног – кардиналног – огрешења о епску норму: младожењу, који у свом дому умире природном смрћу, поворка односи у гору и сахрањује га поред невесте. Нигде у усменој књижевности, ни у прозним ни у поетским жанровима, ни у лирици ни у епици, чисти мртваци (који умиру природном смрћу у кући или некој другој врсти социјалног простора) и нечисти (који умру насилно, дејством више силе и/или на нечистом месту), макар били и љубавници, не могу се сахранити заједно, на истом месту. Овај услов у толикој мери надилази потребе жанра да мора бити старији од певања самог и не може се лако објаснити само из оквира поетике.

За припаднике традицијске културе све радње, обичаји и прописи везани за сахрањивање мртвих спадају у строго контролисане, у највећој мери табуиране друштвене догађаје, уско везане за тип простора у коме је сахрана могућа. Постоји јасна дистинкција између огромне области нечистог, несоцијалног (претежно отвореног) простора, који измиче људској контроли, и социјално прихватљивог, култно чистог простора гробља. У таквом просторном систему гора је најопаснији могући локус, будући да се сматра местом прелаза, тачком додира са „оним“ светом, а понекад се (функционално) са њим и изједначава (Детелић 1992: 57-87). Посебно опасна места у том смислу јесу сватовска гробља – на жалост, честа по балканским горама – јер су мртви тамо сахрањени двоструко онечишћени: прво тиме што заувек почивају на непосвећеном месту, а потом зато што су се у тренутку смрти затекли у једној од најопаснијих фаза (недовршене, насилно прекинуте) иницијације („Ту ли тебе суђен данак нађе!/
Ни код мога ни

21 „Ту су стигле другарице Ане/Ивину су мајку поздравиле:/ `Хе Ивина рођена мајчице,/ лијепе те Ана поздравила:/да поздравилш Ива, л`јепа Ива,/ да сакупиш сву дружину своју/ да ме Ану до гроба отпрате“ (EP 213).

код твога двора,/ Ни код моје ни код твоје мајке,/ Већ у гори под јелом зеленом!“ (Вук III, 78:185-188). Уосталом, већ самим тим што умре у гори, мртви и без икаквог свог удела постаје нечист јер преузима својства простора у коме га је смрт задесила и, по основама понашања у оквиру култа мртвих, мора се сахранити на месту погибије (Детелић 1996: 99). Другим речима, чак и (будући) светац, кад умре у гори, остаје у њој јер га, нечистог, гробљанска земља не би могла примити у себе.²²

Као трајно боравиште мртвих, гора свакако има и неких предности у односу на уређен свет изван ње. Они који су у њој сахрањени спадају, заправо, у категорију не-сасвим-мртвих, будући да разговарају са живима („Заручница Лаза Радановића“), шаљу им позиве у помоћ („Јунак шкroppи јунакове кости“ МХ IX, 29), или им се за вечно боравиште бирају места каква су волели за живота, како не би морали да мењају навике:

Носише га у гору зелену.
Л’јепо њему мјесто избираше,
Покрај друма Рељу закопаше,
Куд пролазе снаше и дјевојке.
Земљо црна, не буди му тешка,
Кукавицо ти не кукај рано,
Реља трудан нека се почине,
Славуј тица л’јепо му зап’јевај,
Млад је Реља, пјесме су му драге!
(МХ I, 62:64-72)

При томе не треба губити из вида чињеницу да у гори, као свету „с оне стране“, владају правила обратна правилима из света живих, нарочито уочљива у оријентацији приликом полагања тела у раку: у гори мртви леже лицем према истоку (*Саранише лијећу ђевојку/Ошкуда се јасно сунце рађа*), на гробљу лицем према западу (*Саранише Милић-барјакћара/Куда јарко смирује се сунце*) (Детелић 1996: 100). На крају песме „Женидба Милића барјактара“, та се оријентација још једном потврђује секвенцом у којој се Милићева мајка узалудно нада сину и снаји:

22 Цар Урош, будући светац, остаје на месту где га убија неверни краљ Вукашин (Вук VI, 14; САНУ II, 22; СМ 156). Иако је дато сижејно решење мотивисано логиком збивања (Вукашин таји убиство), индикативно је да се сем простора горе уводи и мотив језера, које је изразито хтонски маркирано (Детелић 1992). У таквом простору га, након дугог трагања, налази мајка („кукајући пошла уз планину,/тражи сина за неђељу данах,/ни шта јела нити воде пила,/докле дође тијоме језеру,/шћаше воде пити са језера,/ ал’ језеро крвју замућено,/ око њега крвца покапала,/ осјети се ту да ј’ погинуо,/ па га доље тражи низ планину...“; СМ 156), а онда, уз одговарајуће ритуалне радње, светац бива премештен у цркву, која је, као сакрални, такође граничан и амбивалентан простор. Изузетак представља песма „Смрт краља Симеуна“ (САНУ II, 13) коју Вук није унео у своју збирку иако је програмски била врло употребљива, нарочито у доба борбе против Османлија. У њој свети краљ Немања, у пострижењу Симеун, умире на путу за Свету гору и оставља својој пратњи аманет да не продају „шокцима“ у „земљи шокачкој“ његове кости из којих ће после физичке смрти „ударити миро“. Свето тело тако – нетљено, и на тисовим носилима – стиже у Хиландар и тамо чини чуда. Занимљива је овде и сама разлика у третирању зачетника (ради кога вреди кршити табу) и последњег (неславног, за кога то није вредно чинити) представника српске најпознатије средњовековне династије.

Када буде на заходу сунце, Тад' излази Милићева мајка, Па говори, а за сунцем гледа: „Благо мене и до Бога мога! Благо мене, ето сина мога! Ето г' мајци, ће из лова иде, Носи мајци лова свакојака!” Не би сина, ни од сина гласа.	Када буде на истоку сунце, Изилази Милићева мајка, Сунце гледа паке проговара: „Благо мене, ето ми снашице! Иде с воде, носи воде ладне, Хоће мене стару зам'јенити.” Не би снахе, ни од снахе гласа, (Вук III, 78:266-280)
--	--

Изједначивши коначно боравиште трагично преминулих младенаца са крајњим тачкама у путањи сунца за време обданице, песма уздиже тужну љубавну причу до висина блиских космогонијском миту (упор. о томе Нодило 1981). Уз то, међутим, она још и врло прецизно наглашава да Милић и Љепосава – баш зато што су у неку руку занавек спојени сунчевим луком – никада неће моћи да држе у рукама заједничку зелену јабуку, нити ће икада њихова тела моћи да почивају у земљи једно уз друго. То је привилегија која њима не припада, као што ни истоку и западу нема додира ни у једној тачки на свету. Питање – према томе – није: да ли се Он мора однети до Ње или обратно, односно да ли да се то уради уз сватовске таламбасе или у тишини, већ да ли се сме, да ли је уопште замисливо нарушити табу сахране чистог и нечистог мртваца? Одговор је без даљњег: не.

Јасно је, дакле, да вечна заједница трагичних љубавника зависи од корелације између начина и места на коме умиру, било да остају у гори или да се сахрањују на гробљу. Да би остали заједно, да би – другим речима – над њима могао да се спроведе ритуал близак мртвачкој свадби (сахрањивање напореда, протурање руку кроз сандуке, стављање зелене јабуке у руке), они морају бити једнаки у смрти онако како су (против воље родитеља/разбојника/новог брачног друга) били једнаки у животу. Ако је овај услов задовољен, питање да ли је место на коме ће коначно остати култно чисто или нечисто, само по себи губи значај и ни на који начин не осујећује право љубавника на ритуал и гроб.

СМРТ У ГОРИ СМРТ У КУЋИ

Сваки се је свога прихватио И у ладан гроб га положио. Сваки ајдук свога закопава, А Малета момка и дјевојку, Тер око њих воћке посадише, Бунар-воде код њих ископаше: (MX VIII, 20:146-151)	Над њиме је и душу пустила. Укопаше обоје поредо и кроз земљу руке саставише и у руке зелене јабуке. (EP 65: 65-68)
Разљути се јелицисти бане пак потрже сабљу од појаса паке цикну како љута змија те удари Марицу дјевојку удари ју по грлу б'јеломе. Мртва глава на земљицу пала јоште мртва глава говорила: „А бога ти, куме и дјевере, мећите мене поредо Андре кроз земљу ми руке саставите и у руке зелене јабуке.“	Два се драга врло миловала, На једној се води умивала, О један се пешкир отирала. Једно љето нико их не знаде, Друго љето свако из сазнаде; Сазнаде их и отац и мајка. Мајка не да, да се драги љубе, Већ растави и мило и драго. Драги драгој по зв'језди поручи: „Умри, драга, доцкан у суботу, Ја ћу јунак рано у неђељу.“ Што рекоше, то и учинише: Драга умре доцкан у суботу, Драги умре рано и неђељу.

мећите мене пореду Андре
 кроз земљу ми руке саставите
 и у руке зелене јабуке.“
 Кум је куму л’јепо послушао
 и дјевер је послушао снау
 метоше ју пореду Андрије
 и кроз земљу саставише руке
 и у руке зелене јабуке.
 Из лијепе Марице дјевојке
 никао је струк румене руже,
 а из млада Андре Латинина
 из њега ладна вода тече
 гди ће трудна чета почивати:
 тко је жедан, нека воду пије
 ткому мило, нек се ружом кити.
 (ЕР 65: 82-105)

Укопаше једно до другога,
 Кроз земљу им руке саставише,
 А у руке зелене јабуке.
 Мало време за тим постајало,
 Више драгог зелен бор израсте,
 А виш’ драге румена ружица;
 Па се вије ружа око бора,
 Као свила око ките смиља.
 (Вук I, 341:1-22)

Јабука која се мртвим љубавницима ставља у руке у старијим песмама је зелена, а у новијим (па и у „Тужним сватовима“) често се јавља и као златна. По заједничким конотацијама и ономе што значе у песми, зелена и златна јабука у многоме се преклапају јер им је основна асоцијација јаловост. У правој свадби (живих младенаца), јабука је део свадбеног ритуала и од ње се, на симболичком плану, очекује да донесе здрав пород, богатство и плодност свега у кући. Ниједно од тога није применљиво на мртве младенце јер код њих порода не може бити, а из јабуке која их спаја чак ни семе не може да проклија: из зелене – јер неће никад дозрети, из златне – јер никад неће оживети. Стога би се могло закључити да јабука, једнако као и посмртни дарови код уређења гроба (новац, вода, клупа, ружа, дрвеће), служи да се умире мртве душе, оне које се, стицајем трагичних околности, могу сматрати жртвама огрешења живих о њих. У песми о „тужним сватовима“ таквог симболичког слоја нема (виновници невестине смрти нису сродници/хајдуци, већ је то урок), па је формула *кроз земљу им руке проштурише/а у руке злаћену јабуку* немогућа и са становишта „умира“ жртва, и са становишта поетике простора.

На крају, изгледа да „дивни младожења“ из наше немогуће песме коначни мир неће никад наћи: њему се, на сопствени захтев, излива ковчег од олова (као да се унапред очекује повампирење или неко друго недолично понашање у смрти)²³ и отвара прозор на поклопцу, не би ли гледао кад му мајка долази у походе од двора. Иако се у усменој лирици среће мотив „прозора“ на сандуку:

„Да ја умрем у Свету Недељу,
 Да позовем три добра мајстора,
 Да направе сандук од јавора,
 На сандуку три златна прозора:
 Један прозор ветар да ме бије,
 Други прозор сунце да ме греје,
 Трећи прозор мајка да ми дође...“ (Бован 155) –

23 Сандук од олова јавља се искључиво у песмама о находима (Вук II, 14, 15), где постоји жеља да се дете трајно уклони и где природа излагања детета (пуштање низ воду) намеће одговарајуће сижејно решење. Покојницима који се сахрањују у гори сандук се (формулативно) теше од дрвета: „Сабљама јој сандук сатесаше./ Нацацима раку ископаше“ (Вук III, 78); „С нацаци јој раку ископајте,/ А сабљама сандук сатешите“ (Вук II, 7).

за чијим би се пореклом можда могло трагати у реалијама посмртних обреда,²⁴ далеко је чешћи случај да се и у обреду и у обредној лирици између два света успостављају чврсте границе и поштује императив невиђења између мртвих и живих.²⁵

Јесу л` ово твоји двори? Јао моји двори самотвори
 Љуто уски и тијесни, *Кој` немаше враиша ни пенџера;*
А без враиша и прозора [...] Само једна од земљице црне;
 (Вук I, 153) А друга су од јеле зелене;
 А трећа су од бијела платна,
 А немају кључа ни откуда.
 (Беговић 211/IV)

Комуникација покојника са живима успоставља се, како смо видели, у случају насилних и/или прераних смрти и може се тумачити потребом да се испуни и доврши појединачни животни круг, што говори у прилог статусу не-сасвим-мртвог младожење у песми из збирке Јована Срећковића. Таквом покојнику нема места на култно чистом гробљу, па се можда може тумачити као највиши љубавни чин младожењина одлука да се лиши покоја не би ли био сједињен са драгом у гори. Ма колико био успешан или дирљив, овакав песнички поступак нема подлоге у традицијској култури, па самим тим ни у епској поетици. Он сам по себи говори да је већ крајем 19. века, непуних педесет година иза Вука, и на просторима где је била највиталнија,²⁶ сама традиција почела битно да се мења и да се повлачи пред драстичним променама које су се дешавале у српском друштву. Једино тако се може тумачити певачево неразумевање основних услова

24 Белоруси су „на гробовима подизали правоугаоне дрвене грађевине. Такав `приклад` подсећао је на поклопац мртвачког сандука, имао је прозорчиће и покривао хумку у целини; често су га називали `кућица`“ (Словенска митологија 2001: 138). Према налазима руских истраживача (Афанасјева, Плотњикова), на северу Русије и у регионима које настањује словенско племе Хуцули (Карпати, Украјина, северна Румунија и Пољска), „на бочним странама ковчега, у нивоу покојникових рамена, отворани су мали прозори са стакленим окнима. На дечјем ковчегу Хуцули су отварали један прозор, а на ковчегу одрасле особе – два. Мали прозор, понекад само отвор покривен парчетом дрвета, остављан је и на руским дрвеним ковчезима. Према различитим тумачењима, прозор је остављан да би мртви гледали живе; да би душа могла да погледа своје тело с времена на време; да би мртви могао да посматра друге мртве; да би мртва особа могла да `кибицује` из своје `куће`“ (Афанасјева, Плотњикова 1995: 554; превод М. Д.). На северу Русије (области Карелија, Архангелск, Вологда итд.) практиковало се подизање дрвених „кућа“, високих око 1 m, такође са прозорима (да би се омогућио контакт са душом покојника). Ова надгробна конструкција називана је „домовином“ (што је понекад био синоним и за ковчег). (Неке од скица доступне су на: <http://s61.radikal.ru/i174/0811/63/5419546279ea.jpg>) На податку захваљујемо Денису С. Ермолину, сараднику Руске академије наука.

25 „Познато је да `око` митолошки означава `светлост`; видети значи светлети; онај ко нема очи види смрт [...] Код старих народа `гледати` значи `живети` [...] Ако се у миту јави поглед мртваца или биле којег `лица смрти`, он је смртоносан“ (Фрејденберг 1987: 377; уп. Иванов 1979: 397-401).

26 Процес растакања епске (поготово епске јуначке) традиције уочава се знатно раније на простору где је дошло до јаког продора грађанске културе, о чему сведочи грађа забележена у *Ерлангенском рукопису* (1716-1733, Војна граница) и зборнику Матије Мажуранића (1836-1839, Нови Винодолски). У датим рукописима, међутим, превасходно је реч о измењеном сензибилитету и заборавању епских биографија јунака (укључивање јунака у атипичне сижејне моделе и релације с другим епским ликовима: кнез Лазар препродаје љубу, Вук Бранковић је увређени љубавник, Марко не препознаје Вукашинову сабљу, већ сабљу војводе Јанка и сл.), а мање о дубоким, темљитим поетичким разарањима везаним за формуле и симболику простора, с којима смо се сусрели у песми о „тужним сватовима“.

епског певања и интерференција неконгруентних, инкомпатибилних сегмената традиције с којом смо се сусрели у песми о „тужним сватовима“.

Литература

Ајдачић 2004: Д. Ајдачић, *Прилози проучавању фолклора балканских Словена*, Београд: Научно друштво за словенске уметности и културе.

Афанасјева, Плотњикова 1995: N. E. Arhanasyeva, A. A. Plotnikova. The coffin // *Slavic antiquities. Ethnolinguistic dictionary*, (Гроб // *Славянские древности. Этнолингвистический словарь*) Vol. 1. Moscow, 553–558.

Делић 2012: Л. Делић, „Чарне очи, да би не гледале“: о једном епском плеоназму, у: Љ. Раденковић (ур.), *Заједничко у словенском фолклору*, Београд: Балканолошки институт САНУ, 207–226.

Детелић 1992: М. Детелић, *Митски простор и епика*, Београд: САНУ – АИЗ „Досије“.

Детелић 1996: М. Детелић, *Урок и невеста. Поетика епске формуле*, Београд: Балканолошки институт САНУ; Крагујевац – Центар за научна истраживања Универзитета у Крагујевцу.

Детелић 2010: М. Detelić, Parry-Lord-Foley: And What Can We Do With Them, *Serbian Studies Research*, 1/1(2010), 5–17.

Детелић 2011: М. Детелић, Епски мотив ропства и његове формуле, у: М. Детелић, С. Самарџија (ур.), *Жива реч. Зборник у часопису проф. Др Наде Милошевић Ђорђевић*, Београд: Балканолошки институт САНУ – Филолошки факултет универзитета у Београду, 127–154.

Иванов 1979: V. S. Ivanov, Kategorija „vidljivo“ – „nevidljivo“ u tekstovima arhaičnih kultura, prevela G. Jovanović, *Treći program*, leto 1979, 397–401.

Јовановић 2001: В. М. Јовановић, *Зборник радова о народној књижевности*, приредили Илија Николић, Дејан Ајдачић, Београд: Универзитетска библиотека „Светозар Марковић“, 283–333.

Клеут 2012: М. Клеут, *Из Вукове сенке: огледи о народном песничштву*, Београд: Друштво за српски језик и књижевност.

Латковић 1991: В. Латковић, *Народна књижевност, I*, Београд: Научна књига – Требник.

Лорд 1990: А. В. Lord, *Ревач прича, I. Теорија*, prevela sa engleskog S. Glišić, Beograd: Idea.

Љубинковић 1991: Н. Љубинковић, Теорија формуле А. Б. Лорда у светлу рурално-урбаних односа, *Македонски фолклор XXIV/47* (1991), 115–122.

Милошевић-Ђорђевић 2002: Н. Милошевић-Ђорђевић, *Казивају редом*, Београд: Рад – КПЗ Србије.

Недић 1975: В. Недић, Прва Караџићева књига Српских народних пјесама, у: *Српске народне пјесме*, скупио их и на свијет издао Вук Стеф. Караџић, *књига прва*, у којој су различне женске пјесме, *Сабрана дела Вука Караџића*, књига четврта, приредио Владан Недић, Београд: Просвета, 627–665.

Нодило 1981: N. Nodilo, *Stara vjera Srba i Hrvata*, Logos : Split.

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

Словенска митологија 2001: *Словенска митологија. Енциклопедијски речник*, редактори Светлана М. Толстој и Љубинко Раденковић, Београд: Zepher Book World.

Фрејденберг 1987: О. М. Frejdenberg, *Mit i antička književnost*, prevod Radmila Mečanin, Beograd: Prosveta.

Извори

Антологија ЛЕ: *Анџологија српске лирско-ејске усмене поезије*, приредила З. Карановић, Нови Сад: Светови, 1998.

Беговић – *Српске народне пјесме из Лике и Баније*, сакупио и за штампу приредио Никола Беговић, књига прва, Београд: Удружење Срба из Крајине и Хрватске 2001 [Загреб 1885.]

Бован – Владимир Бован, *Лирске и ејске пјесме Косова и Метихије. Верске, посленичке, породичне и родољубиве*. Институт за српску културу – Стручна књига. Приштина – Београд 2011.

Вук I–IV: *Сабрана дела Вука Караџића, Српске народне пјесме*, издање о стогодишњици смрти Вука Стефановића Караџића 1864–1964 и двестогодишњици његова рођења 1787–1987, Београд: Просвета.

Вук VI–IX: *Српске народне пјесме* 1–9, скупио их Вук Стеф. Караџић, државно издање, Београд 1899–1902.

Е. зб.: Етнографска збирка Архива САНУ.

ЕР: Ерлангенски рукопис старих српскохрватских народних песама, издао Герхард Геземан, Ср. Карловци: Српска краљевска академија, 1925.

Јастребов: И. С. Јастребовъ, Обычаи и пѣсни турецкихъ Сербовъ (въ Призренѣ, Ипекѣ, Моравѣ и Дибрѣ), Изъ путевыхъ записокъ, С. Петербург, 1886.

М. Мажуранић: (Рукопис приредили Милорад Живанчевић и Владан Недић.) *Зборник Маџице српске за књижевности и језик*, XIV, 2, 1966, 225–260.

МХ I–IX: *Hrvatske narodne pjesme*, skupila i izdala Matica hrvatska. Odio prvi. Јуначке пјесме, Zagreb 1890–1940.

Пантић: *Народне пјесме у записима XV – XVIII века, анџологија*, избор и предговор Мирослав Пантић, друго издање, Београд: Просвета, 2002.

САНУ II–IV: *Српске народне пјесме из необјављених рукописа Вука Стеф. Караџића*, Српска академија наука и уметности, Одељење језика и књижевности, Београд 1974.

СБНУ – *Сборник за народни умотворения наука и книжнина*, от. кн. 27. *Сборник за народни умотворения и народопис*, МНП (от кн. XIX изд. Българското книжно дружество, а от кн. XXVII – БАН), София 1889 –.

СМ: Сима Милутиновић Сарајлија, *Пјеванија црногорска и херцеговачка*, приредио Добрило Аранитовић, Никшић, 1990. [*Пјеванија црногорска и херцеговачка, сабрана Чубром Чојковићем Црногорцем*. Па њим издана истим, у Лајпцигу, 1837.]

Шапкарев: К. А. Шапкарев, *Сборник оѣ български народни умотворения, ѣом вѣтори, пѣсни из ѣолийческия живоѣи*, под редакцијата на Светлина Николова и Илия Тодоров, София: Български писател, 1969.

THE IMPOSSIBLE SONG ON THE PROBLEM OF POETIC CONSISTENCY

Summary

The question of authenticity of oral works has been actualized in connection with: 1) urban lyric (as a transitional form between the traditional and urban, oral and written culture), 2) intentional falsifications and collections under the influence of printed books, 3) Vuk Karadžić's editorial procedure and 4) songs from the Parry-Lord collections which (in the form they were recorded) could have hardly come from a real orally-performing situation. In all these cases the very orality (or the oral origin) of the texts was in question.

The oral epics, as a whole, stands for a system of works unified by one and the same aesthetics (Y. Lotman), which means that they partake in one and the same arsenal of myths and motives, and in one and the same system of norms and sujet models. This opens a possibility of validating the authenticity of epic poetry from the standpoint of the poetic consistency. The poem „Tužni svatovi / Sad Nuptials“ from the manuscript collection of Jovan Srećković may serve as an illustration.

In the thematic and sujet aspects (the charmed bride), this poem is close to the famous „Ženidba Milića barjaktara / The Wedding of Milic the Banstander“ (Vuk III, 78) and belongs to the circle of its variants. Yet, its composition is made of the incongruent layers of tradition which makes the poem impossible from the point of oral poetics. The forcible attempt to amalgamate the incompatible elements eventually caused some cardinal violations of epical and traditional norms, most notable in breaking taboo of inearthing both the pure and impure dead within the same space (woods, mountain forests).

Key words: oral epics, poetics, formula, space, woods, grave, falsification

Mirjana I. Detelić, Lidija D. Delić

Милан Д. Алексић¹
 Универзитет у Београду
 Филолошки факултет
 Катедра за српску књижевност
 са јужнословенским књижевностима

СХВАТАЊЕ ПРИРОДЕ И ФУНКЦИЈЕ КЊИЖЕВНОСТИ БОГДАНА ПОПОВИЋА

„Ако си митове и речи разнио, треба да идеш,
 нове Божје кохорте
 нећеш више видети
 ни њихов трон на Еуфрату,
 ни њихово писмо, ни зидине –
 пљушти, Мирмидонче,
 тамно вино по земљи.“
 (Готфрид Бен)

У раду су анализирани Поповићев ставови о природи и функцији књижевности. Анализом Поповићевих теоријских текстова указано је на његова схватања књижевности и њених задатака у специфичном историјском тренутку у којем се религиозни морал повлачио пред науком и просветом. Поповић је био става да књижевност има да замени религију у смислу давања моралног начела, али рад показује да књижевност није успела да такав задатак испуни.

Кључне речи: Богдан Поповић, природа књижевности, функција књижевности, морал

У приступном предавању под насловом *О књижевности* на Великој школи фебруара 1894. године Богдан Поповић је изнео своје схватање природе и функције књижевности и указао на кризу у коју су хуманистичке науке запале током деветнаестог века. Позиција хуманистичких наука била је много слабија у односу на место природних наука чије су се заслуге за технички напредак неумерено истицале сталним наглашавањем важности практичних проналазака до којих су њихова истраживања доводила. Технички напредак је људима живот учинио подношљивијим, али претераним придавањем важности напретку и прогресу занемарени су били показатељи отварања велике духовне кризе ка којој је модерни човек незауостављиво клизио због претераног свођења живота само на материјалну димензију. Богдан Поповић је у свом предавању указао да се духовне, унутрашње потребе човека не смеју запостављати и предложио решење за превазилажење, односно, избегавање духовне кризе и њене могуће последице, а то решење било је директно везано за књижевност. Поповић је, говорећи о месту књижевности и науке о књижевности унутар система уметности, односно наука, нагласио велику важност које оне имају за човека, а анализирајући природу и функцију књижевности и науке о књижевности, Поповић их је, на првом месту, бранио од напада и ниподаштавања присталица идеје преимућства природних наука. Он је тврдио да је књижевност, а са њом и наука о књижевности, човеку

1 milan.aleksic@fil.bg.ac.rs

ближа од других студија јер одговара извесним ширим, општијим, пречим потребама човека. „Оно што је за човека најважније и најзанимљивије, оно што га се највише тиче, слика се и расправља у књижевности.“ (Поповић 2001: 4)

Акценат одбране књижевности и науке о књижевности Поповић је поставио на тачност њихових увида везаних за људска осећања и природу тих осећањанасупрот којих је стајала привидна прецизност и тачност природних наука. Поповићу је било јасно да је мишљење о постојању потпуно различитих нивоа егзактности у природним и хуманистичким наукама потпуно општеприхваћено. Због тога је инсистирао на неоснованости честог тврђења да су хуманистичке науке неодређене и нетачне у поређењу са природним истичући да су ове друге можда и мање прецизне: „Нема сумње да науке које (као наука о књижевности) имају тако много посла с осећањем, не могу имати `тачност` физичких наука; али у другом смислу – ако је тачно нешто што је погођено једном за свагда, онда оно што су велики песници и моралисти рекли у својим психолошким и моралним опаскама о човеку, и што је данас тачно као првог дана, има пре права на епитет `тачан` но научне теорије, хемијске, астрономске и друге, које с века на век застаревају“ (Поповић 2001: 2). Супротстављајући се фаворизовању природних наука, Поповић указује да је тобожња њихова егзактност, заправо варка, јер је природа позитивних наука таква да нова сазнања поништавају претходна, за разлику од увида у људску природу које је књижевност остварила. Његово мишљење је било потпуно скептично у погледу могућности постојања потпуне поузданости у било којој науци: „Говорити о `поузданим`, `тачним`, наукама – каква таштина! И какво прецењивање људског духа!“ (Поповић 2001: 2), али на овом месту му је истицање важности коју књижевност има за човека била на првом месту у односу на умањивање положаја које природне науке заузимају или претендују. Поповић је констатовао да превагу у општеприхваћеном статусу природне науке односе јер оне видљиво мењају живот људи материјалним, техничким проналасцима. „Оне научне гране које задовољавају човекову оправдану радозналост за објашњењем околног света – које му, благодарећи подобним применама њихових проналазака на практичан живот, увећавају његово материјално благостање – које тако доносе сав онај видљиви напредак који за обичне очи бележи станице људског напретка у великом путовању човечанства кроз историју; – те науке су и корисне и занимљиве и достојне цене која им се даје, али оне највећим делом имају само спољашње важности за човека; унутрашње, оне које би на самог унутрашњег човека утицала, која би унутрашњег човека мењала и унапређивала, немају, или једва [имају].“ (Поповић 2001: 4) Међутим, сви ти проналасци, приметио је Поповић, човеку причињавају само спољашња задовољства. На та спољашња задовољства човек се он брзо навикава јер му чине удобнијим живот, али потреба за материјалним напретком настаје често тек после појаве неког техничког проналаска, а не пре ње. „Док нам нешто није познато, ми га и не желимо.“ (Поповић 2001: 5) Поповић је сматрао да би без техничких тековина људима било тешко само док се поново не навикну да живе без њих, што би се и десило када би оне људима биле одузете. Због тога он сматра да материјалне напретке и не треба много ценити јер човека не чине ни бољим ни срећнијим, нити га усавршавају или поправљају. Са друге стране, Поповић наглашава да је много суштаственије и важније човеково унутрашње задовољство јер оно једино доноси трајно задовољење човеку. Пут ка човековом задовољству може сепронаћи само у човеку, у сазнавању онога што чини његово унутрашње биће, а тај пут, према Поповићу, водио је преко књижевности.

Наду човечанства Поповић је видео у књижевности и проучавању књижевности: „Књижевност нам даје оно што нам материјалне тековине не могу дати, познавање нас самих, *унутрашњи животи*, извор животне мудрости и залог трајног задовољства.“ (Поповић 2001: 6) Он је у књижевности и студији књижевности видео могућност истовременог коегзистирања уметничке и научне вредности. Књижевна уметност ће давати податке за теоријску обраду науци, али у исто време ће имати и педагошке вредности јер ће својим утицајем васпитавати књижевну публику и „бити наш брижљив вођ и свакидашњи пријатељ на овом нашем потезу путу људском, – мирити нас са нашом судбином, бодрити нас у тежњи за добрим и бољим, оружати против искушења, спремати да што потпунији и савршенији људи будемо, у своју корист, и корист оних што са нама заједно путују с босим и изубијаним ногама по овом свету, `у коме је све што видимо од дрвета и камена`.“² (Поповић 2001: 6)

Основне особине књижевности, њену природу Поповић је видео нераскидиво повезане са човеком, јер је предмет књижевности управо човек, а целина његовог живота, спољашњег, друштвеног и унутрашњег, психолошког, тема је од највећег значаја. Исто тако, посебност књижевности у односу на друге уметности или научне дисциплине је у томе што она, указујући на неки проблем, не делује само на човеков разум, већ се обраћа и његовој осећајности. Управо због задовољавања човекове потребе за идеалним и осећајним, књижевност бива омиљена уметност. Свет књижевности Поповић је дефинисао као посебан, нови свет, одвојен од свакидашњег, који представља неку врсту уточишта од свакодневних животних тешкоћа. Тим речима он антиципира дефинисање фикционалног света књижевног дела: „Њихове (књижевних стваралаца) су умотвориле нов један свет, у коме човек може да живи засебним животом, одвојеним од свакидашњег, у који може да се склони кад му овај постане досадан или недовољан, у коме може да нађе задовољење свију својих жеља, утеху за своје невоље, савет у сумњи, потпору у мучној прилици, а свакад вечито жив извор задовољства.“ (Поповић 2001: 10) Идеалност света књижевности Поповић подиже на највиши ниво као и уживање које проистиче из рецепције књижевног дела. Уживање у књижевном делу он види као најлепше и највише које постоји на свету, а то уживање има и своје продужено трајање пошто утисак који читалац добија од дела траје и даље у његовом бићу и представља основу за будуће утиске који ће се још лакше појављивати и тиме постајати нов извор уживања. На основу овог механизма Поповић објашњава начин на који књижевност васпитава људску осећајност. Постављање оваквог тумачења неминовно је морало укључивати и достигнута знања психологије и Поповић се ту ослањао на Херберта Спенсера чију књигу *Социјална сташика* и наводи у раду. Спенсер, у глави коју Поповић наводи, управо утврђује значај буђења осећања за васпитање и наводи пример контролисаних изазивања „подобних емоција“ као успешан начин за обликовање карактера код деце. Спенсер је мењао доктрину просветитеља у том смислу што је сматрао да је немогуће у васпитању инсистирати само на разуму, него је пажњу усмерио и на осећања. „Ако, уместо да настојите да дете *разуме* да је једна ствар исправна а друга погрешна, учините да то *осети*, направите врлину вољеном, а порок презреним. (...) Али, то се не може учинити строгом

2 Поповић ће у СКГ 1902. године објавити мисао Божидара Кнежевића да „Свет, овакав какав је, идеалан је за камење, савршен за биљке, прекрасан за животиње, добар и леп за обичног, нижег човека, ружан за оне који дубље осећају, неразумљив за оне који мисле“ (СКГ, књ. 5, св. 2, стр. 113).

обуком веронауке, учењем моралних начела, негосе карактери једино могу мењати понављаним изазивањем одговарајућих емоција.³ (Spencer 1851: 352) На исти начин ће и Поповић направити корак даље у развоју педагошке или просветитељске (будући да су га често поредили са Доситејем) мисли у српској култури јер ће уз пажњу посветити не само рационалном делу човековог бића, већ и емоционалном.

У студији *О књижевности* Поповић је најпре наговестио тему функције књижевности преко указивања на природу књижевности која својом осећајном страном васпитава људску осетљивост, а затим је и прецизно дефинисао. Разматрајући утицај књижевности на човекову осећајност, Поповић је начинио малени утопијски поглед на будућност човечанства у којој се пресудна улога даје књижевности. „Особине које се у њој [животној борби] развијају нису увек осетљивост и симпатија. Међутим, то су особине које на крају треба да превладају; ако ишта, оне имају да реше `данашње дисонанције у хармоничан акорд`, и да донесу са собом културу, цивилизацију, да створе једно друштво (уколико је то могуће) у коме се људи неће више клати као вуци међу собом; јер то је данас углавном стање у коме се они још налазе, упркос свима материјалним напрецима и механичким проналасцима својим. Отуда све што помаже да се те особине одгаје и појачају важно је више свега; и књижевност је на једном од првих места.“ (Поповић 2001: 10) Овај утопијски поглед Поповић ће појаснити и образложити износећи своје схватање функције књижевности, али будући да оно на први поглед изгледа потпуно прагматично, потребно је подробно уочити све појединости које га окружују да бисмо отклонили све недоумице.

Практичне користи које читалац може имати од књижевности Поповић је сматрао другостепеним, док је основа његовог схватања функције књижевности била непрагматична. За Богдана Поповића књижевност има првенствено естетску функцију, односно, њен једини задатак је да буде лепа. Тек по испуњењу овог основног услова, према Поповићевом мишљењу, књижевност може имати и друге циљеве. Овакво схватање веома је блиско ставу Љубомира Недића, такође начелно непрагматичном, по коме је функција књижевности примарно естетска, са могућношћу уношења тенденција узвишеније и непроменљиве природе књижевности, какве су патриотизам или етика, и са искључивим одбацивањем политичких или социјалних тенденција због њихове пролазности и променљивости. Богдан Поповић на исти начин допушта постојање и практичних циљева књижевности поред њеног основног задатка да нам пружи уживање у лепоти. „То и јесте, по мом мишљењу, једно од главних својстава лепе књижевности, то развијање васколике и многостране, моралне и естетичке симпатије у људским душама.“ (Поповић 2001: 11) Он никада није свео књижевност само на средство за васпитање и у раду је неколико пута поновио да естетска функција књижевности остаје на првом месту и поред свих практичних користи за развијање људске осетљивости, васпитања укуса или давања етичких примера. „Но књижевност би очевидно било погрешно сматрати само као средство за васпитање или као студију, далеко од тога. Њена поетска, идеална, осећајна страна, исто су нам тако потребне.“ (Поповић 2001: 9)

3 „If, in place of making a child *understand* that this thing is right and the other wrong, you make it *feel* that they are so – if you make virtue *loved* and vice *loathed* (...). But no drilling in catechisms, no teaching of moral codes, can effect this. Only by repeatedly awakening the appropriate *emotions* can character be changed.“

Први практични задатак књижевности – васпитање књижевног укуса и самосталног мишљења публике – Поповић је назначио у тексту приступног предавања, а у раду *О васпитању укуса* из 1895. године детаљно га је теоријски размотрио. Поповићева основна педагошка идеја била је развијање самосталног суда код студената преко васпитања књижевног укуса. Он је сматрао да у је проучавању књижевности идеал који се мора досегнути самосталност у доношењу вредносног суда, до које се долази сталним усавршавањем укуса и вежбањем способности просуђивања. Поповић је увек напомињао да је његово мишљење или суд донешено на основу личних запажања, личног просуђивања и без икаквог угледања на мишљења других. То је једнако истицао у приступног предавању подробно образлажући поступке за достизање вештине оцењивања на почетку своје научничке и академске каријере: „Треба *све* видети и тачно одмерити, *све* самостално промотрити, пре него што се суд изрече. (...) Мислите самостално, размотрите уцек *све* марљиво, будите искрени...“ (Поповић 2001: 18), као и пред крај свог живота, у разговорима са Војином Ракићем. Ракић је забележио Поповићеву тежњу да истакне самосталност свог укуса и суда, без обзира на његову тачност: „Желео бих да ово уђе у моју биографију: да сам ја увек био искрен и да сам увек имао свој утисак, независан од оног што каже Гервинус или Јулијан Шмит.“ (Ракић 2004: 31) Интересантна је чињеница да Поповић пред крај живота помиње два немачка проучаваоца књижевности чија је имена укључио у приступно предавање из 1894. у истом контексту, као синониме за критичке приручнике за чијим мишљењем се посеже у недостатку сопственог. Поповић је на том месту очигледно алудирао на критичарску праксу претходника и истицао вредност самосталности критичког суда. Још један пример Поповићеве тежње да покаже самосталност сопственог суда везан је за рад *О књижевности*. Негативну оцену дела Хенрика Ибзена коју је узгред поменуо у оквиру приступног предавања није желео да мења ни тринаест година касније помињући га у раду о Костићевом преводу *Хамлета* под насловом *Преводи у стиху*. Ту је Поповић нагласио да не одступа од свог суда ни у време највеће Ибзенове славе тврдећи да је све време његов суд заснован на сопственој анализи, а не на угледању на мишљења других. Он је сматрао да супротстављање мишљењу већине показује непристрасност, па је самоуверено тврдио да ће време показати исправност његовог суда. „Један мој колега нашао је, и рекао ми је, да је једна од мојих значајних црта као критичара то *да не смем ошворено да кажем своје мишљење!* – ја који сам (...) рекао – *contra mundum* – своје непријатељско мишљење о Ибзену још пре тринаест година, у почетку његове велике славе; и који га понављам данас кад је његова слава на врхунцу; и не мислим га мењати, но имам намеру чекати да други око мене промене своје мишљење...“ (Поповић 2001а: 270)

Поред важности усавршавања књижевног укуса као начелног разлога за писање огледа *О васпитању укуса*, свакако је и Поповићево ступање на место предавача на Великој школи имало удела у његовом настанку, као и у настанку приступног предавања. Тај практичан повод је несумњиво подстакао теоријско промишљање природе и функције књижевности као и најцелиходнијег начина за васпитање књижевног укуса публике оспособљавање студената за доношење самосталног суда о књижевним делима. Оглед *О васпитању укуса* такође показује секундарност васпитне функције књижевности јер је Поповић у њему стално напомињао да дело мора бити естетски успело и вредно да би могло да утиче на васпитање књижевног укуса. Сталну присутност наглашавања примарности естетске функције књижевности и секундарности њених практичних циљева у

оквиру Поповићевог опуса показује и предговор *Антиологије новије српске лирике* (1911) писан седамнаест година после приступног предавања и шеснаест после огледа о укусу. У предговору *Антиологије* Поповић је нагласио да је непосредан циљ објављивања антологије – уживање у непрекинутом низу одабраних уметничких дела (песамa врло високе вредности), он од књиге очекује и један потпуно практични циљ, да „дā и сву корист која се за васпитање укуса и душе може очекивати од доброг песништва. И најширем кругу читалаца треба давати само оно што је најлепше.“ (Поповић 2000: 15) Поново се у први план поставља став да само успела књижевна дела могу да утичу на усавршавање укуса и душе публике. Инсистирање на духовном усавршавању човека, његове маште и укуса, вероватно је, поред већ поменутог рада у настави и идеје да књижевност треба да замени религију, директна последица културних прилика у Србији. Корак даље ка приближавању просветитељским начелима представљао је став о функцији књижевних часописа мотивисан апсолутно практичним разлозима из програмског текста *Књижевни листови* објављеног у првим бројевима *Српског књижевног гласника* 1901. године. Међутим, поседовањем свести о потреби ширења просвете у народ, сталног унапређивања постојећег знања, праћења научног развоја, Поповић је само донекле у складу са традицијом просветитељства. Са једне стране, поверењем које поставља у моћ човековог разума, Поповић заиста може подсећати на Доситеја Обрадовића као што је Милан Кашанин писао у есеју *Ne varietur*, а чак би се као додатни аргумент у тражењу подударности између Обрадовића и Поповића могле узети сличности историјских периода у којима су живели. Оба времена заиста карактерише слабљење утицаја цркве и присутност тежње образованих људи ка проширењу културе у све слојеве народа, не само због елиминисања незнања, већ и због оспособљавања народних маса да преознају лоше утицаје који могу доћи и споља (у шта су, наравно, укључени и конкретни историјски изазови, за просветитеље и Поповића поново идентични; супротстављање германству и аустријским циљевима усмереним против Срба). Драган Јеремић је читаву линију која иде од Доситеја до Поповића назвао космополитско-просветитељском и у њој видео и Ђорђа Малетића као веома залужног за усвајање модерне естетичке теорије у српској култури. „(Малетић) је заслужан за напредак у усвајању модерне естетичке теорије, заступајући онај тип критичко-естетичке делатности, која се може назвати космополитско-просветитељском, а иде од Доситеја Обрадовића до Богдана Поповића и његових ученика. То је она линија, која је значајна по томе што је, указујући на неке тобоже вечне класичне узоре, истицала потребу угледања на најнапредније народе и њихова достигнућа...“ (Јеремић 1989: 284) Јован Деретић је у *Поетици српске књижевности*, уопштавајући и тражећи теоријски модел развојних процеса у српској књижевности видео просветитељску парадигму као главни покретач њеног развоја (в. Деретић 1997: 283) који се циклично појављује, преображава и постепено ишчезава. Ако пођемо од Деретићеве концепције, видећемо да су основне поставке просветитељског приступа у различитим временима идентичне, али целина приступа, наравно, никада није у потпуности иста. За разлику од просветитељства које се ослањало на човеков разум (Доситеј у свом огледу о укусу напомиње да се укус усавршава употребом, али да је укус везан искључиво за човеков ум: „Овај исти вкус, то јест всеобште и природно у свачему чувствованије лепоте и пријатности, у остроумном је оштрији и дејствителнији, и чрез дуго упражњеније доводи се у велико совершенство, тако да од прости[x], јединствени[x] и первообразни[x] разумјенија овога начина уме се учи и спосо-

бан постаје судити и вкус имати у височијим и многосложнијим родовом“ (Обрадовић 1979: 59)), Поповићева концепција подразумева да књижевност делује и на осећања читалаца и тако васпитава и усавршава људску осетљивост. Поповић је већ у приступном предавању формулисао став о начину на који књижевност делује на човеково биће и то деловање никако није ограничио само на разум, попут просветитеља, већ је преимућство књижевности видео управо у њеном деловању на људска осећања: „Људима у већини прилика није довољно само објаснити једну ствар, да у њу верују, или да вас послушају, говорити само њиховој памети; но им се ваља обратити и срцу, њиховом осећању. Они често могу врло добро разумети разлог, па да то ипак остане без даљих практичних последица. Да пођу за разлогом, они треба да су разлог *осетили*“ (Поповић 2001: 7). Због тога, Поповића морамо посматрати као модерног просветитеља који је користио и прихватао постојеће механизме из традиције и прилагођавао их научним достигнућима свог времена у ком се пажња науке, на првом месту психологије, али и естетике, окретала ка човековом унутрашњем бићу. Богдан Поповић је своју пажњу на осећања које књижевност буди у читаоцима, усмерио вероватно подстакнут делима Херберта Спенсера која се баве васпитањем, на њих је и указао у свом приступном предавању (в. Поповић 2001: 8), будући да је Спенсеров утицај био незаобилазан у деветнаестом веку и имао је удела у формирању многих научних дисциплина. Са друге стране, окренутост теми емоционалне основе књижевности, која је своје место нашла и у теоријском систему Љубомира Недића, повезана је и са много старијом основом од учења британских емпиричара јер води порекло из античке реторике која је велику пажњу посветила осећајности и видела искреност (проживљеност осећања која се помињу) као механизам за успешније изношење аргумената у дебати. Цицерон је наводио како је „потребно да говорник (или песник) претходно сам проживи та осећања, да се сам узбуди оним чиме хоће да изазове узбуђење код других.“ (в. *Речник књижевних термина* 1992: 578) У Хорацијевој поетици налазимо такође такав став: „Да песме буду лепе није довољно, нек буду и љупке и нека душу слушаца поведу ма куд ка крену. Као што човек са насмејаним се смеје тако са плачевним плаче. Ако хоћеш да плачем треба ти најпре да будеш тужан, тек тада ће ме несреће твоје дирнути.“ (Хорације 1974: 234) Код Квинтилијана је наведено такође: „Да бисмо изазивали емоције код других људи, битно је да ми сами те емоције осјетимо.“ (Квинтилијан 1985: 194) Потом код Псеудо-Лонгина: „Најснажнији међу говорницима (су) они који умију да узбуди нашу осећајност.“ (Псеудо-Лонгин 1991: 67) Поменимо и ставове класицистичке поетике Николе Боалоа који следи Хорацијев: „Треба да плачете, да бих и ја плак`о“ (Боало 1991: 268), као и реторике Ђорђа Малетића која је била гимназијски уџбеник у српским гимназијама у деветнаестом веку: „На срце мора беседник дѣйствовати...“ (Малетић 1855: 94) Укрштај реторичке традиције и нововековне заинтересованости за емпиријски приступ проучавању књижевности биће видљив не само за питање емоционалне основе уметности, већ и у питању одабира Поповићеве критичке методе. У сваком случају, окренутост питању људских осећања Поповићеву, условно речено, просветитељску мисао чинила је модернијом у односу на рационалистички усмерене просветитеље.

Говорећи о свом схватању дужности интелектуалаца са Војином Ракићем пред крај свог живота, Поповић је истицао две важне основе: остајање изван политике и свест о социјалној дужности. „Морална вредност људи је у општем заједничком животу чинилац који долази на прво место, па тек онда ове или оне

друштвене форме. Ако људи буду добри, највећи део проблема је решен. Зато људе треба васпитавати: што више добрих људи. И ја сам у томе правцу вршио своју социјалну дужност, не само као наставник у школи, него на сваком кораку где сам долазио у додир са људима.“ (Ракић 2004: 78) Придајући велику важност моралном проблему,⁴ Поповић је и најважнији од секундарних задатака књижевности Поповић је видео у области етике. Он је, надовезујући своје ставове на идеје Жан Мари Гијоа пред књижевност поставио важан задатак – да буде морални вођа човечанству. Везу између Поповићевог предавања *О књижевности* и ставова Жан Мари Гијоа најпре је поменуо Зоран Гавриловић 1957. године инсистирајући на великом Поповићевом ослањању на Гијоа: „Зато у том предавању, а и иначе на почецима, доминира Гијо, онај исти Гијо кога је Поповићев ученик Скерлић стално узимао за пример и на његову се естетику позивао.“ (Гавриловић 1957: 113) Касније је Гијоов утицај на Поповића пренаглашавао Фрањо Грчевић одричући Поповићу било какав допринос и свдећи његове радове на одабирање и копирање из страних извора: „Све главне мисли о овоме питању (идентитет етичког и естетичког, поезија као средство за развијање друштвене и етичке симпатије, умјетност као замјена за религију) Б. Поповић је преузео од Ж. М. Гијоа.“ (Грчевић 1971: 31) Грчевић ову тврдњу није поткрепио ниједним аргументом, на шта је указао Иво Тартаља (Тартаља 1972: 209). Са друге стране, иако задржава позитивистичко схватање питања утицаја, Драган М. Јеремић 1963. године тачно указује да Поповић преузима од Гијоа схватање књижевности као замене за теологију и религију (Јеремић 1963: 12). Коначно решење спора око Гијоовог утицаја доноси Никола Банићевић, који Гијоов утицај своди само на Поповићево приступно предавање: „Уколико се може уопште говорити о утицају Гијоа на Поповића, онда се тај утицај највише осећа у Поповићевом раду *О књижевности*. (...) Прихватио је од Гијоа схватање књижевности као замене за теологију и религију. (...) Од Гијоа је прихватио (...) идеју да је књижевност `библија човечанства`.“ (Банићевић 1987: 32-33) Стога, нећемо погрешити када напишемо да се Поповић надовезао на Гијоово схватање књижевности као замене за религиозни морал. Због такве идеје о функцији књижевности, Поповић је подигао до максимума њену духовну вредност и назвао је великом Библијом човечанства. Он је у књижевности видео сабрано и сачувано искуство небројених покољења, а сврха тог искуства видео је у обликовању човековог моралног живота. Поповић књижевности придаје улогу моралног вође јер примећује да модерно друштво потискује религију, а књижевност се отвара најширим масама народа и постаје свеопшта имовина, доступна свима. „У данашње време, кад просвета потискује и истискује теолошку религију, људи су се већ чешће питали шта има да дође наместо ове последње, или већ долази, да послужи као морални вођ, који ће нам показивати, као досад религија, пут којим да идемо, и начин на који да идемо.“ (Поповић 2001: 12) Поповић је најважнију улогу за човекову духовност доделио књижевности и показао је свест о демократизацији књижевности и могућностима које из тога проистичу, а његову веру у моћ књижевности да брани и усавршава човечност можемо схватити као одговор на изазове времена. Највећа опасност за човека крајем деветнаестог и почетком двадесе-

4 Слободан Јовановић је писао да је морални проблем био први који је јаче заинтересовао Богдана Поповића и то још у време када је овај био великошколац. „У то време морални проблем био је, такође, на дневном реду (...) Цело Свето писмо, па с њиме и хришћанска етика била је подвргнута научној критици. (...) Моралу је уопште требало тражити извора ван Божје воље, у реалном свету таквом каквог је наука проучавала.“ (Јовановић 2000: 336)

тог века почивала је у празнини која се почела указивати повлачењем религије и морала заснованог на религиозности у европским друштвима. Обимну студију о питању нерелигиозности новог времена написао је 1886. године Жан Мари Гијо (*L'Irréligion de l'avenir*), а Јован Скерлић је о тој књизи писао у *Српском књижевном гласнику* 1902. године преводeћи њен наслов као *Безверје будућности*. Гијо-ово гледиште било је прилично оптимистично у погледу опстанка морала и након нестанка религије: „Срећом, искуство је показало да ове догме и ауторитет нису неопходне друштвеном животу: савест човечанства је досегла своју зрелост и више јој нису потребне услуге старатеља.“⁵ (Гијо 1962: 246) Исто тако, Гијо је сматрао да религија уопште није неопходна за моралност и да је, захваљујући напретку природних наука, сигурност питања надокнаде на оном свету је нестала, те хришћанин, мање сигуран у постојање раја, тежи да види правду и небеску надокнаду реализоване у овом свету⁶ (Гијо 1962: 241). Међутим, за разлику од Гијоа, савременим проучаваоцима културе историја двадесетог века је одузела могућност наде и вере у човека. Ридигер Зафрански наводи, пишући књигу *Зло или драма слободе*, да се често највеће кризе двадесетог века, појава тоталитаризма и избијање светских ратова праћених стравичним злочинима, приписују кризи институција ослоњених на религију и либерализму. „Када превелики захтев за смислом не може више да буде религиозно везан, он постаје веома опасна супстанција која може да уништи фундамент друштвене ујудности“ (Зафрански 2005: 78). Повлачење религиозног морала пред просветом и под утицајем природних наука са истовременим експлозивним техничким напретком довео је човека у позицију да поседује застрашујућа техничка достигнућа без одговарајућих напредака у духовности. Поповићева вера у завет књижевности и хуманитета осведочена крајем деветнаестог века показала се узалудном. Књижевност није имала довољно снаге да замени религиозну моралност. У празан простор ступиле су друге силе са својим плановима спасења који су или подразумевали негацију религије, као бољшевички, или негацију морала, као нацистички. Индустријски развој и технолошки напредак за који су природне науке заслужне, само је омогућио масовност страдања у ратовима, и сабласну индустријализацију смрти у нацистичким концентрационим логорима. Понор у који је модерни човек упао не могавши да реши питање сопствене слободе у односу на Бога, Поповићеву веру у могућност замене религије, као моралне основе, књижевношћу учинио је потпуно утопијском.

Литература

- Банићевић 1987: Н. Банићевић, *Бољдан Појовић и француска књижевност*, Београд: Стручна књига.
- Боало 1991: Н. Боало, *Песничка уметност*, у: С. Витановић, *Поетика Николе Боалоа и француски класицизам*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Гавриловић 1957: З. Гавриловић, *Критика и критичари*, Београд: Рад.

5 „Happily, experience has proved that these dogmas and that authority are not indispensable to social life: the conscience of mankind has attained its majority and no longer needs the services of a guardian.“

6 „Religion is not necessary to morality (...) In our days, owing to the progress of the natural sciences, anything like certitude on the subject of compensation in heaven has disappeared; even the Christian, less sure of Paradise, aspires to see the justice and compensations of heaven realized in this world.“

- Грчевић 1971: Ф. Грчевић, *Књижевни критичар и теоретичар Богдан Поповић*, Загреб: ХФД.
- Гијо 1962: J-M. Guyau, *Non religion of the Future*, New York: Schocken Books.
- Јеремић 1989: Д. М. Јеремић, *Естетика код Срба*, Београд: САНУ.
- Јеремић 1963: Д. М. Јеремић, Богдан Поповић естетичар, у: Б. Поповић: *Естетички списи*, пр. Богдан Љ. Поповић, Београд: СКЗ.
- Јовановић 2000: С. Јовановић, Богдан Поповић, у: Б. Поповић, *Антологија новије српске лирике*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, стр. 335–364.
- Квинтилијан 1985, М. Ф. Квинтилијан, *Образовање говорника*, Сарајево: Веселин Маслеша.
- Малетић 1855, Ђ. Малетић, *Риџорика*, Београд.
- Обрадовић 1979: Д. Обрадовић, О неким различним вешчма, и прво о укусу, у: *Почеци српске књижевне критике*, пр. Јован Деретић, Нови Сад, Београд: Матица српска, Институт за књижевност и језик.
- Поповић 2000: Б. Поповић, *Антологија новије српске лирике*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Поповић 2001: Б. Поповић, *Књижевна теорија и естетика*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Поповић 2001а: Б. Поповић, *Оглед из српске књижевности*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Псеудо-Логин 1991: Псеудо-Логин, О узвишеном, у: *Теоријска мисао о књижевности*, пр. Петар Милосављевић, Нови Сад: Светови.
- Ракић 2004: В. Ракић, *Богдан Поповић*, пр. Иво Тартаља, Београд: Библиотека града Београда.
- Спенсер 1851: Н. Spencer, *Social statics*, London: John Chapman.
- Тартаља 1972: И. Тартаља, Савремено проучавање Богдана Поповића, у: *Летопис Матице српске*, 409, 2, стр. 209–213.
- Хорације 1974: К. Хорације Флак, Посланица Пизонима, у: Е. Граси, *Теорија о лејом у антици*, Београд: СКЗ.

BOGDAN POPOVIC`S UNDERSTANDING OF THE NATURE AND FUNCTION OF LITERATURE

Summary

The paper analyzes Popovic's views on the nature and function of literature presented in his theoretical writings. Popovic's accession lecture at the Grand school (1894) explained his understanding of the nature of literature and its tasks. His conception of the function of literature is especially important because it was stated in the specific historical moment in which the religion, and with it the religious morality, was retreating before the Science and Education and letting a man without spiritual and moral support. Popovic was considered to replace religion with literature to provide a substitute for the religious morality, because he held literature for the Bible of all mankind. However, paper shows that such a notion was utopian because literature has failed to fulfill such a task, and spiritual crisis deepened and the gap that was created was filled with a different plans of salvation, such as the Bolshevik's, and Nazi's.

Keywords: Bogdan Popovic, nature of literature, the function of literature, morality.

Milan D. Aleksić

Павле Ботић¹
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за компаративну књижевност

САТИРА И(ЛИ) ИСПОВЕСТ

Овај рад је истраживачки покушај да се друштвена, политичка и културолошка немоћ световне књижевности, сучели са тајном исповедања као личносним догађајем заветне књижевности, превасходно у књижевном делу Г. Флобера (Flaubert) и Н. В. Гогоља (Гогољ).

Кључне речи: сатира, стереотип, Флобер, исповест, Гогољ, личност, подвижништво, свето писмо

„Разум дакле надима, а љубав поправља.”
Апостол Павле²

Књижевност је увек критички реаговала на менталитетне, идеолошке, цивилизацијске или језичке стереотипе и на оловна општа места. Уколико књижевност хотимично или нехотимично настоји да набоље мења стварност политичких, друштвених и културолошких клишеа, ризикује да безусловним прихватањем језичких механизма и законитости појавног света, занемарује сопствене трополошке кодове. Ипак, дела попут *Мртвих душа*, *Бувара* и *Пекишеа*, или *Уликса* иако не одустају од сатиричне белетризације човечанства порока и страсти, безаконја и огреховљености, непролазност људске комедије поверавају језику који је засићен алегоријама³,

1 antifon@neobee.net

2 Свети Апостол Павле 1998: *Коринћанима посланица прва* 8:1.

3 Власти *васионски очај* изазван свеприсутном кризом свесног и одговорног читања, али и недуховним устројством овога света Гогољ у *Мртвим душама* почесто аргукуише сатиричном алегоријом: „... треба нешто мало додати и онемо што читалац већ зна, то јест да је Петрушка ишао у пошироком господиновом горњем капуту циметове боје и да је, као обично људи његова полагаја, имао крупан нос и усне. Био је више ћутљив него разговоран; имао је чак и племениту наклоност према просвети, то јест према читању књига, за чију садржину није много разбирао: њему је било сасвим свеједно, било то каква авантура заљубљеног витеза, био то само буквар или молитвеник – он је све читао с једнаком пажњом; кад би му подметнули и хемију, он се ни ње не би одрекао. Њему се није допадало оно што је читао, него више само читање, или, боље рећи, како постаје то читање: како ето од слова увек изиђе каква реч, која понекад, ђаво би је знао, шта значи. То се читање вршило већином лежећке у предсобљу, на кревету и душеку, који се од тога начинио згњечен и танушан као лепињица.” (Николај Васиљевич Гогољ 1966: 25; подв. П. Б.)

- 4 И обезбожену *Страцију* Радоје Домановић не препушта алегији, већ је заједљиво разубује и реторичким могућностима катахресе: „Сви чиновници у Министарству (просвете, прим. П. Б.), пошто су књижевници, онда, разуме се, пишу књиге; само господин министар не пише ништа. Пред њега нисам смео ни излазити, јер ме сви уверавају да тако дрзак покушај не чиним, ако ми је глава мила. Господин министар, веле, ради поваздан гимнастику, врло је напрасит човек и воли да се туче. Причају да се чак једног дана погукао са поглаваром цркве. И поглавар цркве, добар гимнастичар и страстан јахач, међутим напрасит човек, и тако исто радо се туче. Једног је свештеника ударио штапом по глави у бојјем храму, из непознатих разлога. Он је ту своју напраситу нарав, како сви мисле, добио читајући много свете књиге, те се његови испади правдају и чак му нико и не замере. Први сукоб његов с министром био је због неке јахачке трке, па одмах дођоше на ред још многа друга питања, побожна и просветна, од којих је зависило правилно васпитање омладине. На пример: главар вере је тражио да пошто-пото у уџбенике школске о вери уђе и један део о гајењу ждребади, а министар је тражио да место тога уђе један чланак о пливању. У тим важним питањима нико није хтео попустити и ствар, мало-помало, дође догле да један другог нису могли гледати. Министар, да би своме противнику што више пакостио, нареди да се чак ни у зоологији у школама не сме предавати о коњу, а место те одвратне животиње, кад она дође на ред у предавању, да предаје о пливању у хладној води.“ (Радоје Домановић 1974: 110; подв. П. Б.)
- 5 Џојсово јетко језичко бунтовништво организовано је и епистемологијом палимпсестне и коментаришуће ироније: „На те речи господин Бест окрете уљудно лице ка Стивену. – Маларме је, знате – рече он – написао неке предивне песме у прози које ми је Стивен Маkena читао у Паризу. Ону о *Хамлету*. Он каже: *il se promène, lisant au livre de lui-même*, знате, чита књигу о себи самом. Он описује представу *Хамлета* у некој француској вароши, знате, провинцијској вароши. Ставили су и плакат. Слободном руком он грациозно исписа у ваздуху сићушна слова. *Hamlet/ ou/ le Distrait/ Piece de Shakespeare* Поновио је Џону Еглингтону који се изнова намрштио: – *Piece de Shakespeare*, знате. То је тако типично француски, француско гледање на ствари. *Hamlet ou ...* – Духом одсутни просјак – доврши Стивен. Џон Еглингтон се насмеја. Да, претпостављам да је тако – рече. – Изванредан народ, ван сваке сумње, али непријатно кратковид у неким стварима. Раскошно и доколичарско преувеличавање убиства. – Целат душе, тако га је звао Роберт Грин – рече Стивен. Није он тек тако био син једног касапина, који је витлао месарском секиром све пљујући у шаке. Девет живота за живот његовог оца. Оче наш који си у чистилишту. *Хамлети* у униформама који се не устежу да припуцају. Крвава кланица у петом чину предсказује концентрационске логоре, које је опевао Свинберн. Кренли и ја као његов неми посланик, из даљине пратимо ток битака. *Шпенад* и *кучке крволочних душмана* које нико/Осим нас не би поистедео... Између саксонског смешка и јенкијевског церекања. Између два зла. – Он тврди да је *Хамлети* прича о духовима – рече Џон Еглингтон у име господина Беста. – Као онај дебељко код Пиквика, он хоће да се најекимо... – Управо је ово доба дана, средина јуна – рече Стивен, замоливши их муњевитим погледом да га саслушају. – На позоришту крај обале застава је подигнута. Медвед Сакерсон ту близу режи у својој јами, у Париском врту. Стари морски вуци, који су пловили с Дрејком, жваћу кобасице у партеру. Локална боја. То увек пали.“ (Џемс Џојс /Joyce/: 2001, 196-197; навод не садржи преводичеве коментаре и објашњења у фуснотама, прим. П. Б.)
- 6 Примера ради, кнез међу српским песницима, Јован Дучић, умео је и синтаксом сатиричних парадокса и контраста, изразити сопствена раскошна национална разочарања. Савестник, Дучић буди, опомиње и увиђа: „Народ дубоко монархистичан, а вечити сукоби круне и народа. Земља највећих слободоњака, а држава увек полицијска, глобе и батине. Земља пуна свију богатстава, а човек стално убог. Земља Светог Саве, а свештеник Светосавља најгрлатији партијски букач: више са амвона говори о шефу странке, него о шефу цркве. Сви су у једној странци, у радикалској, а ипак сви један против другог. Свак бунтовник, а ипак свако понекији човек: ако не краљев или министров, а оно човек окружног начелника, измеђар председника општине, или прислушник полицијског писара. Свако доброг срца и злог језика. Свак се бије за слободу, а нико не подноси ред. Свако хоће јаку државу, али нико неће културне људе; и свако је демократ у држави, а тиранин у кући. Свако говори у име идеала, а свако погине у ситуацијама. Преко пута Университета стоји тамница Главача, у којој су премлаћивани политичари и вешани злочинци. У рату највећи хероји, а у миру најпослушнији партизани. – Никад дахије нису напустиле београдски пашалук. Нити су кључи наше славне београдске тврђаве били икад у рукама расних Срба. Обожавају правослање, а не иду у цркву, нити траже проповед. – Један првак из доба стварања државе тражио је да се потамане сви писмени људи у земљи, као што је Калигула протерао све философе ... – Српски народ, први

Када читамо Флоберов сатиром⁷ „отровани” роман *Бувар и Пекише*, уочавамо да бивши чиновници преписивачи, Бувар и Пекише, лакоми на енциклопедијску *веселу науку* свезнања махнито крећу у поход на све познате људске науке и послове: од агрономије и хемије до теологије и педагогије. И унутар епистемолошког жрвња тзв. хуманиорума – на уклету презир и аутора и наратора овога парадигматичног романа нововековне европске књижевности – два педесетогодишњака нису оспособљена ни да систематично и савесно приступе истраживачком раду, нити да методично и марљиво читају или пишу књижевност. Неизлечиво радознали у заносу злоупотребе самих себе и Буваровог наследства, између осталог, започињу и пустиловину уметничког шегртовања, увелико оболели од литерарне дислексије:

„Да би (...) време непристрасно проценили, требало би да све историје, све мемоаре, све новине и сва рукописна дела, јер од цигло једног изостављања може прозићи нека грешка, која ће одвести до других и тако до у бескиначност. Одушташе од тога... Како му је Бувар хвалио Жорж Санд, Пекише је почео да чита *Конзуело*, *Орас*, *Мојра*, и би очаран одбраном угњетених, социјалном и републиканском страном, тезама. По Буваром мишљењу, оне су квариле фикцију и он затражи од позајмне библиотеке љубавне романе. Прочиташе редом, наглас, *Нову Елоизу*, *Делфину*, *Адолфа*, *Урику*. Али зевање оног који је слушао обузимало је његовог друга и ускоро му је књига испала из руку. Свима су пребацивали да ништа не говоре о средини, добу, оделу личности. Говоре само о срцу; увек о осећању, као да свет ништа друго не садржи. Окушали су затим хумористичке романе, као што су *Пушовање по мојој соби*, од Ксавија де Местра, *Под лијама* од Алфонса Кара. У таквој врсти књижевности причање мора да се прекине, да би писац говорио о свом псу, о својим собним ципелама или о својој љубазници. Таква их је слобода прво очарала затим им се учинила глупа, јер писац умањује дело износећи у њему себе. Из потребе за драматичношћу задубише се у авантуристичке романе, интрига их је тим више занимала уколико је била замршена, невероватна и немогућа. Трудиле су се да предвиде расплете, постали су у томе врло спретни, па се заситише забавице, недостојне озбиљних духова. Балзаково дело их задиви, истовремено као неки Вавилон и као зрна прашине под микроскопом. Пред најбаналнијим стварима искочише нови видови. Нису ни сањали да је модеран живот тако дубок.

Какав посматрач! – узвикивао би Бувар.

Ја налазим да је химеричан – рече на крају Пекише. – Он верује у окултне науке, у монархију, племство, занесен је неваљалцима, милионе вам преврће као марјаше, а његови буржуји нису буржуји већ чиновници. Зашто надути оно што је плитко, и описати толике глупости! Направио је један роман о хемији, други о банци, један опет о машинама за штампање, као што је неки Рикар направио ‚фијакеристу’, ‚водоношу’, ‚продавца освежавајућих пића’. Имаћемо их о свим занатима и о свим провинцијама, затим о свим градовима и спратовима сваке куће и о свакој особи, **то неће више бити литература већ статистика или етнографија.**

народ на европском Истоку по чојству и јунаштву, по песништву и речитости, а увек вођен људима углавном стране крви и мале памети.“ (Јован Дучић 1969: 43-44; подв. П. Б.)

7 Повезујући сатиричност романа *Бувар и Пекише* са ефектима пародијског и иронијског, Весна Елез тврди да сатира у овом роману губи генеричку и задобија вредност чисто романескне стратегије. (в. Весна Елез: 2010, 197).

Поступак за Буvara није био важан. Он је хтео да се образује, да се још више удуби у познавање обичаја. Прочита поново Пол де Кока, прелиста старе пустињаке из Шосе д'Антиена.

Зашто губити време на таквим глупостима – говорио је Пекише.

Али ће то доцније бити врло занимљиво као документ.

Иди ти дођавола с твојим документима! Ја тражим нешто што ме одушевљава, што ме узноси изнад беде овог света!⁸

И у наведеном одељку Флоберова катахретичка сатира потиче од његове метафизичке стрепње о крају књижевности, која би се лако могла изгубити међу статистичким цифрама или разводнити у резултатима етнографских испитивања. Флобер не пристаје на књижевни компромис са Буваром и Пекишеом, који поред осталог, и Русоа (Rousseau), Жорж Сандову (George Sand), Бенжамена Константа (Benjamin Constant), Госпођу де Стал (Madame de Staël), Клер де Дири (Claire Duchesse de Duras), Ксавија де Местра (Xavier de Maistre), Алфонса Кара (Alphonse Karr), Балзака (Honoré de Balzac), Пола де Кока (Paul de Kock) ... читају произвољно, не могавши дочитати до алфаветског краја ниједан једини текст! Као и у случајевима свих других дисциплина којих су се латили (Бувар и Пекише се непогрешиво одушевљавају за њих непознатим професијама, и без позитивних резултата још брже са гнушањем одустају од предмета одушевљења) и са Флоберу светом књижевношћу, Бувар и Пекише се огорчено крикнути поразвајућу дијагнозу у лице „белетризованој” Француској републици: људи овде одвећ не љубе књижевност, већ у њој траже оно што ласка њиховим интересима⁹.

Премда су се одрекли и свих људских дела и дана, али и вере¹⁰, вративши се ненадмашном преписивању, романескни Бувар и Пекише надживљавају свог творца и творца модерног романа. Намеће нам се зато, донекле таутолошко питање: чему Флоберових 1500 рашчитаних књига, и готово двадесетогодишњи свакодневни шеснаесточасовни рад на палимпсестном, философском, метонимијском роману сатири, који и када је читан, није у стању да поправља људе, друштва или заједнице?

Одговори на ово питање не почивају у безнадној¹¹ Флоберовој, већ у Гогољевој исповедајућој сатири, прози и преписци.

8 Гистав Флобер: 1953: 122-124; подв. П. Б.

9 Нав. дело: 139.

10 Бувар и Пекише читају и *Књижу посртања*, *Књижу проповједникову*, *Књиже пророка Исаије*, *Књиже пророка Јеремије*, *Јеванђеља*, Живитописе мученика ..., на миси се моле и узимају хостију, Пекише је постоио и чак се исповедио. Ипак, одустају и од Христове науке, будући да према њиховим секуларним закључцима „Монотеизам долази од Јевреја, Тројство од Индијанаца, Логос је Платонов, Девица мајка припада Азији...“ а вероисповедање постаје „средство владавине”. (исто: 240-242). Најпосле не верују ни у реалност, истину и догму Христовог Васкрсења: „Својом смрћу, он је посведочио суштаство смрти; дакле, смрт је била у њему, чинила је, чини саставни део бога.” (исто: 209)

11 „Бувар и Пекише је црна књига. Рекао бих готово да је, уза сав њен повремен хумор који читаоца нагони да се гласно насмеје, једна од најмрачнијих, најбезнаднијих књига које су икад написане... Једино са чиме би се њена безнадност могла поредити била би старозаветна *Књижа проповједникова*, која је и иначе многим својим ставовима, служила као свестан или несвестан узор Флоберовој књижи.” (Ерих Кош: 1963: 254)

Треба најпре рећи, да ни Н. В. Гогољ не штеди јунаке и народе (Русе, Немце, Јевреје, Французе) у својој сатиричној прози. Гогољева сатира уме бити гротескна и немилосрдна до границе мизантропије, рецимо, у *Мртвим душама*, или у приповеткама „Нос“, „Шињел“, „Прича о томе како су се посвадили Иван Иванович и Иван Никифорович“. И док се у *Мртвим душама* сатирично смеје и саркастично подсмева репертоару човечије хипокризије¹², Гогољ у овом роману истовремено, (насупротив Флоберовом романескном савршенству и библиолатрији који нису искуствено односни Богу Цркве¹³), уме да напусти престо свезнајућег наратора, који сатирично и непогрешиво усавршава друге. Гогољ преко бившег трговца, сада оцрквењеног старца Атанасија Васиљевича Муразова, у *Мртвим душама* не промовише уподобљавање човека према светској (професионалној), већ према јеванђељској свевредности:

„ – Павле Ивановичу ... – рече старац Муразов и мало поћута. – Да вас избавим, није у мојој власти, ви то и сами знате... Оканите се страшног грамжења за тековином ... Настаните се у мирном куту, близу цркве и простих добрих људи; или ако вас јако вуче жеља да оставите после себе потомке, ожените се сиротом, добром девојком која је навикла на умереност и просто домаћинство. Заборавите овај хучни свет и сав његов примамљиви раскош, и нека и он вас заборави; у њему нема мира. И сами видите: у њему је све сам непријатељ, заводник или издајница ... У Вас нема љубави према добру. Вама ће се то уписати у већу заслугу неголи оном ко чини добро из љубави ка добру... Царство се узима силом, речено нам је, силом се к њему долази ... силом се мора приближавати, силом га узимати.“¹⁴

Исповедањем целомудрености Светог Јеванђеља (Царство Небеско се придобија и самоодрицајућом силом подвижништва, и молитвеном силом, и ва-

12 „Не могу се избројати сви прелази и финоће нашега понашања. Француз или Немац никад неће схватити нити разумети све његове особине и разлике; он ће готово једним истим гласом и истим језиком говорити и с милионаром и са ситним продавцем дувана, и ако се, наравно, у души довољно улизује пред оним првим. А у нас није тако: у нас има таквих мудраца који ће са спахијом који има двеста душа говорити сасвим другачије него с оним који има триста, а с овим који има триста душа неће опет говорити онако као с оним који има пет стотина, а с оним који има пет стотина неће опет онако као с оним који има осам стотина, једном речју, терај ако хоћеш до милиона, јендако ће се налазити прелази. Рецимо, на пример, да има нека канцеларија – не овде него у држави на крај света; а у канцеларији, рецимо, има управитељ канцеларије. Молим вас погледајте га кад седи међу својим потчињенима – та од страха нећеш ни речи изговорити. Поноситос и племство... и већ шта се још не види на лицу његову? Само узми кичицу па сликај: Прометеј, сушти Прометеј! Гледа као орао, корача лако, одмерено. А тај исти орао, чим изиђе из собе и пође у кабинет својега начелника, трчи с актима под пазухом што игда може, каогод јаребица. Ако су у друштву и на вечерњој забави сви малага чина, Прометеј ће онда остати Прометеј, а нек је ту ко тек мало старији од њега, с Прометејом се начини такав преображај какав ни Овидије неће измислити: створиће се мува, чак мањи од муве – начиниће се зрнце песка! „Па ово није Иван Петровић“, рекнеш кад га погледаш. „Иван Петровић већи је растом, а овај је малечак и сувоњав; онај виче кад говори, глас му је крупан и никад се не смеје, а овај ђаво ће га знати: пијуче као птица и неспрестано се смеје.“ Приђеш ближе, гледаш – доиста Иван Петровић!“ (Николај Васиљевич Гогољ 1966: 68-69)

13 И као што је Буваров и Пекишеов доживљај романа приватан, тако је и Флоберово поимање Хришћанства доминантно незаветно, „романсијерско“: „И у тој књизи (у *Светом Јеванђељу*, прим. П. Б.) у којој се приказује небо, међу толиким прописима, ничег теолошког, ниједне догме, никаквог другог захтева осим чистоте срца.“ (Гистав Флобер: 216)

14 Николај Васиљевич Гогољ 1966: 523-525; подв. П. Б.

скрсном силом Христове благодати¹⁵) Гогољ се и у сатири одрекао митологије уметничке безгрешности (сатире и смеха), да би узео свој крст сведочења једине истинске, безгрешности¹⁶ Богочовека. Реторика сатире у Гогољевом сатиричном роману уступа место реторици вероисповедања. Свеукупна Гогољева књижевност је, тако, заменила сатиру исповешћу, човекобошку текстоцентричност, логосном христоцентричношћу, како би засведочила да се недовршени (пали) човек (са свим својим институцијама и организацијама) без обзира да ли професорује, влада, гаји купус у своме врту, побеђује на Олимпијским играма, преводи, тргује, чита или пише *Бувара и Пекишеа* ... не може опоравдати, усавршавати, духовно подићи, лиштити стереотипа и конвенција, изван личносног учешћа у заједници са Светотројичним Богом:

„О, када бисмо умели, макар и у време поста, да се *пошћуно* посветимо Богу. О, када бисмо и у то свето време водили живот саображавајући га томе што нам говори Бог, а не људи ... О, нека пропадне та варљива философија која човека води у бездан и погибао: *прилагођавајте се ономе што кажу људи!* Са том философijом нећеш угодити људима, а Бога ћеш изгубити заувек... Другачији, другачији живот реба започети, – прост, прост какав води човек који већ размишља о Богу. За такав живот није много тога нужно. За еванђељски живот, какав је мио Христу, не треба много трошка. Говорим вам ово зато што ми душу спонтано обузима ужас, видећи како се сваким даном удаљујемо све више и више од живота који нам је Христос заповедио ... Али, ни Бог не може да помогне ако ми не пожелимо да устројимо наш живот према ономе што је написано у Еванђељу. Ничему не служи то да Еванђеље држимо теоријски, а да га не остварујемо на делу.“¹⁷

Гогољ је свој живот и своју уметност устројио јеванђељски, јер је сабрао снагу исповедања вере у за ослабљеног човека највеће откривење, најдуховнију промену и спасавајући прелазак (у Васкрсење Христове као победу Вечности над временом), подвижнички исповедајући свој најинтензивнији грех и указујући на најжилавију заблуду световне књижевности: *сћрасѝ ума* који стереотипно верује да је безбожни човеков преображај *духовно* могућ. Први преображујући учинак Гогољеве исповести није безначајан: ни Гогољу ум више *није највиша наша сћособностѝ*:

„Све ће поднети човек овога века: поднеће да га назову лоповом, подлацем; назови га како хоћеш, отрпеће – само неће поднети ако га назову глупаком... Његов ум је за њега – светиња ... Ничему и ни у шта он не верује; само верује у свој ум. Оно што његов ум не види, за њега и не постоји... Ни сенка хришћанског смирења не може га дотаћи, због гордости његовог ума. У све ће он посумњати; у срце човека кога је познавао неколико година, у истину, у Бога ће посумњати, али неће посумњати у свој ум.“¹⁸

15 „А од времена Јована Крститеља до сада, Царство Небеско силом се узима, и који се упињу ти га и добијају”. (упор. *Свето Јеванђеље по Маттеју*: 11:12)

16 „Као једини безгрешан и свемоћан, Господ Христос је дао људској природи благодатне силе да може до савршенства успевати у божанском добру, а савлађивати грех и зло до коначне победе над њима.” (в. Свети Јустин Ђелијски 1935: 8)

17 Николај Васиљевич Гогољ: 2004, 118-120; подв. П. Б.

18 Николај Васиљевич Гогољ: 2005, 331-332; подв. П. Б.

На овај начин је страдални (исповедајући) Гогољ излазећи из тамнице свога ја, показао заједничарску страну књижевног рада, који може одуховљавати само као заветни, док нестрадална (умствујушћа) књижевна производња, чији је Флобер незаменљиви представник, може професионализовати, реторизовати, критиковати или острастити, али не и умирити и оправоверити.

Књижевност – била она сатирична, исповесна, романескна, лирска или драмска – ће остваривати своје право на нестереотипни и на прековремени рад, докле год буде духовнојезички верна старозаветним и новозаветним тајнама.

Литература

- Гогољ 1966: Николај Васиљевич Гогољ: *Мртве душе*, превели Милован и Станка Ђ. Глишић, Београд, Просвета.
- Гогољ 2004: Николај Васиљевич Гогољ: *Исповесци*, прев. Дејан Лучић, Врњачка Бања, Пролог.
- Гогољ 2005 : Николај Васиљевич Гогољ: „Светло Васкрсење”, *Прейиска с пријатељима*, прев. Ксенија Кончаревић, Дејан Лучић, Врњачка Бања, Пролог, 325–338.
- Домановић 1974: Радоје Домановић: „Страдија”, *Сатири*, Београд, Нолит, 1974, 61–127.
- Дучић 1969: Јован Дучић: „Петар Кочић”, *Моји Сајушници, Књижевна обличја, Прилози*, Сабрана дјела IV, Сарајево, Свјетлост, 35–58.
- Елез 2004: Весна Елез: „Satire, parodie, ironie”, *Le savoir et la connaissance dans La Tentation de saint Antoine et Bouvard et Pécuchet de Gustave Flaubert*, Београд, Досије студио, 2010, 197–200.
- Јустин 1935: Свети Јустин Ћелијски: „О суштини православне аксиологије и критериологије”, *Богословље*, Београд, год. X, св. 1, 1–21.
- Кош 1963: Ерих Хош: „Флоберов *Бувар и Пекише* или о границама људске глупости”, *Израз*, Сарајево, март 1963, год. VII, бр. 3, књ. 13, 237–255.
- Светло Писмо, Нови Завјети* Господа нашег Исуса Христа: 1998, превод комисије Светог архијерејског синода Српске православне цркве.
- Флобер 1953: Гистав Флобер: *Бувар и Пекише*, прев. Добрила Стошић, Београд, Ново Покољење.
- Џојс 2001: Џемс Џојс: *Уликс*; прев. Зоран Пауновић, Подгорица, ЦИД.

SATIRE OR CONFESSION

Summary

This paper is an epistemological attempt to face social, political and culturological inability of the secular literature with a secret of confession as an act of the testamental literature primarily in G. Flaubert's and N. Gogol's (Гогољ) works.

Key words: satire, stereotype, Flaubert, confession, Gogol, personality, enterprise, The Holy Bible

Pavle Botic

Александра Р. Попин¹
Државни универзитети Нови Пазар
Департаман за филолошке науке
Српска књижевност и језик

ИЗ ОСМОГ ЦЕПА БИЈЕ ВЕЛИКА ЗИМА (ПРОБЛЕМ ДЕХУМАНИЗАЦИЈЕ У ДРАМИ ЧУДО У ШАРГАНУ Љ. СИМОВИЋА)

У раду се бавимо проблемом дехуманизације у драми *Чудо у Шаргану*. Анализама је обухваћени лик Просјака, као и његове релације са осталим ликовима. Покушали смо да дамо могуће одговоре на питање зашто у овој драми нема спасења за човека. Сматрамо да је основна проблемска ситуација заснована на тези да је сваки човек суштински одвојен од сопствене духовности, па тиме и људскости, на шта првенствено утичу време и место у/на којима се налази (СФРЈ, комунизам/социјализам; модерна цивилизација, друга половина 20. века).

Кључне речи: чудо, Месија, спасење, дехуманизација

Драма *Чудо у Шаргану* (1974) својом комплексношћу и значењском вишеди-мензионалношћу и данас плени пажњу изучавалаца дела Љубомира Симовића, једног од наших најзначајнијих савремених књижевника. Неминовно, многа од истраживања концентрисана су око чудотворца, као и мотивације његовог деловања, тако да управо он у овој драми и представља најинтригантнији лик.

У неким анализама Просјак је довођен у везу са веровањем у претка, односно старо божанство – госта и апостолима (Љуштановић 2009: 83–96), у неки-ма је, опет, у веома блиској вези са Исусовим ликом, неком врстом новог Бога, симулакрумом Исуса (Врбавац 2005: 67), док један од аутора сматра чак да је Просјак *један од лажних месија, згошеска фигура њаганског божанства*, који све чини не из љубави према човеку већ искључиво зарад сопствене користи (Грушановић 2010: 149). По нашем мишљењу, лик Просјака креиран је као својеврсна комбинација старог божанства – госта и неког ко је веома блиско повезан са Христом, каткад апостолом, а у појединим сегментима и самим Христом.²

Сматрамо исто тако да проблем немогућности спасења чудом није у потпуности чудотворчева кривица, као што наводе неки од аутора, већ више самих људи над којима се чудотворства извршавају. Наиме, готово сваки од ликова суштински је одвојен од сопствене духовности, па тиме и људскости, на шта умногome утичу време и место у драми (притом мислимо на ширу димензију овог појма: СФРЈ, период комунизма/социјализма; можда чак и шире – модерна цивилизација, друга половина 20. века). С обзиром на то, спасење у *новом почети-*

1 aleksandrapopin@sbb.rs

2 Ова чињеница и није толико за чуђење, заправо у потпуности је уклопљена у *народну верзију* православља, у којој су густо испреплетана веровања и обичаји из прехришћанског периода са християнизованима, тако да готово сваки црквени обред прати одговарајући *народни* (в. Деретић 2011: 185–196).

ку, након Апокалипсе³, онемогућено је. Све то јесте последица превласти новог *месијанства*, у обличју како политичког/друштвеног уређења (у ужем смислу)⁴, тако и превласти материјалног над духовним (у ширем смислу). У раду ћемо покушати да, кроз анализу лика Просјака и његових релација са осталим ликовима, као и одгонетање мотивације дешавања, осветлимо проблем дехуманизације у овој драми Љ. Симовића, јер управо та појава јесте последица деловања молоха којег називамо *ново доба*.

*

Просјака бисмо могли довести у везу са народним обичајима везаним за гостопримство, односно теофанију (Чајкановић 1994: 261–292). То је очито већ у самом именовану овога лика⁵, у његовом изгледу, у Иконијиној реакцији на његов долазак⁶, као и Ставрином коментару, а напослетку, и у ономе што Просјак чини као чудотворење⁷. Но, без обзира на ове сличности са древним обичајима и веровањима, сматрамо да се лик Просјака не може посматрати искључиво у том контексту (на такво виђење упућују и сами јунаци драме својим коментарима). Основни разлог за овакав наш став јесте једно од чуда које он чини. Наиме, бар када је о литератури која нам је овом приликом била доступна реч, путујућа прерушена божанства у нашим веровањима нису имала моћ дизања из мртвих, односно, ускрсавања.⁸ Исто тако, оно што се догодило Госпави не може се окарактерисати као казна за негостопримство, без обзира на жучни дијалог између ње и Просјака и његов завршетак: *Терај ме, шерај, идем! Ал немој да се зачудиши ако ме зовнеш, а ја се не одазовем!* (Симовић 2002: 146). Госпава није кажњена због негостопримства већ због злочина који је починила. Такође, сам злочин који је проузроковао казну не може се окарактерисати као казна коју је Просјак иници-

3 Идеја о томе да се Армагедон и долазак Месије неће догодити *по Писму* уочљива је и у низу песама Љ. Симовића (в. Брајовић 2011: 189–217), тако да ова драма директно кореспондира са тим сегментом поетике овога писца, али анализа тих релација превазилазе оквире овога рада, па се нећемо на њој задржавати.

4 О комунистима као *изабраном народу* и њиховој *месијанској улози* у СФРЈ, али и у свету в. *Мишови епохе социјализма* 2010, посебно Шљукић 2010: 42–54.

5 *Најглавнија карактеристика за теофанију јесте да се божанство, или демон, јавља обично као незнатан, неуљедан човек, најчешће, иако рећи без изузетка увек, као путник или као просјак.* (в. Чајкановић 1994: 275).

6 О обичају да се госту одмах доноси јело види В. Чајкановић, н. д. 277. Такође у Иконијиним речима када оправдава свој поступак гошћења просјака: *Не зрешу душе, севај је! Да није некад сарана, парастос, четрресница, ил задушнице, од чега би се наранио? А не зна се шта носи дан, шта ноћ! Ни ко ће коме да зашреба!* (Симовић 2002: 149). О томе да се божанство може јавити у одређено време, баш као што Иконија набраја, види В. Чајкановић, н. д. 285.

7 *...божанство или богови, прерушени, радо пућују по земљи, улазе у куће смртних људи и, према томе како их ови приме, награђују их или кажњавају* (Чајкановић 1994: 272). Ставра, заправо на два места говори о овом веровању, односно обичајима: *Није жена блесава, него верује! Помислиши просјак, најурши га и шупираш, а све ти поспе по кући прокисне* (Симовић 2002: 133); Такође, говорећи о свом измаштаном рају на земљи када набраја све његове лепоте и благодати: *А и за просјака има места и хране!* (н.д. 181).

8 Истина, у причама о Св. Сави, поред исцељења и осталих различитих начина помагања људима, само на једном месту пронашли смо помињање дизања из мртвих, али то је пре детаљ преузет из житија.

рао. Постојала је чак шанса да он и њој, на самом крају, на неки начин помогне, али је ипак због тежине греха у последњем тренутку одустао.⁹

Следеће питање је шта то у лику Просјака можемо довести у везу са Христом, односно, апостолима. Наравно, на првом месту, то је само чудотворење. Просјак извршава три исцељења, заправо четири, ако рачунамо и реверзибилни утицај на Вилотијевића (што би се уз максималну опрезност могло довести у везу са истеривањем бесова) и два подизања из мртвих. Што се избора људи на којима ће чудотворство бити извршено тиче, видимо да, као и код Христовог, неког изричитог разлога за изабране нема, већ је сама патња људска та која одређује ко ће то бити излечен, односно, оживљен. Исто тако, попут Христа, Просјак на себе прима њихове болове¹⁰. Тачно је то да он сам од тих болова касније не пати, по чему га у литератури и сматрају удаљеним од Христа (в. Грушановић 2010: 149 и Врбавац 2005: 55), али ми ни у Еванђељима нигде не видимо експлицитне сцене у којима Христ на било који начин показује реакцију што на себе прима болове и патње људи. Наравно, до тога долази на самом путу до Голготе, па све до момента смрти, што његову жртву чини жртвом за читаво човечанство и искупљење греха свих, али, сматрамо, да се та дешавања не могу директно довести у везу са већ поменутиим исцељењима и ускрснућем Лазара.

Оно што нас такође наводи да успоставимо чврсту везу између лика Просјака и Исуса јесте и то што је он, како својом појавом тако и ставом, оличење хришћанске скромности и одбијања било какве жеље за материјалним поседовањем. Он сам поседује тачно онолико ствари колико му је потребно за једноставан живот¹¹. Такође, у разговору са Иконијом и Госпавом образлаже проклетство осмог џепа, који је метафора за похлепу, а у монологу, у ноћи, испред кафане, наставља мисао о осмом џепу и између осталог каже: *Пришили осми џеп – врећу, пећину – ња тирјај у њега ово, тирјај оно, ствари, ствари, ствари, никако да га најуниси! Из осмог џепа бије велика зима! (...) Не могу да вас огреју ни шоплане, ни церова дрва, ни угаљ, ни овнујске коже! (...) Ствари, ствари, благо ... обично ђубре!* (Симовић 2002: 171). Ове Просјакове речи можемо довести у везу са Исусовим речима када даје упутства ученицима шаљући их да иду по свету: *Не носите кесе ни шорбе ни обуће... (Еванђеље по Луки 10. 4); А у овој кући будите, и једите и пијте шта има; јер је посленик достојан своје плаће... (Еванђеље по Луки 10. 7); А ученицима својим рече: за то вам кажем: не брините се душом својом шта ће јести, ни тијелом у шта ће се обући; Душа је претежнија од јела и тијело од одијела. Продајте шта имате и дајте милостињу; начините себи шорбе које неће овештајати, хазну која се никад неће испразнијати, на небеси, где се лубеж не прикучује нији мољац једе* (Еванђеље по Луки 12. 22 – 12. 33); *Јер каква је користи човјеку ако задобије сав свијет а души својој науди* (Еванђеље по Марку, 8. 36). Дакле, проповедање Исусово о материјалном у потпуности можемо препознати у Просјаковим речима, али и делу. Исто тако, сам начин на који Просјак говори о овој теми као и у дијалогу са Госпавом и реченице попут:

9 Види дидакалију: *(Илази. Исследник за њом. Просјак коракне за њима, збуњено, али се предомисли и враћи се назад.)* (Симовић 2002: 238).

10 *Ја сам хтео да помогнем, шта вичеш... Да све људске болове примим на себе! Да скупим све ваше цреве, чворуге, красте, ваше несанице, сузе и ноћне море... Да вашу пажњу понесем у себи...* (Симовић 2002: 245).

11 *Мени је овај каиш одличан, шта ће ми боље! Џепова имам тачно седам, колко ми треба! У Овом џепу држим парче канаја, за привезивање одваљеног пенџета. У овом флашицу, служи за држање шечности. У овом, видиш, блокеј, лула, дугмета. А у овом овај велики ексер* (Симовић: 133).

Понекад засја и оно од чега се не надаш! (Симовић 2002: 145); Ко зна! Постоје мамци и мамци! (Симовић 2002: 210); подсећају на Исусова проповедања у причама, како су то називали апостоли. Чак и у сегменту где се говори о мишијој рупи за динар и у већ наведеном делу где Просјак прети да ће га Госпава дозивати, а да се он неће одазвати, можемо препознати следећи извод из Христовог говора о онима који ће бити спасени: *Навалиће да уђете на тивјесна вратија; јер вам кажем: многи ће тражити да уђу и неће моћи. Кад устане домаћин и затвори вратија, и станете на пољу стајати и куцати у вратија говорети: Господине! Господине! Отвори нам; и одговарајући рећи ће вам: не познајем вас ошкуда сие. Тада ће стати говориши: ми једосмо пред тобом и писмо, и по улицама нашим учио си. А он ће рећи: кажем вам: не познајем вас ошкуда сие; одсиушиће од мене сви који неправду чиниће* (Еванђеље по Луки, 13. 24 – 13. 27). Осим свега наведеног, постоји још један детаљ који нас наводи на то да би Просјак могао бити лик попут Исуса. Реч је о томе да све време док траје радња у драми пада киша на коју се јунаци жале. Та чињеница указује на Исусов одговор на питање фарисејима о томе када ће доћи царство Божије: *Царство Божије неће доћи да се види; Нијти ће се казати: ево га овдје или ондје; јер гле, царство Божије је у вама. И како је било у вријеме Нојево онако ће бити у дане сина човјечијега: Једаху, тивјаху, жењаху се, удаваху се до онога дана када Ноје уђе у ковчег, и дође пошой и погуби све* (Еванђеље по Луки, 17. 20 – 17. 21; 17. 26 – 17. 27). Дакле, киша и појава Просјака са свим чудима асоцира на поновни долазак Христов.

Што се самих чудотворстава тиче и разлога зашто су она, заправо, изостала, те тако нанела само зло онима над којима су учињена (ако изуземо Иконију), можемо изнети неколико претпоставки. Једна од њих могла би бити то што је за деловање Исусових чудотворења била потребна вера оних над којима су се она извршила. Код ликова у драми, приметно је, да вера, ако се занемаре у говор узете религиозне фразе, у потпуности изостаје. То је нарочито очито код Вилотијевића који сматра будалом онога ко би туђи камен на својим плећима понео, те је можда и то један од разлога зашто је чудо над њим имало реверзибилан учинак; он, свакако, није заслужио просветљење, јер су му ипак милији овоземаљска власт и благодат. Анђелко ни не примећује да је исцељен, о некој захвалности и вери нема ни речи, а и његов карактер делује као непоправљив. Дакле, ни он не представља *погодно тле* за некакво избављење душе. Било би можда сувише грубо рећи да они ни не заслужују спас због својих греха, јер Исус говори: *Не требају здрави лекаре него болесни. Ја нисам дошао да дозовем праведнике но грешнике на покајање* (Еванђеље по Марку, 2. 17), али пошто покајање изостаје, није ли логично да ни спасења нема (уп. Љуштановић 2009: 92).

Са друге стране, разлог супротног деловања могли бисмо потражити у чудотворчевој природи. Може нам се учинити да он представља онаквог Исуса какав би био да није одолео искушењима у пустињи. На то нас наводи и следећи навод: *Моја жртва исјала залудна, моја доброћа на зло окренула! Што је требало да ми гране, поцрнело! Неки рејати ветар ујахо у мене ко лучем у сламу! За мном пустиош, преда мном пустиња* (Симовић 2002: 251), (подвукла А. П.). У то да је његово чудотворење без правог ефекта, Просјака убеђује и Танаско, јер, по њему, ако и сам не искуси људски бол тј. ако се не *очовечи*, не може ни другима помагати. О својеврсној *недовршености* Просјака у смислу христоликости говори и следеће: *Да сие ме бар расјели, да знам ко сам!* (Симовић 2002: 251); *Шта да радим са временом које ми остаје? Да ме петак суботи ошуре, субота недељи, црна ми недеља, сиейељене душе, с кайом од пейела!* (Симовић 2002: 252). У овим

наводима можемо видети везу између распећа, које се догодило у петак, и периода до недеље, када је Христ васкрснуо. На први поглед, можда је то доказ да чудотворац у драми заиста није оно за шта се издаје, а можда је у питању и то да би у временима која походи морао бити поново распет да би се уистину искупили сви људски греси: *Међ вама би се и арханђео угаasio! Брже но слама! (...)* Не разликујеш Гаврила од Брадаила, крило од ђајка... (Симовић 2002: 251).

Уза све то, сматрамо да Симовићеви јунаци не доживљавају спасење управо због укидања права на рану и бол (уп. Љуштановић 2009: 93, 95), што се види у Ставриним и Манојловим речима: *Кад тје задеси несрећа, ко да прогледаш. Видиш и оно што нико не види! (...)* За само дваес секунди очајања видиш више него за дваес година владања, најредовања и лепога живоћа (Симовић 2002: 201); *Човек и јесте човек прво на основу свога страдања* (Симовић 2002: 248); *Док човеку не видиш рану, не знаш с ким имаш посла! ... Немаш оно зашто си страдао, ал се шешиси, бар имаш своје страдање! Мислиш да људи иако, без разлога? Рана се човеку у звезду претвори, ја му сија, да види куда иде, осветљава му друге људе, осветљава му кућу, астиал, жену, вечеру, цео животи* (Симовић 2002: 247–248)¹².

Постоји још једна значењска раван у драми, представљају је Миле и Вилотијевић, која би такође могла бити разлог читавог *ишчашења* еванђелских релација. Управо Вилотијевић је својеврсни проповедник нове религије или ти лажни пророк. Он је оличење система по коме ново друштво у држави функционише – социјализма. Његов лик асоцијативно је креиран управо као проповедник. Већ само Просјаково називање Вилотијевићеве говорнице *предикаоном* наводи нас на овакав став. Следећи детаљ јесте тај да је народ који се сакупио да га слуша *охладио слушајући*, што нас неодољиво подсећа на Исусове проповеди и храњење народа са неколико риба и хлебова, с том разликом што нови проповедник својим слушаоцима нуди само празну причу без хране, како духовне тако и материјалне. Стога, временом, остаје сам. Убрзо Вилотијевић бива *непогодан*, јер *говори, а не сироводи*. Даље, када Просјак у разговору са њим изјављује да је *свети направљен да буде добар*, Вилотијевић одговара да је то и он годинама говорио *зговорнице*, али да *другови* кажу како није ништа урадио. У друштву у коме је он проповедник људски идентитет се свео на *лекцимацију*, а за морални *служи карактеристика*. Такав систем је на неки начин заменио све религије, а његов врх, попут Бога, одређује ко је безгрешан, тј. подобан, а ко не, па сходно томе човека уздиже или руши. Наравно да у новој религији постоје и апостоли, чији је представник Миле. Он са страхопоштовањем и идолопоклонством гледа и слуша Вилотијевића, куне се у њега и у својим легендарним причама покушава да дочара њихову другогодишњу блискост и заједничке активности¹³. Међутим, после Вилотијевићевог пада, он чак ни у истој кафани неће да седи да га не би довели у вези са њим и већ је спреман да се поклати следећем *проповеднику*. Милеу

12 Као илустрација за овакав став може нам послужити и одломак из текста В. В. Розанова *Лежена о великом инквизициору: Једна изузетно круйна појава у духовном животи човека добија овде своје објашњење: што је прочишћавајући мисао сваке патње. Ми носимо у себи масу престаупа, и са њима – страшно кривицу која још ничим није искуљена. И мада је ми не разазнајемо у себи, не осећамо је јасно, она нас мучи у дубини, испуњава нам душу необјашњивом тугом. А сваки пут када осећамо некаку ђајку, искуљује се и део наше кривице, нешто престаупно излази из нас, и ми осећамо светлости и радости, постјајемо племенитији и чистији. Сваку горчину мора човек да благосиља пошто га у њој посећује Бог. Насупрот томе, они чији животи пролази лако морају да се забрину због одмазде која се за њих одлаже* (Розанов 2002: 189).

13 Опет попут апостола.

ситуацији када се и сам одриче свога пророка у разговору са Ставром, посебно подсећа на апостола Петра, који се Исуса одриче пре других петлова: *Чујем зглајзо ти онај твој!; Који мој?; Онај са говорнице (...); Мој, због чега мој? Шта тиш оћеш да кажеш?; Сам си се фалио да ти је школски друг!; Онај фракционаш и вербалисташ?...; На мишингу си му јуче аминово!; Ја аминово?... (Симовић 2002: 184–185).* Чак и израз *аминовашти* добија овде другачије значење.

Помињали смо већ *пришивање осмог цепа*, који је заправо рупа без дна, јер представља људску незајажљиву потребу за материјалним богатствима. И, како каже Просјак, из њега зима бије, јер се душа на том пламену не може никада угрејати.¹⁴ Исто тако та жеља се никада не може утажити, јер демонско у њој увек тражи још. А све те ствари заправо су обично љубре, јер би право благо било у духовности и умерености. У складу са таквим начином живота, тј. губљењем брижности за душу, ликови у драми замишљају и рај¹⁵. Тако је за Цмиљу рај добро опремљен двособни стан са погледом, електрични апарати и читање новина током целог викенда; за Иконију је репрезентативни ресторан са певачицом, а за Милета безброј голих жена и присуствовање затвореним састанцима и могућност гласања на њима. На основу тога видимо да је *ново доба* човека у потпуности избацило из лежишта и пресекло везе са традицијом, како прехришћанском тако и хришћанском. Дакле, нова *религија*¹⁶ отуђила је човека од њега самог, и он се тако бачен у простор без праве вере, у којој би нашао ослонац, батрга покушавајући да се ухвати за пропадљиву материју, тако да, на крају, остаје без себе самога.

Из свих ових разматрања произилази закључак да у драми Љубомира Симовића спасења за човека нема, бар не у оном смислу како то човек очекује – да се реши земаљских патњи уз помоћ правог или лажних месија или да, након смрти, задобије место у рају које би било слика и прилика свих неостварених жеља из живота проведеног на земљи. Видели смо, такође, да је време приказано у драми, време чуда, али без ефекта, јер чудотворење не може да се изврши на људима толико огрезлим у безверје. Разлоге за то можемо оставити на нивоу претпоставки: чудотворац није *довољно добар*, људи више нису *погодни* за спасење, Армагедон је већ одавно почео, дошло је *последње време*, које ће уједно бити и завршни цивилизацијски период, али, очито, без мита о вечитом повратку, дакле, крај једног историјског циклуса, без могућности обнове. Можда бисмо један од разлога за то могли пронаћи у речима Љубомира Симовића везаним за поезију Миодрага Павловића: *Највишењем којим се завршава „Пишалиценесна“: Ко је послао хиштан позив да се стварада? /И зашто је шај позив упућен мени? Одговара цела ова поезија: стварадање је дужности која припада мени, и нема никог ван мене ко би могао да буде ја и да у моме животију изврши оно што сам ја дужан и што се, у име постојања, од мене очекује (Симовић 1972: XLIV).* Дакле, свако би требало свој камен да понесе, да би суштински остао човек, и да буде свестан разлога свога терета, јер у супротном и рана се обесмишљава. На крају истичемо још јед-

14 Такође се каже да је тај цеп *пећина*, а пећине су у народним веровањима, између осталог, сматране боравиштем хтонских сила, односно *порталом* за прелазак у хтонски простор.

15 На основу неких народних представа о рају, види се, заправо, колико је човек модерног доба, представљен у драми, отуђен од своје духовне суштине: нпр. код Руса рај се замишљао као стално зелени врт, где нико није гладан; по неким српским представама, рај је зелена ливада на којој се играју деца, вечито траје пролеће, такође се не једе и не пије и сл. (в. СМ 2001: 461–463).

16 Под *новом религијом*, као што смо већ раније рекли, подразумевамо комунизам/социјализам, али и свеопшту дезинтеграцију духовности и *материјализацију* савременог човека.

ну од многих идеја овога дела: без свести о сопственој души, а са цивилизацијски наметнутим бременом тежње ка испуњењу у материјалном и лажној духовности, долази се до потпуне дехуманизације, што ће, неумитно, и довести до коначности људског трајања.

Литература

- Брајовић 2011: Тихомир Брајовић, *Свети наопако: иронијска апокалипса у поезији Љубомира Симовића*, у: *Песничке вершике Љубомира Симовића: зборник радова*, Београд, Требиње.
- Врбавац 2005: Јасмина Врбавац, *Жривовање краља, мити у драмама Љубомира Симовића*, Нови Сад.
- Грушановић 2010: Златко Грушановић, *Три драме Љубомира Симовића*, у зборнику: *Поглед на две обале, О лирској и драмској поезији Љубомира Симовића*, Београд.
- Деретић 2011: Јован Деретић, *Културна историја Срба*, Београд/Крагујевац.
- Љуштановић 2009: Љиљана Пешикан-Љуштановић, *Причање о животињу и предање о чудесном излечењу у Чуду у Шаргану Љ. Симовића*, у: *Кад је била кнежева вечера?*, Нови Сад.
- Розанов 2002: В. В. Розанов, *Легиона о великом инквизиџору*, у: *Легиона о великом инквизиџору/Фјодор Михаилович Достоевски*; тумачења В. С. Соловјов...[и др.], Подгорица, Бања Лука, Београд.
- Симовић 1974: Љубомир Симовић, *Предговор*, у: Миодраг Павловић, *Велика скиџија и груге џесме*, Београд.
- Симовић 2002: Љубомир Симовић, *Чудо у Шаргану*, у: *Драме*, Београд.
- Свето писмо 1981: *Biblija ili Sveto pismo staroga i novoga zavjeta*, prev. Ђ. Daničić i V. St. Karadžić, Biblijsko društvo Beograd.
- СМ 2001: *Словенска митолоџија: енциклопедијски речник*, редактори С. М. Толстој, Љ. Раденковић, Београд.
- Чајкановић 1994: Веселин Чајкановић, *Гостоџримство и џеофанија*, у: *Студије из српске релиџије и фолклора 1919 – 1924*, Београд.
- Шљукић 2010: Срђан Шљукић, *Мити о изабраности: комунизам у Југославији*, у: *Митови епохе социјализма*, Нови Сад.

OUT OF THE EIGHTH POCKET, BITING COLD STRIKES (THE PROBLEM OF DEHUMANIZATION IN THE PLAY *MIRACLE IN SARGAN* BY LJ. SIMOVIC)

Summary

The topic of the drama *Miracle in Shargan* is the problem of dehumanization. The character of *Beggar* has been analysed as well as his relation to other characters. An attempt has been made at providing possible answers to the question *WHY*, in this drama, there is no salvation for the man. Undoubtedly, the main problem situation is based on a thesis that every human is essentially detached from his own spirituality, and therefore, from his humanness, mainly as a consequence of the influence of primarily the time and place in which they reside (The Socialist Federative Republic of Yugoslavia, communism, socialism, modern civilization, the second half of the 20th century). We believe that the reason of the tragic faith of everyone of the Simovic's heroes is the general social problem of all humanity, resulting from domination of material over spiritual, and, consequently, its general dehumanization.

Key words: miracle, Messiah, salvation, dehumanization.

Саша Радојчић¹
 Универзитет уметности, Београд
 Факултет ликовних уметности

НЕМОГУЋА УТЕМЕЉЕЊА: СУБЈЕКТИВНОСТ ПЕСМЕ ВОЈИСЛАВА КАРАНОВИЋА

Текст третира питање конституције субјективности у песмама Војислава Карановића. Она се формира као инстанца трочланог односа свет-субјективност-језик, у општем случају схваћеног као однос Ја-Ти-Између. У анализи, ослоњеној на филозофску херменеутику и савремене теорије идентитета, показује се да се ове три инстанце међусобно саодређују, али да њихово потпуно приближавање, и тиме утемељење, остаје недовршени и недовршиви задатак. Субјективност и њен идентитет се успостављају као не у првом реду онтолошке, већ дискурзивне констелације, као лебдеће, нестабилно и фрагилно поље сила, лишено могућности за дефинитивно утемељење.

Кључне речи: Војислав Карановић, конституција субјективности, идентитет, филозофска херменеутика

*Обручи шито жрле бачву цуну жорко
 Вина. То су били наши дани.
 (Војислав Карановић, „Загрљај“)*

I

Поезија Војислава Карановића је високо цењена у визури већине критичара који се баве савременим српским песништвом. За његов песнички развој карактеристично је рано напуштање неоавангардистичке поетике (већ после прве књиге) и окретање артикулацији загонетке језика. Тај „лингвистички обрат“ показао се као плодносан за овог песника, чији стихови се већ од збирке *Заштисник са буђења* (1989) упуштају у пропитивање темељних односа језика, субјекта и света. При томе је, пре свега, била тестирана могућа медијална функција језика, као везива унутрашње и спољашње стварности.

Једном ранијом приликом (Радојчић 2003), бавио сам се карактеристикама субјективности песме Војислава Карановића. Тада сам ту субјективност описао као нестабилно поље сила које се непрестано успоставља и мења у интеракцијима језика и света. За артикулацију овог динамичког односа, сам песник је понудио одличну метафору, по којој је насловљена и једна његова збирка (из 1991): *жива решетка*. Кроз ту решетку *струји свети*. Развијмо смисао ове метафоре за још неколико корака. Уколико је исправно запажање о примату медијалне функције језика у Карановићевој поезији у то време, и уколико је субјективност песме схваћена као *жива решетка*, онда се остварује својеврсно изједначавање субјекта и језика. Права субјективност Карановићеве песме је језик, одељујућа, али релативно пропусна међа између света и – чега? Шта је са друге стране језика-решетке, у које то подручје струји свет? Могућа су најмање два одговора на то пи-

1 sasa.radojic@gmail.com

тање. Први одговор гласи да је и са оне стране језика-решетке свет, а други, који ћу овде заступати, гласи да је са оне стране једна такође субјективна инстанца, једно Ја које је несводиво на језик алси у исти мах различито од света. Његово средиште није фиксирано, већ се функције које га одређују привремено организују на различите начине. Сад, први одговор може бити нијансиран тако да се свет са оне стране схвати као исти, или као различит од света са ове стране језика-решетке. У првом случају смели бисмо да говоримо о имплицитном мистицизму целокупне песничке „поставке“, док бисмо у другом вероватно морали да прихватимо неку замисао о степеновању нивоа стварности. Било како да решимо изложу ентитету интерпретативну недоумицу, остаје закључак да Карановићеве песме изричу корениту упитаност над природом и међусобним односима субјекта, језика и света. Песник се при томе задовољава изношењем питања и скицирањем различитих могућих одговора на та њих, он такође тестира своју осетљивост за крајња питања егзистенције, као у следећем примеру:

*Да ли сам за тебе
Тек усковићлани песак
Што га ветар разноси
Подједнако на све стране?
Или је мој лик
Задржао какву-такву
Ујорности својих обриси?
(„Трезор“, Сирми призори)*

У обзору Карановићеве поезије, нема стварног противречја између следећих стихова (такође из збирке *Сирми призори* из 1994):

*Благо зањихан
Свети изван мене постоји
наспрот
Свети се ипак само
Одиграва у мојој машини.*

Сваки покушај да се овакви и слични апоретички искази једнозначно реше – наиме, у корист једног од сучељеног исказа као истинитог и одбацивања другог као заблуде – као што добро знамо, и у поезији и у филозофији, само доводи мишљење у вртлог. Нерешива загонетка изазива вртоглавицу. А ова, како каже сам песник, даје да се

назре једна чудна ошамућености.

Ишчезавање у несупстанцијалном, до чега би водило инсистирање на апоретици, песма превладава једним скептички-прагматичким саветом:

*Опусти се, заборав је
Најсиљурнији трезор.
Или:
Опусти се, иако те тај ритам оставља без даха.
Јер свети ће увек бити више, његово
Обиље далеко ће нас надилазити.
(„Ритам“, Сирми призори)*

Парадоксална афирмација света упркос томе што у њему не успевамо да учврстимо темеље, већ само откривамо нове амбисе који се отварају испред, и иза нас – то је био крајњи учинак Карановићевих књига песама објављиваних то-

ком последње деценије прошлог века. У међувремену је овај песник написао још неколико запажених књига, па би било занимљиво када би се испитало да ли субјективност његове поезије још увек може да се интерпретира у старом кључу, или је потребно да се он модификује, или чак да се у целини одбаци. За то испитивање овог пута ћу се послужити једним теоријским моделом који би тумачењу требало да пружи одговарајући појмовни оквир. Тумачење Карановићеве поезије може, наравно, да постави и другачије тематске приоритете; овде одабран приступ је само један од више равноправних приступа.

II

Замислимо једну уобичајену, сасвим сведену комуникациону (и херменеутичку) ситуацију. Њу у општем случају образују три чиниоца: једно Ја које се обраћа једном Ти (и којем ово одговара), и нешто што се одвија између њих, некаква размена, нека узајамност. Ја, Ти и Између. Покушајмо да тачније одредимо ова три чиниоца. Да ли треба да у том покушају акценат поставимо на инстанцу Ја, једну од кључних фигура модерне филозофије? Или на акт признавања, неопходног да бисмо уопште могли да говоримо о неком Ти, признавања које децентрира мисао укотвљену у Ја и упућује је у правцу Другог, и које активира, поред сазнајне, и моралну осетљивост? Или, коначно, на оно Између Ја и Ти, и то мање на форму и садржај, а више на динамику њихове узајамности?

Уобичајени филозофски рефлекс тражи да инстанцу на коју стављамо акценат, инстанцу из чијег угла бисмо покушали да одредимо преостала два чиниоца и укупну полазишну ситуацију, утемељимо, односно, да реконструирамо начин на који би она могла да буде само-утемељена. У овом одељку текста намеравам да покажем да могућност таквог утемељења није имуна од сумње, као и да укажем на један вредан уметнички одговор на ту сумњу, на ту основну *не-могућности*, одговор који нуди поезија Војислава Карановића. Та поезија увиђа да је оно што нам се чини саморазумљиво у ситуацији у којој учествују Ја, Ти и Између, јер је уобичајено и свакодневно, заправо нешто веома несигурно. Она такође демонстрира један од начина на који бисмо уопште могли да се оријентишемо у условима крајње несигурности. Шира теоријско-методолошка основа са које ћу настојати да образложим основне намере у овом тексту, укључује теорије идентитета и филозофску херменеутику.

На почетку се, дакле, питамо о утемељењу. Као кандидат за могућност утемељења, као да нам се са највише изгледа нуди инстанца Ја. Модерна филозофија је своју потрагу за извесношћу, за таквим сазнањима која би била изван оквира могуће сумње, одлучујуће везала уз самоодношење субјективности, која ће проћи кроз значајан развој – неки савремени филозофи би рекли и: *каријеру* – развој који почиње са картезијанском ствари која мисли. *Res cogitans*, наравно, још увек није Ја које нас овде занима, али јесте његов даљи појмовни предак. До питања о Ја не бисмо дошли да није било Декартових [Descartes] *Медитација о првој филозофији* и његовог настојања да ограничи изворе могуће сумње.

Сад, путеви утемељења Ја укључују питање о идентитету онога што се утемељује. Став идентитета, апстрактно посматрано, упућује на истоветност нечега са самим собом – $A=A$. Тај став је, међутим, таутолошки празан, његова улога се своди на учешће у изградњи неког формално-логичког аксиоматског система. Ја сам Ја. То није могућим значењима богат исказ „Онај сам који јесам“ ватреног жбуна којим се објавио бог Старог завета, а поготово није исказ „Треба да будеш

онај ко си“ Фридриха Ничеа ([Nietzsche] Ниче 1984: §270, 185). Узгред буди речено, Ничеов исказ је, како су то установили пажљиви тумачи, парафраза једног веома старог императива европског мишљења, спремног да уреди свет и себе по сопственој вредносној замисли, формулисаног још у Пиндаревом стиху из Друге питијске оде: „учи [и] постани који јеси“; ако већ пратимо филозофску трансформацију тог стиха, могло би да се помене да је он у Хајдегеровој [Heidegger] обради значајно другачије нијансиран: „Постани шта јеси“ (Хајдегер 2007: §31, 181). Између *ко* и *ишша* велика је разлика. Главни акценат, међутим, остаје пројектовање у будућност, у којој се тражи довршење инхерентних могућности садашности, овде уз вредносни нагласак, уз оно *ишеба*, што свакако допушта и могућност да не буде оно што треба да буде, да императив буде изневерен, да се вредност не оствари. Такав је западни човек, увек упућен ка ономе што ће тек бити, отворен ка ономе што још није, недовршен, биће одложене реализације.

Идентитет до чијег нам је одређења овде стало, јесте оно што би могло да се формулише као одговор на питања као што су „Ко сам?“, „Чему (или коме) припадам?“, „Које својство ме суштински одређује?“ и слична. То су питања о личном идентитету. Овде ћу само веома сумарно приказати неке начине одређења појма личног идентитета и тешкоће које их прате.

Класично филозофско одређење појма личног идентитета потиче од Џона Лока [Locke], и идентитет се код њега схвата као свест о временском континуитету искуства (Лок 1962). Рашчланимо ли Локово одређење, приметимо да се у његовом поимању личног идентитета могу разликовати најмање три главне компоненте. Прво, идентитет није схваћен као атрибут неког предмета (у овом случају личности), већ као релација (*континуишеиш* искуства у времену). Друго, та релација је схваћена као субјективна (*свесити* о континуитету искуства). И треће, том субјективном релацијом је одређена само форма, али не и садржина искуства чији временски континуитет је у питању. *Било који* садржај свести, било која представа, може, уколико је се личност сећа, да подржи осећање личног идентитета. Чак и такозвано „лажно“ сећање подржава свест о идентитету. Јер, за личност која се сећа, ниједно сећање није лажно; оно такво постаје тек суочено са независном, спољашњом евиденцијом, али та евиденција припада другој равни у односу на индивидуално сећање. Управо би узимање у обзир патолошких појава, међу које спада и „лажно“ сећање, у ширем разматрању Локовог схватања идентитета, дале укупној слици неке важне нијансе. За ову прилику ћемо се задовољити закључком да је појам личног идентитета у својој класичној формулацији, један релациони, субјективни и формални појам.

Овај појам личног идентитета тврди јединственост и трајност личности, а као основни критеријум при томе узима сећање личности на претходне представе, односно препознавање ранијег искуства као „свог“. Лако се увиђа да овом одређењу појма личног идентитета могу да се поставе не баш занемариви приговори. Један од њих гласи да ово одређење полази од тога да се личност сећа „својих“ искустава као „својих“, али управо тек тим одређењем се обликује оквир „себе“ и „свога“. Ако и није, стриктно речено, потпуно циркуларно, класично одређење појма личног идентитета ограничава питање идентитета на феноменолошку равн. Али, пошто искуство личности укључује интерперсоналне аспекте језика којим се то искуство артикулише и заједнице унутар које настаје (и артикулише се), јасно је да одређење појма личног идентитета не може да остане неутрално према питању о начинима формирања идентитета, као и то да разматрање тих начина укључује како дискурзивну, тако и социјалну димензију. Но уколи-

ко укључимо те две димензије, онда се појам идентитета више не може одредити само субјективно и формално; од три компоненте које, како је показано, садржи класична формулација овог појма, одржава се само она да је идентитет једна релација континуитета.

Данас, различите конструктивистичке теорије објашњавају обликовање личног идентитета као резултат социјалних интеракција, односно резултат дискурзивног деловања. Те теорије напуштају Локов формални и субјективни појам, и личност посматрају као суштински социјално-историјски и дискурзивно условљену. Такође, уместо о једном монолитном идентитету, неке од ових теорија радије говоре о личности као динамичком учинку више различитих партикуларних идентитета и улога коју личност испуњава у интеракцијама на различитим равнима. Аутор овог текста је, на пример, средовечни мушкарац, супруг и отац, писац и наставник, више од свега читалац; има пријатеље, интересовања, страсти и пороке којима се одазива; тако-и-тако изгледа, тако-и-тако се претежно понаша; све те, и многе друге улоге, функције и особине, конституишу његов идентитет. Тако је од релативно стабилне и трајне интерне релације субјекта, идентитет постао веома нестабилна и привремена релација. Корисно појмовно разликовање идентитета и ипсеитета, при чему се идентитет схвата као оно што нас повезује с неком групом којој припадамо на основу одређених карактеристика, док ипсеитет указује на идеосинкретичност сопства (Рикер 2004), издваја феноменолошку раван, али не олакшава питање одређења идентитета, који је схваћен као фрагментаран и мозаичан, лик са безбројним фацетама, и у основи упућен у интересубјективну област. Појам идентитета је постао толико флуидан, динамичан, слојевит, да поједини аутори, сумњајући да је као такав још увек филозофски оправдан, предлажу да се уместо њега употребљавају неки други, сродни појмови, чвршћих обрису, као што су нпр. идентификација или саморазумевање (Брубекер и Купер 2000: 14). Све фрагилнији и фрагментарнији, идентитет се на крају схвата само као пресециште, као „тачка привремене везаности за позиције субјекта које за нас конструишу дискурзивне праксе“ (Хол 1996: 5-6). Одређење идентитета се, осим тога, заснива на утврђивању разлика, на разликовању онога што припада и онога што не припада личности, разликовању онога чему личност припада или не припада, и коначно, на разликовању личности чији идентитет се утврђује, од других личности. А чим је у питању разликовање на интересубјективној и социјалној равни, у видокруг улазе и чиниоци традиције унутар које једино и може да се оствари такво разликовање.

Због наведених тешкоћа, одређење појма (личног) идентитета морало би да обухвати најмање три равни: феноменолошко-дескриптивну, социјално-реконструктивну и вредносно-нормативну, уз дилему да ли тим равнима додати и четврту, дискурзивну, или их можда фукоовски обухватити категоријом дискурса.

Оно што се тиме показује, јесте да инстанца Ја у почетној једноставној комуникационој ситуацији, не може да буде самостално утемељена. Показује се, другим речима, да је Ја суштински конституисано односом према Ти. А пошто се Ти мора разумети као друго Ја – било да је конкретно уобличено као чисто рефлексивна тачка, као други човек, бог, свет, као уметничко дело или целина традиције, закључујемо да су и Ја и Ти у тој ситуацији одређени трећим чиниоцем – својом узајамношћу, овде названом Између. Исказ по којој је истинско место филозофске херменеутике у оном *Између* (Гадамер 1986: 300), није пука досетка, него исказ који захвата средиште проблема разумевања основне комуникационе

ситуације, али и разумевања било чега другог што се може разумети. Јер у сваком разумевању, неко Ја се обраћа неком Ти и у сваком разумевању ради се о томе да се успостави узајамност Ја и Ти. Остаје нам, према томе, оно Између као утемељујућа могућност.

Али како сада да одредимо то Између? Прво што се намеће, јесте да схватимо Између комуникационе ситуације по аналогији са просторном и временском релацијом, као дистанцу која се непрестано укида али никада не може бити укинута. Она не може бити укинута, јер носи разлику између Ја и Ти; ма колико да је смањујемо, ма колико да у процесу разумевања за који филозофска херменеутика користи технолошку метафору *сћајања* хоризоната, настојимо да приближимо позиције Ја и Ти, дистанца остаје, мора да остане, разлика се не укида, Ја неће успети да прогута Ти, нити ће се у њега мистички утопити. Дистанца омогућује разумевање.

То Између је, даље, дискурзивног карактера. То је језик, и то, по јакој херменеутичкој тези која тврди његову универзалност – језик самога ума (Гадамер 1986: 405). У једном Хајдегеровом предавању из 1958. године, под насловом „Реч“ (Хајдегер 1984), анализира се истоимена песма Штефана Георга, и посебно њен завршни стих: „нема ствари тамо где недостаје реч“ („Kein ding sei wo das wort gebricht“). Како треба да разумемо тај стих? По Хајдегеровој интерпретацији, тај стих казује да тек језичка артикулација света омогућује да свет „јесте“. Можда најмаркантнији став филозофске херменеутике гласи: „биће које се може разумети јесте језик“. Овај исказ ни у ком случају није једнозначан: да ли је његов акценат на бићу или на језику? Сутерише ли се тиме да је биће – језик, и да се то биће, осим тога, може разумети? Или, да је језик оно биће које се може разумети? Да ли се тиме мисли неко онтологизовање језика, или наглашавање језичности основног човековог односа према бићу? За нас постоји само оно што је језички артикулисано. Ова онтолошки импрегнирана мисао, схваћена као мисао о језичности човековог искуства, оставља простора и за биће које се не може разумети, али о њему, као и о кантовској ствари по себи, ми не можемо ништа да кажемо. То биће, нејезичко или предјезичко, опстаје као чиста граница, у дословном смислу оно неизрециво.

Оно што можемо да кажемо, а тиче се инстанце Између, јесте да је Између пресудно обележено позицијама (у херменеутичкој терминологији: *хоризон-шима*) Ја и Ти чију узајамност остварује (Гадамер 1993). Између није објективизујућа корекција субјективних и партикуларних позиција (хоризоната) Ја и Ти, него увек динамички исход њихове размене, нестално, непостојано и несигурно пресециште сила, као што су, како смо видели, и сами Ја и Ти. Узајамност коју овде називамо Између је, према томе, бесконачна, у двоструком смислу: неограничене варијабилности обухваћених облика и садржаја, и принципијелне отворености у времену. Чак и када пред собом има неко на први поглед постојано Ти (рецимо у облику канонског уметничког дела или тзв. „еминентног текста“), историјски варијабилно Ја га обухвата увек другачијим хоризонтом, нужно другачије га разумева и, артикулишући своје другачије разумевање као чинилац историје деловања Ти, заправо чини и само то Ти другачијим за будуће хоризонте. Чини га другачијим јер мења могуће Између.

Исход до којег смо дошлим на први поглед је само негативан: инстанца Ја одређена је разликом према Ти и узајамношћу коју успоставља са њим (тј. оним Између), а само Између одређено је променљивим позицијама Ја и Ти. Све је у тој ситуацији са-одређено и са-условљено, нема ничега постојаног, трајног и не-

променљивог, све је налик на хераклитовску реку у коју не се не може два пута загазити, јер између два корака се променила река, а није исти ни онај који у њу закорачује. Овако оцртана, основна комуникациона (и херменеутичка) ситуација као да припада свету барона Минхаузена, који се једном приликом, како је испричао, извукао из живог блага повукавши се за сопствени перчин. Сувопарнијим речником казано, немогућ је мета-ниво са којег би се објективно описало функционисање језика, јер сваки покушај таквог описа увек се већ одиграва унутарјезичким средствима, увек већ припада језику. Језичко збивање је подложно одређеним правилима, која се обликују самим језичким збивањем. А уколико је језик биће које се може разумети, онда нам мета-ниво недостаје и за говор о бићу.

Ова скица темељне немогућности утемељења основне комуникационе (и херменеутичке) ситуације, увид у њен лебдећи, минхаузеновски карактер, послужиће као теоријски модел за интерпретацију новијег песничког дела Војислава Карановића.

III

Повлашћену позицију поезије у систему уметности могли бисмо да образложимо тиме што је сво наше искуство, као што је речено, језички посредовано, односно тиме што тек језичка артикулација света чини да свет јесте – а поезија као језичка уметност нуди различите видове те артикулације. При томе се, више или мање одређено, разликују инстанце света, језика и субјективности која „тај“ свет језички артикулише. Један од кључева који откључава поезију Војислава Карановића, јесте управо увид у динамику односа ових трију инстанци. Специфичност ове поезије је у томе што настоји да смањи размак између субјекта и света, Ја и Ти, да га максимално смањи, а да их при томе, ипак, не утопи у неко мистично јединство, да очува дистанцу која омогућује разумевање. Карановићев песнички „програм“ би могао да се одреди управо у смислу процеса у којем се та дистанца непрестано смањује, а да се никад коначно не укида.

Све друге особине Карановићеве поезије, сви њени носећи симболи и карактеристични мотиви, повезани су са управо скицираним основним односом. Тако, на пример, лиричност песничког приступа може да се опише као специфичност његовог начина обраде односа Ја и Ти, а чести мотиви сна, границе или тишине, да се разумеју као конкретне форме у којима се развија језичко Између. При томе, сан, граница и тишина нису само мотиви, већ и чиниоци динамике успостављања песничког гласа и његових особености. Мало који наш савремени песник се тако присно приближио преокрету између сна и јаве, спавања и буђења, престанка и почетка говора, оној танкој линији која дели свесно од несвесног и живо од мртвог, као што то полази за руком Карановићу.

Тиме сам већ дошао до онога што ми се чини да је најважније када хоћемо да одредимо особености Карановићеве поезије, а то је питање квалитета инстанци њеног основног односа. О каквом свету је у њој реч, о каквом језику, и каквој субјективности? То је свет у којем је скоро до неразнатљивости измешано свакодневно и надстварно (уобличено у различитим ликовима онога што припада некој другачијој сфери стварности: свето, магијско, сновидно итд.). То је језик невероватно једноставан – и тешко се може замислити по коју је све цену била стечена та једноставност. И коначно, то је субјективност ухваћена у тренутку дифузног, динамичког постојања, увек упућена ка нечем другом, чак и када је заг-

ледана у своју унутрашњост. У једном огледу о Карановићевој поетици, Драган Хамовић тачно запажа да „уздржани лирски субјект“ у стиховима овог песника „проматра себе понајвише кроз друге и друго“ (Хамовић 2012: 67). Субјективност поезије Војислава Карановића је место нестабилног дискурзивног фокусирања, пресециште без димензија, тачка, као што је идеално пунктуална и трансценденција којој се Карановићева песма толико пута обраћа.

За сваки од ових односа могу се понудити песме из последње Карановићеве збирке које их потврђују (не само на равни пуке илустрације).

Свети. У песми „Запис о светлости“ реч је о магијској трансформацији видова реалности; песма „Поглед на земљу“ у магновењу повезује светове људи и анђела, што се дешава и у песми „Последњи анђеол“; „Мали трактат о сну“ усредсређује се на размену јаве и сна, при чему се провокативно поставља тврдња о примарности сна у односу на јаву.

Језик. Песма „Будност“ приписује једно својство живих бића (могућност да спавају односно буду будни) обичним стварима, али и процесима и метафорама (поглед хирургов, будно око полиције); програмска песма „Поезија настаје“ тематизује „улазак“ живота у поезију, при чему се не ради о некој неоавангардистичкој тежњи, већ о процесу у којем поезија и живот, стварност и реч, мењају своје улоге, преузимају особине једно другог; исто то се дешава у финалу „Прве песме“ која почиње једном наоко наивном евокацијом; размена својстава језичке и ванјезичке стварности је кључ разумевања песме „Море“ – ту је сама песма понудила решење:

*...И да свети
јесте камен који мирно шоне
кроз језик.*

Субјективност. Готово сваком песмом *Унутрашње* човека могла би да се потврди теза о специфичном поимању субјективности које изграђује Карановићева поезија. Овде ћу издвојити песме „Пожар“, „Глас“ и „Одраз“, у којима долази до подвајања субјективности, при чему се издваја, назовимо то тако, посматрачко-дескриптивна инстанца; песма „О сенци“ је занимљива и као обрада једног старог литерарног мотива, али и као сигнал за особеност динамике односа субјективности и света, у стиховима:

*сунце извире из наших зеница
колико у њих увире.*

Сличан однос третира и песма „Стан“, у којој, осим тога, наилазимо и на представу субјективности као пресецишта, отворене граничне линије кроз коју куља свет у подручје језика, и обрнуто. Субјективност Карановићеве поезије је, према томе, у песниковим новијим књигама схваћена и изражена исто као и у збиркама из деведесетих година прошлог века; њен основни карактер није измењен: и даље је то *жива решетка* – пресециште сила, фрагилна, нестабилна, слаба субјективност, каква је, данас, једино и замислива.

Уколико бисмо пожелели да из ове интерпретације изведемо и неки закључак вредносног карактера, он би морао да обухвати истрајан начин на који Карановићева поезија обрађује ту јединственост, ту неминовност. Она је упућена недостижном циљу и уобличава се, у својим најбољим тренуцима, као сведочанство о настојању да се стигне тамо где се не може стићи. Путовање ка немогућем, *што су били наши дани.*

Литература

- Брубејкери Купер 2000: R. Brubaker & F. Cooper, „Beyond ‚Identity‘“, *Theory & Society* 29 (1), 1-47.
- Гадамер 1986: H.-G. Gadamer, *Hermeneutik I (Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik)*, Gesammelte Werke, Bd. 1, Tübingen: Mohr Siebeck.
- Гадамер 1993: H.-G. Gadamer, „Wer bin Ich und wer bist Du?“, in: *Ästhetik und Poetik II (Hermeneutik im Vollzug)*, Gesammelte Werke, Bd. 9, Tübingen: Mohr Siebeck.
- Лок 1962: Dž. Lok, *Ogled o ljudskom razumu*, Beograd: Kultura.
- Ниче 1984: F. Niče, *Vesela nauka*, Beograd: Grafos.
- Радојчић 2003: С. Радојчић, „Субјекат као поље сила“, у: *Провидни анђели. Есеји о српским ђесницима*, Beograd: Рад, 126-136.
- Рикер 2004: P. Riker, *Sopstvo kao drugi*, Nikšić: Јasen.
- Хајдегер 1982: М. Хајдегер, „Reč“, у: *Mišljenje i pevanje*, Beograd: Nolit, 195–218.
- Хајдегер 2007: М. Хајдегер, *Bitak i vreme*, Beograd: Službeni glasnik.
- Хамовић 2012: Д. Хамовић, „Ка поетици Војислава Карановића“, *Наслеђе* 9 (21), 63-73.
- Хол 1996: S. Hall, „Who Needs ‚Identity‘?“, in: S. Hall & P. De Gay (ed.), *Questions of Cultural Identity*, London: SAGE Publications, 1-17.

**UNMÖGLICHE BEGRÜNDUNGEN: DIE SUBJEKTIVITÄT DES GEDICHTS VON
VOJISLAV KARANOVIĆ**

Zusammenfassung

Der Text befaßt sich mit der Frage nach der Konstitution der Subjektivität in der Dichtung von Vojislav Karanović. Subjektivität wird als eine Instanz der dreigliedrigen Beziehung: Subjekt-Welt-Sprache gebildet, die in allgemeinen kann man als das Verhältnis von Ich-Du-Zwischen verstehen. In der Analyse, die auf philosophische Hermeneutik und zeitgenössischen Identitätstheorie unterstützt ist, wird es gezeigt, daß jede von dieser drei Instanzen die anderen mitbestimmt, aber daß ihre volle Konvergenz, also Gründung, eine unfertige und unvollendete Aufgabe bleibt. Subjektivität und Feststellung ihrer Identität nicht in erster Linie eine ontologische, sondern eine diskursive Konstellation ist, das schwebende, fragile und instabile Kraftfeld, ohne Möglichkeiten für die Errichtung jegliche Endbestimmung.

Stichwörter: Vojislav Karanović, Konstitution der Subjektivität, Identität, philosophischen Hermeneutik

Saša Radojčić

Слађана Л. Илић¹
 Завод за уџбенике
 Београд

НЕМОГУЋЕ У ПОЕЗИЈИ ДЕЈАНА АЛЕКСИЋА

У тексту се анализирају поступци помоћу којих песник трага за немогућим. На основу сродности мотива његових песама и њихових тематских основа, уочавамо да је полазиште тог трагања *пошћуни говор* из којег, пажљиво бирајући речи и оплођујући их новим значењима, као и откривајући стара, чак превиђена у јеку *свагдашњега часа*, песник бива покретљив, те успоставља *axis mundi*, али не у хришћанско-мистичком, већ у онтолошком смислу, крећући се нагоре, према светлости, и надоле, у руднике речи, како би прелажењем тог пута доспео до немогућег.

Циљ овог истраживања јесте да се испитају специфичности и резултати тог песничког кретања.

На основу опсежних анализа закључујемо да су његове кључне стратегије: досезање немогућег помоћу сунчевих представа, оживљавање садржаја прошлости, превођење несвесног у свесно путем језика, тежећи оним његовим аспектима који нису очигледни.

Кључне речи: немогуће, језик, говор, *axis mundi*, неисказиво, лично несвесно, колективно несвесно

Све досадашње збирке песама Дејана Алексића: *Пошћуни говор* (1995), *Доказивање сенке* (1996), *Свагдашњи час* (2000), *Собна митологија* (2003), *После* (2005), *Довољно* (2008), *Окно* (2010), *Једино вештар* (2011) заснивају се на трагању лирског субјекта за немогућим. О упорности тог трагања закључујемо на основу фреквантности објављивања збирки као и на основу сродности тематских основа песама овог аутора.

У вези с тим не можемо а да се не сетимо Хајдегерове мисли: „Сваки велики песник ствара своју поезију из једне једине песме. Његова величина одређује се на основу тога колико се он тој јединости тако поверава да је у стању да своје поетско казивање држи сасвим у њој.“ (Martin Heidegger 2002: 32)

На основу наведеног закључујемо да није случајно што је Дејан Алексић пошао од *пошћуног говора* да би, помоћу њега, прелазећи упорно пут нагоре, како би доспео до светлости, и пут надоле, како би на ту светлост кроз *мала окна речи* (Дејан Алексић 2011:13) извукао *свешћуцави свраб земље* (Дејан Алексић 2011: 13) *доказујући сенку*.

У вези с тим требало би напоменути да у неколиким песмама из збирке *Доказивање сенке* уочавамо покушај досезања немогућег, тј. истраживање могућности досезања немогућег помоћу сунчевих представа. На тај начин испитујући могућност језика уочавамо низ парадокса који су доказ човекове гносеолошке немоћи: *Освећљени смо светлом које / у нама истражи извориште*. (Дејан Алексић 1996: 18) Дакле, досезање немогућег је такво да више нисмо у могућности да ми тражимо извориште у светлу, већ да светло тражи извориште у нама.

У песми *Окно* (Дејан Алексић 2011: 13) описујући процес стварања, тј. рађања песме, тј. покушаја успостављања *axis mundi*, али не у хришћанско-

1 ilisladja@gmail.com

мистичком, већ у онтолошком смислу (Дејан Алексић 2011: 1), лирски субјект мистификује оно што је остало унутра (Дејан Алексић 2011: 1) и увећава значај тог остатка. На основу испеваног закључујемо о таложењу стваралачког пре него што процес стварања почне изнова.

Шта је, у ствари, *немогуће* из перспективе онога који из *свагдашњих часова* и *собне митологије* посматра свет? Шта је покушај досезања немогућег?

То је оживљавање садржаја прошлости који се јављају попут судбине, а чије деловање потиче из најинтимнијег живота лирског субјекта. Трагање за тим јесте слика „опште душевне надличне природе“ (Karl Gustav Jung 2003: 13), па отуда он своје несвесно настоји да преведе у свесно путем језика, јер човек „*свуда среће језик*“ (Martin Hajdeger 2007:7) тежећи оним његовим аспектима који нису очигледни.

У том циљу лирски субјект испитује Видгенштајнову мисао о томе да нема ничега изван језика. Уколико је то тачно, онда то значи да је задатак онога који трага, који је на путу и који тежи оживљавању потиснутих или заборављених садржаја, да то покушава да постигне испитујући могућности сопственог говора и могућности исказивања неисказивог, јер све док је нешто неисказиво, оно је и немогуће.

Лирски субјект настоји да из личног несвесног, које језиком покушава да преведе у свесно и могуће, доспе, или да код себе освести садржаје колективног несвесног, тј. архетипова. Настојећи да оживи колективно несвесно, он настоји да оживи опште слике које постоје одувек, а које су потиснуте припадањем човека ефемерној и прозаичној, манифестној, исувише могућој свакодневици. У настојању да освести садржаје колективног несвесног, испитујући могућности језика, тј. говора, настаје поезија.

Трагање лирског субјекта у поезији Дејана Алексића резултат је тежње човека „да целокупно спољашње чулно сазнање асимилира у душевно збивање“ (Karl Gustav Jung 2003: 15). Та потреба, која је заправо потреба примитивног човека, указује на хиперсензитивност лирског субјекта који је истовремено и песник. Она уједно и оправдава његово трагање јер је доказ да је човек део света – чуда – тј. немогућег с којим изнова жели да се сједини. У том случају његова „примитивност“ јесте доказ његове искони, па и чистоте, јер песника, као и примитивног човека, одликују изразита субјективност и потреба да свет спознаје језиком и да превођењем таквих сензација у сферу душевног осмисли себе, као и начин тог осмишљавања. И та врста искуства – давања смисла – пренета језиком (певањем, причом и причањем), постаје део колективног.²

У поезији Дејана Алексића уочавамо потребу лирског субјекта да у оквири-ма овештале свакодневице верује у чудо, да помоћу различитих „знакова“ тежи повезаности с нечим несвакидашњим, што, највероватније, припада прошлости. Из перспективе лирског субјекта у поезији тог песника све што је прошло боље је у односу на садашњост. Лирски субјект гаји специфичан сентимент према прошлому, јер прошло увек повезује с прецима и са чудом, са оним што у оквири-ма свакодневице прижељкује.

2 „Давање смисла служи се одређеним језичким матрицама које са своје стране опет потичу из изворних слика. Ми овом питању можемо да приступимо где год желимо, свуда ћемо наићи на историју језика и мотива, који увек води натраг у примитивни свет чуда.“ (О архетиповима колективног несвесног у: Карл Густав Јунг, 2003: 39)

Осим што том потребом и жељом увећава вредност онога што песмом, тј. стварањем, није исказао, ствараочева чежња и жеља се увећавају, па он мора поново за тим да посегне, да изнова покуша да успостави стуб – везу између два света – и да покуша да из света који је доле, провлачећи се *кроз мало окно речи*, изнесе благо, оно што ће га исказивањим приближити немогућем.

Чинећи тако, он у сопственој поезији, или пак сопственом поезијом, како је већ напоменуто, ствара извештај *axis mundi*, јер је тај ослонац потребан свакоме ко верује у немогуће. Управо та тачка ослонца потребна је да би настала поезија. Стваралачким чином, карактеристичним по ритуалу протока и промене, лирски субјект стиче утисак сигурности, односно осећај сигурног ослонца, као да је у центру света. Позиционирање у центар света омогућава му извесно отварање истовремено према свету нагоре – који је подупрт *кестењем*, (Дејан Алексић 2011: 9) *небосклоном*, (Дејан Алексић 2011: 9) *самоћним дрвештом*, (Дејан Алексић 2011: 10) *чавлима звезда* (Дејан Алексић 2011: 11) и према свету надоле – ослоњеном на *асфалтну рују*, (Дејан Алексић 2011: 9) *јаловину снова*, (Дејан Алексић 2011: 10) *шаму крви* (Дејан Алексић 2011: 17) итд.

На основу наведеног можемо закључити да је лирски субјект, осим на прошлост у којој је све лепше, и на претке, упућен и на будућност и на разоткривање самога себе – у чуду. Оно што је значајно јесте то што је у вези с прошлошћу и са будућношћу увек мистификовано оно што нема везе са свагдашњим часом.

У поезији Дејана Алексића и прошлост и будућност у вези су и с тражењем и разоткривањем могућности речи, као и са тражењем и разоткривањем самога себе. С тим у вези могли бисмо уочити непрестану потребу и чежњу лирског субјекта да управо самог себе, непретенциозно, имплицитно, поистовети с речју, тј. са логосом, тј. са једним (тј. са тачком која је, поред речи и говора, један од доминантних мотива у поезији тог песника). Мотив речи и мотив тачке у његовој поезији се преклапају. И тек да бисмо назначили посебност позиције речи, насупрот празнини, тј. тачке, насупрот простору, невешћемо неколике стихове: *Најрадије бих да одмах ставим / шачку, не најисавиши ни слова. / И да, иза те крешће шћо снова / враћа сигурности оним ко је прави, / поверујем у тво место. Простор / речи одбијају послушности празнини, / слично шачки која, увек се чини, / одбија да буде простор.* (Дејан Алексић 2005: 35)

Одлажење по речи, тј. у немогуће, са аспекта појединца који у себи садржи семе логоса бивајући, по судбини, у свакодневици, тј. у могућем, јесте континуирани процес, цикличан и не увек плодан. На основу стихова Дејана Алексића закључујемо да је то трагање вечно и да је сваки корак, начињен у том трагању, јединствени код у човеку који је потврда да је он део неког чуда.

Извори

- Алексић 1996: Д. Алексић, *Доказивање сенке*, Врбас: Дом културе „Врбас“.
 Алексић 2005: Д. Алексић, *После*, Краљево: Градска библиотека „Стефан Првовенчани“.
 Алексић 2011: Д. Алексић, *Једино ветар*, Краљево: Имам идеју.

Литература

- Гадамер 2002: Н. Г. Gadamer, *Filozofija i poezija*, Београд: Службени лист SRJ.

- Долежал 2008: L. Doležal, *Heterokosmika: Fikcija i mogući svetovi*, Beograd: Službeni glasnik.
- Елијаде 2003, М. Елијаде, *Светио и профано*, Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Илић 2012: S. Ilić, Igre iskazivanja, *Polja*, Novi Sad, broj 475, str. 252-254.
- Јунг 2002: K. G. Jung, *Analitička psihologija*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Јунг 2003: K. G. Jung, *Arhetipovi i kolektivno nesvesno*, Beograd: Atos.
- Лиотар 1991: Ž. F. Liotar, *Raskol*, Sremski Karlovci – Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Хајдегер 2007: M. Hajdeger, *Na putu ka jeziku*, Beograd: Fedon.

THE IMPOSSIBLE IN THE POETRY OF DEJAN ALEKSIĆ

Summary

The paper analyzes the processes by which the poet is searching for the impossible. Based on the similarity of the motives in his poems, as well as their themes, we can see that the starting point of his search is *complete speech*. The poet becomes movable, carefully choosing words from the *complete speech* and enriching them with new meanings, as well as discovering old meanings, even overlooked in prime of current hour. He establishes *axis mundi*, not in a Christian-mystical sense, but in an ontological, moving upwards, towards the light, and downwards, to the word mines, in order to reach the impossible by travelling this path.

The aim of this research is to examine the specificities and results of the poet's movement. Based on extensive analysis we conclude that his key strategies are: to reach the impossible with the help of images of the sun, by reviving contents of the past, by translating the unconscious into conscious with the help of language, trying to reach the aspects.

Key words: the impossible, language, speech, axis mundi, the unsaid, the personal unconscious, the collective unconscious

Sladana L. Ilić

Елена И. Дараданова¹
 Софийски университет “Св. Климент Охридски”
 Факултет по славянски филологии
 Катедра по славянски литературатури

“НЕВЪЗМОЖНИЯТ” ДОМ НА МИЛОШ ЦЪРНЯНСКИ

Текстът проблематизира концепта **дом** в художествения свят на Милош Църнянски с оглед на очертаването на неговите специфики в рамките на индивидуалната авторска концептосфера и презентациите им в поетическите текстове. Предвид субективния характер на художествения концепт, интерес представлява степента на припокриване или отгласване от колективната представа и нейните проекции, както и функционалността му по отношение на рецепцията на авангардната картина на света. Коментира се и реализацията на концепта през призмата на изгнаническия поглед.

Ключни речни: авторска концептосфера, концепт **дом**, лирика, Милош Църнянски

Художественият свят на всеки поет и писател се формира посредством индивидуални, авторски художествени концепти. Както е известно, концептът съществува както в индивидуалното, така и в колективното съзнание. При това индивидуалните концепти са по-разнообразни, отколкото всеки колективен, тъй като колективното съзнание и колективният опит е условно производно на съзнанието и опитът на отделните индивиди, влизаци в този колектив. Интерпретационната зона на тези концепти се създава върху допълнителни конотативни значения – обичайни, характерни за определена културна общност или резултат на субективен избор, метафорични представи, индивидуални асоциации, формиращи се преди всичко в художественото творчество. Всеки концепт предполага вариативност при четенето, обусловена от контекста или индивидуалните особености на носителя на концепта. Предвид познатата формулировка на средновековния схоласт и философ, *de facto* създател на концептуализма, Пиер Абелар² за същностите и понятията, основен признак на художествения концепт е неговата конституираност от индивидуалното съзнание, т. е. той представлява презентация на субективна форма на схващане на смисъла. Както посочва Лихачов.³ (Лихачев 1993: 3–9), той е и културнообусловена представа за света, част от една национална концептосфера, формирана от всички потенци на носителите на даден език, а богатството ѝ е правопрпорционално на развитието на националната култура, фолклор, литература, наука, изобразително изкуство. Важна функция за нейното формиране имат историческият опит и религията. Националната концептосфера се образува от съвкупността на индивидуалните, групови, общностни, национални и универсални концепти, т. е. концепти, имащи общочовешка или чисто национална ценност (вж. *Попова, Стийрнин*

1 elidaradanova@yahoo.co.uk

2 ... *in esse singulis individuis eandem rem non essentialiter, sed individualiter tantum...* (P. Abelard, *Dialectica*, 1115–1116).

3 Терминът «концептосфера» се използва от Лихачов в статията *Концептосфера на руския език*. Според него концептът съществува в определена идиосфера, обусловена от особеностите на асоциациите на всеки отделен човек и възниква като резултат от преходния езиков опит.

2010). Националният манталитет, от своя страна, като начин на възприемане и осмисляне на действителността, се определя от националната концептосфера, т. е. от когнитивните стереотипи на нацията, и обратно, както и от други фактори като национален характер и т.н., а спецификите на етническата менталност като колективно мировъзприятие, определящо съответни поведенчески стереотипи, се конституират в зависимост от геополитически, исторически и психологически фактори.

Диалогичността на художествените концепти в срещата на две понятийни системи – авторската и читателската, предполага среща и синтез на две концептосфери, основа на които би била националната, общностната или друга подобна. Ето защо Лихачов подчертава поезията и въобще литературата като мощен концептуален генератор. Художествените концепти съдържат в себе си националните, но представляват техен субективен вариетет, който се отличава с висока степен на асоциативност. Художественият контекст, в който е ситуиран концептът, функционира като диалогично поле на сблъсъка на авторското и читателското разбиране и демонстрира както персоналното преосмисляне на концепта през индивидуалния опит и възприятия на автора, така и потенцира ново ниво на осмисляне от читателя и обогатяването му от допълнителни асоциации. Художествените образи или концепти формират концептуалната картина на света на автора, актуализирайки и пресемантизирайки определени мотиви според авторското световъзприятие. Съществува и мнение, което обвързва художествения текст с твърде проблематичното понятие “авторски дух”, според което художественият свят се възприема като съпричастност към битието, възпроизвеждаща в художествени образи този авторския дух. Употребата и евентуалното инструментализиране на това понятие обаче прехвърля разглежданата проблематика в една твърде неясна област.

Според когнитивната теория в структурата на поетическата концептосфера, каквато е коментиранията от нас концептосфера на дома, се различават съответно понятиен, предметен, образен, асоциативен, символичен и ценностно-оценъчен слой (виж Тарасова 2009). За очертаването на индивидуалната картина на света в творчеството на Милош Църнянски най-сигнификативни са реконструкциите на образния, символичния и асоциативния слой на концепта. Символичният слой се обвързва с асоциации, които са традиционни, т. е. колективни или пък устойчиви авторски. Образният представя метафорични конструкции, които съдържат номината на концепта, а асоциативният – асоциации, които «отразяват закрепена в съзнанието на поета принадлежност на образите към една референтна област, определена ситуация или област на знанието в рамките на един културен код»⁴ (пак там).

Като важен елемента на поетическата концептосфера на Църнянски концептът дом има моделативна функция спрямо художествения свят в лириката на автора и се експлицира в различни асоциативни вериги, преосмислящи понятийното ядро в контекста на индивидуалното поетово мировъзприятие. Концептът рядко се реализира в художественото пространство чрез основното си значение; ядрото установява редица семантични връзки с допълнителни значения, свързани с националната концептосфера или принадлежащи на авторската – в това число не само индивидуалната, но и груповата, обвързана с определена

4 Преводът на цитатите от английски, руски и сръбски е мой - Е. Д.

литературна концепция, каквато е авангардната. В основното му съдържание по принцип влизат както общи, така и национални черти.

Създавайки своя художествен концепт за дома, Църнянски подхожда двупосочно - от една страна той се опира на сръбската традиция, респективно национална концептосфера, а от друга чрез модификацията и/или отрицанието ѝ конструира мрежа от значения, които са авторски (дори и когато става въпрос за варианти, през които се манифестира инвариант – напр. експресионистичният поглед към света). В художествения свят на автора домът е двойствен като понятие и експликация. Неговата интерпретативна зона е доста широка, като основното генериране на значения се осъществява най-вече на образно-асоциативно и символично ниво. Типичен пример е включването на романтическия интертекст, който създава сравнително устойчив метафоричен концепт. През различни културни кодове домът в лириката на Църнянски едновременно отразява менталността на сръбския човек, менталността на модерния човек и в частност менталността на една специфична група, която мисли родното през травмата на непринадлежността към неговите граници. Изгнаническото самосъзнание във всичките му варианти предпоставя това «пречупване» през сложния комплекс на проблематичната изгнаническа идентичност, през раздвоеността между носталгията и скептицизма, между идеализацията и отрицанието. Преди всичко обаче осъзнаването на невъзможността на дома, във всичките значения и контексти⁵, в които понятието и представата се осмислят, обуславя специфичната меланхолия на изгнаническия Аз, екзистиращ в една «територия на непринадлежност», която съществува «отвъд границата между «ние» и «външните»» (Саид 2002: 140). В този смисъл част от широкия диапазон от семантични интерпретации, чрез които концептът се експлицира в художествените текстове, е свързана със специфичния национализъм на изгнанието. Е. Саид посочва есенциалната връзка между двете: «Той (национализмът) афирмира дом, създаден от общността на езика, културата и обичаите, и правейки това, парира изгнанието, бори се да предотврати неговите опустошения» (Саид 2002: 139).

Тъй като поезията е нещо, което непрекъснато променя себе си, то лирическият субект – явен или скрит, който принадлежи на говора и съществува в него, също непрекъснато променя своят идентитет и продуцира прогресия от нови смисли, най-често изхождайки от определена семантична рамка, която запълва с нюанси или трансформира в съответствие с новото Аз. В това отношение лириката на Църнянски е много интересна. От Видовданския цикъл през любовната лирика и *Стражилово до Ламени над Београдом* могат да се очертаят разнопосочните процеси на метафоризации на родното, като метафоричната парадигма на Църнянски е резултат едновременно на конкретно поетово мировъзприятие и определена поетическа платформа. Иницирираните метафорични образи се вписват в характерната за Църнянски *абстрактно-ойредметяваща авангардистка образност* (виж Брајовић 2000: 252).

Както вече споменахме, авторовият поглед към света се характеризира с неоднозначност на интерпретацията на художествените концепти, в основата на които лежи една от главните дихотомии на твореца: живот - смърт. Това обуславя манифестациите на концепта дом в две семантични редици, всяка от които иницирира както общи и традиционни представи, така и маркира отклоненията

5 В това число и авангардната емиграция от земния дом в етеричния или в някоя друга негова проекция - езика, праекзистенцията и т. н.

в осмислянето му. В лириката на Църнянски домът като жилищно пространство и като непосредствено обкръжение почти липсва. Отсъствието на дескрипция или на маркери на дома биха могли да се тълкуват еднозначно като изчезване на разбирането за дома като приютено пространство, съответно промяна на ядрото, едновременно универсално и национално, на концепта. Лексемата “къща” се появява в *Пролог* на цикъла *Вигдовданске ѝесме*: “У кући ми је пијанка, и блуд”. Подчинена на художествения контекст, тя развива асоциативна верига по посока на игнориране на основното съдържание на концепта и трансформирането му в концептовите варианти дом-родно пространство, дом-род, дом-душа и т.н. В поетическия дискурс на Църнянски липсва дълбинният патос на родния дом - патосът на семейството, липсва и често срещаният в сръбската лирика (най-често през осмислянето му като специфична форма на траене или метонимия на хармонична екзистенция), дом-памет, който съхранява спомена за хората, които го създават. Тъй като домът е център на човешкото виждане за света и своеобразен посредник между вътрешния свят и външния и едновременно културна призма, през която се осъществява възприемането на действителността, по презумпция би трябвало да противостои със своя предпоставен домашен ред или огледално да отразява външния свят. Църнянски игнорира първото и в цитираната творба отваря четене на художествения концепт по посока на разпадането на света и обезсмисляне на обкръжаващата действителност. Домът влиза в ролята на пространствена метафора, в която се оглежда несъществуването; маркира хетеротопично пространство. Експресивните конотации трансформират дома от топос на порядъка в топос на разпада, където оргаистичната карнавалност функционира по посока на осмислянето му като ерзац или анти-дом. В тази си позиция домът лишава лирическият субект от възможността да даде адекватен смисъл на обкръжаващата го действителност. В този контекст би могъл да бъде интерпретиран и топосът на Троя, който дава добър пример за концептуална миграция в процеса на метафоризация (виж Рикьор 1994: 338). Метафората се чете в сръбския критически дискурс като военната действителност, но, според нас, Троя е обект на вторична символизация по посока на мислене на удомеността и притежава характеристики на хетеротопия. Лирическият Аз е затворник в пространството на Троя, която унищожава алтернативната метонимия на дома – утопичната Итака и трансферира значения по посока на преосмислянето ѝ. Осъществява се двупосочен процес на пренос, Троя се проектира върху Итака - “...на Итаки и ја бих да убијам...” и обратно – Троя става метонимия на родното, инициализирайки евентуално референции към т.нар. балкански мит⁶, който, според Норис, Църнянски свързва с милитаризма (виж Норис 1999: 334). Така художественият концепт дом се реализира в съвсем противоположно семантично поле. Преобръщането на първоначалния смисъл на идеалното пространство детерминира и унищожената връзка с близкото обкръжение, домът-семейство е изпразнен от съдържание. Поетът казва: “Ни мајке, ни дома не имадосмо”, като негативната градация е насочена към традиционната концептосфера, през която субектът се идентифицира. Домът е фигура на отсъствието. Неговата празнота означава прекъснатата връзка, прекъснатата традиция. Два пъти лирическият субект визира себе си като бездомен - във вече цитирания пример и в *Сипражилово*: “И, тако, без дома “. Това би могло да обясни присвояването на друго пространство, с кое-

6 Любомир Мицић също залага на стихийната войнственост на балканския човек в своята концепция за балканизацията.

то се обвързва пожеланата екзистенция. В лириката на Църнянски удомяването се осъществява в една идеална проекция. Суматраисткият дом обаче е визуализиран не само през нордическите и екзотичните топоси и имплицирани в тях смисли; по-интересни от нашата гледна точка са трансформациите на географските маркери на сръбското родно, тъй като топонимните и културни метафори презентират авторовата художествена концептосфера. на севера/етера.

Както посочва Елиаде “всяка територия, която е завзета с цел да бъде обитавана или използвана като „жизнено пространство“, предварително бива преобразувана от „хаос“ в „космос“; това означава, че вследствие на ритуала тя придобива „форма“ и по такъв начин става *реална*” (Елиаде 1994: 19). Цитираме известната антропологическа теза във връзка с битуването на една важна проекция на дома в поезията на Църнянски, а именно сакралния дом, който е компенсаторен по отношение на разколебаната обичайна представа. Ситуирането на лирическият субект в храма, според Елиаде, място, където се срещат трите космически области: Небето, Земята и Адът, е знаково за ритуалната реинкарнация на Аза, както и за постигането на ново битие. Чрез този акт субектът се приобщава към митологичния дом, наречен Сърбия. Но Църнянски употребява като референти само част от асоциативния контекст на националния мит. Той игнорира или негира разказа за Велика Сърбия, представящ се чрез образи на средновековното кралство, така типичен за модернисткия византизъм. Например в *Лирика Ишаке* концептът се интерпретира в контекста на една променена визия за историята – като лична трагедия. Отношението на Църнянски към миналото не е еднозначно и вероятно това се обяснява с конфронтацията между експресионистичния поглед към света и традиционалистката визия за родното на родения в Австро-Унгария творец.

Стихотворението *Моја Раваница* дава добър материал за реконструкция на асоциативното разгръщане на концепта⁷, тъй като представя т. нар. артефакт-морфен образ, който, както е известно, има стабилна традиция в сръбската поезия. Маркерите, посредством които се осъществяват идентификации между храма и дома са добре познати – текстът е поле на символично-религиозна концептуализация – също както и референциите към националните митове, през които субектът мисли себе си. Храмът е място на паметта и удомяването в него осигурява алтернативно траене като компенсация на изчезналия роден дом-памет. От друга страна той е паметник, в който се случва националната хиерофания, поле на манифестация на националното. Ритуалният жест при Църнянски – посвещаването, цели унищожаването на времето, като негира субектовата екзистенция в сегашното и възпроизвежда сътворението: “жертвата, която се дава, докато се строи къща (църква) е само човешко подражание на първичното жертвоприношение, за да се даде живот на света.” (Елиаде 1994). В творбата има скрито цитиране на два дискурса – националния историко-митологичен и християнския. Въпреки доминацията на пръв поглед на интимното, Азът се жертвопринася през архетипа на утробата и майката и митичният миг на Началото се проектира върху сакралната смърт, свързваща се с героично-мъченическият сръбски дискурс.

Поетическият текст е също така добър пример за специфично за Църнянски разширяване на периферийното интерпретационно поле на концепта дом в

7 Архетипния културен концепт на дома може да се разглежда и като мит за създаването на културата.

съотнасянето му с други концепти. Реализацията на концепта в определен смислов регистър и неговото адекватно четене най-често употребява метафоризацията и метонимията. В когнитивната теория в основата на метафоризацията стои процедура на обработка на структури знания, представящи обобщен опит на взаимодействието на човека със света. Тъй като процесите на човешкото мислене са до голяма степен метафорични, “концептуалната система на човека е структурирана и определена от метафората” (Лакоф, Джонсон 2004: 26). Особен интерес представляват т.нар. концептуални метафори в качеството им на устойчиви съответствия между сферата на източника и сферата на целта. Специфична способност на тези концептуални метафори е да образуват съгласувани концептуални структури – когнитивни модели, които са вече чисто психологически, и когнитивни категории, близки до гешалтите. Това означава съответно създаване на определени модели на метафоричните образи и авторска концептуална система. В тази система основни конституенти и основни метафорични концепти, разпознаваеми в лириката на Църнянски, са домът отечество, домът смърт и етеричният дом като алтернативно пространство.

В логическата редица от представи концептът родина е фундамент на себеситуирането на индивида, надграждащ понятията за дома като семейство и като родно място. Както отбелязахме, тези варианти в поетическите текстове са потиснати за сметка на система от образи, които изграждат обобщен образ на Сърбия. Себепологането на лирическият Аз е в рамките на опозицията свое – чуждо (светът се мисли през парадигмата на родното) реферира към специфичната раздвоеност на изгнаническият субект (във всичките му интерпретативни модели), едновременното съзнание за принадлежност и непринадлежност. Усещането за изпадналост и изхвърленост при Църнянски е презентирано чрез извъндомовото пространство: „otadžbina je rišana ulica”. Един от най-репрезентативните текстове по отношение на реализациите на художествения концепт на дома е творбата *Сърбија*. Н. Реброя (Реброња 2007) интерпретира текста като връщане към началото; духовно завръщане в родината, видяна като абсолютен, което става възможно в състоянието на изгнаничество. Сърбия означава едновременно и алтернативна екзистенция - като всеки абсолютен тя предполага космически дименции, променяйки Аза в “нереално, духовно същество”(пак там). Именно тази трансформация прави въобразима срещата между суматраисткия, според А. Петров, човек и дома-Абсолютен. (Петров 2005: 113). Общ мотив както в *Сърбија*, така и в *Стражилово*, *Лирика Ишаке* и *Ламениша*, е мотивът за смъртта. Във визираните творби концептът дом е обвързан с концепта смърт през символа на гроба. Гробът в лириката на Църнянски трябва да се оразличи от смъртта унищожение, чийто семантичен диапазон е разгърнат в текстовете на сборника *Лирика Ишаке*. Според Айдачич “тази насоченост към смъртта трябва да се тълкува като усещане за напразност, на меланхолия” (Ајдачић 2007) от страна на субекта, който преживява битието като “предверие на Смъртта”, но именно през гроба, като част от домовата концептосфера, Църнянски преодолява историчността на смъртта. В текстовете гробът е място на паметта и предполага траене. В тази интерпретация се оглежда едновременно както национална и универсална концепция, така и един национален литературен дискурс. Обвързаността на мотива за предците с образа на гроба се манифестира в поезията на Църнянски в интертекстуална връзка с лирическият дискурс на Радичевич, Змай и т.н. Концептът за *родния гроб* се чете през метафората за цветето над гроба в първата

част на *Ђачки расшанак*, въпреки че в *Стражилово* напр. символичният знак за смъртта живот е етеричното дърво.

Именно в този текст се оглежда преодоляването на разбирането за смъртта като завършек на *историята* на индивида; че споменът *post-mortem* за тази *история* е граничен и всичко, което се свързва с индивидуалността, престава да съществува в даден момент след смъртта. “Гробът на Бранко” е когнитивен модел, който потенцира безкрайната повтораемост на инварианта във вариантите на четенето, но представите и инициализирането на Бранковия текст като споменова визия, звучене и т.н е строго индивидуална. В същото време исторично-дуалното съзнание е потиснато за сметка на архаичното, което, “игнорирайки индивидуалния спомен, запазва общата памет за предците” (Елиаде 1994: 17).

Въпреки иронията в стиха от *Здравица*, че гробът е “Едино лепо, чисто и верно”, Църнянски развива едновременно негативна и позитивна представа за гроба. Интересна е интерпретацията на гробището като вода, чиято очистителна сила се обвързва и с реката на забравата, за да роди новия суматраистки човек.

Забравата е категория, която се отнася и към образа на митичния град. В сръбската литература идеализираният образ на столицата низхожда още към средновековието. В *Ламенї над Београдом* Белград е суматраистки топос⁸, който се вписва в представата за идеалния дом. Но докато *Сърбија* се чете основно в полето на етеричното, то Белград има двойствени конотации. В монографията си Сл. Владушич вижда в отношението на Църнянски към Белград традиционни ценности като чест, родолюбие и т.н. и мисли образа през помиряването на традиционните и модерните ценности, на Белград и Мегалополиса (Владушич 2011: 335–336). Интерпретирането на текста като премахване на “романтичката подялба, която противопоставя града и националната традиция” вероятно има основания, но по-интересна е концепцията за Белград като *Полис*, чийто концепт “обединява в себе си защитата на постигнатите ценности, на които се основава националната култура и идентитет” (Владушич 2013: 128). Владушич има предвид концепта за националния идентитет, обвързан с дома град, “който едновременно защитава достойнството на индивида и му дава възможност в рамките на този идентитет, а не обратно или против него да комуникира с Другите” (Владушич 2013: 128). Доколко обаче урбанистичния поетически дискурс може да изговори националната идентичност в средата на ХХ век, чиито конституенти и без това са в известна степен в процес на преосмисляне и пренареждане. Ако “основното свойство на града е неговата символична сила да означава близост, която не задължава и не се установява с програмна цел извън свободата на съществуването в едно общо място и в една обща среда, която прави тази свобода възможна” (Жерков 2013: 77), то художественият образ на столицата в *Ламенїа* не се припокрива изцяло с представата за пространство на свободата. Градът в поемата е преди всичко идея. Тази идея имплицира както идеалния град на Платон, който има небесен архетип (*Държавата*), но митичната му област е разположена в надземните сфери (виж Елиаде 1994: *lib.rus.ec*), така и топосът Итака⁹ на изгнаническият дискурс. През призмата на емигрантския поглед Белград би могъл да се тълкува “като последно убежище на изгнаника(...)и пространство на възстановената идентичност”, а поемата – като опит “да помири субектив-

8 П. Джайджич (Цаџић 1993) вижда в него вариант на поетовата Terra utopica.

9 Има се предвид повторното усвояване на пространството на родното/хармонично пространство и постигане/възвръщане на тоталитета.

ното си усещане за чуждост с духовната принадлежност към една национална общност” (Христова 1994: 25). Въпреки това изгнаническото съзнание е разколебано по отношение на постигането на пожеланата цялостност, която свързва с акта на завръщане (нека не забравяме, че Одисей слиза на Итака като «друг»).

Незасимо от топонимните маркери на реално съществуващо пространство, Хелиополисът - Белград е автономен пространствено-времеви континуум; културна представа за митичната екзистенция. Двата контрастиращи дискурса на изгнаническото съзнание очертават опозициите дом-бездомност, вечност-смърт, спрямо които се формират двете концептуални оси. Ако Белград е метафора на изгубеното родно ¹⁰, то очаквано би трябвало да съществуват индикатори на личен спомен, а тук реалиите са част като че ли от нечия друга визия, нечие друго дистанцирано разказване на града. Вместо това лирическият субект по-скоро експлицитно емоционалното си преживяване на една идея, докато припомнянето е свързано с други места. Спомените фрагменти често не разказват история, а представяват асоциативно навързани мотиви, усещания, чувства. Хаосът на света е опозициониран на порядъка/космоса на града, но този космос не принадлежи на емигрантския субект. Невъзможният дом и неговото осъзнаване като такъв от Аза се проектира върху метафоричната смърт в Сахара, където именно пустинята е образ на родното. Субектът е дистанциран от града, който съществува като утопична представа и никога не се обвързва пряко с картини, в които субектът би принадлежал на утопичното пространство.

Много по-ясно е ситуирането на концепта в архетипа на митичната планина, в която Аз-ът се самоекспонира. Геопоетемата Фрушка гора е свързана с архаичния концепт за небесната планина. Също както града и храма, архаичното връване в небесните архетипи се отнася и към Свещената планина, където се срещат небето и земята и която се намира в центъра на света. В сръбската литература Фрушка гора става емблематичен елемент на визията за родното в творчеството на Радичевич и, както и при други творци (Костич), функционира като завършен митологичен образ. Идентифицирайки се с поколението на романтическите поети и най-вече с Радичевич, Църнянски репликира в *Сиражилово* романтическата визия за родното като средоточие едновременно на Дионисиева екзалтация и радост и съзнание за трагична предопределеност. Концептът се реализира в първия семантичен пласт посредством мисленето на естественото единство на човек и природа, “която в своето циклично движение носи винаги раждане и обновяване” (Раичевич 2003:678); това четене е един вид «интродукция» към разгръщането на семантичните вериги, които са вече свързани пряко с индивидуалната менталност. Г. Раичевич посочва нещо много важно за реконструкцията на смисловия диапазон на концепта - елегичния тон. В текста си Църнянски присвоява чужд глас, изразява себе си чрез концептосферата на друг поет и настоява да бъде четен през чуждия образен свят. Читателското съзнание оразличава в тази художествена полифония смисловия нюанс именно във взаимодействието на двете концептуални парадигми. Църнянски развива образа по посока на митологичната субектова предекзистенция – щастливото време. За разлика от *Ламенѝа* в *Сиражилово*, а и в други текстове, принадлежността към

10 Ина Христова вижда поемата “като един микромодел на неговия /М.Ц./ изгнанически текст, който протича като лутане, като несвързано изреждане и натрупване на имена – на градове, места и личности; текст, който се изписва чрез разноезичие, носещо послание – Нищо, Никъде и Нищета.” (Христова 1994: 24)

високото пространство е споменена. Лирическият Аз въобразява завръщането в родното именно като завръщане в планинското лоно, което е аркадично пространство¹¹. В *Стражилово* Фрушка гора е небесен дом, въпреки че концептът за небесното се проектира в авторската концептосфера на отказания дом - Фрушка гора е обвързана и със символиката на мрака - със сянката и тъмнината. В структурата на метафората се осъществява сложно опосредстване между източника на метафорическия образ – сферата-донор/дом, през образната представа Стражилово-Фрушка гора към сферата-мишена – небесния дом, страна и т.н

Едновременно с това концептуалната метафора Фрушка гора има йерофаничен статус. Бихме желали да подчертаем, че йерофанията предполага избор, категорично отделяне на йерофаничния предмет от всички останали обкръжаващи го предмети, като се превръща “в йерофания само в мига, когато престава да бъде обикновен светски предмет или прониква в ново, свещено измерение” (Елиаде 1994: 38). Топосът Стражилово се трансформира именно по този модел. И смъртта, и живота са в пряка релация с небесното пространство, метафоризирани през авторовата визия за черешовия цвят, в преосмислянето на архетипа на Космическото дърво, Центъра на земята и въобще мита за сътворението в контекста на суматраистката концепция. Символът на черешата е обичаен и синтезира както балканската традиция в аналозите за света, така и източната. Но двата дискурса употребяват различни семантизации на черешата. Докато в балкански контекст дървото се обвързва с определен стереотип на отношения и се представя като визуализация основно на дендралния образ или плода, то в източната акцентът е върху цвета - основните семантични интерпретации са в полето на естетическото и мимолетността на съвършения миг. Именно копнежът по съвършения миг и по тишината се обвързват с метафоричния концепт на Фрушка гора. Итака, Хиперборея, Срем, Сърбия и донякъде Белград са манифестациите на идеалния дом. В поетическия дискурс на Църнянски експликациите на „носталгията по рая“ са винаги непосредствено или опосредствано обвързани с осъзнатата бездомност като екзистенциална съдба.

В качеството си на метафоричен концепт домът принадлежи основно на авторовото индивидуално съзнание, потискайки концепти, принадлежащи на общностното. В поезията на Църнянски той е вписан в идеята на суматраизма, в основата на която стои свързаността на нещата в света. Доколкото суматраизмът тежнее към преодоляването на някакви граници, то той осъществява това в рамките единствено на литературната конструкция. Двойствеността на субектовото съзнание в тази поезия се проектира в съществуването на две паралелни визии за света, като едната е компенсаторна спрямо другата - утехата срещу лудостта на битието, разрухата срещу небето, атавистичния инстинкт срещу Итака. Ако *Лирика Итаке* средоточава емоционалното авторово отрицание на разрушението, то *Суматра* е утеха, построяване на имажинерен дом. Реално Църнянски изоставя идеята за географския дом. В суматраистката визия, субектът се удоявя в етеричните бели върхове чрез унищожаването на собственото същество, чрез отърсването от връзките с реалността и сънуването-бягство от безнадеждността и скръбта. Невъзможният земен дом става етерична реалност.

11 Както припомним С. Веселинович, мотивът за завръщането към духовното здраве на Античността идва в експресионизма от творчеството на Хьолдерлин и Новалис (Веселиновић 2006: 559)

Литература

- Ајдачић 2007: Д.Ајдачић, Меланхолија у делу Милоша Црњанског. – у: *Славистичка истраживања*, Београд, 227–231. http://www.rastko.rs/knjizevnost/nAjauka_knjiz/dajdacic-melanholija_c.html, 16.10.2012
- Большакова 2012: А. Ю. Большакова, Теорија архетипа и концептологија. *Културолошки журнал*, 1/7//http://www.cr-journal.ru/rus/journals/109.html&j_id=9-, 10.02.2012
- Брајовић 2000: Т. Брајовић, *Теорија песничке слике*, Београд ЗУНС.
- Велмар Јанковић 2005: С. Велмар Јанковић, Песник тренутка, који нестаје. – у: М. Ломпар (ур.), *Књига о Црњанском*, Београд: Српска књижевна задруга, 3–37.
- Веселиновић 2006: С. Веселиновић, На острву апстракције – Милош Црњански и Георг Тракл. – у: *Зборник Мајнице српске за књижевност и језик*, 54/ 3, 549–563.
- Владушић 2013: С. Владушић, Виртуелни становник Мегалополиса, *Летопис Мајнице српске*, 491,1–2, 118–130.
- Владушић 2011: С. Владушић, *Црњански, меғалополис*, Београд: Službeni glasnik.
- Елиаде 1994: М. Елиаде, *Митићи за вечности заврћане. Архејити и повћорение*, Софија: ИК „Христо Ботев“.
- Елиаде 1998: М. Елиаде, *Образи и симболи. Размисли вврху мағическо-релиғиознајћа символика*, ИК „Прозорец“ 17
- Јерков 2013: А.Јерков, *Један немоғући осврћи на урбановилију, двадесет првојалих година касније*, *Летопис Мајнице српске*, 491,1–2, 65–86.
- Лакофф, Джонсон 2004: Дж. Лакофф, М. Джонсон. Метафоре, когорими ми живем, Москва: Едиториал УРСС.
- Лихачев 1993: Д. С. Лихачев, Концептосфера руског језика, *Изв. АН. Сер. Лиш-ры и језика*, 1, т. 52, 3–9.
- Норис 1999: Д. Норис, Трагом балканског мита - и даље, *Зборник Мајнице српске за књижевност и језик*, 47/2–3, 327–336.
- Петров 1971: А. Петров, Србија, - у: А. Петров, *Поезија Црњанског и српско песничство*. Београд: Vuk Karadžić, 1971.
- Петров 2005: А. Петров, Стражилово.- у: М. Ломпар (ур.), *Књига о Црњанском*, Београд: Српска књижевна задруга, 38–71.
- Појова, Сћернин 2010: З.Д. Појова, И. А. Сћернин, *Когнитивная лингвистика*, Москва : АСТ : Восток-Запад.
- Раичевић 2003: Г. Раичевић, Есеји Милоша Црњанског. Интертекстуалност као кључ интерпретације, *Зборник Мајнице српске за књижевност и језик*, 51/ 3, 675–684.
- Реброња 2007: N.Rebronja, Komparativna analiza poeme Miloša Crnjanskog „Serbia” i Blokove pesme „Rusija”, *Sveske*, 83, 113–124.
- Рикћор 1994: П. Рикћор, *Живаћа метафора*, Софија: Лик.
- Саид 2002: Е. Said. Reflection on Exile.- In: Е. Said, *Reflections on Exile: And Other Essays*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 173–187.
- Стојановић 1998: М. Стојановић, Суматраизм в контексте европејског модернизма, *FACTA UNIVERSITATIS, Linguistics and Literature*, 1/5, 293– 299.
- Џадић 1993: П. Џадић, *Повлаићени простири Милоша Црњанског*, Београд: Просвета.
- Тарасова 2009: И. А. Тарасова. Индивидуална концептосфера как основа поетическог идиостиља, *Держава ћа региони: Науково-виробничий журнал. Гуманитарни науки*. 3–4, 54–58.
- Христова 1994: И. Христова. Емигрантският текст на Милош Црњански, *Литературна мисъл*, 3, 21–28.

„НЕМОГУЋИ“ ДОМ МИЛОША ЦРЊАНСКОГ

Резиме

У раду се разматра проблем *немогућег* дома у лирици Милоша Црњанског у вези са испитивањем стваралачке интерпретације концепта дома као део индивидуалне ауторске поетичке концептосфере. У метафоричком концептуалном систему аутора као основни конституенти се препознају дом матична земља, дом смрт/гроб и етерички дом као алтернативни простор.

Визија Црњанског се испитује у контексту српске лирске традиције односно у контексту хијерофанизације одређених географских топоса као што су Фрушка гора и Стражилово, чији је почетак у лирици српског романтизма. Топоси су разматрани и као манифестације етеричког места.

Посебан објекат коментара је визија Београда као простор желене хармоничне екзистенције ком субјекат не припада јер тај идеални град се остварује у пољу идеја и се повезује са темом немогуће утехе у емигрантском дискурсу.

Испитују се и презентације специфичног национализма, који у поезији Црњанског се остварује преко персоналне визије отаџбине и историје и која се испољава у релацији са ауторовим трауматичким искуством, као што и утицај подвојености субјектоне свести, која се пројектира у две паралелне слике света, на уметничку концептосферу дома.

Кључне речи: ауторска концептосфера, концепт дома, лирика, Милош Црњански

Елена И. Дараганова

Sofija Kalezić Đuričković¹
 Univerzitet u Kragujevcu
 Filološko-umetnički fakultet
 Odsek za filologiju
 Katedra za srpski jezik

INTERTEKSTUALNOST DAVIDOVE ZVIJEZDE ZUVDIJE HODŽIĆA

Zuvidiju Hodžića smo prvo upoznali kao pjesnika, a potom kao pripovjedača i romansijera – njegova početna poetska zbirka *Na prvom konaku* (1970), knjiga pripovjedaka *Gluva zvana* (1974) i roman *Gusinjska godina* (1976), publikovani u nekadašnjem Titogradu, najavljuju novo ime na dotadašnjoj sceni crnogorske literature. Njegovo, po sudu književne kritike, literarno najuspjelije ostvarenje – roman *Davidova zvijezda* doživio je više izdanja od 1991. godine, kada se prvi put pojavio u štampi sa veoma laskavim ocjenama. Tok istorije u ovom ostvarenju mozaičkog karaktera je izokrenut postmodernističkim narativnim postupkom, koji specifičnim čini oslanjanje na tradicionalnu folklornu građu. Ovo ostvarenje modelovano je iz autorovog nataloženog životnog i kreativnog iskustva, kao i uspomena ponesenih iz djetinjstva, koje je on postupkom preplitanja stvarnosti i mašte pretočio u galeriju uspelo vjanih junaka i situacija. Fragmentarnost *Davidove zvijezde* počiva na umnožavanju tačaka gledišta sa kojih se predočava naratorovo viđenje, praćeno tretiranjem različitih fenomena, od socijalnih i etničkih do porodičnih i psiholoških.

Ključne riječi: roman, intertekstualnost, Orijent, zvijezda, istorija, poezija

Rođen 1944. godine u Gusinju, Zuvidija Hodžić je najveći dio tema i motiva koji su ga osvajale preuzeo iz ambijenta vlastitog zavičaja i tegobnog života njegovih stanovnika u problematičnom poslijeratnom vremenu na pograničnoj teritoriji plavske opštine. Nakon spomenutih ostvarenja, Hodžić objavljuje knjigu reportaža i putopisa *Jedan dan života* (1995) u kojoj je na živopisan način opisao ljepotu i istorijat rodno kraja nadahnutošću istinskog umjetnika, koji dio po dio strpljivo i maštovito oblikuje svoju tvorevinu. U knjige zapisa i crteža *Podgoricom starom* (1999) i *Otkrivanje zavičaja* (2003) pisac je unio mnoštvo rafiniranih detalja, predstavljajući date gradove sa početka prošlog vijeka, ističući njihovu kulturnu baštinu i originalan folklorni duh. Zbirkom pripovjedaka *Neko zove* (2003) on još jednom potvrđuje epitet jednog od najuspješnijih imena savremene literarne scene. Ovaj književnik, koji je Filološki fakultet diplomirao u Prištini, ujedno je uspješan ilustrator sa više samostalnih izložbi, urednik listova *Doclea* i *Koha*, te jedan od osnivača časopisa *Almanah*. Njegovo, po sudu književne kritike, literarno najuspjelije ostvarenje – roman *Davidova zvijezda* doživio je više izdanja od 1991. godine, kada se prvi put pojavio u štampi. Tok istorije u ovom ostvarenju mozaičkog karaktera je izokrenut postmodernističkim narativnim postupkom, koji specifičnim čini oslanjanje na tradicionalnu folklornu građu. Ovo ostvarenje modelovano je iz autorovog nataloženog životnog iskustva i uspomena ponesenih iz djetinjstva, koje je on postupkom preplitanja stvarnosti i mašte pretočio u galeriju uspelo vjanih junaka i situacija.

1 pgstudio@t-com.me

Ako se za modernistu može reći da čitaocu nudi lični pogled na svijet, postmodernista apriori odustaje od takve ambicije, s obzirom da je odnos između autora i teksta u postmodernoj književnosti posredniji. Tako, u *Davidovoj zvijezdi* nailazimo na više tokova kazivanja, saopštenih iz različitih opservativnih i doživljajnih prizmi, pa ovo ostvarenje donekle može podsjećati i na zbirku pripovjedaka. Romaneska forma dopušta čvršće kauzalne odnose između epizoda, kao i funkcionalnije povezivanje pojedinih proloških pasaža sa pripovijednim epilogom. U knjizi *Ontološki pejzaž postmodernog romana* autor Miroljub Joković piše o pojedinim odlikama ovakve vrste proze: „Autor nije mnogo zabrinut oko statusa svog teksta: gde i kada počinje, kako se nastavlja, kako se i gde završava, da li ga sačinjavaju lingvistički ili i drugi znaci. Mnogi od postmodernističkih tekstova jesu skupovi relativno nezavisnih tekstova koji dovode u pitanje žanrovski kod. Ulančanost takođe može postati problem među paragrafima ili rečenicama; mnogi paragrafi ili rečenice ostaju nezavršeni... U postmodernističkim tekstovima insistiranje na kodu je daleko jasnije nego u modernističkim. U nekim tekstovima je pitanje konstruisanja priče mnogo važnije nego sama priča.” (Joković 2002: 13)

Često nam može djelovati da postmoderni autor prihvata svijet onako kako ga primjećuje, bez želje da ga strukturira u nekom logičnom poretku. Ovakvo viđenje može proizilaziti iz toga što ova vrsta stvaralaca po pravilu intenzivnije pokazuje sklonost ka imaginaciji nego iskustvu, međutim - to nije slučaj i sa stvaralaštvom Zuvdije Hodžića. Fragmentarnost *Davidove zvijezde* počiva na umnožavanju tačaka gledišta sa kojih se predočava naratorovo viđenje, tretirajući fenomene različitih vrsta, od socijalnih i etničkih do porodičnih i psiholoških. Kroz ovo djelo prolazi čitava galerija najraznovrsnijih junaka koji usud vremena i društva u kojem egzistiraju nose dostojanstveno, od malog Davida iz čije se opservativne perspektive saopštava važan dio kazivanja u romanu, do žene graničara Mađara - Jolande ili sporednog junaka Gojka Perovića koji je ubijen zato što je pojeo kačamak koji mu je domaćin dao, a narod je bio gladan.

Kao moto ovog romana iskorišćen je stih iz sanskriptskog epa Indije *Mahapharata*, koji predstavlja jedno od najvećih umjetničkih dostignuća narodne književnosti, sa velikim vjerskim i filozofskim značajem: *Svo je nebo bilo osvjetljeno kada je ona letjela po njemu*. U skladu sa ekspresivnošću ovog citata, prološka granica romana počiva na jednoj od najljepših slika orijentalnog svijeta u granicama naše proze: „Ima tu svega: porcelana i svile iz Kine, brokata, noževa i sabalja iz Arabije, posuđa iz Sirije, beza iz Egipta, zelja iz Irana, voska i krzna iz Rusije, lazurnog kamena iz Turske, krdže i purzičana iz Grčke, mirođija iz Indije. Sve se tu može kupiti: pravi i lažni biseri, zlato i dragulji, broševi, manine i minduše, đerdani od sedefa i čilibara, ljekoviti uvarci od voća i trava, melemi od ječmenog slada i suhih krušaka, slatko od lišaja, pekmez od ruža, mirisi od rajskog drveta, jasmína i ambre, narcisa i palminog cvijeta, mažurana i bizama (mošusa).“ (Hodžić 2009: 7)

Obrazac ovakvog modela pripovijedanja nalazimo u čuvenom arapskim pričama iz *Hiljadu i jedne noći*, čije narativne tehnike aktivno učestvuju u modelovanju ovog romana. Istovremeno, ovakav uvod omogućava naglašavanje hronotopske paralele između međusobno udaljenih, a psihološki sličnih svijetova Bagdada i Balkana. Sjećanje junaka Davida i njegova ispovijest o sudbini ujaka Kalmija, koja čini značajan dio predmetne okosnice djela, data je u svom individualnom i kolektivnom, odnosno arhetipskom vidu. U daljem prikazivanju orijentalnog ambijenta Istambula, autor nas lišava idealizovanih predstava o blagotvornosti njegovog uticaja na pojedinca, dajući prednost ljepoti arapskih oblika: „Naš slavni Carigrad, sa Svetom Sofijom, Sveštenim dvorcem i Hipodromom, s moćnim Valensovim vodopadom, s palatama od mermera iz Karare, bijelog kao ilirski sir i mramora iz Efesa, zelenog kao dolina Likosa, od tamnog

porfira iz Palmire, crvenog granita iz Egipta, ružičastog s Parosa, plavog iz Iberije, žutog iz Duklje i ljubičastog iz Rugove, s kupolama svijetlim i čistim kao ogranci nad Olimpom, s trgovima Avgusteona, Konstantina, Bika i Arkadija, opkoljenog statuama, sa ulicom Meza tako dugom da brzim dvokolkama treba pola dana da joj stignu do kraja – oborio bi glavu pred veličinom bagdadskih zdanja. Naše su crkve i palate ljepše i bogatije iznutra nego spolja (što je blisko duhu našeg čovjeka koji kao dijamant nosi svjetlost u sebi), njihove su lijepe i iznutra i spolja.“ (Hodžić 2009: 7)

Na početku prološke granice romana stoji: *glava prva, u kojoj se ne događa ništa značajnije. Ona je kao kapija-kroz koju se ulazi u grad na Istoku ili priču, a na početku epiloške: glava posljednja, u kojoj se ne događa ništa značajnije. Ona je kao kapija iz koje se izlazi iz nekog grada na Istoku. Ovog puta to je Bagdad.* Između te dvije narativne varke stoji složena predmetnost ovog romana čiji lajt-motiv predstavlja simbol Davidove zvijezde - žute šestokrake, simbola uniženih. Kroz svijetove junaka čiji se udes odi-grava u plavsko-gusinjskom ambijentu, autor tretira sudbine muslimanskog, hrišćanskog i jevrejskog življa, čiju zajedničku komponentu predstavlja činjenica da egzistiraju na pogrešnom mjestu i u pogrešnom vremenu.

Književni junaci su uslovljeni prostorom i vremenom, a realistički i dokumentaristički način pripovijedanja kombinuje se sa onostranim i fantazmagoričnim. O kompozicionim svojstvima ovog ostvarenja Borislav Jovanović zapaža: „Roman *Davidova zvijezda* Zuvdije Hodžića je jedno od ostvarenja moderne crnogorske literature čiji se početak nalazi na kraju, a kraj na početku. Do ovakvog palindromskog semantičkog sistema došlo se kompleksnom strukturom knjige koja antitradicionalističkim pripovijedačkim tokom stvarnost pretvara u privid, neobično u obično, ljudsku sudbinu u neprestano ponavljanje istog. U ovakvu kompozicijsku i svaku drugu enigmatičnost romana ušlo se kako bi se lična i biblijska iskustva mogla receptilnije dodirivati i spajati u onome što se može nazvati beskrajna, otvorena priča.“ (Jovanović 2002: 59)

Ovakav kritički sud svjedoči da ostvarenje *Davidova zvijezda* doživljava različita viđenja kroz nova tumačenja kako u sinhroniji, tako u dijahroniji, te da njegova složena struktura ne može biti iscrpljena sagledavanjem samo iz jedne hermeneutičke prizme. Da bi čitalac shvatio njegovu bit mora razgrnuti površinske slojeve teksta i otkriti njegova skrivena značenja i suštinski smisao. Primalac uspostavlja aktivan stvaralački odnos sa književnim tekstom, usvajajući činjenice iz njega, ali pružajući mu i dio sopstvenog životnog iskustva. Živopisne slike orijentalnog svijeta predstavljaju samo spoljašnji okvir jedne, po primarnoj suštini tragične sudbine pojedinca, koja u uskovitlanom vremenu prerasta u kolektivni udes.

Kroz predmetnu strukturu ovog djela prolaze slike različitih junaka, od kojih je najtragičniji Davidov ujak Kalmi, koji strada po Rezoluciji u doba Inforbioa i na kraju sam sebi oduzima život. Takođe, niko ne može da shvati zašto su studentu Vešoviću „obilili bubreg“ zatvoru, kada je prije toga čak i sa ikona premazao Hristov lik i naslkao Staljinov, pa i brkove pustio da liči na čuvenog ruskog vođu. Ovo ostvarenje posjeduje zanimljivo koncipirane misli u dosluhu sa odmjerenošću čovjeka Orijentalnog svijeta „u kojem je sve imalo uši“, kao na primjer: *i u mjestu na kojem nema ljudi nastoj da budeš čovjek; veliki su najopasniji kada im je najteže; za smrt uvijek ima vremena; nije zlo pamtiti zlo, nego ne pamtiti ljudsko; ljudi koji su podigli glave prema vođi ostali su prekonoc bez njih – vođa je svoju sačuavao; ako ih nijesu povezivale, vjere ih nijesu ni dijelile i druge.*

Sa decentralizacijom naracije, odnosno modelom „ispreturane“ hronologije, autor ostvaruje semantičku sveobuhvatnost i otvara prostor za intertekstuiranje naizgled nepovezane građe. Prekoračene granice fikcijskog i stvarnosnog, miješanje žanrova, nje-

govanje parodijskog i alegorijskog, intertekstualnost - spadaju u obilježja ovog ostvarenja. *Intertekstualnost* ili *kontekstualnost* je posebno značajna u približavanju značenjskih kodova ovog romana - ona obuhvata sve vrste odnosa teksta, prototeksta i metateksta, kao i relacije konteksta i podteksta koje su vrlo složene. Fluidna sprega činjeničkog i fiktivnog doprinosi eteričnosti ovog djela, a polivalentnost pripovjedačkih tokova dvojestvu pisma. U specifičnoj vrsti narativnog mnogoznačja, koje čini da čitalac teško prati predmetni tok romana, prepliću se umjetničke slike i predstave svetih mjesta Orjenta, surove stvarnosti Balkana, kafkijanske atmosfere, svijeta posmatranog iz infantilne vizure, mističnih predstava Istoka i brojnih drugih elemenata ovog nesvakidašnjeg pripovijednog mozaika. Više nego za samom pričom, ovdje se teži sa smislom pričanja koje oslobađa od traumatičnih iskustava i koje predstavlja spas i nadu u trajanje.

Jedna od izražajnih modela Hodžićeve literature je *priča o priči*, koja je nepresušna i koja neprestano mijenja svoj oblik, od faktografije i hronike do formi moderne interferencije. „Epohalna suština postmodrnizma“, zapaža Jasmina Ahmetagić, „određena je prazninom subjekta i njegovom prenaplašenom percepcijom. Pošto je postao ispražnjen, subjekat se bavi svetom oko sebe; ne njegovim promišljanjem, već beleženjem utisaka o viđenom. Borhes u *Alefu* (1949), između ostalog, kazuje o toj prevlasti perceptivnosti, pomami u posmatranju drugih. Kugla, veličine svega 2–3 cm (Alef), omogućava opažanje svake tačke zemaljske kugle i to iz svih uglova, te dakle iz svake druge tačke u isti mah, a tako i gubitak linearnog vremena i uspostavljanje mitske svevremenosti.“ (Ahmetagić 2000: 113)

Simbolika u romanu *Davidova zvijezda* veoma je naglašena, počev od njenog naslova; pojam *zvijezde* se može tumačiti na više načina, od *zvijezde*-vodilje do one koja predstavlja simbol duha ili svjetlo u tami označenih. Simbol *granice* u ovom djelu posebno je potenciran - ona može označavati kako susret, tako i preplitanje različitih kultura, ali istovremeno i tačku presjeka onih oblika ponašanja koje društvo dozvoljava i drugih koje anatemiše. Takođe, simbolika *kapije* odnosi se na prostor organizovan po određenom kulturološkom modelu, a *priča* u koju se ulazi jeste tvorevina sopstvenog mikrokosmosa, suprotstavljena alogičnosti i neredu spoljašnje stvarnosti.

Imena u romanu posjeduju otvorenu simboliku, a u mjestu nad obroncima planine Prokletije odigrava se veći dio disperzivne fabule ovog ostvarenja. Ipak, u epiloškom segmentu djela, autor naglašava osjećanje harmonije univerzuma, koje nije u skladu sa motivima prolaznosti i smrti, na kojima je do tada aktivno temeljio predmetnost svog ostvarenja. U djelu očigledno funkcionišu dva tipa prostora: statični, koji predstavlja svijet Istoka i uskomešani, koji čini područje Balkana. Na osnovu funkcije prostora Mike Bal saopštava: „Prostor može funkcionisati stabilno i dinamično. Stabilni prostor je fiksirani okvir, tematizovan ili ne, u kojem se događaji odigravaju. Prostor koji funkcionise dinamično jeste faktor koji omogućava kreiranje likova.“ (Bal 2000: 100) Roman takođe djeluje svojim znakovnim *minus-prisustvom* jer iza umjetničkih slika ljudske bijede, besmisla, poniznosti i prostote provejava stvaraočeva nada svijet neće zauvijek tonuti u sramotu i nehumanost. Zahvaljujući činjenici da je *Davidova zvijezda* djelo otvoreno i u modernom dobu brojnih psiholoških i socijalnih presija nad individuom od strane krutog društvenog sistema u okviru kojeg je čovjeka lako poništiti i uništiti pod opravdanjem „partijskog zadatka“, ona sebi obezbjeđuje aktuelnost u svakom vremenu.

Napor da se približi jedan umjetnički fenomen nije uputno ograničiti samo na otkrivanje strukture ili ideje literarnog ostvarenja, a da ne bude orijentisan i na načine saopštenja spomenutih elemenata teksta. Put do suverenijeg poznavanja književnog djela vodi i preko analize stila, koji najvećim dijelom počiva na jezičkom materija-

lu. Hodžić je svjestan da jezik nije statična, za stvaraoaca unaprijed data matrija, već da je u pitanju fleksibilna kategorija koja sebe vječno produkuje po unaprijed utvrđenim zakonitostima. Na kraju knjige nailazimo na bogat pojmovnik nepoznatih riječi najrazličitijeg spektra, od orijentalizama i turcizama do arhaizama i provincijalizama, koji djeluju kao da se nadmeću u sopstvenoj zvučnosti i muzikalnosti.

S obzirom da je čitaocu teško da im odredi smisao, saznajemo da je bajam – badem, bizam – mošus, vasileus – imperator, grič – vrlet, dova – molitva, đuls – ružino ulje, žanilija – baršun, ječerma – jelek, kasija – ljekovita biljka, odrina – loza, omica – mlada kobila, pelud – cvjetni prah, prašiljka – vrsta vrbe, purzičan – vrsta duvana i još mnogo drugih živopisnih termina kojima se označavaju pojmovi najrazličitijih kategorija. Tu se nalazi cijela mala enciklopedija raznovrsnih pojmova, od onih koji označavaju nazive biljaka i životinja do drugih, koji nam približavaju djelove nošnje ili stvari za pokušstvo čovjeka Orijenta.

Kod Zuvdije Hodžića orijentalna leksika predstavlja ujedno i stilogeno sredstvo, služeći plastičnijem portretisanju svijeta muslimanskog življa, kako onog koji je nastanjen u Stambolu i Bagdadu, tako i junaka iz domaćeg plavsko-gusinjeskog ambijenta. Auditivna i olfaktorna dimenzija teksta dočaravaju bogatstvo boja ovog podneblja, zvuke i mirise koje možemo da naslutimo, a Hodžićeva priča predstavlja fenomen kojem je sve podređeno i suprotstavljeno prolaznosti. Kroz njegovo kazivanje ulazimo kao kroz kapiju, iza koje otkrivamo jedan iako tragičan, živopisan i originalan svijet, kroz koji nas stvaralac vodi neobičnim putevima postmoderne umjetnosti.

Literatura

Primarna:

Hodžić, 2009 : Z. Hodžić, *Davidova zvijezda*, Zagreb : Školska knjiga.

Sekundarna:

Jerkov 1992 : A. Jerkov: *Nova tekstualnost*, Nikšić: Unireks, Beograd: Prosveta, Podgorica: Oktoih.

Joković 1998 : M. Joković, *Jezik u dolini onostranog*, Beograd : Raška škola.

Bal 2000 : M. Bal, *Naratologija*, Beograd : Prosveta.

Ahmetagić 2008 : J. Ahmetagić, *Unutrašnja strana postmodernizma – pogled na teoriju*, Beograd : Prosveta.

Jovanović 2002 : B. Jovanović, *Libroskopija*, Cetinje : Đurađ Crnojević.

Joković 2009 : M. Joković, *Ontološki pejzaž postmodernog romana*, Beograd : Prosveta.

Majenova 2009 : M. R. Majenova : *Teorijska poetika*, Beograd : Službeni glasnik.

Petrović 2009 : S. Petrović, *Nauka o književnosti (izabrani spisi)*, Beograd : Službeni glasnik.

INTERTEXTUALITY IN *DAVID'S STAR* BY ZUVDIJA HODŽIĆ

Summary

We first meet Zuvdija Hodzic as a poet, and then as a novelist and storyteller - his initial poetic collection *The first station* (1970), a book of short stories *Deaf Bells* (1974) and the novel *The Year of Gusinje* (1976), published in the former Titograd, announced the new name on the scene Montenegrin literature. His, in the judgment of literary criticism, the most successful literary achievement - a novel *Star of David* has undergone several editions since 1991, when it first appeared in print with a very affirmative grades. The course of history in this character's realization mosaic scrambled postmodernist narrative process that makes specific reliance on traditional folklore material. This accomplishment was modeled from the author's life and creative sedimented experiences and memories of childhood, which he interlaced process reality and imagination turned into a gallery managed characters and situations. Fragmentation *Star of David* is based on the multiplication of points of view from which the narrator presents the vision, followed by treatment with various phenomena of social and ethnic, to psychology and family.

Key words: novel, intertextuality, Orient, star, history, poetry.

Sofija Kalezić Đuričković

Часлав Николић¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Одсек за филологију
Катедра за српску књижевност

ПРИЗНАВАЊЕ НЕМОГУЋЕГ: *ДЕРВИШ И СМРТ* МЕШЕ СЕЛИМОВИЋА²

Можда је „мање од стварности, или више“, ипак искуство немогућег делом је света јунака у роману *Дервиш и смрт* Меше Селимовића, јер је романескна историја јунака, као и смисао романа, отворена и према ономе што мимоилази норму уобичајеног стварносног догађаја, идеје, слике, према ономе што је и мање и више од могућности. Као мање и више, немогуће подрива и мотивише рецепцију, попут реке која, како се опсесивно указује Ахмеду Нурудину, тече уназад, сједињујући жуђено блаженство и непостојање, нестваривост. Ако Селимовићев роман употпуњује „немогућност која се некако дешава“, ако је модернистички идентитет већ препознат у различитим симболичким вредностима немогућег, пажња тумача мора се усмерити према томе што се у *Дервишу и смрти* одвија, што није лако видљиво али јесте присутно, као парадоксална потенцијалност („Најљепше би било оно што је немогуће (...)“), што је нови смисаони вршак немогућег, што не подлеже историјским, друштвено-политичким менама, већ их чини неделоворним, које нас приближава неразрешивости блиској андрићевској црној линији као напуклини света модерних романа и идентитета његових јунака, као напуклини савременог света.

Кључне речи: немогуће, *Дервиш и смрт*, стварност, непостојање, Друго, толико

Рашчитавање подстицаја за настанак романа *Дервиш и смрт* неретко залази у домен Селимовићевих (ауто)биографских референци, управљајући се на пример према политички и егзистенцијално трауматичном лику Селимовићевог брата. Међутим, искуство писања романа *Дервиш и смрт* има други, садржински неразабирљив, а ипак пресудан мотив: „Уметник жуди за немогућим, све друго је капитулација.“ (Бећковић 2012) Јер „Најљепше би било оно што је немогуће (...)“ (Селимовић 2004: 44) Праворазложност стварања је необјашњива уколико се од уметника потраже објективни подаци чији карактер сведочи о подложности идеје стварања егзистенцијалном, историјском размештању. Но, Селимовић одмаже лако доспевање до свих творбених одредби уметности, тиме што од очију тумача свога дела одмиче тајну створеног, хитро изговориве аргументе демантује, потражујући најпре измирење са нецеребралношћу правога разлога стварања, са немогућношћу објективације. Пошто је сваки *проговор о у криву*, тумачење domeће ма шта, и све више ма чега, ако се не приволи немогућем. Зато бесмисао није у немогућем, али где ово друго јесте? Немогућност објективације је унеколико ауторска немогућност и сасвим немогућност књижевне херменеутике, јер оно што писац не може објаснити за Селимовића значи и неверовање да то „може ико“. Преливање херменеутичке жудње за немогућим у језик

¹ caslav.nikolic@gmail.com

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

потребује више од онтолошког прозира у одблеске створеног, јер објашњавање природе бивствовања уметношћу изискује и метафизички закљон за раст изван објективне готовости. Непрекидност није право име за превазилажење капитулантског историјског рама бића, али то име не знам, покоји прилог можда.

Довршење приповедања у роману *Дервиш и смрт* пред херменевтику испоставља епистемолошки чвор: у страху који јунака потапа „као вода“ судар Ја и Другости упризорује проблем знања, смисла и спокојства. Бити у животу за Ахмеда Нурудина представља радикалну немоћ, будући да страност знања живот испуњава ужасом, приближавајући нас неразрешивости андрићевске црне пруге као напуклине света модерних романа, њихових јунака, као напуклини света читалаца, кроз коју просева застрашујући обрт. Утонуће у страх обележава један хоризонт живота у коме се овај отвара својом прекиду, не налазећи уточиште у контемплацији смрти. Извањкост знања одређује слабост живота који више не може да одвраћа страхотност непознатог даром за објективацију. Нурудинова средокраћа – бити у животу, али већ га моћи тотализовати апсолутном негацијом („Живи ништа не знају“), ићи према науци смрти, али још увек бити у страху – испоставља пред читаоца више од егзистенцијалне драме: прекид приповедног и исповедног језика у дотицају јунака са искуством које је више него што мишљење може да захвати. Нурудинова интројекција поучитељске смрти – јер смрт говори из њега – није оповргнута напоменом о бесмислености смрти, као и живота, пошто парадокс поуке мртвих у знању о бесмислу смрти бива разрешен одсуством знања пред немогућим као радикално другим. Идеја о бесмислу живота и смрти не може да утелови никакво позитивно знање, већ да подупре немогуће као страност неподложну мисаоном, сазнајном свођењу. Егзистенцијално, историјско знање не досеже метафизичко знање, те је Селимовићев епистемолошки нихилизам израз егзистенцијалног и историографског скептицизма. Јер, иако „смрт је бесмисао, као и живот“, има једна разлика у знању која раздељује живе од мртвих: став. Живи могу знати да „смрт је бесмисао, као и живот“, али их то знање не квалификује за прекорачење тривијалног знања, будући да је ово – ништа. Мртви узрастају пред Нурудином не као резултат његовог откривања истине оностраног, не ни као резултат признања бесмисла смрти, већ у модусу односа према ономе што се не може као знање присвојити, будући да је одвојено. Живот је бесмислен јер живи не знају како уживати тајну, њихова тајна је незнање и отуда страх, ужас, смрт се, парадоксално, обесмишљава с ону страну страха.

Поука мртвих је несаопштива, али као таква, празна или само нечујна, припомаже у постању Ахмеда Нурудина, па идентитет јунака не бива довршен последњим његовим речима, или последњим приповедним гестом (тачком или годином), него се баш у прекиду језика, као у прекиду знања живих, отвара ономе што уметник жели: немогућем. Тачка што довршава реченицу и биографију у којој крај припада животу, не уцеловљује Нурудина већ га раскриљује за оно што он не може посвојити, пред којим његово Ја мора стајати безгласно као пред невојом које је бесконачно. Тада се испуњава знање које живи немају и исцељује губитак који живот ствара. Но, ако крај језика Ахмеда Нурудина није крај његовог идентитета, има ли какве могућности да се посведочи невидљиви продужетак? Анафорско низање сведочења, које једнако припада приповедачу животописцу, Хасану, као и Нурудину, пред немогуће испоставља време, живот, знање и језик, како би сви ови феномени признали не границу у којој престају да буду, већ одвајање и несагледиво удаљавање. Загонетност Хасановог дописа у Нуруди-

новом рукопису – „Нисам знао да је био толико несрећан“ – не долази тек отуда што се у страху пуни и празни наша помисао о Хасану као о новом кадији, дакле о ономе који се вратио да буде нови читалац и испунитељ несреће списа претходног кадије, дакле отуда што у страху пребива читалац зато што јесте читалац, већ у оној последњој, фаталној обавезности живота пред коју излази и Хасан: ужас услед при-знања о незнању.

Бивајући и читалац и коаутор, дакле и више него јунак, Хасан може да постигне једно знање које врхуни у тишини након Нурудинове тачке: „да је био толико несрећан“. Ако нема ниједног другог места у роману на коме би Хасан прекинуо читање Нурудиновог текста и одредио га као *толико несрећан*, онда значи да прекомерност несреће потребује удаљавање, будући да тек након тачке почиње оно што се не може именовати, него навести: *толико*. Отуда роман *Дервиш и смрт* није тек роман о Нурудиновој егзистенцијалној несрећи, него роман о *толико несреће*, да се несрећа разлива преко почетка и свршетка свега, роман о *толико* које значи пројаву немогућег. Уметникова жеља за немогућим обележава пристанак на губитак човека као бића које не може да подвласти немогуће, али може да га призна. Признање немогућег постаје улогом испуњења уметности, чије познавање од нас тражи више од графолошких увида, свест о трансценденцији као о признању екстериорности Другог, дакле свест о добитку Другог, о миру у коме ће бити и Ја и Други, о преобиљу које није срећа. *Толико* је прекид у језику и прекид у знању, када се Другост одваја од Ја које би га мислило и изговорило, дакле умањило. Хасан може да постигне *толико* само онда када Нурудин поништи људско знање и утоне у ужас, али ово постигнуће заискри фаталношћу блиском уметничкој жељи за немогућим: читање које врхуни у немиру, ужасу. Одговорити на питање *колико је био несрећан* Ахмед Нурудин значи моћи се сагласити у ономе што долази потом: мир. Али тај мир се не може живети, зато роман јесте на добитку. Тај Нурудин као читаоца потребује не онога који рефлектује његов живот, него онога који говори *толико* као признање Нурудинове ужасности али и другости Другог. Роман *Дервиш и смрт* осветљава таквог читаоца у Хасану. Јер роману је потребно не да читалац открива, на основу губитка као трансценденталне подударности између свих људи, већ да му се објави. Спремност за обрт у знању – нисам знао, али сада знам – долази након објаве Другог, те и сама исходује објавом *толико несреће* као карактеристиком самосталности Другог, али и као долазећим искуством себе као Другог не у односу на другог човека, већ у односу на немогуће.

Селимовићева констатација о смрти, која „није нестанак, већ друго рођење“ у роману *Дервиш и смрт* задобија подршку говором о немогућем као о метафизичкој епистеми. Немогуће није, следствено Левинасовој идеји о бесконачном, негативитет животних могућности, па га и Нурудин не мисли као анти-тезу људском, историјском знању, већ као одвајање, као страност. Стога му „изгледа далеко све што треба да се деси, и сасвим нестварно“ (Селимовић 2004: 400) и стога чак и знање да ће се упркос његовој вери *све* десити није мера знања која гарантује спокојство у часу смрти. Јер у субјектовој је власти тек знање о извесности сусрета – „Десиће се, али је немогуће“ (Селимовић 2004: 400) – али непрозирност немогућег осигурава екстериорност немогућег: „Оно што знам није довољно.“ (Селимовић 2004: 400) Недовољној могућности знања у Нурудиновом бићу може се пронаћи један истанчанији квалитет којим се иде према немогућем, као према ономе што је унутра, што је примљено, и унутра отворено: спрам знања у јунаку постоји нешто што се „смјешка, опире, одбија“. И управо нерационализовани

елемент Нурудиновог бића као да активира осет за немогуће којим се све знање обеснажује: Дешава се немогуће, али о томе ништа не знам. Приближавање немогућем, које не значи мисаоно посвајање немогућег него помирење са апсолутном другошћу, распиње биће: „Што је наш положај постајао немогућнији, чекање је постајало све напетије.“ (Селимовић 2004: 46) Напетост унутар чекања немогућег сведочи о слутњи обрта у односу Ја и Другости, следствено коме ће бити апсолутно негирана моћ субјекта да подвлашћује другост. Немогући положај испуниће се када немогуће наступи као бесконачно, а тада ће свака Нурудинова егзистенијална могућност, биолошка, језичка, сазнајна, бити напуштена. Непознатост смрти има карактер метафизичке епистеме, будући да страх услед коначности знања сугерише постојање нарочите, несазнајне као неподвлашћујуће, могућности пред немогућим: „могућност да се бесконачно прими у чо-вјеку иде даље него разумијевање које тематизује и обухвата свој објект.“ (Левинас 2006: 63) Имати жељу за немогућим стога указује на један положај у коме се жељено не укида него жељом увећава, у коме се жељено не узима него се прима. Из таквог положаја више ништа није могућно тотализовати, па се дослух мртвих и живог Нурудина постиже изван језика, али у нарочитом типу говора у коме се и Ја и Друго неслагљиво објављују. Јер, Нурудин завршава писање позивом мртвима да га поуче, објаву учитеља може са-осетити тек онај у коме је необухватно *штолико* навестило бесконачну примљивост: ближњи, Хасан.

Ако живи ништа не знају, а смрт је као и живот бесмисао, то не значи неја-кост човекову пред тајном која је Други, иза живота, будући да нема другости изван њега коју овај треба да позна – глас мртвих слива се са Нурудиновим – до оне о којој ништа не зна – о себи – зато што је живот немогућ. Зато што је живот бесконачна немогућност постизања. Зато је Нурудинов живот *штолико*, а једини други, онај који може да се изван Нурудиновог животописа, на изговоривој раз-даљини, објави метаепистемски: Хасан. Спрам Нурудиновог живота објављује се говор Другога у сазнајној метаравни романа. Јер ако трансценденција има неки смисао, она „може да значи само фактум, за збитије бивства – за *esse* –, за бивствовање, прелаза према другом бивства“ (Левинас 1999: 15). Роман је Дру-ги. Јер, напомиње Левинас, другојачност од бивства не значи не-бивствовање, не значи смрт, већ, и у томе је Хасанов знак на крају романа *Дервиш и смрт* да-лекосежно важан, празнина која се ствара негацијом бивства „одмах се испуња-ва глухим и безименим постоји, као што празно мјесто које је оставио умирући испуњава жамор оних који се моле“, односно тада целина бивства „влада самим не-бивством“ (Левинас 1999: 15–16). Зато су последње речи Хасанове: *Мир њего-вој намученој души!* Следствено Левинасу, Нурудинова смрт мора бити безначај-на како не би повукла целину бивства. Али, опет следствено Левинасу, уколико је Нурудинова смрт значајна, толико да „повлачи цјелину бивства“, јер у бесми-слу слива свој глас са гласовима мртвих, у истости спаја живот и смрт, онда би „смртно биће – или живот – било безначајно и смијешно све до ‘самоироније’, са којом би се у строгом смислу оно могло поистоветити“ (Левинас 1999: 16). Но, важнији од смрти јесте Нурудинов живот, о чему пулсира Хасаново *штолико*, што наместо расправе о смрти поставља живот као немогуће. Јер *штолико* је разли-ка „с ону страну бивства и ништа“, разлика немогућег: „(...) мање од стварности, или више: немогућност која се некако дешава“. (Селимовић 2004: 195) Мир на крају романа *Дервиш и смрт*, између живота и смрти. Празнину коју оставља не-гација бивства испуњава Левинасово: *постоји*.

Немогуће је потенцијал који се неће објективирати, и стога јесте услов који се не може обманути – којим се не може овладати. Херменеутичка идеја о немогућем нерелевантној је сенка немогућег, она која не каже ништа, а обманује све. Отуда и овај проговор о немогућности није то. Нурудинов живот редуцира све облике разрешења у оквиру света, претежући страни на којој светскоисторијска и егзистенцијална разложност упадају у загонетни зјап не према негацији себе већ према извањкости која превазилази бивствовање:

„Било би једино могуће рјешење: да се ништа није десило.
- У толико горе. Јер је само то немогуће.“ (Селимовић 2004: 212)

Догађајна решења верификују исцељење у могућности поништавања, али немогуће је изван решења које би се дало постићи резом: негација јесте одмериво дејство, једнако као и предмет који се подастире вољи поништавања, немогуће пак доставља немогуће заплете – све се десило, свему је тек једнакомерно немогуће. Јер, хипотеза ништа-дешавања показује неделатност негације према немогућем, пошто има у свему што се десило нечега што премашује моћ порицања. Чини се да проблематична факција у роману *Дервиш и смрт* откуцава непоништивим вишком који је оностраност бивствовања. Сусрет са немогућим отуда може значити запреченост гледања, објективације и посвајања, али и негововање протежности у човеку. „Директно разумијевање Бога је немогуће једном погледу који је према Њему управљен, али не зато што је наше разумијевање ограничено, него зато што релација са бесконачним поштује потпуну Трансценденцију Другог, а да њиме нисмо зачарани и зато што могућност да се бесконачно прими у човјеку иде даље него разумијевање које тематизује и обухвата свој објект.“ (Левинас 2006: 62–63) Разумевање у *Дервишу и смрти* не може да захвати тоталност Нурудиновог унутарњег осмеха, јер кад би могло – ничега заиста не би било. Разумевање прилаже напомену о опозивању свега. Немогуће не брани јунаку или свету да се самооповргавају, оно не припада хоризонту додира, могућно је да све постојеће нестане, као што Нурудин психофизички тоне, али је немогућно *толико* да излази из корегулације *ништа није и било јесте*. Јер баш ако се учини могуће решење *ништа-се-није-десило*, које би требало да буде пољубац смрти што успокојава уморне од свега, опстојава немогуће као разлика што се продужава бесконачно. Заправо, морају се испунити противне могућности: *све се десило* и *ништа се није десило*, како би се осетило да нешто ипак преостаје, зато што им не припада. Неприпадајуће међутим припада роману, оно једино остаје. Зато након дервишовог утапања мора да се објави немогући мир, који је „мање од стварности, или више“, али не као белина згаснућа језика у роману, као трансценденција језика, већ као белина згаснућа читања, када струјање бесконачности, за јунака, којем припада смрт, јесте и бездан ништавила, непрелазна вода, када ништа не може да се деси, за читаоца коме преостане језик, или пак за језик коме нико не преостаје. Јер и та „немогућност [...] се некако дешава“. Излишно је питање *где*, не и *колико*? *Мир њиховој намученој души*. Толико.

Извори

Селимовић 2004: М. Селимовић, *Дервиш и смрт*, Београд: НИИ, Завод за уџбенике и наставна средства.

Литература

Левинас 1999: Е. Левинас, *Друкчије од бивства или с ону страну бивствовања*, Никшић: Јасен.

Левинас 2006: Е. Левинас, *Тоталиитар и бесконачност*, Београд: Јасен, Службени лист СЦГ.

Бећковић, Матија. „Мешина жудња за немогућим“. Вечерње новости, 11. јул 2012. <http://www.novosti.rs/vesti/kultura.71.html:388007-Mesima-zudnja-za-nemogucim>. 22.09.2012.

ACKNOWLEDGING THE IMPOSSIBLE: *DEATH AND THE DERVISH* BY MEŠA SELIMović

Summary

It is perhaps “less of the reality, or yet more”. Still, the experience of the impossible is partly shared with the main character of Meša Selimović’s novel *Death and the Dervish*, for the romanesque history of the character and the essence of the novel are opened up toward what is not in line with the norm of the usual reality event, idea or image, taking its course toward what is more or less within the realm of the possible. If Selimović’s novel completes „the impossibility that is nevertheless taking place“, if modernistic identity is already recognized in numerous symbolical set of values of the impossible, the attention of the observer is then to be directed toward what is taking place in *Death and the Dervish*, which is not easily to be observed but it is present, as well as the paradoxical potential. The latter presents the peak of the impossible that is not subject to historical, political and social changes, yet it makes them ineffective that is bringing us closer to the unresolvable that is present in Andrić’s black line representing the crack of the modern novel world and the identity of its heroes standing for the crack within the contemporary world.

Key words: the impossible, *Death and the Dervish*, reality, nonexistence, Other

Časlav Nikolić

Александар с. Тадић¹
Новак М. Малешевић²
Ивица В. Радвановић

*Универзитет у Београду
Училишски факултет
Катедра за педагозију и психологију*

СИМБОЛИЧКА ДОМИНАЦИЈА И АНТИИДЕОЛОШКА ДЕЛОВАЊА – РЕПРЕСИВНИ МЕХАНИЗМИ ИДЕОЛОШКИХ ИНСТИТУЦИЈА И ТОЛСТОЈЕВ ПОКУШАЈ СЛОБОДНОГ ВАСПИТАЊА³

Рад се бави односом идеологије и субјекта. Идеологија се схвата као систем који опстаје захваљујући означитељима продукованим од стране државних идеолошких апарата. Преузимање означитеља од стране индивидуа названо је интерпелацијом. Текст, даље говори у улози образовних институција у стварању класног друштва. Закључак је да виши друштвени слој, захваљујући наслеђеном симболичком капиталу, преузима идеолошке означитеље моћи одржавајући, тако, класну доминацију. У тексту се даље анализира покушај антиидеолошког деловања. То деловање се препознаје у а) могућностима заснивања културне хегемоније и б) утопистичким покушајима (које смо препознали у педагошким идејама Лава Николајевича Толстоја) смањења (редукције) идеолошких означитеља.

Кључне речи: симболичка доминација, идеологија, субјекат, васпитање

Увод

Циљ рада је да испита односе између појединца и идеологије. Идеологија преко својих државних апарата продукује означитеље које додељује индивидуама чинећи од њих субјекте, тј. индивидуе са улогом. Овај процес, позивајући се на Алтисера, назваћемо интерпелацијом. Идеологија опстаје због субјектата. Сваки субјекат приморан је да преузме одређен означитељ који му одређује домене (идеолошког) деловања. На тај начин, субјекти постају делови сложене идеолошке структуре где је свакоме од њих прописан утврђен план понашања у датим идеолошким оквирима. Идеологији је инхерентан аксиолошки поредак, где (имплицитна) хијерархизација одређује путању по којој индивидуа са својим означитељем треба да се креће.⁴

1 aleksandar.tadic@uf.bg.ac.rs

2 Аутор је докторанд.

3 Рад представља резултат рада на пројектима под називом: *Концепције и стратегије обезбеђивања квалитетног базичног образовања и васпитања* (број 179020) и *Динамички системи у природи и друштву: филозофски и емпиријски аспекти* (број 179041), чију реализацију финансира Министарство просвете и науке Републике Србије.

4 То не значи да је кретање по тој путањи нужно. Последица одустајања од пута прописаног означитељем значи напросто одустајање од тог означитеља и прелазак на нови означитељ. Нови означитељ је ту нужно. Чак и одрицање-од-означитеља може да се схвати као нови означитељ. На-

Означена индивидуа представља потврду очувања доминантног идеолошког поретка. Репрезентативна институција за формирање класног друштва (као основа сваке будуће неједнакости) је Школа. Школа, као што ћемо видети, конституише означитеље који потврђују класну разлику дајући идеолошки легитимитет социјалној неједнакости. На тај начин, класна разлика постаје оправдана кроз хијерархијски одређен означитељ продукован од стране Школе. Та оправданост скрива се иза тезе да је образовање доступно за све и да сви имају једнаке могућности да себи прибаве означитељ који желе. Међутим, долазак до вредносно највећих означитеља које производи школа условљен је симболичким капиталом којим је субјекат одређен. Симболички капитал представља хабитус вредности наслеђен културом и образовном праксом. То значи да је тај капитал већи уколико субјекат долази из културног миљеа средње или више класе, где је акумулација симболичког капитала (образовање, манири итд.) далеко већа, него рецимо у срединама *радничке класе*. Отуд се на самом старту борбе за виши класни означитељ дешава, по Бурдијеу, процес *самоелиминације* који предодређује субјекте са већим симболичким капиталом за значајније друштвене позиције.

Акумулацијом симболичког капитала могуће је вршити утицај остварујући, тако, симболичку доминацију над другом културном заједницом. То значи да се симболички хабитус једне класе не користи само у сврху класног позиционирања прибављањем идеолошки вреднијег означитеља, него да се симболички капитал који та класа (или одређена социјална група, држава и сл.) поседује може искористити за културну хегемонију (наметање вредности другим социјалним групама, државама и др.). На тај начин, осигурава се утврђен аксиолошки поредак доминантне идеологије. Културном хегемонијом гарантује се да ће означитељи (који су вредносно детерминисани кроз дати идеолошки поредак, да би, на тај начин, формирали симболичку вредност) доминантне идеологије бити поштовани у свом хијерархијски организованом поретку. Културном хегемонијом обезбеђује се ширење и јачање норми, закона и др. (речју, вредности) доминантне идеологије.

Међутим, да ли је могуће антиидеолошко деловање и шта би оно представљало? Антиидеологија би значила деловање против одређене идеологије. Противљење идеологијама могуће је само из угла одређене нове идеологије. Другим речима, немогуће је не бити у идеологији (у том смислу антиидеологија не значи борбу против идеологије да би се из ње изашло и било у неком не-идеолошком, изолованом стању). Стога, антиидеолошко деловање треба схватити на два начина:

1. Деловање једног идеолошког система против другог (остваривање културне хегемоније, тј. наметање система вредности – етичких, естетичких и др. – заједници са слабијим културним капиталом).⁵

име, ми смо принуђени на одређену улогу – чим је улога означена (чим јој дамо име: „наставник“, „чистач“, „одрицатељ-од-означитеља“) субјекат постаје послушни део идеолошког система.

5. Темељи за остваривање симболичке хегемоније налазе се у економији. Јачина и утицај симболичког капитала сразмерна је економској моћи одређене заједнице. Међутим, очување одређеног културног капитала везно је за идентитет те заједнице која тај капитал поседује. Питање идентитета конституише се не само очувањем сопственог културног капитала, него и *оппортом* према доминантној идеолошкој (дакле, поново културној) форми. Другим речима, идентитет може да се формира сходно *разлици* у односу на оно што представља угрожавајући фактор. Један идентитет је све оно што неки други идентитет није. Стим у вези, покажемо како се франкофона мањина у Канади одредила према англофаној већини.

2. Покушај да се механизми идеолошког система (било којег идеолошког система) ослабе смањеном продукцијом означитеља. Овај утопистички покушај препознали смо у Толстојевој педагогији. Он се огледа у одбијању успоставе реда преко идеолошких могућности контроле и надзора који се имплицитно формирају самом доделом означитеља.

Идеологија и симболички капитал

Чин прибављања означитеља индивидуи (дакле, његова иницијација у субјекта) назван је интерпелацијом.⁶ Алтисер каже: „Категорија субјекта је конститутивна за сваку идеологију, али истовремено додајемо да је *кашегорија субјектша конститутивна за сваку идеологију само уколико свака идеологија има функцију (која се одређује) ‚конституисања‘ конкретних индивидуа као субјектша*“ (Алтисер 2009: 65). Идеологија продукује означитеље којима подјармљује индивидуе стварајући од њих субјекте - знаке. Индивидуа постоји само као теоријски конструкт. У пракси не можемо наћи индивидуу која не врши одређену улогу у идеолошком механизму. Речју, не можемо наћи индивидуу која већ није постала субјект. Чим је обележен, чим му је додат означитељ индивидуа је престала да постоји. Означена, индивидуа постаје *знак система (субјекат)* који је *самим чином означавања* постао роб идеологије. Отуд назив *индивидуа* треба схватити условно, као могућност постојања без означитеља, без улоге, без сврхе итд.

Процес идеологизације јесте процес означавања, додељивања улога које омогућавају опстанак идеологији. Сам процес васпитања и образовања представља нужну продукцију субјеката који би се на тржишту рада (принципом којим их је идеологија обележила: „лекари“, „машинбравари“ и др.) расподелили на мале зупчанике – чуваре поретка и владајуће класе. Алтисер даље каже: „Репродукција радне снаге захтева не само репродукцију њених вештина, већ истовремено и репродукцију њене потчињености *правилима установљеног поретка, то јест, репродукцију потчињавања владајућој идеологији за раднике и репродукцију способности да се тачно манипулише владајућом идеологијом за чиниоце експлоатације и угњетавања како би они омогућили доминацију владајуће класе ‘путем речи’*“ (Алтисер 2009: 15). Владајућа класа, дакле, не излази из домена идеологије, али она може да се користи идеолошким државним апаратима учвршћујући тако поредак означитеља. На тај начин, владајућа класа држи у својим рукама главне интерпелирајуће механизме којима одређује (профилише) субјекте за устоличење сопствене интерпелације. Субјектима се додељују улоге. Те улоге одређују и до детаља организују њихов живот. Само такав живот (живот субјекта са улогом или интерпелираног субјекта) одговара идеологији. Интерпелирајући га у свој систем, субјекат постаје безопасан по идеологију. Он постаје слуга улоге коју игра.⁷ Он постаје знак система којег представља. Процесом *озна-*

6 Ми интерпелацију схватамо као врсту семиолошке праксе. Она користи системе означавања да би доделила улоге субјектима на које врши притисак. Ми ћемо стога термин означитељ користити у значењу улоге коју је идеологија у стању да понуди својим индивидуама. Тек када индивидуа (означитељ) одабере свој означитељ она постаје субјекат (знак) идеологије. Тек такав, формиран субјекат постаје носилац идеологије, постаје њена карика која јој омогућује функционисање (чак и тада када је знак који тај субјекат представља неповољан по идеологију, рецимо „побуњеник“, „анархиста“ и сл.).

7 Чак и уколико би та улога била начелно против идеологије. Рецимо улога неког „побуњеника“, чији је основни задатак „борба против система“. Такав субјекат је субјекат исте те идеологије

чавања, за Јулију Кристеву „друштво хвата, усмерава и надгледа биолошке притиске“ (Кристева 1981: 291). Самим тим, та опасност постаје део друштвеног (идеолошког) механизма, дакле, постаје безопасна.

Васпитно-образовне институције играју велику улогу у функционисању идеологије. У школама не само да се врши припрема субјекта за одређен означитељ који ће га касније позиционирати на идеолошкој скали вредности, него се јасно могу уочити механизми идеолошке контроле која се успоставља на бази већ додељених означитеља. (Рецимо, однос „наставник“-„ученик“). И „наставник“ и „ученик“ крећу се по дефинисаној идеолошкој линији прописаној означитељем. На основу тога, успостављају се механизми контроле на бази нових интерпелирања која се врше сходно вредности субјеката у дајој групи (у овом случају ученика у учионици). На основу тога сам систем се одржава жељом субјеката за вреднијим означитељем – сви „ученици“ желе „добре оцене“ и „добро владање“ да би имали веће повластице, како у самом разреду, тако и у ширем идеолошком контексту (в. Малешевић и Тадић 2012а: 344–345).

Идеологија се, дакле, одржава тиме што производи означитеље. Школе стварају означитеље којима се успоставља одређени класни поредак. Сам класни поредак (као аксиолошки установљена друштвена хијерархија) везан је за школу – он од ње преузима означитеље који их класно детерминишу, али уједно припрема нову генерацију која треба да се означитељски одреди. Та нова генерација поседује симболички капитал, тј. спремност да преузме означитељ који јој по класној расподели културних добара, припада. „Тако, на пример, култ образовне хијерархије – на изглед чисто школски – увек доприноси одбрани и легитимизацији друштвених хијерархија утолико што су школске хијерархије (било степена и звања или школских установа и дисциплина) увек делимично произашле из друштвених хијерархија које потом настоје да репродукују (у оба смисла те речи)“ (Бурдије и Пасерон 2012: 79). Школски означитељи резервисани су за одређени класни слој. Депривилеговане класе немају наслеђен културни капитал који би их припремио за преузимање одређеног означитеља моћи. Те класе се аутоелиминишу из борбе за даље социјално позиционирање.⁸ Последица је да се између класе и Школе ствара затворен круг којим се наслеђени културни капитал прикрива означитељем.⁹ Међутим, главна снага идеолошког механизма огледа се у прикривању овог класно-означитељског круга којим се учвршћује доминантни идеолошки поредак. „Најскривенија и најспецифичнија функција образовног система јесте прикривање његове објективне функције, то јест

против које се бори. Идеологија за њега има решење управо стога што је његова улога препозната, интерпелирана кроз означитељ побуњеника. Он ће или да сноси последице које је идеологија прописала за ношење баш таквог означитеља (затвори, менталне институције и сл.) или да промени интерпелацијски означитељ (да узме уобичајенији идеолошки означитељ: „педагог“, „теоретичар књижевности“ и сл.).

8 То не значи да се субјекти из нижих друштвених слојева не могу високо класно позиционирати (тј. узети највише означитеље које производи школа), него да је тих субјеката (у статистичкој размери) далеко мање него субјеката који имају наслеђен културни хабитус. Келсал каже „Међутим, не треба посебно доказивати да они чији су родитељи врло лоше ситуирани на друштвеној лествици обично не постижу добре резултате на универзитету и да се на њих не би требало кладити, мада би директна и отворена предрасуда против таквих кандидата у политици селекције била неприхватљива.“ (према: Бурдије и Пасерон 2012: 119)

9 Дакле, (виша) класа поседује културни капитал који јој омогућује институционални означитељ. Тај означитељ је гарант те класне стабилности. И тако у круг: класа – културни капитал – означитељ итд

маскирање објективне истине о његовој повезаности са структуром класних односа“ (Бурдије и Пасерон 2012: 119). Класна неједнакост се правда мањком способности субјеката да достигну више системске означитеље. Превиђа се да је мањак тих способности последица (већ формиране) класне хијерархије, а не њен узрок. „Као повлашћено средство буржоаске социодицеје које привилегијама даје врхунску привилегију да не изгледају као привилегије, она утолико лакше успева да убеди оне који су остали празних шака да за своју школску и друштвену судбину треба да криве недостатак дарова или заслуга, пошто у стварима културе апсолутна немаштина искључује свест о немаштини.“ (Бурдије и Пасерон 2012: 121)

Симболички капитал и хегемонија (антиидеолошко деловање I)

Под *симболичким капиталом* подразумевамо скуп различитих семиотичких пракси одређене друштвене групе. Под термином *семиотичка пракса* подразумевамо категорици одређене скупове знакова (они, дакле, могу бити језички, сликовни, опредмећени и сл.), који својим значењем имплицирају одређени аксиолошки поредак. Наметање одређених система вредности може се стога одредити као вид симболичке доминације. Моника Хелер (Monica Heller) каже: „Следећи Бурдијеа узимам синтагму ‘симболичка доминација’ којом означавам способност једне социјалне групе да успостави контролу над другом групом тако што ће сопствени поглед на реалност и сопствене културне праксе прогласити највриједнијима и, што је још важније, прогласиће их нормом.“ (Хелер 1995: 373) Дакле, симболичка доминација би представљала културну хегемонију (оличену кроз семиотичку праксу: језик, обичаје и др.), једне социјалне групе (класе, нације, државе и др.) над другом. Међутим, сама доминација мора да се афирмише у институцијама, које на тај начин постају идеолошки носиоци датог симболичког капитала. Следећи даље Монику Хелер институције можемо дефинисати као: „Конвенционализоване социјалне структуре, које обезбеђују ресурсе, одређују понашање и успостављају значење на начин који је дефинисала социјална група у намери да унапреди сопствене интересе.“ (Хелер 1995: 373)

Симболичка доминација (културна хегемонија)¹⁰ представља дакле, идеолошку превласт једне друштвене групе, која свој утицај врши преко институција система. На тај начин, институције представљају центре моћи, идеолошко стециште норме и Закона. Отуд, свака сфера утицаја, свака продукција значитеља мора своју поруку да потврди кроз институционалну праксу. У супротном, таква порука остаје жигосана као нелегитимна. Међутим, борба за институције, односно за идеолошко легитимисање, може на парадоксалан начин да ограничи утицај одређене социјалне групе. Хелер показује како је у Канади борба франкофоне мањине за сопствене образовне институције деловала контрапродуктивно, јер је искључила ту заједницу из ширег идеолошког стицаја у којем преовладава англофона популација, што ће рећи институције које штите систем вредности заснован кроз одређен језик (као једну од семиотичких пракси). Хелер каже:

10 Пошто смо симболичку доминацију одредили као скуп семиотичких пракси, а семиотичку праксу одредили преко аксиолошког поретка који успостављају знакови, јасно је онда да, уколико претпоставимо да ови знакови врше *утицај*, можемо термин симболичка доминација увелико изједначити са термином културна хегемонија. Разуме се, отуд културу можемо да дефинишемо као скуп знакова, који своја значења (имплицитно, сопствене вредносне норме) намећу и формирају у датим институцијама система.

„Институционални монолингвизам франкофоне Канаде је парадоксалан због тога што је то акт отпора, али уједно и производ хијерархијског односа моћи; што значи креирања центара моћи које имају за циљ да обезбеде франкофоним говорницима приступ глобалној економији, али на начин да франкофонија ризикује искључивање себе из света енглеског говорног подручја који је константно у експанзији.“ (Хелер 1995: 379) На тај начин, задобијањем својих институција франкофони говорници су ушли у економски систем обезбеђен идеолошким признавањем, али њихова искључивост према свему нефранкофоном доводи у опасност од изолације и социјалне отуђености из ширег друштвеног контекста. Ипак, та искључивост је оправдана. Имајући у виду да се франкофонија у Канади засновала, односно идентитетски формирала, у сукобу са доминантном англофоном идеологијом (отуд *акти оштора*), свако отварање према англофонији (чак и у билингвалном маниру), претило би гушењу франкофоне мањине. Другим речима, културна хегемонија англофоне већине би током одређеног временског периода у потпуности асимиловала француски језик. Чињеница да се у овом случају француски језик дефинише у идеолошким оквирима као *разлика* у односу на енглески језик, као *оштор* према енглеском језику, условљава ову врсту одбојности формираних профранкофоних институција према другим језичким праскама.

Ипак, апсолутна искључивост из ширег идеолошког стицаја је немогућа. Отуд је и напор франкофоних институција ка устоличењу монолингвизма у свом образовном систему само илузија. „Језик на игралиштима и школским ходницима, па чак и конверзациони језик школских другова, у Шамплану као уосталом и у многим другим француским школама у Торонту (као и у већем делу Онтарија) је енглески.“ (Хелер 1995: 385) Шири идеолошки стицај, у којем је своју институционалну аутономију добио француски језик, врши утицај на популацију која похађа француске школе. Тај утицај је неизбежан услед велике присутности англофоне језичке културе кроз масовне медије. Тај утицај обезбеђен је разуме се великом економском инфраструктуром англофоне културне идеологије.

Међутим, постоје случајеви када маргинализован језик представља статусни симбол владајуће класе. Кетрин Вулард (Kathryn Woolard) помиње случај карактеристичан за Барселону, где је кастиљански језик идеолошки озакоњен језик, док је каталонски онај који је маргинализован. Ипак, управо тај маргинализовани језик, који нема своју потврду у државним институционалним апаратима носи у себи статусну одлику која разликује вишу од ниже класе. Вулард каже: „У Барселони, упркос институционалној доминантности кастиљанског језика, употреба каталонског језика евоцира много више позитивних оцена, на линији која означава статус, код каталонских и кастиљанских слушалаца. Говорници звуче много интелигентније, културније, моћније, самоувереније и вредније када говоре маргинализованим каталонским језиком, него када причају кастиљанским“ (Вулард 1985: 741). Каталонски језик представља неку врсту привилегованог знања, које вам омогућује већи друштвени статус. Парадокс је у томе што институције система не стоје иза овог језика, што имплицира да је издвојен из финансијских протока идеолошког кротока, што са друге стране, његов опстанак може довести у питање. Отуд, главно питање није зашто се овај језик сматра вреднијим од кастиљанског, него који су начини његовог опстанка или другим речима ко финансира учење каталонског језика. Вулард даље каже: „Каталонски наставља да доминира интерном економском структуром Каталоније (која значајно доприноси Шпанији). Иако је кастиљански језик

успешно заступљен кроз државне институције што његово знање чини условним за приступ државним функцијама, каталонски наставља да доминира у привредном менаџменту у приватном сектору, који представљају мала и средња индустрија. На овој економској бази, као што сам већ раније аргументовала, каталонски језик гради свој ауторитет у народу. Ово значи да ауторитет не мора увек да буде потврђен кроз школски систем и кроз друге формалне институције, него кроз примарне међуљудске односе и кроз њихову свакодневну, неформалну интеракцију: на радном месту, где су Каталонци често оснивачи који заузимају високе позиције, док кастиљански говорници представљају обичне раднике; на месту боравишта, где Каталонци живе на скупим локацијама, док кастиљански имигранти живе на периферији.“ (Вулард 1985: 742)

Толстојев покушај слободног васпитања (антиидеолошко деловање II)

Размотримо Толстојев покушај да се процес конституисања личности одигра мимо репресивних васпитних мера које је систем наменио индивидуама, тј. да се *слободним* васпитањем заобиђу или потпуно уклоне репресивни механизми идеолошких институција (систем надзора и казне) који омогућавају опстанак система.

Полазна тачка Толстојеве *идеје о слободном васпитању* јесте идеализација детета: „Деца су разумна бића и њихову личност треба поштовасти, не уклапајући је у школске шаблоне и схеме.“ (према: Радулашки 2008: 51) Писао је да детету само треба дати *згодну прилику* и оно ће показати иницијативу, поштоваће правду, показаће љубав према свему што га окружује. „Треба га само побудити на тај пут живота и не чинити му препреке.“ (Кросби 1911: 85) Толстој истиче да свако дете има своја сопствена животна искуства, потребе, способности и интересовања. За развијање индивидуалних особина сваког ученика неопходна је слобода, наспрам круте дисциплине и захтева да се сви подвргну истим обрасцима. Писао је да је слобода једина основа образовања – „слобода за народ да уређује своје сопствене школе и слобода за ученике да бирају чему и како да се уче... У сваком посебном случају степен слободе опредељује учитељ својим знањем и талентом, али у опште говорећи: – што мање принуђивања у школи, то је она боља“ (Кросби 1911: 39). Његов *принцип слободе* је утемељен на идеалу живота без насиља. Писао је: „Сломити вољу детету, то је исто што и преломити му леђа.“ (Кросби 1911: 87) Поред принципа слободе, Толстој наглашава и *принцип љубави*. Основа његовог васпитно-образовног рада била је религија, као поглед на свет. Религијско схватање живота код Толстоја постаје „смисао и основа васпитања у најширем значењу“ (Радулашки 2008: 52). Одбацујући тезу о грешној дечјој природи, Толстој истиче да дете када се роди има само добро у себи, да представља идеалан спој лепоте, доброте и праведности. На таквом схватању дечје (људске) природе Толстој је засновао и своју *идеју о љубави и прашињању* као основним средствима васпитања (Малешевић и Тадић, 2012б). Сматрао је да осећање љубави треба да прожима моралне и међуљудске односе. Одатле произилази основни постулат његовог морално-филозофско-религијског система - *Не ојчи се злу!* Сматрао је да противљење злу насиљем противречи закону љубави, јер противљење злу, озлојеђујући грешника, само повећава грех (Радулашки 2008). Према његовом мишљењу, такво схватање одражава вечне моралне законе. У складу с тим, противио се кажњавању деце сматрајући да казна не поправља дете, већ га чини горим и уместо тога залагао се за хуман, љубављу испуњен

однос према деци. Толстој сматра да „наш свет деце – људи простих и независних – мора остати чист од самообмањивања и опасне вере у законитост казне“ (Кросби 1911: 14–15). Био је убеђен да казна не поправља дете, већ га само може учинити горим него што је било. Сматрао је да казне имају лош утицај на децу, јер у њима *буде рђаве стирасии и скривене њороче*. Уместо казни и батина сматра да је најбоље средство за *појрављање* људи и њихових односа праштање. Он пита: „Зар није оправдано то да отклањање мржње буде виши циљ природног рада и то што су праштање и љубав најсигурнија средства за постигнуће добрих резултата.“ (Кросби 1911: 68)

У описаној Толстојевој педагошкој концепцији покушано је да се процес васпитања изврши изостављањем битних (дисциплинских) означитеља идеологије. Шире гледано, реч је о русоистичким начинима образовања, где је основни принцип да се не спутава дететова воља и његова природа. На тај начин, нагласак поструссоистичке традиције у васпитању је на индивидуалности детета. За нас је пак битна чињеница да иницијална идеја оваквог начина васпитања јесте лишавање детета потенцијалних улога којима би га дисциплина (идеологија) одредила (позиционирала) као субјекта у датом систему. Та **наивна представа** да се дете може остварити (или одржати) као индивидуа (у Алтисеровом смислу), биће прамет нашег даљег истрживања.

Идеја о љубави и прашијању, у Толстојевом случају, представља отпор методама васпитања које намеће друштво, оличеним у државним институцијама. Са идеолошког становишта, овај русоистички императив, могао би да се тумачи као отклон од друштвеног механизма интерпелирања. Истина, ту се не ради о потпуном отклону. *Љубав и прашијање* јесу интерпелациони механизми доминантне идеологије (самим тим што су знаци), али та врста интерпелације сама по себи отклања институционалне механизме *казне* (праштање анулира казну), подривајући тако хијерархијско уређење заједнице, што имплицира укидањем означитеља идеологије. Категорија *надзорника* („наставник“) постаје апсурдна у овом случају, осим уколико се не би надзирала нужност праштања. Чак и у том случају „надзорнику би морало бити опроштено његово ненадзирање што би условило неку врсту затвореног круга опроштаја *ad infinitum*“ (Малешевић и Тадић 2012б: 349).

Слобода, на тај начин, постаје жеља за индивидуалношћу. Слобода се јавља као потреба за ослобођењем од означитеља. У педагошкој пракси означитељ „слобода“, представљао би мит о неинтерпелацијском (са само једном идеолошко-интерпелативном одређеном: *слободом*) васпитању. Одустајање од институционалних механизма контроле је покушај бега од идеолошког формирања и иницијације у означитељ те идеологије. Систем надзора одређују идеолошки механизми који контролишу тело, простор и време (в. Фуко 1997: 132–146). Управо ту врсту контроле Толстој жели да одстрани. Сам начин контролисања подразумева конституисање улога у већ интерпелираном систему који држи заједницу на окупу. На тај начин, новим интерпелирањем (стварањем хијерархијских мрежа у датом, већ интерпелираном, систему) учвршћујемо постојећи поредак идеологије произвођењем улога које припремају субјекте за будуће улоге неопходне идеологији. Отуда Толстојево инсистирање на слободи, на рушењу означитељских поредака који би се формирали *шаблонима* и *схемама*. Речју, овде се ради

о одустајању од контроле,¹¹ остављајући *природи* индивидуе да конституише субјекта.¹² Толстојева институција производи субјекте ускраћујући им базичне репресивне означитеље (*надзорник, њоршир* и сл.) редукујући их на, такође, идеолошки означитељ: *слободу*. Толстој каже: „Са собом нико ништа не носи (мисли се на ђаке који иду у школу - Аутори) – ни књиге, ни записнике. Домаћи задатци не задају се. Не само што не носе ништа у рукама, него им није нужно да што год у глави носе. Никакве лекције, ништа што је вечерас казивано, ђак није обавезан да сутра пред учитељем понови. Њега не мучи мисао: како ће изговорити лекцију. Он носи само себе, своју пријемчиву природу и уверење о томе да ће у школи и данас бити онако исто весео као и јуче. Он и не мисли о школском часу док час не почне. Никад никога не опомињу за закашњење...“ (Кросби 1911: 8) Размотримо начин на који Толстој пише о устројству јаснопољанске школе. Обратимо пажњу на *негације* које Толстој употребљава да би отклонио потенцијалне означитеље - механизме контроле: „нико ништа не носи“, „не задају се“, „није нужно“, „не мисли“, „никад никога“ итд. Лишимо ове речи свог негативног предзнака и добићемо могућност да рангирамо и оценимо субјекте, добићемо могућност да идеологији учинимо услугу, вршећи класификацију субјеката сходно систему вредности дате идеологије. Речју, добићемо могућност да субјекту *пришијемо* што више ознака чинећи га на тај начин способнијим за извршавање улоге коју му је идеологија наменила.

Ипак, не може побећи од идеолошких означитеља. На крају (или у почетку) он увек постаје субјекат идеологије. Идентификација са означитељем не јавља се као потреба, него као нужност. Чак ће и Толстојев ученик, брижно сакриван од означитеља контроле, нужно на крају постати контролисан од исте те идеологије од чијих механизма надзора се крио. Он ће бити препознат (као *злочинац, земљорадник* и сл.) и на њега ће пасти *клепва идеологије*: биће надзиран, кажњаван и неслободан. Једном речју, биће васпитаван онако како Толстој није планирао. Ипак, овде није реч бегу од идеологије, него о покушају да се у процесу контроле субјеката (контроле која се врши доделом означитеља) број означитеља смањи. На тај начин, сам утицај идеологије постаје мање комплексан. То не значи да тај утицај не постоји, него да је услед мањка означитеља постао слабији. Но стање без означитеља (односно без вишка означитеља) је само привремено. Оно је могуће само у Толстојевој школи (отуд је тај покушај наиван и утопистичан у исто време). Чим се прекорачи праг јаснопољанске (експерименталне) школе тешки и многобројни означитељи идеологије пришивају се субјектима.

Литература

Алтисер 2009: Л. Алтисер, *Идеологија и државни идеолошки апарати*, Лозница: Карпос.
Бурдије и Пасерон 2012: П. Бурдије и Ж. К. Пасерон, Репродукција у образовању, друштву и култури, *Реч - часопис за књижевност и културу, и друштвена питања*, 82/28, Београд, 67–121.

11 Одустајање од контроле не значи ставити се са ону страну идеологије, бити ван ње одустајање значи само бити мање оптерећен означитељима те идеологије. Начелно, уколико је број тих означитеља мањи, утолико је степен слобде већи (што би била семиотичка дефиниција слободе).

12 Овде се не ради о сукобу са идеологијом, то је са из перспективе субјеката немогуће. Чак и одустајање од идеолошких аспеката васпитања (надзор, казна, контрола) производи субјекта дате идеологије.

Вуларт 1985: К. Woolard, Language Variation and Cultural Hegemony: Toward an Integration of Sociolinguistic and Social Theory, *American Ethnologist*, Arlington, 12/ 4, 738–748.

Голубовић 2006: З. Голубовић, Допринос Пјера Бурдијеа хуманизацији друштвених наука, у: М. Ненадић и И. Спасић (прир.), *Наслеђе Пјера Бурдијеа – йоуке и надахнућа*, Београд: Институт за филозофију и друштвену теорију и Завод за проучавање културног развитака, 13–23.

Жижек 2002: С. Žižek, *Sublimni objekt ideologije*, Zagreb: Arkzin, Društvo za teorijsku psihoanalizu.

Кристева 1981: Ј. Кристева, Революција у поетском језику, *Трећи програм*, 51, Београд, 89–137.

Кросби 1911: Е. Кросби, *Л. Н. Толстој као учитељ*, Јагодина: Б. И.

Лакан 1983: Ж. Лакан, *Сјиси*, Београд: Просвета.

Малешевић и Тадић 2012а: Н. Малешевић и А. Тадић, Анализа односа између индивидуа и идеологије и улоге васпитно-образовних институција у формирању субјеката дате идеологије, *Педагоџија*, 67/3, Београд, 342–351.

Малешевић и Тадић 2012б: Н. Малешевић и А. Тадић, Школска дисциплина и слобода ученика у концепцији слободног васпитања Лава Николајевића Толстоја, *Иновације у настави*, 25/1, Београд, 57–67.

Радулашки 2008: Љ. Радулашки, *Сабране педагошке студије*, Београд: Филозофски факултет и Православни богословски факултет.

Фуко 1997: М. Фуко, *Надзирајући и кажњавајући*, Сремски Карловци - Нови Сад: Издавачка књижница Зорана Стојановића.

Хелер 1995: М. Heller, Language Choice, Social Institutions, and Symbolic Domination, *Language in Society*, 24/3, Cambridge, 373–405.

SYMBOLIC DOMINATION AND ANTI-IDEOLOGICAL ACTIONS - REPRESSIVE MECHANISMS OF IDEOLOGICAL INSTITUTIONS AND TOLSTOY'S ATTEMPT TO SET PEDAGOGICAL WORK FREE

Summary

This paper is on the relation between the state (i.e. its ideological apparatus) and the subjects. Institutions of the system enable production of the signifier (signifié), which protect the existing class system. In this way, values are constituted, which become pledge for any further future inequality. Following Bourdieu, we can name those values as a symbolic capital. We are going to see that the processes of pedagogical work are connected to the ideological matrix, which has the aim of maintaining dominant (ideological) order. On the other hand, following the idea of Rousseau of the Tolstoy (*Лев Николаевич Толстой*) type, we are going to discuss attempts of the process of constituting personality (interpretation into the subject, i.e. the process of naming the signifier, which is supposed to be held without repressive pedagogical measures imposed deliberately by the system. This anti-ideological attempt does not mean that Tolstoy rejected ideology (this is going to be proved as impossible, because without ideology, it is impossible to talk about other ideologies), but that he tried to lessen (or totally remove) the system of supervision and punishment upon which repressive mechanism of the system exists. It is going to be proved, that the system of supervision can be relative only with a smaller production of the signifier.

Key words. symbolic domination, ideology, subject, pedagogical work

Aleksandar S. Tadić

Novak M. Malešević

Ivica V. Radovanović

Биљана Ђ. Ђорић Француски¹
 Универзитет у Београду
 Филолошки факултет
 Одсек за англистику

ИСТОРИЈА ЈЕДНОГ НЕПОСТОЈЕЋЕГ ГРАДА: ДЕЛО Р. К. НАРАЈАНА КАО ЈЕДИНСТВЕНИ СЛУЧАЈ У СВЕТСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ²

„Малгуди је тамо где сви ми припадамо,
 и где бисмо желели да живимо.“
 (Рашипурам Кришнасвами Нарајан)

Није ретка појава у књижевности да неко дело или чак читав опус једног писца говори о измишљеним догађајима, непостојећим ликовима, можда и немогућим збивањима ... Па ипак, опус једног од најзначајнијих индијских модерних писаца Рашипурама Кришнасвамија Нарајана надилази све границе измишљеног, непостојећег и немогућег. У овом раду биће анализирани елементи Нарајановог приповедачког поступка помоћу којих је постало могуће да непостојеће постоји.

Кључне речи: Рашипурам Кришнасвами Нарајан, Малгуди, индоенглеска књижевност, роман, приповетка

Увод

Постоји само један град на свету на помен чијег имена сви они који су икада чули за њега имају исту, једну једину асоцијацију – а то је град Малгуди.

Када некоме у Индији поменете Малгуди, он не помисли прво на неку знамениту грађевину у овом граду, као што се при помену Париза одмах ствара слика Ајфелове куле или Тријумфалне капије, нити на неко обележје везано само за тај град, као што је то црвени аутобус на спрат који је симбол Лондона, већ само и искључиво на његовог творца - Рашипурама Кришнасвамија Нарајана (1906–2001). Међутим, Нарајан није био ни архитекта који је пројектовао овај град ни инвеститор који је уложио новац у његову изградњу, већ један од највећих индијских писаца свих времена који је захваљујући својој машти створио читав један град, испуњен стварним грађевинама и стварним људима, и преточио их у стварност. Још у првом свом роману, Нарајан уводи главни лик који ће остати непромењен до краја његовог живота, а то је град који се зове Малгуди – баш као што је, на пример, Александрија важан лик у романима Лоренса Дарела (уп. Гојал 1983: 2). На ту чињеницу указује већ сам наслов његовог првенца: *Свами и пријатељи: роман о Малгудију (Swami and Friends: A Novel of Malgudi)*, из кога

¹ b.djoricfrancuski@fil.bg.ac.rs, bdjoric@sezampro.net

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

се види да су јунаци у роману дечак Свами, његови другари, али изнад свега и Малгуди о коме је роман у ствари написан.

Готово читаво Нарајаново стваралаштво саткано је око града Малгуди, његових становника и њихових живота, али ономе ко то унапред не зна ни не пада на памет да Малгуди не постоји у стварности, а онај ко то зна и даље чита Нарајанове романи као да се догађаји одвијају у стварном месту, људима који заиста постоје, јер једноставно не може да поверује у ту чињеницу. Пример за ове прве је један српски критичар, који је у Антологији индијске приповетке написао да Нарајанови јунаци потичу из Малгудија – *где је и он сâм живео* (в. Братић 1987: XLIII). А међу ове друге, бројне љубитеље Нарајанових дела, спадају чувени амерички писци Џон Апдајк, који га је издвојио као најбољег индијског аутора на енглеском језику, и Хенри Милер, који тврди да је Нарајан рођени приповедач и истиче нарочито његов таленат за трагикомично, као и знаменити британски писац Греам Грин, чија изјава у уводној речи за један Нарајанов роман сасвим довољно говори о садржају овог рада: „Већ на првим страницама новог романа господина Нарајана враћамо се у град Малгуди, који готово двадесет година исто толико добро познајемо као и наш сопствени родни град.“³ (Грин 1953 : vii)

Малгуди – непостојећи град који постоји

Ако прихватимо дефиницију реторике Кристијана Ђордана, који наводи да је реторика „техника да се факта и аргументи предоче на уверљив начин и слушаоци или читаоци убеде у тачност предочених ствари“ (Ђордано 2001: 126), онда можемо с правом устврдити да је Р. К. Нарајан један од највећих реторичара свих времена. Његови читаоци, наиме, толико су убеђени у постојање града Малгуди и његових становника да без даха прате догодовштине људи који насељавају ову варошицу из једног у друго Нарајаново дело, укупно током тридесет и четири романа и кроз бројне приповетке сабране у десетак збирки ... Права савремена *саџунска оџера*, рекло би се! Па ипак, град Малгуди са својим становницима постоји само на папиру. Упитан где се налази тај његов култни град, творац Малгудија је једном приликом овако одговорио: „Малгуди је тамо где сви ми припадамо, и где бисмо желели да живимо.“ (Никол 2011) У покушају да објасни где је тачно Малгуди и шта он тачно означава, Тјеме напомиње да се ово измишљено место често изједначава са Мајсором – градом на југу Индије у коме је Нарајан провео детињство, али затим наглашава да је у ствари реч о митској творевини⁴ (Тјеме 2007: 21). Ову енигму донекле ће нам разрешити сâм Нарајан, који у аутобиографском делу *Моји Дани* (*My Days*) приповеда о томе како је америчку филмску екипу која је започињала екранизацију једног његовог романа читав дан водао по Мајсору, показујући им „обалу реке, шуму, село, људе, гранитне степенице и рушевне зидове древног храма, од којих је касније настао Малгуди из моје приче“ (Нарајан 1986б: 174).

Па ипак, иако су све то елементи од којих је сачинио Малгуди, Нарајан том свом измишљеном граду није хтео да додели неко већ постојеће име, како би указао на то да се радња његових дела не одвија у реалном простору. Зато је искобиновао имена два јужноиндијска насеља која заиста постоје у држави Тамил Наду: Лалгуди и Мангуди, па је тако настао Малгуди – „замишљени градић на

3 Сви цитати преузети из дела наведених на енглеском у **Литератури** су у мом преводу.

4 *a mythic construct*.

југу Индије, који у ширем контексту представља читаву Индију.“ (Сринат 2005: 92) Ево како је чувени писац у једном интервјуу покушао да објасни разлоге због којих је радњу највећег броја својих дела сместио у непостојећи Малгуди:

„Један такав замишљени град пружа велике могућности. Од њега можете свашта направити, а ако поставите свој град у неко право место, онда сте ограничени географијом и његовом постојећом структуром. Али у месту као што је Малгуди, иако је срце града можда одређено, све остало може да се развија.“ (Гојал 1983: 30)

Упркос чињеници да је већи део његовог опуса лоциран у непостојећем граду, Нарајан је писац који у модерну индоенглеску књижевност уводи реализам, насупрот својим савременицима, од којих су најзначајнији Мулк Раџ Ананд, чија су дела под великим утицајем новијих праваца у психологији, и Раџа Рао са својим симболичко-филозофским романима. Као што наводи Качру, све је веће интересовање за индоенглеску књижевност, управо због „њеног тематског и стилистичког индијства“ (Качру 1983: 87). Међутим, за разлику од стила којим се одликују дела чији су аутори Раџа Рао, Мулк Раџ Ананд и још неки други индоенглески писци, који углавном „имају тенденцију ка коришћењу сложених именских и глаголских фраза и прилично дугачких реченица“, стил Р.К. Нарајана је сушта супротност, додаје Качру (ибид. 78). Иако се његови романи и приповетке одликују тематском разноликошћу, наративни поступак је у свим тим делима веома сличан и без икаквог експериментисања, она су написана тако да су сваком читаоцу лако читљива и разумљива. Зато се можда и стиче тај варљиви утисак да је све то што Нарајан приказује, било да се ради о сасвим могућем али помало ексцентричном понашању ликова или очигледно натприродним мотивима, преузето из реалности, из стварно постојећег света. То донекле и јесте у складу са суштином правца који називамо реализмом, а који, како истиче Катри, „има двоструко значење – може да означава осликавање ствари онако како оне заиста постоје или изгледају, а друго, може да се односи на умеће приказивања нереалног као реалног“ (Катри 2006: 141) – то јест, нестварног као стварног.

Овде ћемо потражити одговор на питање зашто се Нарајан одлучио на овај други пут уместо да реалистички поступак примени на своје стварно постојеће окружење. Значај Нарајановог стваралаштва у оквиру светске књижевности показује и чињеница да је он, иако никада ногом није ни крочио ван Индије, пронашао своје место у једној антологији британских писаца (Џордан 2006: 62–63). Аутор ове антологије саопштава читаоцима једну занимљиву анегдоту која се мало где друго може наћи, о томе како је Нарајан одлучио да се посвети искључиво писању: „Дипломаирао је после четири године, 1930. Да би зарађивао за живот, покушао је да ради као наставник, али је успео да опстане на том послу само неколико дана. Плашио се великих дечака и било му је тешко да им све објашњава. Зато је одлучио да прекине са тим послом и да код куће пише романе на енглеском“ (ибид. 62). Ето како је овај велики писац одлучио да се повуче из стварности и створи фиктивно место Малгуди које ће представљати „микросмос традиционално индијског друштва.“ (Нарасимаја 1969: 136) Јер, иако се радња Нарајанових дела одвија у измишљеном простору, тај простор је оплемењен постојањем тематске међуповезаности, присуством истих ликова, прожимањем догађаја, тако да она представљају огледало типичне Индије (в. Катри 2006: 142).

Да размотримо сада који су то стаклићи у калеидоскопу Нарајановог опуса захваљујући којима нас у сваком његовом делу дочекује „уобичајени ам-

бијент Малгудија“ (Наик, Нарајан 2007: 21). Ако кренемо од наслова његових романа, видећемо већ по њиховом садржају да они указују на то да се у Нарајановим романима не говори о појединачним, изолованим случајевима, већ о типичним или чак типским ликовима, пошто су ти наслови често само назив неке професије, као на пример: *Водич* (*The Guide*), *Продавац слашкихиша* (*The Vendor of Sweets*), *Фирмописац* (*The Painter of Signs*), *Наставник енглеског* (*The English Teacher*), *Финансијски стручњак* (*The Financial Expert*), или томе слично. Чак и споредни ликови у тим делима носе симболична имена, често преузета из индијске митологије, као што је то случај са тетком главног јунака романа *Фирмописац*, која се зове Лакшми (Laxmi), што је иначе име у народу омиљене индијске богиње изобиља и богатства. То се не односи само на људе, већ рецимо и река Сарају (Sarayu) која протиче кроз Малгуди, на коју наилазимо у готово сваком Нарајановом делу (уп. Нарајан 1978: 77, 1984: 67, 1986в: 4), има верско значење у хиндуизму и помиње се још у Ведама и Рамајани. Међутим, с тим у вези је занимљиво да река тог имена заиста постоји, али у супротном делу Индије, на северу, где извире у Хималајима, док је у својим делима Нарајан сместио на југ Индије, испод брда Мемпи и поред дунгле, да тамо „сија на сунцу и простира се унедоглед“ (Нарајан 1984: 67).

Људи на које наилазимо у романима о Малгудију иначе читаоцу заиста и изгледају као створења од крви и меса, па се тако Нарајан рецимо сасвим уверљиво диви једној купачици чија је „женска фигура мокра до голе коже“ (Нарајан 1986д: 14), и веома су пластично и живо описани, као на пример један споредан лик, власник неке продавнице, „чији су бркови намазани помадом тако прецизно зашиљени и постављени паралелно са земљом да би могли очи некоме да ископају ако би им се сувише приближио“ (ибид. 24). Осим таквих детаља, пластичности ликова доприноси и њихова улога у свакодневном животу Малгудија, као што је то случај са млекацијом или чуваром (Нарајан 1986г: 4), док лику једног седамдесетогодишњака коме писац чак ни име не одаје веродостојност улива подугачак опис његове породице расуте по свету: четири сина, пет ћерки и безброј унучади, којима постарији богаташ свако мало шаље новац, на тај начин конкретизујући своје постојање и у стварном свету а не само на страницама једног од романа о Малгудију (ибид. 6). На реалистичност овог града такође указује и радња која се понавља, на пример у случају поштарара који свакога дана разговара са суграђанима о њиховим проблемима, проводећи са сваким од њих по пола сата јер уместо да им једноставно испоручи пошту, он им поставља питања о пошљици коју су добили или их теши ако им није стигло оно што очекују (Нарајан 1986а: 34). С друге стране, велики значај Нарајанових дела јесте и у томе што он не приповеда само о животима усамљених појединаца већ и о глобалним проблемима који муче читаву Индију, као што су то непотизам, корупција или сувише велики прираштај становништва (в. Нарајан 1986д: 56), или када указује на неправедан положај већ традиционално потлачених жена у индијском друштву: „Ствари? Ја не поседујем ништа на овом свету. А шта једна жена и може да поседује осим свог тела? Све остало што она има припада или њеном оцу или њеном мужу или њеном сину“ (Нарајан 1978: 75) Такође је једна од његових омиљених тема софистицирани живот на југу Индије, а нарочито извештаченост, апсурдност и самозаваравање англицизираних Индијаца који тамо живе (уп. Шриниваса Ајенгар 1981: 46).

Као да се прибојава да његов опис Малгудија сâм по себи неће бити довољан да ово место заживи, Нарајан често прибегава указивању на ауторитете којима

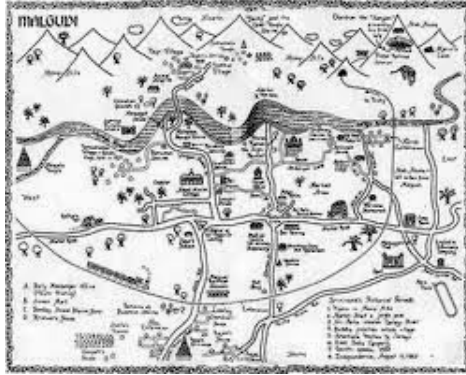
жели да потврди његово постојање у стварности. Тако се бројни ликови у његовим делима придржавају савета о здрављу које проналазе у часописима који се без плаћања могу наћи у читаоници градске општине – што им судећи по контексту даје на важности више него да се налазе у некој обичној библиотеци (в. Нарајан 1986а: 46), научник који долази у област Малгудија да би вршио археолошка ископавања је ни мање ни више него „чувени археолог са титулом Доктор овога или онога“ (ибид. 103), а у једном од романа Малгуди захваљујући свом циркусу постаје *чувено* место – па самим тим добија на кредибилитету и код читаоца, јер како можемо у тако нешто да посумњамо кад се тај циркус прочуо широм Индије (в. Нарајан 1983: 36). Слично томе, уверљивости доприноси и опис околине овог непостојећег града у који су дискретно убачени неки конкретни подаци, као на пример када приликом одласка приповедача у једно оближње село сазнајемо да у њему живи стотинак становника (Нарајан 1983: 29), па затим заједно са њим идемо у обилазак удаљенијих села у области града Малгуди (ибид. 65), на чије реално постојање указују многобројни детаљи, рецимо имена села – тако и сазнајемо, сасвим беспотребно, да се најдаље село, које је удаљено готово педесет километара од Малгудија, зове Комал (ибид. 66). Нарајану, међутим, није довољно то што је његов Малгуди седиште свог округа, већ жели да му подари и светску славу, а то је учинио један од његових јунака, власник циркуса, тако што је „уцртао Малгуди на мапу света тиме што га је назвао Велики циркус Малгудија“ (ибид. 35).

Велики број најситнијих детаља наћи ћемо и у вези са самим градом и животом његових становника – као што је то исцрпно описивање млаза воде који прска из фонтане испред зграде општине (Нарајан 1986д: 25), указивање на обичај девојака и жена поводом јужноиндијског празника Понгал, којим се слави крај сезоне жетве, да купују нове стаклене или пластичне наруквике, за које се верује да же им донети срећу ако су купљене баш на тај празник (ибид. 23), или опис навике старијих жена да свако вече иду у храм на проповеди и тамо слушају приче о индијским боговима (ибид. 18). Поред оваквих сасвим реалних догађаја, којима се имплицира значај верских празника и обичаја у животу становника Малгудија, писац приближава свој замишљени град читаоцу и на тај начин што употребљава речи набијене емотивним значењем: „Убудуће ће Малгуди бити *дом* за стотине животиња и мноштво акробата и разноврсних извођача.“ (Нарајан 1983: 36, курзив мој). На сличан емотивни набој наилазимо када власник циркуса открива своје искрене емоције тиме што каже: „поставио сам свој шатор овде зато што волим Малгуди, а волим га зато што сам рођен и одрастао овде“ (ибид. 67).

Још један поступак који доприноси уверљивости приповедања јесу постепене промене које можемо да пратимо из једног у други роман о Малгудију. У Уводу своје недавно објављене антологије критичких текстова о Нарајану, Сринат констатује да се Малгуди није много изменио још од првог романа написаног 1935. године, али да су се зато јунаци романа о Малгудију итекако изменили (в. Сринат 2005: 11). Сасвим супротно, Нарајан у свом роману *Фирмописац* тврди да је у животу његових ликова све исто, па је тако у радњи фирмописца традиција устаљена већ генерацијама и посао се преноси с оца на сина (Нарајан 1986д: 28), док се сâм Малгуди стално мења, за шта су доказ промене уведене поводом изградње хидроелектране, као што су то измене саобраћајног режима или система полицијске заштите (ибид. 12). О сасвим реалним променама у овом иреалном граду Нарајан говори и у роману *Тамна соба* (*The Dark Room*), када описује изградњу новог и веома модерног биоскопа Палас који је заменио старо

здање лименог крова у коме су се давали само неми филмови (Нарајан 1978: 21). Ове две установе помињу се и у једној Нарајановој приповеци, у којој он даје детаљан опис и поређење новог и старог биоскопа. За разлику од Паласа, у коме су седишта плишана и може да се купи сладолед, у старом биоскопу Централ карте су много јефтиније, али он зато има гвоздене столице и лимени кров па је унутра врело, а у њега се улази из прљаве улицице иза пијаце, која смрди на труло воће и поврће (Нарајан 1986а: 47). Ово је један од описа сцене из града Малгуди који ниједног читаоца не може оставити равнодушним јер укључује не само чуло вида већ и чуло мириса, па свако ко је икада ходао неком индијском улицом у којој се налази пијаца одмах може да замисли овакав амбијент. Слично томе, при опису једног хотела у Малгудију Нарајан улива реалистичност у своје казивање тиме што обраћа пажњу чак и на чуло укуса: „Хотел велики Махрата – шупа упрљана димом у скривеном сокаку која је као рај за оне што воле бирјани или пилав. Када је изашао одатле, тешко да је могао да се усправи, колико се добро најео.“ (Нарајан 1986а: 129)

При разјашњавању Нарајановог приповедачког поступка такође треба напоменути да описивање биоскопа Палас у два различита дела није усамљен случај – исто као што се Нарајанови ликови крећу из једног у други његов роман и тиме добијају на животности, тако се и у различитим делима помињу исте установе, зграде или улице. У улици Винајак мудали, на пример, залутаћемо и у приповеци „Нестала пошилка“ и у оној под насловом „Мачка изнутра“ (Нарајан 1986а: 34 и 55). А то је само једна од безброј улица које својим континуираним постојањем у сваком или готово сваком Нарајановом делу потврђују и своје постојање у стварности, у том граду Малгуди који за свог верног читаоца заиста и постоји. Најчувенија од њих је наравно главна улица Малгудија, већ уобичајено за један индијски град названа Маркит роуд, у којој је преко дана увек гужва јер је препуна пролазника и воловских кола са робом (Нарајан 1986д: 23), али зато је у поноћ пушта и тиха, осветљена само спорадично светлошћу из излога, док су једини њени становници у то глуво доба ноћи повремено путници или просјаци који спавају на улици, или пак тихо разговарају уз повлачење дима из глинене лула напуњених опијумом (Нарајан 1978: 84). Ова улица неизоставно се помиње и у Нарајановим детаљним описима путања ликова, тако пластично приказаним да читалац може да замисли улице кроз које се они крећу, као да заиста постоје у стварности: „Пожурио је дуж Маркит роуда, скренуо десно, прошао улицом Смит, а затим пречицом кроз неке замршене сокаке, док се није обрео испред своје старе мисионарске школе Алберт.“ (Нарајан 1986в: 145) Веродостојност Нарајан постиже и навођењем прецизних адреса чак и тамо где оне немају никакву функцију у приповедању (в. Нарајан 1986д: 27), а некад читаоцу пружа и више од те информације, као када главном јунаку једног романа девојка за коју је емотивно заинтересован објашњава где станује: „Недалеко одавде, у кући на трећој раскрсници, број седам, а улаз је кроз капију са стране која излази на четврту раскрсницу, тако да не мора да се пролази кроз главну капију.“ (Нарајан 1986д: 32)



Мапа Малгудија

Закључак

Овако живо и реалистично приказана топографија Малгудија и његове инфраструктуре навела је многе читаоце Нарајанових дела да покушају тај град да представе и у стварности, па тако чак у својој аутобиографији Нарајан приповеда како и његова рођена унукица прави „макету Малгудија, са минијатурним улицама и зградама“ (Нарајан 1986б: 185). Наравно, Малгуди не би **стварно** постојао када не би имао и своју мапу, исто толико измишљену и исто толико стварну колико је то и сâм град који она приказује. На овој мапи, коју је исцртао професор Џејмс Фенели (James Fennelly) са њујоршког универзитета Аделфи, налази се све оно што одликује један типичан индијски град: главна улица Маркит роуд, украшена статуом једног од негдашњих британских гувернера Сер Фредерика Лоулија, по коме су добили име нова улица и цело модерно насеље кроз које она води. Љубитељи Нарајанових дела који су пажљиво прочитали већину романа и приповедака о Малгудију могу већ да разазнају и појединачне грађевине дуж ове две улице: путничку агенцију доктора Пала, канцеларије локалног огранка дневног листа Месинцер из Мадраса, или филмски студио Свитање. Ту је и незаобилазни Ишвара храм, мисионарски колеџ Алберт, ресторан домишљато крштен Добродошлица, а затим и биоскоп Палас. Са друге стране реке Сарају налази се насеље недодирљивих у коме је Махатма Ганди одсео када је 1937. године и лично посетио Малгуди – што је био догађај од изузетне важности који свакако допринеси уверљивости постојања самога Малгудија, а овековечен је у Нарајановом роману чији наслов указује на то да је и овај индоенглески писац ипак био под утицајем европске књижевности иако никада није мрднуо са југа Индије: *Чекајући Махатму*. Иза тог насеља уздижу се брда Мемпи настањена тигровима и обрасла шумама бамбуса у којима се крију храмови у пећинама, такође карактеристични за јужноиндијску културу. Још једна чињеница неоспорно је превела Малгуди у стварност, а то је било екранизовање Нарајанових прича о Малгудију у епизоде које су се једном недељно приказивале на индијској телевизији почетком осамдесетих година.

И да закључимо речима једног од највећих енглеских писаца, Греама Грина: „Нарајан у мени буди захвалност. Без њега никада не бих спознао шта то значи бити Индијац.“ (цитирано у: Лакшми 2012) А без Нарајана такође ни ми читаоци, поштоваоци његовог дела, не бисмо никада спознали ни шта то значи про-

наћи Малгуди, град који **стварно** постоји само у нама самима али у коме бисмо управо и желели да живимо јер ту припадамо.

Литература

Братић 1987: R. Bratić, "Osamljen se kreći kao nosorog (predgovor)", *Antologija kratke priče Indije*, Kruševac: Bagdala, 1987, V-L.

Гојал 1983: B. S. Goyal (ed.), *R.K. Narayan: A Critical Spectrum*, Meerut: Shalabh Book House.

Грин 1953: G. Greene, Introduction, *The Financial Expert*, Chicago: The Michigan State College Press, vii- viii.

Ђордано 2001: C. Giordano, *Ogledi o interkulturnoj komunikaciji*, prevod: Bekić, Tomislav, Gordić, Vladislava, Zemun: Biblioteka XX vek, Beograd: Čigoja štampa, Knjižara Krug.

Катри 2006: C. L. Khatri (ed.), *R. K. Narayan: Reflections and Re-evaluation*, New Delhi: Sarup & Sons.

Качру 1983: B. V. Kachru, *The Indianization of English: The English Language in India*, Delhi-Oxford-New York-Melbourne: Oxford University Press.

Лакшми 2012: C. Lakshmi, Writing in English: RK Narayan's unconscionable sin, *Firstpost*, 20 September 2012. <<http://www.firstpost.com/living/writing-in-english-rk-narayans-unconscionable-sin-461014.html>> 25.1.2013.

Наик, Нарајан 2007: M. K. Naik and A. S. Narayan, *Indian English Literature 1980–2000: A Critical Survey*, Delhi: Pencraft International.

Нарајан 1978: R. K. Narayan, *The Dark Room*, Delhi: Orient Paperbacks.

Нарајан 1983: R. K. Narayan, *A Tiger for Malgudi*, Mysore: Indian Thought Publications.

Нарајан 1984: R. K. Narayan, *The Guide*, Mysore: Indian Thought Publications.

Нарајан 1985: R. K. Narayan, *The Bachelor of Arts*, Mysore: Indian Thought Publications.

Нарајан 1986а: R. K. Narayan, *Malgudi Days I*, Mysore: Indian Thought Publications.

Нарајан 1986б: R. K. Narayan, *My Days: A Memoir*, Delhi: Orient Paperbacks.

Нарајан 1986в: R. K. Narayan, *Swami and Friends: A Novel of Malgudi*, Mysore: Indian Thought Publications.

Нарајан 1986г: R. K. Narayan, *The Man-eater of Malgudi*, Mysore: Indian Thought Publications.

Нарајан 1986д: R. K. Narayan, *The Painter of Signs*, Madras: Diocesan Press.

Нарасимаја 1969: C. D. Narasimhaiah, *The Swan and the Eagle*, Simla: Indian Institute of Advanced Study.

Никол 2011: C. Nicholl, Rereading: RK Narayan, *The Guardian*, Saturday 14 May 2011. <<http://www.guardian.co.uk/books/2011/may/14/rk-narayan-malgudi-south-india>> 25.1.2013.

Сринат 2005: C. N. Srinath (ed.), *R.K. Narayan: An Anthology of Recent Criticism*, Delhi: Pencraft International.

Тјеме 2007: J. Thieme, *R. K. Narayan*, Manchester: Manchester University Press.

Џордан 2006: R.R. Jordan, *Writers and Their Other Work: Twentieth-Century British Writers and English Teaching Abroad*, Cambridge: The Lutterworth Press.

Шриниваса Ајенгар 1981: K.R. Srinivasa Iyengar, Indian Writing in English, u: S. Radhakrishnan (ur.), *Contemporary Indian Literature*, New Delhi: Sahitya Akademi, 35–58.

THE HISTORY OF AN IMAGINARY TOWN: R.K. NARAYAN'S MALGUDI AS THE UNIQUE CASE IN WORLD LITERATURE

Summary

"Malgudi is where we all belong, and where we wish we lived."
(Rasipuram Krishnaswami Narayan)

The entire oeuvre of the Indian English writer Rasipuram Krishnaswamy Narayan revolves around the imaginary town of Malgudi. However, though imaginary this place is far from unreal for the faithful readership of R. K. Narayan's thirty-four novels and numerous short stories, in which the history of both the town and its inhabitants is presented in such a vivid manner and illustrated by countless details, so that the readers breathlessly follow the adventures of the heroes, very often appearing in several Narayan's works about Malgudi. It is the purpose of this paper to analyse the elements of Narayan's narration which enabled him to make a real place out of this imaginary town.

Key words: Rasipuram Krishnaswamy Narayan, Malgudi, Indian English literature, novel, short story.

Biljana Đ. Đorić Francuski

Iva Lj. Draškić Vićanović¹
Univerzitet u Beogradu
Filološki fakultet
Katedra za opštu književnost i teoriju književnosti

OD MOGUĆEG KA NEMOGUĆEM U KNJIŽEVNOSTI – PROBLEM SUŠTINSKE ISTINE –

U tekstu se problemu nemogućeg u književnosti pristupa sa pozicija fenomenološke estetike i problem se razmatra kroz prizmu pojma umetničke istine. Polazeći od Aristotelovog shvaćanja značenja mogućeg u književnosti, autor prvo analizira problem mogućeg kroz prizmu pojma takozvane životne istine u umetnosti, da bi se zatim, dovodeći u odnos moguće i nemoguće, usredsredila na problem nemogućeg kao izraz takozvane suštinske istine u književnosti. Suštinska istina u književnosti pravi otklon od životno mogućeg i otvara prostor nemogućem, kao onom esencijalnom i paradigmatском za ljudsku prirodu.

Ključne reči: moguće, nemoguće, književnost, životna istina, suštinska istina, estetika

Aristotel u svojoj *Poetici* ukazuje na suštinsku usmerenost književnosti ka mogućem, ali isto tako otvara i prostor nemogućem u književnosti. Moguće i verovatno su predmet poezije i upravo to i legitimise poeziju kao kvalitetniju od istorije koja se bavi onim što ima empirijski realitet, ali ne ukazuje na suštinu stvari, na ritam i logiku zbiivanja. Imam na umu, naravno, čuveno, nebrojeno puta citirano mesto iz Aristotelove *Poetike*, gde on utvrđuje aksiološku prednost poezije u odnosu na istoriju, tvrdeći da je „više filozofska i ozbiljnija stvar nego li istoriografija“ (Aristotel 1955: 21), što znači upućena, po definiciji, na opšte i paradigmatско.

Aristotel kaže „da nije pesnikov zadatak da izlaže ono što se istinski dogodilo, nego ono što se moglo dogoditi i što je moguće po zakonima verovatnosti i nužnosti“. (Aristotel 1955: 21). Ali, isto tako kaže da „više treba uzimati ono što nije moguće, ali je verovatno nego li ono što je moguće, ali je neverovatno.“ (Aristotel 1955: 50). I zatim „Uopšte, ono što je nemoguće treba pravdati razlozima umetnosti ili onim što je bolje ili opštim mišljenjem. Sa gledišta umetnosti više važi ono što je verovatno a nemoguće negoli ono što je moguće a neverovatno.“ (Aristotel 1955: 54)

Dakle, još Aristotelova *Poetika* otvara pitanje u koji kontekst možemo staviti odnos književnosti prema nemogućem.

Velikan savremene fenomenološke estetike, Nikolaj Hartman (Nicolai Hartmann) locira problem odnosa književnosti prema nemogućem u kontekst analize umetničke istine. Mislim da je ovakav pristup problemu pregnantan i da ukazuje na pravi smer istraživanja. U ovom tekstu pošla sam upravo tim smerom koji je naznačila fenomenološka estetika.

Govoreći o jednom od najznačajnijih problema filozofije umetnosti, problemu umetničke istine, Nikolaj Hartman pravi distinkciju između pogrešnog i opravdanog zahteva za istinom u umetnosti. Pogrešan je, prema njegovom mišljenju, zahtev za takozvanom istinom fakticiteta, istinom svakodnevne stvarnosti. To je, ustvari, Aristotelov misaoni hod; ovim se Hartman nadovezuje na čuveni Aristotelov stav iz *Poetike* da

1 ivadraskicvicanovic@gmail.com

ako je pesnik „na primer uzeo da prikazuje konja s obadvema nogama napred ispruženim, ili je inače učinio pogrešku protiv posebne pojedine nauke... onda je to pogreška protiv pojedine nauke a ne protiv same pesničke umetnosti“. (Aristotel 1955: 51)

Drugim rečima, u takvom slučaju umetnik ne greši u umetničkom smislu. Na tom tragu i Hartman poriče „vezanost umetnosti za datost i iskustvo“ i tvrdi da „se umetnička istina ne sme shvatiti u smislu teorijske istine, to jest gole saglasnosti s realno postojećim.“ (Hartman 1979: 334)

Ali, Hartman nije samo jak u negaciji. Podjednako je snažan i u afirmativnom određenju umetničke istine. U tom prostoru on sjajno ocrtava razliku između takozvane životne i suštinske istine. Upravo ova distinkcija nam ukazuje na smer kretanja od mogućeg ka nemogućem u književnosti.

Zahtev za životnom istinom određuje se upravo u otklonu od istine fakticiteta. To je prostor, aristotelovski rečeno, „mogućeg i verovatnog“ u književnosti. Za razliku od činjenične istine koja se, kako kaže Hartman, „sastoji iz saglašavanja pojedinačnog i neponovljivog sa realnim životom“ (Hartman 1979: 338), životna istina se sa realnim životom saglašava „u načelnom i ljudski bitnom“. (Hartman 1979: 337). Drugim rečima, književnost „ne pretenduje... na istinu u smislu stvarnog postojanja lica i stvarnog dešavanja događaja“. (Hartman 1979: 335) Sasvim konkretno: „ni Šilerova ni Šoova Jovanka Orleanka ne odgovaraju istorijskom liku. Ali i jedna i druga su dramski izvanredno efektne.“ (Hartman 1979: 337). Isto tako Šekspir u *Juliju Cezaru*, *Koriolanu*, *Henriju IV* i *Makbetu* „uzima istorijski materijalkao povod, a inače ne pretenduje na prikazivanje njemu tuđe slike vremena. Šekspir crpi iz obilja, iz opažanja vlastitog okolnog života, a likovi kao i sudbine deluju životno istinito.“ (Hartman 1979: 337)

Dakle upravo u otklonu od činjeničkog, od fakticiteta, od empirijskog realiteta, otkrivajući moguće i verovatno, „načelno i ljudski bitno“, konstituiše se životna istina u umetnosti. Prostor mogućeg je ono što dodiruje i ocrtava životna istina. I to **moguće** „ne tiče se samo osoba, tipova i karaktera, već isto tako i situacija, konflikata i rešenja... uloge slučaja i sudbine. Sve to mora biti životno istinito“ (Hartman 1979: 338), kako kaže Hartman, odnosno, aristotelovski rečeno, mora biti **moguće**.

No, umetnička istina književnosti ne iscrpljuje se, prema Hartmanovom mišljenju, u životnoj istini. Granice mogućeg suviše su tesne za estetski prostor književnosti.

Ono što Hartman naziva suštinskom istinom u umetnosti, otvara književnosti i prostor nemogućeg. Hod od životne ka suštinskoj istini u Hartmanovoj estetici može se tumačiti kao hod od mogućeg ka nemogućem.

Kao što se životna istina konstituiše u otklonu od istine fakticiteta (činjenične istine), tako se i suštinska istina u književnosti konstituiše u izvesnom otklonu od životne istine, u otklonu od životno mogućeg.

U prvi mah može zvučati neobično da se o kategoriji istine govori sa pozicija otklona od životne istine, sa distance od životno mogućeg. Međutim, Nikolaj Hartman to radi izuzetno ubedljivo. Zahvaljujući svom izrazitom daru za filozofsku analizu, on skicira jedan od najintrigantnijih pojmova svoje estetičke koncepcije – pojam suštinske istine.

Dakle suštinska istina, ili, drugim rečima, istina nemogućeg. Kakva je to uopšte istina nemogućeg kad su to pojmovi koji, po definciji, ne idu zajedno.

Suštinska istina u književnosti postiže se u divergenciji od životne istine. Ta dva zahteva za istinom u književnosti se u izvesnom smislu razilaze.

Na koji način?

„To nešto“ (ono što divergira od životne istine) jeste „jedna na ekstreman način viđena suštinska forma, može biti izobličeno“ (ovo izobličavanje je upravo posledica razilaženja sa životnom istinom) „ali se ipak jasno vidi pravac u kome se ono nalazi, čak i onda ako se u životu tako ne pojavljuje... No ako postoje takve ekstremne suštinske forme ljudskog – samih ljudi, a možda i situacija i sudbina – onda mora postojati i suštinska istina, za razliku od životne istine...“ (Hartman 1979: 354).

Hartman navodi primer Dorijana Greja, Oskara Vajlda, kao primer ovog „izobličavanja“ koje nastaje u divergenciji sa životnom istinom i ustvari, upravo i nastaje zbog tog razilaženja koje, naravno, ima svoju cenu. „Dorijan Grej izgleda tako mučno u svojoj ničim neobrazloženoj esteticističkoj nesavesnosti“ (Hartman 1979: 354), a izgleda „mučno“, kako to Hartman formuliše, upravo zato što je životno neistinit. Međutim, njegov lik se dotiče jedne od „suštinskih formi ljudskog“ i ukazuje nam na ono paradigmatično, na jedan od, platonički rečeno, *eidos*-a ljudskosti koji je deo svih nas, čoveka kao takvog; jedna od faseta ljudskosti koja se ne pojavljuje nikad u životu u tako kristalno čistoj, u tako britkoj, zaoštrenoj formi, kao što se može pojaviti u književnosti, kao što se ni fasete kao gradivni elementi vizuelne stvarnosti nikad ne pojavljuju sa tako zaoštrenim, britkim ivicama, nalik na komadiće razbijenog stakla, kao što se pojavljuju u slikarstvu Pabla Pikasa (Pablo Picasso) i Žorža Braka (Georges Braque).

Vrlo zanimljiva sa estetičkog aspekta je implikacija ove Hartmanove postavke – ono što je životno nemoguće, literarno je moguće. Nemogućnost se, transponovana sa realnog na estetski prostor književnosti, pretvara u mogućnost; modalitet se menja potpuno – pretvara se u svoju suprotnost. Sa estetičkog aspekta posebno zanimljivo, kao što rekoh, jer plastično dokazuje jedan od aksioma estetike – da je estetski prostor umetnosti *sui generis*, da je autohton i autonoman i da ima sebi svojstvene zakone i principe, nezavisne od zakona empirijske realnosti. Estetički aksiom prisutan *od Aristotelove* Poetike - čuveno mesto da je lepota *mimesis*-a (podražavanja) nezavisna od lepote predmeta podražavanja i da životno ružno može imati lepotu u prostoru podražavanja, (Aristotel 1955: 9) do Maneovog (Manet) *Doručka na travi* kao likovnog manifesta autonomije umetničkog duhovnog prostora. Ovaj aksiom podrazumeva da su dva pomenuta prostora, realni i estetski, različito aksiološki intonirana. Sad vidimo da im i modaliteti mogu biti drugačiji.

Dakle dodir književnosti i životno nemogućeg, pretvara životno nemoguće u literarno moguće. Modaliteti se menjaju u različitim atmosferama dva različita duhovna prostora – realnog i umetničkog. Kao što u Aristotelovoj metafizici forma, pristupajući materiji, pravi ključni ontološki skok iz mogućnosti u stvarnost, tako i književnost, pristupajući nemogućem, čini ključni preokret empirijski nemogućeg u estetski moguće. Proces prisvajanja nemogućeg od strane književnosti ima, dakle, i ovu filozofski pregnantnu dimenziju.

Drugi odličan primer suštinske istine u književnosti koji Nikolaj Hartman navodi u prilog svojoj tezi o divergenciji dva različita zahteva za istinom je Šekspirov *Kralj Lir*. „Lir stvara odlučnu pometnju“, kaže Hartman, „pitanjem koliko ga kćeri vole.“ (Hartman 1979: 356) Potpuno neprirodno i životno neistinito ponašanje. To je nešto što se u životu ne dešava; roditelji nikad tako direktno ne licitiraju ljubav dece.

„To je ključ ne samo za Lirov karakter, već i za celu osnovu na kojoj se komad odigrava.“ (Hartman 1979: 356) To je, uzgred, i ključ činjenice da je *Kralj Lir* kontraprimer dobro postavljene tragične radnje, jer Lirovo potonje stradanje nije posledica tragične krivice, već posledica ozbiljne greške u postupanju sa decom koja ima svoju cenu i koju život kažnjava.

„Nisu samo Gonerila i Regana beskompromisne, već isto tako i Kordelija, one dve u prevari, a ova u fanatizmu istine. Otuda njihovi zaprepašujuće oštri odgovori.“ (Hartman 1979: 356). Kristalno su jasni obrisi osnovnih principa ljudske prirode; britko i oštro su ocrtane ivice faseta od kojih je ljudska priroda sazdana. „Time komad dobija unutrašnju nužnost i suštinsku istinu. Životna istina“, pak, naravno, „znatno zaostaje“. (Hartman 1979: 356)

Primer koji nije Hartmanov, a koji, mislim, takođe izvanredno ilustruje divergenciju suštinske i životne istine, odnosno način na koji se književnost hvata ukoštac sa životno nemogućim (i podvrgavajući ga artificijelnom, pretvara ga u literarno moguće) je opet Šekspir. Hartman lucidno primećuje da je dodir sa suštinskom istinom u književnosti opasan, da je u neku ruku hod po oštrici brijanja i da polazi za rukom samo velikim majstorima pesničkog postupka; dakle Šekspir i *Ričard III*, druga scena prvog čina u kojoj Ričard od Glostera (budući kralj Ričard III) prosi leđi Anu, čijeg je muža Edvarda, princa od Velsa, ubio, prosi je kraj odra mrtvog svekra koga je takođe on ubio; scena neverovatna i životno nemoguća i šokantna svojom beskompromisnom usmerenošću na ono paradigmatično u ljudskoj prirodi.

Elem, Ričard od Glostera izjavljuje ljubav leđi Ani koja ga se s razlogom gnuša i uspeva da njeno gnušanje preobrati u popustljivu simpatiju; štaviše, izmamљуje joj i poluobećanje da će mu biti žena. To je, naravno, nešto što se u životu ne dešava, životno nemoguće i životno neistinito. Mržnja i gnušanje se ne pretvaraju tako lako i tako brzo u privlačnost i simpatiju. Šekspir je tu hrabro sazeo hod vremena i ono za šta su u životu potrebne godine, sveo na ishod jednog razgovora. Životno nemoguće pretvorio je u suštinski istinito.

Ključ uspeha Ričardove ljubavne izjave je njegovo priznanje da je sve zločine koje je počinio, počinio iz ljubavi prema leđi Ani i u želji da nju dobije. U jednom trenutku (koji je izvanredno procenio kao povoljan) i svoj život joj prepušta na milost i nemilost, dajući joj mač u ruke da mu presudi, ako ne može da razume i oprost zločine koje je iz strasti prema njoj počinio. Tu se priroda (ženomrsci će reći) žene, a treba reći ljudska priroda kao takva, savija i topi jer supstancijalno svojstvo zahteva za ljubavlju je upravo to – spremnost da se poćini nešto što se ne ćini inaće, što probija okvir sopstvene lićnosti zbog onog drugog. Taj momenat je „pećat“ na ljubavni „ugovor“. „Irgovina“ ljubavlju upravo time se „overava“. I to je ono paradigmatično što smelo dodiruje Viljem Šekspir. To je ono životno nemoguće što ovaj majstor literarnog postupka pretvara u književno moguće i suštinski istinito.

Neverovatna replika prelazi preko usana leđi Ane, kao posledica Ričardovog govora, mekana, popustljiva, štaviše sa intonacijom nežnosti, razumevanja i želje da upozna Ričardovu lićnost:

„Ana: Htela bih samo da ti srce znam.
Gloster: Njegova je slika na jeziku mom.

I zatim nada u istinitost ljubavne izjave i strah da je lažna:

„Ana: Bojim se da su lažni oboje.
Gloster: Onda ćovek nikad nije bio veran.
Ana: Pa, vrati mać u korice. (Šekspir 1963: 140)

Finale scene je Ričardov završni komentar, „natopljen ironijom“:

„Je li ikad žena ovako prošena?
Je li ikad žena tako osvojena?“ (Šekspir 1963: 141)

I sam impresioniran lošim materijalnom od kojeg je satkana ljudska (da ne kažemo) ženska priroda i uspehom svog neverovatnog poduhvata, Ričard i ovom replikom pokazuje nadljudski i neljudski ironijski otklon prema sopstvenom postupku; i to je opet jedno šekspirovsko, velemajestorsko pretvaranje životno nemogućeg u suštinski istinito.

Da se vratim sad Hartmanovim izvanrednim primerima: On se lucidno prisetio i Markiza Poze iz Šilerovog (Schiller) *Don Karlosa* i Smerdjakova iz *Braće Karamazovih* Dostojevskog (Достоевский) gde je, kako on kaže, „izolovanje pojedinih bitnih crta „, sasvim „blizu granice ubedljivog.“ (Hartman 1979: 357).

Divergencija dva zahteva za istinom je snažna, odnos između mogućeg i nemogućeg zaoštren je do tačke prskanja.

Međutim, najzanimljiviji i u neku ruku najveličanstveniji primer u ovom kontekstu je Servantesov (Cervantes) *Don Kihot* i naravno likovi Don Kihota i Sanča Panse. U potpunom otklonu od životno mogućeg, iz sfere životno nemogućeg, Servantes crpe materijal za likove Don Kihota i Sanča Panse – literarnesimbole, paradigme dva principa mišljenja koji konstituišu čovekovu svest kao takvu – filozofskog i svakodnevnog mišljenja.

Kao iskon filozofskog mišljenja Aristotel je u svoje vreme prepoznao čuđenje (thaumazein) - čuđenje koje podrazumeva distancu prema svetu svakodnevne, prema onome što se često naziva zdravorazumskim razmišljanjem, odnosno onome što filozofi imaju običaj da određuju kao svakodnevno mišljenje. U stavu filozofskog čuđenja upravo svakodnevni svet, ono po sebi razumljivo, postaje zagonetka.

Mogu se dakle izdvojiti te dve ravni mišljenja – svakodnevna, zdravorazumska i filozofska, distancirana i aristotelovski „začudena“.

Servantesov Don Kihot literarni je simbol filozofskog mišljenja. Njemu je upravo svet svakodnevne, ono „samo po sebi razumljivo“, uvredljivo tuđe i bolno čudno, ravan zdravorazumskog, svakodnevnog mišljenja je baš ono što on ne shvata, životni prostor u kome se obični, normalni ljudi tako dobro snalaze i tako dobro osećaju, guši i sputava Don Kihota. Ontološka začudenost je bez svake sumnje ključna karakteristika Don Kihotove ličnosti.

Međutim, ako svetska književnost i poznaje pokoji, doduše redak, literarni simbol filozofskog mišljenja, kakav je na primer Šekspirov Hamlet, potpuno je unikatno Servantesovo kontrastiranje likova Don Kihota i Sanča Panse. Ako je Don Kihot simbol Aristotelovog čuđenja kao izvora filozofije, onda je Sančo Pansa svakako isto tako uspeo literarni simbol onog drugog nefilozofskog, zdravorazumskog, ili svakodnevnog mišljenja. Duh Sanča Panse uronjen je u svakodnevnicu i njome zadojen do te mere da ako postoji tip ne-filozofa ili anti-filozofa kome je svakodnevno ontološki blisko i poznato, a svaka druga razina mišljenja čudna i daleka, onda to nije niko drugi do Don Kihotov znameniti konjušar.

Kontrastirajući likove Don Kihota i Sanča Panse, Servantes razotkriva »staru čegrst« između svakodnevnog i filozofskog rezonovanja.

Bitna karakteristika svakodnevnog mišljenja, za razliku od filozofskog, je njegov pragmatični karakter. Svakodnevno mišljenje je usmereno na rešavanje zadataka koje pred nas postavlja svakodnevni život i nikad nije samo sebi svrha kao što jeste (sebi svrha) filozofska kontemplacija. Svakodnevno mišljenje, po definiciji, ima za cilj neku praktičnu korist i ka njoj je usmereno. Mamac Sanču Pansi da pođe kao konjušar sa

Don Kihotom u svet su vrhunske vrednosti svakodnevnog mišljenja – bogatstvo i po-
čast, odnosno sasvim precizno – jedno lepo, bogato ostrvo gde će Sančo biti gubernator.

Konstituišući likove Don Kihota i Sanča Pansa, simbole filozofskog i zdravorazumskog mišljenja, i razvijajući njihov međusobni odnos, Servantes artikuliše i pitanje posebno zanimljivo sa filozofskog stanovišta - ko je superiorniji Don Kihot ili Sančo Pansa, ili, drugim rečima, filozofsko ili svakodnevno mišljenje - čija je argumentacija snažnija i ko koga i zašto može da ubedi. Ako ostavimo po strani autoritet koji Don Kihot kao gospodar ima u odnosu na slugu a koji, ruku na srce, u tom obliku nije preterano veliki (ponekad taj vid svog autoriteta Don Kihot, tek da ne izneveri stalež kome pripada, potvrđi pesnicom) postoji izvesna sklonost kod Sanča da se u povinuje svom gospodaru, da mu se u duhovnom smislu podredi i da ga sledi kao što se u životu spontano sledi autoritet snažnijeg uma. I to na prvi pogled može delovati čudnovato. Sančov sveukupan odnos prema Don Kihotu je ambivalentan: čas ga sa svoje zemaljske, zdravorazumske razine mišljenja posmatra kao da je sišao s uma i vajka se i jada na svoju sudbinu, a čas mu bezuslovno veruje ponesen Don Kihotovom, kako Servantes kaže, „ludošću“ a ustvari ponesen specifičnom donkihotovskom argumentacijom koja, iako potpuno distancirana od sveta svakodnevnog iskustva, (ili upravo zbog toga), ima unutrašnju koherentnost i doslednost koja začudo povremeno vrši prodor u Sančovu duhovnu sferu i ne samo što na nju utiče nego uspeva i da joj se nametne za vođu. Dakle Don Kihotova logika povremeno uspeva da slomije Sančov zdravorazumski otpor i da pomeri Sanča Pansu iz njegovog tvrdog, pragmatičnog stava.

Servantes, kao vešt hirur, finim potezom skalpela otvara pitanje šta je superiornije – filozofsko ili zdravorazumsko mišljenje i tretira ovaj problem kroz ceo roman, precizno i nijansirano ispituje šta prevladuje, kada i zašto.

Pragmatična nastojanost zdravorazumskog mišljenja čini ga nekritičnim na svim nivoima i štaviše „luđim“ od Don Kihota. Ono što nam izgleda kao najtvrdža stvarnost vrlo često je sklono da se, kao Protej, začas prometne u potpunu nesuvislost.

I Servantes nam, kao antički filozofi, postavlja to ključno pitanje: Šta je istinska stvarnost a šta privid? Šta je to što bitno konstituiše stvarnost – čulna opipljivost, dostupnost čulima, ili vrednost? Don Kihotov odgovor, bez svake sumnje, jeste da je svet vrednosti ono pravo biće stvari, a da je privid upravo ono što smo u svakodnevnom iskustvu navikli da doživljavamo kao suštu realnost. Ni Don Kihot, kao ni antički mudraci, ne priznaje svedočanstvo fizičke čulnosti: Kada je naime Sančo na drumu ugledao krčmu, ona je „po mišljenju i ukusu Don Kihota morala biti zamak. Sančo tvrdaše da je krčma a njegov gospodar da nije, no da je zamak, i prepirka im dotle trajala da je ne dovršise ni kad do nje dođoše, „(što će reći da ni neposredna čulna opipljivost krčme nije pomerila Don Kihota iz njegovog stava)“ a Sančo sa celom svojom komorom uđe unutra, ne tražeći dalje uveravanje.“

Servantesov Don Kihot se distancira od sopstvene fizičke čulnosti da bi sačuvalao sistem vrednosti koji je stvorio i koji predstavlja smisao njegove egzistencije „razlog življenja“, kako je govorio Imanuel Kant. Kad izgubi svoj svet vrednosti, viši horizont u koji je upravljen njegov duhovni pogled, Don Kihot će izgubiti smisao življenja i nastupiće njegova smrt.

U životu to tako ne biva, ni Don Kihot ni Sančo Pansa nisu životno istiniti i tako kristalno čistih likova, precizno i oštro ocrtanih, u životu nema. Oni jesu paradigme, suviše precizne i zaoštrene da bi bile životno moguće.

Ali i ovde, u Servantesovom *Don Kihotu*, stremljenje ka nemogućem otvara književnosti prohod u suštinski istinito, u one konstitutivne fasete ljudskosti kojima život

ne daje priliku da se pojave u svojoj najčistijoj, blistavo jasnoj, cizeliranoj formi, dok ih književnost pušta da se pojave upravo tako oštro ocrtane. Životno nemoguće postaje u estetskom prostoru književnosti suštinski istinito.

Literatura

Aristotel 1955: Aristotel, *Poetika*, Beograd: Kultura.

Hartman 1979: N. Hartman, *Estetika*, Beograd: BIGZ.

FROM POSSIBLE TO IMPOSSIBLE IN LITERATURE - PROBLEM OF ESSENTIAL TRUTH -

Summary

In this paper the problem of impossible in literature has been considered by following the principle of phenomenological investigation. The problem has been analysed through the prism of art truth. With regards to Aristotle's understanding of meaning of possibility in literature, author has treated the notion of possibility at first, and then, showing relationship between possible and impossible, has focused on problem of impossible as an expression of so called essential truth in literature. Concept of essential truth is the famous product of Nicolai Hartman's phenomenological aesthetics. The essential truth in literature takes distance from vitally possible and so called vital truth, giving space at the same time to impossible as something essential and paradigmatic for human nature.

Key words: Possible, impossible, literature, vital truth, essential truth, aesthetics.

Iva Lj. Draškić Vićanović

Ђорђе М. Деспих¹
 Универзитет у Новом Саду
 Филозофски факултет
 Одсек за српску књижевност

ПОЕЗИЈА (НЕ)МОГУЋЕГ²

На примерима трију песама из савремене српске поезије рад настоји да укаже на феномен немогућег у лирици. Изабране песме представљају одличан пример како феномен немогућег своје постојање не дугује само мотивско-тематској равни и песничкој имажинацији, већ и оној формалној и графичкој организацији стихова. Управо оваквом укупном композиционо-структурном уређеношћу и сам текст, односно *шело* песме, постаје подједнако важан семантички елемент којим се *немогуће* симболички убедљивије дочарава као могуће.

Кључне речи: немогуће, имагинација, текст, фингирање, форма, графичка структура

Да ли књижевност треба посматрати само кроз распон искључивости, па је неопходно одредити је или само према простору могућег, или само према простору немогућег? Ако је она само простор могућег, онда се приближавањем подразумевајућем реалитету и егзактности поништава слој фантазије који је кључан за њен идентитет. Ако је она само простор немогућег пак, онда каква би била уопште њена функција будући да не би успостављала никакву аналошку релацију по човекову егзистенцију? Но сваки иоле компетентнији додир с књижевним делом ову дилему учиниће сувишном, јер прећутни споразум између читаоца и књижевног дела (који се заснива на разумевању имагинативне природе литературе), чини да се њен слој фантазије доживи као једна специфична онтолошко-естетска вредност која процесом пренесеног значења *немогуће* приближава статусу могућег. Без прихватања тог узбудљивог парадокса, односно без прихватања тако успостављене симболичке игре и функције немогућег, вероватно би заувек измакло право разумевање књижевности.

Међутим, књижевност се несумњиво може различито посматрати у односу на степен немогућег који је у њој присутан. Тако ће сваки облик исповедне литературе, или пак они видови књижевног стварања у којима је поступак мимезиса одлучујући, нужно имати умањен степен немогућег. С друге стране, може ли се убеђено устврдити шта је то уопште *немогуће* у књижевности? Развој цивилизације учиниће да оно што се доживљавало некада као фантастичка (анти) утопија кроз дела Ж. Верна или Џ. Орвела, рецимо, прихватамо данас не чак ни као могуће, већ као одавно утврђену реалност савременог света, чиме феномен немогућег у књижевности јасно добија на релативизацији. Но, уколико оставимо по страни ове и многе друге интригантне примере домета људске имагинације, јасно је да се *немогуће* у књижевности може разликовати у зависности од жан-

1 despy@eunet.rs

2 Рад је настао у оквиру Пројекта 178005 „Аспекти идентитета и њихово обликовање у српској књижевности“, који финансира Министарство просвете и науке Републике Србије.

ра или епохе у којој се ствара, или пак од стваралачког сензибилитета и опредељења за специфичним моделовањем света књижевног дела.

У том смислу, лирика ће немогуће испољити већ на плану језичко-стилског израза, где велики број фигура које у себи укрштају различите сфере људског искуства делују заправо ефектом немогућег, почевши од поступка метафоризације и чина персонификовања апстрактних појмова и неживих предмета, до оног истицања немогућег кроз хиперболизујуће исказе. Такво *немогуће* читалац дакако не прихвата као бесмисао јер га ни не чита у дословном његовом значењу, већ као фигуру доживљаја света. Отуда песнички текст треба разумети првенствено као поље језичке конотативности, као простор у којем се зачудно одвијају преплитања и метаморфозе немогућег и могућег, односно као процес истрајног и интензивног симболичког дејства песничке речи и песничког текста.

Рећи да је књижевност транспозиција животног искуства значи нагласити да живот, потпуно разумљиво уосталом, пресудно утиче на књижевно дело. Но та врста релације не прибавља нам обавезно и оно *немогуће* за којим овде трагамо. За нас *немогуће* у књижевности, наиме, почиње оног момента кад сам књижевни текст нагиње да се изједначи са животом, кад настоји да утиче на живот, односно кад песнички текст тежећи да измени спољашњу, вантекстуалну егзистенцију, пређе своју онтолошку границу. Свака песма која за свој наум има ту врсту сугестије за нас је пример стремљења ка немогућем или, боље, пример је вере у имагинацијску моћ речи. У том правцу, у нашем раду првенствено ћемо се бавити стиховима из савремене српске поезије, односно по једном песмом Драгана Јовановића Данилова, Стевана Раичковића и Србе Митровића. Они свакако нису усамљени примери, а пажњу су нам за ову прилику привукли упечатљивошћу својих поступака, у којима свако од њих на свој начин афирмише песнички текст као простор метаморфозе живота и поезије, могућег и немогућег. Код њих је посебна убедљивост присутна у сугестији да релација утицаја није само једносмерна, да песма није само пасивни регистратор живота, да она не одаје само пут од живота ка тексту, већ да (симболички) жели да пређе своју текстуалну границу, те релација постаје понекад зачудно двосмерна и реципрочна. У све три песме за које смо се определили приметна је модерна позиција песничке речи, чија моћ по Х. Фридриху (Фридрих 2003) још од Бодлера, Рембоа и Малармеа лежи у неограниченој фантазији, јачој од реалности. Но њено конституисање у овим стиховима неће бити без дослуха са искуством постмодерног интересовања за језик и песнички *шексџ*. Отуда ћемо у нашем раду ићи ка истицању управо тако оствареног уметничког ефекта који истовремено промовише и симболички и творачки принцип песничког језика и чина, али у којем се проблемски аспекти *немогућег* подупиру и самом формалном структуром песме, односно њеном стиховном, строфичком и графичком организацијом.

ПЕСМА ЗА МОГ ОЦА И ПАСТРМКУ

Бејак дечак од можда неких седам година
кад први пут угледах голу пастрмку коју је
мој отац био уловио, мушичарећи на некој брзој,
планинској води, што говори увек различитим гласом.
И док јој се примицах руком, мислећи да је већ
савладана, та нимало припроста бештија поче жестоко
да се трза и гиба, као да је не дотиче мисао
о кратковечности – тек, мало је недостајало да ме
посече оштрим перајем; након пар минута када је

већ била мрзовољна и скоро обамрла, јер шкрге у врелини тромог поподнева више нису увлачиле кисеоник, могао сам да осмотрим њено елегантно тело: пегице живих, влажних боја, избуљене очи, крљушт сразмерно ситну; још увек кркљала је у свом господском очају, не пристајући да је напусти животни дах; тад у губици, зачудо, приметих још две крупне удице што, готово урасле у месо, говораше да се најмање два пута отимала смрти; сећаш се, мој оче, молио сам те да је пустиш и ти си пристао када си је видео онако укочену и самосажљиву, као да у њеним очима више није било места за још један залазак сунца; зашто ми се увек изнова у свест враћа призор те пастрмке, смртно уплашене, оче, краљу над краљевима? Можда зато што ме је и твоје лице, док си, у ужичкој болници кркљао после трећег можданог удара, подсетило на мргодно лице пастрмке што се (као и твоје срце после толико гibaња) најзад умирила на удици болно забијеној у чељуст, а онда одједном оживела, једнако као и ти, у мом срцу, у овим речима без дна.

(Драган Јовановић Данилов)

У стиховима *Песме за моћ оца и пастрмку* Д. Ј. Данилова (Данилов 2005: 19-20), уплив живота у поезију видљив је од самог почетка. Песма се већим својим делом заправо развија као сећање на један догађај из детињства – хватање пастрмке у којем учествују песнички субјект и његов отац. Овај догађај, који обележава прву половину песме, изразито је предочен поступком наративности и дескрипције. Заправо тек разломљеност у стихове овај текст означава песничким, толико се он својом синтаксом, интонацијом и објективношћу у приказивању пецања приближава епској прозној врсти. Наглашено реалистично описивање хватања рибе и самог њеног изгледа овим стиховима још увек не доноси ознаку лирског текста. Права песма, и оно што нас овде највише привлачи – *немогуће*, почиње тек негде од њене средине, кад близина смрти постане њен доминантан мотив. Све до тада пастрмка је тежишна тачка песме, а од тада све наглашенији постаје мотив оца, који на дечакову молбу враћа пастрмку у воду, поклонивши јој тако живот. Права песма, дакле, почиње тек у апострофном обраћању (покојном) оцу, обраћању које подразумева присуство имлицитног дијалога, појачану емоционалност, тон присности и љубави. Тек у овим стиховима препознаје се лирски сусрет живота и поезије: објективност и неутралност у доживљају смењују повишена субјективност и емоционалност: животно искуство добија своју поетску транспозицију. Но истинску транспозицију ово искуство побира у завршним стиховима песме, у којима се успоставља ефективна аналошка релација између оца и пастрмке. Та врста аналогije може се посматрати у свом двоструком виду. На првом плану она се остварује по мотивима који близином смрти истичу зачудно подударне животне ситуације оца и пастрмке (идентичан ономагопејски избор самртног ропца – „кркљање“; три удице у губици рибе напрема три мождана удара оца). На другом, оном суштинском плану, аналогija је изведена по мотиву (новог) живота, и управо ту долази до изражаја песничка сугестија немогућег, односно вера у моћ песничког језика да имагинацију учини јачом од реалности, односно да реланост творачки и симболички обликује према логици песничких увида. Као што је пастрмка, дакле, и после трећег отимања

смрти поново добила свој живот, тако и завршни стихови ове песме фингирају да је и јунаков отац после трећег можданог удара једнако поново оживео у песниковом срцу, али и „у овим речима без дна“. У овој фино сугерисаној поенти садржана је заправо и метафора песничког текста, и уопште функција његовог графичког изгледа. Дата у облику дужег строфоида, *Песма за моћ оца и паширмку* фингира управо себе као *шексџуалну реку* у којој отац наново оживљава. Оно што је припадало оцу, означеном кроз полиптотонски суперлатив „краља над краљевима“ (при чину враћања патрмке у воду), то исто творачко начело сада припада самом песнику који језиком сугерише (симболичку) моћ поезије да обнови живот, да подари бесмртност, да учини *немогуће*.

У песми *Тиса (V)* Стевана Раичковића, из његове збирке *Фасцикла 1999/2000* (Раичковић 2004: 44-46), река такође има важну фигуративну улогу. Штавише, овде се појам „уплива“ живота у поезију препознаје у свом буквалном значењу. Песма за свој мото узима новинску вест о загађењу Тисе отпадним водама из рудника племенитих метала у Румунији. Отуда почетни стихови фингирају преливање вантекстуалне драме у текст саме песме: „... *Ево их/ Најзад// Како дотичу...*“. Већ овде, дакле, јасно је да *Тиса* Стевана Раичковића постаје простор фигуративног спајања живота и поезије. Песма се даље развија као низање песничких слика загађене реке, у којима сабласно сребрнасто љескање изврнутих риба призива библијске асоцијације на издају и страдање. Но готово неприметно, песма свој говор не развија у односу на спољашњи простор, већ у односу на саму себе. Чак овде није по среди утицај живота на песму, већ је на делу потирање границе између песме и егзистенције: сама песма постаје једина егзистенција субјекта. Раичковићева изразита лиричност, која је одувек подразумевала једно меланхолично стапање са светом који га окружује, у стиховима *Тисе* добија на ванредној уметничкој уобличености. У том смислу, и по аналогiji, успоставља се лирско органско јединство у којем се дотицање загађених вода улива директно у „(успорени) крвоток/ аутобиографске лирике“. Отуда слике смрти у затрованој води функционишу као (само)посматрање зачетка властитог умирања: песма је истовремено и преостали простор егзистенције, и сам чин смрти. Ова суптилна, а истовремено и убедљива сугестија, осим на поступку песничке имагинације заснована је и на структурно-композиционој, али и на графичкој равни организованости стихова. Они наиме фингирају континуитет једног речног тока (јер нигде нема ни тачке ни зареза, чак је и почетак сугестија неког подразумевајућег непрекидања, јер песма почиње с три тачке), али уједно и дисконтинуитет „(успореног) крвотока“ и субјекатске виталности, која је истовремено и виталност саме песме. Отуда у формалном погледу оваква стиховна организација, која делује испрекидано и загрцнуто, сугерише управо знакове (пред)смртног ропца.

ТИСА (V)

... Ево их

Најзад

Како дотичу

И у (успорени) крвоток

Аутобиографске лирике

Једног песника:

Од затроване иловаче

У златну боју

Лажно одевене

И са својим
 На леђа
 Изврнутим
 Рибам-самоубицама
 Које се на (измишљеном) сунцу
 Попут
 Оног библијскога сребра
 Сабласно љескају...

И песник
 Између хиљаде слика
 (Које се.. као у неком
 Полуделом калеидоскопу
 Једна за другом
 Муњевито
 Смењују)

Једва разазнаје:
 Како се приобална дивљач
 Спокојно
 Приближава воденом рубу
 Као својој последњој чаши...

И види
 (Сад већ и затворених очију):
 И једно суицидно јато
 Које ниско
 Надлеће
 Над његовом контаминираним лириком...
 (Стеван Раичковић)

Раичковићева *Тиса*, дакле, превазилази певање као уобичајену транспозицију животног искуства, и жели да сугерише нешто више. Животна чињеница у том смислу није више само повод за певање без консеквенци, већ постаје потенцијално семе песникове онтолошке метаморфозе која се одвија у самом песничком тексту. Простор саме песме, дакле, зачудно фингира феномен немогућег будући да се све наглашеније обликује као метафора делте (затроване) воде и (успореног) крвотока. У том смислу, у предсмртном искуству субјект профетски назире визију која у фигуративном виду до краја изједначава живот и његову поезију. Завршне песничке слике које представљају прилажење приобалне дивљачи рубу воде, „као својој последњој чаши“, и ниско надлетање суицидног јата птица, тако, нису само катаклизмички призори смрти природе, већ се последњим стихом све претходне слике функционално преносе у фингирање поистовећености затроване реке са песмом као *контаминираним лириком ујсореног крвотока*. Стога и приобална дивљач и суицидно јато риба добијају своје пренесено значење, при чему песнички текст кроз поистовећивање поезије и живота, имгинације и реалности, почиње узнемирујуће да зрачи, јер по први пут од почетка песме у свој фингирајући простор *немогућег* увлачи и утапа и самог читаоца наднесеног над песмом.

Трећа песма у овом изабраном триптиху, *Гледстионовом* Србе Митровића (Митровић 1996), почиње необичним опредељењем да почетних пет стихова нагласи њиховим издвајањем из поретка стихова који следе. Али он то не чини уобичајеним строфичким одвајањем, већ их истиче увлачењем према средини текста. Какву функцију поседује оваква графичка организација стихова видеће се нешто касније. Сам песнички поступак у *Гледстиновој* пак, веома је близак оном Даниловљевом. Песма, наиме, након тих уводних и увучених стихова, датих у презенту, а који су семантички затамљени и подразумевају одређени смисао и контекст који читаоцу још увек нису доступни, започиње ретроспективним освртом песничког субјекта на догађај који му се десио прошле недеље. Од првих стихова афирмише се прожимање живота са књижевношћу, јер је сама шетња Гледстоновом улицом, у којој му друштво прави Милан Ђорђевић, још један савремени песник, подстакнута жељом да се кућа Исидоре Секулић изблиза осмотри. Догађај из живота који је директно иницирао песму, међутим, претходно је сам био имплицитно инициран извесним Исидориним књижевним текстом, што је прва узрочно-последична веза коју треба запамтити у контексту Митровићевих стихова, и којој ћемо се вратити на крају овог читања.

Прва половина песме изграђена је такође кроз поступак нарације и декрипције, којим се представља шетња, дочарава изглед саме Исидорине куће, али и тог дела Сењака, у којем су смештене куће неких важних историјских и политичких личности из прошлости Србије. Као и код Данилова, дакле, песма се у овом делу наративно развија, не нудећи ништа од лирског виђења, већ функционалишући пре свега као неки облик стихованог извештаја из шетње. Врхунац депозитиваног дискурса достиже се у таксативном набрајању кућа познатих личности а сада покојних, које својим гомилањем међутим постижу неочекивани ефекат. Тачка у којој је песма најмање песма, постаје прекретница и на плану стваралачког поступка, и на композиционом плану, и на плану песничке имажинације, али и на плану, видеће се, егзистенцијалних и онтолошких консеквенци по самог песничког субјекта. Низање имена бивших власника кућа за субјекта представљају окидач за другачије, фантазмагоријско виђење. Из стихова реалистичког дискурса песма нагло заокреће ка поступку наглашене имагинације: „Одједном указа ми се гробље,/ Визија гробља. Као да смо на гробљанској алеји/ А не међ кућама“. Читав реалистички приказ којем је песнички субјект до тада присуствовао интензивним процесом метафоризације добија на ирационалној димензији. Све што субјектатска перцепција додирне доживљава метаморфозу из нормалног у језиво, из живог у мртво, из реалног у надреално. Уобичајени топови градског амбијента и живота редом постају фигуративни атрибути гробљанског и покојног. Незаустављиво се нижући, стихови доследно варирају перцепцију града као гробља, доживљај стварног као илузорног, не изостављајући из тог свеprisутног ништавила ни субјекта, ни Милана Ђорђевића: „Двојица лутају, два шупља духа“. Налет имагинативног виђења посебно обележава завршне стихове овог дела песме, и то у *par excellence* слици поетске надреалности, у којој фантазмагорија и немогуће достижу свој врхунац: „А венецуеланска амбасада/ Као красан брод узлеће према небу/ С благородним душама“. Имагинативна визија и наклоњеност ка оностраном искуству, овде десежу до своје кулминацијске тачке. Даље се у фантастичком нема где, то осећа и сам песнички субјект који, пренувши се, жели да се поврати из простора своје уобразиље: „Насмејих се, плеснух шаком по колону“. Оно, међутим, што се дешава у последња два стиха *Гледстинове*, представља збиља неочекивани преокрет: „Пуче чоха и показа се//

Гола кост“. Не да за јунака повратак из имагинације више није могућ, већ се у њој неопажено онтолошки изменио. Под дејством властите фантазије субјект је променио бивствовање, зачудно прешавши у оностраност.

ГЛЕДСТОНОВОМ

Не данас.
 Данас пада снег
 И гробље изгледа мртво,
 Понеко тек, јер мора,
 Уђе, изађе
 Пре недељу дана беше сунчана недеља,
 Бејаш с Миланом Ђорђевићем
 Да осмотрим Исидорину кућу споља:
 Прочеље, чемпресе испред улазних степеника,
 Прозоре, двориште. Поредих све са давном сликом
 Из књиге. Пас чувар нас занете преплаши.
 Шетали смо потом наниже, од Топчидерског брда
 Према Сењаку, Гледстоновом:
 Виле у претпролеће, голе гране и грмови
 И Дучићева зимзелен на мермеру.
 Милан, старином Брђанин, причао ми је
 Локалну историју, помињао бивше власнике,
 Показивао куће: Симовића, Ника Миљанића,
 Стојадиновића, Чајкановића, Андре Николића,
 Рада Пашића, Маклурову, Швабићев дом, Панићев штаб.
 Одједном указа ми се гробље,
 Визија гробља. Као да смо на гробљанској алеји
 А не међ кућама. Град је макета гробља,
 Увећана макета, комфорно гробље,
 Сав у монументима споменика.
 Имена. Кандила. Канделабри.
 Крстови врата и прозора.
 Украсни стубови са капителима,
 Ограде од кованог гвожђа, клупе,
 Утуљена светлост мартовског дана,
 Камена тишина. Ништа.
 Понеко тек, јер мора,
 Уђе, изађе.
 На тераси неко непомичан седи,
 Споменик свој сопствени на надгробној плочи.
 Неко пак стазу уређује гробљанску,
 Двојица лутају, два шуљца духа,
 А Венецуеланска амбасада
 Као красан брод узлеће према небу
 С благородним душама.
 Насмејаш се, плѣснух шаком по колену,
 Пуче чоха и показа се
 Гола кост.

(Срба Митровић)

И тек крај песме сугерише смисао њеног почетка, говор из презента и увученост стихова. Имајући у виду овакав завршетак лирског сведочења, и с обзиром да песма тематизује догађај од пре недељу дана, почетни стихови оглашавају

лирског субјекта из загробне перспективе. Цела песма, тако, дата је из есхатолошке равни, при чему су односи и утицаји живота и литературе дати у онеобиченој узрочно-последичности. Из једне шетње и обиласка града настала је имагинација која се показала јачом и делотворнијом од стварности. Притом, овој релацији, која личи на на један имагинативно-онострану бумеранг, треба додати и могућност оног основног, покретачког мотива за саму шетњу двојице јунака, а то је, имамо довољно разлога да сада то претпоставимо, *Кроника ђаланачког жробоља* Исидоре Секулић. Заправо, семе имагинацијског процеса као да прећутно започиње у чину читања ове Исидорине књиге, док свој зачудни замајац и оваплоћење добија кроз сусрет са именима бивших власника кућа.

Но и овде појачано фингирање немогућег наступа тек у одговарајућем додиру мотивско-тематског плана песме са њеном формалном и графичком организацијом. Графички изглед песме чини се да савршено истиче проблемске аспекте стихова до којих се стигло у овој анализи. Тело песме, тако, фингира утвару, онај „шупљи“ дух у лутању, у покрету. У томе лежи разлог увучених почетних стихова, који у текстуалној „прикази“ треба да сугеришу обрис главе оностраног јунака. Друга могућност, за нас такође одржива, јесте да овакво графичко и текстовно решење тежи да визуелизује обрис надгробне плоче, и свеже набацану земљу на гроб од недељу дана. Сматрамо да има довољно аргумената за тврдњу да је то била и песникова намера, посебно када је у питању силуета духа, али коју за свог живота можда и није успео да оствари. Просто ова песма је дужа, и сваки уобичајени формат песничке књиге својим преломом би оштетио њену симболичку визуелност.³ За разлику од Даниловљеве *Песме за моћ оца и ђасирмку* која истиче веру у симболичку способност песме да подари живот, Митровићева *Гледсџоново* исказује управо супротан правац њене моћи: овде песничка имагинација преводи у смрт. Но вера у магијску моћ песничког језика и текста заједничка је обојици.

Тиса (V) Стевана Раичковића кореспондира и са Даниловљевом и са Митровићевом песмом, не само по питању тематизовања песничког *немогућег*, већ и по конкретним формално-графичким решењима којима се оно фингира. Чини се да изабрани стихови прилично пластично откривају притајену жељу поезије да доживи преображај и отргне се од свог онтолошког статуса *немогућег*, и пређе у сферу могућег и реалног. У том смислу, све три песме испољавају самосвест по којој уметничка убедљивост песничке имагинације не може бити посредована искључиво кроз онај садржајни, мотивско-тематски или референцијални план, који је дакако нужан, већ да је за песму подједнако важна – у духу (пост)модерног искуства језика и *шекста* – и њена условљеност и одређеност текстуалним *шелом* као гарантом сопствене онтолошке истине, дакле, од којег суштински зависи сугестија њеног симболичког оваплоћења.

3 Књига *Снимци за панораму* својим форматом није могла да подржи очиту графичко-симболичку интенцију *Гледсџонове*. Уколико је неки књижевни часопис није средином деведесетих година прошлог столећа објавио као континуирану целину, Митровићева песма тек сада по први пут добија свој пуни формално-семантички ефекат.

Литература

Данилов 2005: Д. Ј. Данилов, *Гнездо над ѿнором*, Београд: Народна књига/ Алфа.

Митровић 1996: С. Митровић, *Снимци за панораму*, Нови Сад: Матица српска.

Раичковић 2004: С. Раичковић, *Фасцикла 1999/2000*, Београд: СКЗ.

Фридрих 2002: Х. Фридрих, *Структура модерне лирике*, Нови Сад: Светови.

POETRY OF THE IMPOSSIBLE

Summary

On the basis of three poems from the contemporary Serbian poetry, this paper seeks to call attention to the phenomenon of the impossible in poetry. The selected poems are a great example of how the phenomenon of the impossible owes its existence not only to the theme-motif level, but also to the formal and graphic organization of verses. It is precisely through this overall compositional and structural orderliness that the text itself, that is, the *body* of the poem, becomes an equally important semantic factor through which the *impossible* can be represented as possible in a symbolically more convincing manner.

Key words: impossible, imagination, text, staging, form, graphic structure

Ђорђе М. Деспич

Анка Ж. Ристић¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Одсек за филологију
Катедра за српску књижевност

ДА ЛИ ЧОВЕК/КЊИЖЕВНОСТ ПОСТОЈЕ БЕЗ НЕМОГУЋЕГ?²

У покушају да дефинишемо књижевност, рад започињемо сагледавањем комплексног феномена књижевности као својеврсне историјске загонетке. Књижевност ћемо посматрати као спој форме и садржаја, дакле као естетски објекат, али и као нешто што се непрекидно мења. С обзиром на могућност ревитализације књижевности захваљујући феномену интертекстуалности, покушаћемо да одговоримо на питање шта то књижевност заправо јесте и то изналажењем онога што је књижевности специфично или откривањем њене функције. Имајући у виду да је немогуће као такво саставни део књижевности, разматраћемо положај човека унутар истих, као и однос човек-књижевност-немогуће.

Кључне речи: књижевност, човек, немогуће, спознаја, Друго

Рад започињемо разматрањем књижевности и онога што она представља. Како је немогуће као такво често саставни (а, можда и неодвојиви) део књижевних текстова, оно се у њима дакле остварује и живи, покушаћемо да сагледамо да ли књижевност, а са њоме и човек могу или не могу постојати без немогућег.

Комплексни феномен књижевности можемо поделити на шест делова или питања која у ствари представљају његове саставне елементе:

1. књижевност (литерарност),
2. аутор (интенција),
3. свет (представа),
4. читалац (рецепција),
5. вредност (критика).

За питање *Шта је то књижевност?* можемо даље рећи да је својеврсна историјска загонетка. Јер на самом почетку долазимо до проблема у избору између два основна гледишта на постављено питање: контекстуално (које подразумева шири историјски увид) и текстуално (које подразумева лингвистички приступ књижевности као уметности језика). Ово даље води подели књижевног режима на конститутивни, тј. канонски или нормативни и кондиционални, тј. условни, захваљујући коме је могућа релативност у процени, ако се нпр. узима у обзир време и значај појединца. Такође, захваљујући споменутом кондиционалном режиму, у књижевност неретко улазе филозофски или списи сличне природе, а за које се везује инсистирање на естетском у тексту. Књижевност је тако, као естетски објект, својеврсни спој форме и садржаја, тј. материјалног и духовног. Са друге стране, историјски посматрано, што се одговора на постављено питање

¹ ankaristic@yahoo.com

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

с почетка рада тиче, стоји чињеница да се он увек мењао. Тако су нпр. према Аристотеловом мишљењу, књижевност чинили епски и драмски род. Док Антоан Компањон, бавећи се у своме делу *Демон теорије* тежином проблема са којима се теорија књижевности сусреће кроз историју, посебно у време криза у књижевности, заступа тезу о сталној *ревитализацији* књижевности која се односи на обнову књижевне традиције појавом новог књижевног дела. То значи да нам феномен интертекстуалности заправо казује о повезаности књижевних текстова, као и о њиховом међусобном утицају на значење и значај сваког појединачног дела. Сложићемо се да је проблем изналажења одговора на питање шта је то књижевност, комплексан, сложен. Али, покушаћемо да до одговора дођемо тако што ћемо разматрати шта је то што је књижевности специфично, тј. која је њена функција.

Књижевност може имати утилитаристичку функцију, а тада заступа друштвене норме, морал и сл. Са друге стране, књижевност може и превазилазити дате норме, доносећи бунт, иновације, као и несугласице са датим системом вредности. Тада, оно специфично књижевности, како истиче Компањон, можемо тражити у форми њеног садржаја (фикцији као концепту, обрасцу књижевности) и форми исказа (преко које се прави разлика између свакодневног, денотативног и књижевног конотативног језика). Компањон још истиче и то да је примарна особина књижевног текста *литерарности*. (Тодоровић 2007: 2) Литерарност распознајемо на основу критеријума тзв. „остраненија“, тј. очућења или онеобичавања. У питању је поступак који својом иновацијом или експериментом ремети постојећи аутоматизам перцепције читаоца. И у проучавањима књижевности, иновације су надолазиле, тачније нова теорија смењивала је стару, па тако од истицања значаја аутора за књижевно дело и његов смисао, преко смрти истог, те потом давања важности читаоцу који дело обогаћује читавањем новог смисла, долазимо то разумевања тумачења дела кроз херменеутичку перспективу и то као резултат дијалектике прошлости и садашњости. Дело се доживљава као производ социолошких, психолошких и филозофских структура. Дело је продукт искуства писца. Даље, интеретекстуалност (дати текст посматра се кроз дијалог са другим текстовима и тек у саодносу са њима добија своје значење) јесте заправо литерарност. Што се тумачења књижевног текста тиче, као и потраге за одговором на питање о чему то заправо књижевност говори, прихватићемо закључак Антоана Компањона да се све своди на постојање две паралелне стварности: једна је у књижевном делу, а друга изван књижевности. Приповедање је само начин на који доживљавамо свет или практична спознаја о свету. Уз то, довођењем чињеница у посебан однос којим се ствара простор фикције, ствара се заправо уметничко дело. Књижевно дело има фикционални однос према свету, те је тако однос онога што приповедач каже и онога што аутор мисли увек ствар интерпретације. Модерна књижевност, доноси нам велике и озбиљне промене, а које се односе на темеље теорије књижевности. Предност се данас даје, нејасности, фрагментарности, комплексности у делу. Зато и Компањон на крају свог дела *Демон теорије* истиче: „Једино књижевно наравоученије јесте збуњеност.“ (Тодоровић 2007: 11)

При сусрету са књижевним текстом (нарочито нпр. са текстовима средњовековне књижевности (српске или преводне)), тачније сагледавањем немогућег (или бар наизглед немогућег) које се у датом тексту даје или пак живи и опстаје као могуће, можемо и осетити збуњеност, а коју Компањон истиче као једино књижевно наравоученије. Ја/ми, овде и сада посматрам/о текст у коме се

испред наших очију, у нашим рукама, остварује немогуће. Тако се у *Житију светио̄ Ђорђа Краишовца*, наочитог младића, хришћанина, који се није дао приволети мухамеданству, приказује немогућност спровођења казне над споменутиим Ђорђем од стране Турака. Иако су његово тело запалили усред Софије 1515. године, оно није изгорело, већ је упркос великом пламену, остало нетакнуто. Немогућност спровођења казне, проузрокована је немогућношћу спаљивања тела, а Ђорђе је постао свети. У апокрифу *Житије и исповести Асенетие*, прекрасни Јосиф, син хришћански, чедан, побожан и силан у мудрости, спознаје да није могуће одолети лепоти охолое кћери многобожачке, Асенете, упркос томе што му све време у глави одзвањају речи Јаковљеве: „Чувајте се, децо моја, чврсти од жена (туђих), не општите са њима, јер је то пропаст и погибељ.“ (Јовановић 2000) Није било могуће ни да Асенета одоли Јосифу и благодати Божијој која је на њему. Наизглед немогућа љубав између Асенете, која је се клањала египатским боговима и Јосифа, сина Господњег, остварена је у споменутом спису одмах по Асенетином покајању и прихватању хришћанског Бога. Она је приказана као неокarakterисана индивидуа која је постала хришћанка захваљујући своме вернику, његовим благим речима, пуним љубави према Свевишњем и способности да благословом отвори Асенетино срце у које ће примити Господа Бога. Дакле, немогуће је било да паганско срце Асенетино, остане имуно на хришћанску љубав коју јој је Јосиф даровао. У светитељским житијима средњовековним, још је више примера у којима је, све оно што би се човеку учинило немогућим, приказано, остварено или боље речено живи у датом тексту као могуће. Тако свеци из житијне књижевности, за живота или по својој смрти, помажу своме народу у невољи, чињењем разних чуда (нпр. шаљу временску непогоду или брда састављају како би спречили да непријатељ науди ономе кога штите и сл.), додиром руке оживљују умрле, миомирисним уљем које из њиховог тела истекне након њихове смрти, исцељују болесне и сл.

Не можемо рећи да књижевност одбацује свет, али свакако можемо рећи да живи и мимо њега, дакле, живи немогуће. Остаје нам да се запитамо: Како и да ли је то могуће? Емануел Левинас каже: „Истинити живот изостаје. Али ми смо у свијету. То је алиби за појаву и опстанак метафизике. Она је окренута према „другје“, и „друкчијем“, и „другом.“ (Левинас 1976: 17) Закључујемо да се метафизика јавља као својеврсно кретање које полази од нашега, тј. нама блискога света ка једноме свету изван нашега. Мета тог кретања назива се *друго*. Жељу за другим немогуће је ублажити или задовољити некаквим путовањем или променом околине. Јер метафизичка жеља усмерена је према *аисолуишно другом*. Али природа и саме жеље је нешто другачија. Та жеља нема у своме темељу потребу, као што је случај са осталим нашим жељама јер тада би она означавал једно непотпуно биће и подударала би се са свешћу о ономе што је изгубљено. Даље би постала чежња и бол за повратком, а као таква не би била у могућности да наслути шта је то истински друго. Метафизичка жеља јесте жеља за завичајем у коме се никада нисмо ни родили. Тај завичај стран је свакој природи, он није наша домовина и у њега никада нећемо стићи. Жеље које је могуће задовољити, само су налик метафизичкој жељи уколико је то задовољење испуњено разочарањима. Сврха метафизичке жеље јесте у следећем: „она жели с оне стране свега што је може само довршити. Она је као доброта – Жељено је не испуњава, већ продубљује.“ (Левинас 1976: 18) У питању је одређена врста удаљавања или одвајања. Жеља је апсолутна када је биће које је жели смртно, док је жељено невидљиво. Невидљивост не подразумева непостојање односа, већ имплицира од-

носе са оним што није дато, што нема идеје. Зато је жеља жеља за апсолутно Другим: изван глади која се задовољава и изнад жеђи која се гаси. Јер само жеља без задовољења схвата удаљеност, другост Другог. Тако се ствара димензија висине која је заправо и отворена метафизичком жељом. Та висина више није ни небо, већ Невидљиво. Умрети за невидљиво, то јесте метафизика.

Метафизичко кретање је трансцендентно. Трансценденција је обележена тиме што дистанца коју изражава постаје део начина постојања извањског битка. Њена важна формална одлика, бити друго, чини њен садржај. Корелација која би била повратна немогућа је између метафизичара и Другог. Јер то би разорило радикалну другост Другог. У свету, можемо бити код себе захваљујући томе што се он пружа или отима поседовању. Апсолутно друго не само да се отима поседовању, већ га и пориче. Апсолутно друго је Други који се не збраја са мношвом. Заједница у којој је могуће рећи *ми* или *ми* не постоји као могућа множина од ја. За другог ме нешто и везује и не везује. А, одсуство заједничког дома од Другог прави странца и то слободног. Над њим немамо моћи јер он измиче нашем захвату чак и када њиме располажемо. Тако смо ми Исто и Друго, логичке одредбе битка. Релација истог и другог јесте метафизика, а одиграва се као говор у којем Исто сабрано у својој истости „ја“ излази из себе. Да би се у битку произвела другост, потребна је мисао. Мисао и сама унутрашњост су пукотине битка и произвођење трансценденције. Мишљење се састоји у говорењу. Другост је могућа само полазећи од мене. Апологија (одбрана, одбрамбени говор или спис у корист неког човека или учења) у којој се *ја* потврђује и поклања пред трансцендентним, јесте у бити говора. Метафизичка другост се постиже врхунским изразом савршенства. Савршенство прераста поимање, премашује појам, обележава дистанцу. Идеја савршеног је идеја бесконачног, она означава висину и племенитост, трансценденцију.

Метафизика претходи онтологији. Спознати онтолошки значи даље у бићу изненадити оно по чему оно није то биће и оно по чему се оно на неки начин издаје и пружа видокругу на којем се губи, постајући појам. Под спознајом се подразумева могућност обухватања битка почевши од ничег или вратити га у ништа, дакле, одузима му се његова другост. Тако се битак осветљује и одузима му се његово опирање. Битак бића представља медиј истине. Истина о бићу условљена је отвореношћу битка. Биће се разумева у мери у којој га мисао трансцендентира. Приступ бићу, када се полази од битка, уједно значи и допуштање да постоји као и да се схвати. Ум се хвата постојећег путем празнине и ничега у постојању. Полазећи од битка, од блиставог видокруга где биће има обрис, али је лице изгубило, он је позив интелигенцији. Дакле, битак је немогуће одвојити од разумевања битка, па је битак уједно и позив на субјективност. Релација са битком која се одиграва као онтологија састоји се од неутрализовања бића, баш да би се оно обухватило и разумело. Хајдегеровска онтологија однос с Другим подређује релацији с битком уопште. Битак пре бића, онтологија пре метафизике – то јесте слобода. Али, овде наилазимо на један проблем: релација с Другим наређује разумевање битка, али разумевање битка не може доминирати релацијом с Другим. Како није могуће отргнути се из друштва с Другим, закључујемо да је онтологија као разумевање и обухватање битка немогућа (управо због немогућности да битак доминира релацијом с Другим). Јер релација с Другим, као саговорником, та релација са бићем заправо, претходи свакој онтологији. Како је она последња релација у битку, онда кажемо да онтологија претпоставља метафизику.

Спознавајући битак немогуће је превести у спознати битак, што значи да је немогућ и улазак с о не стране, из екстазе. Спознавање битак тако остаје спознаја, као однос. Представљање је нпр. врста односа са битком, али то свакако није изворни однос с битком. То је могућаност стварања духовног односа у коме бића остају на своме месту, али и пак међусобно комуницирају. Тако се успоставља релација са Другим, тј. релација између Истог које је ја и Другог. Ово стање даље можемо означити као стање „ја мислим“, у којој оно разговара са бесконачним, од кога је одвојено и које никако не може обухватити, али ипак јесте могућ разговор при чему насталу релацију називамо „идејом бесконачног“. Транценденција бесконачног у односу на ја које је од њега одвојено, али које га мисли, заправо мери саму његову бесконачност. Бесконачност сада постаје оно апсолутно друго. Мислити бесконачно, треансцендентно, странца, не значи мислити неки објекат. А, мислити оно што нема ни обресе објекта, представља нешто више и боље од самога мишљења. Опседнутост Богом није почетак истинског искуства, већ Жеља. Бесконачно у коначном, дакле, производи се као Жеља коју не смирује поседовање жељеног, већ је то Жеља Бесконачног коју жељено изазива, а не задовољава. Ово је једна савршено несобична жеља кроз коју се остварује додир недодирљивог, а да целовитост онога што је додирнуто није доведена у опасност. Закаључујемо на карају да у бићу које мисли ништа није немогуће, јер све је могуће. Ако ништа друго, оно сећање реализује немогуће: преузме пасивност прошлости и њоме по својој вољи влада.

Човек и књижевност не могу постојати без немогућег, док истовремено ништа није немогуће. Немогуће у књижевности јесте заправо својеврсна могућност која човеку у овоземаљском животу отвара Друго, односи га у свет изван нашега. Спознати битак је немогуће, али спознаја битка јесте и то баш кроз књижевност као својеврсни однос. Јер књижевност је за човека релација или однос истог (или ја) и другог. Мислити у књижевности, значи разговарати са бесконачним.

Извори

Јовановић 2000: Т. Јовановић, *Житије и исповести Асенеће*, у: Стара српска књижевност: хрестоматија, 4, Београд: Филолошки факултет, Крагујевац: Нова светлост, 491–506.

Јовановић 2000: Т. Јовановић, *Житије светог Ђорђа Крајивца*, Поп Пеја у: Стара српска књижевност: хрестоматија, 4, Београд: Филолошки факултет, Крагујевац: Нова светлост, 308–328.

Литература

Компањон 2001: А. Компањон, *Демон теорије*, превод с француског: Милица Козић, Владимир Капор, Бранко Ракић, Нови Сад: Светови.

Левинас 1976: Е. Levinas, *Totalitet i beskonačno : ogled o izvanjivosti*, s francuskog preveo Nerkez Smailagić, Sarajevo: "Veselin Masleša".

Тодоровић 2007: Ивана Тодоровић, *Теорија и збуњености*, Нови Сад: Поља, година LII, број 447, Културни центар.

DO MAN AND LITERATURE EXIST WITHOUT THE IMPOSSIBLE

Summary

In an attempt to define literature, the paper sets out to delineate the complex phenomenon in literature as a historical enigmatic puzzle. Literature is to be observed as a synthesis of the form and content, as an aesthetic object, but also as something that is subject to a constant change. Given the possibility to revitalize literature due to the phenomenon of intertextuality, we shall try to address the issue of what literature represents by finding out what is the specific of literature or by revealing its function. Bearing in mind that the impossible as such is the part of literature, we shall observe the place man occupies within it, as well as the relationship between man-literature-impossible.

Key words: literature, man, impossible, awareness, Other

Anka Ž. Simić

Биљана Р. Влашковић¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Одсек за филологију
Катедра за англистику

ИСУС КАО НЕМОГУЋИ ХЕРОЈ У ДЕЛИМА ЦОРЦА БЕРНАРДА ШОА

У раду су представљени друштвено-историјски услови под којима је жртвован Исус Христ, како би се потврдила или негирала теза Цорца Бернарда Шоа да свет није спреман за праве хероје, већ искључиво за оне којима се додељују идеалне особине светаца и мученика након њихове смрти. Рад такође испитује природу страха који наводи људе да уништавају своје хероје, а потом и потребу људи да их васкрсну из пепела као препорођене митолошке јунаке. Исус је приказан као доброћудни херој, жртвован због своје необичне супериорности која је изазвала две, једнако опасне, реакције: обожавање и нетрпељивост. Кроз последице његовог пада описан је и процес и значај његове канонизације у савременом друштву.

Кључне речи: Шо, Исус, религија, хероји, натчовек

„Сматрам да Бог још увек не постоји; али постоји креативна сила која се не престано упиње да створи свемоћно и свезнајуће биће божанског знања и моћи, и сваки мушкарац и жена који се роде су нови покушаји да се то оствари ...“

Бернард Шо у писму Толстоју, 1909. године

Цорц Бернард Шо је рођен у протестантској породици у претежно католичком Даблину, али је већ од своје двадесете године живео у Лондону, где је провео остатак живота. Као дечак, Шо је рецитовао Оченаш сваке вечери и у свим приликама када је требало одагнати страх или зло, све док се једног дана није упитао чему то понављање молитве из вечери у вече када ионако не верује у њу. Одлучио је да је време да се суздржи од тих сујеверних чини и кроз пар дана је у потпуности заборавио све чему га је учило његово протестантско и католичко окружење, као да је паганин од рођења (Холројд 1998: 22–23). Са деветнаест година Шо је „прогласио да је дигао руке од религије“ (23), али то није било ни изблиза тачно. Заправо, Шо је провео доста времена у потрази за религијом која би му одговарала, верујући да је религија потребна људима, али да она не мора бити утемељена у разуму и научно доказана, будући да су „људи почели да размишљају зато што нешто осећају, а нису почели да осећају зато што су размишљали“ (650).

Шо се у више наврата изјашњавао као атеиста, стоик, квекер, хиндуиста, ђаиниста, итд., у потрази за Богом који би се уклопио у његово разумевање света, увек везано за реалистичко ‘сада и овде’. Квекери су му нудили да комуницира са Богом користећи свакодневни језик, а не спремљене молитве, а пошто су били ослобођени религијских догми, нису му наметали цркву као

1 biljanavlaskovic@gmail.com

једину божију институцију, већ су учили, слично Пелагију, да сваки човек у себи носи божанску искру коју може и треба да пронађе. У хиндуизму је Шо видео најприлагодљивију и најтолерантнију религију на свету, а нарочито га је фасцинирала једна хиндуистичка секта, ђаинизам, према којој је Бог „и-људско биће-и-животиња“, „и-мушкарац-и-жена“, „и-црне-и-беле-боје-коже“, па се као такав он може пронаћи свуда око нас (650–651). Шоовој фасцинацији ђаинизмом допринело је и то што је њен најпознатији присталица био Махатма, „велика душа“, Ганди, у коме је Шо видео сродну душу од момента када га је упознао. Ганди је постао велики шоовски јунак, светац, коме је као таквом „обећана милост“ (649). Када је Ганди убијен 1948. године, Шо је изјавио да Гандијево убиство „само потврђује колико је опасно бити добар“ (Исто), понављајући тиме своју тезу да јунаци постоје, али је немогуће да опстану у овом свету који није спреман да прими своје свецe.

Ниједна од поменутих религија се није уклапала у Шоов претежно реалистички поглед на живот, нити је иједна дозвољавала прилагођавање Шоовом научно оријентисаном размишљању. Негде између традиционално схваћене религије и науке налазио се простор за Шоову религију, а он ју је коначно нашао у филозофији Анрија Бергсона под именом „креативна еволуција“. Дарвинистички фатализам који укида човекову слободну вољу и своди живот на пуке случајности није одговарао Шоу, те му је супротстављао учења Ламарка и Бергсона, код којих је питање људске воље централно за развој човечанства. Прихвативши се развијања овог концепта, Шо је објашњавао да његова „вера у креативну еволуцију у пракси значи да човек себе може да мења тако да задовољи све основне животне потребе, и да, колико год то дуго трајало и колико год чести били промашаји, можемо да обликујемо душу на исти начин као што атлетичар обликује мишиће“ (499). Хришћанство, као наслеђена религија, остало је далеко иза Шоа, али није престало да буде вечити повод за расправу у вези са моралом који пропагира, а не практикује.

За шоовску религију, која је замишљена као један уређени систем са недогматским правилима који ће усмеравати људску врсту ка напретку, било је потребно наћи и јунаке: њеног Исуса, Мухамеда, Буду, Гандија. Али Шо није желео да ограничи свој уметнички поглед на само једног шампиона религијско-филозофског система креативне еволуције, већ је прогласио, вођен „озбиљним, и чак трагичним оптимизмом“ (Честертон 1909а: 102), да његова религија тежи даљој еволуцији која ће од сваког човека, макар у далекој и несагледивој будућности, створити натчовека. Шоов натчовек разликује се од ничеанског *Übermensch*-а по радикалности и јачини вере у људску врсту. Док је Ниче замишљао „постепено стварање више врсте људи, као једне нове класе у слојевитом друштву“, која би представљала елиту и владала осталим људима, Шо је „страсно веровао да је могуће и пожељно“ да *цело* човечанство еволуира у виша бића (Левин 1967: 14). „Потреба за натчовеком, схваћена као обавеза, политичке је природе“, тврдио је Шо (1971: 226). Осим тога,

„Ничеови напади на друштвене институције које је створио човек – на религију, демократију, брак – произлазе из његове мржње према људској слабости ... Шо, са друге стране, није у свађи са религијом, па ни са хришћанством ... Шоов напад на цркву стога није ни толико радикалан ни толико огорчен као Ничеов. Он би пре либерализовао религију и применио је, него што би је укинуо.“ (Левин 1967: 11–12)

Ипак, Ниче и Шо деле убеђење да се човек „једва издигао изнад нивоа животиње“ (10), али с обзиром на потенцијал људске врсте, не треба губити веру у то да ће једнога дана човек успети да са себе „скине ланце и превазиђе све претходне облике људског постојања“ (Исто). Бесмислено је говорити да је у досадашњој историји еволуције људске врсте дошло до неког значајнијег напретка, или Напретка са великим Н, како га назива Шо (1958: 245), јер је то кратак период времена да би се приметно било какав помак у цивилизацији: „Сво дивљаштво, варваризам, мрачна доба и остало за шта имамо доказ да је постојало у прошлости, постоје и у садашњем тренутку“ (245–246). Стога још увек не постоји човек који је апсолутни геније: „И ја сам геније, па би ваљда требало то да знам. Оно што у ствари постоји јесте завера да верујемо у привид да такве особе постоје. Срж проблема је бити изабран“, писао је Шо (1965: 341) у есеју „Како постати геније“, у којем самоуверено износи тврдњу да сваки човек може напредовати ка натчовеку уколико се иоле потруди:

„Реците ми, љубазне даме и господо, шта подразумевате под тим када кажете „ја“? Јесте ли то Ви онакви какви сте са људима који Вам се допадају или Ви какви сте са људима који Вас нервирају? ... Ако би Ваш непријатељ изабрао само један моменат из Вашег живота према којем би Вам судио, зар не бисте испали зли, ружни, кукавице, вулгарни, блудни, па макар у стварности били и други Гете; или када бисте Ви могли да изаберете тај моменат, зар не бисте испали великодушни и племенити, мада у стварности можете бити, када се сакупе сви просечни тренуци Вашег живота, једна шкрта и одбојна особа? ... Наше искуство нас, стога, снабдева материјалом за настајак натчовека. Потребно је само да замислите да сте увек онолико добри колико сте били у десет најузвишенијих тренутака у свом животу.“ (341–342)

У Шоовом поимању натчовека као апотеозе људске врсте уочава се велики утицај Томаса Карлајла, шкотског писца, историчара и филозофа, са којим Шо дели веру у „прво начело философије живота: да је човек створен да ради, а не да сања“ (Карлајл 1903: iii). Шоовски хероји су ближи Карлајловој концепцији хероја него Ничеовом натчовеку². У својој студији *О херојима, хероизму и обожавању хероја у историји* (1841), Карлајл (1903: xii) тврди да „историју чине само људи који сијају на врховима друштва, они људи који се виде и чују у садашњости“. У делима и радњама тих хероја налази се целокупна историја народа и друштва, док су све тежње и потребе једне епохе оличене у том једном хероју (Исто). Велике личности рађају се само „кад им је време и потреба за њих“ (xiii), а потом и нестају заједно са њиховим временима, па се човеку који жели да разуме историју намеће „потреба да разуме време у коме су хероји извесног облика живели, да их из њиховог времена разјасни и разуме“. У дотадашњој историји Карлајл издваја шест типова хероја: херој као бог, пророк, песник, духовник, књижевник и краљ. Када под утицајем времена једна врста хероја застари и када се у њу више не може веровати, она буде замењена наредном врстом хероја.

У овом раду наш поглед је ограничен на само једног шоовског јунака, који је према Карлајловој терминологији означен као бог. Као један од главних поборника ничеанског перспективизма, Шо у драмским и недрамским обрадама Исусовог лика руши дихотомни образац јунак-злочинац. Још 1894. године писао је:

2 Ради детаљнијег увида у сличности између Шоове и Карлајлове философије погледати: Julian Kaye 1958, *Bernard Shaw and the Nineteenth-Century Tradition*, Chapter II, *The Nineteenth-Century Rebellion*, стр. 9–29.

„Приморани смо да поједностављујемо проблеме тако што ћемо делити мушкарце на јунаке и злочинце, жене на добре и лоше, обрасце понашања на врлине и мане, нарав на храброст и кукавичлук, истину и лаж, чедност и разврат, и тако даље. Све ово је детињасто; и понекад ово, када се оствари у форми једног човека, који у улози Правде наређује погубљење другог човека, заточеног као Злочин, делује довољно страхотно.“ (Шо 1965: 346)

Шоов поступак представљања, тумачења и обраде драмских јунака близак је Хегеловој концепцији трагичког, према којој се „теза и антитеза сусрећу у синтези која је у драмским терминима врста мирења супротности“ (Настих 2010: 67). Сродност између Шоове и Хегелове концепције трагичког се огледа у томе што је „[у] већини својих драма Шо (...) спровео поступак инверзије позитивних и негативних јунака тако што је прво конструисао један драмски лик као позитиван, а касније довео у питање ту конструкцију супротстављајући дотичном лику тачку гледишта његовог опонента“ (Исто), тиме подстичући расправу, која је била његов крајњи уметнички циљ.

Када је пар година након Великог рата Бернард Шо написао *Свету Јовану* (1923), прошло је довољно времена да се искристалише поглед на историју рата. Иако дуго времена омражен због својих ставова, 1925. године Шо је био номинован за Нобелову награду³, коју није претерано ценио, као уосталом ни друге награде за уметност: „Уметничко дело се не може оцењивати као испит у школи“ (Холројд 1998: 530), сматрао је. Али те године, након великог успеха *Свети Јоване*, читав свет је препознао да је Шо од ње направио једну велику фигуру „па макар се она разликовала од праве Јоване“ (Исто). Свет је заборавио да је Шо скоро увек био описиван као дијаболична фигура и коначно га је канонизовао (531). Шоов коментар на Нобелову награду био је: „1925. године нисам ништа написао. Вероватно су ми зато дали награду“ (Исто). Међутим, док је *Свети Јована* опште призната Шоова драма, мало је познато да је Шо на самом почетку своје каријере, 1878. године, почео да пише комад у бланк версу о страдању Исуса Христа, под насловом *Јосифово домаћинство* (*Household of Joseph*)⁴. Након што је завршио први чин и половину другог чина, Шо је одустао од комада, али је овај недовршени фрагмент објављен 1971. године. Будући да је Шо био познат као упоран и продуктиван писац, чудно је да је одустао од свог првог комада, док је са друге стране могуће да је комад остао недовршен зато што је то био његов први комад, тежак како због форме стиха, тако због библијске теме коју обрађује. Само откриће овог драмског фрагмента било је толико занимљиво критичарима да су комаде које је Шо касније написао почели да тумаче у складу са теоријом да је „читава каријера једног писца обележена прерадама једног истог пра-дела (*Ur-work*)“ (Дитрих 1988: 14):

„И Шо ће на крају наћи начин да постане модеран. Али 1878. године није био спреман. Свако ко је мислио да је добро написати комад у бланк версу није био спреман.

3 Холројд (1998: 530) пише да је Шо четири или пет пута раније био номинован за Нобелову награду, а потом одбијен. Када ју је коначно добио, одбио је новац од награде, али пошто је био приморан да га прими, касније га је уложио у књижевно удружење за добре енглеске преводе шведске књижевности (531).

4 Овај драмски фрагмент је детаљније тумачио Чарлс Берст (Charles A. Berst) у: “In the Beginning: Poetic Genesis of Shaw’s God”, *SHAW* 1 (1981): стр. 5–41.

Ћорсокак у којем се нашао Шо у *Страдању Исусовом*⁵ најбоље је разумети као естетски ћорсокак из кога ће Шо касније писањем наћи излаз. *Страдање Исусово* зато треба сматрати за Шоово пра-дело, а његову каријеру тумачити као стални напор да се комад о Исусовом страдању заврши на модеран начин.“ (Исто)

У *Јосифовом домаћинству* Шо хуманизује библијске ликове и приказује Марију као „побожну, али језичаву домаћицу“, Јосифа као „пијаног папучара“, Исуса као „боемског доконог сањара“, а Јуду као богатог, рационалног и честитог племића (13). Исуса називају левентом, скитницом и скептичним ђаволом (Витман 1978: 66–67). Он је сањар који „тек учи да постане реалиста“ (66), али „иако сања о свету универзалне љубави и братства, његов став ... је став некога ко не потврђује ствари, већ их оспорава“ (67). Као и у каснијим Шоовим комадима, *Јосифово домаћинство* се заснива на дијалектичкој опозицији између два лика који заступају супротне стране. У овом случају,

„Исус и Јуда су изрази јаких сила које се надмећу у Шоу: Исус је страствени идеалиста ... чија је визија бољег света толико радикална да се може остварити само ако се побегне са овога света, док је Јуда аналитички скептик чије необуздано морално чуло може да нађе одушка само у личној честитости, оповргавању признатих вредности, и, неизбежно, у компромитујућем политичком активизму, будући да су га све религије разочарале.“ (Дитрих 1988: 14)

Стога су у Шоовим комадима честе сцене дословних или симболичних суђења, на којима се надмећу силе живота и силе смрти, при чему силе смрти чешће доминирају у драмској судници, да би на крају драме силе живота „за длаку“ однеле победу (Витман 1978: 70). Витман (68) сматра да Шоови ликови који су представници власти, закона, царства, религије, покушавају да потврде врсту моралности која је на снази, па су самим тим они представници „анти-животне силе“, као што је то, на пример, Црква у *Светиој Јовани*. Њихова врхунска моћ лежи у претњама смрћу ликовима који симболично представљају моћ животне силе.

Прича о Исусовом страдању је такође прича о једном таквом суђењу. Дитрих (1988: 37) наговештава да је један од могућих разлога због којег Шо није завршио свој први комад тај што му је било мучно да опише сцену Исусове смрти: „За Шоа је веома типично да пре изабере да убије комад него да дозволи да Смрт има последњу реч.“ У *Светиој Јовани* Шо је наизглед разрешио тај проблем и допустио да Јована умре на ломачи, али ни ту не дозвољава да се њеном смрћу заврши комад, већ додаје епilog у којем Јована васкрсава. Штавише, сцена њене смрти се не одвија на позорници, већ изван ње, па се ни у *Светиој Јовани* не завршава оно што је започето у *Јосифовом домаћинству*, иако је Шо био прилично близу, каже Дитрих (в. 24–25). *Свети Јована* приказује комплетно драмско искуство једног бого-човека, од рођења преко смрти до васкрсења и у томе подсећа на грчке трагедије, сматра он (25). 1933. године, Шо је одлучио да у оквиру предговора драме *Насукана* (*On the Rocks*) разреши драмски проблем Исусовог суђења и напише своје виђење истог. Он наводи да није имао великих проблема око форме док је писао *Светиу Јовану* будући да је Јованино суђење само по себи већ било

5 Иако је званични назив фрагмента *Јосифово домаћинство*, често се назива и Шоовим комадом о Исусовом страдању (*Passion play*).

драма: „Јована се ухватила у коштац са својим судијама храбро и домишљато: њено суђење је већ било драма која само чека да се уклопи у позоришне временско-просторне границе и постане узбудљив комад.“ (Шо 2003) Са друге стране, проблем драматизовања Исусовог суђења лежао је у томе што је Исус одбио да се брани, па је прича изгубила свој драмски потенцијал који се увек ослања на неки сукоб:

„Није да Исус није имао шта да каже у своју одбрану, нити му је била ускраћена прилика да се брани. Не само да му је одбрана била дозвољена, већ је био изазван да се брани. Он је био искусни јавни говорник, умео је да држи пажњу светине својим говорима ... и увек је имао одговоре на сва постављена питања ... Ипак, јунак многих одбио је да се бори: отишао је као жртвено јагње, нем. Оваква врста спектакла је разочаравајућа за сцену, а драма може бити све само не разочаравајућа; а када је разочарење праћено мучењем и распећем на крсту, онда постаје неподношљиво.“ (Исто)

Читајући причу као већ зрели човек и позоришни критичар, Шо је још интензивније доживео ово разочарење и схватио да може да превазиђе проблем само ако напише сопствену верзију суђења у којој Исус користи своје право на одбрану. Предговор *Насукане* садржи овај кратак шоовски драмски фрагмент, који представља врсту сократовског дијалектичког сукоба између Пилата и Исуса. На Пилатово питање „Шта је истина?“ Исус одговара да за праву истину није потребан мотив, она је „само истина и ништа више“:

„ИСУС: Истина је оно што човек мора да каже па макар био каменован или разапет на крсту зато што ју је рекао. Ја не продајем истину како бих из тога извукао неку корист: нудим вам је бесплатно за ваше спасење по цену сопственог живота (...)

ПИЛАТ: У своју одбрану ми не нудиш ништа осим празних фраза о истини. Ја искрено желим да те поштедим; јер ако не ослободим тебе, мораћу да ослободим оног ниткова Вараву, који је гори од тебе јер је убио неког, а ти си, како сам разумео, само подигао једног Јеврејина из мртвих. Зато, по последњи пут, сабери се и нађи ми један добар разлог да ослободим бунтовног клеветника као што си ти.

ИСУС: Не тражим да ме ослободите; нити бих прихватио да живим по цену Варавине смрти (...).“ (Исто)

Драмски лик попут Исуса, који иступа да говори у име Животне силе и да се бори за њу, представља полазну тачку, основно начело и чак централни мит шоовске вере, сматра Витман (1978: 71).

Шо је критиковао хришћанство за непридржавање сопствених начела и у другим делима. У поменутом предговору *Насуканој* (*On the Rocks*), он пише да је распеће Исуса Христа било „окрутност ради окрутности“ организовано зарад забаве, чије се дејство продужило када је крст, као главна справа за мучење, постао предмет обожавања. Хришћанство је тада постало „Кршћанство“ (*Crosstianity*), а крстови од злата и слоноваче сада се налазе на грудима лепих жена, на светим местима и гробљима, итд (Шо 2003). Шо је драматизовао ову модерну појаву у својој бајци за одрасле, *Млада Црнкиња у шрагању за боџом* (1934), која садржи тако оштру осуду хришћанске догме да је једино ауторова слава допринела томе да књига доживи прво издање и прода се у преко 150 000 примерака пре него што ју је ирска влада означила неморалном и богохулном, те забранила наред-

на издања. У овој бајци, Исус је најсиромашнији од свих сиротих белаца, и по ваздан разапет на крсту позира једном младом уметнику како би зарадио шест пенија на сат и прехранио се. Суочен са лошом економском ситуацијом, Шоов Исус је приморан да прекрши другу заповест коју је Бог дао Мојсију: „Не гради себи лик резани, нити какву слику од твари које су горе на небу или које су доле на земљи или које су у води испод земље.“ (Библија, Пета књига Мојсијева, 5:8)

Исус и Пилат су представници оних сила које су се надметале и у Бернарду Шоу. То су такође Дик Даџон и генерал Бергојн у *Ђаволовом ученику*, Кошон и Јована у *Свештој Јовани*, Ђаво и Дон Жуан у *Човеку и најчовеку*, и један може бити тумачен само у односу на другог. Они су „мешовите природе“ и поседују особине којима се можемо дивити и за које се очекује да им се дивимо, али када се подвуче црта, „један и даље остаје на страни слободе и будућности и живота, а други на страни закона и прошлости и смрти“ (Витман 1978: 70). Шо само привидно нарушава бинарну опозицију живот-смрт, али када дође до краја комада, предност неизоставно даје првом елементу опозиције. Како примећује Дитрих (1988: 26), на крају шоовских комада неваљалци повремено умиру, али фаворизовани лик, који је сурогат Бога, наставља да живи: „Шо сматра да је нерелигиозно да на крају драме сурогат Бога буде поражен или убијен, јер то води лажном обожавању смрти као основне силе универзума и идеји да се спасење може наћи само „на другом свету““. Стога је шоовски драмски натчовек често на ивици смрти, да би га животна сила поштедела у последњем тренутку. Један такав лик је Дик Даџон, „ђаволов ученик“, који се од првобитног мелодрамског зликовца и саркастичног циника у трећем чину преображава у „домишљаог задириквача“ (Витман 1978: 61), и уместо себичњака открива се као прави социјалиста, алтруиста и филантроп (Ал-Доури 1980: 265). Након што је без икаквог скривеног мотива⁶, услед забуне идентитета, потурио свој врат уместо врата свештеника Андерсона у омчу британског мајора Свиндона, овај амерички патриота се наизглед по последњи пут обраћа светини: „Амин! Мој живот за будућност света!“ (Шо 1970: 279) Ни сам Исус се не би тако добро изразио, сматра Витман (1978: 65). Када Андерсон сазна од своје супруге, Џудите, да је Дик ухапшен уместо њега, он изјављује да не може да пусти „човека у коме има толико добра да цркне као пас кад му неколико речи могу помоћи да умре као хришћанин“ (Шо 1970: 254). Доследно тумачећи ове речи, Витман (1978: 65) каже да умрети као хришћанин значи умрети као Христ, на шта наводи и Џудитина алузија на Исуса: „Он се поставио на твоје место; он умире да би спасао тебе“ (Шо 1970: 255), као што је Исус страдао да би спасио душе човечанства.

Најзначајнија шоовска расправа о Исусу налази се у предговору драме *Андрокле и лав* из 1912. године. У том предговору, који је двапут дужи од текста драме, Шо се прихвата детаљног тумачења сва четири јеванђеља како би доказао модерном читаоцу, који тешко излази на крај са архаичним језиком Библије, да је Исус био нормалан човек, а не пуки опсенар, као и да би причама из јеванђеља дао кредибилитет, будући да оне звуче као измишљотине ако се нема увид у одређене историјске прилике за време Исуса (Шо 1916: xxxi). Шо сматра да земљу

6 „РИЧАРД (*Џудити*): Оно што сам учинио синоћ, учинио сам хладнокрвно, и није ми било ни упола стало до вашег мужа нити до вас колико до самога себе. Нисам имао никаквих побуда и никаквог интереса; све што вам умем рећи то је да, кад је било дошло до тога да ли да извучем свој врат из омче а да ставим у њу туђи, ја то нисам могао да учиним ... и не могу ... Одгојен сам тако да се држим закона своје природе ... То бих учинио за ма којег човека у вароши, или за жену ма којег човека.“ (Шо 1970: 261–262)

и дан данас настајују они људи који су узвикивали „Не овог, него Вараву“ (Јеванђеље по Јовану 18:40), и да је Исус први и последњи хришћанин. Исус је био човек у развиту све док га нису срамно разапели на крсту, а од тада је овај „богати, угледни, способни“ свет „постојано анти-хришћански и варавски“ (Шо 1916: xiii) јер није усвојио Исусову доктрину. Стога Шоов иронични поднаслов „Зашто не дати шансу хришћанству?“ добија свој цинични одговор: право хришћанство не може да заживи јер се и даље чује исти повик, „Не овог, него Вараву“.

Да би се одговорило на питања „Зашто баш Исус, а не неко други? Да ли је Исус био кукавица? Да ли је Исус био великомученик? Да ли је Исус био луд? Да ли је Исус био Месија?“ итд., и да би се истински разумела јеванђеља, неопходно је најпре разумети „историју људске имагинације примењене на религију“ (xx). Посматрајући свет око себе, човек је приметио да на велики број ствари, као што су смрт, пошасте, време, природне непогоде, излазак и залазак сунца, итд., не може да утиче, па је закључио да мора да постоји неко или нешто што управља тим стварима: „[Н]еко управља добрим стварима, а неко други злим. (...) армије невидљивих персона, доброћудних и злоћудних, управљају стварима; стога човек претпоставља постојање богова и ђавола, анђела и демона“ (xxiii). Да би се зле силе одобровољиле, људи им приносе жртве – стоку, храну, злато. Али временом сиромашнима постаје све теже да приуште себи приношење жртава осветољубивом богу, када коначно човеку његова машта прискаче у помоћ:

„Уместо што себе доводимо у очај инсистирајући на томе да се сваки појединачни испкупитељ посебно покаје за сваки грех, зашто не бисмо имали једно велико покајање и једног великог спаситеља да намири све светске грехове једном за свагда? Ништа лакше, ништа јефтиније (...) Све што човек треба да уради када се једном пронађе спаситељ (или када га машта измисли) јесте да верује у ефикасност ове трансакције и биће спасен.“ (xxvi)

Није важно што је прошло доста времена до момента кад је „из неког разлога машта беле цивилизације изабрала да управо Исус из Назарета буде Христ, и њему приписала све хришћанске доктрине“ (xv), јер је од тренутка када се почело веровати у једног заједничког спаситеља свако могао рећи: „Христ *ће* доћи и он *ће* испкупити наше грехе“ (xxvi). Лутерова реформација у XVI веку, која је обећавала потпуно спасење само кроз веру у Бога, без приношења жртава или куповања чувених опроштајница грехова, представљала је „тријумф имагинације“ (xxvii) и основу протестантизма.

Прича о великом спаситељу даље се надограђивала слично паганским ритуалима које је описао Џејмс Фрејзер у *Златној грани*. Обичај да се приликом причешћа ритуално једе парче освештаног хлеба као део Исусовог тела и пије вино као Исусова крв потиче из древних паганских ритуала. Фрејзер (1993: 480) наводи да у Шведској жене од зрна из последњег снопа жита пеку хлеб у облику девојчице, који се потом изломи на неколико делова и подели укућанима да поједу као симбол тела духа жита. У Шкотској се на сличан начин прави хлеб у облику жене и назива Девом. У једној области Француске меси се колачић у облику човека и качи на јелу која се ставља у кола са последњим снопом жита. По завршетку жетве, јела се са украсом уноси у кућу, а човека од теста једу чланови породице. Ови ритуали омогућавају житу да следеће године „васкрсне“. Хришћанска имагинација је на сличан начин наставила причу о Месији, који *ће*, када се појави, бити „бесмртан, даће нам своје тело да га поједемо и своју крв да је попијемо, умреће и

устати из мртвих као онај ко дарује вечни живот“ (Шо 1916: xxviii) и тако у круг до краја света. Смак света је, са друге стране, још једно веровање које је људска машта измислила како би застрашивала сиромашне људе паклом (xxix).

Јасно је да Шо сматра да је људска уметничка душа створила Исуса, а потом га и жртвовала да би се спасила. Иако је Исусова личност разумљива само на основу читања сва четири јеванђеља, која се међусобно допуњују и расветљавају, читајући Матеју закључује се да Исус није био аскета и патник, као што је то био Јован Крститељ који је живео у дивљини огрнут само животињском кожом и хранио се скакавцима и дивљим медом. Исус је, према Матеји, био цивилизован, култивисан проповедник који у аскетизму и патништву није видео никакве користи (xxxv). Желећи да разбије укоренено сујеверје да су Богу драги само патници, Исус на више места у Матеји и другим деловима Библије понавља да Бог жели милост, а не жртву:

„Него идите и научите се шта значи: Милости хоћу, а не прилога. Јер ја нисам дошао да зовем праведнике но грешнике на покајање.“ (Јеванђеље по Матеју, 9:13)

„Кад бисте пак знали шта је то: Милости хоћу а не прилога, никад не бисте осуђивали праве.“ (Јеванђеље по Матеју, 12:7)

„Јер је мени милост мила а не жртва, и познавање Бога већма него жртва паљеница.“ (Осија, 6:6)

„Да се чини правда и суд, милије је Господу него жртва.“ (Приче Соломунове, 21:3)

Не само да је Исуса створила људска уметничка душа, већ је он и сам био уметник који је живео као боем (Шо 1916: xxxvi): „Када су га критиковали, као Бањана, што прибегава уметности фикције када проповеда у параболома, он је оправдао себе тврдећи да је уметност једини начин подучавања људи“, каже Шо (Исто), оправдавајући Исусовом одбраном сопствену дидактичну уметност због које је често током своје драмске каријере био критикован. Шоовска драма је нераскидиво повезана са животом и у својој метатеатралности она постаје „уметност ради живота“, а не „уметност ради уметности“, јер „ради уметности саме“, каже Шо (1964: 147) у предговору драме *Човек и наш човек*, „не бих хтео да се помучим да напишем ниједну једину реченицу“. Позоришној публици је било тешко да прихвати шоовски проблем изложен у драми и суочи се са истином, а камоли да прихвати одговорност за друштвене проблеме, и колико год да се Шо трудио да оправда дидактичне циљеве својих комада, критичари су са свих страна дизали глас против такве врсте уметности, која, као дидактична, није ни могла да се сматра уметношћу, истицали су (Стијан 1981: 61). Он је упркос томе „поносно прогласио себе дидактичним драмским писцем“ (62) чији сваки комад има сврху, јер је веровао да „сва велика драмска дела морају да подучавају, па је његово име од тог момента почело неизоставно да се везује за комаде са тезом“ (Исто).

Представљајући Исуса као уметника, боема и учитеља, Шо као да у Исусу проналази онај део себе који су многи сматрали неподношљивим. Шоа су поредили са обадам чији је посао да узнемирава, нервира и изазива своје суграђане (Скот-Џејмс 1908: xv): „Испод површне бриљантности коју ми признају, они не могу да виде никакву логичност мисли или саосећања, и оптужују ме (...) за нељудску и мушичаву ћудљивост; за бављење „наличјем живота“; за парадокс, цинизам и настраност“ (Шо 1964: 40). Иако су га једни бранили, а други куди-

ли, критичари су делили мишљење да је Шо „луцкасти хумориста“, сјајан жонглер идејама, уметник којег не треба схватати озбиљно јер брзо мења мишљења, и човек који је у стању да уради било шта како би задивио и забавио публику (Честертон 1909б: 56). Али најопаснија је била Шоова способност да „одбрани било шта или да нападне било шта“ (Исто) у својим покушајима да обзнани истину, попут његовог Исуса који сматра да је истина „оно што човек мора да каже па макар био каменован или разапет на крсту зато што ју је рекао“ (Шо 2003). Под великим утицајем материјалистичке дијалектике Карла Маркса, Шо (1916: xxxvii) Исуса проглашава првим комунистом, који је заговарао „проширење приватне породице и кидане њених тесних породичних веза да би се засновала велика породица човечанства чији је отац Бог, одбацивање освете и казне, борбу добрим, а не још већим злом, против зла, органски појам друштва у којем нисте независни појединац, већ члан друштва“, итд.

Ако је све наведено истина, зашто је онда Исус немогући јунак? Зашто се није остварила утопијска визија хришћанства? Шта то стоји на путу еволуцији човека и развоју једне утопијске заједнице у којој се подразумева да треба љубити ближњег свог? Разлози су многоструки. Пођемо ли од очигледног, у свету којим влада новац, у капиталистичким друштвеним системима моћи, никада се неће моћи одржати гесло „сви за једног, један за све“. Вратимо ли се, пак, на Библију, приметимо да је људска машта у том случају отишла предалеко и да је од једног интелигентног, цивилизованог и веродостојног Исуса направила опсенара, чије се учење, као опсенарско, дискредитује до данас. Тумачећи природу Исусових чуда, Шо (xxxviii) каже да их се Исус стидео јер је сматрао ће наудити његовом угледу и скренути пажњу са његове доктрине на његову чудесну моћ лечења болесних и храњења гладних:

„Исусово учење нема никакве везе са његовим чудима.“ (xxxix) (...) „Када би се данас могло доказати да се ниједно од Исусових чуда није догодило, тај доказ не би обеснажио нити једно од његових дидактичних учења; и обрнуто, ако би се могло доказати да не само да су се поменута чуда догодила, већ да је извео на хиљаде других, хиљаду пута чудеснијих чуда, то нимало не би оснажило његову доктрину.“ (xl)

Слично је писао Жан-Жак Русо у *Писмима са џиланине*: „Отарасите се чуда и читав свет ће пасти пред Исусове ноге“ (xxxix). У својим *Исјавестџима*, Русо (2012) изражава свој презир према „простачким и глупим тумачењима речи Исуса Христа од стране оних људи који су најмање достојни да разумеју његову божанску доктрину“.

Шо (1916: xli-xlii) уочава једну велику промену у Исусу након његовог чувеног разговора са апостолима, када га Петар несумњиво проглашава Христом, сином „Бога Живога“ (Јеванђеље по Матеју 16:16). Тумачећи Петрове речи као директно откровење од Бога и играјући се значењем Петровог имена (камен, стена), Исус одговара: „Ти си Петар, и на овом камену сазидаћу цркву своју, и врата паклена неће је надвладати. И даћу ти кључеве од царства небеског“ (16:18–19). Када обзнани да ће отићи у Јерусалим, „много пострадаги“, да ће га убити и да ће трећи дан устати (16:21), Исус се заправо прикључује митотворству људске имагинације у жељи да се визија о великом искупитељу оствари, и због тога одбија да се брани: „Он се не опире зато што је убеђен да је његова судбина, као бога, да буде убијен и да васкрсне“ (Шо 1916: xliii). „Велика промена“ у Исусу односи се на то да од овог тренутка он заиста почиње да верује да је Христ и

„постаје опседнут својим божанским пореклом“ (xlii) у толикој мери да постаје охол, арогантан, и чак увредљив када говори са својим апостолима. На Петрово саблажњење што ће Исус умрети у мукама, он му одговара: „Иди од мене сотоно; ти си ми саблазан; јер не мислиш шта је Божје него људско“ (Јеванђеље по Матеју 16:23), и то само пар тренутака након што га је прогласио темељом своје небеске цркве. Уз одјек паганских ритуала, Исус најзад на Тајној вечери освештава хлеб и нуди га својим ученицима да га поједу као симбол његовог тела (40:26), а потом им нуди вино као симбол његове крви која ће бити проливена „за многе ради отпуштења греха“ (40:28).

Исус је, дакле, напослетку почео да верује у то да је божји син и жртвовао себе зарад мита, јер једино мит осигурава његов живот после смрти, док је у земаљском животу немогуће остварити његову визију. Исус као историјски лик и Исус као прозвод митотворства људске имагинације су два различита Исуса. Као што показује Шоов комад *Андрокле и лав*, римски прогон раних хришћана био је „покушај да се угуши пропаганда која је претила интересима оних који раде према утемељеном закону и реду, организованих и одржаваних у име религије и правде политичара који су чисти опортунистички богаташи“ (Шо 1916: 51). Људи попут Исуса, који, вођени унутрашњим светлом, желе да створе бољи свет, представљају највећу опасност за ове богаташе, који их се желе решити по сваку цену, јер је њихов циљ утапање свега у рутину и прикључивање свих људи ничеанском крду сиромашних и неуких. Свако ко је необичан, морао је бити жртвован због опасности коју представља, а њихово јавно жртвовање пружило би, уз то, спектакл за светину који се не заборавља. Исусово распеће и спаљивање Јованке Орлеанке на ломачи су само два примера, док је и убиство Јулија Цезара било увод у јавни спектакл ораторског надметања између Брута и Марка Антонија, који је такође организован у политичке сврхе.

Шоова тврдња да је Исус први и последњи хришћанин, иако преувеличана, оправдана је ако се узме у обзир историја ратова човечанства у којима су многи назови-хришћани лицемерно убијали у име Христа, док су све време служили Марса, бога рата (54). Повезујући, као и увек, прошлост са садашњошћу, Шо пореди римски и енглески империјализам преносећи наводе једног берлинског листа да је на премијери комада *Андрокле и лав* у Берлину немачки престолонаследник демонстративно устао и напустио позориште, „не могавши да издржи веома јасно и праведно представљање аутократије империјализма“ (57), док се у Лондону ниједан енглески империјалиста није усудио да уради исто. Захваљујући престолонаследнику на томе што је добро разумео поруку комада, он му поручује да као модел за римско царство није користио немачки, већ енглески империјализам. Због овакве своје искрености, Џорџ Бернард Шо је био омражен од стране британске власти. Стога се може закључити да је у лику Исуса Шо видео самог себе, као борца за истину, бољи живот, равномерну расподелу добара, једнакост полова. Шо није завршио причу о Исусу јер она, као прича о Шоовом сопству, остаје увек недовршена. Иако није завршио ни на крсту, ни на ломачи, Шо је засигурно уживао у својој озлоглашености јер је она била доказ да је циљној групи коју је критиковао био трн у оку. Када се данас осврнемо на тврдњу да је истинским јунацима немогуће да преживе, није ли она још актуелнија?

Литература

Ал-Доури 1980: M. W. Al-Douri, *Bernard Shaw's Cosmopolitan Perspective: An Approach to Selected Plays in International Settings*, Birmingham: University of Birmingham.

Библија. <http://www.yu.com/biblija/>. 20. 10. 2012.

Витман 1978: R. F. Whitman, The Passion of Dick Dudgeon, *The Shaw Review (Shaw and Myth)*, 21 (2), 60–71.

Дитрих 1988: R. F. Dietrich, Shaw and the Uncrucifying of Christ, *Shaw*, 8, 13–38.

Фрејзер 1993: J. Frazer, *The Golden Bough*, Hertfordshire: Wordsworth Editions Limited.

Карлајл 1903: Т. Карлајл, *О херојима, хероизму и обожавању хероја у историји*, Београд: Државна штампарија краљевине Србије.

Левин 1967: C. Levine, Social Criticism in Shaw and Nietzsche, *The Shaw Review*, 10 (1), 9–17.

Настић 2010: Р. Настић, *Тражедија и савремени свети*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет.

Русо 2012: Rousseau, Jean Jacques. *The Confessions of Jean Jacques Rousseau, Complete*. <http://www.gutenberg.org/files/3913/3913-h/3913-h.htm>. 25.10.2012.

Скот-Џејмс 1908: R. F. Scott-James, *Modernism and Romance*, New York: John Lane Company.

Стијан 1981: J. L. Styan, *Modern drama in theory and practice (Realism and naturalism)*, Cambridge: Cambridge University Press.

Холројд 1998: M. Holroyd, *Bernard Shaw*, London: Vintage.

Честертон 1909а: G. K. Chesterton, *George Bernard Shaw*, New York: John Lane Company.

Честертон 1909б: G. K. Chesterton, *Heretics*, New York: John Lane Company.

Шо 1916: G. B. Shaw, *Androcles and the Lion, Overruled, Pygmalion*, New York: Brentano's Publishers.

Шо 1952: G. B. Shaw, *Saint Joan, A Chronicle Play in Six Scenes and an Epilogue*, Harmondsworth: Penguin Books.

Шо 1955: Џ. Б. Шо, *Млада црквиња у трагању за богом*, Београд: Просвета.

Шо 1958: G. B. Shaw, *Three Plays for Puritans*, Harmondsworth: Penguin Books.

Шо 1964: Дž. В. Šo, *Lica i naličja, predgovori dramata*, Beograd: Kultura.

Шо 1965: G. B. Shaw, *Selected Non-Dramatic Writings of Bernard Shaw*, Boston: Houghton Mifflin School.

Шо 1970: В. Šo, *Izabrana dramska dela*, Beograd: Kultura.

Шо 1971: G. B. Shaw, *Man and Superman*, Harmondsworth: Penguin Books Ltd.

Шо 2003: Shaw, Bernard. *On the Rocks*. <http://gutenberg.net.au/ebooks03/0300561.txt>. 20. 10. 2012.

JESUS AS AN IMPOSSIBLE HERO IN GEORGE BERNARD SHAW'S OEUVRE

Summary

This paper examines George Bernard Shaw's claim that the world is not ready to receive its true heroes, but only those that are posthumously given the characteristics of saints and martyrs. To support or refute this claim, the paper studies the socio-historical context of the martyrdom of Jesus Christ. It also provides comments on various Shawian texts which deal with the case of Jesus, such as Shaw's prefaces and plays *On the Rocks*, *Androcles and the Lion*, *Saint Joan*, *The Devil's Disciple*, his essay "How to Become a Man of Genius", etc. Next, the paper delves into the nature of fear that prompts people to destroy their heroes, rather than keep them alive and cherish them, thereby reflecting on the people's need to resurrect those heroes as rejuvenated mythological heroes. Jesus is depicted as a benevolent hero, sacrificed due to his unusual superiority which caused two, equally dangerous, reactions: worship and intolerance. The consequences of Jesus' fall prove relevant for the process and significance of his canonization in contemporary society.

Key words: Shaw, Jesus, religion, heroes, superman.

Biljana R. Vlašković

Јована С. Павићевић¹
 Универзитет у Крагујевцу
 Филолошко-уметнички факултет
 Одсек за филологију
 Катедра за англистику

МОДЕЛИ ЉУБАВИ У ДРАМИ *ОЧИШЋЕНИ*²

Рад се тиче испитивања могућности конституисања идентитета путем различитих модела љубави у строго контролисаним институционалним оквирима. Драма *Очишћени* представља симулацију хаотичног емоционалног стања заљубљеног субјекта који се обраћа Другом, захтева присуство вољеног објекта, који је, из перспективе заљубљеног, нечујан, неухватљив и увек одсутан.

Кључне речи: љубав, *Очишћени*, фантазија, *Изопачени*

Целокупан рад британске ауторке Саре Кејн се може посматрати као тематско и стилско надограђивање тензије између диспропорционалности љубавног дискурса и тежње за блискошћу која захтева присутност и склад, свеукупно условљених етичким начелима постојања и надом у искупљење. Бројне студије посвећене малом опусу који је ауторка оставила за собом (свега пет драма и један сценарио за кратак филм) и даље показују противречне ставове када је у питању њен допринос развоју савремене драмске уметности (в. Сондерс 2009: 1–11). Аутори који истичу негативне аспекте њених остварења углавном сматрају да је опсесивно навраћање односу љубави и насиља извршило штетан утицај на британску позоришну сцену и да се може посматрати као бесконачно аутоцитирање. Са друге стране, водећи позоришни критичари тог периода, који су имали прилике да сагледају сцену пре и после извођења ауторкине прве драме *Разнесени* (1995) њен рад посматрају као револуционаран преокрет у сензитивитету који је владао британском послератном драмом. Тражећи увек другачији, економичан драмски израз и покушавајући да врати театар оном ритуалном, обузимајућем, парадоксалном и заумном, Кејнова непрестано експериментална формом која у великој мери, када је у питању драма *Очишћени* (*Cleansed*, 1998), појачава кошмарни ефекат.

Сажетак заплета се може видети на примеру објашњења које се нашло у програму премијерног извођења драме: „У институцији која је осмишљена да одстрани непожељне субјекте из друштва, група затвореника покушава да нађе спас путем љубави.“ (Сирз, 2001:112) Друштвено неприхватљиви субјекти вођени очајничком потребом за интимношћу траже афирмацију од Другог/вољеног објекта као вид самоактуализације. Иако термин интимност нема прецизну дефиницију у популарној култури, многе теорије данас узимају степен индивидуализације и одвајање „јавних“ и „приватних“ домена као важне предуслове за

¹ jovanapavicevic@yahoo.com

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

остваривање присности и позитивне емотивне привржености (в. *Encyclopedia of Social Theory*). Циркулисање четири испреплетана наративна тока ауторка омогућава низом мотива и директних цитата из различитих књижевних дела, теорије културе и позоришне традиције. Међу до сада препознатим и значајним утицајима се издвајају Бартови *Фрагментни љубавног дискурса*, затим драме *Војцек* (Георг Бихнер), *Авеишињска соната* (Аугуст Стриндберг) и *Бођојављенска ноћ* (Шекспир), а од романа Орвелова 1984. и Кафкин *Процес*.

Хронолошки гледано, Кејнова је написала *Очишћене* (премијерно тек изведена априла 1998. у *Ројал Корт Театру* у Лондону) пре него што је почела да ради на редитељском осмишљавању драме *Војцек* за *Гејт Театар*, Лондон у октобру 1997. године (Сондерс 2002: 87). Међутим, ако ближе погледамо различите изворе у којима се два дела доводе у везу, можемо закључити да постоје одређене недоследности – у једном интервјуу (в. Ребелато) Кејнова наводи да је током распоређивања сцена недовршене Бихнерове драме увидела да је управо на сличан начин претходно осмислила драму *Очишћени*, док у другом интервјуу (Сондерс 2009: 42) потврђује да је потпуно свесно и са одређеном намером пратила модел *Војцека*. Сличност између ове две драме се најпре огледа у структури заплета који је разбијен на епизоде чији се редослед може мењати. То су уједно поетске јединице изолованих чинова посебног симболичног значења које нарушавају наизглед јединствену форму спољашње реалности. Написана у форми сновиђења, где се временска и просторна ограничења потиру, а сцене остварују брзоплетним низањем сензација, ауторкина драма стилски потврђује утицај експресионистичког театра, односно Бихнера као његове претече и Стриндберга као главног представника субјективистичке струје експресионизма. Сцене/епизоде/поетске јединице *Очишћених* јесу својеврсна прерада „драме станица“ (нем. *Stationendrama*) које драматизују духовно буђење и патњу протагониста по узору на епизодно представљање страдања Исуса Христа. Реалистички и имагинарни поредак доживљаја љубав-издаја се реализују на сва четири наративна тока *Очишћених*: Грејс/Грејам, Карл/Род, Грејс/Робин и Тинкер/Жена.

Први заплет се тиче Грејс и њеног брата Грејама: сазнавши за његову смрт, Грејс захтева приступ институцији у којој се Грејам нашао због лечења болести зависности и њена потрага се претвара у низ симболичних идентификација са Грејамом које се могу назначити у следећим фазама:

1. Грејс облачи Робинову/Грејамову одећу и почиње да рида неконтролисано³ (Кејн 2008: 151).

Присвајање Грејамових личних ствари које за Грејс имају афекциону вредност се може тумачити као емпатијска комуникација са Грејамовим болним искуством што је уједно и први пример у низу идентификација са Другим;

2. Грејам плеше – плес љубави за Грејс. Грејс игра насипрам њега, имитирајући његове покрете. Посијено појрима мужевности његовог покрета. (...) Док говори, глас јој више личи на његов. (...) Почињу да воде љубав. Сунцокреш груне кроз под и расте изнад њихових глава⁴ (Кејн 2008: 156–158).

Сусрет са Грејамовом утваром је други, далеко захтевнији пример процеса усвајања Грејамовог идентитета. Делом је у питању чин компензације – Грејс по-

3 **Grace dresses in Robin's/Graham's clothes and wails uncontrollably** (Kane 2006: 113).

4 **Graham dances – a dance of love for Grace. Grace dances opposite him, copying his movements. Gradually, she takes on the masculinity of his movement. (...) When she speaks, her voice is more like his. They begin to make love. (...) A sunflower bursts through the floor and grows above their heads** (Kane 2006: 119–120).

казује спремност да стекне Грејамове одлике како би надокнадила губитак брата, а делом чин самољубља – имитирајући његове покрете, Грејс истовремено изводи плес љубави за саму себе;

3. *Невидљива група људи чије Гласове чујемо пребија Грејс. (...) Чује се дуға палба из аутоматског оружја. Грејам штишти Грејсино шело својим. (...) Из шла израсћају нарциси.*⁵ (Кејн 2008, 168–171)

Грејс лежи непрокретна, престрављена у ишчекивању нових удараца. Грејам узнемирено посматра и уводи је у тајне расцепа „ја“ које се суштински одваја и постаје посматрач – искључи мисли пре него што се бол увуче;

4. *Грејс без свесћи лежи на кревету. Гола је, изузев чврстог завоја око прејона и груди. Карл без свесћи лежи поред ње. Он је го, изузев крвавог завоја око прејона*⁶ (Кејн 2008: 183).

Грејс је подвргнута захвату промене пола и постаје „згодан момак“ који подсећа на Грејама. Протагониста се од тог тренутка преображава у јединство Грејс/Грејам као коначно остварење новог и пожељнијег идентитета.

Други наративни ток, Карл/Род, следи околности у којима Тинкер брутално тестира супротстављене ставове о љубави, оданости и издаји два хомосексуалца. Иако преостала два наративна тока важе за споредне, Грејс/Робин и Тинкер/Жена као носиоци целовито развијеног заплета, смислено употпуњавају разноликост и многостраност карактера. Док Грејс покушава да опишени деветнаестогодишњег Робина, она уједно продубљује емотивну везаност овог младића према жени тугору и неговатељици, што је у потпуном нескладу са Робиновим узнемиравајућим опажањем Жене као сексуалног објекта у *peer-show* кабинџи. Прича о Тинкеру и Жени указује на садистичке склоности и обострану потребу за доминацијом, и најсличнија је преокретању улога насилника и жртве у драми *Разнесени*.

Идеју о опсесивној и екстремној љубави због које је субјекат потпуно дестабилизован Кејнова преузима из Бартовог дела *Фрагментни љубавног дискурса*, тачније из фигуре „Катастрофа“ у којој Барт пореди кризу остављеног љубавника са стањем затвореника у логору Дахау:

„Љубавна катастрофа, љубавни слом можда је сродан оном што се, кад је ријеч о психозама, назива екстремним стањем, које карактеризира то да га „субјект доживљава као пријетњу властитом животу против које је немоћан“; та слика пријетње уништењем преузета је из онога што се догађало у Дахау. Није ли недолжно успоређивати стање субјекта којега мучи љубав са стањем заточеника у концентрационом логору Дахау? (...) Та два стања имају међутим заједничко слједеће: она су, доловно, панична: то су стања без остатка, без повратка: пројцирао сам се у другога с таквом снагом да, када ми он недостаје, не могу доћи к себи, не могу се опоравити: изгубљен сам, заувјек.“ (Барт 2007: 53–54)

Изворно значење речи *dis-cursus*, трчање тамо-амо, навело је Барта на идеју да изабере дискурс, чин вербалне **размене**, као форму за симулацију *афектив-*

5 *Grace is being beaten by an unseen group of men whose Voices we hear. (...) Then a long stream of automatic gunfire. Graham shields Grace's body with his own. (...) Out of the ground grow daffodils* (Kane 2006: 130–133).

6 *Grace lies unconscious on a bed. She is naked apart from a tight strapping around her groin and chest. Carl lies unconscious next to her. He is naked apart from a bloodied bandage strapped around his groin* (Kane 2006: 145).

вно̄ стања заљубљеног који „не престаје трчати у својој глави, подузимати нове кораке и сплеткарити против себе“ (Барт 2007: 15). Фигуре су драмске вињете заљубљеног субјекта који се обраћа Другом, захтева да буде примећен од стране вољеног објекта, који је, из перспективе заљубљеног субјекта, нечујан, неухватљив и увек одсутан.

Ступњеви кроз које пролази Грејс у току усвајања Грејамовог идентитета се могу уцртати на релацији следећих фигура: одсутност – ствари – сједињење – сућут – сједињење⁷. Заљубљени субјект говори о одсутности вољеног објекта: други је тај који је у стању непрестаног одласка које заљубљени субјект, непомичан и сталан, *настоји да претвори у кушњу најушћтања* (Барт 2007: 26) и стога вапи за телесним присуством. Уколико се та потреба настави, она прераста у опсесивно трагање за стварима вољеног објекта (ибид: 156) које ће, својим посебним значењем, надоместити одсуство или указати на присуство. Субјект покушава да оживи ексцентричан сан о сједињеној и уравнотеженој структури, сан о Једном. Заљубљени субјект каже „боли ме други“, стање описано као осећање сућути према вољеном објекту када је несретан или угрожен (ибид: 60). Али, то саосећање се моментално преобраћа у осећање индиферентности уколико заљубљени субјект схвати да није он (*и једино он*) узрок патње другог. Патња вољеног објекта се одвија без субјекта који ипак није у стању, ма каквог интензитета била љубав, да се поистовети са патњом другог, да је проживи као своју. Осећај отуђености тако још једном призива сан о јединству, односно причу о две половине које поново покушавају да се споје и да буду у стању да на „чудесан начин замене један другог“ (ибид: 199).

Љубав у интерпретацији ове ауторке се испитује као имагинарна, која је ипак стварна у доживљају субјекта и нужна стратегија отпора „институционалној“ окрутности. У ком смислу? „Институционално“ је дефинисано дидаскалијом и местом одвијања радње – унутар ограђеног и строго надзираног простора некаквог универзитета⁸. Радња је додатно просторно издељена у двадесет епизода/сцена које се одвијају у четири различите собе трансформисане, у складу са функцијом коју обављају, у узнемиравајуће и застрашујуће „станице“ симболичног путовања ликова: **Бела соба** – универзитетски санаторијум; **Црвена соба** – универзитетска спортска дворана налик Орвеловој злогласној Соби 101 у којој су затвореници принуђени да се суоче са својим најинтимнијим страховима; **Црна соба** – тушеви у универзитетској спортској дворани су претворени у *peer-show* кабине налик „Црвеној четврти“; и **Округла соба** – универзитетска библиотека. Призори сламања људског духа у универзитетском дворишту и у Црвеној соби свакако враћају читаоца у Министарство љубави задужено за ред и мир, где се „могло ући само послом, па и тада тек пошто се продре кроз лавиринт бодљикаве жице, челичних капија и скривених митраљеских гнезда“ (Орвел 1984: 8). У Министарству љубави Винстон Смит „није осећао никакву љубав према Џулији“ (ибид: 209), готово није ни размишљао шта се са њом дешава, па није ни случајно што касније, подвргнут мучењу и сучен с пацовима чије је присуство за Винстона неиздржљиво, узвикује „Џулији! Свеједно ми је шта ћете јој! Искидајте јој лице, одерите је до костију. Не мени!“ (ибид: 260). Слично томе, „злоупотреба“ шекспировског мотива *давања прсћена* у причи Карл/Род покреће испитивање реалистичног и романтичног схватања љубави и завршава

7 *Absence – objets/objects – union – compassion – union.*

8 *inside the perimeter fence of a university* (Kejn 2006: 107)

се кажњавањем Карла који се клео у вечну љубав и оданост. Иако се у оба примера тестира граница човекове издржљивости и емпатије, остаје непобитан траг људске саможивости, како Џулија закључује приликом поновног сусрета са Винстоном: у тренутку злопаћења човек не види други излаз осим да жртвује другог како би поштедео себе самог. Тинкерова контрадикторна природа је релевантна за разумевање мотивације међусобног деловања и понашања појединаца. Његова свеprisутност, било као учесника у радњи или неког ко надзире остале ликове, је јасна алузија на натпис испод постера безличног ауторитета Великог Брата из 1984. Иронично, у зависности од потреба и жеља ликова, Тинкер преузима улогу дилера дроге, стражара, лекара, мучитеља и војера. Сасвим је могуће да је ауторка имала у виду и британског критичара Џека Тинкера чији је приказ драме *Разнесени* учинио да уторки доделе епитет *enfant terrible* британског позоришта. Несумњиво, Тинкер је „наметљивац“ који петља и експериментише судбином затвореника (Сондерс: 96), као што значење његовог имена сугерише. Тинкер као представник институције, тестира границу издржљивости сваког актера појединачно, показујући тиме њихову нестабилност и немогућност да функционишу изван устаљених друштвених образаца, па стога поседује демијуршку улогу у процесу надгледања сваке релације на којој се успостављају назначени односи.

Под окриљем универзитета, вишенаменски простор обједињује и успоставља комплексан однос између приватног, јавног, културног и простора који се може означити као користан, тиме указујући на улогу свепрожимајућих струја „институционалних“ оквира (санаторијум, затвор, концентрациони логор, „Црвена четврт“) у производњи (са)знања. Утврђено место са јасно дефинисаном функцијом се, у овом случају, простире, поприма мрежну структуру која продира у друге сфере. Флуидност простора и актера се одвија у непрекидној игри тражења упоришта и принудног измештања, већ поменутих прелазних „станица“ и *међу-процеса* који носе потенцијал измене постојећег стања или статуса. У смислу својства повезивања и обједињавања опречних структура, место радње се може означити као простор отпора, парадокса, амбивалентности и вероватно многим другим терминима који указују на хибридну творевину, а који су сви у мањој или већој мери синоними Фуковог (1967) хетеротопијског простора који „доводи у питање, обеснажује, или преокреће скуп односа [свих простора] које означава или одражава“. Било да су у питању хетеротопије кризе или њихов савремен облик хетеротопија одступања/девијације, такви простори увек претпостављају низ пракси у приступању које их уједно могу изоловати или учинити доступним: простори којима индивидуа не приступа принудно са друге стране захтевају од појединаца да се приклони прописаним правилима или „ритуалима прочишћавања“ пошто теже креирању простора који је савршен, педантан и добро уређен.

Из ове перспективе, просторно одређење игра посебну улогу у контекстуализацији процеса прочишћавања – истовремено представља, оспорава и изокреће моделе идентитета и схватање љубави као стратегије отпора – док се темпорална структура губи: време нема димензију будућности, постоји само бескрајна рђава садашњост. Отуда се проблем насиља и мотив чишћења, превасходно етничког које је иницирано драмом *Разнесени*, надграђују драмом *Очишћени*: хомогена друштвена целина диктира ритуално „испирање“ лоших мисли, греха, психичких нечистоћа, као и оних телесних својстава која могу ширити инфекцију, тровање и распадање. Повезујући мотив чишћења и две екстремне и наизглед различите ситуације из Бартовог дела, Кејнова (Сирз 2006: 116) изра-

жава увереност у исправност „теза“ *Фрагмената*: у опсесивној љубави губитак сопственог идентитета је неминован, а ако се при томе изгуби и објекат љубави, субјекат потпуно губи сваки ослонац. Први контекст субјекта су други, који могу бити стварни или имагинарни, јер сваки однос подразумева дефиницију јаства у међуличном деловању (Ленг 1989: 13–17). Субјект који тежи рационалној спознаји и дефинисању тог света како би отклонио страхове од непознатог, увек је угрожен од стране објекта који поседује значење које се мора дешифровати. Објекат љубави у том смислу обухвата субјекта у фаталну стратегију. Бавећи се проблемом еротизма као „психолошке потраге независне од сексуалне репродукције“ Жорж Батај (1962: 11) наводи да се суштина еротизма огледа у уништавању дисконтинуитета одвојених бића (учесника) у циљу постизања континуираног бића (ибид:17). Ово изнова призива сан о јединству и поседовању Другог које би ублажило патњу изазвану индивидуалном раздвојеношћу. Али, с друге стране, управо су патња и горућа жеља битни конституенти у додељивању значења вољеном објекту па стога препреке попримају извесну ауру узбуђења које изнова баца субјекта у искушење померања дозвољених граница. Слично истиче и Дени де Ружмон у делу *Љубав и Запад* (2011: 13): „роман Запада никада није описао страст према најинтимнијем и лако доступном субјекту“ јер страст увек претпоставља нешто друго између субјекта и објекта, оног трећег које се именује као препрека. Такав концепт љубави је дубоко укореењен у миту, љубавној причи о Тристану и Изолди, и углавном се налази у цивилизацији Запада. Архетип Тристана представља један облик љубави, страст која жуди за даљином/дистанцом, и по потреби је чак измишља како би се појачао интензитет страсти (ибид: 41). Препрека је неопходна како би се међусобна привлачност трансформисала у страст, која би се, у супротном, исцрпела у телесном задовољству. Тако се потреба да се поседује недостижно, његова очаравајућа другост, претвара у екстазу која је сама себи довољна. Да ли онда Кејнова сугерише да фатална стратегија може имати само два исхода: пројектовање сопственог идентитета у идентитет објекта љубави, које је увек и наметање доминације, води проналажењу/преображавању сопственог идентитета у другом или губитак сопства? Сада нам се сасвим логично намећу и следећа питања: ко је у драми очишћен и од чега и које су методе и сврха чишћења? Или можда чак и „исправљања“?

Очигледан, али до сада непримећен, јесте и утицај прве познате драме која се бави прогоном хомосексуалаца у нацистичкој Немачкој под називом *Изопачени* (*Bent*, 1978) Мартина Шермана. Ова модерна трагедија у два чина почиње у нацистичком Берлину 1934. године након Ноћи дугих ножева и прати Макса, младог хомосексуалца из имућне немачке породице који ће скончати у концентрационом логору. Макс и његов пријатељ Руди постају мета тоталитарне идеологије која тежи исправљању њихове изопачености. У возу Макс упознаје носиоца ружичастог троугла по имену Хорст који му објашњава додељене ознаке на следећи начин: „Ако сте *queer*⁹, то је оно што носите. Ако сте Јеврејин, жута звезда. Политички затвореници – црвени троугао. Злочинци – зелени. Ружичасти је најнижи“ (Шерман 1998: 36). Током фазе транспорта у логор затвореници се под притиском одричу својих идеала, међусобно се туку, самооптужују и понашају бестидно. Одлучан да избегне судбину коју носи ружичасти троугао, Макс неги-

9 Реч *queer* се првенствено односи на све што се разликује од конвенционалног на неки „необичан“ начин (постаје синоним за чудно, ексцентрично); настран, кривотворен, хомосексуалан.

ра своју хомосексуалност кроз трауматично искуство које касније описује Хорсту у логору:

„Мртва свега неколико минута ... метак ... у њој ... Рекли су ... докажи да си ... и ја јесам... докажи да си ... доста њих ... гледају ... смеју се ... пију ... он је мало изопачен, кажу, он не може... али ја сам урадио... И рекао сам да нисам изопачен, и они су се смејали. Рекао сам, дај ми моју жуту звезду. А они су рекли, наравно, учините од њега Јеврејина... Они су се забављали. Али ... ја ... сам добио ... своју ... звезду ...“ (Шерман 1998: 48)

Награђен је жутом звездом и одведен у део логора за Јевреје, где је могао да преговара „боље“ услове за живот. Велики број примера који осликавају живот у логору, као што су приморавање изгладнелих и непрекидно надгледаних заточеника да обављају напоран и потпуно бесмислен рад (ношење тешког камења с једног места на друго, а потом поново на место одакле су га узели) Шерман је преузео из књиге Бруна Бетелхајма¹⁰ *The Informed Heart*. У другом чину Макс уз помоћ Хорста потврђује способност да воли и спремност да буде вољен. Виђају се у току рада током којег није дозвољен разговор, па и упркос таквим околностима они успевају да развију емотивну, страствену везу која им омогућава да поврате осећај хуманости: „Ми смо то урадили. Неће нас убити. Водили смо љубав. Били смо стварни.“ Њихова обмана је на крају ипак откривена, стражари убијају Хорста, а Максу наређују да се отараси његовог тела. Макс замењује своју жуту звезду за Хорстов ружичаста троугао и извршава самоубиство. Превасходно мотивисан да преживи холокауст на било који начин, Макс прави различите компромисе и прихвата лажну улогу као тактику преживљавања. Шерманова драма прати Максово путовање од првог чина у којем он изводи нацистичке стереотипе о емотивним недостацима хомосексуалаца до Максовог условно речено ослобађања тих клишеа у другом чину када, охрабрен присуством Хорста, одлучује да прихвати самонегирајући идентитет хомосексуалца. Како се често наводи, драма је промишљање на тему опстанка али не само путем пружања отпора нацистичкој репресији, већ пре пружања отпора и укидања нацистичког дела сопствене личности.

Трагајући за променама које су се одвијале у другим затвореницима, Бетелхајм и Виктор Франкл¹¹ користе ситуацију у којој су се силом прилика нашли и на конструктиван начин пружају аналитички отпор насиљу. Оба аналитичара су приметили да не подносе сви затвореници подједнако живот у логору. Бетелхајм (2003: 28–34) уочава три ступња у „развоју затвореника“: **1.** почетни шок противзаконитог заточеништва у обичном затвору; **2.** транспортовање у логор током којег су затвореници излагани најразноврснијем, непрекидном мучењу и прва искуства у логору; **3.** успешна адаптираност појединца – постепен процес промене затвореникове личности; појединац напушта свој ранији идентитет и прихвата себе онаквим какав је постао како би олакшао животарење у логору. Разумљиво, најтеже је било утврдити шта се догађало у свести затвореника, нарочито у тренуцима екстремног мучења. Информације које су ова два ана-

10 Бруно Бетелхајм (1903–1990) је био заточен у злогласним нацистичким логорима Дахау и Бухенвалду.

11 Бечки психоаналитичар Виктор Франкл (1905–1997) је године Другог светског рата провео заточен у концентрационим логорима Аушвиц, Дахау и Терезијенштат. Његово најпознатије дело *Man's Search for Meaning* је на српски преведено под насловом *Зашто се нисте убили* (1994).

литичара извукла од њихових сапатника потврђују и њихово лично искуство: сви се сећају детаља, могу о томе да говоре објективизирајући тај моменат без икаквих увида у емоције које су доживели током мучења. Њима је владао потпун осећај одвојености и Бетелхајм је уверен да је захваљујући томе, као и осећању нестварности, успео да преживи та деградирајућа искуства (ибид: 42). Франклово искуство у логору је утицало на његов каснији рад и послужило му да развије посебан вид егзистенцијалистичке психотерапије под називом логотерапија („лечење смислом“ или „исцељење смислом“). За разлику од других психоаналитичких теорија мотивације – принцип задовољства (Фројд) и воља за моћ (Адлер) – Франкл сматра да је страсна, неутажива жудња да се открије крајњи смисао сопственог постојања темељни људски мотив. У књизи *Man's Search For Meaning* Франкл тврди да човек може наћи спас једино кроз љубав и у љубави. Суочен са сопственом патњом и патњом других затвореника, он је схватио да су сви били у стању да се повуку из страховитих околности у живот унутрашњег богатства и да пронађу испуњење кроз умно посматрање вољеног објекта који није присутан. Љубав превазилази физичко присуство вољеног објекта, она проналази свој најдубљи смисао у његовом духовном бићу. Без обзира да ли је објекат љубави заиста присутан, да ли је или не он још увек жив, престаје некако да буде од важности¹². Та духовна слобода је оно што човек сам бира и зато Франклова логотерапија наглашава да је човек самоодређујуће и самообликујуће биће. Скривени мотив, односно смисао код Франкла (2009: 40–42), је потреба да се смањи напетост коју ствара **расцеп** између онога што човек јесте (тренутно стање ствари) и онога што треба да постане (оно што тежи да материјализује). Другост другог бића је могућа једино уколико се задржи у тражењу смисла.

Хетеротопијски простор драме се у крајњој инстанци доживљава као монструозна лабораторија у којој Тинкер испитује када ће под суровим притиском нељудских околности доћи до „смрти душе“. Тако одређен простор омогућава контекстуализацију више модела љубави и идентитета који су очишћени путем бола и физичког и психичког мучења. Ступњеви Грејс/Грејам трансформације се делом подупиру де Ружмоновим (1985: 196–204) бојама љубави: први ступањ јесте *иниуитивна визија* када субјект тек наслућује биће другог; други је *емоција или Ерос*, љубав-страст, носталгично-занесеног темперамента која је кадра да исклучи све из своје реалности што се не тиче објекта љубави и да се упусти у *физичку љубав или сјолни ужитиак* чији је доказ дотаћи, стегнути, а представља *разгранати се у три правца /дух, душа и пушено/ не изгубивши нагон*. Иако свестан да еротизам надилажењем природне функције постаје предмет моралне осуде, де Ружмон овај облик љубави сматра морално неутралним. Они који се плаше сопствене сексуалности па стога еротичу и виде као нешто срамно, нечисто и непримерено и они који држе путену жељу одвојену од интуитивне и чувствене љубави представљају две девијације које непрекидно кушају сполност. Доказ за последњи ступањ, *козмичку енергију*, који се досеже само мишљу јесте *разумети или прихватити као чињеницу оно што је ошторно на сваку криптику*. Ликови у драми очигледно одражавају међузависност у испуњавању својих потреба за трансформацијом у пожељније ентитете па се отуда и читав циклус потраге, трансдевања, замене и остварења идентитета завршава конструисаним хетеросексуалним паром кога чине Карл у улози фројдовског типа жене као кастрира-

12 Када је коначно ослобођен из логора, суочио се са страшном истином да је скоро цела његова породица страдала у нацистичким логорима.

ног мушкарца и душевни хермафродитизам Грејс/Грејам. То би био пречишћен спој духа, душе и тела, конструкт који ће постати отпоран на сваку критику. Два, новоформирана идентитета створена кроз сложени процес „усвајања“ пола се могу посматрати као *queer*, термин који означава раскид са традиционалним моделима сексуалности тако што „субверзивно разобличава постојеће фиксирани модели (сви ЛГБТ модели су обухваћени) и идентитете (ниједан од ЛГБТ идентитета у њему није повлашћен)“ (Цагоуз 2007: 9). Грејс и Карл су једна варијанта полиморфне сексуалности која, иако денатурализује есенцијалистички поглед на пол на сличан начин Батлер (1990: 137) објашњава да „трансвеститизам имплицитно открива имитативну структуру рода“, такође указује да се путем различитих пракси непрекидно стварају нови односи моћи. Кејнова је успела да преокрене опозицију између мушког/војеристичког/садистичког и женског/егзистенцијалног/мазохистичког како би, како је ауторка Ребека Причард приметила, „показала егзистенцијално сиромаштво оваквог постојања и његово деструктивно ефекат“ (Литл, Меклофлин 2007: 308).

Снага фантазије *Очишћених* лежи у нескладу спољашњости (одећа/трансформација) и бића (природе) током „материјализације“ различитих физичких и психичких трансформација, баш онако као што Стриндберг наводи у предговору *Изри снова*, карактер се *цепа, гулира, ишчезава, учвршћује, замазљује, разјашњује*, разара своју личност да би видео туђим очима. У првом поглављу прве књиге *Метаморфоза*, које говори о примарном, исконском хаосу, Овидије (2000: 26) каже: „Душу ми обузима жеља да певам о телима која су добила нов облик“. Ово дело кроз митове и легенде сабира архетипске емоције људске расе – чудотворну љубав, страст, верност и издају – које се завршавају некаквим преображајем (углавном због неузвраћене љубави или да би се вољени објекат заштитио од гнева богова). Метаморфозе су, према Овидију, нормална и природна стања, предуслови за нови живот. Под утицајем развоја психоанализе, Фројда и Јунга, субјективистичка струја експресионизма тежи да драмом уђе у несвесни део човековог бића с намером да открије те исте архетипске емоције. Занимљиво је да су Фројдове и Јунгове теорије нешто касније и у одређеној мери измењене под утицајем Сабине Шпилрајн која је развила теорију о љубави, сексуалности и смрти која узима деструкцију/разарање за узрок постајања бића. Као и код Овидија смрт је вид преображаја у другачији живот – Библида се заљубљује у брата Кауна и обузета сузама због неузвраћене љубави, претвара се у поток (ибид: 473); Нарцис, коме је Тиресија предвидео дуг живот уколико не открије себе, освојен одразом сопственог лика тугује због неузвраћене љубави, а његово тело се стапа са земљом из које ничу нарциси. Место сукоба и трансформације је болно искуство неузвраћене љубави представљено симболима нарциса и сунцокрета у ступњевима преображаја Грејс/Грејам. Потрага ликова за идентитетом у љубави се испоставља као комплетна трансформација изједначена са смрћу и могућа је једино кроз фантазију, која има субверзивни квалитет одлагања природних закона и као таква, она је носилац наде, *исцелилишељ тирауме*, непријатељ страха, *пречишћивач душе*, али и *шворац перверзија* (Пајачковска, 2000: 24).

Литература

- Барт 2007: R. Barthes, *Fragments of a Discourse of Love*, prevela Bosiljka Brlečić, Zagreb: Naklada Pelago.
- Батај 1962: G. Bataille, *Eroticism: Death and Sensuality*, City Lights Books.
- Батлер 1990: J. Butler, *Gender trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York: Routledge.
- Бетелхајм, Франкл 2003: B. Betelhajm, V. Frankl, *Ubijanje duše*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Бихнер 1996: G. Büchner, *Woyzeck*, London: Methuen Drama.
- Де Ружмон 1985: D. de Rougemont, *Mitovi o ljubavi*, Beograd: NIRO „Književne novine“.
- Де Ружмон 2011: D. de Ružmon, *Ljubav i Zapad*, Beograd: Službeni glasnik, Karpos.
- Франкл 1946: V. Frankl, *Man's Search For Meaning*. <<http://www.pbs.org/wgbh/questionofgod/voices/frankl.html>>. 20. 10. 2012.
- Франкл 2009: V. Frankl, *Psihoterapija i egzistencijalizam*, Beograd: IP "Žarko Albulj".
- Фуко 1967: M. Foucault, *Of other spaces, Heterotopias*. <<http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.en.html>>. 11. 10. 2012.
- Кејн 2006: S. Kane, *Complete plays*, London: Methuen Drama.
- Кејн 2008: S. Kejn, *Sabrane drame*, Beograd: Jugoslovensko dramsko pozorište.
- Ленг 1989: R. Leing, *Jastvo i drugi*, Novi Sad: Bratstvo jedinstvo.
- Литл, Меклофлин 2007: R. Little and E. McLaughlin, *The Royal Court Theatre: Inside Out*, London: Oberon Books.
- Овидије 2000: Ovid, *The Metamorphoses*, translated by A. S. Kline.
- Орвел 1984: Dž. Orvel, *1984.*, Beograd: BIGZ.
- Пајачковска 2000: C. Pajacykowska, *Perversion*, Icon Books Ltd.
- Ребелато 1998: D. Rebellato interview with Sarah Kane, 'Brief Encounter Platform', Royal Holloway College, London, 3 Nov 1998.
- Сирз 2001: A. Sierz, *In-Yer-Face Theatre*, London: Faber and Faber.
- Сондерс 2002: G. Saunders, *Love me or kill me: Sarah Kane and the Theatre of Extremes*, Manchester University Press.
- Сондерс 2009: G. Saunders, *About Kane: the Playwright and the Work*, London: Faber and Faber.
- Џагоуз (2007): A. Džagouz, *Queer teorija: Uvod*, Beograd: Centar za ženske studije i istraživanja roda.
- Шерман 1998: M. Sherman, *Bent*, Amber Lane Press Ltd.

MODELS OF LOVE IN SARAH KANE'S PLAY CLEANSED

Summary

The paper seeks to present and explore the interplay of several narratives focused on the ability of love to survive institutional cruelty.

Key words: Love, *Cleansed*, fantasy, *Bent*

Jovana S. Pavićević

Tomislav M. Pavlović¹
Univerzitet u Kragujevcu
Filološko-umetnički fakultet
Katedra za anglistiku

MAJKL LONGLI: ELEGIČAR IRSKIH NEMIRA

Politički i kulturni identitet Alstera (Severne Irske) je и данас помало споран. Наš напор биће усмерен ка идентификовању начина на који се нарушени идентитет овог подручја reintegrise у elegijama које је познати северноирски песник Majkl Longli почео да пише у време избijanja католичко-protestantskih sukoba šezdesetih godina prošlog veka. У ту сврху analizirana су дела која су настajala у размaku од две decenije završno са objavljivanjem Primirja početkom devedesetih. Longlijeve elegije, primećeno је, у znatnoj meri наруšavaju konvencionalne okvire žanra па ће posebna pažnja бити посвећена средствима njegovog pesničkog instrumentarijuma kojima njegove anti-elegije sintetizuju naturalističke prizore užasnih smrti i uzvišenog mirenja са sudbinom.

Ključne reči: Alster, elegija, terorizam, identitet, mitologija, oplakivanje

Ovaj rad zapravo је osvrt на један segment stvaralaštva Majkla Longlija (Michael Longley, 1939 -), severnoirskog pesnika sada već starije generacije koji zajedno са vršnjakom Šejmasom Hinijem (Seamus Heaney), predstavlja neospornu nacionalnu pesničku veličinu. Oba pesnika су puno učinili да се Severna Irska upiše velikim slovima у pesničkoj mapi sveta као prostor koji се сам по себи distingvirao у како у onosu на Britaniju тако и у odnosu на Republiku Irsku у једном kontinuiranom procesu dekolonizacije čije је specifičnosti već odavno definisao Edvard Said. On као i Ikbal Ahmad i Salman Rušdi, osim teritorijalne, stavlja naglasak naročito на intelektualnu deklonizaciju која „insistira на kontinuitetu imperijalnih sistema kontrole али и на stalnoj potrebi stvaranja novih prostora за izmišljanje novina, за pravdu и moralnu odgovornost у svetu.“¹ (Yacoubi 207: 214)

Takve tendencije су postale vidljive još 1916 godine kada је Tomas MakDona је isticao potrebu staranja једне celovite studije irske književnosti čiji би radni naslov mogao бити Irska moda или Irski trend (Irish mode) и tvrdio да је у pitanju:

„ ... једна сама по себи nova književnost, која се vaspostavlja као primarni izraz života, načina mišljenja novih ljudi koji до сада nisu mogli да се umetnički izraze. а која се у dnosu на englesku književnost razlikuje у svim periodima svog bitisanja prevashodno usled specifičnosti vezanih за rasu и nacionalnost. Та rasa је upravo irska rasa која sada највећим delom anglofona.“² (MacDonagh 1916: 23)

1 tomislavmp@gmail.com

Svi prevodi у tekstu dati су у prevodu njegovog autora

“... to insist on the continuities of imperial systems of control, and the constant exigency to create new spaces of imagining newness, justice, and moral responsibility in the world.

2 „... distinctly a new literature, the first expression of the life and ways of thought of a new people, hitherto without literary expression, differing from English literature of all the periods not with the difference of age but with the difference of race and nationality. That race is the Irish race, now mostly English speaking“

Severno-istočni deo Irske najindustrijalizovaniji i najurbaniji ostrva koji se konstituisao kao Severna Irska iznedrio je, poput gelskog zapada, vlastitu u potpunosti autohtonu mitologiju. Kritičar Smajt ističe jednu još radikalniju crtu severno-irskog ekskluziviteta oličenu u nastojanju da se jednostavno izbrišu fakta koja dovode u pitanje nacionalni mit. On kaže: „mi ponovo ispisujemo istoriju i umećemo mit u irski pejzaž.“³ (Smyth 1985: 6). Reperi pomenute nove mitologije sagledavaju se kao „zajednička sećanja na na iskušenja prvih naseljenika, zatim uspomene na ratna vremena nakon Bitke na reci Bojn, opsadu Londonderija, ... udružena sa duboko ukorenjenim verovanjem da su Božji izabranici ... koje je pak imalo kao posledicu snažnu vezanost za Alster kao obećanu zemlju protestanata koju su im u amanet ostavili preci.“⁴ (Smith 1999: 273).

U ovim naznakama sagledavamo stvaranje jedne jedinstvenog istorijsko-političkog i socio-mitološkog kompleksa, jedne jedinstvene tropologije koja je stvorena kao krajnji rezultat procesa koji Kaler naziva „obnovom, naturalizacijom, motivisanjem i poistinjavanjem (*vraisemblablisation*)“⁵ (Culler 1975:137), a koja je zapravo predstavlja glavnu funkciju književnosti u društvu. O poistinjavanju zapravo govori još ranije Cvetan Todorov podrazumevajući pod ovim terminom odnos posebnog književnog teksta prema drugom amorfnom tekstu koji bi se mogao nazvati „javnim mnenjem“⁶. (Todorov 1968:2) Reč je naravno o onoj funkciji literature koja je povezuje sa stvarnošću, koja naizgled modifikuje slike kako bi izgledale prirodne, očigledne, esencijalne kako bi se razlikovale od onih artificijelnih, pažljivo oblikovanih. Na taj način literatura se vezuje za politiku i postaje kako Altiser tvrdi deo ideološkog aparata države koji utiče na individualitet svakog člana društva. (Althusser 1977: 121-173)

Pojedini kritičari pak tvrde da Identitet Severne irske nije tako stabilna kategorija budući da se u novije vreme skreće pažnja na prekranje istorije odnosno na zamagljivanje izvesnih kontradikcija koje se tiču identiteta, na pojednostavljivanja i stvaranja manjkave slike koja služi kao simbol samodefinisanja dominantnog kolektiviteta. Kritičari Morli i Robins, recimo, upozoravaju da je ono što zovemo „domovinom“ zapravo zlokobna utopija ... prosto zaronjena u čežnju za celinom, jedinstvom, integritetom, ... i mitološka veza ukorenjena u ... prošlost koja je takođe već dezintegrisana.“⁷ (Morley and Robins 1993:7)

Pitanje, koje se nameće, glasi u kojoj meri su izgradji tog (ma i lažnog i fluktuirajućeg) identiteta Alstera pomogli Jedan Šejmas Hini nobelovac irski katolik ili Majkl Longli protestant? Obojica pesnika ponikli su u okrilju takozvane „belfatske grupe“ osnovane 1963. godine od strane kritičara i teoretičara Filipa Hobsbauma (Philip Hobsbaum) Osim Longlija i Hinija grupi su pripadali i Džejms Simons (James Simmons), Pol Maldun (Paul Muldoon), Kiaran Karson (Ciaran Carson), Stjuart Parker (Stewart Parker), Bernard MakLeverti (Bernard MacLeverty) i Frenk Ormzbi (Frank Ormsby). Već prve zbirke pesama govore u prilog činjenici da je u pitanju bilo progovaranje jednim novim, autentičnim pesničkim jezikom. Vreme pesničkog sazre-

3 'we rewrite history selectively and embed the myth in landscape' (1985: 6).

4 shared memories of the vicissitudes of the first settlements, and memories of earlier golden ages after the Battle of the Boyne and the siege of Londonderry . . . coupled with a deep-rooted belief in ethnic election as God's covenanted people . . . [producing] a powerful attachment to Ulster as the ancestral and promised homeland of the Protestant settlers. (1999: 273)

5 "recuperation, naturalization, motivation, *vraisemblablisation*"

6 „public opinion“

7 „homeland is an ominous utopia . . . drenched in the longing for wholeness, unity, integrity . . . it is a mythical bond rooted in a . . . past that has already disintegrated.“

vanja dvojice pesnika koincidiralo je sa izbijanjem *Nemira* u tokom druge polovine 60-tih godina odnosno sektaškog nasilja počinjenih od ekstremnih katoličkih i protestantskih grupa. Taj ograničeni rat odneo je više hiljada uglavnom nevinih žrtava, i okončan je, nakon skoro trideset godina, potpisivanjem primirja između Šin Fejna i Vlade Alstera.

Longli je veoma teško podneo izbijanje nemira i užasne scene na ulicama Belfasta i Londonderija. On, poreklom Englez, odrastao u Belfastu smatrao je sebe alsterskim Ircem ali i baštinikom duhovnih tekovina i drugog, katoličkog dela Irske. U pesmi pod naslovom „Persefona“ („Persephone“), Longli govori o toj maltene šizofrenoj podvojenosti u sebi. Poput ostalih umetnika iz Severne Irske, on se našao u dilemi da li da odmah direktno prokomentariše zločine ili pak da priču da se utisci slegnu.

U uvodnom članku za zbornik radova simbolički naslovljenog „Prolaz: Umetnost u Severnoj irskoj“ („Causeway: The Arts in Ulster“) Longli ističe delikatan položaj alsterskih umetnika budući da kritičari očekuju čitavo obilje pesama slika i romana koje će se ubrati sa figurativno rečeno izukrštanih grana drveta nemira. (Longley 1971: 8) Po njemu pisac nije neka vrsta super izveštača koji će nesmiljenom spontanošću komentarisati događaje neposredno šta god o tome mislila publika ali i kritičari. „Ne uspevaju“, kaže Longli, „da shvate da je umetniku potrebno vreme kako bi se sirovo tkivo iskustva staložilo u imaginativnoj dubini i gde ga pesnik može transformisati a verovatno i doći do nekog rešenja za neki trenutni i gorući problem i to tako što će ga prestrukturirati u svojoj unikatnom estetičko-etičkom panoptikumu.“⁸ (Isto: 8)

Longljev odgovor na nasilje bile su čuvene elegije koje je pisao raznim prigodama. On je, kako vidimo, izabrao formu čiji je kontinuitet veoma dug u engleskoj književnosti. Savremena razmatranja ovog žanra u engleskoj književnosti u velikoj meri se oslanjaju na studiju kritičara Pitera Saksa koja je objavljena 1994. godine pod naslovom *Engleska elegija*. Saks podvrgava analizi reprezentativna dela više autora počev od Edmunda Spensera koji je stvarao u renesansi pa do Šejmase Hinija Longlijevog savremenika. Ključna kategorija kroz koju Saks razmatra razvoj i transformaciju ovog žanra je takozvana „uloga oplakivanja“⁹ koju je autor zasnovao na postavkama datim u Frojdovom eseju „Oplakivanje i melanholija.“ (Sacks 1995:1). U periodu pre dvadesetog stoleća „funkcija oplakivanja“ u konvencionalnoj elegiji bila je da se postigne uteha. Saks međutim ipak zaključuje da u moderno vreme konvencionalnu elegiju gotovo da nije ni moguće pisati budući da je u eri totalnog sukoba iskustvo smrti postalo „opsceno, lišeno značenja i depersonalizovano“.¹⁰ (Isto: 299).

Saksova zapažanja o nedostatnosti konvencionalne elegije veoma uspešno razvija Jahan Ramazani. i dolazi do interesantnih zaključaka. Prema njemu elegičar modernih vremena „ne samo da ne postiže utehu već se njoj i opire, ne savlađuje bol već ga podnosi, i ne zaceljuje rane nastale zbog tragičnog gubitka već ih iznova otvara.“¹¹ (Ramazani 1994:xi) Moderne elegije su prema tome svojevrsne anti-elegije, forme u kojima se događa erupcija nasilja pomešanog sa stasisom duše, i sadrže svu krivicu i hipokriziju jednog više nego dvosmislenog oplakivanja. One „ne teše, ne savetuju, i u suštini su anti - romantičarske, anti - viktorijske, anti - konvencionalne a ponekad i anti -

8 “They fail to realise that the artist needs time in which to allow the raw material of experience to settle to an imaginative depth where he can transform it and possibly even suggest solutions to current and very urgent problems by reframing them according to the dictates of his particular discipline.”

9 “the work of melancholy“

10 “obscene, meaningless, impersonal“

11 “... not to achieve but to resist consolation, not to override but to sustain anger, not to heal but to reopen the wounds of loss.”

literarne.¹² (Isto: 1-2) Ramazanijeva analiza dela modernih elegičara pokazala je da njihovo stvaralaštvo ne odlikuje u potpunosti ikonoklastičkim pristupom žanru. On zaključuje da su Šejmas Hini, i njegovi irski savremenici, Džon Montagu, Majkl Longli i Derik Man, iako skloni isprobavanju mogućnosti žanra i njegovih podžanrova u smislu napada na njegovu konvencionalnu strukturu i ulogu, su u isto vreme posvećeni i njegovom „energičnom promovisanju u našem vremenu.“¹³

Smatramo da je Ramazani potpuno u pravu kada kaže da pojedini tradicionalni kvaliteti poput melanholijske, sete i otvorenog tugovanja nisu iščezli naročito iz Longlijevih elegija. Longli ipak koristi žanr da bi, poslužimo se rečnikom Frojda „tugu i melanholiju“ sublimirao kroz jednu osobenu socio – kulturološku matricu postižući tako poseban efekat. Njegovoj analizi posvećujemo ostatak rada.

Longlijeva autobiografska pesma pod naslovom „Rane“ („Wounds“) iz 1972. godine, jedna je od prvih koje govore o sektaškom nasilju u Alsteru iz šezdesetih i sedamdesetih godina prošlog stoleća. Dve strofe, iz kojih se pesma sastoji, stoje u višestrukoj korelaciji budući da pesnik kontrastira više nivoa sukoba u kojima su učestvovali irski protagonisti. Prva scena, koju prenosi iz sećanja njegovog oca ratnog veterana, predstavlja juriš „alsterske divizije na Somi“¹⁴ koja se u Prvom svetskom ratu borila u sastavu Britanskog ekspedicionog korpusa. Centralna slika druge strofe odnosi se na period Nemira (Troubles) u Severnoj Irskoj koje je na očigled njegovog oca odnelo „tri golobrada vojnika“ i „vozača autobusa.“¹⁵ (Longley 2006: 62). Otac, koga pesnik oplakuje, se javlja kao neko ko posreduje između ratne prošlosti i nemirne sadašnjosti i neko u kome se sjedinjuje bol pojedinca i bol celokupne zajednice. Kao „zakasnela žrtva rata“¹⁶ on umire „za Kralja i otadžbinu, lagano“¹⁷ zajedno sa novom generacijom „golobradih vojnika/stomaka punih/metaka i irskog piva“¹⁸ (Isto: 62) Prošlost i sadašnjost u ovoj, može se reći, dvostrukoj elegiji, osim ličnosti oca, povezuju i bojni poklici poput „Evo im za Šenkil!“¹⁹ koji su se mogli čuti kako u rovovima na Somi tako i na ulicama Belfasta i Londonderija gde i danas uživaju status jedne folklorne ali kulturološke konstante. (Isto 62)

Kao što se može videti Prvi svetski rat, ili kako ga Britanci zovu Veliki Rat, za Longlija predstavlja paradigmu svih svetskih sukoba. Žrtve rata, njegov otac i troje irskih vojnika zajedno sa vozačem autobusa ostaju bezimena i ujedinjena u smrti izjednačavajući se tako sa svim žrtvama svih ratova ikada vođenih. U scenama sahrane i žalbenih rituala, što ovu elegiju vraća u tradicionalne okvire, nabrajaju se stvari koje su im pripadale a se polažu u kovčeg. Pesnikov otac se sahranjuje sa „ordenjem i medaljama i [...] vojnim kompasom“²⁰, vojnici sa „paklicom cigareta Vudbajn/ palidrvčetom i [...] Svetim srcem Isusovim“²¹, a vozač autobusa sa „uniformom, [i] sobnim papučama.“²² (Isto 62) Sinegdoha koju pesnik upotrebljava, univerzalizuje njihovu pogibiju indirek-

12 “... anti-consolatory and anti-encomiastic, anti-Romantic and anti-Victorian, anti-conventional and sometimes even anti-literary.”

13 “... energetically reclaims them for our time.”

14 “Ulster Division at the Somme”

15 “Three teenage soldiers’ ... ’bus-conductor”

16 “belated casualty”

17 “for King and Country, slowly”

18 “teenage soldiers, bellies full of / Bullets and Irish beer”

19 “Give .em one for the Shankill”

20 “badges, his medals [...] / His spinning compass”

21 “packet of Woodbines [...] / A lucifer, the Sacred Heart of Jesus”

22 “...bus-conductor’s uniform [and] his carpet slippers.”

tno nagoveštavajući da bi predmet oplakivanja elegije zapravo moglo biti celokupno društvo.

Za razliku od tradicionalne elegije Longli ne upućuje poruku utehe u smislu nade u uskrsnuće ili bilo čega što bi ukazivalo na to da žrtve nisu bile uzaludne. Umesto toga Longli završava elegiju scenom atentata na sudiju koji izvodi maloletni ubica, gotovo dečak, za koga se ne precizira pripada li Šin Fejnu ili možda kakvoj lojalističkoj paravojnoj formaciji. I sam zgranut svojim krvavim činom dečak nalazi snage da žrtvinoj supruzi, pre no što će napustiti kuću, kaže: „Žao mi je gospođo.“²³ (Isto: 62) Ove reči u pesni nisu direktno citirane već pesnik kaže da misli da ih je čuo poput nekog nevidljivog svedoka. Longli tim polu-pomirljivim gestom kao da želi da nagovesti neko buduće pomirenje i konačan kraj alsterskog sukoba i to je jedini zračak optimizma i utehe ako se o tome uopšte može govoriti.

Pesma pod naslovom „Venci“ (“Wreaths”) napisana je krajem sedamdesetih godina što će reći skoro deset godina nakon elegije koju smo prethodno nalizirali. Alsterski sukob bio je u punom jeku a među stanovnoštvom podele i nepoverenje su rasli. I ova elegija govori o sektaškom nasilju koje je sve više počelo da odnosi i živote ljudi koji nisu bili pripadnici vojske i paramilitarnih grupa. Pesma je sačinjena kao trilogija što će reći da sadrži tri dela koja su naslovljena “Službenik” (“The Civil Servant”), „Bakalin“ (“The Greengrocer”) i „Suknari“ (“The Linen Workers”). Prvi i površan utisak govori da su ovo tri potpuno odvojene celine ali je tema naravno zajednička. Kao kohezivni činilac nameće se i simboličan naslov koji se, razume se, odnosi na pesnikovo oplakivanje svakog od tri nedužna stanovnika Alstera koji su mučki umoreni. Kako vidimo Longli identifikuje žrtve prema njihovim funkcijama u društvu što ih u priličnoj meri deindividualizuje.

Opisi smrti, koji su u konvencionalnim elegijama prikriveni ili samo nagovešteni, u Longlijevim pesmama su dati u svoj svojoj brutalnosti i surovosti. Naročito se time odlikuje smrt službenika u prvom delu trilogije:

„Pripremao je alstersku slaninu i jaja za doručak,
Kada se neko ušunjao u kujnu i ustrelio ga:
Metak mu je ušao kroz usta i zario se u lobanju,
U knjige koje je pročitao, u muziku koju je mogao da pušta!“²⁴ (Longley 2006: 118)

Ono što utisak čini mučnijim je da je zločin počinjen u mirnom domaćem okruženju. Prva dva stiha koja opisuju atentat data su u vidu jednostavnog iskaza kao da je u pitanju policijski izveštaj. Drugi dvostih počinje pojedinostima koje govore o užasnom dejstvu oružja a poslednji stih nam žrtvu predstavlja kao ljubitelja književnosti i muzike. Ukoliko u pesmi, u kojoj se lirski subjekat ne nazire što je manir modernizma, uopšte ima stihova koji nam ukazuju na bol samog pesnika onda je to upravo poslednji stih koji govori o ugasloj lepoti koju je žrtva u sebi nosila i koju bi možda i stvorila.

Nakon ovog elegijskog uzleta pesnik se vraća stilu službenog izveštaja koji opet intenzivira tragizam budući da evocira ono što se dešava neposredno nakon ubistva:

23 “...Sorry Missus.”

24 “He was preparing an Ulster Fry for breakfast
When someone walked into the kitchen and shot him:
A bullet entered his mouth and pierced his skull,
The books he had read, the music he could play.”

„Ležao je tako u ogrtaču i pidžami
Dok su po ormanu posipali prašak zbog otisaka prstiju,
A onda su odtumaratli natrag kroz dvorište
Sa beležnicama, fotoaparatom, i metrom za merenje dužine.“²⁵ (Isto: 118)

Nakon ubice i policija remeti privatnost odaje kao neko ko obilazi pokojnika samo po službenoj dužnosti opremljen „beležnicama, fotoaparatom i metrom.“ i spreman je da na ovu smrt svede na nivo statistike. Odlazak pokojnika nije dostojanstven. Policija i bolničari ga uklanjaju „umotavši ga kao crveni tepih“²⁶. (Isto: 118)

U poslednjim stihovima Longli se, uslovno rečeno, vraća elegičnom tonu jer se fokusira na emotivni odgovor pokojnikove udovice. Ona je, naime, „dograbila čekić i dleto/ I uklonila crne dirke sa njegovog klavira.“²⁷ (Isto: 118) Iako je ovaj nasilni čin u neskladu sa tradicionalnim elegičnim osećanjima utehe, obnove i emotivnog isceljenja on nam nudi bogatu simboliku koja upućuje upavo na takve tendencije. Lični bol je, kako vidimo, iskazan uklanjanjem crnih odnosno molskih dirki sa pianina. U pitanju je želja da se setni tonovi koji simbolizuju tugu nestanu a uklanjanjem dirki crne, žalobne boje simbolično bi bila progšana i sama smrt.

U drugom delu naslovljenom „Bakalin“, žrtva se kao i u prethodnom fragmentu, prevashodno identifikuje prema svom zanimanju što ukazuje na želju Majkla Longlija da još jednom naglasi činjenicu da najviše stradaju upravo nedužni građani. Za razliku od prvog dela, Longli ovde navodi i ime žrtve, Džim Gibson, ali ne kaže da li je ubijeni protestant ili katolik. Džimova prodavnica se nalazi negde na pola puta između Šenkila (Shankill Road) koji je unionistički simbol i Folza (Falls Road) koji je simbol katoličkih nacionalista. Ovim Longli indirektno ukazuje nasvoju eutralnost. Ubistvo Gbsona izvedeno je okrutno i profesionalno kao i većina sektaških ubistava te vrste:

„Držao je finu radnjicu a umro je
Dok je služio same ubice
Koje su ga zatekle u poslu kao i obično
Iza tezge, ukrašene
Jelovim grančicama za Božić,
I stablima jele spolja na trotoaru.“²⁸ (Isto:118)

Džim Gibson gine upravo na Božić i to potpuno nesvestan šta će ga snaći. Atmosfera predstojećeg Božića, simbolika zimzelenih venaca i trojice prolaznika koji se postovećuju sa „Tri Mudraca“²⁹ čine Gibsona otelotvorenjem samog Hrista. (Isto:118) Dvostih kojim se završava fragment je još jedna od Longlijevih briljantih sinegdoha

25 “He lay in his dressing gown and pyjamas
While they dusted the dresser for fingerprints
And then shuffled backwards across the garden
With notebooks, cameras and measuring tapes.”

26 “rolled him up like a red carpet“

27 “took a hammer and chisel / And removed the black keys from his piano.“

28 “He ran a good shop, and he died
Serving even the death-dealers
Who found him busy as usual
Behind the counter, organised
With holly wreaths for Christmas,
Fir trees on the pavement outside.“

29 “three wise men“

koja ovoga puta asocira na buduće smirivanje sukoba u Irskoj u dalekoj budućnosti. A kako bi i moglo drugačije kada, stanovnici Belfasta, iz oba zaraćena tabora upravo u Gibsonovoj radnji kupuju „smokve, badem i mandarine“³⁰ za božićnu trpezu. (Isto:118)

Treći fragment elegije naslovljen „Suknari“ je najduži i najkompleksniji u seriji. On je specifična mešavina fantazije i stvarnosti ali i stilova kokoji počinje realističnim narativom a završava se hiperbolom. Ličnost pesnikovog oca je iznova prisutna a pesnik ga oplakuje na drugačiji način no što je to učinio u fragmentu naznanom „Rane“. Bol za preminulim ocem neodoljivo se prepliće sa tugom zbog smrti tolikog broja sunarodnika. Elegična osećanja krasi neobičan paralelizam. Izgleda kao da je pesniku potrebno da „sahrani ... oca iznova“³¹ da bi počeo da saoseća sa izginulim nepoznatim suknarima. (Longli 2006: 119) Duboko intimna žalost za ovcem stapa se sa bolom koji osećaju svi stanovnici Alstera nakon nasilne smrti nevinih žrtava. Karakteristično je da se u svakoj strofi makabristički pojavljuje simbol „vilice“ odnosno „zuba“. U prvoj strofi u pitanju su „zubi“ koji pripadaju Isusu Hristu koji se uzdiže na nebo, a u drugoj „Iveštački zubi mog oca/koje plivaju u čaši“,³² (Isto: 119) Potom se pominju „veštačke vilice“³³ koje leže pored puta nakon ubistva „deset suknara“³⁴ i konačno se vraćaju u „mrtva usta“³⁵ pesnikovog oca u nekoj vrsti ponovnog pogreba. (Isto: 119)

Sumorna slika koja se iznenada natprirodno transformiše zapravo predstavlja zaokruženi ciklus elegičarevog oplakivanja. koje počinje ličnim bolom i njim se i završava. Prve tri strofe su zapravo samo uvertira za konačni čin sahrane pesnikovog oca koji je nalik ritualu:

„Pre no što oca ponovo sahranim
Moram da mu izgancam naočare, i namestim ih
Na njegovom nosu, napunim mu džepove novčićima,
I u mrtva usta stavim vilice.“³⁶ (Isto: 119)

U poslednjoj strofi, kako vidimo, dominira pesnikova pomirenost sa sudbinom koji govori o iznova stečenom duševnom miru tim pre što je i dostojanstvo onog koji se oplakuje ponovo uspostavljeno.

Ono što nam ne može promaće je prisutvo fantazije u nekoliko upečatljivih scena pesme i naročito njihov religijski kontekst. Ton koji pesnik govori o Isusu u prvoj strofi je na prvi pogled potpuno lišen pijeteta budući da pesnik govori o tome da su se „Zubi Isusovi uzneli su se s njim na nebo:/ dok kroz šuplinu jednog od njegovih kutnjaka/ zviždi vetar.“³⁷ (Isto: 119) U nerednom stihu ta fantastična i blasfemična slika do-

30 “Dates and chestnuts and tangerines“

31 “Bury ... father once again“

32 “ ...my father’s false teeth / Brimming in their tumbler“

33 “ ... set of dentures“

34 “ ...ten linen workers“

35 “ ...Dead mouth“

36 “Before I can bury my father once again
I must polish the spectacles, balance them
Upon his nose, fill his pockets with money
And into his dead mouth slip the set of teeth.“

37 “Christ’s teeth ascended with him into heaven:
Through a cavity of one of his molars
The wind whistles.“

bija još apsurdnije obrise jer je Isus: „zauvek prikačen / isturenim očnjacima za zimsko nebo.“³⁸ (Isto: 119) U prvi mah moglo bi se pomisliti da su citirani stihovi još jedan izraz Longlijevog notornog antiklerikalizma i agnosticizma kojim kao da se želeo do kraja i nepomirljivo distancirati od ubilačke katoličko-protestantske kontroverze. U tome svakako ima istine, ali ne treba gubiti iz vida da ova slika koja Vaznesenje prikazuje u drugačijem svetlu kao da ima tendenciju da Isusa poistoveti sa žrtvama čija tela i njihovi delovi lete u vazduh nakon eksplozije. Ovakvim užasnim nadrealističnim prizorima Longli potkopava osnove tradicionalne elegije budući da insistira maltene na karnalnosti a ne na uzvišenost čina smrti a isto tako i religioznih konvencija prisutnih u klasičnim oblicima ovog žanra.

Početak druge strofe koji glasi : „Zaslepio me je blesak tog osmeha“³⁹ asocira na pesnikovu užasnutost eksplozijom. (Isto: 119) Metaforičnost ovog stiha uvećava ponovno pominjanje zuba koje se semantički nadograđuju kao makabristički simbol koji natkriljuje sve ostalo. Na kraju druge strofe pesnik ih vidi „van očevog tela kako se mrtvački cere.“⁴⁰ (Isto: 119) Ovaj deo tela Isusa Hrista koje ga drže „prikačenog za nebo“ i zubi pesnikovog oca koje se „plivaju u čaši prekrivene mehurićima“⁴¹ se konstituišu kao nosioci značenja koji imaju primat u odnosu na ljude. (Isto: 119) To svodenje ljudi na predmete odnosno fragmente i doslovce se dešava u trećoj strofi kao posledica užasne eksplozije:

„Kad su masakrirali deset suknara
Na put kraj njih padale su naočari
Novčanici, sitan novac, veštačke vilice:
Krv, komadi hrane, hleb i vino.“⁴² (Isto: 119)

Svojevrnsni je paradoks da ih eksplozija, koja ih unakažava do neprepoznatljivosti, zapravo rekreira u simbole celokupne katoličko-protestantske zajednice. I simboli euharistije kojima se završava užasni niz su na neki način ujedinjujući za pomenutu zajednicu budući da ih slave oba njena zaraćena dela.

Poslednja strofa predstavlja antitezu prethodnoj koja je sva u znaku ratnih užasa. Simbolična ponovna sahrana pesnikovog oca zapravo odražava njegovu želju za utehom i mirom a ponovno vraćanje očevih „naočara“, „novca“ i „vilica“ jeste svojevrsni ritual koji se izvodi sa tim ciljem. U njemu naziremo i pesnikovu želju da kroz ublažavanje ličnog bola sahrani i strašnu ratnu prošlost zemlje.

Sam kraj pesme implicira da se u Longlijevoj elegiji, ma koliko se ona dekonstrukcionistički odnosila prema žanru, ipak može naći neka vrsta utehe, neka vrsta želje da se rane zacele i da se nakon smrti koja razara vrati vera u regenerativnu moć umetnosti koja upućuje na sećanje. Delovi elegije se razlikuju po formi budući da se „Službenik“ sastoji iz tri strofe od po četiri stija, „Bakalin“ sadrži dve strofe od po šest stihova a „Su-

38 “he is fastened for ever
By his exposed canines to a wintry sky“

39 “I am blinded by the blaze of that smile.“

40 “...outside of his body, a deadly grin.“

41 “brimming in their tumbler; they wore bubbles.“

42 “When they massacred the ten linen workers
There fell on the road beside them spectacles,
Wallets, small change, and a set of dentures:
Blood, food particles, the bread, the wine.“

knari“ četiri strofe od po četiri stiha. Iako fragmenti imaju labavu strukturu i govore o različitim situacijama one ipak ostavljaju utisak celine.

Naredna elegija koju ćemo analizirati je napisana nekih nedelju dana pre no što je u avgustu 1994. godine Irska republikanska armija objavila prekid borbenih dejstava. Pesnik je javno pročitao svoje delo već naredne godine u jednom komemorativnom obraćanju (Hufstader, 1999:105) Elegija pod naslovom „Primirje“ (“Cease-fire“) komponovana je u formi Šekspirovog soneta koji se sastoji od tri katrena i distiha i te su celine odvojene brojevima. Pesnik, razumljivo, ipak nije u svemu oponašao konvenciju ove pesničke forme budući da se parni stihovi katrena rimuju a neparni ne. Glavni motiv pesme je poznata scena iz *Ilijade* u kojoj kralj Prijam dolazi u grčki tabor kako bi od Ahila izmolio sinovljevo telo i dostojno ga sahranio. Veliki engleski elegičari, kao što je poznato, služili su se likovima antike kako bi iskazali bol zbog ličnog gubitka. Milton je kao što znamo oplakivao prijatelja Edvarda Kinga poistovećujući ga sa Lisidasom a Šeli je Kitsa predstavljao kao Adonisa u istoimenoj legendi. Ne treba zaboraviti ni Metjua Arnolda koji pesnika Artura Hju Klafa oplakivao kao Tirsisa. Što se Longlija tiče čini se da njegova pažnja nije usmerena ni na jednu osobu bilo poznanika ili prijatelja koju bi eventualno mogao oplakivati. U prvoj strofi susret Ahila i Prijama opisan je takvom snagom da je veoma teško iskoračiti iz granica drevnog mita i posmatrati scenu kao simbol:

„Sećajući se sopstvenog oca i do suza ganut
 Ahil za ruku uze i blago starog kralja
 Odgurnu, ali se Prijam sklopčica kraj njegovih nogu,
 Pa sa njim plakaše dok je žalost ispunjavala šator.“⁴³ (Longley 2006: 225)

Osećaj tuge koju dva neprijatelja se u drugoj strofi produbljuje jer Ahil učestvuje u ritualu opremanja Hektorovog tela za sahranu. Na ovom mestu elegija prelazi tako-reći u tužbalicu:

„Uzevši Hektorovo telo u ruke Ahil se,
 Postara da ga operu, i za ljubav starog kralja,
 Da ga u uniformu metnu i sprema da ga Prijam odnese,
 Umotanog kao poklon zorom kući u Troju.“⁴⁴ (Isto: 225)

Naredna strofa donosi izvesno olakšanje jer je ogromni nalet tuge koja je ophrvata Ahila i Prijama naoko popustio na pogrebnoj gozbi koja je „obojućij prijala“⁴⁵ dok su obojica uživala „gledajući lepotu onog drugog poput ljubavnika.“⁴⁶ (Isto: 225)

Završni kuplet nas, međutim, upućuje na reči koje Prijam izgovara pre odlaska kod Grka i otkriva nam se na ono što je kralja možda i najviše mučilo ako se izuzme

43 “Put in mind of his own father and moved to tears
 Achilles took him by the hand and pushed the old king
 Gently away, but Priam curled up at his feet and
 Wept with him until their sadness filled the building.”

44 “Taking Hector’s corpse into his own hands Achilles
 Made sure it was washed and, for the old king’s sake
 Laid out in uniform, ready for Priam to carry
 Wrapped like a present home to Troy at daybreak.”

45 “...pleased them both.”

46 “To stare at each other’s beauty as lovers might“

vest o sinovljevoj smrti. On naime kaže: „Na kolena padam i činim ono što se mora/ I ljubim ruku Ahila, ubice sina moga.“⁴⁷ (Isto: 225) Kritičar Hufstader ističe da Longli u svom sonetu-elegiji ne kaže da je Prijamov odlazak kod Ahila zapravo rezultat Hermešovog naloga o čemu nam govori Homerov spev, već da taj gest prikazuje kao Prijamov lični gest motivisan isključivo vlastitim bolom. (Hufstader 1999: 107)

Postavlja se pitanje zbog čega Longli ovim oštrim retrospektivnim zaokretom na kraju narušava osećanje pomirenosti sa gubitkom, ponovo stavljajući u prvi plan zastrašujući i bolni paradoks Prijamove teške situacije. Poslednje reči elegije mogu se uzeti i kao razlog za nastavak neprijateljstva zaraćenih strana. Međutim, imajući u vidu vreme kada je nastala i pročitana zaključujemo da je ona zapravo pesnikov odgovor na tekuća zbivanja u Alsteru i njegova implicitna poruka katolicima i protestantima da jedni drugima ipak, uprkos svemu, pruže ruku. Tome u prilog ide i lepo Hufstaderovo zapažanje koje se na širem planu može tumačiti kao neophodnost da obe strane shvate da ih sukob ne vodi ničemu i da im za ovakve spasonosne gestove nikakav posrednik nije potreban. Završni dvostih, u nekom prnesenom značenju, ukazuje na to da je mir u Alsteru veoma lako biti iznova ogrožen zbog starih antagonizama koje zauvek ostaju deo kolektivne svesti stanovnika Belfasta i Londonderija.

Moćan glas Majkla Longlija se još uvek čuje u na prostorima Alstera iznova promišajući iste humane vrednosti ne gubeći već decenijama ništa od svoje svežine i nudeći mogućnost opserviranja na tropološkom, alegorijskom i anagoškom nivou. O tome svedoče i elegije koje smo analizirali a koje su nastajale od početka sedamdesetih godina prošlog stoleća sve do polovine devedesetih kad je era sukoba zvanično okončana. Sigurno je da napor jednog pesnika ne može zaustaviti nasilje niti izbrisati vekovne sektaške podele. Ono što on može je da ponudi jednu potpuno nov, autentičan pogled na istorijska zbivanja i to pogled u kojem se prepliću na naočekivan način lično i kolektivno, mitsko i religijsko. Život u uslovima krvavog protestansko-katoličkog sukoba učinio je taj zadatak osobito teškim. Longli je uspeo da ga obavi možda zahvaljujući činjenici da je kako je rekao u jednom intervjuu poezija ništa drugo do njegova religija budući da mu pruža iskustvo blisko religijskom a da je za umetnika važno da se „svete vrednosti života izraze na jedan u potpunosti sekularan način.“⁴⁸ (Johnstone 1983:22)

Socio-kulturni problem Alstera je i danas aktuelan upravo na način na koji ga je Longli u svojoj poeziji predstavio uprkos činjenici da se u naše doba vodi intenzivan dijalog o odnosu globalnog i lokalnog. O Alsteru se sada uveliko razmišlja kao o „pe-toj provinciji koju treba prisajединiti onima koje su u sastavu Republike Irske i koja je prema Ričardu Kirniju smeštena kod „rotirajućih vrata koja povezuju ...'parohiju' i 'kosmos'“⁴⁹ (Kearney 1997:100). Drugi analitičari, poput Aščersona, pak upozoravaju na Alsterski „crni, ropski i isključivosti provincijalizam.“⁵⁰ (Ascherson 1990: 16) Ostaje nam takođe i da se zapitamo ostvaruju li se na primeru Severne Irske, ili su već ostvarene, tvrdnje koje u postkolonijalnoj teoriji iznosi Homi Baba o postojanju takozvanog „trećeg prostora“ koji podrazumeva postojanje hibrida ili migranta bilo da je reč o prostoru ili ljudima i koji je implicitna kritika kako naciocentrizma tako i globalizma. (Bhabba 1990)

47 "I get down on my knees and do what must be done
And kiss Achilles' hand, the killer of my son."

48 "the sacerdotal values of life - in a completely secular way."

49 the swinging door which connects the "parish" . . . with the "cosmos"

50 "black, locked up, excluding sort of provincialism"

Složit ćemo se svakako da duh vremena Alstera kako onog iz šezdedetih i sedamdesetih godina prošlog veka kao i sadašnjeg na najbolji način oslikavaju upravo „anti-elegije“ Majkla Longlija. Inspirisan njima mladi irski pisac Nik Lerd (Nick Laird) i danas bogati ovaj žanr. Longlijevo pesničko stvaralaštvo se, smatramo, najbolje može odrediti unutar smernicama koje je postavio Dordž Štajner. On naime veruje da:

„ ...stvaranje od strane pesnika, umetnika i, na neki način i kompozitora, zapravo predstavlja obrnutu kreaciju. Pulsiranje koje se odnosi na začinjanje smislenih formi predstavlja prvi čin stvaranja, dolazak bića u bisvstvovanje ... i nije mimetičko u smislu bilo kakve neutralnosti ili poslušnosti. Ono je izrazito borbena. Ono je zapravo protivnik. Protagonisti obrnute kreacije, pesnici i ozbiljni umetnici, zapravo utemeljuju bazični impuls ljudskog duha koji ... se ispoljava u potrebi za istraživanjem mogućih značenja i istine koja leži van empirijskog domašaja ili takozvane istine.“⁵¹ (Steiner 1991: 203-204)

O političkim pitanjima Alstera Majkl Longli, zbog poodmakle životne dobi, ne može raspravljati sa nekadašnjim žarom niti sa svojstvenom mu umetničkom snagom reagovati na još uvek prisutno nasilje. Ukoliko, međutim, Alster i umetnost Alstera danas u dovoljnoj meri razumemo, i o njima pišemo, onda za to svakako treba zahvaliti „belfastskoj grupi“ i Majklu Longliju, njenom istaknutom članu.

Literatura

- Althusser 1977: L. Althusser, *Lenin and philosophy and other essays*. Second edition. London: New Left Books.
- Ascherson 1990: N. Ascherson, The Four Motors are Driving Off, *Fortnight*, 296, 16-17.
- Bhabha 1994: H. Bhabha, *The Location of Culture*. London and New York: Routledge.
- Culler 1975: J. Culler, *Structuralist Poetics*. London: Routledge and Kegan Paul.
- Hufstader 1999: J. Hufstader, *Tongue of Water, Teeth of Stones*, Lexington: The University Press of Kentucky
- Johnstone 1983: R. Johnstone, The Longley Tapes, *Honest Ulsterman*, 78, 22-27.
- Kearney 1997: R. Kearney, *Postnationalist Ireland: Politics, Culture, Philosophy*. London and New York: Routledge.
- Longley 1971: M. Longley (ed), *Causeway: Arts in Ulster*, Belfast: Arts Council Of Northern Ireland.
- Longley 2006: M. Longley, *Collected Poems*, London: Cape Poetry, Random House.
- MacDonagh 1916: T. MacDonagh, *Literature in Ireland, Studies in Irish and Anglo Irish*, Dublin: Talbot Press.
- Morley i Robins 1993: D. Morley, K. Robins, No Place Like *Heimat*: Images of the Home(land) in European Culture, In: E. Carter, J. Donald, and J. Squires (eds) *Space and Place: Theories of Identity and Location*. London: Lawrence and Wishart, 3-31.
- Ramazani 1994: J. Ramazani, *Poetry of Mourning: The Modern Elegy from Hardy to Heaney*, Chicago: University of Chicago Press.

51 “...the making into being by the poet, artist and, in a way yet to be defined, by the composer, is counter-creation. The pulse of motive which relates the begetting of meaningful forms to the first act of creation, to the coming into being of being . . . is not mimetic in any neutral or obeissant sense. It is radically agonistic. It is rival.”

Sacks 1985: P. M. Sacks, *The English Elegy: Studies in the Genre from Spenser to Yeats*, Baltimore: Johns Hopkins UP.

Smith 1999: A. D. Smith, *Myths and Memories of the Nation*. Oxford: Oxford University Press.

Smyth 1985: W. J. Smyth, Explorations of Place, In: J. Lee, ed.), *Ireland: Towards a Sense of Place*. Cork: Cork University Press, 1-20.

Todorov 1968: T. Todorov, Introduction: *Le Vraisemblable, Communications*, 11, 1-4.

Yacoubi 2007: Y. Yacoubi, Edward Said, Eqbal Ahmad and Salman Rushdie: Resisting the Ambivalence of Postcolonial theory in F. J. Ghazoul (ed.), *Edward Said and Critical Decolonization*, Cairo and New York: The American University in Cairo Press, 193-219

MICHAEL LONGLEY: THE ELEGIST OF IRISH TROUBLES

Summary

The political and cultural identity of Northern Ireland (Ulster) is dubious even today. Its cultural and historical heritage is, for that reason, not seen as the factor contributing to the constitution of the authentic national identity. The tragic spiritual dualism of the Irish ethos is effectively articulated in the poetry of Michael Longley a famous poet who used to belong to so-called Belfast Group. Longley's elegies composed in the period of the troubles may be taken as a response of the Northern Ireland poetic Renaissance to the cultural hegemony of Great Britain and the Republic of Ireland for the purpose of, as Edward Said would say, the decolonization of artistic imagination. Michael Longley's incantatory lines depict vividly the horror of Sinn Féin and loyalists warfare and at the same time call for the national reintegration. The legends in question subvert the conventions of the genre and provide a unique mixture of violence, sorrow, commiseration, the unquenchable wish to mourn all the victims no matter which community they belong to. Our aim is to analyse the Longley's poetic attempt to bridge the gap in Irish cultural identity. The task is rather complex since Longley observe the sufferings of the nation through personal grief of ordinary men, seeks the answers in Greek mythology, and challenges the Christian dogma. Thus doing Longley heals the wounds of Irish people and enable us to understand Ulster and its controversial issues.

Key words: Ulster, religion, elegy, terrorism, identity, mythology, mourning.

Tomislav M. Pavlović

Persida S. Lazarević Di Giacomo¹

*Università degli Studi “G. d’Annunzio” Chieti-Pescara
Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne*

THE (IM)POSSIBILITY OF DIALOGUE AMONG SOUTHERN SLAVS IN THE 18TH CENTURY

The purpose of this paper is to analyze various attempts at interfaith dialogue between Catholics and Orthodox Christians in the Balkans during the 18th century. This dialogue-debate was carried out in a number of books that were published by Croatian and Serbian authors who pointed to errors in faith. The methodology used: the analysis and comparison of Southern Slav dialogue-debate books. The most important results and conclusions: the authors tried to prove their religious orientation and at the same time they were engaged in efforts to heal the wounds caused by the schism.

Key words: interfaith dialogue, Southern Slavs, 18th century.

Around the middle of the 9th century two Greek-born brothers, Cyril and Methodius, who would later be known as the ‘apostles to the Slavs’ and credited with devising the Glagolitic alphabet for the Slavic peoples, were sent by Photius, the Patriarch of Constantinople to the Duke of Moravia to teach his people. Once they had accomplished what they set out to do, they withdrew to Rome where they were received with honors by the Pope Adrian II. The characters of the Glagolitic alphabet were for the most part made up of the three sacred symbols: the circle (eternity), triangle (Trinity), and cross. “Nevertheless they [were] complicated to write” (Vlasto 1970: 43)...



St. Cyril and Methodius

Then, in the 18th century, came the time of confessionalism with its “ecclesiology of exclusiveness” (Hryniewicz 2007: 175). The Roman Catholics and the Greeks began to consider themselves as two separate confessional churches and this situation also

¹ p.lazarevic@unich.it

had repercussions on the Southern Slavs, frequently denominated Illyrians of Catholic and Orthodox/Greek faith and who expressed themselves in two different alphabets, Latin and Cyrillic. A hiatus had already occurred between the *Primus Inter Partes* and the *Vicarius Filii Dei* who had excommunicated each other. And confessionalism was a real “turning point in the history of mutual relationship of the two Churches. In 1729 the Roman Congregation *De Propaganda Fide* forbade all the faithful under the Pope’s jurisdiction to have any spiritual communion (*communicatio in sacris*) with Orthodox Christians. In reaction, the Greek Patriarchs acknowledged in 1755 the Latins as ‘non baptized and non-sanctified’. This sad confessional turn [...] changed the development of ecclesiology and contributed to subsequent controversies” (*Ibid.*: 175-176).

Meanwhile, among the Illyrians in the 18th century, the Catholic Church and the Austrian authorities made efforts to force Serbs (and Romanians) in the Habsburg monarchy to join the Western Church and they met the fierce resistance of these peoples. In this direction in Slavonia, after the liberation from the Turks, many Catholic theologians wrote about the Eastern Church (Lazarević Di Giacomo 2005)². The idea was to inform people about the historical and theological problems of schism, and to correct prejudices on both sides, calling upon the Eastern Church to engage in an interfaith dialogue with the Church of Rome. However, the promotion of Uniatism by the Roman Catholics was seen from the Orthodox point of view as unacceptable and it was a major obstacle to the progress of the dialogue. This complex relationship produced a number of publications both by Catholic and Orthodox authors on the controversy and on the (im)possibility of dialogue between the Eastern and Western Church.

In the first decade of the 18th century Greek bishop Ilias Miniatis (1669-1714), whose speeches helped the development of ecclesiastical rhetoric, wrote about what he considered to be the greatest Christian disgrace, i.e. schism between Eastern and Western Christianity in *Stone of Scandal* (*Πέτρα σκανδάλου*), published posthumously in Leipzig in 1718. Here Miniatis held that there was only one divergence, “Procession of the Holy Spirit filioque” (Merry 2004: 63). In order to make Miniatis’ work easily accessible to the West, Nikolau Mothonis and Gregoriu Kozitski translated this text into Latin, and published their translation in 1752 in Breslau, in parallel with the Greek original: *Lapis offendiculi, sive expositio originis et caussae [sic!] discidii duar. orient. scilicet et occident. ecclesiarum cum quinque controversiis composita atque in lucem publicam edita ab Helia Meniata Cephaleniensi Dei amantissimo episcopo olim Cernices et Calabritorum in Peloponeso, in Latinum autem sermonem conversa a Nicolao Mothonis et Gregorio Kositzki et excusa.*

In refutation of the ideas expressed by Miniatis, the Slavonian writer, Jesuit Antun Kanižlić (1699-1777) wrote *Kamen pravi smutnye velike iliti pocsetak, i uzrok istiniti Rastavlyena cerkve istocsne od zapadne po mlogo postcovanomu gospodinu Kanishlichu nyuihove excellencie prisvitloga gospod. Biskupa zagrebackskoga svete stolice u Poxegi narogyene visce od dvadeset godinah consistorialu; nigdascnyje pako druxbe Isusove misniku jurve pokoinomu za xivota obilato ispisan. S-blagodanostjom pako uzviscene, i prisviti krallyevske magyarske komore na svitlo dan* (Osijek 1780). This extensive theological and ecclesiastical discussion, of about thousand pages, devoted to the problems of the church schism, which the author refuted with firm moderation (Pavić 1889: 114), is significant primarily because it is the first major original work in prose in Croatian

2 It should be noted in this regard that in 1748 in the Jesuit College in Zagreb there was a special professorship in controversies between the Western and Eastern churches, which were also frequently the subject of public disputations (Pavić 1889: 88).

literature written in “Illyrian”, that is to say in the štokavian dialect (Forko 1884: 23), and Kanižlić says in the preface that he was influenced in his style by the baroque poet and translator Ignjat Đurđević (1675-1737), thus showing that he was well acquainted with the classics of the Republic of Ragusa (Prohaska 1909). It should be noted that this book is preceded by another of Kanižlić’s religious works, *Primogući i sardce nadvladajući uzroci* (Zagreb 1760) that speaks about the terminology referring to Slavic languages and people; he holds that it is wrong that Serbs from the southern Serbia call themselves *Vlachs*, and at the same time they call Croats *Šokci*. Kanižlić thinks that this usage is incorrect because “our country is called Illyrian” and “our language [is called] Illyrian, Slovin, Slavonian” and he deduces that it comes from the word “glory” (*slava*) (see Ježić 1944: 176).

In his work Kanižlić shows in detail the development of relations between the churches, from the Patriarchs Ignatius and Photius (Patriarch of Constantinople, who vigorously opposed the aspirations of the bishops of Rome to have absolute power in the whole Christian church) to the efforts to unite churches in 1439 in Florence. Here the author accuses the Patriarch Photius and the other “fathers of apostasy and heterodoxy”, and their defenders since the devil and the “spirit of hell” is the one who started all heresy and schism, and Photius was the means for the diffusion of that spirit (see Zečević 1996: 157). The writing emphasizes the historical, cultural and territorial affinities and links among all the Slavic peoples. Kanižlić’s approach is not critical, and he does not reject the incredible stories cited from various sources. It is interesting, however, that in Kanižlić’s work the most prominent idea is that of ecumenism. In accord with the Catholic ideology, he favors the religious dialogue and union of Western and Eastern Christians and he emphasizes the historical, cultural and territorial affinities and links among all Slavic people (Forko 1884: 21). So he speaks to the Orthodox Slavs, referring to them not as *Greeks*, but as branch of the Illyrian race. He ends his preface saying what he had heard from a Serb: “God killed those who tore us apart!”

Perhaps it was the publication of Kanižlić’s work, together with the efforts of the Austrians to expand Uniatism, that encouraged the Metropolitan of Sremski Karlovci, Stefan Stratimirović (1757-1836) to commission a translation of the 1783 Vienna edition of Miniatis’ work by archimandrite Vikentije Rakić (1750-1818) so that Serbs could become familiar with it. Rakić completed his translation in late 1797, in the monastery of Fenek, entitling the translation “Kamen sablaznja”, but it remained an unpublished manuscript. Later the work of Antun Kanižlić was translated by Pavle Nikolić and printed as *Kamen pretikanija ili Povest o početku i pričini razdelenija grečeske i latinske crkve kao i o pet prepiratelni voprosa, u koima se ne soglašavaju / Najpre Grečeski sastavljen ot Ilije Miniates, Jepiskopa u Cernici i Kalabri; Na Nemački preveden ot Jakova Kemper, a na Serbski ot Pavla Nikolić* (Pismeni Jovanna Kaulici) in Novi Sad in 1847.

Another book about the Union of Western and Eastern Christians provoked the fierce resistance of the Serbs; related neither to the booklets of the Franciscan circles nor to the Jesuit dogmatic and historical thesis, this book was the product of the Josephinist circles in Vienna. On 4 May 1773 Anton Ruschitzka (d. 1790), professor of Rhetoric at the Archbishop’s seminary, confessor to the Empress’ youngest son, Maximilian, and later to Emperor Joseph II himself, Dean of the Viennese church St. Peter, gave a sermon on the unity of Christendom in the royal chapel, in the presence of Empress Maria Theresa, and in the occasion of the ordination of Uniate bishop of Fogaras (Fogarasiensis), Gabriel Gregorius Major von Szarvad. The sermon was entitled: *Predigt von der Einigkeit im Christenthume über Johann 17, 20, 21. Gehalten in der K. und K. Hofkapelle, in Gegenwart Ihrer K. K. Ap Majestät, der Kaiserinn, Königin u. der a. h.*

Herrschaften, am 4. May-monathe 1773. Von Aton Ruschitzka (Wien, bey J. Kurzböck K. K. illyr. Und Hofbuchdruckern und Buchhändlern)³, and in it Ruschitzka urged the 'Greeks' to recognize papal primacy of faith, while preserving their rituals and religious customs.

Ruschitzka's sermon was translated into Croatian, perhaps at the instigation of the authorities (Matić 1929: 163; Ježić 1944: 179) by the Slavonian poet and translator and radical supporter of Josephinism, Philantropism and Febronianism, Adam Tadija Blagojević (1745/6-1797 c.). The translation was entitled *Predika od jedinstva u kerstjanstvu sverhu Evan. Ioan, Pog. 17 red 20.21* (Vienna s.a.). It was printed, probably in 1773 (Matić 1929: 133(5)), in two columns, Latin and Cyrillic, with the apparent intention of making it available to the Orthodox population of the Austrian Empire and in this Blagojević recalls the Croatian Protestant writers of the 16th century and the book movement of the Roman Catholic church, which began at the end of the same century, since they used to publish in Cyrillic, in order to open paths into the Balkans to Eastern Christians.

Although *Predika* advocates union with Rome and the author defends the principle of mutual dialogue, tolerance and love, it encountered fierce resistance from the Serbs as well. The reaction resulted in two works that remained manuscripts and which severely attacked Ruschitzka: the first was "Kniga protiv papstva rimskago"⁴ written by Zaharije Stefanović Orfelin (1726-1785) – here, in pure Russianslav language it is said that Ruschitzka's sermon was ordered to be read to Serbs, Vlachs and Greeks. Orfelin's book, together with Đorđe Branković's *Slavo-Serbian Chronicles* and Jovan Rajić's *History of various Slavic peoples, particularly the Bulgarians, Croats and Serbs* is among the greatest prose works of Serbian eighteenth century literature and certainly one of the greatest works of Serbian religious literature in general (Kostić 1922: 328). It seems that those who had the opportunity to read Orfelin's manuscript disclaim its originality, and it is widely held that Orfelin borrowed from the Kiev and Moscow theological-polemic schools, which were usually in contrast with each other but appeared however to be united in their defense of the endangered Orthodoxy (*Ibid.*).

The other writing is *Otvat pravoslavnago nekoego Hristjanina*, which is a translation into Slavsrbian of the book entitled *Απόκρισις Ορθοδόξου τινός προς τινα αδελφόν Ορθόδοξον περί των της Κατολικών Δυναστείας και περί του τίνες οι Σχίσται και οι Σχισματικοί και οι Εσχισμένοι* written by the ecclesiastical scholar, theologian and mathematician Nikephoros Theotokis (1731/6–1800), but published anonymously in Halle (1775). Theotokis accuses the Illyrian court deputation of abolishing Serbian privileges and of spreading the idea of union among Orthodox believers. The author in his argumentation is far more subjective than Orfelin, and in championing the anti-Union position his work was more accessible and more easily understood by people, so it is no wonder that this book was translated into Russian, and anonymously transposed into verses too (Kostić 1922: 330).

In these works wherein the problem of different faiths was articulated, the fundamental theological differences between religions were emphasized, and it emerged that the greatest theoretical and practical problem remaining was that of the controversial unification. Numerous Serbian and Croatian authors were involved in this contro-

3 Ruschitzka later publicly stood up in defense of his sermon in *Verteidigung meiner Predigt gegen die Andacht zum fleischernen Herzen Jesu* (Vienna 1782).

4 Until World War II the manuscript was in the Metropolitan library in Sremski Karlovci; after the War it could no longer be found (Davidov 2001: 87).

versy, but the church had been involved in this debate even in the preceding century (Jerković 1995), especially after 1622 when the *Sacra Congregatio de Propaganda Fide* was founded, which Milorad Pavić defines as a center for spreading Catholicism: from the outset they had access to money, printing presses, a public relations network, including political and diplomatic influence, schools seminaries and universities (Pavić 1970: 62).

Rome urged a Christian dialogue, solidarity and reciprocity among Slavs, so Catholic books were printed in Cyrillic letters in Rome and Venice by Bosnian Franciscans, and there was also very active Jesuit book-printing house in Trnava that has often been called “Little Rome”: founded in 1577, from 1635 it was tied to a Jesuit university. From 1680-1696 several Catholic religious books were printed in the Cyrillic alphabet and in vernacular, “pro desertissimus Ruthenorum ac Rascianorum animabus”. As a consequence, all Serbian Metropolitans from Arsenius III onward, asked the Viennese court to approve the establishment of Serbian typographies (Kostić 1932: 49-51). On the controversial role of the Trnava book-printing house Laza Čurčić argues that Trnava’s attempt to print Cyrillic books failed just like the similar attempt made in Krakow in 1491 (Čurčić 1988: 27). Primers in Latin and Cyrillic were printed, which should also be considered in the context of the action of the Roman Curia and *Sacra Congregatio de Propaganda fide* (Jurić 1934). For example, in the late 17th century, after the expulsion of the Turks, two Catechisms that were ascribed to religious writer Ivan Gabelić (1666-1703) were published “by the grace” of the archbishop of Esztergom, Count Leopold Karl von Kollonitsch (1631-1707), resolute pursuer of Orthodoxy, founder of the militant Catholicism⁵. Gabelić was inspector and Kolonitsch’s “superintendent of Rascian pastors”. He created these primers that were based on the booklets of professor, preacher and catechist Peter Canisius (Pieter Kanis, 1521-1597) who, thanks to the patent of 4 August 1554, published in Vienna between 1555 and 1560 various dialogues, in German and in Latin, which were a response to a perceived need for a literature of religious instruction: *Kleiner Catechismus für die gemeine Leben und junge Kinder*, *Parvus catechismus catholicum*, and *Summa doctrinae christianae* (Jembrih 1987/88). Cyrillic version in štokavian ikavian is entitled: *Kratka azbukvica i kratak kerstjanski katoličanski nauk P. O. Petra Kanizja društva Imena Isusova složen u Slavinski jezik* (1696), while the Latin version is: *Kratka abekavica i kratak kerstjanski katoličanski nauk Poštovanoga Oca Petra Kanizja Društva Imena Isusova složen u Slavinski jezik* (1697). It is believed that these two primers are the oldest ones preserved of their kind in northern Croatia.

5 The Count Kollonitsch recommended the catechism of the Franciscans for Serbs of the Roman Catholic faith in Slavonia. Marton Szent-Ivany dedicated his work to the count Kollonitsch: *Dissertatio Chronologico-Polemica De Ortu, Progressu, Ac Diminutione Schismatus Graeci, Atque Graeci Ritus Ecclesiae, Cum Romana Ecclesia, Tot Votis Exoptata Reunione* (Trnava 1703).



Almost a decade later, the bishop Ivan Grličić published his *Puut nebeski ukazan csoviku od Boga po svetoy Czarqui tojest Navk karstjanski u' kratku obilato i razborito istomacsen u jezik bossanski po D. Ivanu Garlicsichiu, xupniku djakovacskomu [...]* *Prikazan prisvitlomu i pripocctovanomu gnu. gnu. Giurgiu Patacsichiu biskupu bosanskomu & c* (Venice 1707). Grličić took the Christian doctrine from the Jesuit Roberto Francesco Romolo Bellarmino (1542-1621), who along with Peter Canisius significantly influenced the development of catechesis literature after the Council of Trent, and he applied religious instruction to everyday life. It is interesting to note that he was the first to condemn the *kolo* (a collective folk dance common in Balkans) as a source of immorality, long before the Slavonian writer Matija Antun Reljković (1732-1798) in his *Satir iliti divji čovik* (1762), or the other Serbian authors of the 18th century such as Simeon Piščević (1731-1798), Jovan Muškatirović (1743-1809) and Aleksije Vezilić (1753-1792).

Another religious author who came from a family of Bulgarian Catholics, Krsto Pejkić (1665-1731) wrote, in accordance with the time and circumstances in which he lived, various discussions about the differences between the Catholic, Orthodox and Islamic faith (see Sgambati 1983), and he did not hide his clear intent to proselytize. One of these works is *Zarcalo istine med Carkve istočne i zapadne* (Venice 1716⁶), addressed to all "Illyrians", i.e. all Southern Slavs, Catholics and Orthodox, and for that reason is written in the "Illyrian" language, actually in Bosnian štokavian (the most common dialect) and in Bosnian Cyrillic (*bosančica*). This book consists of ten chapters and is dedicated to the cardinals of the *Propaganda Fide*. Like others before him, Pejkić too believes that the cause of the schism between the two Churches was Photius, "the unrighteous Patriarch of Constantinople". At the end of the chronological account of the schism, in the tenth chapter the terms on which the two Churches disagreed are described. These consisted of whether or not the Holy Spirit proceeds from the Father and the Son, whether or not Purgatory exists and the issue whether the Pope is the head of all of the Churches.

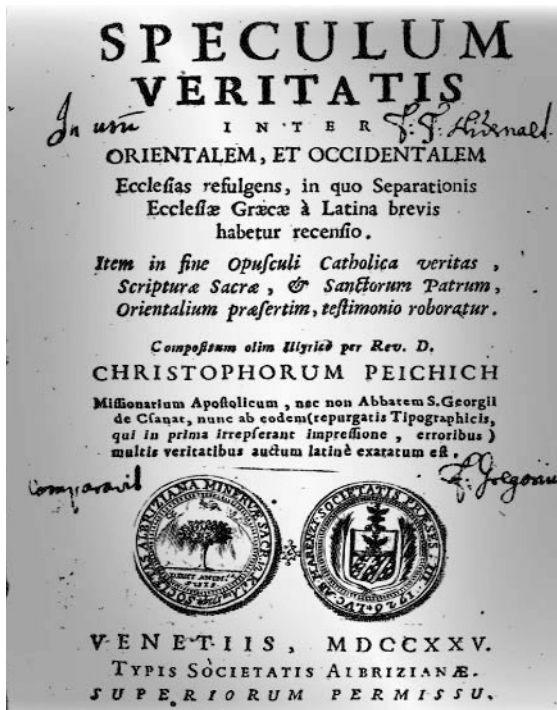
Krsto Pejkić's book did not appear without reaction from the Serbian side. The most learned Serbian theologian of his time, Jovan Rajić (1726-1801) left a whole series of translations and writings (Denić 1996) regarding the relationship and differences between the Churches, although his theological works are not original (Skerlić

6 Regarding the erroneous datation of *Zarcalo* see Turčinović 1973: 75-76.

1997: 60). Rajić was educated in Kiev Theological Academy, which was the center of Orthodox theology for all Orthodox Slavs. It was in Kiev that he had the opportunity to become well acquainted with the polemic-dogmatic church literature, and he paid particular attention to the anti-Catholic arguments and to the Russian theology of anti-Uniatism (*Ibid.*: 62). In 1766 Rajić wrote “Bezpristrasnaja istoričeskaja povjest o razdeleniji vostočnaja i zapadnija cerkvej” and in 1794 “Bezpristrasnaja istoričeskaja Povjest jako o razdeleniji vostočnija i zapadnija cerkvej” (Vojinović 1997: 12, 23).

Another sharp reaction to Pejkić’s work can be found in the first history of Illyrian books, *Pominak knjižeski* (Venice 1810) by a Serb native in Croatia, Pavle Solarić (1779-1821); this work contains catalog of Slavserb books printed in Venice from the mid-eighteenth century until 1810. Solarić underlines that *Zrcalo* is about the split between churches and states his opinion about the choice of the Catholic Illyrians to use the Latin alphabet instead of Hieronymian or Cyrillic script. Glagolitic script was thus neglected, the Cyrillic alphabet was in use in the Roman Catholic Church until 1716, while “all Illyrians from the Adriatic coast can read and mention Cyrillic alphabet even today, as if it were theirs” (Solarić 2003: 35).

Pejkić published other works on this same argument: *Speculum veritatis inter orientalem et occidentalem Ecclesias refulgens in quo Separationis Ecclesiae Graecae à Latina brevis habetur recensio* (Venice 1725); *Concordia orthodoxorum patrum orientalium et occidentalium In eâdem veritate de Spiritûs Sancti Processione ab utroque adamussim convientium* (Trnava 1730) and *Speculum veritatis inter orientalem, et occidentalem ecclesias refulgens* (Trnava 1730) – a kind of collection of Pejkić’s controversies with Orthodoxy.



The fact that the Eastern Church did not want to be in union with the Roman Church was criticized also by the friar Antun Bačić (c. 1690-1758) in seven dialogues that provide an analysis of contentious issues between the Western and Eastern Church, *Istina katolicsanska illiti Skazagnie upravgliegnia spasonosnoga xitka karstianskoga. S' zabillixegniem zablugiegnia garsckoga odmetnicstva, illiti Garskie erexiah, u koiesu nesrichno upali, odkadsuse od Rimske czarkve oddilili. / Sve izvagiemo iz svetoga pisma, iz naukah svetie otaczah, i razliky kgnigah, sloxeno u iezik illiricky i na svitlost dato po Oczu Fra Antunu Bachichiu Reda Male Bratie Obsluxitegliah S. O. Francescka, Provinczie Sreberno-Bosanske, gvardianu u Budjmu. Prikazana priuzviscenomu velicsanstvu gospodina gna Emerika Estherhazy* (Buda 1732), written in pure Slavonian ikavian. This work is more didactical than polemical (Forko 1884: 6) and it is dedicated to the Archbishop of Esztergom, Prince Emmerich Estherhazy. Bačić criticizes the Eastern Church, especially the introduction of Serbian saints, but agrees that the so-called “Greeks” keep their church services and posts, according to their traditions. Bačić said in the preface to his voluminous work that it is not written out of hatred for the ‘Greeks’ but to point out their error, i.e. the book is an explanation of Greek heresy, apostasy and misconceptions since they split from the Roman church. Matija Pavić underlines that it is the first Slavonian book that is strictly theological (Pavić 1889: 87).

In contrast, a writer who favoured dialogue and peaceful coexistence was the friar Stjepan Vilov (end of the 17th c. – 1747), theologian of the Catholic Archbishop of the Croatian Franciscan Province of St. Cyril and Methodius, who wrote *Razgovor prijateljski među krstjaninom i ristjaninom pod imenom Franceska i Teodora nad plemenitim i ugodnim nazivanjem sadašnjim «Faljen Isus»* (Buda 1736)⁷. An interesting aspect of this work is its genre and content: it is a dialogue between a Catholic named Francis and an Orthodox named Theodore, in which Francis is trying to convince his interlocutor of the Eastern faith that the Catholic greeting “Praise Jesus” is appropriate and quite reasonable, but at the same time he does not condemn the Orthodox greeting “God Help”.

In 1742 the preacher, prayer and catechism writer, Juraj Mulih (1694-1754)⁸, one of the most famous kajavian writers of the 18th century (Fuček 1983; Id. 1994), published in Zagreb in the form of questions and answers, *Zerczalo pravedno: gdisze ima isztinito izpizanye kada, kako i zasto gerchkoga zakona lyudi, illiti kako nekoji govore hrisztjani, Od Sztare Kerschanske Katholichanszke Czirkve i od Rimskoga pape Z-velikem szvojem Kvarom jeszu odsztupili: I kamobi opet laszno, a szebi velle korisztno, mogli prisztupiti. I ovak na pravi put zvelichenya szttupiti: Zato, i k-tomu na pomoch ovo zkupa je szlosono i lyubleno razdeleno*. That same year, also in Zagreb, Mulih published other works: *Duhovno zerczalo; Zerczalo szpovedno*. That same year he also published *Poszel apostolszki vu navuku kerschanszkom posztavllen, Z-Oblasztjüm, Volyüm, i Dareslivoszttjüm Preszvetloga i Prepostuvanoga goszpodina goszpodina Juraja Branjugh Z-Boszjüm, i Apostolszckoga Sztola Miloschüm Biskupa Zagrebeckkoga Kralyevszke Szvetloszti Tolnachnika, po Országeh Horvathszkom, Szlovenszkom, i Dalmatinszkom, Banszke Chaszti Namesztnika, & c. & c.* in which he writes extensively about the historical schism between the Eastern and Western Churches and states that the split did a lot of damage to the Church, but fortunately the credit for preserving union belongs to the Archbishop of Esztergom, cardinal Leopold Kolonić (who, for example, opened

7 Josip Forko attributed this work to Antun Bačić (Forko 1889: 7).

8 Mulih was called *Croatie gentis apostolus*, and due to his missionary activities which led him to visit the whole of Croatia, Slavonia, and parts of Hungary inhabited by Croats – *Missionarius vagus*.

two seminaries for the union of Ruthenians and Vlachs). It is very interesting to point out that Mulih did not know the term *Orthodox*, but calls the faithful of the Eastern Church *Vlachs*, *Schismatics*, *Separates*, *Old Believers*, *Moskovits* and *Greeks*, and he considered the real schism between the Eastern and Western Church to be the split caused by Photius and only once mentions the Patriarch Cerularius in the context of discussions on the use of yeast (sour) and unleavened (sweet) bread in the Eucharist (Kolarić 1999: 158).

Three years later in Venice Stjepan Badrić (oko 1687-1747), a Franciscan writer of religious texts, published his vision of the truth between the Eastern and Western Church, *Ukazagnie istine megiu Czarkvom Istocnom i Zapagniom koje sloxi i napravi i dade na svijetlost sovim latinskim slovi za vechiu slavu i posctegnie Gospodina Boga*. His theological debate was later included in the fourth edition (1802) of the work of the Bosnian Franciscan Toma Babić (1680-1750), *Cvit razlika mirisa duhovnoga* (1st ed.: Venice 1726), together with Grga Ilijić Varešanin's four moral sermons, Petar Knežević's *Muka Gospodina našeg Isukrsta*, Petar Vuletić *Josip Pravedni*, and Frano Radman's *Pisma od Bosne i svetoga Jurja*.

The conciliatory dialogue form used by Stjepan Vilov was also used by the most prolific Croatian theological writer of the 18th century, the Jesuit Franjo Ksaverski Pejačević/Pejacsevich (1707-1781), professor of Ethics in Trnava and of Philosophy in Zagreb and later Dean of the School of Theology and Chancellor of the University of Graz, author of *Tomus primus theologicorum dogmatum de sacramentis* (Graz 1754) and *Theologicorum dogmatum de Deo incarnato libri octo* (Graz 1757). In his historical and theological debate-dialogue about the schism, *Controversiae ecclesiae orientalis et occidentalis de primatu et additione ad symbolum, dialogo inter Graecum et Latium propositae* (Graz 1752), while observing a strict regard for dogma, he expresses his desire for peace and unity between the Churches, wishing that Christ would "pacem Ecclesiis sanctis ac unionem restituat. Qui scopus laboris est."

It should also be mentioned that Pejačević wrote a serious and critical history of Serbia up to the 15th century, in the form of dialogue between a Serb and a Bulgarian: *Historia Serviae, seu Colloquia XIII de Statu Regni et Religionis Serviae ab exordio ad finem sive a saeculo VII ad XV* (Kaloča 1797/99). Pejačević here (Radojčić 1930: 235-240) mentions the writings in Latin, which are related to the controversy between the apostolic vicar Vasilije Božičković and the Serbian hierarchy, that took place through the Illyrian court deputation. The apostolic vicar for Croatia opposed the Serbian calendar for 1771 which had been printed by Joseph Kurzböck, and asked that all the Serbian saints present in the calendar be eliminated. This led to a heated controversy between the government and the Serbian hierarchy. Mita Kostić considers that Pejačević's history of Serbia had current importance and was written for the needs of the moment, to justify his stand against the Serbian saints because he wanted to pose the question of whether the observing Serbian kings, tyrants and bishops caused any harm or danger, or perhaps increased schism (Kostić 1932: 141).

A text which is similar to Pejačević's writing in Latin about the controversy of the schism is the work of the Jesuit, religious writer and historian Antun Werntle (1710-1790), *Controversiae ecclesiae Orientis & Occidentis, disputationi publice propositae in Academi regia Zagabriensi Soc. Jesu* (Zagreb 1754). Dean of the Faculty of Philosophy in Graz, Werntle is the author of theological, legal and historical works that were fruit of his exercises with students in a Zagreb college. Just like Pejačević and Šimunović, he was a professor of Polemical Theology. For use with his students in Zagreb he compiled a small heraldic manual, *Ars Heraldica* (1772) and wrote *Institutiones theologicae*

de lege (1754). In *Controversiae ecclesiae Orientis & Occidentis* he pointed out the differences between Catholic and Orthodox Church.

That same year, also in Zagreb, Antun Kanižlić anonymously published his 'spiritual milk', *Obilato duhovno mliko to jest Nauk Kerstianski illiricskoj illiti slovinskoj discici darovan*, approved by the bishop of Zagreb, Franjo Baltazar Thauszy, as Christian doctrine intended for "Illyrian/Slav children". This Christian writing is drawn up in the form of a dialogue between teacher and student and the preface talks about the need for national education. It is interesting to note that on the Serbian side some ten years later, in 1763 in Timișoara, Zaharija Stefanović Orfelin also wrote an 'apostolic milk', *Apostolskoe mleko* as a kind of catechism for his son, which is clear evidence of contact between the two literatures and of the fact that writers participated in the debate on both sides and that they read each other's works (Pavić 1970: 56), which made them *de facto* participants in a dialogue between faiths. Orfelin's catechism contains a parental prayer to God to bestow virtues on his child, and there is a description of the moral principles and virtues of Orfelin's social environment. Orfelin quotes from an unknown Slavonian sermon preacher, who had been famous in the 18th century, and based on this fact Milorad Pavić comments that Orfelin showed an excellent knowledge not only of Jesuit and other Catholic propaganda literature which he used in his debates, but also of the language of the Franciscan sermons (*Ibid.*).

It was also in 1763 that Ivan Krstitelj Šimunić (1723-1805), *Croata insulanus*, author of *De Orientalium et Occidentalium consensione circa processionem Spiritus Sancti* (Zagreb 1770), published also in Zagreb *Brevis notitia schismatis Graeci, et controversiarum orientalium, in quaestiones didacticas, chronologico-historicas et dogmaticas digesta*. Still that same 1763 in Ancona was published *Iskazanja sabora učinjeni toliko u Garčkoj koliko i u Latinskoj zemlji* by the Dalmatian Franciscan Josip Banovac (1693-1771), religious writer and preacher. Banovac is the author of various blessings and entreaties with which the priests were supposed to swear, curse, persecute and bless people. He is not an original writer, and his works were published mainly in Italy: *Pripovijdanja na svetkovine korizmene i druge predike od zloća većme u sadanja vrimena običajni. Skupljene iz veće knjig latinski i složene u dični harvatski jezik* (Venice 1747); *Spitanje svarhu svetih redova* (Ancona 1764).

In a calm and reasoned manner the arguments in favor of the Catholic Church are presented by religious poet, an unusually prolific writer, Franciscan Emerik Pavić (1716-1780) in *Ručna knjižica za utiloviti u zakon katoličanski obraćenike* (Pest 1769), especially in the III chapter: "On the conversion to the saving Catholic faith from Greek or Eastern faith". Pavić advocated religious education, as evidenced by his works: *Ogledalo temelja vire i zakona katoličanskoga, t.j. sveto pismo iliti Jezgra sviu dogodjajah staroga i novoga zakona s tolačenjem svetih otacah promišana* (Buda 1759); *Prosvitljenje i ogrijanje jesenskog i zimskoga doba* (Buda 1762); *Epistole i evanđelja priko godišnji nediljah i svetkovina* (Buda 1762); *Jezgra rimskoga pravovirnoga nauka krstjanskoga za mladež* (Buda 1769); *Putovanje duhovno u stazice različitog bogoljubstva razdiljeno* (Pest 1769). In *Ručna knjižica* Pavić focuses primarily on how to instruct readers in the faith. Writing in a measured tone, the author does not try to attack the faithful of the Eastern Church, but above all he emphasizes the unity of the Church before Photius and before Michael I Cerularius, one of the most important Ecumenical Patriarchs of Constantinople (Cerularius decided to close the Latin churches in Constantinople). Emerik Pavić also talks about the Roman primacy, as well as about the major issues of the Christian faith and apostasy.

Disagreements among authors on matters of religious practices were very common in the 18th century. Numerous writings present argumentation from varying points of view on the main points of contention which were: the derivation of the Holy Spirit (*filioque*), the true nature of Eucharistic bread and the existence of Purgatory, and the issue of papal primacy over all Christian autocephalous churches. Many authors provided solutions for the controversies, proposing ways to reconcile the divergent theological points of view, calling on the true and only Church of Christ, and the convergence between the divorced Christian brothers. Religious controversy was present in various genres and authors were expressing their intentions through stories, traditions, legends, verses, letters and sermons, proving their religious orientation and their conviction in the value of their confession and their hope for Christian reconciliation and unification. At the same time they were engaged in efforts to heal the wounds caused by the split between Roman Catholic and Eastern Orthodox churches and to restore an atmosphere conducive to interfaith dialogue.

Bibliography

- Čurčić 1988: L. Čurčić, *Srpske knjige i srpski pisci 18. veka*, Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada.
- Davidov 2001: D. Davidov, *Zaharija Orfelin*, Beograd: Narodna biblioteka Srbije.
- Denić 1996: Č. Denić, Pogledi na dela Jovana Rajića, *Zbornik Matice srpske za istoriju*, 54, 39–85.
- Drechsler 1994: B. Drechsler, *Slavonska književnost u XVIII. vijeku*, Vinkovci: Slavonica.
- Forko 1884: J. Forko, *Crtice iz slavonske književnosti u XVIII. stoljeću*, Osijek: Tiskom Julija Pfeiffera (Pretiskano iz Škol. izvješća (1883/4) Osječke Kr. Vel. Realke).
- Fuček 1983: I. Fuček, Književni rad Jurja Muliha, *Vrela i prinosi*, 14, 3–65.
- Fuček 1994: I. Fuček, *Juraj Muliha, život i djelo*, Zagreb: Filozofsko-teološki institut Družbe Isusove, HAZU.
- Georgijević 1969: K. Georgijević, *Hrvatska književnost od 16. do 18. stoljeća u sjevernoj Hrvatskoj i Bosni*, Zagreb: Matica hrvatska.
- Hryniewicz 2007: W. Hryniewicz, *The Challenge of Our Hope: Christian Faith in Dialogue*, Washington: RVP.
- Jembrih 1987/88: A. Jembrih, *Kratka azbukvica (1696.)*, *Vrela i prinosi*, 17.
- Jerković 1995: M. Jerković, Katekizmi đakovačkih biskupa od Nikole Ogranića do Stjepana Baernerleina, *Diacovensia*, 1, 177–186.
- Ježić 1944: S. Ježić, *Hrvatska književnost od početka do danas 1110–1941*, Zagreb: Naklada A. Velzek.
- Jurić 1934: J. Jurić, Pokušaj “Zbora za širenje vjere” god. 1627. da kod južnih Slavena uvede zajedničko pismo, *Croatia Sacra*, 8, 143–154.
- Karamatić 1994: M. Karamatić (prir.), *Bosanski franjevci*, Zagreb: Erasmus naklada.
- Kolarić 1999: J. Kolarić, Odnos Jurja Muliha (1694.–1754.) prema pravoslavcima, *Tkalčić. Godišnjak Društva za povjesnicu zagrebačke biskupije*, 3, 143–163.
- Kostić 1922: M. Kostić, Akatolička književnost u Srba krajem XVIII. v., *Glasnik Srpske Pravoslavne Patrijaršije*, 20, 326–330.
- Kostić 1932: M. Kostić, *Grof Koler kao kulturnoprosvetni reformator kod Srba u Ugarskoj u XVIII veku*, Beograd: Srpska Kraljevska Akademija, Posebna izdanja, LXXXVIII, Filozofski i filološki spisi, 20.

- Lazarević Di Giacomo 2005: P. Lazarević Di Giacomo, Polemička književnost XVIII stolecu u Hrvata, *Sveske*, juni/76, 226–235.
- Matić 1929: T. Matić, *Adam Tadija Blagojević (prilog za historiju hrvatske književnosti osamnaestoga vijeka)*, Zagreb: Tisak Nadbiskupske tiskare (Preštampano iz 237. knjige “Rada” Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti).
- Matić 1940: T. Matić, *Pjesme Antuna Kanižlića, Antuna Ivanošića i Matije Petra Katančića*, Zagreb: Tisak Nadbiskupske tiskare.
- Matić 1945: T. Matić, *Prosvjetni i književni rad u Slavoniji prije preporoda*, Zagreb: HAZU.
- Merry 2004: B. Merry, *Encyclopedia od Modern Greek Literature*, Westport: Greenwood Press.
- Pavić 1889: M. Pavić, Književna slika Slavonije u 18. vijeku, *Glasnik Biskupija Bosanske i Srijemske*, V, VIII, X, XI.
- Pavić 1970: M. Pavić, *Istorija srpske književnosti baroknog doba (XVII i XVIII vek)*, Beograd: Nolit.
- Petković 1951: S. Petković, *Zbirka rukopisa Manastira Kuveždina, Divše, Šišatovca i Grgetega*, Beograd: Spomenik SAN, CI, Odeljenje društvenih nauka, Nova serija 3.
- Pogačnik 1990: J. Pogačnik, Kulturološki i književni konteksti hrvatske književnosti u Slavoniji XVIII. vijeka, in: *Jugoslavističke teme*, Vinkovci: “Privlačica”, 177-204.
- Prohaska 1909: D. Prohaska, *Ignjat Đorđić i Antun Kanižlić. Studija o baroku u našoj književnosti*, Zagreb: Tisak dioničke tiskare.
- Radojčić 1930: N. Radojčić, *Istorija Srbije Franje Ksavera barona Pejačevića*, Ljubljana: Znanstveno društvo za humanistične vede, 235–240.
- Sekulić 1986: A. Sekulić, Hrvatski jezikoslovac Stjepan Vilov, *Filologija. Časopis Razreda za filološke znanosti Jugoslavenske Akademije Znanosti i Umjetnosti*, 14, 305–311.
- Sgambati 1983: E. Sgambati, Cultura e azione europea di un missionario patriota bulgaro: Karsto Pejkić, in *Atti dell’VIII Congresso Internazionale di Studi sull’Alto Medioevo*, Spoleto: Centro Italiano di Studi sull’Alto Medioevo, 281–301.
- Skerlić 1997: J. Skerlić, *Istorija nove srpske književnosti*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Solarić 2003: P. Solarić, *Pominak knjižeski*, Indija : Narodna biblioteka “Dr Đorđe Natošević”.
- Turčinović 1973: J. Turčinović, *Misionar Podunavlja, Bugarin Krsto Pejkić (1665–1731)*, Zagreb: Kršćanska sadašnjost.
- Vlasto 1970: A. P. Vlasto, *The Entry of the Slavs into Christendom. An Introduction to the Medieval History of the Slavs*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Vojinović 1997: S. Vojinović, Hronologija života i rada Jovana Rajića, in: *Jovan Rajić: život i delo*, M. Frajnd (ur.), Beograd: Institut za književnost i umetnost.
- Zečević 1996: D. Zečević, Polemička pučka književna pouka Antuna Kanižlića o Fociju kao uzročniku crkvenog raskola, u knjizi: “Kamen pravi smutnje velike” Osik, 1780., in: *Književni Osijek. Studije i eseji*, S. Marijanović (prir.), Osijek: Pedagoški fakultet, 155–168.

(НЕ)МОГУЋНОСТ ДИЈАЛОГА МЕЂУ ЈУЖНИМ СЛОВЕНИМА У ХВИИ ВЕКУ

Резиме

У овом раду се анализирају разни покушаји дијалога између Јужних Словена током ХVIII века. Ради се о учесталим полемикама између католика и православаца, често као последица не тако ретких настојања да се православци преведу у унију. Ове полемике су вођене у бројним књигама које су објављивали хрватски и српски аутори: на тај начин су указивали на грешке у вери другог, као и на жељу да се покрене међуверски дијалог. Упоредњем тих полемичких списа могуће је уочити различити стил аутора, од отворених напада па до помирљивих тонова. Исто тако је могуће приметити да су аутори добро познавали културу другог, читали су дела по том питању, па је неизбежна констатација да су били у сталном дијалогу међу собом. У закључку се може рећи да се ради у ствари о правој (не)могућности дијалога међу Јужним Словенима: теоретски су бројни списи били оријентисани ка дијалогу, но у стварности то једноставно није било могуће, обе стране су остајале на својим становиштима, чврсто бранећи од напада оно у шта су веровали, потврђујући тиме првобитне разлоге раскола.

Кључне речи: међуверски дијалог, Јужни Словени, ХVIII век.

Персида С. Лазаревић Ди Ђакомо

Катарина В. Мелић¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Одсек за филологију
Катедра за романистику

ПРЕПЛИТАЊЕ ФИКЦИЈЕ И СВЕДОЧАНСТВА У КЊИЖЕВНОСТИ ШОЕ: ПИСАЊЕ ИЛИ ЖИВОТ ХОРХЕА СЕМПРУНА

Намера нам је да истражимо како се у свом роману, *Писање или животи*, Семпрун послужио фикцијом у сведочењу о искуству које је проживео у нацистичком логору Бухенвалду. Полазна тачка јесте свакако сам наслов који допушта двоструко тумачење: писање је живот, оно омогућава да се даље живи, или представља избор који се мора направити између писања и живота. Фикција је оно што би могло да повеже ова два могућа тумачења уколико се узме у обзир жеља преживелих сведока да сведоче о ономе што су доживели, тј. да помоћу фикције промисле своје искуство и боље га испричају тако да рецепција таквог сведочанства буде ефикаснија. Употреба фикције омогућава да се боље искаже проживљено јер није реч о дескрипцији онога што се дешавало у логорима, већ о томе да се боље искаже искуство „човека“: искуство о „нечовечном“ које је доживео и проживео човек.

Кључне речи: Шоа, фикција, сведочанство, зло, Семпрун, Леви, писање, живот

„Свака туга се може поднети
 Ако се од ње направи прича.“

У овом раду разматрамо како Хорхе Семпрун, у свом роману *Животи или писање*, даје легитимет употреби фикције у сведочанствима о искуству у концентрационим логорима. Ово проистиче из могућег двоструког тумачења наслова: писање би било живот, оно би омогућило да се живот настави, или је то избор који се мора направити између писања и живљења. Решење које би омогућило да се ове две могућности тумачења споје, полазећи од претпоставке да је сведоцима потребно да сведоче о својим искуствима, јесте коришћење фикције. Употребом фикције сведок може да поново проживи и преиспита своје искуство и да га учини прихватљивијим за читаоца. Употреба фикције такође омогућава да се боље искаже проживљено искуство јер није само реч о томе да се опише шта се доживело у концентрационим логорима, већ и да се говори о људском искуству: искуство нељудског које су проузроковали и учинили људи. Коначно, употреба фикције омогућила је логорашу да преживи јер је одлучио да своја искуства подели са светом, изгради поново своје дезинтегрисано „ја“ и поново постане човек. Сведочанство о једном екстремном искуству као што је оно из концентрационих логора се показало као потреба за преживеле, и то веома рано:

Примо Леви је био, већ од 1947. год., један од првих који је нагласио да се потреба преживљавања и причања налазе на истој равни примарне неопходности. Послушајмо га:

1 katarinamelic@yahoo.fr

У себи сам носио тај јаки нагон и одмах сам писао, по мом повратку. Требало је да се ослободим свега што сам видео и чуо. Штавише, на моралном, грађанском и политичком плану, сведочити је била дужност. (Mertens2003:14)².

За Мертена, Примо Леви је тај који је измислио дужност сећања јер је сматрао да ће се са временом можда појавити они који ће негирати геноцид. Потреба да се сведочи се показала као веома тежак задатак јер

Чим је била препозната потреба да се прича, наспрот Адорновом захтеву, требало се побринути и да се прича чује [...] (Mertens2003:16)³.

Полазећи од могућег двоструког тумачења наслова овог романа, да је писање синоним живота или избор између две непомирљиве могућности, могуће је запитати се да ли се оне ипак могу спојити. У свом роману, *Писање или животи*, Семпрун даје следећи одговор: могуће је уз помоћ фикције. Она ће дати могућност не само да се помире ова два избора, већ ће и омогућити да сведочење о екстремном искуству, немогуће и незамисливо, буде лакше прихватљиво како за сведока тако и за читаоца. Фикција омогућава не само да се приближи то искуство, сведочанство о догађајима, већ и да се приближи појам и искуство радикалног зла. На крају, то је исто и начин да се остане у животу јер је, како је Семпрун објаснио на примеру Прима Левија, сведочанство без употребе фикције опасно.

Хорхе Семпрун је био затворен у концентрационом логору Бухенвалд осамнаест месеци – од новембра 1943. год. до априла 1945. год. због своје комунистичке делатности. Искуство у логору је обележило цео његов живот; у већини романа, есеја, чланака, сећања на ужасе, лишавања у логору се такорећи опсесивно, имплицитно или експлицитно, понављају. Иако се налазио у привилегованом положају због своје младости и чињенице да је говорио немачки језик па је стога имао посао у административној канцеларији, он је осетио смрт и био сведок смрти својих пријатеља. Био је у прилици да види изблиза како је, у концентрационим логорима, развијена логика усмрена на зло. Логор је означавао место у коме је владало апсолутно зло, одсуство сваког људског достојанства

Преживели сведоци су се брзо суочили, након изласка из логора, са два проблема: како сведочити о свом искуству, и како ће оно бити примљено. Били су свесни да је њихово искуство мучно, да их је обележило доживотно и да јавност, тј. публика, можда неће бити спремна да им поверује, ако је они не наведу, на неки начин, да то и учини. Знају да сведочити о таквом искуству није лака ствар за самог сведока, који не жели да верује у оно што му се десило, који не жели да верује да су учињена тако нехумана недела. За Семпруна, решење које се наметнуло јесте употреба фикције која омогућава да се поново промисли, разумно, искуство из логора како би оно постало прихватљиво како за самог сведока тако и за публику која ће лакше прихватити чињенице и догађаје уколико су „прерађени“.

Фикција

Зашто фикција? Најпре ћемо покушати да приближимо појам фикције, а потом, и њен допринос чину сведочења и сведочанствима. Фикција се најчешће

2 Мој превод.

3 Мој превод.

дефинише оним што није. Она није ни аутобиографија, ни приповедање, ни филозофија. Као што је приметио Тадије, фикцију треба сагледати као крајњи концепт који омогућава да се поставе границе; она се манифестује онда када је историја престала да буде историјско приповедање, када је филозофија одустала да буде истраживање ума, када је истина изгубила своја права, а мит своју моћ. За фикцију, питање референта није основна проблематика. Ђорђо Агамбен, у свом делу *Оно што остаје после Аушвица*, говори о неопходности да књижевности, након Другог светског рата, помери своје критеријуме ка појму сведочанства.

Као полазну тачку узећемо дело Зви Колица, *Јосел Раковер се обраћа Богу*, у којем се прича о историји једне књиге која је потисла свог писца. Дуго се веровало да је ово дело аутентично сведочанство, скривено у флаши – како се наводи у предговору – међу рушевинама Варшавског гета. Текст је имао велики одјек, толики да је његов аутор, потом, оптужен да је варалица. Прича како се текст преносио и губио, како ју је испричао новинар Паул Баде, прилично је замршена. Зви Колиц је заправо био новинар и тајни агент пореклом из Литваније. Он је објавио тај текст 1946. год. у једном јидиш часопису у Буенос Ајресу: текст је заправо био наручен за специјални број поводом Јом Кипура док је он сам био на светској турнеји на којој је бранио идеју стварања независне државе Израела. Преведена на енглески, ова молитва се појавила у Њујорку већ 1947. год, а поново је објављена у једном јидиш часопису 1954. год. као истинито сведочанство из варшавског гета. Једна је верзија објављена на немачком 1955. год., и исте године, и верзија на француском језику, увек од анонимног аутора, у ционистичком часопису, *LaTerreretrouvée*. Како би се још више замрсили трагови, сваки нови превод се помало удаљава од оригинала. Чак се тврдило, након једне анализе, да је верзија на енглеском заправо оригинална верзија која је потом преведена на јидиш за аргентински часопис. Током свог истраживања, Паул Баде је упорно и опсесивно трагао за оригиналом који је на крају открио у јеврејског библиотеци „CallePasteur“ у Буенос Ајресу, годину дана пре него што је оригинал уништен приликом атентата на библиотеку у јулу 1994. год. Текст је претворен у дим као такозвани оригинал који је пронађен у рушевинама Варшавског гета које су се димиле. Ако је истраживање Бадеа које је објавио 1993. год. у Немачкој потврдило да је писац овог дела Зви Колиц, остаје фасцинантна прича о једном одузимању или лишавању које осветљава садржај ове молитве чији је прималац Бог. Рећи Богу да је прекрио своје лице (HastoresPonim : Бог је прекрио Своје лице - : Волим га. Али још више волим његову Тору), значи изложити се ризику сопственог нестанка као ствараоца. Овај је текст молитва против Бога, иако Јосел Раковер и даље тврди да верује Богу када он ћути, као што стоји у епиграфу:

Верујем у сунце, иако оно више не сија. Верујем у љубав, иако је не познајем. Верујем у Бога, иако ћути. (Написано на зиду подрума у којем се неколицина Јевреја скривала током рата, у граду Келну на Рајни). (Kolitz 1998: 9)⁴

Злочини који су учињени Јеврејима учинили су да се изменио однос аутора молитве према Богу, али не његова вера. У овом тексту се осећа одсуство Бога. Јосеф умире као поверилац, а не као дужник. Прекривање лица означава следеће: може се догодити да се Бог, из разлога неразумљивих човеку, повуче из света. Уколико се јавља, он се јавља својим одсуством које је корелат људске слободе

4 Мој превод.

која је дата човеку, чиме је он добио моћ на коју Бог не може да утиче. Нацистичко варварство јесте појава и доказ човекове слободе због које је Бог био приморан да се повуче. Емануел Левинас је прочитао непотписани, безимени, текст и написао чланак који је објављен 1963. год у *Difficileliberté*, где истиче да је то „леп и истинит текст, истинит како само фикција може да буде“ (Kolitz 1998: 103)⁵; прихвата да је овај текст „књижевна фикција, дакако; али фикција у којој се сваки од наших живота препознаје са вртоглавицом“. (Kolitz 1998: 104)⁶ Овај текст негира идеју према којој је сведочанство истинитије од фикције, а показује, посебно својом судбином, истинитост фикције.

Писање или живот

Питање потребе да се да естетска димензија сведочанствима о најстрашњим искуствима, Семпрун разматра у роману *Писање или животи* када поставља проблем писања и рецепције. Фикција је омогућила преживелим сведоцима да боље прихвате своје искуство, да га боље сагледају и промисле, и да се поново изграде као субјекти након што су још једном проживели те страхоте у фикционалној форми сада. Присећати се догађаја како би се свеочило о њима први пут, значи преиначити историју и причу, поново промислити догађаје, актуелизовати оно што се десило. Сваки пут када прича своју причу, сведок је мења, шири, сужава, поново осмишљава целину како би је учинио сопственом и личном. Свако присећање је нови корак у естетизацији сведочанства, и то за обе стране, за сведока и за читаоца-публику, јер га чини прихватљивим за обе стране. Хорхе Семпрун јако инсистира на овоме јер сматра да поново промишљање таквог екстремног искуства и његово представљање омогућава да оно буде лакше прихваћено од стране јавности којој је тешко да прихвати. Разговарајући са преживелим логорашима о томе како да испричају своју причу и како да је јавност прихвати и поверује у њу, управо Семпрун одговара :

„Није у томе проблем, одмах галами један. Није проблем у томе да ли и како причати, колико год то тешко било. Проблем је слушати... Хоће ли неко хтети да слуша нашу причу, чак и кад буде добро испричана?“ (Семпрун 1996: 111)

„Слушајте, момци! У истину коју имамо да причамо – ако то пожелимо [...] није лако поверовати... Она је чак невероватна... У њу је толико тешко поверовати да ћу и сам престати да верујем, и то што пре! [...] Како исказати мало вероватну истину, како подстаћи некога да замисли незамисливо, ако не прерађивањем, дорадом стварности и њеним смештајем у одређену перспективу? Уз мало улешшавања, дакле!“ (Семпрун 1996: 112)

Дакле, по Семпруну, сведочанство треба дати у естетској форми, користити фикцију како би оно било прихватљиво како за сведока тако и за публику. И сам каже да је он то и учинио и како је своја сведочанства описао под окриљем фикције, чинећи њену употребу легитимном:

„Причу о младом немачком војнику изнео сам у кратком роману насловљеном *Несвесјица*. Та књига готово да није имала читалаца. Вероватно сам из тог разлога

5 Мој превод.

6 Мој превод.

себи дозволио да поново причам причу о младом Немцу који је певао *LaPalomi*. Али не само зато. И зато да бих дорадио прву верзију приче која није у целини истинита.“ (Семпрун 1996: 38)

„Добро испричати значи испричати тако да нас други не чују. А то се не може постићи без мало улешшавања. Довољно улешшавања да то постане уметност!“ (Семпрун 1996: 112)

Тврдећи да му је фикција била неопходна како би могао да другачије представи своје искуство, Семпрун је учинио такорећи легитимним своје фикционално стваралаштво јер је поново дао вредност свом сведочанству, када га је поново испричао у фикционалном облику. Треба напоменути да фикција омогућава да се публика не засити овим и сличним сведочанствима и сећањима јер би иначе имала осећај сталног понављања. То су два основна разлога због којих Семпрун пише служећи се фикцијом што је приметио Мертен:

„Писање или животи, [...] је књига у којој је Семпрун изразио да искуство из Бухенвалда није неизрециво, већ да је оно пре било, прецизно говорећи, неиздрживо. Писање или животи, то је логор јер, по дефиницији, не постоји једно после *штога* заиста могуће; логор не затвара никада своја врата тако да би се могло веровати да је остатак живота сан.“ (Mertens 2003: 35)

Употреба фикције омогућава да се превазиђе и други проблем, да се да одговор и на следећа питања: какво је то искуство? О чему треба сведочити? Не значи да се треба, у оваквој врсти сведочанства, усредсредити на причање о неком прецизном или одабраном догађају, већ да се исприча искуство радикалног Зла, онаквог како га је формулисао Кант. Питање које се онда поставља је заправо следеће: о чему би требало сведочити ако не о нечему чега смо били сведоци? Треба, дакле, сведочити, о једном екстремном искуству које је избрисало границе људскости и чији су сведоци били преживели логораша из концентрационих логора. То је искуство које су они доживели и проживели: треба онда наћи начин како га испричати. Они треба да говоре више него саме чињенице, треба да дођу до суштине овог искуства губитка људскости и човечанства:

„Може се испричати било који дан, почев од буђења у пола пет ујутру па до вечења – диринчење, непрестана глад, сталан мањак сна [...], дим крематоријума, јавна погубљења [...] а да се не дотакне суштина [...].“ (Семпрун 1996: 82)

Семпруну су студије филозофије помогле да промисли и исприча то искуство радикалног зла:

„Суштина је превазилажење очигледног ужаса у покушају да се допре до корена радикалног Зла, *dasradikalBöse*. [...] Суштина може да промакне чак и у случају сведочења савршене прецизности и свеприсутне објективности – чега је, по дефиницији, лишен појединачни сведок.“ (Семпрун 1996: 82)

У разговору са преживелим логорашима он проналази решење за проблем исказивања суштине радикалног зла који су они доживели и преживели:

„Настаће можда логорска књижевност... Да, то кажем: књижевност, не само репортаже... [...] Али изазов неће бити описивање ужаса. Неће бити само то нити превасходно то.“ (Семпрун 1996: 114)

За разлику од репортаже коју занимају само огољена сведочанства, грубе чињенице, стварност искустава, књижевност, са своје стране, дозвољава машту, приказивања и реконституције. Овим се поново враћамо на неопходност естетског у сведочанствима, што се Семпрун трудио да унесе у своје целокупно стваралаштво. У роману *Писање или животи*, он не прича само о злоделима, најгорим нељудским облицима живота у логору, већ бележи и оне људске тренутке који чине да се логораш осећа као људско биће. Он прича о последњим тренуцима свог пријатеља Мориса Халбвакса – на самрти му је рецитовао песму Шарла Бодлера – братским погледима које су размењивали међу собом логораша, црној берзи у логору, ослобађању логора, спасавању затвореника који умиру. Изазов није дакле више причати о чињеницама, већ:

„Изазов ће бити посматрање људске душе у ужасу Зла...“ (Семпрун 1996: 114)

„Зло није нешто нељудско, наравно ... Или је онда управо оно нељудско у човеку... Нечовечност човекова као животна могућност, лични план... Као слобода... [...] Зло је један од могућих избора у слободи датој људској човечности... Слободи у којој су истовремено укоренењени и човечност и нечовечност људског бића...“ (Семпрун 1996: 82–83)

Пуко набрајање догађаја, доживљених тренутака у логору није довољно да би се написало то искуство, да би се истражила душа, њена човечност, у нечовечности човека.

У роману *Писање или животи*, Семпрун се осврће на случај Прима Левија који је извршио самоубиство много година након свог искуства у концентрационом логору. Леви је био логораш у Аушвицу, и одмах након ослобођења је сведочио о свом екстремном искуству, али без великог одјека или реакције. У том делу свог романа, Семпрун преиспитује питање сведочанства као таквог, као резултат доживљеног искуства. Он не доводи у питање неопходност да се исприча такво искуство, већ износи своју недоумицу о начину којим се Леви послужио да би испричао своју причу, и супротставља му свој. Ту се Семпрун дотиче важне проблема сведочанства и сведочења о екстремним искуствима као што је заточеништво у концентрационим логорима: тренутак сведочанства и причања. Семпрун је свестан да је потребно време да се одболује да би се сведочио о свом искуству, нешто што Леви није урадио пре него што је писао о свом искуству у концентрационом логору, што га је неумитно, по Семпруну, довело до крајњег искуства – сопствене смрти:

„Суштина проживљеног Зла, затим, јесте у томе што је оно доживљено кроз искуство смрти...Намерно кажем искуство... Јер смрт се не може додирнути, дотаћи, од ње се не може побећи као од удеса из ког смо изашли неозлеђени. Ми смо је доживели. Ми нисмо спашени, ми смо повратници.“ (Семпрун 1996: 83)

То би значило да је Примо Леви извршио самоубиство 1987. год. зато што себи није био дозволио да одтугује искуство сопствене смрти. Семпрун повлачи

паралеле између Левијевог и свог писања, размишљајући о разликама и о процесу туговања и његовог превазилажења које Леви није довршио:

„Моје искуство је било другачије. Ако је писање отргло Прима Левија од прошлости, ако је оспокојавало његово сећање («Парадоксално, написао је, мој пртљаг ужасних успомена постао је благо, семе; чинило ми се да, пишући, растем као биљка»), мене је враћало у смрт, утапало ме у њу. Давио ме је загушљиви ваздух мојих концепата, сваки исписани ред гурао ми је главу све дубље под воду [...] Отимао сам се да бих преживео. Нисам успевао да испричам смрт како бих је свео на мук: да сам наставио, вероватно би она мене учинила немим.“ (Семпрун 1996: 216)

Семпрун говори да му је његово добровољно ћутање – време које му је било потребно да одболује своје искуство – помогло да остане у животу. Изашао је као слободан човек из логора Бухенвалд 1945.год., а тек је 1967.год. објавио свој први роман, *Велико пушовање*. Истине ради, покушао је да уобличи у речи своје искуство непосредно након свог изласка из логора, али му се тада писање о томе показало сувише тешким да би то било и учињено:

»[...] када сам одлучио да одустанем од покушаја писања књиге, две су ме ствари за које сам веровао да ће ме везивати за живот – писање и уживање – од њега управо удаљавале и сваког ме дана непрестано враћале у сећање на смрт, потискивале у загушљивост тог сећања.“ (Семпрун 1996: 99)

Четрдесет и две године касније, у тренутку смрти Прима Левија, Семпрун још увек оклева да о себи пише у својим делима, што би могло бити потврда да му је писање о себи, након поновног проживљавања свог искуства кроз фикцију, помогло да се поново изгради као биће и као човек, да остане у животу:

„Дакле, 11. априла 1987, на годишњицу ослобођења Бухенвалда, најзад сам поново нашао себе. Суштину свога бића и памћења коју сам увек, а то сам и даље чинио, морао да потискујем, да држим по страни да бих могао да наставим да живим. Да бих, једноставно, могао да дишем.“ (Семпрун 1996: 199)

Фикција је дакле помогла Семпруну да пронађе у себи оно што је био потиснуо, али и даље да држи по страни тај део свог бића који је нестао у логору Бухенвалд, и да, за разлику од Прима Левија, остане у животу.

У закључку, могуће је читати Семпрунову књигу *Писање или животи* као легитимну употребу фикције у екстремним сведочанствима као што је ово сведочанство о боравку у концентрационом логору. Сам текст нам омогућава такав приступ, најпре кроз естетско уобличавање сведочанства, које чини такво искуство прихватљивим како за сведока – писца, тако и за публику – читаоца.

Према Семпруну, фикција омогућава да се боље опише доживљено искуство, које се не састоји од чињеница, већ од неизрецивог јер је реч о искуству радикалног Зла, нељудског кроз људско, и зато што му је омогућила да искаже своје искуство што му је спасло живот. И на крају, фикција би била савршено решење да се споје две супротне перспективе дате у наслову романа, а то је да је писање о свом искуству под плаштом фикције пружило могућност да не мора да бира између писања или живота, истовремено свеодочећи о свом искуству.

Литература

- Агамбен 2003: G. Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, Paris : Payot, Rivage de Poche.
- Дајан Розенман 2007: A. DayanRosenman, *Les Alphabets de la Shoah. Survivre, témoigner, écrire*, Paris: CNRS.
- Кјантарето 2005: J.-F. Chiantaretto, *Le témoin interne – trouver en soi la force de résister*, Paris : Éditions Aubier – Flammarion.
- Колиц 1998: Z. Kolitz, *YosselRakover s'adresse à Dieu*, Paris : Calmann-Levy
- Леви 1987: P. Levi, *Si c'est un homme*, Paris: Julliard.
- Луважи 2006 : F. Louwagie, Comment dire l'expérience des camps : fonctions transmissives et réparatrices du récit testimonial, *Études littéraires*, 38/1, 57–68.
- Мертен 2003: P. Mertens, *Écrire après Auschwitz? Semprun, Levi, Cayrol, Kertész*, Paris : La Renaissance du Livre.
- Паран 2006: А.-М. Parent, Trauma, témoignage et récit : la dérouté du sens, *Protée*, 34/2–3, 113–125.
- Семпрун 2012: J. Semprun, *Le fer rouge de la mémoire*, Paris: Gallimard/Quarto.
- Семпрун 1996: J. Semprun, *L'écriture ou la vie*, Paris: Gallimard/Folio
- Семпрун 1995: J. Semprun, *Le mal et la modernité*, Paris: Points.
- Сирилник 2002: Б. Сирилник, *Срећа у несрећи*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

LE TISSAGE DE LA FICTION ET DU TÉMOIGNAGE DANS LA LITTÉRATURE SUR LA SHOAH: L'ÉCRITURE OU LA VIE DE JORGE SEMPRUN

Résumé

Comment les rescapés de la Shoah ont-ils abordé le récit de leur expérience-extrême dans les camps de concentration nazis? Principalement par le biais de détours qui auront été nécessaires, et principalement, celui de la fiction. C'est ainsi que nous envisageons ici le tissage de la fiction et du témoignage dans le récit des expériences des camps de concentration, qui est celui écrit par Jorge Semprun dans *L'écriture ou la vie*. Le titre même donne la possibilité d'une double interprétation : l'écriture est la vie, elle permet de continuer à vivre, en dépit des atrocités vécues et survécues, ou elle est un choix à faire entre l'écriture et la vie. Ce qui donne la possibilité de rapprocher ces deux interprétations est la fiction qui permet de mieux penser, décrire et réfléchir l'expérience quotidienne vécue dans le camp, mais aussi celle de l'inhumain exécuté par les humains, l'expérience du Mal radical. Ensuite, la fiction permet de mieux raconter cette expérience pour la rendre audible et acceptable pour le public car les survivants des camps ont été pressés par la nécessité de raconter, et la difficulté d'articuler une parole souvent vouée à l'échec. La fiction est moyen de transmission. Rendre sous le masque de la fiction son expérience-extrême, a permis à Semprun de se reconstruire en tant que personne et de rester en vie, à l'opposé de Primo Levi .

Mots clés: Shoah, fiction, témoignage, mal, Semprun, Levi, écriture, vie.

Katarina V. Melić

Branislava D. Pejak¹
 Univerzitet u Beogradu
 Filološki fakultet
 Katedra za italijanistiku

„LO CUNTO DE LI CUNTI“ ĐAMBATISTE BAZILEA: NEMOGUĆNOST SMEHA?

Jedno od najvažnijih i najvećih dela italijanskog baroka, dugo neshvaćeno i osuđivano od strane kritike zbog neobičnih narativnih i metanarativnih postupaka, otkriva izuzetno dinamičan svet u kome se meša stvarno sa izmišljenim dok vremensko-prostorne granice i logičke veze u potpunosti nestaju, ustupivši mesto mašti. Tradicionalni italijanski žanr novele čiji je osnovni preduslov verodostojnost, kod Bazilea je preosmišljen: verodostojnost zamenjuje fikcija, čiji je osnovni cilj da začudi, odnosno da nasmeje. Upravo je smeh, tačnije nemogućnost smeha, okosnica tradicionalne okvirne priče i pokretač radnje, a primarni i sekundarni naratori, težeći ka nemogućem, odnosno da nasmeju, zapravo ostvaruju postojanje. Analizom jezika, stilskih postupaka i mehanizama koji upravljaju naracijom, rad će prikazati funkciju i strukturu baroknog nemogućeg, shvaćenog kao sredstvo kojim pisac oblikuje vlastito delo.

Ključne reči: smeh, začudno, metafora, preosmišljavanje, narodno, učeno, nemoguće

Barokna zbirka novela *Lo cunto de li cunti*, u prevodu *Priča nad pričama* (poznata još i pod nazivom *Pentameron*) italijanskog pisca Đambatiste Bazilea (Giambattista Basile) nastala je između tridesetih i četrdesetih godina XVII veka, i zbog svoje jezičke vitalnosti, izražajnosti napuljskog jezika, izbora stila i originalne igre temama i motivima doživela je veliki uspeh u Italiji i van nje².

Bila je namenjena čitanju na dvoru, naročito u vremenu posle obroka, kada dvorjani uživaju u pesmi, igri, recitovanju, čitanju, glumi ili raspravama. Taj ambijent uslovio je nekolike aspekte ovog dela, u prvom redu na planu sadržaja. Bazile ustrojava svoje delo polazeći od stava da je zabaviti, odnosno zasmejati čitaoca, nemoguć zadatak svakog pisca.³ Izlaz iz ovog problema vidi, pre svega, u stilu, odnosno u iznalaženju što neverovatnijih i ingenioznijih rešenja, u čemu će mu od velike pomoći biti načela poetike čudesnog, sa jedne, i narodna bajka, sa druge strane.

1 branislava_pejak@yahoo.it

2 Prvo izdanje u Italiji je objavljeno 1644. godine, i posle toga, delo je u kontinuitetu objavljivano sve do 1788, posle čega u Italiji pada u zaborav. Kritika XVIII veka, smatrajući vek iza sebe izvitoperenim i jalovim obličjem humanističkog nasleđa, s obzirom na to da u njemu, po njenom mišljenju, nije nastalo nijedno originalno književno delo, i ovu zbirku posmatra u svetlu dekadencije, te tako Galiani razočarano konstatuje da Bazile „uprkos svojoj želji da napiše *Dekameron* na napuljskom dijalektu ne poseduje nikakav talenat“, te da je umeo jedino da piše o vilama i baucima, „pošto nije bio uzvišenog duha i filozof“. Ponovno veliko otkriće *Pentamerona* dugujemo Nemcu Feliksu Librehtu, koji je prvi preveo „*Pentameron*“ na nemački jezik i naravno, braći Grim čije određene bajke predstavljaju obradu nekih Bazileovih novela. Ipak, nemačka romantičarska struja čitala je *Pentameron* isključivo u pozitivističko-folklorističkom ključu, prenebregnuvši potpuno uticaj barokne poetike na njegovo komponovanje. U Italiji prvi koji je priznao originalnu estetsku vrednost dela bio je Benedetto Croce (Benedetto Croce) (up. Kroče 1911: 64–86),

3 Up. Victor Shklovsky, *Art as Technique*, <http://www.fas.harvard.edu/~cultagen/academic/shklovsky1.pdf>

Poetika čudesnog (*la poetica della meraviglia*) se najneposrednije vezuje za stvaralaštvo italijanskog pesnika Đambatiste Marina (Giambattista Marino)⁴, i počiva na traženju novog i neobičnog izraza, što podrazumeva kršenje aristotelovskih pravila i oneobičavanje tradicionalnih književnih obrazaca i ustaljenih metafora i čiji je krajnji cilj istraživanje „novih granica poetskog i širenje aspekta poznatog i višestrukih oblika pojavnosti“ (Đeto, 2000: 298).

Usko povezan sa poetikom čudesnog je i odabir narodne bajke, koja Bazileu pruža neiscrpan izvor fantastičnog, obilje izmišljenih likova i neuobičajenih radnji. Takvu materiju on uobličava namećući joj ustaljeni književni okvir, koji je, sa svoje strane, već promenjen jer i on predstavlja izraz baroknog preosmišljavanja prethodne literarne tradicije. U novom shvatanju književnosti „brišu se formalne i tematske granice, mešaju se žanrovi, pa se komično i burlesko poezuje sa ozbiljnim i uzvišenim, senzualno s religioznim, mitsko s herojskim, spiritualno s materijalnim, ružno i groteskno s lepim i dopadljivim“ (Zogović 1995: 20).

U svetlu onoga što je prethodno kazano, i narativna shema *Pentamerona* posmatraće se prvenstveno u perspektivi isklizavanja iz tradicionalnih okvira novela, čija su pravila u italijanskog književnosti uspostavljena *Dekameronom* i ona su propisivala verodostojnost, linearnu naraciju, stilsku harmoniju, jezičku ujednačenost. *Dekameron* je, uostalom, delo na koje se Bazile i ugledao kad je stvarao svoj *Pentameron* (mada ne može se sa sigurnošću tvrditi da li je ovaj drugi naziv, koji se pojavio na prvom izdanju ispod naziva „Lo cunto de li cunti“ dao sâm Bazile, jer je delo objavljeno posthumno) (Kroče 1911: 49). Pogledajmo početne rečenice nekih novela u *Dekameronu* sa onima u *Pentameronu*:

„Živio nekoć u Firenci, u ulici San Brancazio, tkač, po imenu Gianni Lotteringhi, iskusan i vješt u svome zanatu, no kratke pameti, [...]“ (Bokačo 1990: 374)

„Egli fu gia in Firenze nella contrada di San Brancazio uno stamaiuolo, il qual fu chiamato Gianni Lotteringhi, uomo piu avventurato nella sua arte che savio in altre cose: [...]“ (Bokačo 2007: 561)

„U gradu Bresci živio nekoć plemić po imenu Negro iz Pontecarara, koji je imao više djece i među njima kćerku, po imenu andreuola, prekrasnu i mladu a još neudatu.“ (Bokačo 1990: 257)

„Nella citta di Brescia fu gia un gentile uomo chiamato messer Negro da Ponte Carraro, il quale, tra piu altri figliuoli, una figliuola avea nominata Andreuola, giovane e bella assai e senza marito, [...]“ (Bokačo 2007: 380)

„Jedna mudra žena iz Kazorije, po imenu Čekarela, imaše sina Peruonta, koji beše najveća nesreća od čoveka, najveći glupan i najuzvišeniji tupan kojeg je ikada stvorila Priroda.“

„Aveva na magna femmena de Casoria chiamata Ceccarella no figlio nommenato Peruonto, lo quale era lo chiù scuro cuorpo, lo chiù granne sarchiopio e lo chiù solenne sarchiapone c'avesse creiato la Natura.“ (Bazile 2007: 74)⁵

4 O poetici čudesnog pogledati Zogović (2005: 47–64) i Zogović (1995: 9–34).

5 Napomena: sve odlomke iz *Pentamerona* prevela je autorka ovog rada.

„Beše Granonija iz Aprana vrlo umna žena, koja imaše sina po imenu Vardiello, koji beše najbaksuznija budala tog mesta, [...]“

„Fu Grannonia d'Aprano femmena de gran iodizio, ma aveva no figlio chiamato Vardiello, lo chiù sciagorato 'nsemprecone de chillo paese...“ (Bazile 2007: 95)

Odmah na početku se uočava identičnost u postupku uvođenja likova, koji su na neki način poznati publici, bilo kroz istoriju ili književnost dok su mesta njihovog porekla stvarna. Ovakav postupak ima za cilj da uveri publiku da se radnja koja je predmetom naracije zaista i dogodila, odnosno da je verodostojna. Međutim, sasvim suprotno od piščevog uveravanja u uvodu, dalja naracija sadrži dosta elemenata bajkovitog, koje se tumači kao nemoguće, nerealno, fiktivno, ali se, s druge strane ostaje izvan žanra bajke u tradicionalnom smislu. Tako se u prvi mah formulacija „bajkovita novela“ čini neobičnom; međutim, ona je i formalno, sadržajno i stilski tipično barokna tvorevina, u kojem je najviša ingenioznost upravo „spoj nespojivog“: ono je, bivajući pogledom na svet baroknog umetnika, način poetskog doživljaja stvarnosti, koja je već u piščevim očima dekomponovana, defragmentovana i njegov ingenijum je po sopstevnom nahodaženju ponovo komponuje u umetničkom delu.⁶ Stoga je sasvim moguće iščitavati literarni svet kao koegzistenciju mogućeg i nemogućeg, verovatnog i neverovatnog. Naročito u *Pentameronu* ovakav spoj čini se veoma uspešnim i stoga vrlo prirodnim: svet je stanište stvarnih i nestvarnih likova, koji svoje postojanje opravdavaju jedino u svetlu sopstvenog delovanja, i publici se jedino tako i otkrivaju, u detaljima ili pojedinačnim delima koji su smisleni samo ukoliko su deo celine.

Pogledajmo strukturu i fabulu zbirke: nju čine 50 novela, odnosno 49 novela i jedna okvirna koja stvara ambijent naracije ostalih 49. Okvirnom pričom nam autor uvodi protagonistu ove narativne avanture, a to je Zoza, kćerka kralja Dlakave doline „koja se poput drugog Zaratustre ili drugog Heraklita, nikada nije smejala“. Primarni narator, tj. autor, dalje pripoveda šta je sve siroti kralj činio ne bi li je nasmejao (dovodio je akrobate, izdresirane pse, magarce – odnosno, sve ono što je dvorska publika mogla i da vidi na trgovima), ali bezuspešno. Onda je Zoza, dok je jednog dana sedela naslonjena na prozoru, „sva pokisla“, prisustvovala sceni u kojoj je paž razbio kamenom vedro puno ulja koje je jedna starica pokupila, i njihovoj svađi, punoj sočnih i živopisnih uvreda koja se završila time što je starica podigla suknju u znak poruge ili kako sam Bazile kaže, „podižući scensku zavesu, otkrila je šumski prizor“. Zoza se ovoj predstavi toliko nasmejala da je starica iz osвете bacila kletvu na nju: ona mora da probudi začaranog princa tako što će vedro pored njega dupke napuniti suzama. Kletva je početak njenog putovanja i celokupnog pripovedanja: pošto je u tom sudbinskom zadatku prevarila prinčeva sluškinja, koja se i udala za njega, Zozi nije preostalo ništa drugo nego da se osveti: bacila je kletvu na sluškinju zbog koje se u njoj budi neutaživa želja za slušanjem priča. Tada je princ pozvao na dvor deset starica iz obližnjeg sela koje će u narednih pet dana, u vremenu predviđenom za odmor i zabavu, pričati priče. Ako se za trenutak zaustavimo na uvodnoj priči, uvidećemo da se ambijent okvirne priče i zadatak sekundarnih naratora podudara sa ambijentom u kom je naš autor stvarao, i tim postupkom Bazile ne odstupa od tradicijom utvrđenih pravila. Međutim, kada uvodi na scenu deset pripovedača odnosno sekundarnih naratora, Bazile ne ispušta da naglasi njihovu grotesknu spoljašnjost: čopava Zeza, iskrivljena Čeka, gušava Mene-

6 O baroku kao novom shvatanju sveta pisao je italijanski filolog Kalkatera. Up. Carlo Calcaterra, *Il barocco come nuova concezione del mondo*, www.digilander.iol.it/letteratura/critica/seicento/barocco.htm, 20. mart 2011.

ka, nosata Tola, grbava Popa, balava Antonela, usnata Ćula, razrooka Paola, krastava Ćometela i smrdljiva Jakova. Prikazom groteskne spoljašnjosti naratora, a ujedno grotesknog prikazivanja narodnog, Bazile pravi otklon od tradicije jer jedan uzvišen i plemenit zadatak kao što je umeće lepog pripovedanja on poverava ružnim i starim seljankama, s obzirom na to da se u *Dekameronu* pridaje veliki značaj činjenici da pripovedače krase mladost i plemenitost duše.

U kontekstu podudarnosti dvorskog ambijenta kao i prave i fiktivne publike, interesantno je napomenuti da se te priče nazivaju rasonodama, npr. „druga rasonoda prvog dana“, jer ne podrazumevaju samo pripovedanje, nego sve ono što je bilo sastavni deo „dvorskog razgovora“. Prebogat repertoar igri sreće se kako u novelama („essenno già l'ora che la Luna voleva iocare co lo Sole a iste e veniste, e lo luoco te perdiste“)7 (Bazile 2007: 85), tako i svakog dana, pre početka pripovedanja („commenzaro mille iuoche pe gabbare lo tiempo fi' all'ora de lo mazzecare: no lassandoce né *Anca Nicola*, né *Rota de li cauce*, né *Guarda mogliere*, [...]“)8 (Bazile 2007: 279)

Problem smeha postavlja se kao suština okvirne priče i sledstveno tome, svrha pripovedanja. Bazile na ovaj način preosmišljava tradicionalnu okvirnu priču, koja je, još od *1001 i jedne noći*, preko zbirke *Sedam mudraca* pa do *Dekameronu*, izjednačavala pripovedanje sa željom za životom ili čak, slavljenjem života.⁹ U *Pentameronu*, s druge strane, ta ozbiljnost pitanja „života i smrti“ preinačena je u ozbiljnost naratora da nasmeje. Zozina nemogućnost smeha odnosno njen nekontrolisani i neočekivani smeh čine okosnicu okvirne priče, ali se takođe sreću i u velikom broju novela, usmeravajući i menjajući njihov narativni tok. Smeje se princeza Vastola, koje se niko nije sećao da se ikad smejala zbog melanholične prirode; smeju se vile, koje nikada nisu pričale niti se smejale; smeje se ogar kada čuje Antuonova neobična pitanja. Smeju se pripadnici viših klasa situacijama ili jeziku pripadnika nižih klasa. Kao što je Zozin prvi smeh uzrok njene avanture, koja je najpre bolna spoznaja sopstvene sudbine koja ima srećan epilog, tako se isto može reći i za samo književno delo, koje nije ništa drugo do način da njegov autor dostigne nemoguće. Naracija kao avantura čiji je početni impuls neki nesvakidašnji (i uvek komični) gest ili prosto priroda (po pravilu bizarna) protagonisti, upravlja logikom priče prema modernom shvatanju slučaja i sudbine (fortune) i ličnih sposobnosti pojedinca. Zaplet se i zasniva na nekom kapricu likova (kralj koji daje kćerku onome ko pogodi da rasporena koža pripada buvi, žena koja moli Boga da dobije dete pa makar ono bilo i grančica mirte, sedam sinova koji odlaze od kuće kada čuju da je njihova majka rodila još jednog sina, itd.) i dalja naracija je niz komičnih situacija u koje pojedinac upada i iz kojih izlazi zahvaljujući svom aktivnom ili pasivnom angažovanju (jedna poslovice na kraju novele o Violi kaže da se „lepa devojkica u svakom slučaju uda“).

Drugi oblik komičnog pripovedanja potiče od poigravanja različitim narativnim proseedima. U noveli „Oljuštena starica“, neki princ svaki dan sluša dve starice, „koje su sažetak nesreća, protokol deformiteta, glavni registar ružnoće“ („*ch'erano lo reassunto de le disgrazie, lo protacuollo de li scurce, lo libro maggiore de la bruttezza*“) (Bazile 2007:198), kako se žale na slabost sopstvenog tela, („*cvet jasmína koji je pao i napravio im čvorugu na glavi*“, „*mo decenno ca no gesommino cascato da coppa l'aveva 'mbrogno-lato lo caruso*“) (Bazile 2007: 200), i, nemajući prilike da ih vidi, zaključuje da su one

7 „pošto je već bio čas u kome bi mesec želeo da se igra sa suncem *otišao si i došao, a mesto si izgubio*“

8 „počinjale su hiljade igara kako bi prevarile vreme do obroka: ne propuštajući ni *Zmurke*, ni *Janine slanine*, ni *Čuvaj ženu*“, [...]“

9 O tri tipa okvirne priče govorio je ruski formalista Viktor Šklovski (up. Šklovski 1976: 66–72).

oličenje nežnosti i krhkosti. Očigledno je da u ovom primeru Bazile izvrće smisao tradicionalnog toposa zaljublivanja po čuvenju, toliko omiljen u poznosrednjovekovnoj i humanističkoj književnosti Italije i Francuske. Pored toga, smeh kod čitaoca ili slušaoca izaziva i to „lepo govorenje“ starica, koje je dotadašnjoj književnosti bilo vrlina plemenitih duša. Zatim nailazimo na prinčevu udvaranje gluvim staricama, koje je groteskna mešavina učenog i narodskog jezika jer se formira oko niza metafora vezanih za novac i materijalno bogatstvo:

„Gde, gde li se kriješ, dragulju, zlato, lepoto ovog sveta? *Izadi, izadi sunce i ogrej imperatora!* Otkrij ove ljupkosti, pokaži te svetiljčice Amorove radionice, promoli tu glavicu, tu banku u koju se sliva novac lepote! Ne budi tako škrta na svom liku! *Otvori vrata sirotom sokolu!* Daj mi napojnicu ako hoćeš! Daj mi da vidim instrument odakle izlazi taj lep glas!“

„Ove, dove te nascunne, gioiello, sfuorgio, isce bello de lo munno? *iesce, iesce sole, scaglienta 'mparatore!* Scuopre sse belle grazie, mostra sse locernelle de la poteca d'Ammore, caccia essa catarozzola, banco accorzato de li contante de la bellezza! non essere accossi scarzogna de la vista toia! *apre le porte a povero farcone! famme la 'nferta si me la vuoi fare!* lassame vedere lo stromiento da dove esce ssa bella voce!“ (Bazile 2007: 201)

Dalje u priči, jednoj od starica polazi za rukom da prevari princa tako što mu kroz rupu na kapiji pokazuje svoj prethodno ulepšani prst:

„i to ne beše prst nego zašiljeni štapić koji mu probode srce, ne beše štapić nego palica koji mu potrese glavu. Ali šta ja govorim štapić i palica? Beše to upaljena šibica za kremen njegovih prohteva, beše fitilj koji se zapali pod vatrom njegovih želja! Ali šta ja to govorim štapić, palica, šibica, fitilj? Beše trn ispod repa njegovih misli, štaviše, beše terapija probavnim smokvama, , od kojih nestadoše gasovi ljubavnog osećanja pražnjenjem uzdaha“

„o quale non fu dito, ma spruoccolo appontuto che le smafaraie lo core, non fu spruoccolo, ma saglioccola che le 'ntronaie lo caruso. Ma che dico spruoccolo e saglioccola? fu zurfariello allommato pe l'esca de le voglie soie, fu miccio infocato pe la monezione de li desederie suoie. Ma che dico spruoccolo, saglioccola, zorfariello e miccio? Fu spina sotto la coda de li pensiere suoie, anze, cura de fico ieielle, che le cacciaie fora lo frato de l'affetto amoruso co no sfonnerio de sospire.“ (Bazile 2007: 205).

Niz metafora uokvirenih retoričkom figurom epanortoze ovde samo pojačavaju kontrast prizemnog sadržaja i učene forme, ali uprkos svojoj grotesknosti kriju jednu od velikih tema baroka i ove knjige: raskrinkavanje privida. Opsednutost mišlju da ništa nije onako kako izgleda i da sve može imati oblik suprotan svojoj suštini ujedno je i glavna tema četiri ekloge koje recituju sluge na kraju dana. Relativnost stvarnosti i privid provlače se poput ideje vodilje kroz čitavo delo, i možda su najrečitije prikazane kroz metamorfoze likova i predmeta, koje, sa svoje strane, simbolišu želju baroknog umetnika za dostizanjem nemogućih ideala: večne i obnavljajuće mladosti i lepote, besmrtnosti, bogatstva, jednakosti dobrog i lepog odnosno ružnog i zlog, što ilustruju navedeni primeri:

„Ali, kako su ranom zorom, pre nego što je sunce zauzelo teritorije koje mu je noć prepustila, kroz vrt prolazile neke vile koje iz neke obesti nikad nisu pričale niti se smejele, ugledavši kako sa drveta visi ta crna senka koja je rasterala senke noći pre vremena, stadoše se

cepati od smeha toliko da su zamalo dobile bruh i pokrenuvši jezik, ne zaklopiše usta ni na tren zbog te lepe predstave. I to je išlo dotle da su, da bi platile pričinjenu zabavu i uživanje, na staricu bacile svoje čini: jedna po jedna su joj govornice neka postane mlada, lepa, bogata, plemenita, vrla, omiljena i srećna.“

„Ma passanno ben matino certe fate da chillo giardino – ’nante che lo Sole pigliasse possessione de le terretorie che l’aveva ciesso la Notte – le quale pe na certa crepantiglia non avevano mai parlato né riso e, visto pennoliare dall’arvolo chella malombra c’aveva fatto ’nante tiempo sporchiare l’ombre, le venne tale riso a crepafecate c’appero a sguallarare e, mettenno la lengua ’n vota, non chiusero pe no piezzo vocca de sto bello spettacolo. Talemente che, pe pagare sto spasso e sto sfizio, le dezero ogne una la fatazione soia, decenno-le una ped una che potesse diventare giovane, bella, ricca, nobele, vertolosa, voluta bene e bona asciortata.“ (Bazile, 2007: 211)

“I eto, pošto je Peruonto rekao ono što je Vastolla želela da čuje, bure se pretvori u brod sa punom opremom i mornarima koji su njime upravljali.“

„E ecco che, decenno Peruonto chello che desiderava Vastolla, la votte tornaie navilio co tutte li sartiamme necessarie a navecare e co tutte li marinare che besognavano pe lo servizio de lo vascello.“ (Bazile, 2007: 85)

“A čarobnica, kad je videla toliku nezahvalnost, bacila je kletvu na nju, da se njeno lice pretvori u kozje, i čim je izgovorila te reči, njuška joj se izduži i poraste joj bradica, vilica se skupi, koža joj ogrubi, lice se prekri dlakom a punđe od pletenica postaše zašiljeni rogovi.“

„E la maga, vedenno tanta sgratutene, la mardisse, che le tornasse la faccie a semeletutene de na crapa e, ditto a pena ste parole, se le stese lo musso co no parmo de varva, se le strensero le masche, se le ’ndurzaie la pelle, se le ’mpelaie la faccie e le trezze a canestrelle tornaro corna appontute.“ (Bazile, 2007: 173)

Princip komičnog oglada se, kako smo dosad i videli, u kombinaciji različitih registara i nesvakidašnjom upotrebom retoričkih figura, čije stvaranje za pisca postaje svojevrsna igra. Metafora, personifikacija, asonanca, aliteracija, gradacija nisu samo upotrebljene da ulepšaju naraciju, nego se osamostaljuju i postaju same sebi svrha. Stoga, pogledajmo sledeći primer:

„Lassa, lassa ste mardette **ostarie**, che commenzano co nomme de nemice e fenisceno con segnefecato de male! [...] Lassa, lassa sto scomennesato ioco che mette a **riseco** la vita e se **roseca** la roba, che ne votta li **contente** e ne fruscia li **contante**, dove le **zare** te arreduceno ’n **zero** e li **parole** t’assotigliano comm’ a **pirolo!**“ (Bazile 2007: 538)

„Ostavi se tih prokletih krčmi, koje počinju imenom neprijatelja a završetak im znači zlo! Ostavi se te zabranjene igre kojom koja dovodi život u opasnost i polako jede robu, tera dalje uživanja i troši novac, gde te kocka načisto ogoli, a reči ti se zašilje poput čepa!“

Odlomak najslikovitije odražava Kročeoovu misao koja tvrdi da „Bazile, dijalekatski prozaista, priziva u pomoć Bazilea, učenog književnika“. (Kroče 1911: 56) Sam početak karakteriše upotreba igra reči u funkciji narodne etimologije, u reči *ostaria*, što je nemoguće prevesti na srpski jezik. Naime, otac prebacuje sinu što život troši u krčmi, i u pokušaju da ga odvрати, pokazuje mu kako se već u samom njenom imenu krije zlo

koje ona donosi: ona je složenica reči *oste* što znači neprijatelj, i reči *rio* što znači zao. Malo dalje, parovi reči *riseco-roseca*, *contente-contante*, *zare-zero*, *parole-pirola* postavljeni su naporedo formirajući paralelnu strukturu a zvučni efekat postignut pomoću aliteracije i asonance uspostavlja izuzetnu melodičnost. Ludički karakter pripovedanja je posledica vrlo učenog i proračunatog preterivanja, u kome ta ista „učenost više nema funkciju da autoritetom potkrepi neko dogmatsko ili moralno učenje, već služi grotesknoj igri, u kojoj se ono o čemu se govor i pokazuje – već prema potrebi – kao apsurdno ili kao besmisleno“ (Auerbah 1968: 277).

Još jedan oblik uticaja usmene književnosti predstavljaju rimovane formulacije koje su odraz narodne jednostavnosti, i koje su utoliko neobičnije što su uronjene svet bajkovitog i nestvarnog. Pre nego što svojoj ženi princezi otkrije tajnu pod čijim efektom će se pretvoriti u prelepog princa, Peruonto traži da jede suvog grožđa i smokvi: „Damme passe e **fico**, se vuoiè che te lo **dico**“ („Daj mi grožđa i smokvi, ako hoćeš da ti kažem“) (Bazile 2007: 84).

Čudesno u priči proizvodi i slika sveta iz perspektive deteta, čime novele dobijaju prizvuk nevinosti i dečje maštovitosti:

„... i ne samo da ta lepa kuvarica ostade bremenita, nego ostadoše bremenite sve stvari u kući, i posle nekoliko dana rodiše, tako da krevet rodi krevetić, sanduk rodi sandučić, stolice dadoše stoličice, sto stočić a noćni nokšir rodi noćno nokširče koje beše tako lepo ukrašeno da bi ga čovek naprosto pojeo.“

„... che non sullo sta bella coca deventaie prena, che tutte le mobele de la casa 'ntorzaro e 'n capo de poche iuorne figliattero, tanto che travacafece no letticiuolo, lo forziero fece no scrignatiello, le seggie facettero seggiolelle, la tavola no tavolino e lo cantaro fece no cantariello 'mpetenato accossi bello ch'era no sapore.“ (Basile 2007: 184-185)

Međutim, kako ne treba izgubiti iz vida činjenicu da je ovo delo namenjeno interakciji sa publikom, nije slučajno što je i nabranje vrlo važno stilsko obeležje novela. Ono može takođe značiti jedan sasvim novi i moderan pristup delu, u kome je tekst pred publikom otvoren te svako kolektivno čitanje može učiniti iznova drugačijim, shodno ukusu publike. To bi značilo da se beskonačnim nabranjem oštroumnih metafora tražilo od publike da i sama učestvuje u njihovom stvaranju (a to, prema Tezauru, pričinjava uživanje) i tako obogati tekst ili da pokaže svoje znanje u određenoj oblasti, kao na primer, u zoologiji:

„Bolje da su ti otpale ruke, uzroku svih naših nesreća, pre nego što si ubrala taj ruzmarin, zbog kojeg letimo na morsku obalu! I je l' si jela mačji mozak, sestro, kad si zaboravila na naše upozorenje? Evo postali smo ptice, plen kandži lunja, kobaca i jastreba, evo postali smo drugovi grmuša, štiglica, sova, čukova, svraka, vrana, belorepki, konopljarki, bukavaca, svračaka, ševa, liski, šumskih šljuki, žižaka, zviždaka, zeba, kraljića, velikih senica, svračaka, vijoglavki, ševa, zelentarki, muholovki, pupavaca, malih gnjuraca, trstenjaka rogožara, žabokrečina, vrabaca, divljih patki, garavuš, guski, zelenčica i detlića!“

“O che meglio te fossero cionate le mano, o causa de tutto lo male nuostro, 'nanze che cogliere chella mardetta rosamarina, che 'nce fa ire pe la marina! e c'hai magnato cellevriello de gatta, o sore mia, che te hai fatto uscire da mente l'avisu nuostro? eccoce deventate aucielle, soggette a le granfe de niglie, de sprovriere e d'asture, eccoce fatte compagne de acquarule, de capofusche, de cardille, de cestarelle, de cardole, de coccovaie, de cole, de ciale, de codeianche, de zenzelle, de capune sarvateche, de crastole, de covarelle, de gallinelle,

de galline arcere, de lecore, de golane, de froncille, de reille, de parrelle, de paglioneche, de capotortielle, de terragnole, de shiurole, de pappamosche, de paposce, de scellavattole, de semmazzarielle, de sperciasiepe, de rossielle, de monacelle, de marzarole, de morette, de paperchie, de lugane e de turzelupiche!» (Bazile 2007: 797)

Očigledno je da se Bazile ovde koristio leksikonom nabrajajući ptice bez ikakvog dubljeg razloga osim da začudi, i često umetanje naučnog stila, koji daje realnu notu nestvarnoj priči, čini je još nestvarnijom. Bazile je inspiraciju crpeo iz celokupnog znanja tako da je sve mogao učiniti pogodnim za naraciju. Čini se da ovaj barokni pisac poseduje svest o tome su granice među modelima imitovanja potpuno izbrisane: može se imitovati i stvarnost i fikcija što dovodi do toga da istovremeno postoje likovi iz grčke mitologije i napuljski seljak, dok prostor i vreme postoje tek da postave tanušne i nepostojane granice radnje. Zbog toga se u novelama prepliću dve vrste geografskih predela, onih koji su prilično nepoznati, poput šuma, planina, ribljeg trbuha i onih vrlo određenih, Napulja i njegove okoline.

Unutar novela i vreme je oneobičeno; javljaju se simbolične formulacije karakteristične za žanr bajke, poput ritualnih vremenskih odredbi „sedam godina, tri dana“ ili se navode u cilju prikazivanja trajnosti neke radnje, ali su podložne proširenju ili skraćanju. (Čarobnjak Fioravante obaveštava ženu da mora da otrči do kuće zašta mu je potrebno sedam godina i zatim se iznenada vraća.) Međutim, smene dana i noći, to jest svitanje i sumrak, kako su i kroz čitavu prethodnu književnu tradiciju bile predmetom mnogobrojnih metafora, poslužile su Bazileu za stvaranje neobičnih i začudnih metaforičnih slika u duhu barokne ingenioznosti (up. Tezauro 1960: 42). Kao i čitav svet „Pentamerona“ viđen u svojoj neprekidnoj pokretljivosti, i mikropriče Sunca, Meseca, Noći i Zore, komponovane su prema jednostavnoj fabuli u kojoj personifikovani protagonisti doprinose dinamičnosti celokupne naracije:

„kada izlazi Aurora da isprazni noćni nokšir svog starca, prepun bubrežnog peska crvene boje, kroz prozor istoka“

„quando esce l'Aurora a iettare l'aurinale de lo vecchio suio tutto arenella rossa a la fenestra d'Oriente“ (Bazile 2007: 38)

„pre nego što Sunce kao dvorski lekar krene u vizitu cveću, koji je bolesno i malaksalo“

„nnanze che lo Sole scesse comme a protamiedeco a fare la visita de li shiure che stanno malate e languede“ (Bazile 2007: 56)

„kada senke Noći gonjene žbirima Sunca napuštaju selo“

„quanno l'ombre de la Notte secotate dali sbirre de lo Sole sfrattano lo paiese“ (Bazile 2007: 102)

„kada je Mesec malim srpom svog zraka posekao na pola zakrpu neba“

„avendo oramaie la Luna dato 'nmiezo con l'azzetullo de li ragge a la zeppola de lo cielo“ (Bazile 2007: 146)

„kada Sunce vitlajući sa obe ruke mačem svetlosti okruženo zvezdama viče: *Odbijte, nitkovi!*“

„quando lo Sole ioquanno lo spatone a doie mano de la luce 'n miezo le stelle grida: *arreto canaglia!*“ (Bazile 2007: 154)

„kada je noć izašla da se igra *Raširi zavesu* sa zvezdama“

„comme scette la Notte a ioquare a *Stienne mia cortina* co le stelle“ (Bazile 2007: 316)

„jer su već zlatne kugle Sunca, kojim se igra na poljima neba, silazile put Istoka“

„perché oramai le palle ‘naurate de lo Sole, co le quale ioca pe li campe de lo cielo, pigliavano la renza verso l’Oriente“ (Bazile 2007: 300)

„čim je Sunce sirkovom metlom svojih zraka opajalo paučinu Noći“
„non cossi priesto lo Sole con la scopa de vrusco de li ragge annettaie le folinie de la Notte“
(Bazile 2007: 190)

Kod Bazilea se primećuje da je veliki broj metafora nastao pronalaženjem analogija sa svetom koji ga okružuje. Na taj način su se odlično uklopile u njegov narativni proseed jer upotreba retoričkih tehnika proizvodi priču, i nije samo način obrade teksta.

Smela stilska rešenja izuzetne učenosti, slikovitosti i melodičnosti u, slobodno možemo reći, postmodernističko-otvorenoj strukturi, čine ovo delo, „ovu lepu knjigu velike sočnosti“, („*ces beaulx livres de haulte gresse*“) (Auerbah 1968: 283) veoma modernim, koje se, zbog beskrajne raznovrsnosti, može čitati i kao „knjiga za razonodu“, uživajući kako u fabuli tako i u stilu, i kao vrlo ozbiljan tekst koji nudi mogućnosti za preispitavanje celokupnog nasleđa iz tradicije.

Izvori

Bazile 2007: G. Basile, *Lo cunto de li cunti*, Milano: Garzanti.

Bokačo 1990: Đ. Bokačo, *Dekameron*, prevela Jerka Belan, Sarajevo: Svetlost.

Bokačo 2007: G. Boccaccio, *Decameron*, a cura di Vittore Branca, Milano: Mondadori.

Literatura

Auerbah 1968: E. Auerbah, *Mimesis*, Beograd: Nolit.

Bahtin 1978: M. Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea*, Beograd: Nolit.

Kroč 1911: Croce Benedetto, *Saggi sulla letteratura del Seicento*, Bari: Laterza.

Đeto 2000: G. Getto, *Il barocco letterario in Italia*, Milano: Bruno Mondadori.

Kurcijus 2002: E.R. Curtius, *Letteratura europea e medioevo latino*, Firenze: La Nuova Italia.

Salinari-Riči 1987: C. Salinari, C. Ricci, *Storia della letteratura italiana*, vol. 2, Roma: Laterza.

Šklovski 1976: V. Sklovskij, *La cornice come procedimento del ritardo*, in *Una teoria della prosa*, Torino: Einaudi, str. 66–72.

Tezauro 1960: *Trattatisti e narratori del Seicento*, a cura di E. Raimondi, Milano: Ricciardi.

Zogović 1995: M. Zogović, *Marino i dubrovačka književnost*, Novi Sad: Matica Srpska.

Zogović 2005: M. Zogović, Književnoteorijska misao italijanskog baroka, *Dometi*, br. 122/123 (jesen-zima 2005), str. 47–64.

Zogović 2007: M. Zogović, *Književni barok: teorija i praksa*, Beograd: Narodna knjiga – Alfa.

Publikacije dostupne on-line:

Carlo Carcaterra, *Il barocco come nuova concezione del mondo*, <http://digilander.iol.it/letteratura/critica/seicento/barocco.htm>, 20.3.2011.

Victor Shklovsky, *Art as Technique*, <http://www.fas.harvard.edu/~cultagen/academic/shklovsky1.pdf>, 16.2.2013.

„LO CUNTO DE LI CUNTI“ BY GIAMBATTISTA BASILE: THE IMPOSSIBILITY OF LAUGHTER?

Summary

The collection of short stories, “Lo cunto de li cunti” or “Pentamerone” is most powerful expression of Baroque rethinking the previous tradition. Led by some of the basic tasks of creative poetics, like seventeenth century’s *poetica della meraviglia*, the author of the collection shapes his work satisfying the requirements of the audience, who wanted to be astonished by new and peculiar storytelling. Organizing the narration so it can perfectly fit the court atmosphere and creating a literary reflection of everyday life on court, Basile builds stories using a variety of genres, such as legends, folk tales, Greek tragedies and comedies, renaissance stories, but also a variety of techniques, which are often derived from non-literary sphere, for example theatre. His stories aren’t traditional stories with verisimilar narration, but rather fairy tale alike stories since he used a collective imagination as foundation to his artistic narration. Such pluralism of genres, so typical for postmodern literature, inevitably causes also stylistic diversity, to which Basile pays special attention. The prose is rich in metaphors, alliteration, assonance, word games, etymological figures, enumerations which puts aesthetic dimension of the story above any other. However, this stylistic refinement doesn’t have any measure, but the exaggeration produces grotesque and bizarre image. The grotesque is based primarily on the language, which is released from the traditional rules and is free to express the world around free complying the free will of the one who uses it. Moving the boundaries in imitation and unifying the contrasting elements the collection embodies at the same time one of the great themes of the Baroque: a game of illusion and reality, or truth and falsehood.

Key words: laughter, *meraviglia*, metaphore, rethinking, folk, aulic, impossible

Branislava D. Pejak

Никола М. Поповић¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет

НЕМОГУЋИ НЕПРИЈАТЕЉ И АПСТРАКТНА ГРАНИЦА: ФАНТАСТИЧКИ ЕЛЕМЕНТИ У ПРОЗИ СА РАТНОМ ТЕМАТИКОМ ДИНА БУЦАТИЈА

У раду се разматра однос елемената фантастике и ратне тематике у прози савременог италијанског писца Дина Буцатија (1906–1972), једног од најзначајнијих италијанских писаца надреалистичких тенденција.

У роману *Таиарска џустиња* (1940) и приповеткама Д. Буцатија мотиви немогућег непријатеља и апстрактне границе спојени су са интроспективним током наратива и промишљањем рата. Ови мотиви су анализирани као књижевна стилизација на плану алегорије и апсурда.

Буцатијева проза посматра се и у контексту Буцатијевих ратних репортажа те традиције италијанске прозе са антиратним ангажманом.

Кључне речи: ратна тематика, фантастика, алегорија, апсурд

1. Фантастика и синтетичност стила у прози Дина Буцатија

Дино Буцати (1906–1972) један је од најпревођенијих италијанских писаца двадесетог века, познат пре свега по роману *Таиарска џустиња* из 1940. године, екранизованом 1976. године у режији Валерија Цурлинија. Са гледишта књижевне историје Буцати је специфична појава у савременој италијанској књижевности, пре свега по томе што се његово стваралаштво након Другог светског рата, својом фантастиком и надреалистичким тенденцијама², развијало мимо тадашње главне књижевне струје – неореализма. *Таиарска џустиња* протумачена је на више начина, између осталог у социопсихолошком смислу као антиципација друштвене ситуације пред фашизмом који ће захватити Италију (в. Gramone 2004). Утицај Камија и Сартра, у најширем смислу филозофије егзистенцијализма и апсурда³, прожима Буцатијеву интроспекцију у властити живот

1 nikparma@yahoo.it

2 „Магични реализам“ је једна од ознака коју је књижевна критика користила за прозу Д. Буцатија. В. Ден Босхе (в. Van Den Bossche) сматра да „комплексна веродостојност радње и бизарна хронолошка суздржаност“ приповедања приближавају Буцатијев стил фантастичком роману, надреалистичком роману и магичном реализму као књижевном изразу. Други аутори (в. Paula Parise Pinto) посматрају Буцатијев фантастички стил као специфичан наставак и опозицију традицији изворног Бретовог надреализма, који је у италијанској књижевности код Д. Буцатија добио својеврсну манифестацију.

3 С. Пачифичи (в. Pasifici 1955) анализира одјек филозофских ставова Сартра, Бергсона, Ничеа и Кјеркегора у италијанској књижевности и егзистенцијалистичке поставке код Пирандела, Зева и Моравије; из корпуса светске књижевности помињу се у вези са тим Елиот, Томас Ман, Џојс. Суштину егзистенцијалистичког концепта, садржану у констатацији „живот је апсурд“, фабулирали су по мишљењу С. Пачифичија писци Луиђи Пирандело, Алберто Моравија, Елио Виторињани, Наталија Гинзбург, Чезаре Павезе и Дино Буцати.

и у околину. У истој равни може се говорити о утицају Кафкиног књижевног света, „антинатуралистичког субјективног апсолутизма у експресионистичком кључу“ (Strelka 1894: 435), иако је Буцати сам одрицао сродност свог дела са кафкијанским мотивима. Књижевне паралеле попут оне са романом *Ишчекујући варваре* јужноафричког нобеловца Џ. М. Куција и романом јапанског списатеља Кобоа Абеа *Жена у џеску* (Strelka 1984: 440, уп. Sala 2010) само потврђују тезу да рецепција дела укључује читалачко искуство колико и стилске вредноте епохе у којој је настало. Модерне књижевне теорије, посебно у критичарском знаку Умберта Ека, заговарају више различитих читања, што одговара вишеслојној структури коју граде како аутор, тако и читалац⁴.

Последњих деценија Буцатијево дело утемељује своје место у контексту италијанске књижевности двадесетог века и поприма нова значења. Пажња нове италијанистике усмерена је на Дина Буцатија, као мултимедијалног уметника – речено савременим изразом, писца широког жанровског распона који је писао приче, романе, поезију и неколико оперских либрета, бавио се сценографијом и сликарством. У међуратном периоду у његовом стваралаштву присутан је утицај италијанских футуриста, посебно Де Кирика, те надреалистичких мотива сликара Алберта Маргинија⁵, а у каснијем периоду лични ангажман прожима тематску и фабуларну структуру његових прича. У фантастичкој прози Д. Буцатија, печат сликара видан је у метафоричком и геометријском приказивању простора, те у опису ониричких стања.

Просторности и колориту супротстављен је сведен, такорећи фактографски стил својствен новинарству, односно ратној репортажи као реалистичкој новинарској дисциплини пар екселанс. Буцатијево програмско начело „што је тема фантастичнија, језик мора бити једноставнији“ (Buzzati 1973: 169)⁶, добија у његовој прози са ратном тематиком најдиректнију примену. Буцати припада плејади италијанских књижевника који су по својем основном позиву били новинари – цео радни век провео је у дневнику *Коријере дела Сера*, а роман *Тајшарска џусџиња* настаје након извештавања са ратишта у Абисинији и поморских битки на Медитерану (в. Buzzati 2012). Пажњу савремене италијанистике заокупљује управо двосмерност ових утицаја – присутност „фантастике“ у новинарству⁷ и ликовност наративног стила у фантастици *Тајшарске џусџиње*, те приповеткама попут програмске и често цитиране *Седам гласника* које су према свом основном наративном и контекстном слоју ратне приче.

4 С. Мартин (Martin 1995: 70) анализира интертекстуалне везе приповетке *Седам гласника* са европском традицијом бајке и епске приповести о потрази, какви су грчки митови. Сматра да „одсуство темпоралне и географске одређености“ смешта у фокус читаочев ангажман и издваја Буцатијево приповетку у односу на његове претходнике у западноевропској литератури.

5 А. Колекја уочава три фазе у сликарском стваралаштву Д. Буцатија: симболистичку (1923–1930), фигуративни надреализам (1930–1964) и последњу (1964–1972) где је приметан утицај поп арта и стрипа (в. текст „Buzzati pittore“ на <<http://lnx.whipart.it/html/modules.php?name=News&file=article&sid=447>>).

6 О специфичности Буцатијевог синтаксе погледати у: Sopron 2009.

7 Како сматра А. Грамоне (в. Gramone 2004) Буцатијево репортаже са ратишта (обједињене у књизи *Cronache terrestri*) измакле су се фашистичком етосу који је владао тадашњим новинарством, а уместо фашистичког кредо у *свесности данашњице* и *сигурности у суџра* биле су прожете дубоким осећањем несигурности и страха. Битке су приказиване као сукоби у онтолошком смислу а „метафизички пејзаж лишен хронолошког и географског оквира, одражавао је тим више величину ратног разарања.“

2. Символичка знаковност простора и психолошка реалност

Две равни кроз које Буцати у прози са ратном тематиком гради свој свет фантастике су самопосматрање и симболичка знаковност простора. У романима и приповеткама ментална стања се пројектују кроз пејзаж – пустињски предео у роману *Таџарска пустиња* или планине севера као у приповеци *Il Mantello* објављеној у збирци *La boutique del mistero* (1968)⁸. Географски простор отворен перцепцији главног јунака, постаје уједно и матрица око које се гради његов идентитет. Е. Кенкалон (Cancalon 1977: 36) сматра да Буцатијева проза са ратном тематиком има превасходно метафизичко усмерење и да су просторни елементи истовремено „материјални симболи психичке дилеме и компоненте укупне тематске структуре“. Издвојила је три елемента који утичу на перцепцију света кроз визуру главног јунака у *Таџарској пустињи*: механизми затворености у тврђави Бастијани, поглед из затвореног простора и бинарна опозиција светлост-тама. Аридни пустињски амбијент постаје подлога за мутације и дубоке промене људског стања и као такав упућује на алегорично тумачење романа. Д. Сала (в. Sala 2010: 56) истиче да у роману *Таџарска пустиња* пејзаж одговара пустињском пејзажу у његовом природном облику „неисквареном антропичним елементима“, и такав пејзаж „надилази обележја посебне културе и добија симболичка значења важна за људску егзистенцију“. На то упућује и непостојање географске одреднице за простор, осим назива тврђаве Бастијани која се налази на рубу царства, на једном делу „мртве границе“ пред којом је камењар и неплодна земља:

„А иза, што се налазило? С друге стране тог негостолјубивог зданја, иза круништа и казамата, иза пушкарница што су затварале поглед какав се свијет видео? Какво је било то Сјеверно краљевство, камена пустиња којом није никад ступала људска нога? Земљописна карта – Дрого се нејасно сјећао – означавала је с ону страну границе пространу зону с врло мало назива, али с врха Тврђаве, хоће ли се видјети барема неко село, нека ливада, нека кућа или можда само оčaj пусте ненастанјене крајине?“ (Buzzati 1972; 18–19)

Таџарска пустиња је роман амбијента који се гради синестезијом и алегоријом, уз вишефункционалну употребу придева:

„Sva je sutjeska već bila ispunjena tamnim ljubičastim sjenama, samo su gole travnate krete planina na nevjerovatnim visinama bile obasjane suncem kad Drogen iznenada ugleda ispred sebe golemu, crnu, na pozadini vedrog noćnog neba, bez oblaka, neku građevinu vojničkog izgleda, koja mu se pričinu drevna i pusta. Giovanni osjeti kako mu je srce jače zakucalo jer je to vjerovatno Tvrđava, ali sve se, i zidine i cijeli krajolik, ukazivalo čudno i neprijateljski.“ (Buzzati 1972: 8)

Геометрија простора и координате годишњих доба, које бацају сенку на зидине тврђаве, настаниле су се у свести младог официра који пролази кризу младачког живота, а касније још дубљу кризу зрелог доба када сабере протекло време у мртви чвор који може разрешити једино смрт. Фигуре простора попрамају симболичку вредност а аутоцитати (в. Peruško 2006: 58), постају ликовни и књижевни модели. Мотиви фантастично-чудесне традиције, од готичког

8 Име главног јунака, Ђованија, који се враћа кући упућује на паралелу са романом *Таџарска пустиња* који се завршава суочавањем главног јунака са смрћу, те се ова приповетка може тумачити и као алтернативни завршетак романа.

и викторијанског романа до романтичне и постромантичне фантастичне прозе, носе снажну еротску компоненту и преиспитују тему жудње и забране, изражену кроз присуство границе. Руб државе и крај царства тема је и програмске приче *Седам гласника*, где је присутан динамизам супротног смера него у „Татарској пустињи“. Протагониста романа *Татарска пустиња*, Ђовани Дрого, загладан је у простор који се пружа иза границе, док главни јунак *Седам гласника* напредује ка граници царства удаљавајући се од полазног места.

Метафоре и алегорије у Буцатијевој прози са мотивом рата описују основне људске осећаје: планина – самоћу, град – мноштво, пустиња – бесконачност (в. Хаџи Поповић 1997). У таквом контексту, нада постаје крајње стање свести, апсурдно и неразумно осећање које неће посустати, а живот се троши на ишчекивање догађаја који се никада неће збити. Психолошки поступак интроспекције, односно самопосматрања кроз пејзаж, представљен је преко чулних слика, при чему су мрак и хладноћа скоро увек повезани са одсуством светлости и звука:

„Nigdje se nisu vidjela svjetla, niti se glasile noćne ptice, samo je ovda-onda dopiralo kлокотanje dalekih voda.“ (Buzzati 1972: 10)

Тврђава и град, планине и пустиња, земља и небо, грађански живот и војнички позив постају бинарне опозиције у смислу семиотичког троугла, чија порука упућује на дубоку тајновитост људске егзистенције⁹. Буцати баштини традицију италијанске прозе са јасним и рељефним описима, реализам који прелази у експресију слике са пројекцијом унутарњег у вањско путем персонификације и алегорије, затим преко метафоричке симболизације у геометријску фигуративност. У овом смислу, експресионизам прераста у надреализам који обележава Буцатијев фигуративни дискурс. Бинарне опозиције горе-доле и високо-ниско симболизују нејасне слутње нечег злокобног, стрепњу и умор, муклу горчину, безвољност и тугу, тескобу, мучнину и самоћу, резигнацију, благу утеху, које пројектује у вањски свет. Пејзаж је у корелацији са унутрашњим стањем стрепње и страха:

„Заштете. Гдје ли је Дрого видео већ такву крајину? Је ли то било у сну, или је изградио у маšti читајући неку древну причу? Чинило му се да их препознаје, те ниске рушевне клисуре, вјугаву долину без дрвећа и зеленила, оне накривљене провалије и напokon онај трокut пuste равнице што је клисуре пред њом нису sasvim zaklanjале. Из dubine његове душе bijahu се пробudили duboki odjeci, а он их није mogao shvatiti.“ (Buzzati 1972: 27)

Опис ониричких стања често је најаву за даљи фабуларни ток приповедања, посебан свет који „нимало није чудно Дрога“, са својим посебним распоредом, као у сну о Ангустини, који најављује његову смрт која ће се десити касније у роману. Ониричка стања су лајт-мотив романа и уједно део пишчеве поетике:

„Између прозора на којима се био nalaktio i one чудesne palače – razmak od dvadesetak metara - počele su međutim lebdjeti krhke prikaze, možda slične vilama, iza kojih se

9 Имберти (Imberty 1992: 197) сматра да Буцатијева фантастика прави искорак у односу на традиционалну фантастику, креће се у супротном смеру „чинећи неверодостојним (дакле, не сличним стварносном, те стога узнемирујућим и нелагодним у фројдовском смислу) догађаје које је нормално очекивати“.

vukle tanke koprenaste povlake, blistave na mjesecini. U snu prisustvo takvih bića, nikad nevidenih u zbiljskom svijetu, nimalo nije čudilo Droga. Ona su se talasala u zraku u polaganim vrtlozima, dodirujući neprestance onaj uski prozor.“ (Buzzati 1972: 68)

„Drogu se učini da ih čuje, te tajanstvene neprijatelje, Tatare, šćućurene u grmlju, u raspuklinama klisura, nepomične i nijeme, stisnutih zubi: čekaju mrak da navale. Međutim su stizali i drugi, četili se prijeteci, polako iz sjevernih magla. Nisu imali ni glazbu ni pjesme, ni blistave sablje ni lijepe zastave. Oružje im bijaše bez sjaja da ne bi blistalo na suncu, a konji dresirani da ne njište.“(Buzzati 1972: 78)

За једну од најснажнијих сцена у роману, сцену Ангустинове смрти у снежној олуји, испод највишег планинског врха, писац користи придеве из дискурса фантастичне прозе:

„Angustina, kao netko kome je dosadno, prekorači podboj i ljupko sjedne na nosiljku. Začarana kočija blago se pomakne i krene.“ (Buzzati 1972: 116)

Tako se udaljio u noći, s nekom gotovo neljudskom plemenitošću. Magična povorka krene vijugajući polako prema nebu, sve više i više, dok ne posta nejasna brazda, zatim pramen magle i nestane sasvim.“ (Buzzati 1972:116)

Сцена је у корелацији са одељком у којем Ђовани Дрого сања пријатеља као дете, бледог, у баршунастом оделу и с оковратником од беле чипке:

„Na prozoru one čudesne palače evo jednog krhkog lika: on, Angustina, još dijete, stravično blijed, u lijepom baršunastom odijelu, s ovratnikom od bijele čipke; utornom kretnjom otvara prozor, saginje se prema prikazama, koje lebde uz podboj prozora, kao da je s njima prislan, kao da su prijatelji i hoće nešto da kaže).“ (Buzzati 1972: 113)¹⁰

У Буцатијевој прози војнички позив психолошки је постављен између наде у славу победу над непријатељем и пустошне свакодневнице војничког живота. Извајано је неколико ликова чији се животи судбоносно преплићу, остављајући траг у сазревању и самопромишљању властите слободе и заточеништва. Тврђава постаје случајан или намеран избор, на супрот граду као простору слободне воље. Буцатијев наратив са ратном тематиком увек прати фасцинација непознатим простором, која се испољава кроз сажимање времена, садашњег, прошлог и будућег, познатог и страног.

3. Самопосматрање и фикција на плану алегорије и апсурда

Самопосматрање и фикција су главне смернице Буцатијевог наративног дискурса. Психолошка основа романа је обузетост драмом о Татарима као непријатељу који може доћи са немогуће стране, из пустиње. Тако пустиња постаје опсесивна тема за коју се везује нада да војничко време не пролази узалуд, да ишчекивани непријатељ долази, као и слава у одбрани границе. Граница је под-

¹⁰ На корелацију одломака упућује и пишчева намерна употреба курзива којом се прави дигресија у односу на главни ток наратива. Прикладно је напоменути да бајковити слој у овим пасусима успоставља асоцијације на Дикенса и Андерсена.

ручје које дели реални свет и свет фикције. Интроспекцијом протагонист романа Ђовани Дрого прати пролажење своје младости кроз стања отуђења од града, који у таквом амбијенту постаје слика напуштене будућности, а следи губљење илузија и упоредо њихова пројекција у годишња доба која се смеђују по универзалним законима природе у необичном пејзажу. У простор се пројектује унутарњи свет протагонисте који обухвата скалу осећања од самоће, беса и немира до илузије херојског чина у борби са непријатељем, што је заправо предосећање фасцинантног рата који опседа свест свих добровољних заточеника тврђаве.

Алегоријско читање романа *Таишарска пустиња* открива социопсихолошку позадину атмосфере уочи Другог светског рата. Ментални лексикон главног јунака и других ликова у роману обележава зачараност и усамљеност у тврђави где се рађа мушко пријатељство (в. Nerenberg 1997), дубоко разумевање и поштовање за другог човека јер свако носи свој део судбине, која је апсолутна и као таква постаје крајњи смисао живота у апсурдном кругу тврђаве. Врло је значајно поглавље о Ангустини, који умирући слави живот. Игра карата добија симболични смисао, као код Достојевског или Андрића. Ангустинина смрт је херојски чин и има егзистенцијални смисао за његове другове:

„Ni on, kao ni mi nije sreo neprijatelja, ni za njega nije bilo rata. Pa ipak, umro je kao na bojnopolju.“ (Buzzati 1972: 118–119)

Метафора непријатеља у Буцатијевој прози се на модеран начин надовезује на средњовековне витешке епове где врхунац симболизује тренутак директног сучељавања са противником који се описује као негативна страна или пак као врли противник, чија храброст и врлина одражавају позитивне тенденције бића (Imberty 1992: 189). *Таишарска пустиња* је портрет официра Ђ. Дрога који прима прву официрску дужност у тврђави Бастијани, пун противуречних осећања са својих двадесет пет година. У педесет четвртој години добија чин мајора, познаје тајне и рутину војничког заната, судбине људи који су као и он одвојени од града – у затвореном простору тврђаве и отвореном простору необичног пејзажа. Камењар и пустињу надвисују планински врхови, а са северне стране рубови непознате земље која носи назив по легенди о Татарима. Необуздана младалачка жеља за славом која иде уз војнички позив понела је Дрога, као и подређене и надређене по чину, да свако на свој начин чека судбоносни догађај. Дрога ће упознати пријатељство, али и меланхолију услед једноличног тока времена и неумитне пролазности живота.

Погранична утврда је алегорија, симболична слика медитације и интроспекције коју прате мрачне мисли, туга и самоћа:

„Nije li on običan čovjek, koji ima pravo samo na osrednju sudbinu?“ (Buzzati 1972: 143)

Протагонисту романа не напушта предосећај судбоносних збивања, мисао да срећни дани у његовом животу тек треба да дођу, а јавља се и осећај горчине због скрајнутости властите егзистенције јер је „утрошио цијели свој живот у очекивању непријатеља.“ (Buzzati 1972: 137) Ако је сам живот апсурд, како су писали Ками, Сартр и Кафка, онда је и Буцати писац са филозофским концептом егзистенцијализма. У тврђави је све спремно за коначни сукоб јер непријатељ долази, а мајор Дрога, болестан, бива отпуштен и напушта тврђаву: „Док су они

ишли у борбу, он је силазио у кукавичку долину.“ (Buzzati 1972: 143) Опозиција високо-ниско појачава контрасте. Остала је још последња битка у коју Дрого улази као усамљен човек који резигнирано размишља о животу и смрти. Усправио се у кочији, коначно без страха, да прихвати битку као херој. Смрт је коначница, разрешење од свести и на крају суочење са самим собом и апсурдом егзистенције. Дрого је спреман да живот замени личном битком коју мора водити сам, херојски како приличи човеку чији су последњи часови судбински одбројани.

Татарска пустиња је роман о самоћи, егзистенцијалном стању у којем појединац и поред других људи осећа пустош као психолошку стварност. Амбивалентност овог питања лежи у тези коју излаже главни јунак супротстављајући две опције:

„Sad kad je postojala mogućnost povratka građanskoj zajednici, sve su se te priče činile dječake ludorije, nitko nije htio priznati da je ikad vjerovao, i nije oklijevao da se tome smije.“ (Buzzati 1972: 145)

„Nije istina da su svi oficiri došli ovamo po molbi? Svi su bili prisiljeni da ostanu ovdje kao i ja, nije li možda tako?“ (Buzzati 1972: 147)

Гранична стања памћења и чулна перцепција описане у роману *Татарска пустиња* могу се по нашем мишљењу протумачити из угла когнитивних наука. Способност заборављања подстакнута је војничким начином живота који се темељи на навикама и хијерархији у служби, те на могућности да се стекне слава и место у друштву какво пожртвовање заслужује. Мотивска грађа романа, пропуштена кроз филтере самоспознаје и дезилузије, вишестрано илуструје психолошка стања јунака које стицај околности окупља у истом простору.

Татарска пустиња у фабуларном смислу остаје реалистички вођена прича о војничком животу у касарни а фикцију оличава пустиња као празан простор који је симболичка транспозиција пропуштеног, недоживљеног и недосегнутог у стварности. Фигуре простора одређене су бројним алузијама на присуство човека у природи. Инхибиција, неспоразуми и случајности, заборављање и потискивање прошлог, сажимају се у појам фантастичког који се може изједначити с појмом немогућег, који се не може догодити, постојати или направити, у шта је тешко поверовати. Граница је вишеслојан знак који има конкретне и метафизичке референце.

Литература

- Atchity 1978: K. Atchity, Time in Two Novels of Dino Buzzati, *Italica*, Vol. 55, No. 1, 3-19.
 Biagi 2007: P. Biagi, L'uomo davanti al mistero, y: *I luoghi del mistero*, Padova: Messaggero.
 Buzzati 1972: D. Buzzati, *Tatarska pustinja*, prevela J. Belan, Rijeka: Otokar Keršovani.
 Buzzati 1973: Dino Buzzati: Un autoritratto, Dialoghi con Yves Panafieu (luglio- settembre 1971). Verona: Mondadori.
 Bucati 1998: D. Bucati, Prodavnicatajni, prevela C. Jakšić, Beograd: Ne&Bo.
 Buzzati 2012: D. Buzzati, Cronache terrestri, Milano: Mondadori.
 Cancalon 1977: E. Cancalon, Spatial Structures in the Narrative of Dino Buzzati, *Forum Italicum*, Vol. 11, No 6, 36-46.

- Capoferri 1998: F. Capoferri, Dal romanzo di Dino Buzzati al film di Valerio Zurlini, *Italica*, Vol. 75, No 2, 226–241.
- Colecchia, Antonio: Buzzati pittore, < <http://lnx.whipart.it/html/modules.php?name=News&file=article&sid=447> >. 17.8.2012.
- Fannelli 1992: G. Fannelli, Buzzati, la critica e il fantastico, y: y: N. Gianetto (ред.), *Il pianeta Buzzati. Atti del Convegno Internazionale Feltre e Belluno*, 12–15 ottobre 1989. Milano: Mondadori, 387–398.
- Geerts 1976: W. Geerts, Il nucleo narrativo-programmatico nei racconti di Buzzati, *Italica*, Vol. 53, No. 1, 3–7.
- Gerace 2007: A. F. Gerace, Inventario di magia nella narrazione breve di Buzzati, y: *Esperimento di magia di Dino Buzzati: una proposta d'analisi*, Rende: Università della Calabria, Centro editoriale e librario, 128–142.
- Gramone 2004: A. Gramone, Dino Buzzati's Journalism: Reporting from the Borderline, *Neohelicon*, Vol. 27, No 1, 179–190.
- Imberty 1992: C. Imberty, Il rivale assente, y: N. Gianetto (ред.), *Il pianeta Buzzati. Atti del Convegno Internazionale Feltre e Belluno*, 12–15 ottobre 1989. Milano: Mondadori, 184–204.
- Lacroix 1992: J. Lacroix, Utopie buzzatiane: il racconto dell'altrove, y: N. Gianetto (ред.), *Il pianeta Buzzati. Atti del Convegno Internazionale Feltre e Belluno*, 12–15 ottobre 1989. Milano: Mondadori 199–218.
- Martin 1995: S. Martin, Buzzati and His [?] Reader of "I Sette Messaggeri", *Italica*, Vol. 72, No. 1, 70–82.
- Nerenberg 1997: E. Nerenberg, Tartar Control: Masculinity and impegno in Buzzati's *Il deserto dei Tartari*, *Italica*, Vol. 74, No. 2, pp. 217–234.
- Nerenberg 2001: E. Nerenberg, *Representing Confinement during and after Italian Fascism*, Toronto: University of Toronto Press.
- Pacifici 1955: S. Pacifici, Existentialism and Italian Literature. Foray Through Existentialism, *Yale French Studies*, No. 16, *Foray Through Existentialism*, 79–88.
- Peruško 2006: T. Peruško, Buzzatijeva igra znakova, *Art. br. 32*, 57–59.
- Parise Pinto, Paula, *Aspectos de surrealismo em contos de Dino Buzzati*, Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, < <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8148/tde-12032008-151513/en.php> >. 14.8.2012.
- Polcini 2010: V. Polcini, Between Two Traditions in Dino Buzzati's Christmas Stories, *Modern Language Review*, Vol. 105 Issue 3, 713–731.
- Rawson 1992: J. Rawson, La lingua dei colori in Buzzati, y: N. Gianetto (ред.), *Il pianeta Buzzati. Atti del ; Convegno Internazionale Feltre e Belluno*, 12–15 ottobre 1989. Milano: Mondadori, 285–292.
- Sala 2010: D. Sala, Desert as Revealer of Contradictory Thruths in Dino Buzzati's *The Tartar Steppe* and Kobo Abe's *The Woman in the Dunes*, *Scientific Journal of Humanistic Studies*, Vol. 2 Issue 3, 56–60.
- Sopon 2009: D. Sopon, Lingua e stile in Dino Buzzati, *Lingua. B. Culture & Civilization*, Jan2009, Vol. 8, 45–51.
- Strelka 1984: J. Stelka, Kafkaesque Elements in Kafka's Novels and in Contemporary Narrative Prose, *Comparative Literature Studies*, Vol. 21, No. 4 (Winter, 1984), 434–444.
- Хаџи Поповић 1997: И. Хаџи Поповић, Врт људских корена, *Летопис Матице српске*, књ. 460, св. 5, 703–713.
- Van Den Bossche, Bart: Mitopoiesi e tipologia ne *Il Deserto dei Tartari* di Dino Buzzati, < <http://www.vlrom.be/pdf/981buzzati.pdf> >. 15.8.2012.

**IMAGINARY ENEMY AND FICTIVE BORDER: FANTASTIC ELEMENTS IN THE
PROSE WITH WAR TOPICS BY DINO BUZZATI**

Summary

This paper examines the relation between fantastic elements and war-related motifs in the prose of contemporary Italian author Dino Buzzati (1906–1972). Buzzati is one of the most important contemporary Italian writers who incorporates surrealistic tendencies towards the fantastic in his narrative style.

In Buzzati's novel, *Il Deserto dei Tartari* (1940), and many of his stories, the motifs of imaginary enemy and fictive border are linked to an introspective wartime narrative. The paper analyses war-related motifs as a literary stylisation through allegory and the absurd.

This paper places Buzzati's prose in the context of Buzzati's war reports and the wider context of Italian anti-war prose.

Key words: wartime narrative, fantastic, allegory, absurd

Nikola M. Popović

Мара Кнежевић¹
*Универзитет и Новом Саду
Педагошки факултет у Сомбору*

КЊИЖЕВНОСТ КАО ДУХОВНО УПОРИШТЕ ЧОВЕКА

Човек као физичко и духовно биће има потребу за остваривањем своје личности. Уколико је немогуће остварити потребе човека, проживети их у стварности, прибегавање ка уметности је неминовно. Књижевност је област уметности без које је људски живот незамислив. Какав би био живот без књижевности? Она нас обогаћује, испуњава, лечи, духовно уздиже, усхићује, растуђује, поучава, спаја, образује. Она нас учи прошлости и води ка будућности. Понире у чудесне светове маште, обликује ликове, отвара врата за незаборав, узноси нас до висина и спушта на земљу са које смо поникли. Кроз њу утапамо тугу и ширимо радост, остварујемо неоствариве жеље и снове, оснажујемо дух и тражимо смисао живота. И зато, човек не може без књижевности, нити књижевност може без човека. Она је последње човеково уточиште и свременско духовно упориште.

Кључне речи: књижевност, култура, образовање, морал, упориште

Књижевност као духовна потреба човека

Човекова личност је врло сложена. Поред физичких потреба да би се личност остварила неопходно је и задовољење духовних потреба. Спој душе и тела услов је комплетне личности. Духовна потреба човека остварује се изражавања његових мисли и осећања језичким путем.

„У модерним теоријама књижевности стварност у уметничком тексту је заправо нова стварност у којој влада посебан смисао захваљујући језику. Књижевност ствара предметност посебне врсте зог способности језика да уобличи посебну врсту предметности.“ (Кајзер, 1973)

Изражавање различитих осећања: туге, бола, среће, радости, остварује се поистовећивањем са ликовима и осећањима приказаним у књижевном делу. Ако посматрамо књижевност у функцији естетског, она је ту у својој изражајности незамењива. Оплемењује и обогаћује човеков свет, понире у душу и јача његову духовност, снажи личност и улива јој сигурност. Дакле, књижевност је духовна потреба човека. Као што и други видови уметности сликарство и музика, употпуњују духовне потребе човека својим изражајним средствима сликом, односно тоновима, књижевност има ту привилегију да се изражава најсложенијим средством-речима.

Потреба за испољавањем осећања постоји код сваког човека, а реч је та која најсликовитије може то да прикаже. Када човек остане без речи, значи да је доживљај толико дубок да су и речи постале сувишне. Уметник, песник има таленат да осети човекову душу, да допре до ње и пружи јој утеху. То могу само „ве-

1 maraknez@sbb.rs

лики уметници“. Запитајмо се, дакле, какав би нам живот био без књижевности и да ли би уопште био могућ?

Значај књижевности у култури српског народа

У српској народној књижевности доминира херојска слика о народу који се вековима борио за слободу, за симбол опстанка човека. Митска везаност за Косово уз богату машту траје вековима и генски се преноси са генерације на генерацију као услов постојања једне културе и духовне нити уткане у све поре људског битисања.

Уз дугу историјску традицију и богато историјско искуство, уз митове и легенде, српском народу је православна вера одувек била једино сигурно духовно уточиште. У средњем веку у Србији књижевност је религиозног карактера. Православна етика је изнад естетике у књижевном делу. Жанр су хагиографије, биографије, похвале, а писци свештена лица: Свети Сава, Доментијан, Теодосије, Јефимија. Описивање живота светаца је у служби приказивања божанског у сликовитим догађајима. Божанско и митско су изнад стварних догађаја. Свети Сава је своја дела уткао у духовни живот Немањинке Србије. Калуђер, архиепископ, законописац, оснивач манастира, преводилац, писац *Житија Светиоџ Симеуна*, творац националне цркве, дипломата, учврстио је јединство цркве и државе.

У *Беседи о правој вери* Свети Сава каже:

„Духовна наука није игра, нити речи безумља мисли људских, него је то проповедана света вера Божија на којој су основани свети чинови у Христу Исусу Господу нашем, о Коме Пророци Светим Духом Божјим прорекоше, и Мученици исповедише, и сви Свети сачуваше.“ (Поповић, Ј. 1993:80)

Биографије светаца и владарау којима су истакнуте светле стране личности, занемарују све што није у служби хришћанског и божанског. У *Похвали кнезу Лазару* Јефимија молитвено захваљује Лазару, религиозном владару, на великој жртви, на избору небеског, вечног царства, захваљује што се одрекао земаљског царства и запутио мученичким Христовим стопама.

„Наша права култура је светосавска култура; у њој је свака мисао, свако осећање, свака духовна дјелатност сарастворена са мислима, осећањима и дјелатношћу Светога Саве. Она је сва утемељена на јеванђељским мислима; у свему је присутна вјечност; сва је усмјерена Христовим путем.“ (Ребић, Ч. 2003:30)

Српска народна књижевност настала је не само као израз расположења и духовне снаге, него и као потреба да се историјски догађаји прикажу кроз доживљај о трпљењу под туђинском влашћу и неминовношћу борбе за слободу. У томе предњачи свакако српска народна епика. Не само да опева истините догађаје и јунаке, већ их осветљава ореолом мученика и јунака који сеопредељују за истину и правду, који се уздају у Бога и његову помоћ, „а *шако ми Бога јединио-џа*“, у праведној борби за опстанак.

„Изгледа да је савршено тачно то што социолози тврде да се културе распадају онда када у њима нема извора надахнућа, када нема снажних убеђења. Али садржај вере је оно што је одлучујуће, бар са хришћанске тачке гледишта.“ (Флоровски, Г. 1995:6)

Српска епика до Косова и од Косова постаје средиште народне књижевности, централно место које инспирише књижевнике и која се темама и мотивима увршћује у токове савремене књижевности. Вечита инспирација, мит о Косову, незаобилазан је у историји српске књижевности.

„Таква књижевност, чије је извориште у народу, била је стопљена са историјом и израз историје: у њој је спој народне усмене историје и фактографске опште место; о том споју су писали Јован Рајић, Вук Караџић, Стојан Новаковић, Владимир Ђорђевић, Радован Самарџић.“ (Деретић, Ј. 1994)

Књижевност утиче на човека у доношењу судова о ликовима и догађајима преносећи читаоцу доживљај онако како га стваралац види и осећа. Читаоцу остаје слобода да самостално процени реалност књижевног дела од тенденциозне намере да буде обманут на шта указује и историчар српске књижевности Јован Деретић:

„Историја показује да је српска књижевност најстрасније и најупорније ширила заблуду о југословенској држави и идеологији југословенства.“ (Деретић, Ј. 1996)

Књижевност је, нажалост, била употребљавана тенденциозно у политичке сврхе, како у идеји о југословенству које је доживело крах 90.тих година 20. века кроз братоубилачки рат и крвопролиће, тако и у величању народноослободилачке борбе као једино исправног пута који се током Другог светског рата претворио у братоубилачки рат српског народа чији се трагови неспоразума и подела осећају и данас.

Књижевност треба пре свега да испуни своју естетску и етичку функцију чувајући се што је више могуће од навале тенденциозних политичких утицаја.

Књижевности и образовање

Народ образовањем унапређује свој развој. образовање је услов напретка друштва. Стицање знања могуће је на више начина, различитим путевима, у различитим областима, уз примену најновијих техничких достигнућа. Књижевност са својом образовном и васпитном функцијом доприноси реализацији васпитно-образовних задатака. Књижевна дела оплемењују читаоца, указују на људске вредности, истичу добро насупрот лошег у животу. У зависности од жанра, посебно у делима народне књижевности преовлађују моралне норме (епске песме), поучност (басне), борба добра и зла уз победу добра (бајке). Херојски чин епских јунака израстао на миту о Косовском боју овековечен је у цару Лазару који се определио за царство „небеско“ и Милошу Обилићу који је убио цара Мурата и остао до данас симбол јунаштва и оданости својој отаџбини. И Марко Краљевић је маштом народног песника неприкосновен јунак и заштитник сиротиње од турског зулума. Насупрот Лазару и Милошу је Вук Бранковић као симбол издајства свог народа и свог цара, симбол проклетства до деветог колена које носи такав чин.

Богата машта српског народа изнедрила је ликове који су стубови херојске традиције, ликове којима се дивила и који су надањивали генерације у тешким временима која су пратила Србе од Косовског боја до данашњих дана. Косово је и стварност, и мит и легенда, Косово је душа и снага српског народа. Више мит

него стварност, више импресија, потреба да се верује, да се људска душа напаја извориштем јуначких подвига. Косовски мит усађен је у колективну свест српског народа. А шта ли је живот, но доживљај, привиђење, али и борба за коју је потребна снага. Одакле црпети снагу, веру, наду, ако не из маштом извајаних победничких догађаја, из сазнања да је живот без слободе изједначен са смрћу. Косово је неисцрпна тема и готово да нема српског песника који се није надахњавао Косовом. Велек и Ворен упозоравају:

„Педагог може лако да погрешити налазећи озбиљност неке велике песме или романа у историјским обавештењима или корисној моралној поуци.“ (Велек, Ворен, 1985: 53)

Може да погрешити педагог уколико није довољно образован, уколико схвати књижевно дело као историјску стварност, ако не разуме дело и не уме да га повеже са чињеницама. Књижевно дело може да утиче на боље разумевање стварних догађаја, да оживи атмосферу, да приближи читаоцу време и место збивања стварних догађаја, а наставников задатак је да упутити ученике у разумевање књижевног дела, да у дијалогу са ученицима процени и оцени вредности уметничког дела указујући на стварне догађаје које писац снагом своје имагинације преноси на читаоца. Уметничко дело оплемењује личност, поучава, отвара врата маште, усхићује или растужује читаоца, нагони га на размишљање, на процењивање судбине ликова, тражећи сагласје у свом духовном животу. Књижевно дело речима испуњава тај циљ. Реч има магијску моћ да оснажи, развесели, подржи, али и да растужи, унесе немир, чак и да „убије“, „уби га прејака реч“.

Књижевно дело је у функцији образовања, како историје књижевности, тако и упознавања људског живота. Књижевни текст је основа за проучавање науке о језику.

У доба просветитељства Доситеј Обрадовић је у српској књижевности указивао на значај образовања, на значај васпитавања омладине. Његове моралне поуке актуелне су и данас. Поуке басни преточене у народне пословице једно су од значајних чинилаца у васпитању и образовању.

Период романтизма и увођење народног језика у књижевност уз Вука Стефановића Караџића обележили су нарочито песници: Радичевић, Змај, Јакшић, Костић, певајући о прошлости, о Косову, о Милошу и Лазару, о родољубљу, снажећи на тај начин дух народа у периоду борбе за национално ослобођење. Певајући о љубави према драгој отварали су пут ка слободном изражавању осећања.

„Највећи број тема и основна значења обликована у српској књижевности до прве половине 20. века били су строго национални. На њеним страницама изграђен је однос према земљи, вери, нацији, прошлости, Косову, селу, граду, према туђину, љубави к роду.“ (Аврамовић, 3. 2008:136)

Писци реализма окрећу се прозном стваралаштву и приказивању стварних догађаја. Глишић, Веселиновић, Матавуљ, Лазаревић, Домановић, Сремац, налазе мотиве у сеоској средини сликајући црно-белом техником добре и лоше стране друштва у којем су живели.

Српски народ није имао институције образовања до почетка 19. века. Није имао науку, филозофију, право, уметност. Имао је само народну мудрост, православну веру и усмену епску и лирску књижевност.

„Срби нису имали историјске и друштвене услове за развој филозофске и научне мисли (појмовно мишљење). Темељна значења о историји, појединцу, политици у српском народу обликовала је књижевност.“ (Аврамовић 2008: 140)

Књижевност је у развоју српске културе имала различите функције: просветитељску, образовну, политичку, да би достигла свој најузвишенији циљ кроз естетско остваривање.

У другој половини 19. века у српској књижевности указала се потреба за књижевним делима за децу. Др Ђорђе Натошевић, надзорник свих српских школа, Јован Јовановић Змај, песник и Стеван В. Поповић, педагог, књижевник, издавач збирки за децу, утемељивали су српску књижевност за децу. Поповић је издавао збирке песама и приповедака које су имале превасходно дидактично поучни карактер, биле су у функцији васпитања и образовања. Називи збирки: *Венац песама за младу српчад*, *Божић, дар доброј деци*, *Српски декламатор*, *Божићни дар*, *Мале ђусле*, *Слике и прилике за одраслу српчад*, указивали су на очување српске националности и православне духовности.

У другој половини 20. века, политичком вољом религија је изопштена из јавног живота тако да је читалачка публика била ускраћена за књижевна дела у којима се помињало православље и православни обичаји. Духовност те књижевности мимоишла је генерације младих људи.

Временом се књижевност за децу издвојила из тзв. опште књижевности, окренула се младој читалачкој публици и заузела своје место у уметности и образовном систему српског друштва.

Књижевности и морал

Свако време има одређена правила понашања у складу са степеном развоја друштва. Моралне норме у друштву одређене су правилима понашања, међутим постоје норме које су стална непроменљива категорија: поштење, храброст, истинољубивост, љубав према отаџбини, љубав према родитељима, поштовање, одговорност, радиност, искреност, верност, праведност. Ове вредности често су наглашене у књижевним делима (19. век) васпитавајући младу личност у складу са потребама и неминовним историјским догађањима. Читалац на основу књижевног дела формира своје ставове у друштву, упознаје моралне норме и изграђује сопствене у складу са временом у којем битише. Реализацијом васпитно-образовних садржаја у наставном процесу књижевност утиче на изграђивање моралних норми код ученика. Књижевни жанрови: епска народна песма у којој су истакнуте истина, слобода и правда, као највише моралне категорије, бајке у којима је у борби добра и зла, добро увек победник, басне са неизбежном поуком, доказују да је улога књижевности неизбежна у процесу изграђивања и формирања личности као и у процесу развоја друштва.

Књижевности као духовно ујориште човека

Традиција културе једног народа формира културне обрасце.

„Први услов постојања једне културе, свакако је увођење нових генерација у националну културу, а на том путу почетни корак је преузимање оних вредности и устанаова које су створене традицијом. Континуитет је друго име за културну традицију.“ (Аврамовић 2008:79)

Међусобна веза - писац, дело, читалац, указује да књижевно дело посредује између ствараоца и примаоца. Уколико књижевно дело прихвати читалачка публика, разумљиво је да је његова права вредност у проналажењу доживљајног процеса читалаца. Писац оставља печат своје личности у делу без обзира коју тему обрађује. То је увек његов лични доживљај, али тај доживљај мора да прерасте границе личног и да постане опште добро, да испуни своју функцију и задовољи потребу читаоца. Доживљај који појединац не може да оствари сам, остварује путем читања књижевног дела: своју тугу, радост, љубав, бол, неправду, недосањан сан. Како то да писац може тако да напише књижевно дело да у њему нађу заједничко уточиште и он и читалац? Да ли је стварање уметничког дела повезано са психоанализом?

„Жорж Сименон, познати савремени француски писац, каже да у неколико махова, када је осетио потребу за психијатријском помоћи, уместо да оде психијатру, сео је и написао роман. Све тешкоће које је на почетку писања још осећао нестајале су и најзад ишчезавале.“ (Јеротић 1980:213)

Не смемо на основу оваквих примера да закључимо да је неуроза основа уметности, да је она испред талента. Таланат је пресудан у стварању уметничког дела, таланат је неопходан у сваком послу, у сваком испољавању личности. Што се тиче неурозе у стварању књижевног дела она је прихватљива у мери у којој уметник може да оствари своје дело без потребне помоћи психијатра. Дакле, у одређеним границама у којем његов дух може несметано да се испољи да не би прешао у стање болести. То је креативна неуроза и свакако позитивна. Књижевно дело утиче на читаоца на тај начин да се он често пасивно идентификује са ликовима у делу, односно да прихвата њихове врлине и мане, њихове различитости:

„Порастом наше способности разумевања, па и прихватања разних људи, често сасвим различитих од нас самих, расте наша толеранција и према себи и према другима и уметност тако на још један начин остварује свој високо хуман чин.“ (Јеротић, 1980: 212)

Уточиште човека у уметности, па и у књижевности је у остварењу његових маштања, у његовим доживљавањима различитих животних ситуација, његовог расположења, изражавања мисли и осећања, прихватању уметничког дела и ликова, док је упориште у књижевности вековима оставило дубоке трагове, виђење стварности из угла уметника, описивање стварних догађаја доживљајно, постојано, неодвојиво од људске душе, утапање и понирање у духовно царство човека. Духовна вертикала српског народа остварила се кроз књижевност и постала неизбрисива нит поникла у прошлости да би утирала пут ка будућности.

Литература

- Аврамовић 2008: З. Аврамовић, *Социологија и књижевности*, Београд: Рашка школа.
- Велек, Ворен, 1985: Р. Велек, О. Ворен, *Теорија књижевности*, Београд: Нолит.
- Деретић 1994: Ј. Деретић, Епска песма и историја, Зборник МС за језик и књижевност, ХЛП, 1–3, 119–142.
- Деретић 1996: Ј. Деретић, *Пути српске књижевности*, Београд: СКЗ.
- Деретић 1983: Ј. Деретић, *Историја српске књижевности*, Београд: Нолит.
- Јеротић, Владета 1980: В. Јеротић, *Психоанализа и култура*, Београд: Библиотека 20. век.
- Кнежевић 2006: М. Кнежевић *Стеван В: Поповић у српској култури*, Сомбор: Педагошки факултет.
- Поповић 1993: Ј. Поповић, *Светосавље као филозофија живота*, Ваљево: Манастир Телије.
- Ребић 2003: Ч. Ребић, *Дух и истина старе српске књижевности*, Приштина: Институт за српску културу.
- Скерлић 1967: Ј. Скерлић, *Историја нове српске књижевности*, Београд: Просвета.
- Флоровски 1995: Г. Флоровски, *Хришћанство и култура*, превод са енглеског, Београд: Логос-Ортодос.

LITERATURE AS MAN'S SPIRITUAL HAVEN

Summary

Man as a physical and spiritual being has the need to realize his personality. If it is impossible for man to fulfil his needs, resorting to art seems to be inevitable. Literature represents the field of art without which man's life cannot be perceived as such. What would life be like without art? It fulfils us, spiritually uplifts us, exhilarates us, teaches us, connects and educate us. It teaches us both the past and the future. It penetrates deep into the wondrous worlds of fancy, opens the door to the oblivion, elevates us up to the heights and brings us down to mother earth. Through art, we realize our sorrows, fulfil our dreams and desires, fortify our spirit and seek the meaning of life. Thus, man cannot do without literature, nor can literature do without man. It is man's last resort and his ultimate spiritual haven.

Key words: literature, culture, education, morals, haven

Mara Knežević

Марија М. Панић
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Катедра за романистику
Одсек за филологију

ЉУДСКЕ ЗАЈЕДНИЦЕ У ПИСМУ ПРЕЗВИТЕРА ЈОВАНА

Рад се бави анализом приказа људских заједница у *Писму презвитера Јована*, својеврсној средњовековној утопији (Бејчи 2001), која приказује источне земље као јединствени простор обједињен под влашћу презвитера Јована, хришћанског владара. Људске заједнице ван центра (престонога града), од којих су неке дивље или монструозне, сликовитије су приказане од заједница у центру. У центру влада јасан поредак. Описи народа у уређеном центру и дивљој периферији показују интензивну везу коју центар остварује са периферијом, што указује на цивилизацијску, а самим тим и утопијску, вредност коју има центар.

Кључне речи: Писмо презвитера Јована, средњовековна књижевност, француска књижевност, утопија

Писмо презвитера Јована је у средњем веку имало велику популарност. Како кажу изучаваоци традиције овога дела (Мартин Госман, Ђоја Заганели, Иштван Бејчи, у својим издањима *Писма*), сачувано је око стотину рукописа на латинском, а превођен је на многе вернакуларне језике. Тако, постоје верзије на старофранцуском, англонорманском, окситанском, италијанском, шпанском, каталонском, португалском, немачком, холандском, енглеском, ирском, велшком, шведском, данском, руском, српском, хебрејском. И поред разноврсне традиције, која се одржала од XII до почетка XVI века, овим текстовима је заједнички садржај: презвитер Јован, хришћански владар Истока, пише европском владару (у латинским верзијама најчешће византијском цару Манојлу Комнину, у француским верзијама цару Фридриху, Фридриху II или папи Александру III) и зове га да посети његово краљевство, у коме тече мед и млеко, где има баснословних богатстава и разних чудеса и које је уређено строго по хришћанским правилима. И поред намере коју изражава презвитер да приступи у помоћ ради ослобођења Христовог гроба од неверника, уочљива је гордост којом се обраћа примаоцу посланице.

Било је пуно покушаја да се установи идентитет евентуалне историјске личности која би била стварни аутор овога писма, но, савремени истраживачи се слажу да је оно плод фикције и да презвитер Јован као такав није постојао. Писмо је настало по свему судећи између 1150. и 1160. године, или пре 1177. (Госман 1982: IX, Струбел 2002: 830). Како наводи Ђоја Заганели у Предговору свога издања овога дела (Заганели 1990: 11), узор овоме *Писму*, на основу епистоларне форме, писања од стране непосредног сведока и описивања чудеса, могла је бити посланица Александра Великог упућена Аристотелу (*Epistola Alexandri Macedonis ad Aristotelem magistrum sum de itinere suo et de situ Indiae*), исто тако фиктивна, распрострањена почев од IX века, којом Александар Велики описује Аристотелу чудеса која је тебоже видео у источним земљама.

Идеје аутора *Писма презвитера Јована*, политичке или идеолошке, није лако установити. Осим истраживања којима је био за циљ да се установи идентитет источњачког владара, Госман (*op. cit.*: 23–31, 36–37) наводи разна тумачења од којих наводимо нека. Према Камперсу (Franz Kampers), презвитер отелотворује идеју Космократора, који би требало да успостави ред на читавој земљи пре другог Христовог доласка. Идеју средњовековне утопије изложио је Олшки (Leonardo Olschki), према коме је реч о средњовековној теократској утопији. Ван Вард и Хелажнер (Van Waard, Karl Helleiner) заступају идеју да је ово антивизантијски памфлет, а езотеријско тумачење излаже Фрида Вион (Frida Wion). Но, *Писмо* у много чему остаје мистерија и идеолошки програм аутора није јасан, тако да, иако су понуђена тумачења донекле валидна, ово питање остаје отворено (Заганели *op. cit.*: 13–15).

Најстарије помињање презвитеровог имена од стране историчара потиче од Отона од Фрајзинга, који у својом делу *Chronica sive historia de duabus civitatibus* из 1156–1157. наводи да је 1145. године у Витербу сиријски епископ из Ђебела (Dsjebel) рекао да је *Presbyter Johannes*, несторијански краљ, *rex et sacerdos*, нанео тежак пораз селдучким владарима централне Азије, те да је кренуо да ослободи Свету земљу. Но, испоставило се да његова војска није могла да пређе реку Тигар. Због тога је годинама чекао да се река заледи, али то се није десило и, изгубивши стрпљење, вратио се са војском у своју земљу. Говорило се да је овај баснословно богати краљ био наследник Мудраца о којима је реч у *Јеванђељу*. Тешко је установити има ли директног односа између легенде о краљевству презвитера Јована и ове историјске забелешке (Госман *op. cit.*: 535).

Када је реч о знањима које је средњи век имао о Истоку, аутори средњовековних географских текстова своја сазнања су црпели из дела Плинија (*Naturalis historia*), Солина (*Collectanea rerum memorabilium*), Помпонијуса Меле (*De situ orbis*), Орозија (*Historiarum adversum paganos*), Марцијана Капеле (*De Nuptiis Philologiae et Mercurii*), Исидора Севиљског (*Etymologiae*), Рабана Маура (*De Universo*); Птоломејеви принципи географске дужине и ширине из *Географије* нису били значајније примењивани пре почетка XV века и превода са грчког (в. Готје-Далше 1990: 11–12). Нарочито је Солиново дело утицало на тератолошко приказивање источних крајева и на приказ чудеса. Значајан је и утицај светих отаца: свети Августин (*De civitate Dei*) тежи да се пагански натурализам смести у оквир уређеног космоса, створеног Божјом руком, задржавајући и чудовишта (в. Заганели 1990: 8). Извор који користи аутор *Писма* јесу и легенде о Александру Македонском, као и текстови о апостолу Томи, за кога се сматрало да је покрстио Индију. Тако, географска сазнања о далеким земљама потицала су из књишких извора и укључивала су и непостојећа, немогућа бића. Тек од XIII века проживљена географија постаје значајна (Вердон 2007: 158), што је последица крсташких ратова и монголског освајања: путницима и ходочасницима се више крећу и описују до тада непознате области. Дакле, описи Истока до XIII века припадали су имагинарном (Заганели 1990: 7), тако да су чудеса које презвитер описује у *Писму* припадала тадашњем знању о Азији.

Презвитер Јован изјашњава се као владар велике целине која обухвата све три Индије. Географски списи су ово велико пространство делили на три (ређе на две) целине: *India maior*, *India media* и *India minor* (или *India superior*, *India mediana*, *India inferior*, односно *India prima*, *India secunda*, *India tertia*), које би одговарале данашњој Индији, области између Индије и Блиског Истока и Етио-

пији. Сматрало се да се Индија на истоку граничи са земаљским рајем, местом из кога су изгнани Адам и Ева.

Када је реч о хришћанству у земљи презвитера Јована, несторијанство (чија је доктрина била осуђено на Трећем васељенском сабору у Ефесу 431. године) било је раширено у неким крајевима Азије: у Сирији, Индији (Малабар), Ирану, Кини и на Тибету; несторијанци су имали привилегован положај и на двору монголских канова. У Азији је било и других хришћанских секти, од којих су неке долазиле на поклоњење Христовом гробу и ту се сретале са хришћаним из Европе. Средњовековни читалац је веровао да је Индију покристио свети Тома. Међутим, када је реч о хришћанству у самој *Писму*, презвитер не прицизира којој доктрини припада (Госман *op. cit.*: 40, 43–44, 539; Заганели *op. cit.*: 15, 39–40).

Тако, простор који је у *Писму* описан, као и хришћанство на Истоку, за читаоце средњег века нису били нови или незамисливи. Новина се састојала у томе што је један хришћански владар, који је носио црквену титулу а обједињавао световну и црквену власт, управљао том територијом.

КРАЉЕВСТВО ПРЕЗВИТЕРА ЈОВАНА КАО УТОПИЈА

Утопијско разматрање увео је Олшки (1931), који је ово дело назвао утопијом будући да не постоји сукоб између духовне и световне власти, да због реда у краљевству нема унутрашњих сукоба, и да влада морал. Презвитер показује и толеранцију према другим религијама. Његова земља је, тако, политичка и морална утопија коју Запад треба да усвоји као модел. Госман (*op. cit.*: 28) приписује велику заслугу Олшком зато што је први од истраживача отишао даље од покушаја идентификације личности презвитера Јована и оријентисао се на интерпретацију самога текста. Госман упућује и замерке Олшком због тога што није узео у обзир све елементе *Писма*; наиме, будући да постоје казне намењене грешницима, значи да грешника ипак има. Ни мир није у потпуности успостављен, јер *Писмо* приказује и начине на које се организује борба против непријатеља. Госман оцењује да и поред ових непрецизности теза Олшког остаје на снази (*ibid.*).

Бејчи је у свом делу *La Lettre du prêtre Jean: une utopie médiévale* (2001) анализирао *Писмо* посматрајући га као средњовековну утопију у којој многе различитости проналазе равнотежу, и то искључиво зато што су интегрисане под влашћу презвитера Јована. Бејчијева анализа се не позива на социокултурни контекст, већ на само *Писмо*. Закључује да утопијски карактер *Писма* почива управо на међуодносу центра и периферије, односно на суживоту различитости који се може остварити искључиво у строго хијерархијски одређеним односима, у складу са Августиновом и схоластичком мишљу (Бејчи 2001: 164).

Како наводи Бејчи (*op. cit.*: 115), источњачки суверен организује свој дискурзивни универзум око низа опозиција, јасних већ од самог почетка описа и које постају све јасније током нарације. Бејчи предлаже следећу схему која представља однос центра и периферије:

(мали) центар
гостољубивост
хришћанство
цивилизација
врлина

(пространа) периферија
негостољубивост
нехришћанство
нецивилизација
грех

познато, сопствено	страно, друго
безбедно	опасно
градови	пустиње, шуме, планине
комплексна здања	примитивна станишта
високо	ниско
једнолико	мултиформно
нормалност	аномалија
људско	чудовишно

Географско пространство којим презвитер влада може се поделити на јасан центар - простор реда, цивилизације, плодан и са пријатном климом - и на периферију – простор хаоса и нецивилизације, стерилан и негостољубив (Бејчи, Хејкант 1995: 440).

У латинском верзијама јасна граница се јавља између центра и периферије. Наиме, велико огледало прави границу између ових области (§67–72). Оно се налази близу места на којем се одвијају двобоји и смештено је на импресивној структури која је детаљно описана. На врху последњег стуба налази се огледало, постављено тако да омогућава многобројним чуварима да јасно виде све махинације и све што се дешава у на корист или на штету презвитера у околним провинцијама. Даноноћно га надгледа дванаест хиљада наоружаних људи, како не би могло да се сломи случајем или да намерно буде оборено.

ЉУДСКЕ ЗАЈЕДНИЦЕ НА ПЕРИФЕРИЈИ

Презвитер даје преглед стања на периферији на почетку *Писма*. Наиме, дочаравши примаоцу писма величину пространства којим влада, Презитер описује људске заједнице над којима се простире његова моћ.

Најпре, наводи да је седамдесет два краља његови поданици, не прецизирајући о коме је реч (§9). Потом приказује опсег великог пространства над којим влада (§12) У следећем делу (§13) наводи да му служи седамдесет две провинције, од којим је мало хришћанских, и свака има свога краља, а сви су му потчињени. Потом набраја чудеса која се рађају и одгајају у његовој земљи (§14): слонови, дромадери, камиле, нилски коњи, крокодили, *меџагалинари*, *камеџејтерне*, *џинсиретје*, пантери, дивљи магарци, бели и црвени лавови, бели медведи, бели косови, неми цврчци, грифони, тигрови, *ламије*, хијене, дивља говеда, сагитари, дивљи људи, рогати људи, фауни, сатири и жене исте врсте, Пигмеји, киноцефали, дивови високи четрдесет аршина, монокли, киклопи и птица по имену феникс, и скоро свака врста живог бића под капом небеском. Видна је жеља аутора да импресионира набрајањем (што ће бити и случај када буде описивао драго камење у свом престоном граду). Заганели (*op. cit.*: 204–205) објашњава да је, у хебрејској традицији *Писма*, наведен број седамдесет, који одговара броју Јаковљевих рођака у Египту (*Посп.* 46: 27), док је хришћанска традиција прихватила број седамдесет два. Бејчи (*op. cit.*: 23) наводи да је, према светом Августину, овај број повезиван са бројем језика који су настали после градње Вавилонске куле. Чудеса која набраја углавном су позната из књишких извора (које смо навели у уводном делу рада), осим понеких која нису заступљена у природњачкој традицији средњег века (*меџагалинари*, *камеџејтерне*, *џинсиретје*, *ламије*).

У наредном делу текста (§15-20) аутор прелази на опис дивљих народа, чија имена набраја: Гог и Магог, Амик, Агик, Арена, Дефар, Фонтинепери, Коней, Саманте, Агримади, Салтереи, Армеи, Анофрагеи, Аницефелеи, Тазбеи, Аналеи и мноштво других, прецизирајући да су то народи које је млади Александар Велики, македонски краљ, затворио унутар високих планина у северним крајевима. Описани су као племена који се хране било људским месом било месом недоношчади или дивљака, и који се не боје смрти. По смрти једног од припадника овога народа, његови рођаци се окупљају и једу његово месо са највећом могућом халапливошћу, говорећи да је здраво јести људско месо. Када презвитер то одлучи, пушта ове дивље народе на своје непријатеље, те они одмах прождру све непријатеље или животиње које им се нађу на путу. После тога, презвитер враћа ове народе у њихов крај спроведећи их, јер, уколико би ова племена остала сама, прождрала би сва људска бића и све животиње које би им се нашле на путу. Како наводи текст, ови бројни народи ће се вратити пре истека времена, у времену Антихриста, наступиће са све четири стране света и заузеће све градове. Презвитер додаје да им због њихове гнусобе неће бити суђено, већ ће Бог послати небески огањ који ће их сажећи и од њих неће остати ни пепео.

У једном удаљеном делу периферије живи десет јеврејских племена, који, иако имају свога краља, јесу презвитерови поданици (§41). Према једној легенди која је била раширена у позном средњем веку, десет племена Израиља ће уништити земљу на крају времена са племенима Гог и Магог и то под влашћу Антихриста.

Друге људске заједнице нису описиване као целина, односно као један народ или племе, или пак нису именовани, али је видно присуство људи у овим деловима периферије. Тако, у земљи пагана тече река Идонуc (§22); у истој земљи расте биљка *assidios* (§23) која тера нечисте духове. У другом делу краљевста тече река камења, без воде: људи је могу прећи само током четири дана недељно када она не тече (§32-33).

У опису периферије издвајају се две епизоде у којима је наглашена људска активност. Најпре, у једном делу краљевства гаји се бибер, који се после трампи за пшеницу, намирнице, кожу и тканину (§24-26). Овај део краљевства покривен је шумама дрвећа попут жалосних врба и у њему гмижу змије. Када бибер сазри, сви народи из околних области долазе, носећи сламу и суве гране, чиме окруже шуму са свих страна тако да ниједна змија не може да изађе. Када се ватра запали и енергично распаљује, све змије изгоре, изузев оних које су уточиште нашле у својим јазбинама. По гашењу ватре, људи, жене и деца улазе у шуму и вилама скупљају изгореле змије на гомилу. Тако се бибер сакупља са изгорелог дрвећа и припрема, али ниједном странцу не сме да буде откривена тајна његове припреме. Потом, описана је епизода прикупљања драгог камења (§38-40). Близу једне пустиње, између неприступачних планина, тече подземни поток који је само у појединим ситуацијама доступан, а то је када се отвори земља, што траје неколико тренутака, тек толико да неко ко је у близини може да уђе, узме неколико драгуља и изађе: наиме, песак и камење које се налазе у овом потоку сачињени су искључиво од драгуља. Овај поток се улива у други водени ток који је приступачнији и из кога се људи могу лакше да ваде драгуље, колико год желе. Чак се и деца одгајају тако да могу данима да роне како би извукли драгуље. Међутим, поданици се не усуђују да продају ово драго камење а да га пре тога нису понудили презвитеру упола цене: уколико он не жели дијаманте, његови поданици су слободни да их продају.

Чудотворна и лековита својства биљака или камења, а која указују на људско присуство, јављају се у § 27-30. Човек који пије наште срца воду из извора који је на три дана хода од земаљског раја, а која мења укус сваког часа дању и ноћу, неће никада остарити и неће имати више година од тридесет две. Камен *midriosisi*, који орлови често доносе у крајеве презвитерове, лечи вид и подмлађује, а уз изговарање одговарајуће формуле, чини човека невидљивим, отклања мржњу, поспешује слогу и разгони љубомору. Лековити камен у облику шкољке, у коме се налази вода, лечи само хришћане и оне који то желе да постану. Овај камен чувају два старца, који проверавају болесникову веру, али и вољу да оздрави (§34-37).

Дакле, у складу са средњовековним приказима источних простора, људске заједнице на дивљој и местимично хаотичној периферији приказане су на основу књишке традиције: *Библије*, природњачких дела антике или позне антике, као и традиције Александра Македонског. Народи су често именовани, а име потиче од физичког изгледа или из библијске или античке традиције Неки приказани народи испољавају монструозност која се огледа у хибридности или у нечистој исхрани. Људи су приказани и као значајан елемент у епизодама које показују како се обављају поједине активности: прикупљање зачина или драгог камења. Неки делови краљевства показују да су настањени људима, иако људске заједнице нису експлицитно приказане. Поједина биљке које расту имају лековито дејство на људе. Тако, огромна област коју обухвата периферија приказана је као насељена људима, од којих сви имају везе са центром. Повезаност центра и периферије састоји се у директном или индиректном утицају који презвитер има на народе периферије.

ЦЕНТАР

Поред дивље и простране периферије постоји и центар, место реда. То је престони град презвитера Јована. Описан је и изглед презвитеровог двора (§56-75), као и двора у другом престоном граду (§76-96). У опису престоне палате, који је сликовит и приказује пуно детаља, преовладава статичан опис првенствено материјала од кога је саграђен: кристала, скупоценог дрвета и драгог камења од кога је сачињена.

Када је реч о заједничком животу унутар града, издваја се приказ заједничких обеда (§65-67, 73-75), који показује хијерархијско уређење на двору, као и хришћанске врлине које на њему владају: гостипримство, трезвесност. Свакодневно за презвитеровим столом обедује тридесет хиљада особа, не рачунајући путнике који су у пролазу. Сто је сачињен од смарагда и моћ тога камена утиче на то да званице не могу да се напију. На столу служи сваког месеца седам краљева, потом седамдесет две војводе и три стотине шездесет пет грофова, поред оних који су тога дана задужени за те послове. Свакога дана са презвитерове десне стране обедује дванаест надбискупа, а са леве двадесет бискупа, уз патријарха Светог Томе, протопалу из Самарканда и архипротопапу из Сузе. Они се месечно враћају у своју постојбину. За столом служе и опати, који се такође враћају у своју постојбину.

Презвитер и у овим описима наглашава богатство; но, више истиче врлину која влада. Наиме, овде нико не лаже, а уколико неко почне да говори неистину, он убрзо умире, односно, околина га искључује он никада неће поново стећи част (§51). Затим понавља да код њега сви следе истину и да се међусобно воле, и да нема прељубе и да никакав порок не влада код њега (§ 52-53). Потом наводи

да он због своје благости прима све стране посетиоце и ходочаснике, и наводи да нема сиромашних (§45), као ни лопова, улизица ни тврдица, и да нема неслоге, и да његови поданици обилују богатством.

Но, ни у центру мир није апсолутан. Огледало које представља границу са периферијом налази се близу трга на коме се одвијају двобоји које презвитер воли да посматра. Плочник је од оникса, који се налази и на зидовима, како би камен појачао смелост бораца (§60).

И у опису центра значајна је интеракција са периферијом, која је вишеструка (презвитер угошћава путнике - §65, на његовом двору госпе праве одела од коже саламандера - §43 итд.), а задржаћемо се на тензији и анимозитету који постоји између центра и периферије: наиме, мир није апсолутан, а презвитер уз помоћ бројне војске држи контролу.

Најпре се приказује начин на који се презвитер одлази у борбу против непријатеља (§47-49). Уместо барјака, испред војске се носе велики крстови направљени од злата и драгог камења, иза којих следи десет хиљада коњаника и сто хиљада наоружаних пешадињаца, не рачунајући део који служи за снабдевање. Међутим, када презвитер излази из града да би јахао из задовољства, носи скроман, неукрашен крст од дрвета, који би га увек опомињао да се сети Христовог страдања, и златну посуду испуњену земљом, која треба да подсећа да ће се наше тело вратити земљи. Поред свега тога, испред презвитера носи се сребрна посуда пуна злата, како би свако разумео да је он господар над господарима. Потом, са великом војском годишње обилази гроб пророка Данила. Сви тада морају да буду наоружани због опасности од змајева и других рептила (§ 53). Наглашава да има бројна утврђења и снажне народе разног изгледа, и да командује чак и Амазонкама и Браманима (§55). Све ово указује на то да између центра и периферних делова краљевства постоји и непријатељски однос, те да на периферији може да влада опасност за становнике цивилизованог и хришћанског центра.

Опис центра, дакле, у *Писму* има за циљ да изрази утопијске елементе устројства овога краљевства, а који се огледају у строгом поретку. Становници града су приказани у зависности од функције коју обављају и нису индивидуализовани на други начин. Наведени су на основу свога ранга или функције коју врше. Хришћанске врлине владају, те устројство центра може да се протумачи као утопијско; но, они који се оглуше о морал бивају искључени, што није у складу са хришћанским милосрђем. Динамика односа центра и периферије видљива је и овде, јер се често указује на међуоднос живота у граду и постојања ван града, а у том смислу видљиве су и тензије и анимозитет.

ЗАКЉУЧАК

У *Писму презвитера Јована*, као својеврсној средњовековној утопији, приказано је велелепно краљевство хришћанског владара у коме тече мед и млеко, у коме владају хришћанска правила живота, али и ригидан ред. Људске заједнице које су приказане у овом великом краљевству потичу из старијих извора, нису нове и иначе су се везивале за ове далеке крајеве. Подела на центар и периферију, која може да објасни утопијско устројство краљевства презвитера Јована (Бејчи 2001), може се применити и на приказ људских заједница.

Народи који живе у широкој периферији, од којих су неки библијског порекла (Гог и Магог, десет јеврејских племена) а неки античког (киноцефали, киклопи, итд.), само су делимично описани али су средњовековном читаоцу позна-

ти из литературе. Неки од њих су монструозни, будући да су хибриди или да се хране на нечист начин; поврх тога, неки од њих се у средњем веку везују за апокалиптичну традицију (Гог и Магог, десет јеврејских племена). Но, сви они одржавају блиску везу са презвитером Јованом, који их без тешкоћа држи под својом контролом. Исто важи и за друге људске заједнице присутне у периферији, а које обављају делатности које обогаћују престони град презвитера (производња бибера, драго камење). Тако, периферија одржава интензивну везу са центром, кроз оданост хришћанском владару са световном и црквеном титулом какав је презвитер Јован. Овде се примећује и својеврсна верска толеранција, јер су нека од ових племена остала верна својој вери али плаћају данак презвитеру.

С друге стране, заједништво у центру (престонном граду) огледа се у хијерархијском односу. Наиме, ниједно људско биће у центру није приказано без јасне хијерархијске припадности; монструозност у центру није присутна. Видљива је подела између староседелаца и путника, између мушкараца и жена, између грешника и праведних. И овде се примећује динамика односа између центра и периферије. Један од темљеније приказаних аспеката јесте анимозитет, чиме се само појачава приказ моћи презвитера Јована, јер он из могућих сукоба излази као победник.

Тако, анализа људских заједница приказаних у *Писму презвитера Јована* потврђује тезу Бејчија да постоји разлика између центра и периферије, и да се утопијски аспект *Писма* огледа у интензивним односима које центар има са периферијом, што указује на цивилизацијску и обогаћујућу улогу такорећи свемоћног хришћанског владара који обједињује световну и духовну власт.

Литература

- Ангреми 1983: А. Angremy, *La Mappemonde de Pierre de Beauvais, Romania*, 104, 316-350, 457-498.
- Бејчи, Хејкант 1995: I. Bejczy, M.-J. Heijkant, Il Prete Gianni e le Amazzoni: donne in un'utopia medievale (secondo la tradizione italiana), *Neophilologus*, 79, Groningen, 439-450.
- Бејчи, 2001: I. Bejczy, *La Lettre du prêtre Jean: une utopie médiévale*, Paris: Imago.
- Вердон 2007: J. Verdon, *Voyager au Moyen Âge*, Paris: Perrin.
- Госман, 1982: M. Gosman, *La Lettre du prêtre Jean (les versions en ancien français et en ancien occitan (textes et commentaires)*, Groningen: Bouma's Boekhuis.
- Готје-Далше 1990: P. Gautier-Dalché, Un problème d'histoire culturelle: perception et représentation de l'espace au Moyen Âge, *Médiévales*, 18, 5-15.
- Еко 2004: U. Eko, *Istorija lepote* (s italijanskog prevela Dušica Todorović-Lakava et al.), Beograd: Plato.
- Еко 2007: U. Eko, *Istorija ružnoće* (s italijanskog prevele Danijela Maksimović, Dušica Todorović-Lakava et al.), Beograd: Plato.
- Еко 2011: U. Eko, *Beskrajni spiskovi* (s italijanskog preveo Aleksandar V. Stefanović), Beograd: Plato books.
- Зеганели, 1990: G. Zaganelli, *La Lettera del Prete Gianni*, Parma: Pratiche Editrice.
- Лекок 1988: D. Lecoq, Éléments pour une lecture d'une mappemonde médiévale, *Mappemonde*, 1, 13-17.
- Струбел 2002: A. Strubel, Lettre du Prêtre Jean, in: *Le Dictionnaire du Moyen Âge*, sous la direction de Claude Gauvard, Alain de Libera, Michel Zink, Paris: P.U.F. 830.

LES COMMUNAUTÉS HUMAINES DANS LA LETTRE DU PRÊTRE JEAN

Résumé

Cet article se propose d'examiner la représentation des communautés humaines dans l'empire du prêtre Jean, décrit dans *La Lettre du prêtre Jean*, estimée par certains chercheurs comme une utopie médiévale (Olschki 1931, Bejczy 2001). Le vaste espace décrit peut être divisé en deux parties : la périphérie, sauvage et énorme, et le centre civilisé (la capitale où réside prêtre Jean). Les peuples de la périphérie sont pour la plupart dotés d'un trait distinctif : leur monstrosité ou leurs habitudes alimentaires immondes. Il est visible qu'ils entretiennent une liaison forte avec la capitale et qu'ils en sont contrôlés, ce qui augmente le pouvoir du prêtre dans les yeux du lecteur. De l'autre côté, le centre est décrit par une hiérarchisation claire, visible dans la différenciation entre les rangs sacerdotaux ou sociaux, entre hommes et femmes, entre les justes et les pécheurs ; les résidents de la capitale ne sont pas distingués autrement. Ici aussi est décrite l'interaction entre le centre et la périphérie, de sorte que la capitale contrôle la périphérie (surveillance par le biais d'un grand miroir, l'armée etc.). De cette manière l'omnipuissance du prêtre Jean, évidente dans cet échange constant entre le centre et la périphérie, ne fait que souligner son rôle civilisateur, puisqu'il est capable de faire communiquer les communautés humaines dans deux espaces véritablement différents.

Mots-clés: *La Lettre du prêtre Jean*, littérature médiévale, littérature française, utopie

Marija M. Panić

Tatjana Vulić
Filozofski fakultet Univerzitet u Nišu

Neven Obradović
Filozofski fakultet Univerzitet u Nišu

(NE)MOGUĆNOST NUŠIĆEVOG POSTOJANJA BEZ NOVINARSTVA¹

U prebogatoj biografiji srpskog komediografa Branislava Nušića novinarsko i književno stvaralaštvo isprepletalo je neraskidivi lanac vrednih književnih zapisa i novinarskih napisa. Nušića karakteriše i bogatstvo talenta za iskazivanje misli, stavova, promišljanja o životu, društvu, događajima i pojavama posredstvom raznovrsnih novinarskih žanrova i formi uglavnom nepojivi u ličnosti jednog autora. Kozerije, karikature, eseji, putopisi ali i vesti i izveštaji nastali iz pera Nušića u periodu pre Prvog svetskog rata predstavljaju sjajne primere novinarskih žanrova i formi na kojima i danas studenti novinarstva mogu da usvajaju tehniku pisanja valjanih novinarskih napisa. U radu će se autori baviti analizom novinarskog stvaralaštva Branislava Nušića služeći se metodom studije slučaja. Rad bi trebalo da bude prilog srpskoj istoriji novinarstva i nei-spričanim pričama o srpskim novinarima – književnicima.

Cljučne reči: novinarstvo, književnost, kozerija, karikatura, žanr

Vreme prvog susretanja književnosti i novinarstva dogodilo se pre više vekova. Istorija koju bi mogli imenovati o novinarima književnicima teško bi mogla da nađe svoju godinu kada je počela ali zato svoje stranice istorije za buduće istraživače beleži i danas. Ep o Gilgamešu, Homerova Odiseja predstavljaju jedinstvene zapise – zlatnim slovima pisana književna dela, koja i danas bude podjednak čitalački izazov, inspiraciju, potragu za smislom ljudskih mogućih postojanja i nemogućih čovekovih bitisanja. Ep o Gilgamešu ili opet Odiseju mogli bi u potrazi za mogućim korenima istorije književnosti i novinarstva odgonetati i kao putopis sa jakim dokumentarnim zapisima. Da li su tu koreni susretanja uzvišenog književnog stvaralaštva i novinarstva „kao prve skice istorije“? U knjizi „Pisma“ Gaj Plinije Mlađi, rimski političar i književnik beleži propast nekada moćnog grada Rimske imperije – Pompeje. Jakim slikama, dokumentaristički Plinije šalje precizan, potpun izveštaj rimskom istoričaru Tacitu o samoj erupciji vulkana Vezuv i tragediji koja je zadesila Pompeju. Faktografski jasno svedoči. Pretenciozno novinarski rekli bi ostavio je reporterski izveštaj. Književno čitanje istog teksta osporilo bi bi pretencioznost novinarskih navoda. U potrazi za odgovorima na pitanja da li je moguće kroz istoriju književnosti i novinarstva jasno radvojiti, podvući jasne crte markacije žanrovskog ukrštanja, Molina u priči pod naslovom „Voleti ono što ne postoji“ („Fuga o ljubavi“, Arhipelag, 2009, 34-35) eksplicira da „književni i novinarski žanrovi imaju isto zajedničko poreklo“, analizira „sličnosti i razlike književnog i novinarskog jezika“, i govori o „ulozi stvarnosti i fikcije u oba slučaja“ navodeći primere Defoa i Bosvela kao „tvoraca reportaže i intervjua“. U samoj klasifikaciji novinarskih žanrova, teoretičari novinarskih teorija i tehnika pisanja prepoznaju i literano-književ-

¹ Rad je nastao u okviru projekta „Civilno društvo i religija“ broj 179.008 koji finansira Ministarstvo prosvete i nauke Republike Srbije

ne žanrove i beletrističke, kao najjasnije mesto sretanja novinarstva i književnosti, novinara i književnika. I dok američki teoretičari žanrova u zborniku tekstova o „literarnom žurnalizmu“, (štampanom 2009) na početku trećeg milenijuma konstatuju da je literarni žurnalizam karakterističan za savremeno američko novinarstvo, koreni ovog podžanra dosežu duboko u istoriju književnosti i novinarstva. Novinarstvo je u osamnaestom veku najčešće bilo gotovo sastavni deo književne karijere. Najčešće je to bio brak iz računa ali i iz ljubavi povremeno, ali je u svakom slučaju presudno uticalo na samo književno stvaralaštvo koje se, pre svega zbog forme romana u nastavcima štampanog u novinama, odlikuje stereotipnošću radnje, likova i dramaturgijom koja je uslovljena potrebom fabule koja se prekida na najuzbudljivijem mestu da bi se priča nastavila u sledećem broju. „Veza književnosti s dnevnim štampom ima, prema mišljenju jednog savremenika, isto toliko revolucionarni efekat koliko i upotreba vodene pare u industrijske svrhe.“ (Hauzer, 1966:226). U dvetnaestom veku, dvojica preduzimljivih francuskih izdavača, Emil de Žirarden i Ditak, kako navodi Hauzer, osnivaju 1836. godine listove „La Presse“ i „Le Siecle“ u kojima da bi povećali tiraž smanjuju pretplatu, uvode reklame a sadržaj nude daleko raznovrsniji od dotadašnje prakse tako da su uvrstili i roman u nastavcima, koji su već ranije objavljivali i drugi časopisi. Ovi izdavači postigli su da se tiraž te prve jeftinije štampe značajno povećaju, da se čak i utrostruče. U to vreme za novine piše i Balzak i Ežen Si ali i Dima, Stendal kao i brojna druga znamenita imena svetske književnosti. Saradnja pisaca sa novinama rezultirala je svojevrsnu industrijalizaciju i demokratizaciju književnosti svodeći do tad elitnog čitaoca na prosečnog koji od umetnosti očekuje prvenstveno zabavu. Sve do 1848. godine nastavlja se takav način pisanja koju Hauzer definiše kao žurnalizaciju. „Obdareni mladi ljudi, sprečeni da se posvete političkoj karijeri usled nedostatka sredstava, odaju se novinarstvu: to je sada uobičajeni početak i tipičan oblik književne karijere. Kao novinar, čovek ne samo da sebi gradi most u svet politike i svet prave književnosti nego često sebi putem novinarstva obezbeđuje znatan uticaj, dohodak i ugled.“ (Hauzer, 1966:226) Ovaj specifičan pristup novinarstvu praktikuju pisci koji su novinarsko i književno ime stvarali po ugledu na Danijela Defoa (1660 – 1731). Naime, ovog francuskog pisca u istoriji književnosti definišu kao jednog od prvih pisaca i novinara, ali i tajnog agenta, satiričara i pamfletistu. Među „defoiste“ ubrajaju se: „Džordž Orvel (1903-1950), Mark Tven (1835-1910), ali i nobelovci Erenst Hemingvej (1898-1961) i Džon Stajnbek (1919-1968). Oni se odlikuju specifičnim potpuno originalnim pristupom žurnalizmu u kome ostavljaju značajne tekstove tražeći kako navodi Helen Benedikt, alternativu klasičnom, novinarskom izveštavanju (Benedict, 2003:75) kako bi otkrili uzroke socijalnih i političkih potresa svog vremena. Ne bi trebalo zaboraviti da je većina ovih pisaca i bukvalno živeli od rada u novinarstvu i da su toj profesiji poklonili lični spisateljski talenat, originalni, kreativni rukopis koji je doprineo podizanju tiraža, donosio ugled i prestiž novinama u kojima su objavljivali napise. Iako se novinarstvo od književnih stvaralaca ocenjuje kao najniži oblik književnosti ni novinari ni književnici ostavili su jak pečat autorskih zapisa i u književnosti i u novinarstvu.

Istorija novinarstva u Srbiji dokumentuje da je i ovde veliki broj pisaca karijeru počinjao u novinarstvu ili od novinarstva živeo. U Zborniku „Dva veka srpskog novinarstva“ (Institut za novinarstvo, 1992, 315-397) među portretima sto odabranih novinara navode se znamenite ličnosti koje su utemeljile ovu profesiju u Srbiji. Tako na primer i u bogatoj biografiji oca srpskog novinarstva Dimitrije Davidović zabeleženo je da je bio političar, ustavotvorac, novinar ali i književnik. I pisci i novinari bili su i Ljubomir Nenadović i Radovan Popović, kao i Laza Kostić, Jovan Jovanović Zmaj, Petar Kočić, Jovan Dučić, Jovan Skerlić, Rade Drainac, Nada Marinković, Miloš Crnjanski,

Branislav Nušić i čitava plejada srpskih književnih gorostasa koji su podjednako značajne napise ostavili pokoljenjima i u novinarstvu i književnosti. U zaključku teksta „Pisci novinari“ Radovan Popović citira Crnjanskog koji je svodeći bilans sopstvene novinarske karijere, konstatovao da je ona za pisca najbolja škola koja ga uči da misli, upoznaje svet, bedu, jad, ljudsku komediju kao i logiku, psihologiju i uživanje u pisanju, odnosno da je „novinarstvo jedini posao dostojan književnika“. (Dva veka srpskog novinarstva, 1992:205-211) U tekstu „Književni kritičar u novinama“ (Dva veka srpskog novinarstva, 1992, 2, 210) Borislav Mihajlović Mihiz priznaje da je radeći za novine, pet godina odbijao da ode u štampariju predosećajući da će se tamo, kako su ga upozoravale starije kolege, zaraziti novinarstvom za ceo život. Uzalud, jer iako „kapriciozni, sujeverno i naivno nisam hteo da se otrujem...znao sam da je nagrki, katranasti miris novina miris naše epohe, da zakovitlani točak rotacije rimuje ritam našeg života, da gradove našeg veka ne budi zadnji uzvik noćobdije nego prvi rani jutarnji usklik uličnog prodavca novina“. O profesiji novinar u svojoj Autobiografiji slikovito piše i sam Branislav Nušić: „Novinar“

„Odista primamljiv poziv. Reč koja je inače kod nas jeftina, koja se ne štedi, baca, rastura, rasipa, ti pretvoriš u trgovački artikl i prodaješ je po skupe novce. Ne moraš ništa znati, pa ipak važiš za čoveka koji sve zna: ne moraš biti mudriji od onih koji čute, pa ipak ti govoriš u njihovo ime.“

I koliko čarobnjaštva u tom pozivu! Dotakneš li samo tajne, ona prestaje biti tajna; dotakneš li se samo čijeg ugleda, to prestaje biti ugled; dotaneš li se samo čijeg mira, taj prestaje biti miran. Pretvaraš vino u vodu i vodu u vino; crno zamazuješ belim, a belo crnim; dižeš mrtve Lazare iz groba, a žive Lazare sahranjuješ. Kadar si izmiti bez sapuna; obrijati bez brijača i oprati veš bez čeda.“ (Branislav Nušić, Autobiografija, Imperija knjiga, Kragujevac, 2010, str. 158-159)

Moguće u potrazi za nemogućim ili nemoguće traganje u mogućim dokumantarnim fragmentima stvarnosti u životu slavnog komediografa Branislava Nušića jednostavno je i opet moguće samom činjenicom njegovog bogatog opusa, kako u književnom stvaralaštvu tako i u bogatoj ostavštini novinarskih napisa. Teoretičari novog pravca u novinarstvu, kao što je na primer Norman Sims, zagovaraju stanovište da je kraj dvadesetog i početak dvadeset prvog veka obeležio novi talas žurnalizma- obeležen novinarima-književnicima (Sims, 1984:60), tvrdeći da su se autori tog talasa fokusirali na stil pisanja i kvalitet deskripcije, ustanovljavajući jednu novu komunikativnost i odbacujući kruta pravila tradicionalnog novinarstva. „Neki ljudi iz moje struke tvrde da to nije ništa drugo do hibrid u kome se kombinuje tehnika pisca romana sa činjenicama koje prikuplja reporter. Možda i jeste tako.“ (Sims, 1984:59) Ne prihvatajući standardna pravila pisanja uobičajenih formi novinarskog izražavanja, oni kreiraju sopstvena pravila koja potom prilagođavaju specifičnostima složene materije za koju su se opredelili, tvrdi Sims obrazlažući u dalje tekstu da su njihovi tekstovi zasnovani na činjenicama ali da se u prezentaciji ne služe metodom obrnute piramide nego koriste slične metode pisanja kao pisci. U većini navoda mogli bi se složiti sa Normanom Simsom. Međutim, možemo li se složiti sa Simsovim tvrdnjama u prepoznavanju ovog pravca za kraj prošlog i početak veka u kome živimo? Zar i istorija književnosti i istorija novinarstva ne baštini vekovno nasleđe? Možemo li da se složimo sa Simsom u prepoznavanju ovog kako on navodi „novog pravca u žurnalizmu“ sa američkim au-

torima? Da li je naučno opravdano opredeliti nastajanje jednog pravca za autore jedne zemlje ili kontinenta? Za opredeljene godine ili vek stvaranja autorskih zapisa ili književnih dela? Samo jedan autor u mnoštvu velikana srpske književnosti i njegovo stvaralaštvo, kako književno tako i novinarsko opovrgava ili bar dovodi u sumnju tvrdnje američkog teoretičara novinarskih žanrova i pravaca Simsa. I čini nam se da to ime dovoljno utemeljeno možemo tražiti upravo u stvaralaštvu Branislava Nušića.

Branislav Nušić ili Ben Akiba

Poznati komediograf, dramaturg Branislav Nušić u svojoj prebogatoj biografiji čvrstim nitima vezao je svoje književno stvaralaštvo i novinarsko. Gotovo pet decenija pisao je za novine „bio je neumoran u pisanju novinarskih priča, a iako je u životu menjao zanimanja, ceo vek je ostao veran poslenik javne reči...“ (Barović, 2012:541) Prvi tekst objavio je u dečjem listu *Golub* još kao gimnazijalac, 1880. godine. Uređivao je više listova: *Zvezdu*, *Beogradske novine*, *Stražu*, *Čosu*, *Satiru*, ali, kao što je Crnjanski bio sinonim za *Vreme*, Drainac za *Pravdu*, Nušić je nesumnjivo bio za *Politiku*. *Politici* je veran od prve godine njenog pojavljivanja, i upravo u ovom beogradskom listu objavljuje svoje najznačajnije tekstove. Pišući za *Politiku*, Nušić je za sobom ostavio neprocenljive putopise, reportaže, crtice, feljtone. Znao je kako da se obrati čitaocima, da ostavi srce na papiru i dotakne dušu publike. „U njegovim tekstovima oseća se prisran i blizak pristup prema čitaocu, stil je gotovo familijaran, izgleda da se novinar obraća nekome koga dugo i dobro poznaje“ (Barović, 2012: 544). Kada je pisao o društvenim fenomenima Nušić je to činio na satiričan način, premda duhoviti, njegovi redovi kriju suštinsku istinu, koja ne gubi na vrednosti ni danas:

„Zimi na primer kada je sve smrznuto čovek mora biti konzervativan. A leti kada se razigra sve u prirodi kada vode bujno teku, sunce toplo peče hoćeš nećeš, moraš biti liberalan. E, pa kad je tako onda nije nikakvo čudo što čovek prema godišnjem dobu odlazi u partijske bolte i pazari načela: Molim pošto je vaše načelo? – pita mušterija a na njemu vidiš otrcano načelo koje je do sad nosio...“ („Partijske izjave”)²

Njegovi tekstovi budno su bili praćeni od srane vlasti, željno iščekivani od strane publike, ali jedno je sigurno – nikoga nisu ostavljali ravnodušnim. Od 1904. godine pisao je za rubriku *Priče iz beogradskog života*; pisao je i po nekoliko tekstova sedmično u kojima je na ponekad ciničan, sigurno satiričan i nadasve zanimljiv način, obrađivao ozbiljne teme koje zanimaju „običnog čoveka”. Koliko je Nušić u ono vreme bio poštovan u novinarskom svetu možda najbolje pokazuje činjenica da je dva puta bio biran za predsednika Srpskog novinarskog udruženja (prvi mandat bio mu je poveren 1908, a drugi 1911. godine), a koliko je bio cenjen od strane publike najbolje ilustruje činjenica da nema tog novinara koji je bio poznatiji i više čitan u narodu od velikog Akibe. Neizmerno poštovanje i divljenje Nušićevom radu i danas mu ukazuje „njegova” *Politika*. Povodom obeležavanja godišnjice ovaj dnevni list u specijalnom dodatku donosi odabrane Nušićeve tekstove, najavljujući ih na svom sajtu sledećim rečima: „Branislav Nušić, diplomata, komediograf, pripovedač i publicista, neumorni javni radnik, sjani besednik i istinski rodoljub, bio je više od trideset godina stalni saradnik ‘Politike’. U stvari, bio je više od običnog saradnika, on je jedan od utemeljivača ‘Politike’ [...] Nemirnog duha, plodan i aktivan, prihvatao se mnogih poslova i u svaki unosio veliki deo

2 Objavljeno u *Politici*, 7. aprila 1907. godine, str. 2–3.

sebe, svoju originalnost, neiscrпно bogatstvo invencije, svoj vedri pogled i satiru bez mnogo zlobe i pakosti [...] Sav u dnevnom životu, sa predispozicijama čoveka koji želi da aktivno učestvuje u svemu što se oko njega stvara, bio je katkad, čak i u svojim književnim radovima, više novinar, i to novinar u pravom i najboljem smislu te reči [...] Nušićevi feljtoni bili su duhoviti, bez pretenzija da budu duboki do dosade, puni satire bez žaoke koja će za srce da ujeda, veseli da izazovu smeh, srdačan i zdrav smeh” (Nikola Trklja, 23. 1. 2013)³. Ko bi o njemu mogao bolje kazivati do njegovog rodna *Politika*, kojoj je bio veran decenijama; koja će mu biti verna dok postoji.

Nušićevo „novinarsko pero“ u romanu „Devetstopepnasta – tragedija jednog naroda“

Kao prilog Nušićeve čvrste isprepletanosti književnog i novinarskog u ovom radu autori će dokumentovati izvodima iz romana „*Devetstopepnasta – tragedija jednog naroda*“.⁴ Naime, pojedinačno svaki esej u kome Nušić pripoveda o sudbinama „običnih ljudi“ koji su se našli u vihoru Velikog rata predstavljaju nisku bisera esejističkih zapisa velikog književnika o sudbini srpskog naroda. U teoriji i tehnici novinarskih žanrova sam esej pripada beletrističkim žanrovima. U štampi u dobu digitalnih platformi esej je kao deo sadržaja dnevne štampe potpuno nestao, međutim o vremenu u kome britkim novinarskim perom za politiku piše i Nušić ovaj žanr je čest kao sadržaj.

Autor ovog značajnog književnog dela koje na svojevrsan način predstavlja i sve-dočanstvo o ljudima i događajima u Prvom svetskom ratu, stilski prefinjeno, jezički precizno, emocionalno ubojito, narativno jako predstavljanim slikama u svakom od eseja govori o sekvencama, sudbinama ljudi u vihoru rata. U isto vreme u rečenicima, paragrafima, stranicama pred čitaocu se nameće pitanje da li nam Nušićev reporterski precizno donosi slike situacija i donosi odgovore u traganju na pitanje o nemogućnosti Nušićevog postojanja bez novinarstva i nemogućnosti trajanja bez književnosti.

Poglavlje: *Vive les al...!*⁵

„Smederevo palo i neprijatelj prebacio velike snage kod Rama te označio svoju nameru da glavnu akciju upravi dolinom Morave.

Sutradan, to je bilo 29. septembra, napali su Bugari našu granicu u blizini Kadibogaza. Sofijske diplomate, koje su po svom naimenovanju zastupale interese sporazumnih sila, požurile su da i nama i svojim vladama objasne da su to neredovne trupe učinile i da taj akt nema veze da držanjem Bugarske.

Sutradan, 30. septembra, Bugari su napali naše granične položaje prema Knjaževcu i Sofijske diplomate, koje su po naimenovanju zastupale interese sporazumnih sila, požurile su da nama i svojim vladama objasne da su i to neredovne trupe i da taj akt nema nikakve veze sa držanjem Bugarske.

Najzad, poslednje septembarske noći, uoči prvog oktobra, Bugarska je napala Srbiju na celome frontu.“ (Nušić, 2010: 40)

3 <http://www.politika.rs/rubrike/Drustvo/U-cetvrtak-rodjendanski-poklon-Dodatak-Nusic-u-Politici.lt.html>

4 Roman „*Devetstopepnasta – tragedija jednog naroda*“ (Utopija, Beograd, 2010) Branislav Nušić.

5 Primedba autora: Hronologija napada Bugarske na Srbiju.

Poglavlje: *Lađa tone*

„Pre nego što će 1912. godine buknuti balkanski rat, iza koga će se jedno za drugim nizati krvavi događaji da bi se završili najstrašnijim istorijskim polomom, plamenom koji će obuhvatiti celu zemaljsku loptu – kao znamenje, kao predznak velikim svetskim katastrofama, desio se jedan događaj koji je uzбудio ceo svet. Pošto se dugo i dugo gradio, otisnuo se na prvi put na pučinu dotad najveći svetski brod “Titanik”. Zdrav, sbažan, ponosan on je pouzdano razbijao morske vale koji su lomili o njegove bokove, sekao ih je i plovio svome cilju. Na njemu nekoliko hiljada putnika, koji su mu se sa samopuzdanjem poverili da ih preveze preko pučine. Po broju stanovnika, koje je na njemu, on predstavlja skoro jednu malu varoš. A po uređenju i čitavu jednu državu koja plovi po moru. Tu su radnje i trgovine, tu kasine i klubovi, zabave, razonoda, štamparije, pa čak i novine koje izlaze na brodu. I usred najpouzdanije plovidbe “Titanik” nailazi na podvodni ledeni breg, dobija snažan i neočekivan udarac s boka i – tona. Tone za nekoliko minuta na dno mora čitava jedna mala država.

Ovako udaljenome od odgađaja koje smo preživeli, udaljenome od patnji koje smo podneli, meni tadanja Srbija i njena sudbina sve više liči na sudbinu “Titanika”. I ona se dugo gradila – sve od orašackoga ustanka pa dosad – i otisnu se jednog dana na pučinu svetskih događaja, zdrava, snažna i ponosna. U njoj život bija, snaga se narodna odupire pozdano valima koji udaraju o njene bokove, i ona seče pučinu i plovi svome cilju. I, usred najpouzdanije plovidbe, Srbija nailazi na pdvodni ledeni breg, dobija snažan i neočekivan udarac s boka⁶ i tone. Tone za nekoliko dana na dno mora čitava jedna država i čitav jedan narod.“ (Nušić, 2010: 45)

Poglavlje: *Lađa tone*

„Kriva Palanka je pala i Bugari napreduju ka Stracinu... Neko dodade još da je u čaršiji čuo da je i Carevo Selo palo, da se borbe vode pred Kočanima, ali da se ni ova varoš neće moći da održi i da činovničke porodice već napuštaju Štip i da odlaze u Veles.“ (Nušić 2010:50)

Poglavlje: *Skoplje pada*

„Okolo dva sata po podne sa naših položaja grunu ubrzano nekoliko očajnih plotuna, pa zatim sve umuče. Naši su dobili naređenje da napuste položaje i da se povuku u pravcu kačaninčkog klanca i ono su bili poslednji, počasni plotuni, izbačeni u odbranu Skoplja. Na skoplanskome gradu siđe niz motku trobojna zastava koja se stu uspela 13. oktobra 1912. godine.“ (Nušić 2010: 75)

Poglavlje: *Pod lavinom*

„Tu su pogađanja, tu cenkanja, se kupuje na manje i na više. I čega tu nema na onim šinjeli-ma i šatorskim krilima: ženske cipele, šećer, rublje, rukavice, čokolade, puder, čarape, podvezice, kafa, četke, čebad, odgledala, pa čak i korseti. Pojedini arzikli i drže se još na ceni, ali drugi idu u bescenje. Ženski korseti prodavali su se najpre po 0,40 dinara, zatim po 0,20 dinara; ženske rukavice na šest dugmeta – jedan dinar; vuneno rublje i muške čarape su odmah planuli, ali ženske su se držale na ceni, jer su ih Turci mnogo kupovali. Pojednim stvarima je čak i rasla cena; tako na primer, jegerke su prodavane u prvi mah po dinar, zatim po dinar i po i najzad po dva dinara komad. Čokolada, kafa i šećer imali su stalnu i pristojnu cenu.“ m(Nušić 2010: 149)

6 Nušić govori o napadu Bugara sa boka na srpsku vojsku.

U citiranim fragmentima romana „*Devstoptetnaesta – tragedija jednog naroda*“, odeljcima eseja: *Viva les al...!*, *Lađa tone*, *Skoplje pada* i *Pod lavinom* jasno se uočava informativni stil, koju smenom dugih i kratkih rečenica, reporterski živo i slikovito, baš kako to čine i novinari reporteri, Nušić svedoči o događajima. Ukoliko uporedimo autorske zapise Branislava Nušića (Ben Akibe) u rubrici „*Iz beogradskog života*“ uočavamo isti autorski zapis u navedenim esejima. Međutim, u traganju za Nušićevom nemoćnošću postojanja bez novinarstva ne možemo tražiti utemeljenje u informativnom stilu kojim piše u fragmentima citiranih odlomaka ovog romana. Ukoliko tražimo jasnu vezu možemo govoriti o komunikacijskom činu koje književno delo ostvaruje i čini ravu umetničku komunikaciju kao celinu, baš kao što to čini neki novinarski napis sa konzumentima tog sadržaja. „Kao što muzičku melodiju slušamo do kraja (a ne samo početak sekvence) da bismo je usvojili, tako i u književnom delu postupno pratimo, reč po reč, informacije koje se daju jezikom, poruke koje se izvode iz jezika, slike koje tvore asocijativne nizove i koje mi grupišemo kontinuirano u kompletan estetični dojam.“ (Životić, 1993:176) Roman „*Devstoptetnaesta – tragedija jednog naroda*“ jeste vrhunsko književno delo koje kao takvo moramo i čitati i tumačiti i koje ni u kom smislu ne smemo posmatrati posredstvom odvojenih delova i pri tom ne smemo tumačiti jednostavno, a posebno ni u naznakama čak ni kao hibridne novinarske napise. U novinarskoj žanrovskoj ekletici poznajemo kroki – esej, ali ne i esej koji predstavlja značajan književni žanr koji je u ovom romanu odabrao Nušić da pripovedanje ispriča priču o tragediji srpskog naroda. Navedenim odabranim fragmentima želeli smo da istaknemo samo prepoznate elemente informativnog stila i reporterskog zapisa u odabranom književnom delu znamenitog novinara – književnika s kraja XIX i početka XX veka. Samo delo uspešnom dramatisacijom postavljeno je kao pozorišna predstava⁷ u koprodukciji kruševačkog i niškog narodnog pozorišta. Predstava je izvedena povodom obeležavanja Vidovdana u Narodnom pozorištu u Kruševcu. Dramatisacija ovog romana pokazala je da ovo vredno književno delo svoj život može živeti i u drugim umetnostima, pozorišnoj ali i filmskom ekranizacijom.

Zaključak

Ukoliko govorimo o Branislavu Nušiću ne možemo a da ne konstatujemo da je on jedan od najznačajnijih ličnosti iz sveta srpske književnosti i pri tom podjednako uspešan kao novinar, izveštač i repoter. Posmatrano iz ugla istorije novinarstva moramo da istaknemo da je Ben Akiba autor brojnih napisa u *Politici* jedan od najznačajnijih kritičara toga doba i najznačajnije novinarsko pero u istoriji srpske književnosti. U javnosti poznat kao satiričar, koserista, komediograf, dramaturg, etnograf ali i upravnik pozorišta i diplomata Branislav Nušić čitavog svog života ostao je veran zagovornik slobode javnog govora i misli.

Kao gimanzijalac Nušić je objavio prvi tekst u somborskom dečjem listu Golub, da bi u bogatoj biografiji poznatog pisca i vrsnog novinara ostalo upamćeno da je bio i urednik više listova: Beogradske novine, Pozorišni list, Dnevnik i ostale. Najznačajnije novinarske napise objavio je u *Politici* za koju piše od osnivanja 1904. godine do kraja života. U rubrici „*Iz beogradskog života*“ u *Politici* Nušić objavljuje napise u kojima na satiričan nekada sa jasno izaraženim cinizmom obrađuje ozbiljne teme koje se tiču običnih građana. Iako su napisi u ovoj rubrici vrednovani kao koserije oni često imaju sve elemente kolumne posmatrano na osnovu savremene teorije i tehnike novinarskog

⁷ Dramatisaciju je radio Spasoje Ž. Milovanović, dok je režija bila poverena Milanu Neškoviću.

izražavanja, tako da ga slobodno možemo smatrati pretečom kolumnistima. Za člana Srpskog novinarskog udruženja primljen je 1903. godine. Za predsednika tog istog udruženja biran je dva puta i to 1908. i 1911. godine.

U istom periodu dok piše za novine Branislav Nušić objavljivao je književna dela: drame (Tako je moralo biti, Jesenja kiša, Iza Božjih leđa, Pučina, Kirija, Analfabeta), komedije (Protekcija, Svet, Put oko sveta, Gospođa ministarka, Narodni poslanik, Ministar Dolar, Ožalošćena porodica, Pokojnik, Sumnjivo lice, Ujež, Dr, Neočajavajte nikad!), romane (Opštinsko dete, Hajduci, Devetstoptnaesta-tragedija jednog naroda, Autobiografija), pripovetke (Politički protivnik, Posmrtno slovo, Klasa, Pripovetke jednog kaplara) tragedije (Knez Ivo od Semberije, Hadži-Loja, Nahod), rasprave i udžbenike (Retorika) i putopise.

Govoriti i pisati o Nušiću kao književniku ne može se a ne govoriti i pisati o Nušiću kao novinaru. Život, profesiju, kao i jezik i stil naracije Branislav Nušić ili Alkibijad Nuša ili Ben Akiba isprepletao je lakoćom postojanja i novinarstva i književnosti ili nemogućnošću postojanja Nušića književnika bez Nušić novinara i obratno.

Literatura

- Barović V., Boarov, D., (2012), *Velikani srpske štampe*, Beograd: Službeni glasnik.
- Molina, S., (2009) *Fuge o ljubavi*, Beograd: Arhipelag.
- Nušić, B., (2010) *Autobiografija*, Kragujevac: Imperija knjiga.
- Nušić, B., (2010), *Devetstoptnaesta – tragedija jednog naroda*“, Beograd: Utopija.
- Plinije Mlađi (1982) Plinije Mlađi, Gaj, Beograd: *Pisma*.
- Sims Norman (1984) *Novinari književnici*, Pregled 232, preneto iz Balantine Books, New York: Rendom House.
- Todorović, N., (2002), *Novinarstvo interpretativno i istraživačko*, Beograd: Čigoja.
- Životić, R. (2003) *Novinarski žanrovi – štampa, radio, televizija*, Beograd.
- Grupa autora, (1992), *Zbornik : Dva veka srpskog novinarstva*, Beograd, Institut za novinarstvo.

Izvor:

Politika od 7. april 1907. godine

(IM)POSSIBILITY OF NUŠIĆ'S EXISTENCE WITHOUT JOURNALISM

Summary

In incredibly rich biography of Serbian comedigrapher Branislav Nušić literature and journalism work mixed into unbreakable chain of literature pieces and newspaper articles. One of Nušić's main characteristics was his talent for expressing thoughts, opinions and vies of life, society and event through different news genres and forms and connect them all in personality of one man. Causeries, caricatures, essays, travel stories but also news and reports that came out of his feather in the period before WWI are great examples of genres and forms today's journalism students can use to learn writing technique. This paper will analyze journalism work of Branislav Nušić using case method. This work should be an addition to the history of Serbian journalism and untold stories about Serbian journalist-writers.

Keywords: journalism, literature, causerie, caricature, genre

Tatjana Vulić
Neven Obradović

Филолошко-уметнички факултет Крагујевац

СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ
Зборник радова са VII међународног научног скупа
одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу
(26-27. X 2012)

Књига II

НЕМОГУЋЕ:

Завешћ човека и књижевности

Коректура

доц. др Маја Анђелковић

За издавача

проф. др Иван Коларић
декан Филолошко-уметничког факултета

Технички уредник

Срђан Стевановић
Стефан Секулић

Тираж

200

