

# САВРЕМЕНА ПРОУЧАВАЊА ЈЕЗИКА И КЊИЖЕВНОСТИ

Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу  
САВРЕМЕНА ПРОУЧАВАЊА ЈЕЗИКА И КЊИЖЕВНОСТИ  
Зборник радова са V научног скупа младих филолога Србије одржаног  
30. марта 2013. године на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу  
Година V / Књ. 2

*Издавач*

Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

*Уређивачки одбор*

Проф. др Милош Ковачевић  
Проф. др Божинка Петронијевић  
Проф. др Радивоје Младеновић  
Проф. др Драган Бошковић  
Проф. др Никола Рамић  
Проф. др Катарина Мелић  
Доц. др Владимир Поломац  
Доц. др Анђелковић Маја  
Доц. др Никола Бубања  
Доц. др Часлав Николић  
Доц. др Мирјана Секулић  
Јелена Петковић

*Одговорни уредник*

доц. др Маја Анђелковић

*Рецензенти*

Проф. др Александар Јерков  
Проф. др Александар Петровић  
Проф. др Драган Бошковић  
Проф. др Катарина Мелић  
Доц. др Ала Татаренко  
Доц. др Маја Анђелковић

*Лектура и коректура*

Бојана Вељовић

*За издавача*

Проф. др Иван Коларић,  
декан ФИЛУМ-а

*Ликовни уредник*

Слободан Штегић, ред. проф.

*Технички уредници*

Срђан Стевановић  
Стефан Секулић

*Штампа*

„Универзал“, Чачак

*Тираж*

150 примерака

ISBN 978-86-85991-61-5

Зборник радова са V научног скупа младих филолога Србије,  
одржаног 30. марта 2013. године  
на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу

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

Крагујевац, 2014.



## О ДВЕМА КЊИГАМА ЗБОРНИКА СА ПЕТОГ НАУЧНОГ СКУПА МЛАДИХ ФИЛОЛОГА СРБИЈЕ

На Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу 30. марта 2013. године одржан је Пети научни скуп младих филолога Србије, тако да се слободно може рећи да је већ постао традиционалан, а и тема му је традиционално иста, непромењена: *Савремена проучавања језика и књижевности*. Још је нешто традиционално на овоме скупу: од првога па ево до петог научног скупа младих филолога на њему учествују не само млади филолози из Србије, мада су они, логично, најбројнији, него и филолози слависти најчешће из земаља насталих од бивших југословенских република, али и из других словенских и несловенских земаља. На овом петом научном састанку младих филолога било их је из Грчке, Украјине, Словеније, Црне Горе и Републике Српске. На скупу је с рефератима, по правилу ауторским (свега је десетак било коауторских реферата) учествовало више од 150 младих филолога. Скуп је традиционално радио у секцијама, с тим да је језички део скупа организован у осам секција, а књижевни део скупа у девет секција. Укупно је, дакле, на скупу било 17 секција, с тим да је свака секција у просеку имала десет учесника. Мање од десет одсто пријављених учесника није дошло на скуп.

Због великог броја учесника реферати се традиционално штампају у два тематски спецификована зборника: у првоме се презентују реферати који припадају области савременог проучавања језика, док се у другоме штампају на скупу презентовани радови што припадају области савременог проучавања књижевности.

Сви на скупу поднесени радови нису се нашли у зборнику, пре свега због тога што су радови прошли рецензентску процедуру. Тако лингвистичку књигу зборника чини 46 радова, док је у књижевној књизи зборника 78 радова. Ово двокњижје, дакле, има укупно 124 рада.

Будући да је општа тема доста широка, готово да нема ниједне језичке или књижевне области којој није посвећен неки од радова у зборнику. Не само што радови покривају све области лингвистичке и књижевне науке, него они показују све методолошко богатство у анализи различитих тема. Готово да нема ниједног модерног методолошко приступа у различитим језичким и књижевним (под)дисциплинама који није „испробан“ у неком од радова ова двокњижја.

Тако су радови младих филолога што их доносе ове две књиге зборника са Петог научног скупа младих филолога показали не само младалачку жељу за иновативношћу, него веру да та иновативност није без научне подлоге – да представља изазов не само њима на путу њиховог даљег научног усавршавања, него и свима који се језиком и књижевношћу научно баве – јер показују да српска филологија има добар научни подмладак. Томе је најбољи показатељ списак учесника првих научних састанака младих филолога: данас је већина њих већ докторирала, и са рефератима учествује на најзначајнијим националним и међународним скуповима, вероватно се стално подсећајући почетака које су имала на скупу младих филолога.



## О ДРУГОЈ КЊИЗИ ЗБОРНИКА

Зборник *Савремена проучавања језика и књижевности* доноси радове који су саопштени на Петом скупу младих филолога, који је одржан 30. марта 2013. године у организацији Филолошко-уметничког факултета у Крагујевцу. У секцији за књижевност поднесено је око сто реферата домаћих и иностраних учесника научног скупа, међу којима су докторанди, постдипломци и млади истраживачи. Од предаћних радова рецензирањем и прихватањем за штампу дошло се до седамдесет осам радова које објављујемо у овом Зборнику. Импозиран број поднетих реферата и штампаних радова говори у прилог чињеници да се сваке године недвосмислено надилазе пређашњи резултати, и у квантитативном и у квалитативном смислу, као и то да се повећава интересовање младих за књижевнотеоријска, књижевноисторијска, антрополошка и њима сродна истраживања.

Идући ка већ успостављеним тенденцијама проучавања књижевног наслеђа, истраживачи су за грађу одабрали пре свега српску књижевност, а потом англоамеричку, хиспаноамеричку, руску, немачку и франкофону, мада не изостају ни упоредна проучавања, чиме овај зборник добија на целовитости. У складу са широким захватом различитих националних литература, радови су и прави показатељи разноликости методолошких перспектива и хетерогености савремених проучавања књижевности. Као и претходних година, и сада наглашавамо, између осталог, и то што радови нуде нове аспекте разумевања и проучавања књижевних дела, који су неизоставни чинилац напредовања научне мисли и могућности њеног преобликовања.

У радовима са Петог научног скупа младих филолога полази се од проблема идентитета, модернистичког дискурса и елемената постмодернизма, потом проблема дефинисања простора, утицаја усмене на писану књижевност, односа подтекста и текста, анализе наративног поступка и поетике жанра. Истовремено, аутори иду ка актуелним темама које се тичу односа стварности и фикције, те могућностима различитих тумачења па и редефинисања стереотипа фантастике и историје. Нису изостали радови који су базирани на анализи истражног дискурса, која се показује као поље све већег интересовања младих истраживача. Без обзира на предочене разноликости тематског одређења и разноврсности метода, ипак се уочава тенденција разматрања идентитета и његовог манифестовања, као и тенденција коришћења драмских дела и романа као истраживачког корпуса.

Макар и да поједини радови и нису на замишљеном нивоу научног разматрања, бројност учесника, смелост новоуспостављених перспектива проучавања, а свакако и актуелност и обим корпуса истраживања, потврђују настојања Организационог одбора, Колегијума за докторске студије из филологије и Филолошко-уметничког факултета да сваке године изнова организују овај Скуп јер је он већ постао местом потврђивања и преиспитивања научне мисли, местом размене знања, местом на коме је могуће успоставити интеркултурни дијалог. Стога, као уредник овог Зборника, изнова захваљујем свим колегама задуженим за организацију Скупа, а особиту захвалност упућујем учесницима који су излагали радове и приложили их за овај Зборник. Сада га предајемо научној јавности која му може евентуално замерити које слово, али му мора признати постојање добре речи и смелости да се она каже и забележи. А смелост јесте услов развоја научне мисли.





## САДРЖАЈ

О ДВЕМА КЊИГАМА ЗБОРНИКА СА ПЕТОГ НАУЧНОГ  
СКУПА МЛАДИХ ФИЛОЛОГА СРБИЈЕ / 5

О ДРУГОЈ КЊИЗИ ЗБОРНИКА / 7

*Милена Малешевих*

ПРОБЛЕМ ИДЕНТИТЕТА У *ЈЕЛИСАВЕТИ ЂУРЕ ЈАКШИЋА* / 17

*Нађааша Инђић*

*БИЛА ЈЕДНОМ ЈЕДНА ЗЕМЉА ЈЕСТЕ UNDERGROUND, А МОЖДА И  
НИЈЕ (ОСВРТ НА ПОСТМОДЕРНИСТИЧКИ ДИСКУРС У РОМАНУ  
ДУШАНА КОВАЧЕВИЋА И ФИЛМУ ЕМИРА КУСТУРИЦЕ)* / 29

*Биљана Мишировић*

ПРОСТОР У ДРАМИ *РАЗВОЈНИ ПУТ БОРЕ ШНАЈДЕРА  
АЛЕКСАНДРА ПОПОВИЋА* / 39

*Нађааша Делач*

ЖАРГОНИЗМИ И ГРУПНИ ИДЕНТИТЕТ: ДВЕ ДРАМЕ *МАЈЕ ПЕЛЕВИЋ* / 47

*Милица Карић*

ИЗМЕЂУ ЦИВИЛИЗАЦИЈЕ И ДИВЉИНЕ: ЕГЗИСТЕНЦИЈАЛИСТИЧКА  
ПОТРАГА ЗА ИЗГУЂЕНОМ АУТЕНТИЧНОШЋУ У  
ДРАМИ *УЗАЛУДНИ ТРУД СЕМА ШЕПАРДА* / 57

*Бојана Тешић*

ЕЛЕМЕНТИ УСМЕНЕ КЊИЖЕВНОСТИ У ДРАМАМА *ЉУБОМИРА  
СИМОВИЋА И БОРИСЛАВА МИХАЈЛОВИЋА* / 67

*Весна Крећуљаревић*

*ЧИСТЕ РУКЕ: ДРАМСКИ ПРВЕНАЦ ЈОВАНА ХРИСТИЋА* / 77

*Милица М. Војиновић Тмушић*

ПРОБЛЕМ ИДЕНТИТЕТА У ДРАМАМА *КЕРОЛ ЧЕРЧИЛ СОПСТВЕНИЦИ,  
НА СЕДМОМ НЕБУ, БОЛНИЦА У ДОБА РЕВОЛУЦИЈЕ* / 89

*Ливија Д. Екмечић*

ОДНОС ИЗМЕЂУ ПОДТЕКСТА И ТЕКСТА У ДРАМИ *БАНОВИЋ  
СТРАХИЊА БОРИСЛАВА МИХАЈЛОВИЋА МИХИЗА* / 97

*Ивана Пећковић*

*ЦАР ЕДИП СОФОКЛА И ЛУЦИЈА АНЕЈА СЕНЕКЕ МЛАЂЕГ* / 107

*Александра Томић*

СЛИКА ДЕТЕТА У ПРИПОВЕТКАМА *БОЛЕСНИ ВЛАДА СИМЕ МАТАВУЉА  
И МАЛИШАН КОД ХРИСТА НА БОЖИЊНОЈ ЈЕЛЦИ ДОСТОЈЕВСКОГ* / 113

*Јелена Вељковић Мекић*

ПОЕТСКИ И ПРОЗНИ ТЕКСТОВИ ЗА ДЕЦУ *ДУШАНА РАДОВИЋА* / 121

*Милена Ивановић*

СВИЈЕТ ДЈЕТИЊСТВА ИЗМЕЂУ ЈАВЕ И СНА – *АНДРИЋЕВЕ  
ПРИПОВИЈЕТКЕ ИЗЛЕТ И ЕКСКУРЗИЈА* / 131

- Сања Петровић*  
ГУЛИВЕРОВА ПУТОВАЊА ЦОНАТАНА СВИФТА  
КАО РОМАН ЗА ДЕЦУ / 141
- Милица Лазовић*  
ОСОБЕНОСТИ ВРЧЕВИЋЕВИХ ЗАПИСА У ВУКОВОЈ ЗБИРЦИ / 149
- Нина Б. Марковић*  
ФАНТАСТИКА У ПРИПОВЕТКАМА ИВЕ АНДРИЋА / 155
- Сава В. Шиљенковић*  
GEDO SENKI – (НЕ)УСПЕЛА ЕКРАНИЗАЦИЈА  
ЗЕМЉОМОРЈА УРСУЛЕ ЛЕГВИН / 167
- Жарка Свирчев*  
КОНЦЕПТ СМЕХА СТАНИСЛАВА ВИНАВЕРА / 179
- Марија Шијејић*  
ЛИНИЈЕ ПОИСТОВЕЋИВАЊА МИЛОША ЦРЊАНСКОГ СА  
ТОРКВАТОМ ТАСОМ У РОМАНУ КОД ХИПЕРБОРЕЈАЦА / 191
- Маја Савић*  
НЕСМИРЕНОСТ ЈЕДНЕ ЕГЗИСТЕНЦИЈЕ:  
ОТКРОВЕЊЕ РАСТКА ПЕТРОВИЋА / 199
- Данијела Петровић*  
ДРУГИ ЈЕЗИК – ПРОБЛЕМ МАТЕРЊЕГ ЈЕЗИКА У  
ЕСЕЈИМА ДАВИДА АЛБАХАРИЈА / 209
- Јелена Бабић*  
МАНСАРДА ДАНИЛА КИША, ТРАГОМ ТРАДИЦИЈЕ АНТИРОМАНА / 221
- Јелена Досићанић*  
ЕЛЕМЕНТИ ПОСТМОДЕРНИЗМА И НАРАТИВНИ ПОСТУПАК  
У РОМАНУ ОСТАЦИ ДАНА КАЗУА ИШИГУРА / 229
- Јелена С. Младеновић*  
РЕИМАГИНИРАЊЕ ПРОШЛОСТИ У РОМАНУ  
ХЕРМЕЛИН ДОБРИЛА НЕНАДИЋА У КОНТЕКСТУ  
ПОЕТИКЕ ЖАНРА ИСТОРИЈСКОГ РОМАНА / 239
- Јелена Рисковић*  
УЛОГА СНА У КАРАКТЕРИЗАЦИЈИ ЛИКОВА И СТРУКТУРИ  
РОМАНА ХАЗАРСКИ РЕЧНИК И ОПСАДА ЦРКВЕ СВ. СПАСА / 251
- Лидија Д. Палуровић*  
ИСТОРИЈА СВЕТА У 10 ½ ПОГЛАВЉА ЏУЛИЈАНА БАРНСА:  
У ПОТРАЗИ ЗА УПОРИШТЕМ / 263
- Нада Бузацић Николајевић*  
СТВАРНОСТ И ФИКЦИЈА У РОМАНУ  
ИСКУПЉЕЊЕ ИЈАНА МАКЈУАНА / 271
- Сена Михаиловић*  
НАРАТИВНОСТ РОМАНА ВЛАСНИЦИ БИВШЕ  
СРЕЋЕ ДАНИЛА НИКОЛИЋА / 279

*Светлана Рајичић Перих*

ЛОВ НА ЛЕПТИРА У ЧИТАЊУ ПАВИЋА:  
(САМО)ПРЕПИСИВАЊЕ ИЛИ ДЕТЕРМИНИСАНИ ХАОС? / 289

*Даница Милошевић*

ЖЕНСКИ ГЛАСОВИ: ТОНИ МОРИСОН И ГЛОРИЈА НЕЈЛОР / 299

*Зоряна В. Гук*

РОМАН М. ПАВИЧА ДРУГЕ ТИЛО ЈАК ИНТЕЛЕКТУАЛНА  
ИНТЕРПРЕТАЦИЈА БИБЛИЈНОГ СЈУЖЕТУ / 307

*Црнковић Габор*

ПОЈАВА НАЦИОНАЛНИХ СТЕРЕОТИПА И ФОРМИРАЊЕ  
ИДЕНТИТЕТА У ДЕЛИМА ЈАНОША ХЕРЦЕГА / 315

*Лоди Габриела*

УЛОГА И КУЛТУРНИ ЗНАЧАЈ НАРОДНИХ ОБИЧАЈА ВЕЗАНИХ ЗА ВЕРСКЕ  
ПРАЗНИКЕ У РОМАНУ НАНДОРА ГИОНА ВОЈНИК СА ЦВЕТОМ / 321

*Ивана Ковачевић*

СЛИКА ДРУГОГ У ДЈЕЛУ РАФИКА ШАМИЈА *DIE SEHNSUCHT  
FÄHRT SCHWARZ. GESCHICHTEN AUS DER FREMDE* / 327

*Ивана Пајић*

ПОЈАМ СТРАНО У РОМАНУ САШЕ СТАНИШИЋА  
КАКО ВОЈНИК ПОПРАВЉА ГРАМОФОН / 337

*Јелена Симић*

ПИТАЊЕ ЈЕЗИКА И ИДЕНТИТЕТА У КЊИЖЕВНОМ  
СТВАРАЛАШТВУ МИЛАНА КУНДЕРЕ И АНДРЕЈА МАКИНА  
– ЕГЗИЛ КАО ИЗБОР ИЛИ НЕМИНОВНОСТ / 345

*Љиљана Бајац*

СЛИКА ДРУГОГ У РОМАНИМА МИЛУТИНА УСКОКОВИЋА / 355

*Мирјана Бојанић Ђирковић*

ПОЈЕДИНАЦ И ПОРОДИЦА ПОД ПРИТИСКОМ ДРУШТВЕНОГ  
КОДЕКСА У РОМАНУ НЕ ПЛАЧИ, ДЕТЕ Н. В. ТИОНГА / 367

*Најталија И. Ситојковић*

МАЈКЛ К КАО УМЕТНИК ИЗМЕШТАЊА: УНУТРАШЊИ ЕГЗИЛ У  
РОМАНУ *ЖИВОТ И ВРЕМЕНА МАЈКЛА К* Џ. М. КУЦИЈА / 377

*Бојана В. Анђелић*

УЧИТЕЉСКИ ЖИВОТ У ДВА КЊИЖЕВНА ТЕКСТА:  
МАРТИН КАЧУР ИВАНА ЦАНКАРА И СЕОСКА  
УЧИТЕЉИЦА СВЕТОЛИКА РАНКОВИЋА / 387

*Петра Пешић*

ИДЕНТИТЕТ СУБЈЕКТА У РОМАНУ *БЕЛИ ХОТЕЛ* / 395

*Јелица Живановић*

ПОЕТИКА ГЛАСИНА У РОМАНИМА СТЕВАНА СРЕМЦА / 405

*Микела Кајра*

О ПОСТОЈАЊУ РУСКОГ БАРОКА / 413

*Тијана Маџовић*

НЕМОГУЋНОСТ ПРИЧЕ И НЕОПХОДНОСТ ПРИЧАЊА: НАРАТОЛОШКА  
АНАЛИЗА КРАТКЕ ПРИЧЕ РУЖА ЗА ЕМИЛИ ВИЛИЈАМА ФОКНЕРА / 423

*Милица Чубрило*

ПОЕТИКА ЗАЧУДНОСТИ У КОМИЧНОМ СПЕВУ  
ДЕРВИШ СТИЈЕПА ЂУРЂЕВИЋА / 435

*Сандра Виџковић*

„ДЕЦЕНТРИРАНИ РЕВОЛТ“ ЛОРЕНСА СТЕРНА  
У РОМАНУ ТРИСТРАМ ШЕНДИ / 441

*Лена Љ. Тица*

ПРИСТУПИ ЖЕНСКИМ ЛИКОВИМА У ОТЕЛУ ОД  
ЕЛИЗАБЕТАНСКОГ ДОБА ДО ДАНАС / 449

*Владимир Перић*

(ЈУГО)ДАДАИСТИЧКО (НЕ)СВЕСНО / 461

*Тамара Пилејић*

ПОСЛАНИЦЕ ПЕТРА I ПЕТРОВИЋА ЊЕГОША / 469

*Весна Војводић Миџровић*

ТРАГИЧАН УДЕС МАКСИМА ЦРНОЈЕВИЋА: МОДЕЛ  
НЕОСТВАРЕНЕ ЖЕНИДБЕ У СРПСКИМ НАРОДНИМ  
ЕПСКИМ ПЕСМАМА И БАЛАДАМА / 479

*Елма Халиловић*

РОДНА ПЕРСПЕКТИВА ЛИКА СИМКЕ У РОМАНУ  
КОРЕНИ ДОБРИЦЕ ЂОСИЋА / 487

*Горан Павловић*

„ПРЕКОБРОЈНИ АНЂЕЛИ“ ИЛИ НЕКОНЗИСТЕНТНИ ЖЕНСКИ  
ЛИКОВИ У ПРОЗИ ДАНИЛА КИША И ДАВИДА АЛБАХАРИЈА / 495

*Снежана Туцаковић*

ТРАГАЊЕ ЗА ИДЕНТИТЕТОМ У РОМАНУ ОЧЕВИ  
И ОЦИ СЛОБОДАНА СЕЛЕНИЋА / 507

*Сања Злајиковић*

ПРЕДСТАВЕ О ДРУГОМ У РОМАНУ ОЧЕВИ И ОЦИ  
СЛОБОДАНА СЕЛЕНИЋА: ПОРЕКЛО И ФУНКЦИЈА АУТО И  
ХЕТЕРО-СЛИКА У ЕЛИЗАБЕТИНИМ ПИСМИМА / 517

*Катарина П. Држајић*

МУШКА И ЖЕНСКА УЛОГА У РОМАНИМА ЏОНА ФАУЛСА / 525

*Владимир Ђурић*

ФИКЦИЈА И ИСТИНА У РОМАНУ НОВЕ И ПИСМИМА  
ИЗ СОЛУНА ЈЕЛЕНЕ ДИМИТРИЈЕВИЋ / 535

*Жељка Јанковић*

ЧОВЕК У ДЕЛУ АНДРЕЈА МАКИНА И МИЛОША ЦРЊАНСКОГ:  
СЛОВЕНСКА ДУША ИЗМЕЂУ ИСТОКА И ЗАПАДА, ЉУБАВИ И РАТА / 545

*Панајотиос Асимопулос*

ОДРАЗ АНТИГОНИНИХ РЕЧИ „ЗА ЉУБАВ, НЕ ЗА МРЖЊУ,  
ЈА САМ РОЂЕНА“ НА УМЕТНИЧКИ ИЗРАЗ РОМЕНА  
РОЛАНА И ВАЛТЕРА ХАЗЕНКЛЕВЕРА / 555

*Ана Б. Ђосић*

ХЛЕБЊИКОВЉЕВ РАТ У МИШОЛОВЦИ / 563

*Јелена Ђукић*

СУСРЕТИ ПОЕТИКА ВЛАДИМИРА МАЈАКОВСКОГ  
И ВЕЛИМИРА ХЛЕБЊИКОВА / 571

*Павле Лековић*

ПАС СА ТРИ НОГЕ: УЛОГА МИНИСТАРСТАВА У РОМАНУ ЦОРЦА  
ОРВЕЛА 1984 И ДЕЛУ СТРАДИЈА РАДОЈА ДОМАНОВИЋА / 581

*Анка Симић*

ХУМАНИСТИЧКЕ И АУТОРИТАРНЕ КОНЦЕПЦИЈЕ  
ИДЕНТИТЕТА И ЕГЗИСТЕНЦИЈАЛНЕ ОПЦИЈЕ У РОМАНУ  
СМРТ У ВЕНЕЦИЈИ ТОМАСА МАНА / 589

*Стефан Пајовић*

У СЕНЦИ ВЛАТИ ТРАВЕ: ПРОЗНО СТВАРАЛАШТВО  
ВОЛТА ВИТМАНА / 595

*Стеван Брадић*

ЗАСНИВАЊЕ ЧУЛНОСТИ: САГЛАСЈА ШАРЛА БОДЛЕРА  
И САМОГЛАСНИЦИ АРТУРА РЕМБОА / 601

*Ана Мићревски*

ПРОБЛЕМ ЕКВИВАЛЕНТНОСТИ У ПРЕВОДУ БРЕХТОВЕ  
ДРАМЕ ДОБАР ЧОВЕК СЕЧУАНА / 615

*Драган Сипјејановић*

СЛИКА ДРУГОГ У ДНЕВНИКУ ЈЕДНОГ ДОБРОВОЉЦА / 623

*Јелена Марићевић*

ГЛОСА ЗА МИРОЉУБА ТОДОРОВИЋА / 635

*Марија Слобода*

СЕОСКИ АМБИЈЕНТ У ПОЕЗИЈИ ВОЈИСЛАВА ИЛИЋА / 649

*Милица Ђуковић*

ВИДОВИ КОНТЕКСТУАЛИЗАЦИЈЕ ПОЕЗИЈЕ ВОЈИСЛАВА ИЛИЋА  
(СПАЦИЈАЛНА ИМАГИНАЦИЈА И ИНВЕРЗНА ПОЕТСКА СЛИКА) / 663

*Милан Громовић*

ВИЗАНТИЈА КАО ДУХОВНИ ЗАВИЧАЈ СРПСКОГ  
НАРОДА У ПОЕЗИЈИ ИВАНА В. ЛАЛИЋА / 675

*Милица Баџић*

(НЕ)МОГУЋНОСТ ДУХОВНОГ ИСКУПЉЕЊА МОДЕРНОГ  
ЧОВЕКА У Т. С. ЕЛИОТОВОЈ ПУСТОЈ ЗЕМЉИ / 683

*Јелица А. Вељовић*

ДИЈАЛЕКТИЧКО ИСТРАЖНО ОСВЕТЉАВАЊЕ ШПАНИЈЕ 19. ВЕКА  
У ПЕРЕС ГАЛДОСОВОМ РОМАНУ ДОЊА ПЕРФЕКТА / 693

*Марина Спасов*

ПОСТОЈЕ ТРИ ВРСТЕ ЉУДИ. ОНИ КОЈИ УБИЈАЈУ. ОНИ  
КОЈИ УМИРУ. И ОНИ КОЈИ ГЛЕДАЈУ. / 701

*Милан Кардаш*

КВАЗИРЕТОРИКА КРИТИКЕ САВРЕМЕНЕ ЛИКОВНЕ СЦЕНЕ СРБИЈЕ / 713

*Мирослав Турчић*

ИСТРАГА И СКРИВАЊЕ У ВИРТУЕЛНОМ СВЕТУ РОМАНА  
НЕУРОМАНТ ВИЛИЈЕМА ГИБСОНА / 721

*Ана Ж. Спанковић*

(АНТИ)ИСТРАЖНИ ПОСТУПАК У НОВОМ ЈЕРУСАЛИМУ  
БОРИСЛАВА ПЕКИЋА – ПИТАЊЕ ИСТИНЕ ТОТАЛИТАРНОГ / 731

*Гордана Божићевић*

ЕЛЕМЕНТИ ЗАПАДНЕ И ИСТОЧЊАЧКЕ КУЛТУРЕ И  
КЊИЖЕВНОСТИ У ЕТОСУ СМРТИ ЈУКИЈА МИШИМЕ / 739

*Никола М. Ђуран*

ИСТРАЖНИ ДИСКУРС У ДРАМИ ХАРОЛДА  
ПИНТЕРА: ЈЕДНА ЗА СРЕЋАН ПУТ / 749







Милена Малешевић<sup>1</sup>*Панчево***ПРОБЛЕМ ИДЕНТИТЕТА У ЈЕЛИСАВЕТИ ЂУРЕ ЈАКШИЋА**

У раду се разматра идентитет појединца као културна, национална и верска појава, те како дестабилизовање једне његове димензије може пресудно утицати на човекову судбину. Епоха романтизма је, како у свету, тако и код нас довела до јачања националног идентитета, што се, природно, транспоновало у литератури. Како се драма Ђуре Јакшића у том смислу показала индикативном, то је и проблем идентитета њених протагониста постало кључно питање овог текста. Полазиште рада било је да се имаголошким приступом најпре утврди шта је то што појединца, нарочито главног јунака драме, издваја и проблематизује његов идентитет. Средишње место истраживања припало је анализи унутрашњег сукоба, који се јавља као последица субверзије идентитета, да би се као закључак наметнуло мишљење да појединац страда онда кад дозволи да илузије и утопијске представе замене његову стварност.

*Кључне речи:* идентитет, имагологија, романтизам, утопија, илузија

Појам идентитета сложено је питање којим се баве друштвене науке, попут филозофије, социологије, етнопсихологије и у најопштијем смислу представља одређену константност свести о себи упркос променама које се око ње дешавају. Он је нарочито проблематизован педесетих година прошлог века, када се сусрећемо са послератном кризом сопства. Тада настаје имагологија, грана компаратистике, која се развила у Француској. Њен циљ био је да покаже начине на које се формира слика о другима и о нама самима, па је природно књижевност, нарочито путописна и мемоарска проза, послужила као адекватан пример за проучавање тих креираних представа. Кључни појам ове науке је, дакле, слика, која се, осамдесетих година, у оквирима компаративне имагологије, почела схватати као „историјски и друштвено условљена, па због тога и променљива“ (Константиновић 2006: 12). Имагологија, дакле, није тежила откривању онога што чини идентитет, већ проучавању слика о себи и другима као колективних конструкција који утичу на изграђивање идентитета, и то пре свега националног. Треба, међутим, имати у виду да постоје различите врсте идентитета и да њихово манифестовање у књижевности може условити жанр у коме ће се артикулисати. Како се идентитет увек остварује у „динамици персоналног и колективног“, не чуди чињеница да је „потрага за персоналним идентитетом нашла израза – између осталог – и у великом броју драма и романа“ (Жунић 2002: 16).

У епохи романтизма дошло је до снажног јачања националне свести и креирања идеологија, нарочито путем откривања народног песништва. Ни закаснили српски романтизам, „који се обично назива као национални и националистички, није у погледу тога битног обележја никакав изузетак“ (Жунић 2002: 18). Када је, међутим, реч о драми, српски романтичари показују занимљиву склоност ка до тада необрађеној тематици. Најзначајнији представници српског драмског стваралаштва 19. века, Лаза Костић и Ђура Јакшић, не само да посежу за илустро-

<sup>1</sup> milena.malesevic@gmail.com

вањем српске прошлости, већ се окрећу ка појединцу, тежећи да човека као индивидуу ставе у центар историјског збивања. Јакшић, у том смислу, иде и корак даље, узимајући за главног јунака своје драме жену. Приметивши, наиме, да првобитна Јакшићева замисао драме као сукоба тираније и побуне више одговара епском концепту, Стојан Новаковић је у приватном писму Јакшићу предложио странкињу као главног носиоца драмске структуре (Иванић 1987: 11-12). Тиме се Јакшић није само „придружио Еурипиду“, већ је остварио вишеструко сложено драмско дело у чијем се центру налази туђинка, па је маргинализована женска фигура овде добила повлашћено главно место, упркос мишљењу како „не бива да на вршку тог забата што се зове драма стоји само једна женска“ (Костић 1989: 169). Осим тога, постоје мишљења да Јакшићево дело „представља специфично романтичарско транспоновање савремене српске национално-политичке атмосфере у драмско-историјске оквире“ (Поповић 1961: 191). Приказујући Црну Гору пред крај XV века и судбину последњих Црнојевића, Јакшић не полази од народне песме, већ од историјских извора, стварајући „широко утемељену политичку драму, драму Црне Горе која услед унутрашњег раздора постаје плен страних завојевача“ (Деретић 2004: 722). О трагичним аспектима овог дела било је доста речи у литератури<sup>2</sup>; нас, међутим, интересују само начини на које се трагедија остварује као последица стереотипа и заблуда које о себи и другима протагонисти ове драме поседују.

Већ се у наслову ове драме сусрећемо са синтагмом, која ће бити носилац противречности јунакиње. Одређујући је, наиме, као „кнегињу црногорску“, Јакшић проблематизује њен статус туђинке, будући да се као Венецијанка наша у улози црногорске владарке. Трагичност њеног лика, међутим, највећим делом ће проистећи из амбивалентног односа према месту које сматра својом домовином. Јелисавета ће се, наиме, наћи у раскораку између утопијске представе и њеног раскринкавања, не прихвативши ни понуђену Црну Гору као ново уточиште. Илузије које Јелисавета гаји последица су, како стереотипа о властитој отаџбини, тако и снажног родољубља које према Венецији осећа. Но, оне су условљене још једним важним фактором: физички одвојена од свог града и свог народа, она реалну слику Венеције замењује идеалном и доживљава је у контрастном односу према Црној Гори, која својим дивљим планинама и каменим подручјем никако не привлачи Јелисавету. Она, штавише, осећа да је Црна Гора недостојна компензација за богату и култивисану Венецију какву млетачка принцеза памти. Прва појава то јасно казује; седећи у кнежевом двору, Јелисавета кроз прозор посматра кршевити део Црне Горе, одбијајући да га прихвати својим: „Не, то није моја Венеција, / Невеста сјајна мора зеленог“ (Јакшић 1987: 105)<sup>3</sup>. Овим стиховима, међутим, отпочиње и „једна драматична унутрашња борба за очување властитог идентитета“ (Несторовић 2007: 161), јер се у том истом монологу Венеција појављује и као „плавог мора хладна богиња“, а Јелисаветино питање: „Беше ли мајка, или маћеха“ наговештава каснију распућеност њене личности. Њен случај најбоље показује колики може бити степен конструкције представе о својој домовини и како увиђање лажи те креира не слике урушава и њен лични идентитет.

2 Пишући о претварању историјске драме у историјску трагедију, Зорица Нестровић уочила је сличности са Шекспировим и Шилеровим делима, те да сам долазак туђинке у потпуно страну средину носи извесни трагични потенцијал (Несторовић 2007: 154).

3 Сви наводи из драме биће дати према овом издању.

Доласком млетачког гласника, Леонарда, Јелисавета своје унутрашње дилеме о домовини привремено оставља по страни. Читајући очево писмо, она, наиме, сазнаје о опасности од Турака која је Венецију задесила и, не двоумећи се, поручује оцу: „Од костију ћу овог народа, / Безбеди нашој бедем створити“ (Јакшић 1987: 110). Црногорци су у њеној свести, дакле, само средство помоћу кога ће она спасити своју Венецију, рачунајући управо на витешку етику овог народа, па је стога принуђена да издржи несрећу која ју је снашла преласком у Црну Гору, јер она „Венецијанцима срећу доноси“. Јелисавета, на тај начин, заиста поступа као жртва, јер се показује спремном да своје биће подреди интересима државе. Она себе још увек види као млетачку принцезу не само зато што не може да прихвати Црну Гору као своју нову домовину, већ и због тога што припадаће Венецији и Латинима као колективу детерминише њену личност, те ван оквира тог колективног идентитета она није у могућности да себе као индивидуу одреди. У тренутку када схвати да таква Венеција какву она имагинира не постоји, Јелисавета ће доћи до поражавајуће истине о личном идентитету који, у апсолутној доминацији колективне димензије, заклоњен националним, културним и верским, није имао прилике да се ослоји. Тако и ова драма, попут грчких трагедија, тразира сукоб појединца и заједнице, али сада премештен у унутрашњи свет јунака и развијен кроз трансформације утопије у антиутопије, вере у заблуде и илузије. Још један моменат овде је важан: без обзира на то што је туђинка, она се, будући да је на престолу, морала само својим полом у патријархалној Црној Гори сматрати „туђом“. Кајући се што је женско, она преузима на себе улогу која традиционално припада мушкарцу, не губећи, при том, одлике управо жене. Њена лепота гарантује успех манипулисања Ђурђем ради постизања политичких циљева и благостања Венеције, па је „у том смислу њена женска природа нетипична, али могућа: ради прорачунато, све заноси љепотом а није блиска ником, ослобођена еротског у контакту с онима за које тврди да их воли“ (Иванић 1987: 17-18). Њену „мушкост“ потврђују и Црногорци; један од браће Орловића, Богдан, тумачећи Вујове речи, казаће како се „госпођа у мушко облачи“ (Јакшић 1987: 115). Тако се Јелисавета овде још једном остварује као други, „односно као женско које је својом или туђом одлуком заклоњено, односно прекривено конвенционално мушким обележјима“ (Брајовић 2006: 289). Та су обележја свакако симболична и треба да илуструју како Јелисаветину политичку улогу која не приличи жени, тако и Ђурђеву слабост пред њеним жељама која није својствена мушкарцу. Осим тога, презирући земљу и народ који не сматра својим, али и потенцирану мушкост уопште, Јелисавета моћ види управо у женским атрибутима, а како је та снага у њеној свести изједначена са мушком, то су сви мушкарци за њу жене, које „свемогућ награди, / Рутавилком мрких наусница, / Што крепощу називате мушком“ (Јакшић 1987: 111). Тако се постепено и фигура дужда-оца удаљава као она која је у односу на Јелисавету „туђа“, јер сувереност моћи у њеној свести припада женском телу, па јој ни сам отац као мушко не може бити близак. Коначна отуђеност од оца, међутим, биће последица много страшније истине о њему: да није само неспособан да Венецију „слабоћнима чува прсима“, већ се он остварује и као лукави и хладнокрвни отац који своје ћерке продаје „за крв“.

Сам лик Јелисавете почива на унутрашњој амбивалентности, па се и у другима она види противречно, од „одушевљења љеном лепотом, служења тој лепоти (Ђурашко, Ђурђе)“ до „згражавања над њеним намјерама и понашањем (Вујо, Станиша)“ (Иванић 1987: 16). На тај начин, споља гледано, ова јунакиња остварена је у оквирима укрштања познатог клишеа о проклетој туђинки и оног који

Латине види као старе варалице. Прихватање ове легенде можда је инспирисано стварним догађајима везаним за херцеговачко-црногорски устанак 1862. и очекивану помоћ Италијана, која је, међутим, изостала (Поповић 1961: 190). Осим тога, присутно је овде и веровање о демонској природи лепоте, па се тако она појављује и као неисказива у Милкином покушају да Јелисавету представи: „Да опишем, што сравања нема / Са ма чиме на големом свету“ (Јакшић 1987: 146), али и као вештица или једноставно туђинка у Вујовим речима: „Лијепа?... не жнава ни срски – како лијепа“ (Јакшић 1987: 114). Лепота је за овог верног слугу изједначена са припадањем одређеној нацији, па Јелисавета, у његовој свести, као жена која није српкиња не може бити привлачна, без обзира на физичке атрибуте које она поседује. Лик Јелисавете, у коме се укрштају амбивалентне представе о домовини, те самим тим и себи, пак, не дозвољава једноставно тумачење и опире се класичном одређењу странкиње као априорно зле. То, међутим, не значи да је Јелисавета позитиван јунак, већ указује на специфично устројство овог дела, у коме „зло и добро није подијељено, нити се умјетничка правда састоји у равномјерном кажњавању зла и награђивању добра“ (Иванић 1987: 19). У Јелисаветиним очима, њена несрећа пребива у чињеници да је странац у страном свету, али и у немогућности да се својој домовини врати, јер дубоко у себи осећа да је продана управо од стране Венеције. То је, додуше, не спречава да Црну Гору уништи; она „не дела у име Венеције која ју је продала јер би тако прихватила да је све њено претходно постојање било лажно. Лаж о Венецији постала би тако лаж о њој самој, па она у борбу за спас домовине креће са свешћу о одбрани једне утопије“ (Несторовић 2007: 163). Сукоб двају светова, католичко - венецијанског и православно - црногорског, наглашава њихове различитости, па се ова драма не може посматрати само као романтичарска трагедија о проклетој туђинки која својом лепотом деконструише вредности једне заједнице, већ се остварује и као драма о два света, при чему откривање њихових наличја детерминише појединачне судбине протагониста.

Судар двају другачијих светова уочљив је у сцени сусрета Јелисавете и њеног девера, где су се „акумулирали и етикеција, и схватање морала и породичних конвенција, пројекти политичких улога“ (Иванић 1987: 15). Дарујући снаху, Станиша очекује целивање руке, док Јелисавета тај обичај види као њој сасвим стран: „Ал’ нека, ево, девере! / Једина ћерка дужда млетачког / Ропкињама се равна азијским. / Да не повреди ону светињу / Којој се земља дичне слободе - / Од прастарина можда поклања“ (Јакшић 1987: 122). Нема сумње да је овде и реч о прикривеној иронији којом она жели увредити Станишу, поредећи га управо са највећим српским непријатељем, са Турчином. Јелисавета, дакле, иако потиче из другог света, поседује знање о мржњи коју Срби због дугогодишњих борби имају према Османлијама, али можда због тога што је сада та нетрпељивост обострана, будући да Турци спремају напад на Венецију. Много је изразитији сукоб двају култура у Вујовом коментарисању Млетачких дарова, којима дужд жели осигурати помоћ Црногораца. Он јасно увиђа да су „новчано-техничке противуслуге (новац, штампарија, оружје) непримјерене другој култури“ (Иванић 1987: 14), па стога није чудно што ће се и Орловићи осетити као „орудије срамних намера“, у којима свако слово нове штампарије „по мушку главу тражи награде“.

У жељи да по сваку цену спасе Венецију, Јелисавета преузима улогу политичке манипулаторке. Не само да својом лепотом и лукавством кани натерати Ђурђа да Млечима пружи помоћ од хиљаду црногорских ратника, већ је спремна да вештим интригама уклони са пута сваку препреку. Како се најпре

Радош, а потом Станиша, јављају као њени неистомишљеници, она их постепено неутралише из Ђурђевог живота. У томе јој увелико помаже њен љубавник, капетан Ђурашко, који је, попут кнеза, опчињен њеним женским чарима. Сам Ђурашко је за Јелисавету најпитомији, „премда је и он – тек Црногорац / Дивије крви, мрка погледа“ (Јакшић 1987: 117). У немогућности да јој се одупре, Ђурашко издаје оне који су му до јуче били браћа и саопштава о побуни која се против кнеза спрема. Ђурашко се, више и од самог Ђурђа, показује као лик који је „спреман и на саму промену идентитета будући да изневерава све оне вредности које одређују припадника црногорске патријархалне заједнице“ (Несторовић 2007: 168). Ђурђе, пак, иако у одређеним тренуцима сумња у исправност својих одлука, допушта да га лепа Латинка убеди у њихову неминовност, посежући управо за конструисањем издаје, као политички и морално неприхватљивог чина у сувереној и поносној Црној Гори. Кнез се тако појављује као лик који, у настојању да очува сопствени идентитет владара, угрожава национали и одриче се породичних вредности<sup>4</sup>. На тај начин, Јелисавета успева да ситуацију држи под својом контролом и да на време реагује, суптилно откривајући Ђурђу издајнике. Својим деловањем она постепено разједињује Црну Гору изнутра, поделивши је на два табора и уневши неслогу међу браћом.

Занимљиво је како они који стоје уз Ђурђа гледају на будући сукоб са Турцима. Вођени надахнутом беседом владике Вавила, они битку против турске војске виде као наставак и освету немањићког страдања на Косову. Тако се под амблемом косовског мита оправдава страдање Црногораца, јер важна је борба против Турака, макар она била и за Венецију. Овде је један литерарни топос заправо употребљен као средство раскривања националне идеологије, која се, захваљујући политичкој позадини, остварује као идеолошки стереотип (Жунић 2002: 75), јер, заслепљени њиме, Црногорци не виде бесмисао срљања у рат за туђи интерес. Отуда је јасно снажно присуство националних икона, у коме се Црногорци виде као лавови и орлови. И сама Јелисавета познаје њихов иконички карактер; учећи Ђурђа како да влада, она га бодри речима: „Од хијене се лакше питоми / Владар пустиње - лав“ (Јакшић 1987: 140). Писац, међутим, управо у овим зоолошким терминима прави иронију, јер Орловићи, иако у свом имену носе симбол српства, одбијају да у овај сукоб са Турцима улазе. Прозревши кобни утицај Латинке, Радош је, наиме, спреман послати децу у бој, али не за туђу државу: „Нека изгину - / Ал' у подножју овог престола, / Бранећи груд'ма камен студени, / Што тамом својих црних гудура / Светињу чува царства пропалог... / Ал' не у Италију... господару, не“ (Јакшић 1987: 135). Ратовање за туђина Радош изједначава са робовањем њему, па самим тим и са губљењем оних националних вредности које чине идентитет Црне Горе. Његове речи, пак, Ђурђе, већ задојен мржњом коју му је Јелисавета улила, тумачи као неверство и одлучује да га прогна, а капетан Вуксан тај чин види као потврду латинске лукавости: „Ал' ко с Латини ломи погачу / Ил' ће полудет', ил'... / ...Буди бог с нама“ (Јакшић 1987: 138).

Протеравши Радоша, кнез Ђурђе окреће против себе и његову децу, Бошка и Богдана, али пред том одлуком ни Станиша неће остати равнодушан. Схватајући да је Ђурђе потпуно у власти своје жене, он постаје свестан да му у Црној Гори

4 Неки критичари сматрају да је на формирање овог јунака утицало пишево лично незадовољство тадашњим српским кнезом Михаилом Обреновићем: „као и Ђурђе, и кнез Михаило је ожењен странкињом, Мађарицом из чувене породице Хуњади“, те је „и његова женидба довела до непопуларног политичког приближавања домовини његове жене.“ (в. Поповић 1961: 197)

више живота нема: „У туђој земљи свуд је несрећа, / У нашој само – смрт“<sup>5</sup> (Јакшић 1987: 171). На тај начин, Станиша, Орловићи и њихови истомишљеници, за разлику од Јелисавете, постају странци у сопственој домовини. Не осећајући Црну Гору више као своју, јер њоме влада кнез који се покорава вољи своје драге, они се приклањају Турцима, што се на почетку четвртог чина у дидаскалији и наговештава кроз амблематичност полумесеца. Они, дакле, не посежу само за другачијим националним, већ и културним и религијским окружењем. Прихватајући ислам, Станиша и Орловићи чине, на први поглед, много већу издају од оне коју спроводи капетан Ђурашко. Но, имамо ли у виду да су они и сами мотивисани издајништвом и осећањем отуђености међу својима, онда се њихов поступак неминовно усложњава. То потврђује и однос Радоша према својим синовима. Пре него што се званично потурче, Бошко и Богдан срећу свог оца и, не препознајући га, причају му о свом плану. Несрећни Радош, иако и сам осећа неправду своје отаџбине, те да је од туге и себе у себи изгубио, не може да се помири са одлуком својих синова да пређу у вековима непријатељску веру и у очајању одбија да их назове својом децом. У завршној сцени, међутим, када оба Орловића у кнежевом двору погину, Радош ће, видевши своје мртве синове, узалуд метанисати, зазивајући управо Алаха и називајући и себе Турчином. Овај чин, у коме оседели и полудели отац искрено жали за својом децом потурицама, показује како „конкретна судбина јединке оспорава апстрактне моделе вриједности“ (Иванић 1987: 14).

Поделе које међу Црногорцима настају оштре су и дубоке. Сазнавши од Марте да је њен муж, капетан Ђурашко, издајица, Станиша га више не гледа као свог сународника. У тренутку кад Ђурашко, вођен жељом лепе Јелисавете, пуца на Станишу, млађи Црнојевић му се подсмева: „То није Црногорац, / Рђаво гађа, / Само је леву сису очеш’о“ (Јакшић 1987: 174). Када се у петом чину започне бој, људи подељени у два табора једни друге називају издајницима. Та се полемика нарочито заоштрава у дијалогу између Станише и рањеног Катуновића, који ће у следећој сцени, а ту Јакшић опет посеже за косовском етиком, Радоша назвати Вуком Бранковићем. Помињање овог имена, као синонима за издајника, међутим, открива и пишчев амбивалентан однос према изворима; иако се, наиме, Јакшић пре свега ослањао на историјске податке, он је у своју драму унео и схватање које се формирало под утицајем народног песништва. Очигледно је да тема издајништва доминира у овој драми, али посредни су две, сасвим различите издаје. Прва, Ђурашкова, социјалног и политичког је карактера: сасвим у власти лепе туђинке, он суделује у њеним интригама. Друга, издаја Станише и Орловића, религијског је порекла: изгубивши упориште и веру у своју државу, они ће их потражити у сасвим другом, непријатељском цивилизацијском оквиру. Њихова одлука да приме ислам показује како се, у судару три различите културне и верске заједнице, Турци показују не само као неизбежно уточиште, већ као онај „други“ који је мање туђ од Латина. Тако се борба за освету прогнаног оца и увређеног брата постепено претвара у борбу против туђинке, „чији злехуди поступци поништавају упоришта црногорске заједнице: јунаштво, част, име, веру“ (Несторовић 2007: 171).

5 На основу приватних писама Ђуре Јакшића, Миодраг Поповић сматра да су ове Станишине речи одраз личног песниковог незадовољства и осећања неправде коју му је Србија нанела. (в. Поповић 1961: 208)

Упоредо са поделом Црногораца, присуствујемо и подели сижејно–тематских равни драме, па се у четвртм чину сусрећемо са Турцима. У драму се, дакле, уводи још један, турски свет, па је сукоб сада усложњен и одвија се у оквирима троугла: православље, католицизам, ислам. Осим што се Црногорци једни у другима осликавају, слика о њима дата је и кроз визуру турских поглавара. Саветујући Арслан пашу како да освоји Црну Гору, Арнаут Осман ће рећи: „Силом не!... / Лукавством човек јакога слона, / Мудрошћу бесног лава обара - / Пашо, мудар буди“ (Јакшић 1987: 183). Писац овде посеже за познатом представом о Србима као о народу које треба завадити, да би се њима владало. Стављајући је у уста Турцима, он ову представа објективизује, тим пре што управо они изричу највећу похвалу Радошу. Као потврду за неопходност таквог поступања, Арнаут Осман види у Јелисавети која „лукавством својим – или мудрошћу / Разделила је реку голему“ (Јакшић 1987: 185). Сазнавши, пак, да су Црногорци већ пред његовим табором спремни да му се поклоне, Арслан паша схвата да „то није дело жене једине“, него да је сам Алах просветлио Станиши и осталима ум. Станиша, међутим, иако чврсто решен на освету, не може лако да прихвати ни минимални турски обред: „Не као да не бих / Кварио хадет правовернога, / Превијајући овде колена, / Где један паша с дугим чибуком / Узура свога дуге часове / Густијем димом бошче мирисне / У тренут ствара... Напросто, нећу“ (Јакшић 1987: 187). Тражећи Ђурђеву крв, Станиша обећава Турцима пречице до „срца земље, двора Ђурђевог“, али под условом да он остане на престолу. На тај начин се „иза борца за културни идентитет и национално достојанство постепено одваја класична драмска фигура претендента на престо“ (Иванић 1987: 14), премда добро мотивисана жељом за очувањем очеве владарске традиције. Вођен мудрошћу Арнаут Османа, да „правоверном куран допушта / Погазит’ крсту задату реч“, Арслан паша обећава помоћ ако „неверници / Дедова својих грешне путове / Прешав у ислам – вољно оставе“ (Јакшић 1987: 188). И упркос снажној жудњи за осветом, Станиша и Орловићи не примају лако ове пашине речи: „Крваве мисли, / Пашо, несрећне! / Ох, да их скупит’ могу уједно, / Па да их шапнем твоме пророку, / Задрхтао би с небом заједно“ (Јакшић 1987: 189). Прихватање друге вере и они сами виде као страشان чин, после кога следи једино смрт коју и прижељкују.

Међу Црногорцима који су уз Ђурђа опијеност косовском етиком достиже свој врхунац. Под дирљивом и надахнутом беседом владике Вавила, Црногорци нису ни приметили клетву коју је владика упутио Радошу. Лик владике се постепено остварује као фигура „подла глумца, попа лажљива“, који, заслепљен даровима богате тазбине, учествује у разградњи Црне Горе. Сами Црногорци су међусобно подељени у разматрањима издаје Станише и Орловића, али гласу који о њиховом потурчењу стиже они ипак не могу лако поверовати. За њих је Радошева непослушност кнеза мање страшна од преласка његове деце у ислам, који неки од њих приписују утицају лепе Латинке, потврђујући тако општу представу о проклетој туђинки. Турци су за ове Црногорце *alter*, онај неприхватљиви „други“, и придруживање њима доводи у питање моралне, културне и националне вредности које они поседују. Зато је у њиховим очима Станишин чин „брука, те какова“, а Орловићи су преласком у ислам „образ оцрнили“.

Противречна слика Јелисавете у другима одразила се у великој мери и на сижејну организацију драмског текста, доводећи до поделе међу Црногорцима, али и до појаве турског табора. Тензија која природно постоји између ова два народа сада се преокреће у анимозитет Црногораца према онима који су отпадници од своје вере, према потурицама. Увођењем турског света писац је хтео

да нагласи разједињеност Црне Горе, која ће коначни вид добити у одрицању од верског идентитета Станише и његових присталица. Све ове фабуларне секвенце водиле су ка неизбежном сукобу, оличеном у боју, у самој завршници драме. Тако се драма постепено трансформисала „од трагедије ка епској структури, облику који српска романтика није избјегла чак када је и хтјела“ (Иванић 1987: 16). Епизацијом драме писац је хтео да прикаже историјску трагедију народа „који страда без сопствене кривице, али колективна трагика само историјски надраста личну трагику, не сценски, умјетнички“ (Иванић 1987: 16). То у највећој мери показују појединачне судбине Радоша и Јелисавете.

Доследно играјући улогу црногорске кнегиње, којој је добробит њеног мужа и његовог народа важна колико и благостање Венеције, Јелисавета пред Ђурђем глуми увређену жену коју сви виде као туђинку и презиру је. Но, она у свој монолог умеће и стварну тужбалицу за Венецијом: „Шта сам згрешила те ме отиште, / Из раја мог – из Венеције“ (Јакшић 1987: 196). На вест да је Станиша још увек жив и да се потурчио, Јелисавета показује прве знаке лудила: будући да је за њу он до тада био већ мртав, његов најављени долазак она тумачи као своју смрт, па у разговору са Ђурашком, она показује знање о греху који је починила: „– Да сам за жене венецијанске / У занетости самољубивој... / У мушким груд'ма живот гушила“ (Јакшић 1987: 204). Врхунац лудила, пак, Јелисавета доживљава са свешћу о распаду утопијске Венеције, чији је дуализам наговештен још на почетку. Схватајући, наиме, да је њена домовина ипак „маћеха“ и да је она грубо искоришћена за политичку манипулацију која ће Венецију спасити, Јелисаветин душевни слом неизбежни је моменат трагичног финала. И не само то; њен сан представља апокалиптичну визију како Црне Горе, тако и ње саме. Први пут у њеној свести Црна Гора израћа горостасна и поносна, а она коначно увиђа како је „чувајући утопијску Венецију, уништила своју срећу црногорске кнегиње“ (Несторовић 2007: 164). Ту сцену лудила прати и урушавање представе о оцу. Иако су продукт распопућене душе, њене страшне речи о очевом богатству крију у себи луцидност и сав очај због грубе изиграности: „Богат је страшно... има фабрику / У магацину моје матере... / Па у њој лије све девојчице, / После их даје за крв!... ха! ха! ха“ (Јакшић 1987: 227). На тај начин, она израста у лик који је истовремено „и злочинац и жртва“, а њена трагедија у „трагедију родољубља“ (Иванић 1987: 14-15), у име ког она чини срамне интриге и оспорава туђу слободу, али које неузвраћеном љубављу доноси и њен слом. Кајање, ако га ова јунакиња и показује у пароксизму лудила, није у знаку жаљења за уништењем Црне Горе, већ за сопственим крахом илузија и схватању своје марионетске улоге.

У трагичног јунака, еквивалентног по количини патње и трпљења, израста и Радош Орловић. Прогнан из своје земље, зато што није видео сврху жртве у страдању за туђи интерес, и његове се илузије о вредностима полако урушавају. Верујући у домовину, он најпре губи наду у национални идентитет, јер бива напуштен управо од припадника свог народа; али, тумарајући сасвим сам, у издрпаном херцеговачким хаљинама, он долази до поражавајуће истине: „Да мене нема више у мени“ (Јакшић 1987: 178)<sup>6</sup>. Када му деца саопштавају да ће примити ислам, његова породична срећа такође нестаје. У завршној сцени погибије његових синова, Радош их истовремено и проклиње и плаче над њима. Изгубивши свако упориште, он ни сам више не зна ко је, јер за њега то сада није ни важно: „Каж'те ми, ево, да се потурчим, / Понемчим, талијанчим, арапим“ (Јакшић 1987:

6 Напомена М. М.



230); његова су деца мртва и то је оно што њега највише погађа, ма које вере да су. Они који су испрва неприхватљиво туђи, сада се ипак показују као неотуђиво своји, јер је индивидуална трагедија изравнала све културне и верске разлике. Резигнирани одговор на Јелисаветино питање: „Овде ј' у реду све?“, потврђује апсурд и апсолутни слом свих начела које је бранио. „Све“ је у реду за Радоша који је, у име оданости својој нацији и вери, проклео рођену децу, а потом те исте синове коначно изгубио у тренутку када Црна Гора пада под власт Турака. „Одвећ туђи а да би били једно другом непријатељи“ (Лукач 1984: 129), Јелисавета и Радош долазе до истог ступња сазнања о сопственом греху и сопственој трагедији, код Јелисавете оличеној у спознаји да „у Венецији нема љубави“, а код Радоша у слици мртве деце коју ни једна вера не може повратити.

И Радош и Јелисавета прелазе пут од идентитета, креираног помоћу културног и националног памћења, до ипсеитета, огољавања свог сопства путем трагичног увиђања заблуда. Страдају Радошева деца, коју у завршној сцени он узалуд покушава да пробуди. Страда и Црна Гора, која се Јелисавети сада не чини више толико туђа. Сви културолошки, верски и национални аспекти који детерминишу понашање и идентитет ових двају протагониста на крају их изневеравају, јер се показују као средства политичких манипулација. Јелисавета схвата да је личну (не)срећу подредила политичком циљу одбране Венеције, да би је та иста „невеста сјајна мора зеленог“ заправо злоупотребила и одбацила. Кнегиња црногорска, која у почетку не може да прихвати да више није млетачка принцеза, схвата да је много више од физичке удаљености она заправо у „унутрашњем изгнанству које доводи до нестајања и личног и колективног ( породичног, националног, верског ) идентитета“ (Несторовић 2007: 163-164). Као жртва властитих заблуда, она стиже до лудила у коме луцидно искрсава цела истина. Доследно верујући у утопијску пројекцију Венеције, Јелисавета чини све да би је спасила, иако је то „бреме“ за њено „слабо раме“ претешко; што је замишљена слика, пак, идеалнија, то је отрежњење страшније и болније. Радош, с друге стране, одбивши да ратује „за туђ рачун“, бива прогнан из своје земље; он на то прогонство пристаје „не зато што верује у исправност одлуке која је донесена, већ зато што је она последица владарске речи која извире из оне сврховитости којој је сам прогнаник одан“ (Несторовић 2007: 171). Издају Ђурђа он може да поднесе, јер се на тај начин артикулише смисао његове жртве; када, међутим, сазна да ће синови издати домовину, он одбија да их гледа као своје, сматрајући да су на тај начин издали њега самог, његов национални, културни и верски идентитет. Видевши шта се десило са његовом децом, Радош схвата да је Ђурђе „Црну гору жени издао“, подредивши национални идентитет личним осећањима и доприневши тиме пропасти државе. Тако се Радош и Јелисавета остварују као једини јунаци који су до самог краја одани свом етосу и који се, зарад њега, одричу власти-те среће. Због тога се њихове индивидуалне судбине, из колоплета историјских околности, уздижу до нивоа појединачних трагедија.

Много више од клишеа о Латинима, овде се потврђује једно друго уврежено мишљење да је Црногорце и српски народ уопште могуће врло лако завадити и на тај начин покорити, односно да их је, рачунајући на њихово херојство, могуће искористити. Да је млетачка принцеза својом заносном физичком лепотом допринела томе, нема сумње, али у самом дуждевом писму ми ишчитавамо управо стереотипни образац Црногорца који подлеже чарима лепе Латинке: „Лепота ти је чудна, свемоћна! / Ђурђе те љуби... за љубав ће ти / Лавова горских дати хиљаду, / Да као бедем, љутим челиком, / Пред венецијанске стану жидове, / Силу

одбију – силног побију“ (Јакшић 1987: 110). У дуждевим речима се, осим тога, показује и свест како о јунаштву и снази црногорских ратника, тако и о опасности и силе Турака. И Јелисавета је свесна тог витешког етоса земље у коју је дошла, јер, да није тако, она не би ни покушала да га искористи. Црногорци такође имају јасну слику и о Турцима и о Латинима: као што су дужд и тазбина за њих превртљиви и лажљиви, тако они знају да су Османлије лакоме на црногорску крв. Као у Његошевом Горском вијенцу, три културе неизбежне су тачке српске историје, само што нас Његош ипак више приближава тим страним световима, па из његовог дела не само да дознајемо о Црногорцима, него су представе о Турцима и Млецима далеко сложеније. Јакшићева Јелисавета „у том погледу не даје живу и убедљиву слику“, јер се цела Венеција овде огледа у млетачкој принцези која, гоњена снажним родољубљем систематично уништава Црну Гору, а „Турци, Арслан паша и Арнаут Осман, као личности дати су једнострано, и не дају стварну слику турске културе“ (Поповић 1961: 213). Чини се да су хетероимажи овде дати парцијално и само су у функцији откривања аутоимажа, и то као одраз пищевих властитих погледа и бојазни, нарочито ако имамо у виду већ поменуто мишљење Миодрага Поповића да ова драма представља уметничко обликовање савремених политичких догађаја и да је у појединим ликовима писац транспоновано лично нерасположење према својој домовни и њеном режиму власти. Идеологија жртве, оличена у културолошком памћењу Лазареве погибије и обећаног „царства небеског“ снажно је присутна међу Црногорцима, а кроз супротстављање Радоша, касније и Станише и Орловића, увиђамо стереотипну димензију косовског мита у тренутку када он бива искоришћен за политичку манипулацију и кнежеве власти тежње. Сам Радош такође верује у жртву, што се и артикулише пристајањем на прогонство, али жртвовање Црне Горе он не може да прихвати, јер се на тај начин поништава његово.

Слика о себи самима као о снажном народу који, захваљујући кршевитом и неприступачном тлу, упорно одолева Турцима бива нарушена њиховом поделом, мотивисаном, с једне стране личним осећањима и страшћу, а с друге трагањем за новим уточиштем и осветом. И једно и друго деловање доводе до губљења националног идентитета, па је коначна слика Црне Горе субверзивна и обеспокојавајућа: Ђурђе, истина, напушта изневерени престо, који, уместо Станиши, пада у руке лицемерном владици, а сама Црна Гора пада у власт Турцима. У почетну представу о Црногорцу као „*homo heroicus*-у“ полако се увлачи и склоност ка издаји, како државе и нације, тако и саме вере. Приказујући на тај начин сукобе који настају као последица робовања туђину, у овом случају, туђинки, писац је управо дао и „афирмацију начела народног јединства у борби против Турака“ (Поповић 1961: 200) и истакао њихову неопходност у критичном тренутку борбе за национални, политички и верски идентитет. Јакшићева драма као да артикулише постструктуралистичку теорију да се „истинско историјско кретање огледа пре свега у променама свести, а оне се могу пратити на малим, ситним променама у животу и друштву, у односима међу људима, у облицима појединих институција“ (Константиновић 2006: 13). Од конструисаних слика о себи и другима, протагонисти ове драме стижу до дубљих истина о личном и националном идентитету у тренутку када је он већ увелико дестабилизован, па се тако у дијалектици лица и налиција различитих светова открива деструктивна сила утопијски пројектованих представа.

### Литература:

- Брајовић 2006: Т. Брајовић, Гиноморфно Друго и патријархално-паланачки модел света у Андрићевој Госпођици и Госпа Ноли Исидоре Секулић, у: Миодраг Матицки (ред.), *Слика другој у балканским и средњоевропским књижевностима*, зборник радова, Београд: Институт за књижевност и уметност, 285-293.
- Деретић 2004: Ј. Деретић, *Историја српске књижевности*, Београд: Просвета.
- Жунић 2002: Д. Жунић, *Nacionalizam i književnost*, Niš: Prosveta.
- Иванић 1987: Д. Иванић, „Предговор“ у: Ђура Јакшић, *Драме*, Београд: Нолит.
- Јакшић 1987: Ђ. Јакшић, *Драме*, Београд: Нолит.
- Константиновић 2006: З. Константиновић, Компаративна имагологија балканског и средњоевропског простора, у: Миодраг Матицки (ред.), *Слика другој у балканским и средњоевропским књижевностима*, зборник радова, Београд: Институт за књижевност и уметност, 11-15.
- Костић 1989: Л. Костић, „Јелисавета, кнегиња црногорска“ од Ђуре Јакшића, у: Лаза Костић, *Пријоветике. О позоришту и уметности*, *Сабрана дела Лазе Костића*, Нови Сад: Матица српска.
- Лукач 1984: Ђ. Лукач, *Metafizika tragedije*, prevela Vera Stojić, u: Zoran Stojanović (red.), *Teorija tražediје*, zbornik radova, Beograd: Nolit, 126-137.
- Несторовић 2007: *Богови, цареви и људи*, Београд: Чигоја штампа.
- Поповић 1961: Миодраг Поповић, *Ђура Јакшић*, Београд: Просвета.

## ISSUE OF IDENTITY IN JELISAVETA BY DJURA JAKŠIĆ

### Summary

This paper considers an individual's identity as a cultural, national and religious phenomenon and how destabilization one of its dimensions may critically impact the fate of man. The epoch of romanticism, both in the world and in our country has led to the strengthening of national identity, which is, naturally, transposed in the literature. As the drama Djuro Jakšić in this regard proved indicative, it is the problem of identity of its protagonist became a key issue of this paper. The starting point of the work was to approach imagological first determine what it is that the individual, especially the main character play, set aside and problematizing his identity. Centrality of the research was given to the analysis of internal conflict, which occurs as a result of subversion of identity, to the conclusion imposed opinion that an individual suffers when allow utopian performances and illusions replacing its reality.

*Key words:* identity, imagology, romanticism, utopia, illusion

Milena Malešević



Наташа Инђић<sup>1</sup>  
Шабач

## **БИЛА ЈЕДНОМ ЈЕДНА ЗЕМЉА ЈЕСТЕ UNDERGROUND, А МОЖДА И НИЈЕ (ОСВРТ НА ПОСТМОДЕРНИСТИЧКИ ДИСКУРС У РОМАНУ ДУШАНА КОВАЧЕВИЋА И ФИЛМУ ЕМИРА КУСТУРИЦЕ)**

У раду се, компаративним проучавањем, анализирају постмодернистички поетички елементи остварени у два различита медија – литерарном, односно, роману *Била једном једна земља*, Душана Ковачевића и филму *Underground*, Емира Кустурице. Како постмодернистички дискурс свој однос успоставља према читавом цивилизацијском контексту, циљ рада јесте да прикаже на који начин постмодернистички поетичко-уметнички елементи као што су: иронија, пародија, фантастика, нарушавање логоцентризма, метатекст, интертекст... успостављају везу, првенствено, са социјалним, политичким, историјским, културолошким... тренутком који се у овим остварењима критикује.

*Кључне речи:* *Била једном једна земља*, *Underground*, постмодерна, роман, филм

Токове српске постмодернистичке прозе можемо пратити, континуирано, од осамдесетих година двадесетог века. Појаве овакве поетике приметне су још и у ранијим деценијама, али од осамдесетих година, постмодернистички дискурс постаје доминантан, док писци постају свесни стварања у једном новом контексту и почињу да истичу разлику у стваралаштву у односу на раније епохе (реализма и модерне/модернизма). То стварање у новом контексту, који је условљен новим цивилизацијским токовима, у постмодерни довели је до рушења граница између жанрова, али и до прожимања различитих уметничких медија. У том контексту, *Ars Combinatoria*<sup>2</sup> никако не остаје у границама књижевности, већ се она шири и на све друге уметничке области. Филм се, тако, јавља као медиј који најексплицитније обједињује овакву врсту нове синкретичности, која се у постмодернистичком дискурсу остварује/уочава. О медију филма и његовој заснованости на литературу, илузорно је и говорити данас. Овај рад има за циљ да прикаже паралелу остварености истих поетичких тежњи постмодернистичког дискурса, путем различитих уметничких средстава, у домену филма и домену књижевности – најпре на нивоу језика и семиотичких сфера. Језик филма подразумева правила перцепције којима се постиже континуитет или дисконтинуитет (пре свега простора и времена), извођење стилских фигура или преношење неке идеје или емоције.

Душан Ковачевић садржај свог романа *Била једном једна земља*, из 1995. године, износи преко многих елемената постмодернистичке поетике, док Емир Кустурица, користећи овај роман као сценарио, остварује један од најуспелијих филмова у постмодернистичком маниру, у досадашњој српској или екс-југосло-

1 natasaindjic@gmail.com

2 Овај термин Сава Дамјанов у Предговору антологији *Нове (постмодерне) српске фантастике* преузима од Gustav René Hocke-a. (Дамјанов 1994: 14)

венској кинематографији *Underground*. Постмодерни роман, као и постмодерна проза, уопште, свој однос успоставља према естетској стварности, односно према комплетном цивилизацијском дискурсу (Дамјанов 1994: 14). „Таква глобална књижевно-уметничка концепција битно је променила поетичку мапу српске прозе, која је до тада била углавном у знаку једног рационалнијег, строжег, логоцентричног поимања књижевности. И управо због тога што се легитимисала као суштинска, концепцијска (а не само стилска промена, српска постмодерна проза изразила се, како је то приметио Предраг Палавестра, и кроз особену критичку димензију. Та критичка димензија не даје, као у неким ранијим раздобљима, апсолутни примат социјалној и политичкој боји (мада су у српској постмодерни присутни и ови моменти), него је интензивно усмерена и ка низу других области: научној, културолошкој, филозофској, морално-етичкој, масмедијској, историјској, књижевно-теоријској, па и самој књижевно-уметничкој. Осим тога, критичка димензија српске постмодерне прозе не испољава се у симплификованом виду, кроз директан, тенденциозан критички дискурс, већ се служи суптилнијим уметничким средствима као што су иронија, пародија, персифлажа, пастиж, деконструкција, металитерарност...” (Дамјанов 1994: 14)

Колико је ова критичка димензија (усмерена, између осталог, и ка политичком и социјалном моменту) заступљена у оба ова остварења (и код Ковачевића и код Кустурице), колико се остварује управо преко уметничких средстава којима се постмодерна служи и преко којих уметничких средстава, јесте оно индикативно због чега ова два остварења сврставамо у дискурс постмодернизма. Најзад, да бисмо у овим делима јасније уочили елементе постмодернистичке поетике, морамо се првенствено осврнути на неке од најбитнијих постмодернистичких премиса, бар на оне које истичу неки од најзначајнијих теоретичара и филозофа овог дискурса (Хачион, Фуко, Дерида, Лиотар)<sup>3</sup>. Покушаћемо да их на нивоу самог садржаја романа, као и филма, уочимо и образложимо.

Ковачевићев роман *Била једном једна земља* приказује драму о људима који се рађају и живе у подруму, преварени да Други светски рат није завршен и да их њихови пријатељи, људи из горњег дела куће, чувају, штите и брину се о њима. Савременом читаоцу, упознатом са блиском југословенском историјом није тешко да у овако конципираној причи уочи подтекст - алегоричну критику идеје братства и јединства у оквирима Југославије. Драма на основу које је роман настао носила је наслов *Пролеће у јануару*, а написана је 1975. године, када је ретко ко могао да наслути да би овај текст могао да послужи као истинит поглед у будућност, и то будућност ближу од двадесет година. Драма је тако постала скоро документарна - Други светски рат се наставио на простору Балкана. (Ковачевић 1995: 351)

Емир Кустурица, кроз филм *Underground* приказује да „драма о југословенским подрумашима није само наша прича, већ трагичан сплет околности које се на овим несрећним просторима понављају по ко зна који пут.“ (Ковачевић 1995: 351)

Тематика једног хаотичног живота и хаотичне стварности (а често и нестварности) не би ни могла да се изрази кроз другачији дискурс, јер постмодернистички роман доводи у питање и ауторитет и систем и универсализа-

3 Фуко и Дерида у основи су теоретичари (структурализма) постструктурализма. Основне идејно-филозофске премисе постструктурализма јесу и премисе постмодерне. Погледати више о вези постструктурализма и постмодерне/постмодернизма: А. Бужињска, М. П. Марковски, *Књижевне теорије XX века*, Службени гласник, 2009.

цију, хијерархију и хомогеност, а то је произашло из самог живота који је данас фрагментиран и хаотичан.<sup>4</sup>

Роман је, ипак, писан линеарно, и у том смислу он прати континуитет традиционалног романа, али, с обзиром на то да је на нивоу разумевања самог садржаја битно испратити управо хронолошки сижејни ток, онда је овакав избор форме, можда једино и логичан, иако се ради о једном, видећемо, на основу већине осталих елемената, постмодернистичком роману. (Постмодерни дискурс развија линеарност.) Кустурица, такође, не нарушава овај линеарни наративни ток.

За постмодернистички дискурс примарно је истаћи на који начин се он односи према прошлости. Судаћи по већини теоретичара, управо овај однос према прошлости једно је од дистинктивних обележја текуће епохе. Линда Хачион у својој студији из 1984-те године, *Поетика постмодернизма*, истиче да постмодерна врши иронијски дијалог са прошлошћу, уметности и друштвом. Дакле, прошлост се не пориче и не треба да буде оживљена, већ проблематизована. А средство којим се прошлост проблематизује и критички посматра је иронија, и у томе и јесте њена улога у постмодернизму.<sup>5</sup>

Јасне су интенције самих аутора (и Ковачевића и Кустурице) о вршењу дијалога са прошлошћу, историјом, али и садашњим тренутком, са друштвом, као и са самом уметношћу.<sup>6</sup>

Иронија као језичко-критичко средство или средство проблематизовања, у роману Душана Ковачевића, остварује се као литерарно средство које пружа највиши читалачки ужитак. Скоро да нема ни једне странице романа, да иронија не проговори као моћан критичар друштва, времена, прилика, људи или самог случаја. Иронија, код Ковачевића, често изазива и комички ефекат, али оне поучне комике која нема за циљ да безразложно развесели, већ да пробуди луцидност и читаоца упути на стварност – најчешће тужну и трагичну. Тако функционишу наслови поглавља, нпр:

*Београд је био и биће најлејши град на свету. Сад се мало одмара.  
Зар је могуће да неко толико личи на себе?  
Већина људи су мишеви. Само је по неко пацов*

Ако није дата у самом наслову, иронија је онда остварена у односу наслова и садржаја поглавља или на нивоу самог текста – често преко дијалога или металитерарних пасажа које наратор, тј. писац даје на крају поглавља. О металитерарности биће више говора касније.

У филму *Underground*, иронија је остварена, осим на нивоу текста, и путем различитих техничких елемената режије. Нпр. у једној метафоричкој сцени из подрума, за време свадбе, вртешка у облику торте, по којој су поређани музиканти, врти се у круг невероватном брзином, а за циљ вероватно има да истакне цикличност самих догађаја у животу људи у подруму. Иронична је и сцена у

4 Видети: Хачион 1996: *Поетика постмодернизма – историја, теорија, фикција*, Нови Сад: Светови

5 Видети: Исто

6 У теоријском дискурсу, постмодернизам (са основом у Бартовој формули о „смрти аутора“) умањује или потпуно поништава категорију „аутора“ (ауторску интенцију), претварајући, при том, читаоца у стварног творца књижевног текста.

којој мајмун Сони отвара уста уз песму коју певају ликови: „Друже Тито, ми ти се кунемо...“

Однос према историји у роману, као и кроз филм је пародиран. Филм, као медиј, самом техником стварања, омогућава упечатљивије и ефектније пародијске реминисценције од других уметничких жанрова. Сама глума, односно, жива, изговорена реч може да оствари пародију која комуницира на више нивоа од писане речи, јер је усмерена на више чула. Пародирање садржаја може бити остварено и самом гестикулацијом, затим различитим техникама приказивања самих сцена које су пародиране. У постмодернистичком дискурсу, пародијске реминисценције изискују временско и историјско преиспитивање. На тај начин, она се ставља у функцију вршења дијалога са постојећим друштвеним, културолошким или, шире, цивилизацијским кодом. Постмодерна пародија није плитка, она за циљ има да води према визији повезаности. А прошлост је тако инкорпорирана и модификована добивши нов значај. Пародија се тако у постмодерни остварује као понављање са критичком дистанцом, која омогућава иронијско указивање на разлику у самом средишту сличности.<sup>7</sup>

У овом Ковачевићевом роману, као и у филму *Underground*, пародија има за циљ да критикује политички и друштвени моменат (период братства и јединства у комунистичкој Југославији), затим саме појединце и њихову инструментализовану моћ, као и све оне који су том инструментализацијом власти и моћи захваћени као жртве.

Најистакнутије сцене филма у којима је остварена пародија преко самог текста (који упориште има у роману), као и преко других филмских техничких средстава, јесу оне где се нпр. сам интертекст пародира. Кустурица у филму користи документарне снимке митинга за време доласка окупаторских снага на просторе Југославије, затим документарне снимке Тита. У истим документарним снимцима појављују се и ликови саме приче, где се, рецимо, Марко (ког у филму игра Мики Манојловић) рукује са Титом, затим се даје документарни снимак Тита који плеше, док у сцену улази Марко са партнерком, који „скакуће“ поред Тита. И та сцена, да би се истакла, поновљена је два пута за редом у филму. Сцена која приказује документарне снимке Титове сахране, пропраћена је чувеном немачком песмом, изузетно популарном за време окупације, Лили Марлен. Пародирана је и српска традиција: Црног лече тако што му спуштају лекове траве на рану.

Сцене којима се остварује металитерарност, један од диференцијалних елемената постмодернистичког дискурса, такође су пародиране. Остварена је аутопародија самог режирања филма; нпр. у сцени о снимању филма о Црном (што је по себи металитерарност), где људи са ронилачким маскама, под водом држе глумца који снима сцену на води, како би сама сцена била остварена.

Металитерарност, односно одређене самореференце самог филмског стваралаштва, веома су изражене у филму *Underground*. Пропитује се сам статус филмске уметности у датом културолошком тренутку, као и однос друштва према уметницима. На то упућују реченице које глумци или режисер изговарају током снимања филма о наводном јунаку НОБ-а, Црном: „Има ли неко, да заштити нас глумце?“

7 Овај термин Сава Дамјанов у *Предговору* антологији *Нове (пост)модерне српске фанишастике* преузима од Gustav René Hocke-а. (Дамјанов 1994: 14)



У роману се, такође, остварује металитерарност, која је усмерена на поетичка питања саме књижевности, односно уметничког текста. Пропитује се истинитост уметничког текста у односу на реалност (имплицитно, поставља се питање да ли уметност у постмодернизму постоји у сопственој реалности): „Ниједан текст нема истину.” или „Уметност је лаж.”

Кустурица даје и препознатљиве самореференце на сцене из сопствених филмова: пародирана је сцена из филма *Дом за вешање*, у којој млада лети – приказано је како „лети” помоћу металне конструкције на коју је глумица постављена.

Техникама режије пародира се и позориште и поетика драмског текста из 40-тих: у сцени која приказује позоришну представу тадашњег популарног комада, Стриндберговог *Оца*, пренаглашена глума и пренаглашена реакција публике изазивају комички ефекат код гледаоца нашег времена.

Металитерарност уочљива је и на крају многих поглавља романа, у којима је аутор свестан свог ауторства и утицаја на читаоца, где директним обраћањем читаоцу наговештава даљи садржај текста или износи сопствени став поводом њега: „И би тако, а боље да није било, читаоче.” или „Али, о том-потом. Све се мора испричати како се збило, по реду.”

Идејне поруке текста, у роману, остварене су и преко дискурса фантастике. На који начин овај дискурс функционише у постмодерној прози и шта су му специфичности и различитости у односу на раније епохе, интересантно је уочити кроз сам садржај романа и филма. Крај, који идејно осмишљава роман и филм, остварен је преко различитих компонената фантастике. Фантастика у тексту романа и сценама филма има особине и постмодернистичке фантастике, али још увек и фантастике карактеристичне за раније епохе (романтизам, реализам и модернизам). Фантастика се кроз епохе остваривала различитим средствима, у складу са функцијом коју је у садржају требало да успостави.

У епохи модерне „наука, која је у многим аспектима и сама превазишла традиционалне рационалистичко–материјалистичке парадигме и оквира конвенционално схваћене стварности, отвара нове просторе фантастичкој имагинацији и омогућава, готово подстиче директно ослањање поетичких претпоставки фантастичког дискурса на те просторе... У први план ступају унутрашње фантастичке релације (на супрот спољашњим чудесима и стереотипном фантастичком реквизиторију, карактеристичном за минута времена), и фантастички дискурс се све више окреће јунговском синхронизитету уместо инверзији (и привиду) каузалитета, релативизирању и трансформацији временско – просторних детерминанти, те најзад литератури и документу као предлошку фантастичког.“ (Дамјанов 1994: 12–13)

„Фантастичку компоненту српске постмодерне прозе треба сагледавати у контексту њеног преовладавања рационално–логичког дискурса, и шире у контексту напуштања традиционалног (књижевног) логоцентризма. Она је интегрална саставница једне полифоне прозне структуре која, такође (попут саме фантастике) није конципирана као класичан уметнички мимесис (и у том смислу се може сматрати немиметичком, а у радикалнијим видовима и антимиетичком)... Српска постмодерна проза се лишавала 'чисте' фантастике, какву су неговали – рецимо – романтизам или модернизам... Фантастика више није неочекивана, изненађујућа и страна компонента, мада се форсира управо њена зачудност и алтернативност у односу на Логику, Разум, Стварност која је њихов продукт.“ (Дамјанов 1994: 17–18).

Пасажи модерне фантастике уочљиви су на више нивоа, нарочито у самој завршници романа, управо „релативизирањем и трансформацијом просторно – временских детерминанти”.

Иван, који силази у подземне путеве (који у роману легитимно постоје и функционишу као и они „на земљи”) тражи пут до Југославије. Ти подземни путеви протежу се читавом Европом, па чак иду и до Азије.

„Иван је пешачио недељама. Био је убеђен да је на добром путу, па да се враћа, да се врти у круг, да одавно није жив, и да му се све ово само привиђа. Можда сам ових дана умро, можда шетам неким подземним светом; како бих, иначе, издржао оволики пут без капи воде и хране. То жив човек не може. Сигурно сам мртав, само нема никога да ми то каже...” (Ковачевић 1995: 330)

Простор и време су релативизовани. Самим тим и Иваново постојање је релативизовано. Ово можемо тумачити и као питање о постојању идентитета људског бића који, због животних околности, губи одлике човека.

Овде се можемо осврнути на једну пародирану употребу филозофских идеја, којом је Ковачевић, чини се, желео да постави питање о релативитету простора и времена. Име Ивановог доктора је Огили Кант, што упућује, недвосмислено, на два филозофа – Огиста Конта и Имануела Канта. На почетку *Кришке чистоог ума*, Кант излаже тезу да је трансцендентална естетика наука која се бави априорним формама опажања, где простор и време представљају априорне форме опажања. Он износи тезу да су простор и време емпиријски реалне, а трансцендентално идеалне форме чулности. Евентуално постојање објеката изван тих граница може само да се постулира, али не и докаже. С тога инсистира да ти објекти постоје само у мислима, али не и у опажању. Овај резултат утиче на метафизичко питање којим Кант оспорава доказе о постојању недоказивих ноумена, налик богу или постојању душе. Али, исто тако, истим теоријским средствима може се доказати да није могуће дати конклузиван доказ о непостојању највишег бића. Огист Конт оснивач је позитивизма, правца филозофије, који узима искуство као главни начин спознаје.

Да ли је Ковачевић овом игром речи у имену желео да укаже на упоришта (или да их проблематизује) о схватању простора и времена у свом тексту, или, шире, о схватању простора и времена и ван граница текста, па чак и да успостави везу са основним питањима метафизике? Можда је желео да асоцијацијом на релативизовање простора и времена Једне земље релативизује и њено постојање. Видели смо да читав постмодернистички дискурс проблематизује управо ова питања, а нарочито дискурс постмодернистичке фантастике.

Начин на који ликови окончавају боравак на „Овом свету“ и процес којим одлазе у неку другу реалност, као и постојање саме те друге реалности, „Оног света“ или Новог света, утемељени су на фантастици.

„Онај свет“ или Нови свет се, алегорично, приказује као острво које се одваја од копна. Он би могао бити и реалност прозног света у коме је све могуће. У том случају, фантастичко се овде остварује као постмодернистичко фантастичко „света *Ars Combinatoria*-е који не крије (напротив, истиче је!) своју нестварну, имагинарну, фикцијску суштину нудећи уместо „илузије веродостојности“ – својеврстан илузионизам.“ (Дамјанов 1994: 17) На тај начин фантастичким садржајима бришу се границе између стварног и нестварног или како сам Ковачевић каже: „Све је релативно, а можда и није”.

Ипак, ако фантастичку слику „Новог света” посматрамо као простор који иницира само алегоријско значење, онда остајемо у границама модерне фантастике.

У другу реалност или нови свет јунаци романа стижу преко воде (кроз бунар или реку).

То би се поново могло тумачити као алегорична фантастична слика, која указује да је нека друга, боља реалност за становнике ове бивше земље негде „преко воде”, где би можда могли бити и срећни.

Црни, у роману не одлази на „Онај свет” преко воде, он ставља главу на шине.

„Месецима је Црни лутао подземним путевима мимоилазећи колоне људи прогнаних са земље. Ослоњен на кости коња, који је једва вукао ноге, посматрао је непрегледне збегове стараца, жена и деце. Рана на грудима, неким чудом, зарасла је сама од себе после неколико дана. Једноставно, једно јутро, крв је престала да тече. Боже, шта се то са мном догађа. Да нисам мртав, питао се, сумњичаво гледајући подземне сеобе; већина људи имала је сличне ране, а понеко и много горе, вероватно од бајонета или кривог ножа.”

Поново се поставља питање релативитета стварности и просторне детерминанте у које ни сам лик романа није сигуран, што доводи до следећег питања – како разграничити реалност и да ли у књижевном тексту уопште може постојати нешто што јесте фантазам, односно, да ли и ова фантастичка слика функционише на нивоу алегорије, или је пак сам лик свестан припадности једној новој стварности – стварности самог литераног текста у којој се нарушава књижевни логоцентризам.

Овакво нарушавање логоцентризма, фантастика обезбеђује у различитим деловима текста. Још један пример је карактеризација самог лика Црног, где он добија особине фантастичког јунака, јунака који може или преживљава оно што други не могу. Црни гута сат који му после стално куца у грудима и тиме фантастички моменат у тексту остварује зачудност и алтернативност у односу на стварност. Поново – у постмодернистичком фантастичком дискурсу све је легитимно. Ипак, само име Црни, као и његова „бесмртност” упућују и на пародирање хтонских, демонских бића традиционалног народног дискурса.

У филму је задржана већина фантастичких елемена из текста романа – сви завршавају живот у овој стварности одласком преко воде (у филму је то и Црни), Црни има натприродне способности, покушавају више пута да га убију, али не успевају, итд.

Понегде, филм и дописује фантастичке елементе текста. Интересантна је сцена у којој мајмун „преузима одговорност” да подрумаши угледају, по први пут после двадесет година, светлост дана – мајмун седа у тенк, и пробија зидове подземног света. Сцена је изразито алегорична, али благо асоцира и на СФ литературу. Мотив да мајмуни достигну интелигенцију већу од људске, чест је у постмодернистичкој прози, а нарочито у филму. У Ковачевићевом роману, деца су та која су одговорна за рушење граница подземног света, које омогућава подрумашима да се суоче са суровом истином да су обманути. На деци, или на младим нараштајима, по Ковачевићу, сада је задатак да открију лажни свет у ком су живели њихови очеви, да поруше зидове подземља и пронађу (створе) један срећнији (а да ли и стварнији?) свет.

Филм се завршава одвајањем острва од копна, на ком су сви поново заједно, срећни и здрави. Док роман садржи текст после означеног краја (мада је назначено да прича нема крај) који причу шаље у будућност, сто година касније. Морнари трговачког брода „Дунавски галеб“ угледали су на пучини острво и на њему људе који играју. Једини је капетан „ове давно потопљене лађе“ (Ковачевић 1995: 349) уочио да острво само плови. Брод се удалио, а капетан је записао у Дневнику:

„6. април, 2041. године.<sup>8</sup> Срели смо острво које плови. Можда смо га стварно видели, а можда нам се само причинило. Пловимо даље. Не знамо где. Божеопрости, као да смо мртви. Ако јесмо – АМИН»

Овај крај ближи је класичној модернистичкој фантастици, јер функционише као алегорична порука, која сублимира и идеју дела – да, одвојени од матице (родне земље), подрумаши, становници те земље која их је и учинила подрумашима, имају наду за срећу само ако се одвоје, оду, отплове од те исте земље, али да ће тако вечно лутати неким другим непознатим светом, где се сви осећају „као да су мртви». Оваква слика може се схватити и као алегорично приказана реалност која је задесила судбину бивше СФРЈ, односно њено „цепање“. Кустурица, у филму даје слику оцепљења острва, али не знамо куда оно плови. Знамо само да та прича нема крај.

Медиј филма омогућио је експлицитнији приказ постмодернистичких компоненти због синкретичности коју овај медиј пружа, па су елементи као пародија, иронија, метатекст и други боље међусобно прожети и они се у филму обједињено остварују.

Постмодернистички дискурс свој однос успоставља према читавом цивилизацијском контексту. Али у овом тексту, он првенствено успоставља везу са социјалним, политичким, историјским и културолошким тренутком који критикује. Секундарно, он отвара поетичко-уметничка питања (децентрирање, нарушавање логоцентризма, питање метатекста, улога читаоца, интертекст...).

Смерови ишчитавања текста, улога читаоца или гледаоца који мења свој статус само реципијента и добија нови статус секундарног креатора постмодернистичког текста (остварења), од кључне је важности за разумевање постмодернистичких дела, управо јер је постмодерна литература усмерена на (и инкорпорира у себе) све искуствене или фикцијске сфере људског постојања и деловања. Зато је за реципијента од примарне важности референтни систем из ког се он, заправо, формира као други (али не мање битан) аутор.

8 У оригиналном тексту романа стоји 2141. година, али у белешци аутора, на крају романа, поменуто је у истом контексту 2041. Вероватно је први број штампарска грешка. (Ковачевић, 1995)

## Литература

- Бужињска, Марковски 2009: А. Бужињска, М.П. Марковски, *Књижевне теорије XX века*, Београд: Службени гласник.
- Дамјанов 1994: С. Дамјанов, Предговор у: *Нова (постмодерна) српска фантастика*, Београд: Студентски издавачки центар.
- Ковачевић 1995: Д. Ковачевић, *Била једном једна земља*, Београд: Време књиге.
- Поповић 2007: Т. Поповић, *Речник књижевних термина*, Београд: Логос Арт
- Хачион 1996: Л. Хачион, *Поетика постмодернизма – историја, теорија, фикција*, Нови Сад: Светови.
- Лиотар 1995: Ж.Ф. Лиотар, *Шта је постмодерна*, Београд: Art press.

### **BILA JEDNOM JEDNA ZEMLJA IS UNDERGROUND OR MAYBE NOT (REVIEW ON POSTMODERN DISCOURSE IN DUŠAN KOVAČEVIĆ'S NOVEL AND EMIR KUSTURICA'S FILM)**

#### **Summary**

Postmodern poetic elements realized in two different media, Dušan Kovačević's novel *Bila jednom jedna zemlja* and Emir Kusturica's film *Underground*, are analyzed in this paper through comparative research. Since postmodern discourse is related to entire civilization context, the objective of the paper is to demonstrate the way postmodern poetic-artistic elements such as irony, parody, fantasy, metatext, intertext, violation of logocentrism...are related to social, political, historical, cultural...moment which is being criticized in these works.

*Key words:* *Bila jednom jedna zemlja*, *Underground*, postmodern, novel, film

Nataša Inđić



Биљана Митровић<sup>1</sup>*Београд*

## ПРОСТОР У ДРАМИ РАЗВОЈНИ ПУТ БОРЕ ШНАЈДЕРА АЛЕКСАНДРА ПОПОВИЋА

Циљ рада је да утврди одлике и функције простора у драми *Развојни пут Боре Шнајдера* Александра Поповића. Користећи технику анализе драме (Пфистер, Ромчевић), у раду се разматрају функције простора – сценског и вансценског, оног који је назначен у дидаскалијама и подразумева сценографију и реквизите, као и оног који је назначен у говору јунака. Посебно се разматра функција простора у приказивању феномена власти и моћи, те сложених социјалних и политичких односа који се јављају у драми. Имајући у виду специфичан ауторов однос према језику и карактеристичну употребу језика јунака као и у дидаскалијама, испитивање се оријентише према језичким карактеристикама у обликовању простора. Испитивање потврђује одредницу Поповићеве „сценске игре“ (Миочиновић) између верног сликања менталитета и духа времена с једне и специфичног изражајног оквира разигране ирационалности са друге стране.

*Кључне речи:* простор у драми, власт и моћ, Александар Поповић

Предмет овог рада је испитивање структуре и представљања простора и његове функције у драми *Развојни пут Боре Шнајдера* Александра Поповића. Разматрање обухвата анализу примарног, секундарног и терцијалног простора, односно сценског простора, простора радње, простора драме и простора фикције, као и семантичко структурисање простора, вербалне и невербалне технике локализације. Анализом се утврђује да ли се и на који начин простор у драми уклапа у одређење Поповићеве сценске игре (Миочиновић 1975), позоришта ирационалног и „балканизоване“ антидраме (Бабић).

У овом разматрању једно од полазишта јесте одређење Поповићевог драмског поступка и предмета Мирјане Миочиновић, по коме се аутор бави својим светом, смештеним у градску периферију, „малу гето целину“ (Миочиновић 1987: 6) у „бурном току мирне изградње“, како стоји на почетку *Развојног пута Боре Шнајдера*, дакле прве и друге послератне деценије, у којима се откривају контроверзе на свим нивоима: система, заједнице-задруге, породице и појединца.

Поповићеви антиилузионистички комади (Миочиновић 1975: 99), међу којима и ова „сценска карактеристика у четири ставке“, која већ овим одређењем указује на сатирични правац којим ће се развијати, одликују се специфичном употребом језика, на трагу пре свих Јонеска (Eugène Ionesco), а онда и Бекета (Samuel Beckett), раблеовске народне смеховне културе и гротескног реализма. Нушићевско испитивање карактера, означавање типова у менталитету одређене средине, код Поповића је добило нови облик, у литератури означаван као приближавање позоришту апсурда. Имајући у виду ове одреднице, покушаћу да утврдим место простора у Поповићевом драмском тексту, посебно се бавећи везом простора и слике власти и моћи и оријенишући се према одређењу Поповићеве сценске игре, позоришта ирационалног и „балканизоване“ антидраме.

1 biljanavmitrovic@gmail.com

Коришћена методологија представља део технике анализе драме коју уводи Манфред Фистер (Manfred Pfister), а у домаћим оквирима проучавања драме ову технику актуелизује и примењује професор Небојша Ромчевић. Према овом систему, сваки аспект драмског текста, као што су време, простор и говор јунака, може бити рашчлањен и семантички интерпретиран, а ти аспекти заједно остварују поље значења и обликују свет драме.

Ова методологија, односно техника анализе драме, на примеру простора, има за основу претпоставку да функција простора није само да представи окружење у коме се ликови крећу, већ представља семантички модел, пре свега стварањем просторних односно значењских опозиција. Семантичка интерпретација простора у драми је оно што овај простор разликује од стварног простора, без обзира на то како је конципиран фикционални простор (Ромчевић 2004: 16).

Просторне релације које се могу семантички интерпретирати јављају се у више категорија (Ромчевић 2004: 17)

Сценски простор: односно простор на сцени видљив публици; простор радње: простор у коме се одигравају делови радње који нису приказани на сцени; простор драме: садржи сценски простор и простор радње, са топографским одређењима у којима се не догађа радња и која се не показују визуелно, али се помињу тако да стварају семантички оквир и простор фикције, који не мора бити географски лоциран, али је плод маште ликова и ступа у опозиције са осталим просторима.

Што се техника локализације тиче, односно начина на који се дате категорије простора реализују, оне могу бити невербалне и вербалне, односно бити исказане говором ликова или у секундарном тексту – дидаскалијама, експлицитним сценским упутствима.

У невербалне технике локализације спадају: уласци на сцену и изласци са сцене, успостављајући просторне релације и контраст између вансценског простора и простора на сцени, затим говор ликова док излазе на сцену или обраћање онима ван сцене и извештаји о дешавању у простору ван сцене. У невербалне технике локализације такође спадају и реквизити, са својим реалистичким, симболичким или функционалним одликама и значењима (Ромчевић 2004: 19).

### Примарни простор

У испитивању сценског простора може се почети од ауторових назнака у дидаскалијама. На почетку сваког чина, ставке или поглавља, како ове делове идентификује Мирјана Миочиновић (Миочиновић 1975: 103), Поповић даје опис „амбијента“, изгледа позорнице:

- I „Жалосне врбе, воштане фигуре, свеће.“ (Поповић 1995: 15)
- II „Амбијент као у првој ставци, али се у току електрифицира и модернизује“ (Поповић 1995: 33)
- III „Све исто као у другој ставци само с нешто више сивила (тила, застора, плоча)“ (Поповић 1995: 61)
- IV „Као у трећој ставци, само више ваздуха, више светла и простора.“ (Поповић: 83)

Сценографија је, дакле, дата у знацима, без детаља, опис је сам по себи више поетски исказ него прецизно сценско упутство. Прва назнака указује у цртицама – симболима на воскарску задругу у којој се догађа први чин. Како нема



никаких детаљнијих упутстава, чини се да је сцена, осим ових набројаних детаља, празна или аутору није био важан остатак реквизита и сценографије (на пример, у првом чину се користи столица на којој Пикља седи после Витомировог напада).

Опис сваког следећег чина позива се на опис претходног, уз неки додаток – најављена електрификација на почетку другог чина догађа се током тог дела драме: „Доносе бојлере, фрижидере, вентилаторе и све друге елементе који симболизују електрификацију и механизацију. Све то успут и брзо монтирају у већ постојећи декор и сви пљескају“ (Поповић 1995: 40). Тренутак промене, односно допуне сценографије овим елементима јесте онај у коме Бора постаје управник лимарске задруге. Уклапање ове насумичне гомиле уређаја „успут и на брзину“ у „постојећи декор“, представља један од видова гомилања, што је једна од главних одлика Поповићеве драме, приказује насумично повезивање, „калемљење“ псеудокомпетенција и осликава нестручност.

Док су у првом чину свеће и воштане фигуре експлицитно „обавештавале“ да се ради о воскарској задрузи, електрификација и механизација представљају напредак друштва, али и Боре из воскарске у лимарску задругу.

Трећи чин, за који је Поповић предвидео исту сценографију допуњену тилом, застором и плочама, додаје симболику бирократије са одредницом сивила које указује како на бирократску атмосферу тако и на још дубље морално и организационо пропадање и сумњивије радње. У току трећег чина догађа се још једна више допуна него промена декора: „одозго се спуштају на канапу: кофе, штафле, олуци, лимарске мердевине. Напаковати једну поп-арт сцену“ (Поповић 1995: 71). Додатак ових елемената, спуштених на кананима, треба да представи промену простора.

Радња се даље дешава на градилишту, где Бора уходи Шпиру. Осим наставка гомилања елемената сценографије по истом кључу предмета који симболизују одређени простор у назнакама без натуралистичког покушаја мимезиса реалног простора, у овој дидаскалији налази се и одредница „Напаковати једну поп-арт сцену“. Одредница „напаковати“ може да се тумачи као указивање на неестетско и немиметичко додавање, додатно оптерећивање из натуралистичке перспективе неповезаних елемената сценографије. Поп-арт сцена, у контексту „бушног тока мирне изградње“ (одредница са почетка драме) педесетих година даје нову димензију Поповићевог грађења сцене али и нови пут разумевања драмског поступка, где сценографија, која већ јасно функционише на нивоу симбола и наговештаја, сада добија и самосталан уметнички израз, целина која има своје значења истовремено делујући као коментар радње.

Четврти чин, односно ставка, уз поновљене елементе садржи „више ваздуха, више светла и простора“, у складу са формално речено расплетом – барем привременим заустављањем Бориног развојног пута, откривањем његовог деловања, суђењем и споредним расплетима (Пикља и Лина се мире, Розика бива раскринкана).

Што се упутстава за кретање тиче, улаза на сцену и излаза са ње, као најзначајније указују се масовне сцене: једна је на самом почетку, када „Бора хода на трашке испред масе бедног, голог и босог народа. Народ носи импровизоване транспаренте и велике слике, хармонике и виолине“ (Поповић 1995: 15), где се Бора поставља наспрам масе. Судајући по његовом положају, ходању уназад, окренутости следбеницима, Бора заузима позицију моћи, са које контролише масу или је бар надмоћан над њом, али и потпуне фокусираности на позицију власти

– окренутост следбеницима, онима у односу на које је у позицији моћи, и ходање уназад, односно несмотрено срљање без обраћања пажње на то где иде – у ком правцу (руко)води оне којима управља просторно показује природу његове власти. Однос Боре и „масе“ се потпуно изокреће када, после низа догађаја, у четвртом чину долази до разоткривања Боре и када се спрема суђење:

СВИ: (дошуњају се, али свако остаје сам за себе, као да нису заједно, као да се не познају, а сви певају у један глас). (Поповић 1995: 99).

После песме, када Бора викне, „сви се тихо и неприметно одшуњају са сцене и Бора остаје сам“ (исто). Контраст у односу на прву сцену је вишеструк: док су се у првом чину „сви“ кретали заједно, сложено и пратили Бору, уз музику, после чега се хватају у коло, које указује на енергичност и ентузијастично клицали Бори, у четвртом чину се „дошуњавају“ (а затим и „одшуњају“), дакле притајено и без полета. Поред промене општег расположења, „свако долази сам за себе, као да нису заједно“ – група је раздвојена, после низа откривања и преокрета у међусобним односима. Такође, овим раздвајањем „масе“ као да се увећава број Бориних непријатеља који више не делују као један живи организам, већ, барем привремено, наступају индивидуално. Одмах затим, почиње сцена суђења, за коју у дидаскалији Поповић напомиње да „сви учесници у представи долазе свечано одевени да присуствују суђењу“ (Поповић 1995: 100). Суђење се представља као церемонија, свечани догађај, у опозицији са одушевљењем и неозбиљношћу почетне сцене првог чина, са хармоникама и виолинама, и голом и босом масом.

Крај драме, последњу сцену, Поповић означава дидаскалијом „Милисављевић са палицом као с марамицом поведе коло напред, за њим Бора, па Милисав и онда сви одреда заиграју бесомучно да сруше позорницу, као у паклу“ (Поповић 1995: 106). Осим симболичног кретања у круг, враћања на почетак (при самом почетку првог чина, Бора је у колу са члановима задруге), приказивања „репетативности ситуације коју собом доноси власт“ (Миочиновић 1975: 101), уланчавање у коло показује међусобну сличност ликова, власти, полиције, радника, преступника, њихово заједништво и бесомучно – упорно, неразумно (или безразумно) и неартикулисано настављање „опет по старом на нов начин“ (Поповић 1995: 106), а такво деловање ће срушити позорницу – друштвено и свет. Поповић у овој последњој сцени даје апокалиптичну визију поновљивости догађаја и власти деформисане личним особинама и колективним менталитетом.

Остала сценска упутства у дидаскалијама која се тичу кретања, углавном се односе на ужурбане уласке и изласке са сцене, те међусобно гурање и извођење у вансценски простор. Она остварују ефекат комичне хитње, преласка из једног простора у други, наводне пословне ужурбаности или страха за лични углед и положај, са комичном конотацијом узалудности или заблуде оваквог деловања. Осим ужурбаности, друга одлика кретања коју је за своје ликове предвидео Поповић јесте шуњање, дакле, прикривање, ухођење, вребање, претња у складу са њиховим намерама. Бора се, тако, шуња по градилишту уходећи Шпиру, тражећи му пропусте, чије би откривање, са друге стране, довели Бору и задругу у повољнији положаји (Поповић 1995: 72).

Детаљних упутстава за међуодносе ликова и положај на сцени нема много, издваја се сцена из првог чина, где у дидаскалијама Поповић описује сцену у којој Витомир ошамарује Пикљу, Пикља затим пада, Милоје га придржава, поставља да седне на столицу, а други групу чине Лина и Витомир који се са стране препиру (Поповић 1995: 24-25). Ово је прва сцена раздора у задрузи, широј по-

родици, идеолошко и породично мимоилажење које ће се само заоштравати (али и разрешити) и добијати другачије облике до краја драме.

### Секундарни простор

Секундарни простори, као простор радње у коме се одигравају делови драме који нису приказани на сцени (Ромчевић 2004: 17), јесу простори канцеларија, радионица и градилишта који су претпостављени у простору који се шири и наставља око сценског простора, а који са сценским простором стварају заједнички простор задруге, службених просторија, сале за лицитацију... Овакав просторни распоред назначен је и вербалном техником локализације, када, на пример, Бора најављује да одлази да обиђе канцеларије, а затим се враћа из обиласка. У четвртном чину, тај простор добија и конкретнију одредницу – двадесет и четири канцеларије за два мајстора (Поповић 1995: 95) (када се одричу једне канцеларије).

Други пример вербалне локализације, која осим просторних одредница указује и на „мутне“ радње, сумњиве продаје и препродаје које се у том простору догађају, јесте Пикљин аранжман за опремање Борине канцеларије, када Бору пожурује да да новац јер „Жена преко пута чека у капији са зембиљем“ (у коме је лампа за Борин кабинет) (Поповић 1995: 58).

Овај просторни континуитет представљен је и случајевима у којима ликови улазе раговарајући или настављају разговор док одлазе са сцене, посматрањем и шпијунирањем, те коментарисањем догађаја у простору који се „наставља“ на сценски или обраћањем ка простору ван сцене, нпр. у дидаскалијама Пикља „долази натрашке и говори некоме ван сцене“ а Селимир „зове некога ко је ван сцене“ (Поповић 1995: 35). Сцена лицитације је, такође, представљена прво дидаскалијом „чује се жагор ван сцене“, што указује на почетак лицитације, а затим се чују Шпира, Бора и Селимир како говоре из простора ван сцене – лицитирају (Поповић 1995: 66–67).

Простори радње који нису замишљени тако да се директно настављају на сценски простор и догађаји у тим просторима представљени су дијалозима у којима се извештава или препричава догађај који се десио паралелно са радњом која се дешава на сцени или у њеним паузама: Пикља и Лина причају о томе како је Лина сакрила сребро, сервисе и пиротске ћилеме код куме на таван (Поповић 1995: 27) у страху од конфискације, чиме Поповић осликава праксу сакривања имовине по скривеним местима. У другом примеру оваквог поступка представљања радње и Бориног понашања – препричавања онога што се десило, маргинално је приказан простор радње изван сцене – Витомир, Селимир и Бора причају о (партијском) састанку на коме се одлучивало о премештању Боре у лимарску задругу. Бора је прислушкивао, слао помоћне слижбенике да га известе, о догађајима у сали (где се јавља опозиција унутра-власт, споља-они који чекају одлуку власти), „ишао као луд тамо-амо испред прозора и пропињао се на прсте на би ли видео ко се јавља за реч“ (Поповић 1995: 39).

У граничне примере секундарног простора (за неке од препричаних догађаја није јасно када су се или да ли се уопште догодили) спада помињање догађаја из кафана, бифеа и радионица који осликавају просторе у којима се крећу ликови, просторе периферије града и типичног деловања ликова и њиховог менталитета – када Пикља подсећа Витомира да му је „платио мало црно вино, баш

онде где заокрећу аутобуси, у бифеу“ (Поповић 1995, 21), о напорном раду у радионици на врућини и газдама које за то време пију хладно пиво испред радионице у хладовини (Поповић 1995: 30-31) или како је Шпира кувао кафу у кафани палећи новчанице (Поповић 1995: 63).

### Терцијални простор

У категорији терцијалних простора можда најбоље долази до изражаја једна од доминантних одлика Поповићевих драма – специфичност језика, прављење дугачких спискова предмета и локација, поигравање звучношћу и ритмом речи више него њиховим значењем.

Једну врсту оваквог поступка налазимо у насловима чинова који садрже географске одреднице које немају прави просторни карактер, већ симболички, звучни, поетски и „имају за циљ да асоцијативно уведу неке нове аспекте, заправо да изведу на погешан пут“ (Миочиновић 1975: 105):

- I До прве прилике: врбов клин
- II Од Прилике до Ивањице: бестрагија
- III Трице и кучине: коњски нокат и магареће уво
- IV Кад сивац прође Крушевац: чешагија.

Са друге стране, пракса набрајања, комични ефекат гомилања, деловање неубичајеношћу, звучношћу (Миочиновић 1975:116) и коришћење питорескне лексике, употребљено је и у неколико каталога места. Када Бора на самом почетку комада поведе коло набрајајући места у Србији „која су остала за њима“, списак имена насеља звучи као брзалица, спој речи које је тешко изговорити, на којима се „ломи језик“, и звучношћу дочарава нераван, кривудасти пут. Имена места, више звуком и семантиком назива него географским положајем указују на нови значења: у првом низу, између осталих места налазе се Звижд, Звечка, Заклопача (чија имена асоцирају на прављење буке и неодређено звечање), а у другом низу се јављају Камендол, Каменица, Непричава, Тамнич (асоцијације: мрак, камен и тамница, одсуство говора).

Следеће набрајање, сличног типа, јавља се у Пикљиним изговору - путу у Ваљеву и ослобађању Среје Аврамовића. Каталог назива места овог пута је нешто краћи и обухвата реалне географске просторе у близини Ваљева, али поново са разиграном детаљношћу и израженим ритмом: од Злокућана и Видрака до Петог пука и Боричеваца (Поповић: 36). Централни каталог ове врсте представља, како Мирјана Миочиновић запажа (1987: 25), „топографија београдског послератног 'слатког живота'“ као доказ Розикиног заната. Овај каталог набраја стварна места веродостојним обележјима уз скоро сваку од педесетак локација града. Свако место има одредницу која указује на врсту објекта, забаве или просто доминантни изглед дела града, стварајући врло детаљну мапу Београда педесетих година: бифеи на Душановцу, Калемгеданска тераса, ћумези на Телијама, прчварнице на Чубури, клубови око Кнежевог споменика, катакомбе Јатаган-мале, дорћолски дансинзи, крчме око Котез Неимара, Боров парк, кампинг на Бановом брду, бурдељи на Новом Неимару и Хаџипоповцу, забаве из Баре Венеције, шумарци на Канаревом брду, Дедиње, Господарска механа, терапијски хотели, биртије око Топовских рупа, игранке на Булбудеру, лавиринти на Савамали, Кошутњак, рупе у Раковици, менажи на Савинцу, ћорсокаци на Сењаку, бирцузи на Губеревцу, гостионице око Мањежа, баштице по Пашином брду, плесови на

Пиониру, кафанице у Скадарлији, подруми око Жагубице, Маринкова бара, врбаи око Роспо ћуприје, шпиље на Мостару, шпајзле у Лаудановом шанцу, Ада Циганлија, Цветкова механа, Топчидерска ресторација, Стари ћерам, свратишта на Топчидерској звезди, шупе на Карабурми, ашчине на Црвеном крсту и око Варош капије, тркалиште код Царева ћуприје, кафе на Ташмајдану, Вилине воде, чекаонице на Зеленом венцу, жбуње на Звездари, јендеци по Хајд-парку, приватни собици око Аутокоманде. (Поповић 1995: 88-90).

Као места – последице ових Розикиних лутања, каталогу се додаје и „диспанер за господске болести визави Ботаничк баште, болницу за чишћење у Прокопцу и „Синг-Синг“ на Лекином брду“ (Поповић 1995: 90-91).

Овом мапирању Београда додају се још спорадичне слике и локације градског и приградског миљеа: Розикини доживљаји и чашћавања у кафани, сусрети на тргу, код биоскопа (Поповић 1995: 56), ресторан иза пијаце, као место састанка, бифе „код трамвајских штала, када се обиђе око споменика“ (Поповић 1995: 57), „чежња“ за куповином у самопослузи преко пута (Поповић 1995: 77), „ћућорење по хаусторима с подофицирима“ (Поповић 1995: 85), „слупавање кола на виадукту пред зору“ (Поповић 1995: 80), решавање стамбених проблема уселавањем – освајањем простора за становање – убацивањем ствари у напуштене просторије (Поповић 1995: 51)...

Овде се могу, као гранични пример, сврстати и планови за опремање Бориног кабинета, као одраз расипништва и покушаја приказивања стручности и обрзовања (или, пре онога што се, из позиције ликова, сматра да је показатељ те слике, а што ствара комичан ефекат): „једну малу клуб гарнитуру у кожи!... писаћи сто најпростији: у дуборезу!... за доле ништа нарочито: тепих под лајсну!... и још само витрина са књигама!... није важно којим!... важно је да буду у масивном повезу...“ (Поповић 1995: 55).

### Закључак

Анализа аспеката простора у драми *Развојни ћућ Боре Шнајдера* потврдила је да простор подржава већ препознате основне карактеристике Поповићеве драме: осликава живот градске периферије која „топографски и социјално егзистира на маргинама града“ (Миочиновић 1987: 8). Овај простор с једне стране представљен је само у назнакама, симболичком појединих предмета који као сценографија у „скици“ наговештавају шта би простор на сцени требало да представља, асоцијацијама га повезујући са радњом.

Са друге стране, кроз говор ликова, веома детаљно се описују најшире постављени вансценски простори, кроз раблеовска набрајања – каталоге реалних локација, повезаних било ритмом звучности речи, било ритмом значења и асоцијација, што потврђује одреднице позоришта ирационалног и балканизоване антидраме (Душко Бабић). Аутор ствара просторни оквир за радњу чији ликови, како се показује у дидаскалијама, хрле, гурају се, шуњају и пребацију из сценског простора у простор радње и обратно у комичној хитњи освајања и присвајања, показујући свој карактер, заправо карактер типа, представника миљеа коме припадају.

Може се закључити да се потврђује идентификовање свих видова простора не као животног простора већ као „простора игре“ (Миочиновић 1975: 97) између верног сликања менталитета и духа времена с једне и специфичног изражајног оквира разигране ирационалности са друге стране. Оба ова аспекта могу се

довести у везу са начином приказивања власти и моћи кроз елементе простора – између давања у сведеним назнакама и појединим елементима – скицирања простора власти и моћи до разигране симболике гомилања предмета и спајања неспојивога. Власт и моћ приказани су управо према опису сценографије на почетку чинова: „паковање“ и гомилање слојева, неповезаних или чак међусобно супротних, где сваки део „развојног пута“ на лествици власти и моћи садржи све претходне елементе, макар они били контрадикторни.

Задруга се, са својом хијерархијом власти и моћи, и свим унутрашњим противуречностима, показује као целина која има свој простор (радионица, канцеларија и полуприватни-полујавни простор који сама осваја), док се свет ван задруге чини као спољашњост, оно што окружује самодоволјну целину која се од свега ван њених оквира брани, супротставља се или прилагођава и „хвата корак“ са светом, како би опстала у својим јасним границама и организацији.

### Литература:

Бабић 1988: Душко Бабић, *Позоришће ирационално*, студије о драми Александра Поповића, Матица српска, Нови

Иберсвелд 1982: An Ibersfeld, *Ћитанје pozorišta*, Vuk Karadžić, Beograd

Миочиновић 1975: Мирјана Миочиновић, *Есеји о драми*, Вук Караџић, Београд

Миочиновић 1987: Мирјана Миочиновић, *Поговор у Александар Поповић, Изабране драме*, Нолит, Београд

Пфистер 1991: Manfred Pfister, *The Theory and Analysis of Drama*, Cambridge University Press

Поповић 1995: Александар Поповић, *Развојни пути Боре Шнајдера*, Књига-комерц, Београд

Ромчевић 2004: Небојша Ромчевић, *Ране комедије Јована Сиверије Поповића*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад

## SPACE IN DRAMA *THE EVOLUTIONARY ROAD OF BORA THE TAILOR (RAZVOJNI PUT BORE ŠNAJDERA)* BY ALEKSANDAR POPOVIĆ

### Summary

The aim of this paper is to determine the characteristics and functions of space in the play *The Evolutionary Road of Bora The Tailor (Razvojni put Bore Šnajdera)* by Aleksandar Popović. Using the technique of drama analysis (Pfister, Romčević), the paper discusses the function of space – stage and off-stage areas, the one that is specified in the *didascaly* and includes scenography and props, as well as that exhibited by characters'speech. Special consideration is paid to the function of space in the phenomena of power and authority, as well as the complex social and political relationships that the play deals with. Having in mind the author's specific relationship to language, the language typically used by the characters and that used in the stage directions, the analysis is centered around the verbal characteristics of the design space. The analysis confirms the central characteristics of Popović's "stage game" (Miočinović) between the realistic mentality imaging and spirit of the age on one hand, and the specific expressive framework of playful irrationality of the other.

*Keywords:* space in drama, power and authority, Aleksandar Popović

*Biljana Mitrović*

Наташа Делач<sup>1</sup>  
*Београд*

## ЖАРГОНИЗМИ И ГРУПНИ ИДЕНТИТЕТ: ДВЕ ДРАМЕ МАЈЕ ПЕЛЕВИЋ

Почетна тачка рада произилази из питања природе везе између омладинског говора и њиховог идентитета. Циљ рада је да укаже на узорчно-последични однос тријаде појмова: жаргон – изгубљена генерација – групни идентитет. Анализом садржаја две драме Маје Пелевић указаћемо на везу између генерацијског идентитета и жаргона у говору младих. Посебна пажња биће посвећена жаргонима у оквиру клуб културе, наркоманском, сексуалном и жаргону именовања.

*Кључне речи:* жаргон, говор младих, групни идентитет, изгубљена генерација

### Две драме Маје Пелевић

Рад подразумева мапирање и систематизацију жаргона који су селектовани у следеће категорије: асоцијативност, тајновитост, двострукост, пежоративност, иронија, надреалистички спојеви, нонсенс, звучност, сликовитост, контраст, хиперболичност. Реч је о једанаест најочљивијих одлика жаргона које је установио Драгослав Андрић, а чијом ће це даљом идентификацијом указати на значај и функцију ових категорија за жаргонизме.

Истраживање ће се превасходно базирати на жаргону младих који су потом, због природе тематике предмета рада, подељени у четири групе: наркомански жаргон, жаргон клуб културе, жаргон који се односи на различита именовања, те сексуални жаргон. Утврђивањем заступљености, а потом и анализом регистрованих жаргона, покушаћемо да укажемо на везу између жаргонизама и групног идентитета.

Предмет истраживања су две драме савремене српске списатељице Маје Пелевић – „Деца у формалину“ и „Лер“, обе из 2003. године. Драме у средиште пажње постављају животе изгубљене генерације, односно генерације младих који су одрастали под утицајем ратова, економске кризе, сиромаштва, те због последица поменутих прилика нису у стању да остваре свој пуни потенцијал.

Полазећи од назива драма, можемо увидети колико су сугестивни и асоцијативни. У наслову „Деца у формалину“ можемо уочити алузију на стање у којем се налазе млади: деца – симбол просперитета, будућности, опстанка једног друштва, стављена су у контекст обустављености, спречености да се развију и саучествују у стварању сопственог животног пута. Наслов нас уводи у свет генерације младих који не успевају да постану људи, већ су осуђени на потпуну индоленцију.

Слично је и са „Лером“, већ у наслову можемо увидети на који начин се реч из општег дискурса трансформише у жаргон. У оригиналном значењу *лер* је *пра-*

1 natasadelac@yahoo.com

зан ход мошора, положај мењача када није у брзини (Клајн, Шипка 2006: 699), док је у речнику жаргона овај појам објашњен као *неизвесност, бесисличарење, бадавацање, дангубљење, досађивање, без новца* (Андрић 2005: 131).

Тумачењем наслова у контексту жаргона, можемо наслутити и основну драмску платформу која се бави неосетљивошћу једне урбане генерације на дешавања која су их задесила. Генерација, којој припадају ликови у обе драме, не предузима иницијативу, утеху налази у пороцима, дане проводи у изопаченим везама, садомазохистичким односима, конзумацији алкохола и наркотика, одлазећи у ђумезе и забачене рупе, где ће опет само чекати, пасивно посматрати и не предузимати ништа по питању сопственог излечења и опстанка.

Три су правца којима се креће дискурс у поменутих драмама: сексуалност, наркотичка зависност и једнообразна свакодневица. Као основна драмска потка намеће се прича о затвореном кругу младих који дане проводе у размишљањима о марихуани, промискуитетним девојкама и лаковерним девојчицама; тек на тренутак из њих избија жеља да стварају и раде, видећи своје место у свету музике у случају драме „Деца у формалину“ или у свету књижевности у случају „Лера“. Међутим, и док се труде да реализују своју фантазму, она остаје на нивоу варљиве слике, јер бива угушена настојањима да се набави дрога или сексуални ужитак лишен емоција. Размишљајући о површним уживањима и ниским страстима, покушаји да створе уметност постају безуспешни и завршавају се пре него што почну. Потрага за сопством реализована је кроз три сегмента: место на којем се налазе, време којем припадају и језик којим се служе.

Простор у којем су смештени – склепани музички студији, односно напуштене гараже које су истовремено и радни и животни простор. Није гаража искључиво нужа узрокована беспарицом и лошом породичном ситуацијом. За њих, то је начин живота: критика друштву које их није обезбедило, ни социјално ни духовно, револт према свему наметнутом од стране родитеља, државе, и било ког другог типа социјалне арбитраже. Зато та скучена, прохладна гаража неће бити само дом за оног ко нема други, већ ће постати дом и за оне који га имају. Гаража је на симболичком плану бег од свих подразумеваних норми које важе у друштву. У драми „Деца у формалину“ сазнаћемо да Икар који је власник гараже није економски угрожен, напротив, брат му има „мечку“, са мафијашима из Црне Горе увози аутомобиле, а родитељи имају још некретнина за које сазнајемо кроз Икарову причу о томе како ће их вероватно наследити његов брат.

Такође, Срђан говори о лажној породичној ситуацији, наводећи да му је мајка душевно болесна, отац алкохоличар, а истина је да живи у луксузу са добростојећим родитељима који су професори на музичкој академији. Живети у лажним тескобним породичним приликама ствар је престижа, образложење за „велику“ уметност коју намеравају да створе. Деструктивна породична заједница, коцепт „напуштености“, беспарица, суровост живота и немилосрдност друштва којем припадају, постају ствар престижа и један од неопходних показатеља да су они бунтовници, преокретачи, револуционари и надасве – уметници. Икар ће чак и рећи: „Гаражу не дам ни за живу главу. Где си још видео да оваква музика настаје у фенси студијима? (...)“ (Пелевић 2011а: 14) или „Брате, репери увек имају неке сјебане породице“ (Пелевић 2011а: 14). Листа подразумеваних принципа којих се појединац мора придржавати да би постао део музичког гета усмерена је на муку, бол и повреду које му је друштво нанело. Ови млади људи служе се обманама и лажима (најпре према себи) не би ли својом личном несрећом заслужили да буду део тог света отпадника. И несумњиво, они не само да



постају део тог света, већ стварају један нови, језивији и туробнији свет у којем влада мржња према свему што је подразумевано.

Модерни антијунаци су бивши хероински зависници, посесивне бивше девојке и лакомислене малолетнице које се туку у тоалетима јефтиних локала, мазохистичке хипи другарице, времешни ловци на младо месо, садистички пропали дицејеви, латентни хомосексуалци, пропали чланови музичког гета.

Трагајући за својим идентитетом, ови млади људи пролазе кроз различита искушења савременог друштва којим владају пороци и револт према луксузу и комформизму, а који се одликује недостатком емотивне интелигенције и животних амбиција. Језик којим се служе је штур, али и креативан, болан, али и духовит, мрачан, али и обећавајући. Окренути су клуб-култури, вечери проводе тумарајући по клубу симболичног назива „Рупа“, жицајући за пиво и цигарете, тражећи лакоумне малолетнице, слушајући реп музику и уживајући у римама препуним вулгаризама, псовки, опсцених израза.

Поетика ових драма окреће се око апсурдног дуализма; питање је окренути се лошем или апсолутно лошем. Њихово животарење се налази између дроге и нестварања, насиља и не-љубави, смрти или умирања. Постављени између две стране од којих ни једна није довољно добра или окрепљујућа, јунаци покушавају да пронађу себе и свој идентитет.

Новонастали језик којим се користе одраз је њиховог незадовољства према свему што их окружује. Креативни су у именовану особа из окружења, нарочито промискуитетних девојака, у додељивању именована за полне радње и наркотичка средства. Уколико обратимо пажњу на тај језик, увидећемо да их баш тај језик чини издвојеним од остатка света, да их одређује и указује на специфичност њихове групе.

Конзумација алкохола и наркотика окидач је за стварање диспропорционалних емотивних стања, од еуфорије до потпуног аутизма, и као таква представља социопсихолошку слику ове изгубљене генерације. С друге стране, потрага за пажњом посредством насиља, вербалног и физичког, (само)понижавања, третирања себе и других испод сваке границе људскости, указује на пољуљану слику једне генерације која не познаје љубав и зато је њихов говор ударан, агресиван, црно-хуморан, ироничан и готово увек у вези са насиљем, наркоманијом, сексом и досадом.

### Жаргонизми у драми *Деца у формалину*

У драми *Деца у формалину* Маје Пелевић идентификовано је укупно 802 жаргонизма од којих је највећи удео видљив на лексичком нивоу (92%), док међу фразеологизмима има укупно 8% жаргонизама.

Највећи број различитих жаргонизама односи се на језик наркомана. Само за марихуану регистровано је 10 назива: *ганџа, лоза, шрава, вуџира, цоинџи, шити, грање, албански шити, лишиће, зелениш*. Ако у обзир уземемо и следеће именице: *сџрава, дој, есид, шриџ, ексер*, увидећемо да само за наркотике постоји 15 различитих именитеља. Такође, уочено је 15 различитих термина за конзумацију и припрему наркотичких супстанци: *завариџи, навариџи, повариџи, вариџи, подуватиџи, надуватиџи, дуватиџи, дућкаџи, зџуџаџи, преџуџиџиџи се, сролаџи, смоџаџи, моџаџи, најестџи се, расџастџи се од доја*. У највећем броју случајева реч је о асоцијацијама на пољопривредне послове које су извршене успостављањем

сличности између узгоја биљака и узгоја марихуане, па су изрази *планџажа*, *расадник* одомаћени у употреби простора на којима се врши узгој марихуане.

Референтна тачка између наркотика и хране је неопходност конзумације у сврху преживљавања, па је у драми уочена фраза *оштићи без хране* или *најестии се есида*. Тако Икар констатује да нема Леце и да ће ускоро *оштићи без хране* (Пелевић 2011а: 66: 11), а Банту говори Икару: *Брате, најео си се есида* (Пелевић 2011а: 66).

Од укупно 42 различита наркоманска жаргона чак 28 (67%) је носиоца одлике асоцијативности, док је одлика сликовитости уочена у 16 случајева (38%). То су уједно и најзаступљеније жаргонске одлике, док одлика пежоративности није уочена ни у једном примеру наркоманског жаргона. Такође, када говоримо о асоцијативности битно је напоменути да је у 24% случајева реч о асоцијацији на енглески језик и то видимо у следећим случајевима: доп (енг. *dope*), есид (енг. *acid*), џоинт (енг. *joint*), трип, истриповати, (енг. *trip*), филлинг (енг. *filling*), шит (енг. *shit*), хедови траве (енг. *head*), стрејтер (енг. *straight*), хевиоза (енг. *heavy*). Један од издвојених жаргонских облика *Драјзерова* је специфичан због асоцијације на улицу у којој се налази Специјална болница за лечење зависности. Банту каже Мији: а ти си она из рекламе „реци дрога не“, она му даје ироничан одговор: „не ја сам она из рекламе за Драјзерову“ (Пелевић 2011а: 23), где можемо то да схватимо у два правца или да саркастично одговара на прозивку да је противник дроге, наглашавајући да само наркомански зависници могу да рекламирају ову установу или да признаје да и сама има искуство са дрогом, па захваљујући свом излечењу може да послужи као добар рекламни узор.

Још један жаргон *canabis sativa* је адекватан пример како се жаргон понаша у односу на општеприхваћен језик. Реч је о асоцијацији на латински назив марихуане *Cannabis sativa* који својом модификацијом на први поглед делује као потпуна бесмислица, међутим игром садржине и форме, можемо уочити како трансформација речи „*sativa*“ у „*статива*“ поприма нови семантички код, па и даље видимо асоцијацију на латински назив за марихуану, али додавањем нове речи, она добија значење *нечеђ промашеног, замало ошћвареног*, што резултира коначним значењем: *умало довршено конзумирање марихуане, неуспешна конзумација*. Слична асоцијација извршена је и на следећем примеру: *дуво дувави дувари дуватум* где је уочљива асоцијација на латински језик, а реч је такође о бесмисленој конструкцији која би требало да представља конјугацију непостојећег латинског глагола који у жаргону порпима значење *дувајти* у смислу *конзумирајти марихуану*.

У погледу на језик клуб културе, немогуће је пронаћи јасно дистинктивно обележје између лексема које припадају овој категорији или некој другој наведеној. Пример за то је израз *ловијти раве* у значењу *шражијти девојке за сексуални однос* који очигледно припада категорији сексуалног жаргона, али с обзиром да се истовремено односи и на простор ноћних клубова, излазака, састанака младих, немогуће је не тумачити га и као клуб жаргон. Слично је и са терминима који означавају нешто *добро, изузетно, сјајно*, попут: *гошћивно, до јаја, кул, ојушћено*, који изоловани из текста не морају имати везе са клуб културом, али у поменутом драмском тексту највећи удео оваквих описа односи се управо на ноћни живот и провод у клубовима.

Најзаступљенија одлика у оквиру жаргона клуб културе је сликовитост са уделом од чак 67%, потом следи одлика асоцијативности присутна у 56% случајева, од тога седам лексема настало је на основу асоцијација на речи из енглеског

језика: фри стајл (енг. *free style*), треш (енг. *trash*), хард кор (енг. *hardcore*), стрит сленг (енг. *street slang*), кеш (енг. *cash*), кул, кулирати (енг. *cool*), бичерски (енг. *bitch*). Такође, у овој групи жаргона није регистрована особина ироније, док је звучност регистрована у свега 3% случајева. Једна од речи којом се бави Драгослав Андрић у свом речнику је *гошшван*, коју сврстава у ред архаичних жаргонских облика и каже: „реч која је постојала и осећала се жаргонска још у Вуково доба, да би, после кривудања друштвеним подземљем, искрсла, као понорница, у Кнез Михаиловој улици у Београду, и то тек у деценији очи првог издања овог речника, у коме се наводи и остаје као претежно шатровачка“ (Андрић 2005: 20). Тако Срђан говори Мији да је његови родитељи *гошшве*, Таша говори како *гошшви* ову музику, Икар каже како су јуче направили никад *гошшвинију* ствар, итд.

Највећи број клуб жаргона има везе са музиком, што је могуће претпоставити с обзиром да је једна од основних тематских платформи драме – дешавање унутар музичког гета. Тако имамо изразе: *шошални фри стајл*, *лушати по сиравама*, *зика*, *комбиновати риме*, *укомбиновати риме*, *чукаћи риме*, *бацаћи по бубњевима*, *шреш*, *хард кор*, *ударати бас линију*, *дати по машини*, *улишимаи ударање басова по ушима*, *свар*, *шренс*.

Синтагма *песник са асфалта* осмишљена је у облику оксиморона. Спајајући две наизглед супротне речи, њиховом комбинацијом добија се ознака за особу која ствара уметност под утицајем тешких животних прилика. У конкретном тексту указује на потребу једне генерације да перманентно наглашава своју високу (често имагинарну) улогу уметника и тешке животне околности. Икар тако назива Срђана инсистирајући на испуњености основних принципа којих се придржавају чланови овог музичког гета.

Један од најзаступљенијих клуб жаргона је *блејати* у значењу *бесполичариши*, *досађивати се* и одговарајућа именица *блеја*. Такође, ту су и остали изрази који су равномерно распоређени кроз читав текст, а који указују на равнодушност једне генерације и њихово пасивно препуштање за време ноћних провода: *смарати*, *смор*, *кулирати*, *искулирати*, *ојушшено*. Веома важно је нагласити однос између ових лексема и конзумације наркотика, о чему сведочи реплика у којој Икар говори: „Знаш да реч кулирање не може да иде без претходног глагола дувати“ (Пелевић 2011а: 23). Такође, лексеме попут *гајба*, *ћумез*, *руша* пружају иронијски коменатар на места којима припадају млади: скучени, мрачни, загушљиви, бедни, јефтине простори. Односно, сви атрибути који ближе одређују ове локалитете могли би послужити и као прецизне одреднице духовног стања у којем се налазе јунаци драме.

Када је реч о категорији именовања, жаргон је у највећем броју случајева асоцијативан (74%) и пезоративан (65%). Такође, висока је присутност сликовитости, чак 39%. Најоучљивије је увредљиво именовање жена са директним алузијама на сексуалну промискуитетност. Идентификовано је чак 15 различитих именитеља за промискуитетну жену или жену која је посматрана искључиво као сексуални објекат: *рава*, *цуши*, *женска*, *бичерка*, *дроља*, *пичка*, *цава*, *кучка*, *курва*, *риба*, *мала*, *пичић*, *рибица*, *груйи грл*, *леш*.

Једно од именовања употребљених у датом тексту је *леш*, тако Икар назива Мију, јер је пунолетна. Овде уочавамо феномен присутан код мушких ликова где су жене одговарајуће и пожељне једино ако су изразито младе, готово девојчице; односно само уз присуство и подршку незрелих и неискусних женских особа мушки ликови успевају да одрже сопствени ауторитет. Они девојке користе како би манипулисали њима и добили потврду о квалитету свог уметничког делања, па

девојке попут Мије, које располажу искуством и знањем, одбацују, додељујући им пежоративну квалификацију алудирајући на године старости.

И док су жене најчешће предмет увреда због промискуитета, мушкарци се повређују на основу сексуалне опредељености, интелекта или кукавичлука, па уочавамо да мушкарца може бити: *феђетш*, *дерше* или *монголоид*, *имбецил*, *дебил*, *ментшол*, или *пичка*. И док је за жену именована *риба* најбезазленији (иако пежоративан, значенски указује на згодну девојку), за мушкарца постоји низ позитивних квалификација<sup>2</sup>: *јџбач*, *оршак*, *фаца*, *слободни стирелац*.

Приликом идентификације сексуалног жаргона, уочена је највећа присутност асоцијативности (80%) и пежоративности (64%). Као и то да је цео жаргон или бар један његов део састављен од опсцених речи и да се често може схватити као вулгаризам или чак псовка<sup>3</sup>. Највећи удео сексуалног жаргона означава полни чин и у том случају регистровано је укупно 16 лексема: *повалишши*, *развалишши*, *одвалишши*, *увалишши*, *појушишши*, *јушишши*, *одрашши*, *пуцашши*, *карашши*, *креснушши*, *јџбашши*, *блајв*, *дрибловашши*, *ојалишши*, *примашши* у *ушша*, *пшцолш*. Потом, међу жаргонизмима сексуалне конотације налазе се и означитељи за полне органе: за женски полни орган – *рибица*, *пшца*, *пшца-убица*, а за мушке – *кишша*, *пшша*, *кар*, *кобасица*. Евидентно је да велики број жаргона који се односе на именовања заправо може да буде класификован и као сексуални жаргон.

У драми су уочени жаргони који не припадају ниједној од регистрованих група. Неки од поменутих се заснивају на контрасту, као нпр. *стшрава*, Мија каже Срђану: „Ти у односу на мене имаш страва услове“ (Пелевић 2011а: 6), а под тиме мисли да Срђан има много повољније услове. Најчешћи жаргонизми су *кашшрашши*, *скашшрашши*, *фора*, *фазон*, *фрка*, *пшришшовашши*, *исшшмашши*, *пшснушши*.

Такође, заступљени су и жаргонизми скаголошког порекла који се често граниче са вулгаризмима као што су *срање* у значењу проблем, и *не сери*, *не кењај* у значењу *не причај глшшшшшш*, *не измишљај*. Таша ће рећи: „Јао. Срање“ када је заболи стомак, а Срђан ће рећи: „Не сери, Мија. Ништа не капираш“ (Пелевић 2011а: 63), ову реплику изговара у тренутку када Мија завршава свој монолог о њиховом лошем опхођењу према женама.

Такође, одређен број жаргона понавља се кроз читав драмски текст, а у највећем постотку изговорени су као поштапалица са циљем да нагласе неки догађај. То је случај са речју *јџбен* у значењу *неки*, *некакав*; *никакав*, *ничији*; *непознашш*; *непшдесан*; *непшоздан*; *непшријашшан*, *незшодан*; *ојшсан*; *непшшребан*, *сувишшан*; *неисшшлавшш*; *пшроклетш*; *пшреварен*, *обманушш*, *изшшгран* (Андрић 2005: 96). Нпр. Банту каже: „Не сме ништа да пропадне. Јџбена мурија.“ (Пелевић 2011а: 93) у значењу проклета полиција долази, а он не жели да баца дрогу. Слично је и са поштапалицом *јџби гаш* у значењу *шшшшшш*, *нажалосш*, *шшшш да се ради*, нпр. Икар каже за Ташу: „Требало је да наиђе, али јџби га“ (Пелевић 2011а: 41).

Приметно је да у поменутој драми велики удео у омладинском дискурсу имају стране речи и изрази са доминацијом англицизама. Неки од уочених су: *mother fucking*, *heavy*, *sorry*. Оваква појава у драми може се повезати са тенденцијом у друштву, где под утицајем масовних медија, Интернета, популарне културе, ови изрази постају „одомашени“ и имплементирани у говор младих.

2 Окарактерисане су позитивним, јер учествују у изградњи њиховог самопоуздања.

3 Псовка има симболичко значење, док вулгаризам остаје на нивоу иконичког обележја.

## Жаргонизми у драми *Лер*

Укупан број мапираних жаргонизама у поменутој драми Маје Пелевић је 318, од чега је на лексичком нивоу идентификован удео од 98,4%, а свега 1,6% жаргонизама на нивоу фразе<sup>4</sup>.

Као и у случају претходне драме, и *Лер* броји највише наркоманских жаргона, што произилази из основне тематске платформе која прати живот бившег зависника од наркотика и његову борбу са искушењима на која наилази крећући се у сумњивим клубовима и проводећи време са нискоморалним и порочним људима. Регистровано је 19 различитих лексема које су класификоване у наркомански жаргон, од чега је чак 8 (42%) означитељ за различита наркотичка средства. Међу жаргонима који означавају наркотичке супстанце налазе се: *гудра*, *сипид*, *микродош*, *ексер*, *дош*, *пајдо*, *есид*, *фикс*. Различите варијанте које се односе на конзумацију дрога заузимају удео од 26%, а међу њима налазе се следећи термини: *урадиш ти се*, *олешиш ти се*, *надуваш ти се*, *навући се*, *кризираш ти*.

Један од интересантних термина је *блокашор* који је готово из жаргонског прешао у општеприхваћени језик већине, али с обзиром на његово порекло у омладинском жаргону, неопходно је било класификовати га у ову групу. Сам назив у себи крије одлику асоцијативности и сликовитости, јер указује на основну функцију блокатора – стопирање дејства наркотика на организам. Данас, многе специјалне медицинске установе користе овај термин, тако да смо сведоци његове трансформације из жаргона у свакодневни дискурс већине.

*Флешеви* и *тришкови* су најчешће одреднице које се употребљавају како би се прецизније описао осећај који се јавља након конзумације наркотичких супстанци. Обе речи су асоцијација на термине из енглеског језика за које је карактеристичан висок степен асоцијативности и сликовитости. *Триш* који означава *пушовање* и *флеш* који се односи на *бљесак*, *изненадне слике*. У оба случаја реч је о халуцинацијама, имагинацијама, умишљањима.

Чак 53% регистрованих наркоманских жаргона настало је као асоцијација на речи из енглеског језика. *Есид* је асоцијација на енгл. *esid* што значи киселина, а такође и на *esid rock* – врсту музике за коју се везује конзумација дроге ЛСД.

Најзаступљеније одлике жаргона су асоцијативност (84%) и сликовитост (53%). Један од жаргона – *олешиш ти се* у значењу *обезнаниш ти се од пића или дроге*, специфичан је јер поред учесталих одлика асоцијативности и сликовитости, садржи и двострукост садржине и форме што се види у чињеници да особа која конзумира дрогу веома често физички подсећа на леш (бео тен, црnilо око очију), а истовремено је дословно близу смрти. То видимо на примеру када Деда каже Уни: „Није ми јасно како успеш тако да се олешиш“ (Пелевић 2011б: 16).

Реч *шина* на први поглед делује као да је реч о потпуној бесмислици, али довођењем везе између ове речи и шине као пружнице, увиђамо да је заједничка тачка – правац, а даљом асоцијацијом на реч *straight* (енгл. прав, исправан) која се користи, између осталог, за означавање *оног који није под дејством психоактивних супстанци*, утврђујемо да је реч *шина* одредница за *оног који није под утицајем дроге*.

У погледу на клуб жаргон уочено је 13 различитих облика. У највећем постотку у питању су речи преузете са енглеског говорног подручја, што не чуди с

4 Претходно анализирана драма „Деца у формалину“ броји више жаргонизама искључиво због обима самог текста. Тако да у поређењу два драмска текста нема значајне разлике у учесталости употребе жаргонских облика.

обзиром на то да су клубови у којима обитавају јунаци драме, простори карактеристични за електронску музику, диџејеве, који воде порекло са простора на којима преовладава енглески језик. Као и у претходном случају, најзаступљенија је одлика асоцијативности са уделом од чак 62%, од чега је 75% асоцијација на англицизме (*шехно њриш, сшејш, чил ауш, лајв акш, хејенинз, њреш*).

Интересантно је да одређени број жаргона заправо указује на пасивност читаве једне генерације, која клубове користи како не би ништа радила, па су облици попут *блејашш, блеја, ѡромуваши, искулираши, лер*, потпуно одомаћени у употреби као речи које означавају један неинвентиван, летаргичан, лењ однос према животи. Вукан каже: „Блејаћемо овде” (Пелевић 2011б: 59), „Знаш оно: тако би се возио ал’ стално сам у леру” (Пелевић 2011б: 51), Да се промувам па идем гајби (Пелевић 2011б: 64).

Један од најзаступљенијих жаргона у драми је *сшвар* која се на први поглед чини као бесмислена форма, због неодређености и могућности да се адаптира уз било који контекст, међутим у драми у највећем броју случајева односи се на *музичку нумеру, пјесму*, па се тако нашла на листи жаргона клуб културе. Диџеј пита Деду Шмекера да ли је чуо ову ствар, Вукан каже Дејани да слуша ову ствар, итд.

Као и у случају претходне драме, чини се да су млади најкреативнији у додељивању назива особама из окружења. Од укупно 14 различитих именитеља, чак 50% поседује одлику пежоративности. Највећи степен пежоративности присутан је у именовању женских особа са јасном тенденцијом да се понизе и увреде на рачун њиховог промискуитета, а то видимо на следећим примерима: *риба, женка, кучка, гроља, курва*. Потом ту су имена за мушкарце са намером да повреде субјекат: *менишол, џибер, фрик*. Видимо да је у највећем броју случајева жена повређена на рачун сексуалности (највећи број именовања за жену означава *девојку одн. жену склону ѡромискуишешу, ѓадуру*), док се мушкарци називају *скоројевићима, ѡримивцима, чудацима, ѓлућим особама*, али никад се не потеже питање сексуалног промискуитета мушкараца. Најучесталије именовање је *браш* у значењу *друж, ѡријашељ*, али углавном ова реч је изговорена као поштапалица, без свесне намере говорника да је употреби. Анализом ових именовања можемо претпоставити како су мушко-женски односи махом површни и да запостављају духовне аспекте живота. Зато овде нема истинских веза, Уна аутодеструкцијом унижава себе, мазохистичким интервенцијама показује да је не занима сопствено достојанство, чини све како би била добра за мушкарце око себе, а Диџеј је малтретира и њену „оданост“ награђује физичким и психичким злостављањем, непрестано јој стављајући до знања да је њена личност ништавна, а она постоји само како би испуњавала своју једину сврху – служила као сексуални објекат и била објекат свих мушких иживљавања.<sup>5</sup>

Када говоримо о сексуалном жаргону, неопходно је проблематизовати везу са вулгаризмима. Наиме, тешко је подвући јасну границу када вулгаризам постаје жаргон, а када се зауставља на искључиво опсценом значењу. У овом раду, покушали смо то да решимо на следећи начин: уколико се међу издвојеним карактеристикама жаргона нађе само пежоративност, онда смо дату реч тумачили искључиво као вулгаризам, али ако поседује бар још једну одлику са листе, онда дата реч претендује да буде обухваћена у групу жаргона.

5 Исти принцип уочавамо у другој драми у односу Икара, Бантуа и делимично Срђана према женским особама из окружења.

Од укупно 10 идентификованих различитих сексуалних жаргона, највећи број је оних у значењу *вршишти полни чин, полно опшишти* (40%). Најзаступљенија одлика сексуалног жаргона је асоцијативност са уделом од 90%, потом сликовитост са уделом од 50%, док је занимљив податак како нису уочене одлике: надреалистички спој и иронија.

У посебан корпус спадају жаргони који се реферишу на мушко-женске односе, али не представљају експлицитну верзију, попут преосталих примера. Ту припадају: *пейљайти се, ханки-панки, смувајти се, шема*. Тако нпр. жаргон *смувати се* означава *почејти везу са неким*, то може да буде и апсолутно платонска веза, али у случају конкретне драме, реч је о примеру за отпочињање превасходно телесне везе, па је стављен у ред сексуалних жаргона.

ЦИЦА: Је л' сам ја крива што се твој дечко смувао са мном? (Пелевић 2011б: 49)

Реч је о провокативном питању нове Вуканове девојке упућеном Дејани, а с обзиром на пређашњи драмски ток, располажемо податком да је реч о телесној вези између Вукана и Цице.

ЦИЦА: А, она је у шеми са оним дицејем, како се зове? (Цица се распитује за однос између Уне и Дицеја) (Пелевић 2011б: 11);

ВУКАН: Јеби га. Кад се петљаш с' деда шмекером. (Вукан говори Уни на њену констатацију да има проблема у односу са Дедом Шмекером) (Пелевић 2011б: 18);

УНА: Па је л' био неки ханки-панки? (Пита Вукана о његовом односу са Цицом) (Пелевић 2011б: 32).

Термини *шема* и *пейљайти се* имају исто значење – бити у необавезном сексуалном односу. Такође нису носиоци пежоративности, већ је у овим терминима уочена одлика сликовитости (замршени односи), двострукост садржине и форме (компликоване везе, али и физички положај тела), тајновитост и асоцијативност. Један од специфичних примера је жаргон *ханки-панки* који је асоцијација на енглески језик и означава све *оно што подразумева однос између једног пара*.<sup>6</sup> Код овог термина присутне су одлике: нонсенс (бесмислен израз) и звучност (рима).

## Закључак

Идентитет рефлектује знање о посебном заједничком осећању у датом друштву што указује на присуство групног идентитета (Бергер и Лакман). У случају две драме Маје Пелевић, групни идентитет се неминовно надовезује на феномен изгубљене генерације. Јунаци ових драма припадају генерацији младих који своје могућности стечене рођењем не успевају да реализују, већ подлежу притисцима немилосрдних друштвених прилика, те западају у потпуну апатију. Ликови у овим драмама с једне стране су даровити, паметни, образовани, а с друге, лакоми, аутодеструктивни, лењи. Срђан је образован, али лакомислен, Мија је паметна, али поводљива, Таша је доброћудна, али наивна, Икар и Банту даровити, али бескурпулозни, Вукан је талентован, али пасиван, Уна племенита, али склона самоповређивању, Дејана интелигентна, али цинична, Дицеј друштвен, али насилан. Заправо, сваки од ових ликова показује своју дуалистичку природу; у њима обитава оно добро и оно зло. Зато не успевају да остваре свој пуни потенцијал, већ потискују своје врлине у корист агресије, моралног пада, површности.

6 Ова реч би се код нас могла превести као хокус-покус, али у том случају губи ово значење.

Једна од карактеристика идентитета ове изгубљене генерације је говор којим се служе. То су махом језгровити, дескриптивни, синестетички изрази. Они комуницирају углавном из нужде; труде се да буду духовити и самосвојни; а сваком језичком јединицом указују да су баш они чланови те изгубљене генерације и да ће се, како то и само име те њихове скупине каже, потпуно изгубити пред приликама које су их снашле и пасивно дочекати своје морално посрнуће и коначни крај.

Жаргон одређује групни идентитет, јер тумачењем лексике, али и читавих фразеолошких конструкција, увиђамо да су млади окренути насиљу, сексуалности без емоција, наркоманији. Језик који стварају и говор којим се служе указује на револт ове генерације према утврђеним обрасцима понашања и постојећим ауторитетима. Анализа жаргона омогућила нам је увид у слику њиховог емотивно-психолошког стања, оличену кроз равнодушје, летаргију, ауто-деструктивност, недостатак емотивне интелигенције, као и увид у социо-економско стање нове генерације илустровано кроз: беспарицу, нерад, распад породичне заједнице, изолованост, самоћу.

Конечно, оно што нам говор ове генерације предочава јесте неуништива потреба младих да буду креативни, домишљати, духовити и доказује да је неоспорива константа у идентитету младих да упркос свим деградирајућим околностима, поседују потребу за игром и инвентивним делањем.

#### Литература:

- Андрић 2005: Д. Андрић, *Двосмерни речник српског жаргона*, Ваљево: Топаловић.
- Бугарски 2003: Р. Бугарски, *Жаргон: лингвистичка студија*, Београд: Чигоја штампа.
- Живковић 2001: Д. Живковић, *Речник књижевних термина*, Бања Лука: Романов.
- Клајн, Шипка 2006: И. Клајн, М. Шипка, *Велики речник српских речи и израза*, Нови Сад: Прометеј.
- Пелевић, М. Деца у Формалину. *Нова драма*, <[https://docs.google.com/document/d/1X-8tlk2SHNFYmBFQuwT-\\_aCcq8FQtRRzsfTjCsflTGo/edit?pli=1](https://docs.google.com/document/d/1X-8tlk2SHNFYmBFQuwT-_aCcq8FQtRRzsfTjCsflTGo/edit?pli=1)>. децембар 2011а, 12.01.2013.
- Пелевић, М. Лер. *Нова драма*, <<https://docs.google.com/document/d/1YInfAHqU3q4wYqmkawnDKjHOzivVkiNCvqkDkMe4NvA/edit?pli=1>>. децембар 2011б, 12.01.2013.
- Пелевић 2006: М. Пелевић, *Драме*, Ириг: Српска читаоница.

## JARGONS AND GROUP IDENTITY: TWO DRAMAS WRITTEN BY MAJA PELEVIC

### Summary

This work's starting point concerns the nature of the relationship between the youth's speech and their identity. The aim is to indicate the causal-consequential relation among the triad of concepts: jargon-lost generation-group identity. Analyzing the two dramas by Maja Pelevic, I will point out the connection between generation identity and jargon in the youth's speech. Special attention will be given to the jargons of the club culture, the drug and sexual slang and the jargon of appointment.

*Key words:* jargon, youth's speech, group identity, lost generation

Nataša Delač



Милица Карић<sup>1</sup>  
*Крађујевац*

## ИЗМЕЂУ ЦИВИЛИЗАЦИЈЕ И ДИВЉИНЕ: ЕГЗИСТЕНЦИЈАЛИСТИЧКА ПОТРАГА ЗА ИЗГУБЉЕНОМ АУТЕНТИЧНОШЋУ У ДРАМИ *УЗАЛУДНИ ТРУД СЕМА ШЕПАРДА*

Циљ овог рада је да истражи како савремени амерички писац Сем Шепард у својим драмама види однос цивилизације, дивљине и човека који се налази негде између тих двају супростављених станишта, са нарочитим освртом на драму *Узалудни труд* из 2007. године. Анализа драме врши се у оквиру филозофије егзистенцијализма Жан-Пол Сартра и Албера Камија и театра апсурда Семјуела Бекета. На крају долазимо до закључка да је Шепард, као истински амерички писац, одувек трагао за коренима и зато се, као и преци свих Американаца, окретао западу, франтиери, дивљини, самој природи у нади да ће тамо пронаћи и препознати нешто познато, домаће, нешто што ће моћи да препозна као аутентичног себе.

*Кључне речи:* Запад, мит, аутентичност, цивилизација, апсурд

Сем Шепард (1943) један је од најбољих и најцењенијих савремених америчких драмских писаца. Његове драме баве се питањима породице и породичних односа а све у оквиру једног питања: нестајање америчког Запада и пропадање мита који се претвара у фантазију. На почетку своје каријере Шепард је више припадао експерименталном позоришту и театру апсурда, јер је био под великим утицајем Семјуела Бекета, али се у каснијим драмама окренуо реализму, мада се и у тим реалистичким драмама осећа утицај великог ирског драматурга. У драми *Узалудни труд*, Шепард је покушао да прикаже трагање за исконским дивљим Западом, за коренима, аутентичношћу, праисконским почелима и земљом која је уништена надолазећом цивилизацијом. У сличним драмама с овом тематиком, као што су *Прави Запад* и *Покојни Хенри Мос*, отац или патријарх, који је симбол те изгубљене земље, преноси породично наслеђе на своје синове док они покушавају да га се одрекну и уз помоћ стварања мита о својој породичној прошлости и лагању самих себе, спас траже у алкохолу и насиљу. Међутим, немогуће је побећи од судбине и наслеђа и на крају га ипак прихватају тако што се враћају праисконској земљи оца. У *Узалудном труду* се сви сукоби и покушаји оповргавања истинског себе дешавају у једном једином лику, Хобарту Стратеру који у својој потрази за аутентичношћу и истином напушта град и дотадашњи лагодан живот и креће у потрагу за самим собом натраг у дивљину.

### Егзистенцијализам као теоријска основа „Театра апсурда“

Театар апсурда, драма апсурда или анти драма је драмска подврста која је настала у Француској средином XX века. Срж и тематска окосница ове врсте драме јесте приказ бесмисленог и апсурдног света који обележава човеков живот

1 comkaric@gmail.com

као такав у њему. Теоријску основу и подлогу антидрама је пронашла у егзистенцијалистичкој филозофији Жан-Пол Сартра, Марло Понтија, Симон де Боварија и чини један њен саставни део који је изведен из филозофије апсурда Албера Камија. Егзистенцијализам је и филозофски и књижевни правац. Сам термин *егзистенцијализам* потиче од грчке речи *existentia*, што значи постојање, бивствовање. Средишње место размишљања заузимају питања о односу есенције и егзистенције, и о односу бића и суштине. Као водећи филозоф овог правца, Сартр објашњава да је суштина оваквог учења у померању интересовања с општих и апстрактних питања на појединачну егзистенцију човека у складу с уверењем да егзистенција претходи есенцији. Даље, у егзистенцији не постоји никакав виши смисао или циљ јер је она у својој бити апсурдна. Тако долази до приближавања књижевности и филозофије наговештавањем појединачне егзистенције као основног питања филозофије. (Бабић 2005: 225).

Када је реч о драми апсурда, њена најзначајнија карактеристика је туробно виђење људског стања. У основи драмског стваралаштва је пародијски однос према позоришној традицији и традиционалној драми. Тако се обезвређује и обесвећује класично драмско и трагично искуство управо овим туробним и апсурдним приказом човековог постојања у свету. Људски положај у свету је обележен страдањем и очајањем, па драма апсурда приказује човека који је отуђен од тог истог света без икаквог смисла, а и од себе самог, од свог духа, услед недостатка комуникације и разумевања. Камијевски речено, апсурд настаје када вапаји човека/духа наилазе на 'безумну тишину света':

„...Управо то је оно што не смемо да заборавимо. Управо то је оно чега чврсто треба да се држимо, јер све последице једног живота могу одатле да проистекну. Ирационално, људска носталгија и апсурд који избија из њихове супростављености, ето три главна лика драме која треба нужно да заврши са свом логиком за коју је живот способан.“ (Ками 2008: 37)

По својој форми, антидрама такође одражава стање света и човека. Сцена је огољена и на њој се приказује фарса, гротесна радња. Постоје само слике без икакве акције, јер је акција у оваквом свету сасвим немогућа. Све је статично јер су сами јунаци немоћни за било какво делање. Они су препуштени судбини, без идентитета су, безлични и то је оно што их чини антијунацима. Пошто човековим положајем у свету управља апсурд, антијунак је носилац драме. Својим присуством на сцени он ништа не решава, јер ништа и не дела, већ само егзистира на њој и самим тим је чини апсурдном. Једино што таквом човеку преостаје је, дакле, чекање нечега, преиспитивање, трагање за нечим, а немогућност пороналажења. Све је отуђено и безнадежно, што осликава стање света а не делање, акцију; догађаја и нема, све се само понавља, а при томе се ништа не мења. Радња је „бачена кроз прозор“ (Gale 2009: 159). Остаје само узалудни труд, шутирање мртвог коња, чекање Годоа.

### *Узалудни шруд*

*Узалудни шруд* или *Шутирање мртвог коња*<sup>2</sup> (*Kicking a Dead Horse*) је драма скоријег датума и прва драма коју је Шепард написао после 2004. године. Премијерно је изведена 15. марта 2007. године у Даблину, у Ирској, у театру Еби (Abbey Theatre) у режији самог Сема Шепарда. Написао ју је за свог пријатеља

2 Дати преводи су преводи ауторке.

Ирца Стивена Реја, за кога сматра да је изузетан глумац, који и тумачи главног и јединог лика Хобарта Стратера. Недељама пре премијере док се спремао и радио на тексту, Реј је, у интервјуу са Дејвидом Мартинделом, рекао да је најважније да га 'материјал обузме': „Знам да неће успети ако ја будем радио на материјалу. Морате допустити да материјал овлада вама“.

Ова драма, више од било које претходне, подсећа на Бекета. Прво што нам заападне за око, а што је типично бекетовски, јесте сама сценографија о којој ће више речи бити нешто касније. То је једна широка прерија у којој нема никога и ничега. Овај приказ неоспорно подсећа на пуну земљу из *Чекајући Годоа* или *Срећних дана* које представљају генијални приказ 'очаја протканог оштром комедијом'. Време, као и код Бекета, неумољиво лети и застаје док се ближи смирај дана, како је написао Чарлс Ишервуд. Он закључује да је ова драма својеврстан омаж великом ирском узору.

Пошто је драма монолог, нема очева, браће, сукоба међу њима, али то не значи да се сви ови сукоби не дешава у овом једном једином лику. Напротив, он проживљава унутрашњи сукоб са самим собом, тако да већину времена чујемо два гласа, самог Хобарта и његовог унутрашњег 'ђавола' или друго 'ја' који га све време куша и преиспитује одлуке.

Као што је случај с *Правим Западом* и *Покојним Хенријем Мосем*, и ова драма је у присној вези са музиком. На почетку комада, док се публика још смешта у своја седишта, чује се клавијеска музика, комад Др Џона *Just a Closer Walk with Thee*. Хобарт пева једну баладу која се зове *Didn't He Ramble*, а коју је по Шепардовом сећању певушио његов отац. На крају, када се све заврши и када се светла угасе, чује се Др Џон који пева баш ту песму. У предговору издању из 2008. године, Реј је написао да Шепардове драме, више од било којих других, од Бекета па на овамо, имају у себи тај осећај музичког искуства јер надилазе значење и избегавају буквалност и концептуалност и одмах трагају за стварношћу и реалношћу на сцени. Та реалност је изван сваке идеје; када пише, Шепард никада не полази од неке апстрактне идеје или теорије, већ као и Бекет, чије је стваралаштво ствар базичног звука, зна само за оно што је непосредно на папиру. Зато су глумци и публика приморани да ту непосредну реалност доживе непосредно.

Да би постигао реалност о којој говоримо, Шепард наглашава у упутствима за припрему сценографије да (мртав) коњ, не треба да изгледа вештачки, нити да буде неких покушаја да се он стилизује. Напротив, ваљало би да буде прави мртав коњ. Међутим, већ на припремама за премијеру, Шепард се врло брзо показао што је инсистирао на таквој реалистичности до те мере: тај коњ се бацао свуда по сцени као картонска кутија. Зато су ипак одлучили да направе коња који ће бити много тежи и отпорнији, али су ипак искористили праву кожу.

Као што смо већ рекли, сцена је празна, широка прерија негде на америчком Западу. Видимо само једну велику рупу са хумком свеже ископане земље са обе стране и мртвог коња који лежи мало изнад те рупе са леђима окренутим публици. Убрзо се из ње појављује човек, Хобарт Стратер, носећи мали ашов у руци и тешко дишући. Веома је битан његов костим. На њему су погужвана бела кошуља без кравате са заврнутим рукавима, врећасте тамне панталоне, обичне чизме за јахање, са нагласком да **нису** каубојске и таман прслук. Зашто је толико битно да чизме нису каубојске? Зато што је битно да Хобарт не изгледа као 'каубој', већ као урбани послован човек који је оједном и изненада одлучио да напусти тај свет. Шта се десило са пословним човеком који жели да постане 'каубој', ускоро ћемо сазнати. Од осталих реквизита ту је и велики број ствари које су по-

требне неке ко је одлучио да се отисне у дивљину. Тако имамо седло, ћебе за коња, узенгије, мамузе, чутурице за воду, пуно конзерви пасуља у вуненој торбици, сушено месо, лончиће, шерпе, стари шатор од платна, конопац и нов новцијат крем западњачки шешир. Али коњ је мртав. Хобарт се сада налази у сред ничега; нема ни пута, ни аутомобила, ни најмање кућице: „Питате се како се ово догодило? Како је ово могуће? Који дивљи и нејасан део маште ме је бацио овде? Питате се“ (Шепард 2007: 11). Тако Хобарт почиње да нам открива своју судбину.

### **Узалудно шутирање мртвог коња: потрага за изгубљеном аутентичношћу**

То да је коњ умро десило се потпуно изненада, заправо, коњ се задавио док је јео. А једва да су кренули на то 'велико путовање'. Он шутира коња у ребра и у стомак. Временом ће се испоставити зашто је то шутирање узалудни труд. Док двогледом гледа негде далеко, каже да је у дубини свог помућеног мозга покушао да уђе у траг појму тог великог путовања, или како је он то дефинисао „Еуреци“: „Сећаш се веома јасно тог тренутка – када ти сине. Изненађујуће – „АУТЕНТИЧНОСТ“. То је оно што ти сине – потрага за „АУТЕНТИЧНОШЋУ“. Као да је то само по себи нека света мисија“ (Шепард 2007: 11-12). Та мисао о аутентичности и потрази за њом га је обузела као некакав дух и да би смирио тог духа морао је да пође на путештвије. Али и он сам се пита зашто га је то толико обузело баш сада и размишља како то можда и није нека скорашња идеја, већ да је све време ту у њему, одувек, откад зна за себе. Сада се налази на путу да открије велику тајну „аутентичности“. Он не зна ни да ли ју је изгубио, ни да ли ју је некада поседовао, али оно у шта је веома сигуран је то да је 'аутентичност' толико ретка колико и 'шипражје жалфије по каменим-и-стакленим кањонима Њујорка' (Ишервуд). Он жели да јој се врати из, како Хајдегер каже „изгубљености у непознатом Нekom“ (Ками 2008: 34). Међутим, остаје сам. Његово 'превозно средство спасења' га издаје и све што сада жели да уради јесте да убади проклетог коња у рупу која као да га намерно још увек не прима, као да још увек није дошло време да се нађе у њој. А можда и није сам. Почиње да чује још један глас, свој унутрашњи глас који га тера да се преиспитује у искушењу у коме се нашао.

Први корак ка аутентичном већ је начињен самим тим што је одлучио да остави све, да напусти жену и цивилизацију, која му очигледно није донела много доброг. Можда јесте матерјалног, али то није ни приближно довољно да човек у себи пронађе мир и склад са самим собом. Зато је потребно кренути путем природе, путем праисконског станишта које ће нам пружити оно што смо одавно изгубили или свесно одбацили. Он се налази у прерији, праисконској земљи, пустињи, аутентичној представи старог изгубљеног Запада, симболу уточишта и чистишишта од захтева цивилизације, у којој нема ни једног јединог звука, нити некаквог осећаја постојања или присуства нечега. У тој тишини и самоћи, он почиње да разговара са самим собом, скривеним Хајдом, само звука ради. „Мој глас, То да чијем свој сопствени глас. Ја који разговарам са самим собом... Пружа ми осећај да можда постоји још неко.“ (Шепард 2007: 13-14). То његово неразумно трућања, блебетање његовом другом ја је потпуно мучно и неразумљиво, без икакве поенте. Али поента постоји. Хобарт једноставно мора да провери неке ствари, он мора да потврди своје постојање, као што је то морао да уради и покојни Хенри Мос док је још увек био садашњи, као што су то пре њих морали да ураде Владимир и Естрагон. Све што у овом тренутку са сигурношћу може да каже јесте то да је врло добро постао свестан неизбежног пада себе за

кога је уверен да није требало да се налази и живи у њему. „Укратко, мора да сам упао у судбину неке друге јадне будале, јер никако нисам могао да је препознам ни на један начин, нити један облик, нити форму као своју“ (Шепард 2007: 15). Осећао се као да му је кожа тесна, да га стеже и спутава и сада жели да пронађе то што ће му показати како је живети у својој сопственој кожи. Све то јако чудно звучи његовом унутрашњем гласу, некако сумњиво и чудно, страно. Пита га да није можда странац, или син имигранта. Или можда унук имигранта, који је два пута удаљенији: „Једног од оних белих варвара које је Бенџамин Френклин довео да нас заштите од дивљаштва Апалачо Индијанаца“ (Шепард 2007: 17). „АП-СОЛУТНО НЕ!“ одговара Хобарт. Шта је онда његова прича, ако није ова, жели да зна унутрашњи глас. „АУТЕНТИЧНОСТ“ (Шепард 2007: 18). И онда напослетку сазнајем о пређашњем, цивилизацијском животу Хобарта Стратера.

Хобарт је имао један мали проблем који је одједном постао лудачко кризно стање: понестајало му је времена. Хобарт је, као и Шепард у то време, човек у средњим шездесетим годинама, али, за разлику од писца, лик почиње да осећа своје године и бива свестан пролазности. Овај свет ништа више не може да понуди човеку који је обузет зебњом, каже Хајдегер (Ками 2008: 33) Који је смиса његовог живота, пита се Хобарт. По Камују, то је питање најважније од свих; остала су небитна. Можда му је преостало још десетак добрих година за јахање, за пецање рибе у води до појаса у некој западњачкој реци, за спавање на отвореном под звезданим сводом – као што је некада радио. И то је све. Деца су напустила гнездо и он и његова жена су одједном остали сами. Можда нам се може учинити да је једино решење у оваквој ситуацији самоубиство. Међутим, починити самоубиство значи признати да живот нема смисла, да се дух човека осећа као странац и изгнаник у свету који га окружује, и да је у њему изгубио право на домовину и наду у обећану земљу. Иако се Хобарт тренутно осећа управо тако, не жели то да призна; напротив, жели да крене на пут за изгубљеним собом. Обузет је зебњом и бригом у свету који више ништа не може да му понуди. Једини спас је „свети пут“ потраге за Аутентичношћу. И као што су митски Аргонаути кренули у потрагу за Златним руном, тако исто и он креће у потрагу за својим изгубљеним благом. Међутим, пут му није ни мало лак и једноставан, као што није био ни митским јунацима, јер оно за чиме сви они трагају јесте нада која треба да се заслужи да би се пронашла.

Тако он жени суптилно предложи свој план, мада је и она сама приметила да његово психичко стање постаје све горе. Почео је да доживљава све горе нервне сломове; по цео дан би шетао горе доле разговарајући сам са собом, а онда би изненада пукао у бесу и поцепао сва вредна уметничка дела са зидова уз помоћ којих је стекао то велико богатство и успех. А открио их је сасвим случајно како безвредно висе по зидовима барова и салонима Вајоминга. Стајао је тако загледан у те западњачке мурале, та ремек-дела која нико не би могао да препозна од наслага црнила и дима и сасушене крви салонских тучњава. Заборављена и усамљена, пуна прашине стајала су изнад боца вискија. Одмах је питао колико кошта слика старе краве, а зачуђени бармени, који никада о њима нису размишљали као нечему вредном или великом, тражили би скромних 20 долара. А онда је Хобарт тих 20 долара претворио у сто хиљада, па у милион. Онда је почео да 'пустоши' сваки могући бар, салон, шталу, кров, од севера до југа, а онда би бежао са тип пленом пре него што би неко приметио. Међутим, како сам каже, није могао тада да зна или да предвиди да ће се та изврсна ремек-дела која су му донела толико новца, успеха и свега што би пожелео претворити у демоне који ће га

прогонити и мучити као убице које вребају своје жртве. И тако је одлучио да све остави и пође на пут сам са својим коњем у нади да ће успети да пронађе мир у свету који је од бога настао, далеко од света његовог, како Ниче каже, бунтовног сина- човека. А коњ, који му је пружао наду и сигурност да ће у томе и успети, једноставно га је, без икаквог разлога напустио. Знао је Хобарт да ће нешто поћи по злу, видео је један омен, једно лоше предсказање: у сан му је дошао његов стари коњ који га је напустио много пре свог тог успеха. Тај знак можда и није био толико лош; коњ може да буде потврда да је на добром путу. Створење из природе које је човек укrotио и које га сада гледада својим крупним браон очима као да га својим погледом дозива да се врати 'аутентичности'.

Мало је људима требало да униште сву природу и сан о фронтиери као уточишту претворе у мит и причу. Зар је мислио да ће га та повређена природа тако лако примити назад и излечити ране настале не његовом кривицом, већ кривицом праотаца који су без имало страха и поштовања према тој савршеној творевини само хтели да се 'заштите' од исте? Наравно да није: „Некако ово уопште није оно што сам ја замишљао, онда у фази планирања, у свеопштем узбуђењу због тога што ћу видети себе како крећем на пут као Левис и Кларк, преко дивље непознанице“ (Шепард 2007: 23). Зато коњ заслужује да буде сахрањен, јер је део аутентичности за којим он очајнички трага да не би завршио као исти тај Левис који се убио са два револвера у некој мрачној забаченој колиби; једним је пуцао у главу, а другим у срце да би био сигуран да неће да омане (Шепард 2007: 24). Хобарт се пита шта ли га је навело на тај потез након што је отворио и 'ослободио' сву ту огромну земљу. Можда је схватио или предвидео нешто, или је тачно наслутио шта ћемо ми са њом да радимо. Али Хобарт сигурно није предвидео оно што је њега снашло, да се рве и бори са мртвим коњем над рупом коју је целог дана копао. Али, изненада, почиње да осећа чудесан мир сам са собом, сам са дивљином. И одједном, након година разбијености и унутрашњих ломова постаје цео.

Оно што у овом тренутку занима Хобартово друго 'ја' јесте како ће се извући одавде, како ће их спасити сада када су остали без коња. Једино решење је да се ослободи вишка опреме као што су седло, узенгије, мамузе. Али када је дошао ред на шешир, Хобарт се побунио. Не само да ће му требати да га заштити од сунца или кише и ветра, већ ће, уколико га остави, заштитити читаву идеју Запада, „Дивљег, Дивљег Запада“ (Шепард 2007: 37). Ако у рупу убаци шешир, који је један од симбола каубоја, одбациће и самога себе за којим уз оволике муке трага. Друго 'ја' је немилосрдно, по њему су све то само обична сентиментална трућања и под притиском Хобарт ипак попушта: „Не могу да верујем да сам то урадио... Одвојио сам га. Потпуно сам га одвојио“ (Шепард 2007: 38). Са неверицом посматра шешир у рупи који тамо лежи непомичан и схвата да би губитак шешира могао да буде још један лош знак.

Над преријом почиње да пада мрак а преријски поветарац шушти у позадини. Зна да хитно мора да сахрани коња, али и даље не схвата зашто он неће да упадне у ту рупу. Као да му нека сила не да да се помери ни маказ, као да се нешто чека, неки услов који претходно мора бити испуњен да би и коњ урадио оно што се од њега очекује. Утом у помоћ, или сметњу, долази друго 'ја' са предлиогом да га једноставно остави ту где је, да не покушава да га сахрани и једноставно оде одатле. Али Хобарт упорно понавља да то не долази у обзир и да то није опција о којој размишља. Он дугује коњу и не може да га остави да га којоти и разни лешинари растргну. Али, тај проклети коњ не ће да уђе у земљу!!!

Можда зато што није сасвим мртав, закључује друго 'ја', зато што у њему још увек има живота. Ако би то била истина, ни идеја о Западу није сасвим мртва, још увек постоји нада да 'изгубљени рај' прави Запад још увек постоји. Нажалост, сав труд му је узалудан; једино што може од очаја да уради јесте да бесмучно шутира и шутира и шутира коња: „Шутираћу га и шутирати и шутирати – и шутирати и - шутирати и-“ (Шепард 2007: 56) све док исцрпљен не падне на јадног коња и почне тихо да јеца над њим. Тада схватамо да наслов драме није само симболички и метафоричан, већ стваран и буквалан. Шта ли има на уму то створење, па још увек чека? Можда жели да заједно уђу у ту рупу, Хобарт и он, можда је управо то оно што се чека. Када би то урадио, можда би коњ био мање усамљен. Јер, шта је коњ без каубија и каубој без коња? Иако Хобарт то још увек није, али силно жели да постане, један без другог не могу да пронађу и досегну до жељене 'аутентичност'. Међутим, као да је то нека шала од стране коња: ако не добије од њега сигурну потврду да ће, када он уђе у рупу то исто учинити и коњ, да неће остати сам, од договора нема ништа. Потребно му је друштво и можда мало тоpline. Али ипак не, нема преговора са мртвим коњем, не жели више да разговара са њим.

Време постаје све ветровитије и тмурније док се у даљини виде муње. Покушава да постави мали шатор, али, као и са коњем, труд му је узалудан. Ни шатор не жели бар мало да му помогне и сачува од надолазећег невремена. Неколико пута безуспешно покушава да га постави, али му се сваки пут сруши. ПРОКЛИЕТИ ШАТОР! Опет му није јасно шта није у реду, зашто има толико потешкоћа и мука да га постави.

„Не разумем зашто ми је толико тешко да укротим дивљину. Већ сам ово радио. Зар нисам прошао већ кроз ово? Затворили смо франтиеру хиљаду осамсто неке, зар не? Зар нисмо већ све то обавили? Гвоздени Коњ- од обале до обале. Збрисали смо све бизоне одавде. Направили океан костију од једног краја зрмље до другог Стазу суза. Протерали црвенокожце све до Флориде. Исплатило црнце мазгама и богатом црном прашином. Шибали Кинезе и давили их њиховим сопственим реповима. Одрубљивали главе Мексиканцима. Подизали челичне зидове како бисмо одбили смеће. Исцрпели сво злато из брда. Оголили површински слој земље све докле поглед досеже. Направили бране на свим рекама и поплавили све долине забаве ради! Отерали патетичне мале фармере и претворили агрокултуру у „Агропосао“! Уништили образовање. Претворили децу у криминалце. Умањили значај уметност! Поробили суверене нације! Да ли је могуће да је остало још нешто да се уради?“ (Шепард 2007: 62)

На крају је некако успео да га постави и да се склони у њега. И шта сад? „Шта ако покушам да се помолим“, размишља Хобарт, „о чему да размишљам, о богу? Мислим да не могу да мислим о богу“ (Шепард 2007: 65) каже свом другом 'ја'. Не може да мисли о богу јер су његови преци урадили то што су урадили са природом и дивљином да би створили цивилизацију. Божију творевину природу уништила је божија творевина човек, уместо да живе у складу и миру једно са другим. Најзад, уз констатацију да такав један потпуно нов шешир никако не би смео да буде тамо где јесте, у тој прљавој рупи, Хобарт се полако враћа у исту из које је на почетку изашао. На крају нам и симболика те рупе, тог гроба постаје јаснија: то је гроб костију бизона које су побили бели људи из забаве као још једне слике експлоатације Запада. Наступа дужа пауза, а онда коњ уз прасак пада у рупу из које му вири само глава. Из дубине рупе чује се Хобартов глас како пева *Didn't He Ramble*.

Kaо и у другим Шепардовим драмама, крај нам не говори много. Не добија експлицитно одговор да ли је Хобарт на крају пронашао оно за чим је трагао. То и не треба много да нас чуди, јер Шепард није желео да му драме имају конвенционалне завршетке само да би испоштовао форму. Знамо већ да је био експерименталиста, те је у том смислу задржао то својство. А пошто се бавио питањима која до тада нису имала одговор или која су неодгонетна, оправдано је да и структура драме не буде компактна и целовита. Ботомс наводи да су драмски стожери одувек били стање кризе, унутрашњи расцепи и ломови ликова и сукоби међу ликовима, али увек у оквирима структурно целовитих наратива. Међутим, то није случај са Шепардом баш због експерименталне тенденције. Видели смо да драма има одређену наративну структуру, да нема много одступања од праволинијског пута радње, али Ботомс сматра да је ипак недовршена и нестабилна јер произилази директно из односа, били они породични или цовека са самим собом, који су сами по себи такви, те се од њих не моће створити једна стабилна структура. Исти је случај и са ликовима који су нејасни и недокучиви и чије мотиве не можемо јасно да видимо јер су прикривени њиховом збуњеношћу и изгубљеношћу. Због свега овога они не могу доћи до неког конкретно обликованог краја и испуњења својих циљева. Зато и нема право завршетка, већ су то изненадни и неочекивани антиклимакси, који могу оставити публику разочарану, али који су у потпуном складу са ликовима и њиховим стањима, те бољи и не могу да буду. Они су ван равнотеже и не могу лако да је поврате, иако то желе тиме што ће отићи у пустињу или у потрагу за 'аутентичношћу', само да би структура драме и конвенција била испоштована. У интервјуу са Ејми Липман, рекао је: „Никада не знам када да завршим драму. Решење није завршетак, то је гушење“ (Ботомс 1998: 3). Зато није битно шта ће се догодити у будућности коју ће донети то решење, јер је Шепарду битан само тренутак у коме се радња одвија на сцени. Није битно ни шта је било у прошлости, мада та прошлост готово увек садржи нешто што ће у 'садашњем' тренутку представљати патњу и тешкоће ликовима.

Аутентичност је главна реч у драми коју Хобарт непрекидно помиње. Пошто је крај нејасан и отворен за различита тумачења, не знамо тачно шта је Шепард хтео да каже. А када би га замолили да прокоментарише и објасни своје драме, вешто би одбио да то учини уз објашњење да би више волео да људи дођу и сами погледају комад него да он објашњава, јер би то само одузело живост дела. Свако може да протумачи на свој начин и пронађе одговор на питање шта је за њега самог аутентичност. Можда је једино повратак земљи, односно повратак у земљу, права 'аутентичност', по принципу 'пепео пепелу'. Једино је смрт нешто што је извесно и неоспорно и у том смислу у потпуности аутентично. С друге стране, аутентичност такође представља и потрагу за аутентичним језиком и изразом којим би могла да се опише модерна Америка.

### Закључак

Сем Шепард је један од најкомплетнијих савремених америчких уметника и 'гигант' америчког позоришта. У својој вишедеценијској каријери писца, редитеља, глумца, музичара, покушао је да истражи и прикаже какве последице оставља уништење природе од стране људи који су један стварни идеал претворили у мит и фантазију само да би изградиле цивилизацију у којој је једино битно материјално и која их сада прождире. У њој више не могу да остану јер им њихово психичко и емоционално стање то не дозвољава. У граду су виталне везе са ствар-



ним и правим вредностима живота покидане Он у својим драмама жали за тим губитком, јер је нестало упориште и уточиште које је људима сада преко потребно.

Видели смо да Шепард покушава да кроз аутентичан језик пронађе начин да опише стање модерне Америке и њен огроман комерцијални успех који је поникао на експлоатацији дивљине аутентичног дивљег Запада. Хобартово стање нервног слома осликава стање већине Американаца и њихових породица који су изгубили осећај за реалност и праве вредности и постали окренути само новцу, матерјалном и артефицијалном, тим творевинама цивилизације која тако себе назива, а заправо је много гора, непредвидивија и суровија од најсуровије дивљине. У таквом окружењу није лако изградити стабилност, па се људи често боре са својим нестабилним идентитетима. Шепардови ликови живе у тој нестабилности и покиданим везама, растрзани измђу садашњости и митске и историјске прошлости. Све је раскомадано и фрагментисано, а сама Америка је одвојена од своје природне средине. Зато људи осећају потребу да се врате и пронађу 'Истински Запад', исконског Себе. Та потреба је заправо потреба да се пронађе пут и начин како бити прави човек у садашњем свету, али и потреба данашњег савременог човека, који је потомак некога ко је ту 'аутентичност' избрисао да се на неки начин одужи и искупи онима које је уништио,

#### Литература:

Бабић 2005: Д. Бабић, *Тумачење књижевног дела*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства.

Ботомс 1998: Stephen J. Bottoms, *The Theatre of Sam Shepard, States of Crisis*, CUP

David Martindale of the *Fort Worth Star-Telegram* interview with Sam Shepard <http://www.sam-shepard.com/news2007A.html>

Kami <sup>2</sup> 2008: A.Kami, *Mit o Sizifu*: PAIDEA.

The New York Times/ Theatre/ CharlesHorse Can't Head Into the Sunset in Sam Shepard's New West by Charles Isherwood, <http://theater.nytimes.com/2008/07/15/theater/reviews/15kick.html?pagewanted=all>

Felton *et al* 2009: *Samuel Beckett*, Gale Contextual Encyclopedia of World literature, all four editions, Cengage Learning.

Шепард 2008: S.Shepard, *Kicking a Dead Horse*, New York, Vintage Books.

### BETWEEN CIVILISATION AND WILDERNESS: EXISTENTIAL SEARCH FOR THE LOST AUTHENTICITY IN SAM SHEPARD'S PLAY *KICKING A DEAD HORSE*

#### Summary

This paper explores the way in which contemporary American playwright Sam Shepard sees the relationship between civilization, wilderness and man, who is somewhere in the middle of these two different dwellings. The focus is his play *Kicking a Dead Horse* from 2007. The analysis is provided through existentialist theories of Jean Paul Sartre and Albert Camus, and the Theatre of Absurd of Samuel Beckett. In the end, we conclude that Shepard, as the real American writer, has always cared about the West, frontier, wilderness, real nature, hoping to find something familiar, domestic, something to recognize as the authentic Self.

*Key words:* the West, myth, authenticity, civilization, absurd

Milica Karić



Бојана Тешић<sup>1</sup>  
*Београд*

## ЕЛЕМЕНТИ УСМЕНЕ КЊИЖЕВНОСТИ У ДРАМАМА ЉУБОМИРА СИМОВИЋА И БОРИСЛАВА МИХАЈЛОВИЋА<sup>2</sup>

Ишчитавањем драмских текстова Љубомира Симовића и Борислава Михајловића, у контексту изучавања поезике жанра историјске драме, настојала се показати тесна, узрочно-последична веза која тиња између *две уметности речи*. Уз истицање да књижевност функционише на једнак начин, била она писана или се преносила усменим путем, Симовић и Михиз су својим драмама успели премостити векове, спајајући старину и нови дух. Њихова вештина се огледала у способности да старим књижевним мотивима приђу с новим идејама и разлосима и да их уметнички обликују у драмским текстовима *Хасанагиница* и *Бој на Косову*, односно у *Бановић Страхини* и *Краљевић Марку*. „Старом“, измештеном у контекст прошлости и познатости, они успевају дати нова, савремена значења. Принцип осавремењавања је тако допуштао да драме у једном часу склизну у историју, а већ у следећем и у трагедију, омогућавајући преплитање епског, драмског и лирског. У драмама се проговара о апоричном у човеку, о могућности човековог избора и неминовности која избор онемогућава, водећи јунака у трагичко сагрешење. Извесна напетост, произашла из сукоба историјског и митског, појединачног и општег, водила је једном закључку – „ефекат шока“ је постигнут и упркос познатој грађи и мотивима.

*Кључне речи:* усмена књижевност, драма, Љубомир Симовић, Борислав Михајловић, трагичка кривица

### **Драме по народним песмама сачињене**

Проблем „трансмисије епике у драматику“ (Станисављевић 2006: 18), односно преобликовања (прекодирања или транспозиције) једне уметничке структуре у другу, најрељефније се оцртавао у драмама Љубомира Симовића и Борислава Михајловића.

Започете „приче“ унутар народних песама *Хасанагиница* и *Бановић Страхини*, као и народних епских песама из тематског круга о Косовском боју и о Марку Краљевићу, Симовић и Михајловић ће искористити као предлог који надграђују у световима својих драма. Ови „други светови“, приметимо, покрећуће делове претходних „прича“, чиме ће, истовремено, настати празнине које ће захтевати допуњавање, а онда и обликовање новог уметничког света у којем владају друкчије законитости. Тако ће, на пример, Симовић трагедију *Хасанагинице* померити од оне мајчинске, доминантне у балади, ка трагедији осујећене жене, док ће Михиз писати драму *Краљевић Марко* као писац који покушава помирити честитог јунака Марка Краљевића из десетерца са Марком Мрњавчевићем, *издајником*.

1 bojanat@gmail.com

2 Овај текст настао је на основу одељка из мастер рада *Елементи усмене књижевности у драмама Љубомира Симовића и Борислава Михајловића*, одбрањеног на Филолошком факултету Универзитета у Београду, а у корпусу курса *Поетика жанра историјске драме у српској књижевности*. Текст је прерађен и прилагођен потребама реферата за научни скуп.

Народна епика имала је далекосежан утицај на српску историјску драму. Често је одређивала њену тематику, облик, а нарочито заплет и слику главних протагониста. Љубомир Симовић у драму *Хасанагиница* транспонује народну баладу, као што тематско упориште за свој (не)историјски комад *Бановић Сирахиња* Михиз проналази у народној песми старца Милије.

Испитивањем односа драме и њених праузора настоји се указати на специфичности како Симовићевог, тако и Михизовог драматуршког поступка. Иако је реч о драмама које јесу „нешто потпуно своје“, писци традицију својим делима не негирају, већ се према њој постављају стваралачки и слободно, не прекидајући претходно успостављену везу традиционалног и савременог, колективног и индивидуалног. У националној епизи проналазе фабулативну окосницу, али и подстрек за стварање новог. Они успевају мотивима српске историје и мита приписати савремену конотацију, а протагонисте својих комада суочити с моралним недоумицама.

И без обзира на то што основни склоп догађаја у народним песмама остаје неизмењен, драме су нове по смислу који у њима задобијају та збивања. Тако је принцип осавремењавања допуштао да драме у једном часу склизну у историју, а већ у следећем и у трагедију. У „малим причама“ смештеним у „велику причу века“ целокупна проблематика сустицала се око комплексне чворне тачке – унутарњег агона и његове дуалистичке природе. Црте трагизма и Симовић и Михиз траже не у времену у ком су се догађаји одиграли него у драмским ликовима. Повезивањем преузетих мотива, њиховим уклапањем у нове токове; попуњавањем „празнина“ из предлогака; језиком својих јунака, просторном и временском организацијом драмског света, а онда и психолошким продубљивањем већ познатих јунака, Симовић и Михиз преобликују народне песме, а тиме и традицију, са становишта искустава и поимања свога времена. Померањем граница лирског, епског и драмског, у њиховим драмама се проговара о апоричном у човеку и његовим слабостима; о могућности човековог избора и неминовности која избор онемогућава.

Драме постају нове по смислу који у њој задобијају та збивања. И Симовићева *Хасанагиница* и Михизов *Бановић Сирахиња* иду даље од подстицаја. Принцип осавремењавања присутан је и у драмама *Бој на Косову* и *Краљевић Марко*. Тако је народна епика о боју на Косову представљала одличну полазну грађу, уздижући трагику пораза на ниво националне легенде. С друге стране, драмом о вазалу, Марку Краљевићу, Михиз, после Стерије и Домановића, „по трећи пут доводи Марка међу Србе“. Заступљенији, ипак, у претходне две поменуте драме, овај поступак је пружио писцима више могућности при обликовању драмског света, дајући делима одређен степен универзалности.

Својом загонетношћу и поетском „недореченошћу“, карактеристичном за поетику баладе, *Хасанагиница* је била и остала предмет тумачења бројних уметника. Иако нема ничег необичног, нема ни прста судбине ни фантастике, већ све што се догађа остаје у границама могућег, у њој су се зачала, никад до краја разрешена, интригантна питања: Хасанагиничин стид, (не)мотивисаност Хасанагиничних поступака, располућеност ликова између судбинског предоређења и хтења, трагичка кривица, а онда и питање о трагичкој судбини мајке, жене и сестре – била су инспиративна и за Љубомира Симовића и за његову Ха-

санагиницу<sup>3</sup>. Ова питања су тражила одговоре. Својом полемичком природом остављала су простор за надградњу и расветљавање, али не унутар епског већ унутар драмског света. Ево како се у свет народне баладе уводи главна јунакиња:

„Облази га мати и сестрица,  
а љубовца од стида не могла.“

Ови чворни стихови имају троструку улогу:

1. уводе читаоца у почетак збивања;
2. уводе главну јунакињу у свет песме, посредством фигура мајке и сестре, које су функционализоване тако да опосредују њено увођење;
3. почињу да разрешавају недостатак мотивације јунакињиног стида, што је пак у вези са загонетном природом ове лирско-епске врсте, која кореспондира с иманентно присутном мотивацијом о *увређеном њоносу* Хасанаге.

Једно је извесно – створени су услови за стварање драме, а да се при томе нису нарушиле идејне и мотивске основе народне баладе.

Симовић преузима три момента из баладе: Хасанага при повратку из боја поручује љуби да га не чека у дому, јер је љут што га рањеног није посетила; Хасанагиница одлази брату који је преудаје и Хасанагиничина смрт у тренутку сусрета са својом децом, тј. дететом у драми, док сватови пролазе поред Хасанагиног дома.

Несумњиво, народна традиција је одредила и тему, и заплет, и слику главних јунака у овој драми. И поред тога, писац пружа савремен поглед на већ изнесу проблематику, „спуштајући“, односно преводећи проблем с јавног на лични план. Поетски оцртане ликове из народне песме он уклапа у круг „нових“ судбина, које су одређене људским интересима.

Насупрот балади, у којој радња није функционализована тако да ствара карактер јунака, у процесу драмских збивања израста лик и испољава свој карактер. Њим се у драми начиње питање конфликта и човекове располућености између хтења и морања. У овоме ваља тражити модерне конотације Симовићевог драмског писања.

Симовић је своју *Хасанагиницу* замислио као драму о несрећној жени, у чијем лику су се сусрели мистичност и фаталистичка предодређеност. *Хасанагиница* се од љубавне баладе претворила у трагедију „обичног“ човека, који страда у свету где се глас хтења не чује, а морање, које подразумева нужност, постаје једини маркер постојања.

Прича на којој почива драма *Хасанагиница* „завршна је фаза једне шире приче која почиње у далекој прошлости“ (Грушановић 2008: 11). Пресудан утицај догађаја из прошлости (а у вези с Хасанагиним пореклом и љубављу између Имотског кадије и Хасанагинице) на драмску причу, због чега се радња у драми одвија као судбинска неминовност за све ликове, одређује *Хасанагиницу* као „драму отворене форме“<sup>4</sup>.

3 Симовић је написао четири драме: *Хасанагиница* (1973), *Чудо у Шаргану* (1975), *Пушунује позориште Шојаловић* (1984) и *Бој на Косову* (1988). *Хасанагиница*, прва од четири његове драме, има две верзије. Прва је штампана у часопису за позоришну уметност *Сцена* (6/1974), а друга, коначна, у књизи *Драме* (Стубови културе, Београд 2002).

4 „У драми отворене форме сукоби у којима они (драмски јунаци) добијају или губе, не одигравају се између два противника, него између појединца и његове судбине, усамљеника и његовог света. У средишту драме стоји један јунак, који се бори, који пати, који пропада; и сви ликови из његове околине су, узети заједно, његов једини контра-актер на свету“ (Клоц 1995: 88).

У Симовићевој драми све се збило на почетку, и пре него што су ликови изашли пред читаоце. После једног боја Хасанага је рањен и четири месеца лежи у логору болестан, а супруга га не обилази. Његовом одлуком да остави Хасанагиницу, драма почиње. Шта се догодило пре почетка драме, читалац само наслућује из разговора аскера. Даљи ток радње усмерен је на размршавање минулог.

Обликујући „причу“ *Хасанагиница*, писац у њену композицију уцртава круг. Аскери отварају драму разговором о женама и затварају је причом о смрти једне жене. Прстенастим композиционим промишљањем писац додатно потврђује безизлаз из света у којем се лична воља поништава због нечије „више“ воље, а човек бива унапред предодређен за страдање.

Транспонујући у завршницу драме интернационални мотив мртвог заручника, Симовић је још једним сижејним током обогатио уметнички свет *Хасанагинице*. Увођењем овог фантастичног момента, остварен је драмски обрт, а тиме и ефекат шока – карактеристичан за Симовићев драмски свет. Када се учинило да се срећа осмехнула Хасанагиници, она пропушта последњу прилику и страда. Круг се затвара. Прича која је започела оног тренутка када је Хасанагиници онемогућено да се уда за Кадију, затвара се њеним последњим речима: „Кадија.“

Ако је, а јесте, клатно Хасанагиничине судбине почело да се креће у трагичном смеру од тог тренутка, онда је ирационална улога Имотског кадије „велико финале Симовићево драме и један од основних кључева за њено разумевање“ (Марјановић 2000: 257).

Овакво композиционо промишљање драмског света јасно је указивало на то да ниједан сижејни ток Симовићевог комада није зависио од акције појединца и њихових карактера. Хасанагиничином судбином неповратно је одређена судбина других. У борби са својим усудом, она је трагички јунак без чињења грешке. Хасанагиница у њу „упада“ – судбина је неминовност која је побеђује.<sup>5</sup>

У дослуху с трагизмом стајала је и гротеска. Њом Симовић успева рефлектовати проблеме својих спутаних јунака, приказујући их као жртве друштвених и историјских чинилаца. Гротескно почиње тамо где и неочекивано и истовремено шокантно. Извртањем баналног до нивоа узвишеног, које је нарочито изражено у његовој драми *Бој на Косову*, лица у Симовићевим комадима с временом губе чврсте обресе и постају апсурдна. Тако се у поменутој драми тема с великих одлука и личности помера на проблем опстанка оних неисторијских – Рибарице и Пиљарице. Оно што је својствено Симовићевом писању – спајање узвишеног и баналног – у овој драми проналази своје место.

Ништа мање гротескна слика света и нимало апсурднија нису ни настојања главних јунака у Михизовом *Бановић Страхини*. Уочи Косовског боја, у предвечерје националног страдања, у средишту „велике приче века“, која се не обазире на жеље и потребе појединца, они желе да очувају морални идентитет, право на интимну трагедију и личну судбину. Овде „гротеска просијава кроз радњу када се у њој укрсте трагично и апсурдно, пошто се испостави да је човекова племенитост излишна и да ништа не мења у поретку историје“ (Стаменковић 1987: 17). Употребом гротеске Симовић је извршио деконструкцију старог мита, користећи исту особину коју мит има – „не крије и не потискује истину, већ је искривљује“ (Грушановић 2008: 20).

5 Човеково хтење, човек, увек ће симболизовати принцип слободе [...], а све оно што му се противи [...] представља неминовност која над њим тријумфује – то је судбина (Лукач 1978: 40).

На драмско дело *Бој на Косову* Љубомира Симовића, које за основну тему има Косовски бој, најчешће гледамо као на дело које стоји „на међи“ историје и савременог доба. Догађаји који чине његову фабулу (они пре Косовске битке, Косовска битка и догађаји после Косовске битке) пре би, чини се, могли бити окарактерисани као савремени неголи историјски, нарочито ако се посматрају из данашње перспективе. Увођење садашње перспективе на сагледавање традиционалних мотива је карактеристичан поступак у Симовићевој драми, те отуда не чуди што би и догађаји и ликови из драме могли бити окарактерисани као савремени. Добро познати ликови и ситуације пред нама се одигравају, али исход и порука су потпуно нови, савремени и другачији – Симовић успева створити своју „драму слављења и страдања“<sup>6</sup>, која глорификује један историјски тренутак, градећи култове њених главних актера.

Иако за полазиште у свом писању Симовић узима прекретнички догађај у српској историји, то не подразумева и status quo за драму која је „историјска“. Њено средиште није уско одређено националним усудом, односно историјском судбином Срба. Оно произилази из много шире заснованог и дубље фундираног погледа упереног ка човеку и његовој дуалистичкој природи. Потврда да нагони управљају човеком, водећи појединце и нацију у пропаст, нашло је своје место у Симовићевом *Боју на Косову*, у историјско-легендарној представи најодсудније битке против Турака, која је маркирала судбину једног народа. Избори кнеза Лазара, Милоша Обилића и Вука Бранковића тако су постали повољно тло за настанак драмског дела, јер проблематизују питање трагичке кривице јунака и представљају добру подлогу за драмски сукоб без којег драма не постоји.

Да би се говорило о дуалистичкој природи људског бића, која у себе укључује и проблем *шрагичке кривице*, полазимо, као и писац, од косовске легенде. Она је израсла на судбинама двојице јунака, цара Лазара, подвижника који је већ за живота задобио светачки ореол мученика, суочен са тешким историјским тренутком у којем је његова одлука донета у духу аутентичних вредности херојског света, и Милоша Обилића, у чијем су се лику сусреле сижејне приче о оклеветаном јунаку и његовом подвигу. Симовићева драмски обликована прича о Косовском боју снажније је развила и обликовала противтежу овим јунацима, као снагама добра, тако што је карактеру издајника, Вуку Бранковићу, доделила и улогу завереника. Овако обликован мотив Косовског боја постао је примеренији захтевима драмске структуре, али му је истовремено одузета димензија трагичке кривице главних јунака<sup>7</sup>.

Пружа ли Симовићева драма основу за покретање питања о трагичкој кривици?

6 Прву верзију драме *Бој на Косову* Љубомир Симовић написао је 1988. године, на предлог Југословенског драмског позоришта. Пошто се наредне године обележавала 66-годишњица Косовске битке, намера Телевизије Београд била је да сними телевизијску серију, али је касније по њој снимла играни филм, у режији Здравка Шотре. Четрнаест година доцније, Симовић се враћа драми *Бој на Косову* и схвата да је у своја изабрана дела не може унети у њеном првобитном облику. Зато одлучује да је преуреди и изда у другој верзији 2002. године.

7 Означени део представља адаптирани део (у значајном простору директан цитат, а у мањем простору парафраза) из студије о Стеријиној драми *Милош Обилић* (уп. Несторовић 2007: 3. Несторовић, *Богови, цареви, људи*, Београд: Чигоја штампа). Наведене карактеристике јављају се у развоју драмске обраде мотива Косовске битке у српској драми 19. века, и то није нешто што почиње од Симовића. Симовић поступа на начин наших писаца који су у 19. веку обрађивали ову тему, али уноси и извесне новине, о којима је било речи.

Увек је лако дати одговор на питање *Ко је крив?* (у случају Симовићеве драме – *Ко је крив за пројаси српског царства?*), а „где год је могуће дати јасан, одређен одговор на питање: „Ко је крив?“, ту црта трагичног недостаје. Призвук трагичног јавља се тек тамо где на то нема одговора“ (Несторовић 2007: 108). Занимљиво је да Симовић тражи трагизам не у времену у ком се догађај одиграо него у драмским личностима.

Покушамо ли дати одговор на већ постављено питање, доћи ћемо у коштац и са историјом и са косовским ратницима. Трагичко осећање ће се зачети тек с продором запитаности о разлозима због којих неко страда и зашто је крив. Разлоге ваља тражити у карактерима ликова, који су превасходно одређени могућношћу избора.

Узмемо ли у обзир све наведено, јасно је да предводник српске војске у боју, кнез Лазар, није трагички јунак. Од прве драмске слике писац Кнезу нуди могућност избора: да страда као човек, штитећи свој народ, или да служи Мурату и постане турски вазал? Могућношћу да бира, кнез Лазар губи статус трагичког јунака. Како се драмска радња помера, избори који се стављају пред њега се умножавају, чиме се наглашава немогућност да се они у бити и чине.

Да су мотиви из српске средњовековне митологије и народних песама допринели настанку нових књижевних врста, потврђују и Михизове драме *Бановић Страхиниња* и *Краљевић Марко*<sup>8</sup>. Поменуте мотиве Михиз ће реструктурирати према законима драмске композиције. Ликови у овим драмама не боре се са другим ликовима, како би се очекивало, већ са својим унутарњим ЈА, са „сопственом, недокучивом, великом и неразумљиво душом“ (Селенић 1977: 41). Заједнички именитељ овим драмама била је једна реч – *издаја*<sup>9</sup>. Пишући своје *Издајице*, Михиз се ни у једном тренутку не обрушава на мотив издаје приписан Вуку Бранковићу. Из косовског циклуса, а на тему издајства, писац на свет износи драме *Бановић Страхиниња* и *Краљевић Марко*. Невера Страхинињине љубе, која је у идеолошкој равни третирана као издаја, и издаја Марка Краљевића, која мотивише и наговештава оно што ће се збити на Косову. На мотиву издајства Михиз обликује обе драме, залазећи у сфере унутрашњих расцепа и моралних дилема. Приче о моралу и морал у причама- тако би се могле окарактерисати ове драме.

Већ у уводној напомени *Бановић Страхиниње*, Михајловић одлучно одбацује квалификовање драме термином *историјска*. „Драма није историјска“, вели он. „Зато су анахронизми у њој намерни и онда када су случајни“ (Михајловић 1963: 5). Она то по много чему, ипак, јесте. Пре свега по својој везаности за епiku и изналагање прошлог времена. Очевидни историјски маркери били су: година 1389, кнез Лазар и заклетва у Крушевцу непосредно пред почетак судбоносног догађаја на Косову. И поред наведених чињеница, у драмаи је историјски код, бивајући у дослуху с егзистенцијалним, пре био позорница на којој се одиграла драма у човеку и драма човека у свету. Индивидуа и њено приватно биће решавали су себе у историјском времену. „Моја је прича мала у великој причи века“, рећи ће Страхиниња. „Мала је, али је моја, и ја ћу је носити и носити се с њом како ја знам и како је ја разумем“ (Михајловић 1963: 133).

8 Уз драмска дела *Бановић Страхиниња* из 1963. и *Краљевић Марко* из 1969. године, Михиз је 1966. написао драму *Команданти Сајлер* и драму *Опшужени Пера Тодоровић* из 1985. године.

9 Када се готово после четири века Борислав Михајловић Михиз замислио над својим драмским делом, да би нашао наслов за четири драме које је написао, закључио је да им је заједнички именитељ реч – издаја. Реч бритка и драматична (Тирилов 1986: 385)



Драма је *породила* многа питања, а једно се наметнуло као полемичко: *Шта ти шећи, да ли Страхиниња и прашиња жени?* У потрази за разлозима љубиног неверства и Страхинињиног праштања готово да их је исто тако приметно тражити у народној песми, као и у Михизовој драми. У епици обе тајне трају као неки тамни вилајет, а у драми оне произилазе из пуноће ликова и изненадности људских поступака. Отуда у драмском свету „вишак“ значења и загонетка о Страхинињи, али и о *Жени с тајном* коју треба разлучити. Ефектна замена јавног бића приватним у овој драми уметнула је идеју конфликта унутар самог појединца.

Сложено психолошко профилисање ликова, нарочито Страхинињиног лика, као и његовог односа према тазбини и Жени, било је предуслов за иницирање проблема издаје и покретач целокупног драмског збивања. Као и у Милијиној варијанти, тако и у Михизовој драми питање издаје је проблематизованом односом Страхиниње и тазбине, односно односом тазбине и сестре (кћерке). Унутар тих односа ужлебљено је тежиште тежине и величине издаје. Физички скоро неприсутна Она, љуба Страхинињина, својом загонетном и до краја интровертном личношћу испуњавала је целокупан простор драмског света. Она са „стиснутом песницом на грудима“, сва у „магли некој“, саздана је, у ствари, „и од леда, и од гвожђа, и од ватре“ (Михајловић 1963: 25). Жена с тајном постаје лик-рефлектор за остале ликове. Начином на који је постављена у драмску структуру, тако без имена, постала је огледало у којем се огледају сви протагонисти. Ако је Жена била огледало за све, Страхиниња је за Југовиће. Он прашта, али и осуђује. Прашта, ако је то праштање, кривицу жене, а разобличава морално посрнуће Југовића веће од кривице њихове сестре (кћерке). И када изриче своју одлуку, позивајући Жену да се врати дому Бановића, Страхиниња не нуди опроштај. Нуди јој нешто много мање и много више од тога – ћутање. У себи ће оно носити прекор садржан у њеном присуству. Своју пресуду оставља Богу, суду вечности, јер „само је божје да суди“, а он ће да разуме, чак и онда кад не разуме – „Увек је неко морао и увек ће неко морати“ (Михајловић 1963: 127). У његовом карактеру је и усуд који га одређује, оличен у „небеском задатку“ (Марјановић 1997: 218) који му тек предстоји и који га чини ванвременим. Ако је унутарњи агон одвео Жену у морално сагрешење, исти агон разрешава бана у историјском времену<sup>10</sup> – праштањем и моралним разобличавањем лажи.

У дослуху са историјом и народном традицијом, Михиз пише и драму о Марку Краљевићу, покушавајући да измири честитог јунака из епског десетерца и Марка Мрњавчевића, који мимо личне воље ступа у сарадњу с „јачим“ господарима и тако добија статус антијунака. Као таква, драма је постала место сусрета идеје о слободној вољи појединца и мотива о породичном проклетству који контекстуализује избор Михизовог јунака.

У овом комаду изнесена је судбина турског вазала, самерена према колективној судбини хришћанског света којем је припадао. Сумње нема – Михиз пред читаоца изводи лик порушених идеала, „човека који живи изнутра“ (Михајловић 1986: 138). У Марковој улози поборника легитимности Немањићког царства и заштитника нејаког Уроша, због чега долази у сукоб са оцем и стричевима, ужлебела се расцепљеност унутар њега самог. Противуречна природа, условљена сукобом ликова на истој страни, али и сукобом јунакових хтења и морања, створила је повољно тло за развој многобројних драмских могућности.

<sup>10</sup> Михиза занима историја као ограничавајући фактор људске судбине и покушај да се оствари слобода, чак и као инцидент.

Док пише драму о епском јунаку, Михиз приказује човека који живи „изнутра“, растргнут моралним дилемама. Он је пре свега, остарели јунак, „господар своје судбине, туђи слуга“ (Михајловић 1986: 137). Он није више лакомислен већ мудар, он није смео борац већ смео дипломата; остао је само заклето „нежења“, као у песми. Крај њега је робиња коју је спасао, а онда јој више робује него она њему. Из свога света је изашао, у туђи никад у целости ушао. Отуда је Михизов јунак и „свачији и ничији“.

Издајом Марко није штитио личне интересе, није газио националне принципе, попут Бранковића. Његова издаја је долазила из морања, а не из хтења. Бирајући између „турске чизме“ и пропасти српског народа, он се одлучује за прво, по цену сопствене слободе и части. Избора у бити није ни било – морање га није подразумевало. Судбина, зачињена очевом клетвом, била је неминовност која се обрушила на Марково биће, а он трагички јунак који мимо своје воље чини грешку.

Као епски јунак, Марко делује у складу с највећим моралним, херојским и витешким нормама. То је деловање „по закону“, а не „од невоље“. Прво је подразумевало могућност избора, а избор је узрочно-последично нудио могућност слободног делања. Друго деловање рађало се у ситуацији не-слободе, у којој избор изостаје. Тада се чини оно што се мора, а не оно што би требало. Маркове речи изговорене уочи битке на Ровинама откривају да је овај несуђени владар Србије био свестан свог противуречног карактера, али и да се друкчије није могло, а не није хтело чинити. Био је принуђен да делује супротно свом аутентичном, културном и друштвеном бићу. Зато победа никако не може бити његова: ни Марка као потурице, ни Марка као чувара легитимности Немањићког царства. „Уколико победе они за које се он бори, онда губи свет којем припада, а уколико пак победе они против којих се он бори, онда губи свет којем припада, у крајњем случају, смрт њему самоме“ (Деретић 1995: 171). Марко се определио за ово друго – за победу свог света и за своју властиту смрт. Био је то став самоискључења из историје и живота, став поништења себе као јунака. Историја и политика у драми учиниле су главног јунака двосмисленим и „проблематичним“, чинећи да се запитамо да ли је он субјекат или објекат историје. Некакав „особити човек“ постао је жртва „нечије“ политике иако је стајао насупрот зла.

## Закључак

Иако за предлошке узимају дела усмене књижевности, Симовић и Михиз су успели створити изразито модерне драме с наглашеном модерном темом употребе човека и са актуелизацијом сижеа, с богатим идеолошким алузијама. Удаљавањем од епског схематизма искорачило се из култа старине, а да се при томе она није ниподаштавала. Њихова вештина се огледала у способности да препознају и уоче већ постојеће нивое значења, њихову ширину и универзалност у традицији, а затим да је уметнички обликују у *Хасанагиници* и *Боју на Косову*, односно у *Бановић Страхини* и *Краљевић Марку*. Драме ових писаца довеле су у сферу позоришта нека најактуелнија питања о моралном интегритету појединца пред енигмом историје, показујући да *умешности речи* функционише на једнак начин, била она писана или се преносила усменим путем.

**Литература:**

- Грушановић 2008: З. Грушановић, Три драме Љубомира Симовића, у: *Зборник Матице српске за књижевности и језик*, књ. LVI, св. 2/2008, Нови Сад: стр. 353-367.
- Деретић 1995: Ј. Деретић, *Загонећка Марка Краљевића*, Београд: СКЗ.
- Клоц 1995: Ф. Клоц, *Запворена и отворена форма у драми*, Београд: Лапис.
- Лукач 1978: Ђ. Лукач, *Историја развоја модерне драме*, Београд: Нолит.
- Марјановић 1997: П. Марјановић, *Српски драмски јисци XX столећа*, Нови Сад: Матица српска.
- Михајловић 1963: Б. Михајловић, *Бановић Страхинја*, Београд: Просвета.
- Михајловић 1986: Б. Михајловић, *Издајице (драме)*, Београд: БИГЗ.
- Несторовић 2007: З. Несторовић, *Богови, цареви и људи*, Београд: Чигоја штампа.
- Селенић 1977: С. Селенић, *Антилоџија савремене српске драме* (предговор), Београд: СКЗ.
- Сонди 2008: П. Сонди, *Сјудије о драми*, Нови Сад: Орфеус.
- Станисављевић 2006: М. Станисављевић, *Етика и драма*, Београд: Republica Informatica.
- Ђирилов 1986: Ј. Ђирилов, Михизове чудне издајице, Београд: *Издајице (драме)*, 385-397.

## THE ELEMENTS OF FOLK LITERATURE IN THE DRAMA WRITTEN BY LJUBOMIR SIMOVIC AND BORISLAV MIHAJLOVIC

### Summary

In-depth reading of drama written by Ljubomir Simovic and Borislav Mihajlovic, in the context of the study of poetic genre of historical drama, tended to show a close, causal relationship that simmers between the two arts words, emphasizing that literature functions in the same manner whether written or oral. Simovic and Mihiz managed to bridge the centuries, combining antiques and new spirit. Their skill was reflected in the ability of the old literary motifs approach with new ideas and reasons and to shape the artistic „Hasanaginica“ and „The Battle of Kosovo“, namely in „Banovic Strahinja“ and „Kraljevic Marko“. These playwrights has succeeded to the "old" outpost in the context of history and familiarity, provide new, modern meanings. The principle of modernization is also allowed to play at one point slipped into history, and the next and the tragedy, allowing the overlapping of the epic, dramatic and lyric. The drama talks about inexpressibly in man, the possibility of human choice and inevitability that choice impossible, leading to tragic hero sinning. A certain tension arising from the conflict of historical and mythical, individual and general, took it one conclusion - shock effect has been achieved despite the known structure and motifs.

*Key words:* folk literature, drama, Ljubomir Simovic, Borislav Mihajlovic, tragic guilt

Bojana Tešić



Весна Црепуљаревић<sup>1</sup>  
*Београд*

## ЧИСТЕ РУКЕ: ДРАМСКИ ПРВЕНАЦ ЈОВАНА ХРИСТИЋА

Анализом прве драме Јована Христића откривају се одређени елементи због којих ова драма представља почетак новог правца у српској драмској књижевности, чији су представници користили мит као подлогу за критику актуелног политичког и друштвеног стања. Са коришћењем митског оквира, драма задобија универзално значење, а паралелним проучавањем мита, као и античке драме на коју се Христић ослања, уочавају се сличности и разлике, које су кључне за разумевање Христићевог дела. Још је важна веза са Сартром и његовом драмом *Прљаве руке*, која открива Христићев однос према филозофском позоришту. Проучаване су и структурне особености драме, те уочене везе са театром апсурда, али и употреба епских композиционих принципа. Драмски првенац Јована Христића тумачен је у својој вишезначности, као најавна новог, мисаоно-поетског драмског правца, али и као утврђење дотадашњег пишевог ангажмана на другим пољима и потврда Христића као „модерног класицисте“ у српској књижевности.

*Кључне речи:* митски оквир, античка драма, Сартр, ангажованост, интертекстуалност, Јован Христић

Стваралаштво Јована Христића одликује се разноврсношћу жанрова – био је песник, драмски писац, али и угледни позоришни критичар, затим врстан есејиста и познавалац књижевности, а посебно драме. Христић је стварао драме у периоду од десетак година, а написао их је свега пет. Прве четири, „четири апокрифа“, како их је називао, настале су на основу постојећих митских, односно историјских прича, које су му послужиле као оквир. Јован Христић драмом *Чисте руке* започиње своје драмско стваралаштво, али и нови правац у српској драми.

### Појава мита у српској драми

Бавећи се савременом<sup>2</sup> српском драмом, Слободан Селенић (1977) издвојио је три периода у њеном развоју. Током другог периода (1956-1965) срећемо се први пут са Јованом Христићем као драмским писцем. Селенић ће га уврстити међу писце чији су „комади превасходно интелектуалног настојања. [...] Мисаоне драме које, често коришћењем мита, или на неки други начин, проширују угао гледања на стварност престају да се интересују за појединца, и човекову ситуацију сагледавају са концептуалног нивоа освешћености“ (Селенић 1977: 28). Поред Христића, овакве комаде су писали и Миодраг Павловић, Велимир Лукић и Борислав Михајловић Михиз. Владимир Стаменковић драматичаре овог периода доводи у везу са Жидом, Жиродуом и Коктоом, истичући да ови писци „преко митског говоре о апсурдности егзистенције у историјском свету, демаскирају текуће друштвене и историјске процесе, дефинишу нарочити вид фаталности“ (1987: 9). Први овакав комад појавио се код нас 1960. године – у питању је драма *Чисте руке* Јована Христића.

1 vesnacrepuljarevic@gmail.com

2 Односи се на драму насталу у 20. веку, и то у раздобљу од 1944. до 1976. године.

Узевши за основу антички мит о Едипу, Христић га у потпуности модификује негирајући саму суштину мита: оцеубиство и инцест са мајком. Читава драма обилује асоцијацијама и референцијама на основни мит, а измене које Христић уноси тумаче се као иронични коментар мита. Христићев Едип никако није трагички јунак, напротив. Он је сасвим одвојен од света и преокупиран собом. Свој однос према миту Христић гради питајући се шта би се десило да Едип није убио оца и оженио се мајком? Да ли је постојао начин да се избори са судбином и остане „чистих руку“? И, коначно, да ли би Едип, као такав, био реалнији, хуманији и јуначнији или би га неделање учинило празнијим, нестварнијим, отуђенијим од људи? (уп. Фрајнд 1971) Христић је јасно поставио ова питања у својој драми, али на њих није дао коначни одговор.

Време Христићеве драме није време митске радње, померено је у IV век п. н. е. У драми се помињу Анаксагорина филозофија, софистика и дијалектика, затим различите историјске личности: Тразибул, Тразимах, Харбид, Дамон, Симонид и Ијон – све су ово намерно уметнути анахронизми. Христић мења и простор – радња се дешава у Атини, а не у Теби, као у оригиналном миту. Наиме, иако Христић каже да је место дешавања Теба, описи и напомене унутар текста се подударају са простором Атине (уп. Марјановић 2000: 183–186). Оволико упадљиви анахронизми су свакако унесени у драму са одређеним разлогом. „Његове алузije на софистику и дијалектику кореспондирају с разматрањима о релативности односа бело-црно, [...], односно невиности и греха“ (Марјановић 2000: 185).

Христићева критика, иако изречена у дијалогу са античким митом, односи се на савремену ситуацију, на време у коме је драма настала, па се у драми уочава политички слој.

### Политичко-социолошки контекст

Време настанка Христићеве драме је време комунистичке диктатуре и идеологије, време конзервативног друштва које је било доктринирано површним оптимизмом и слепом вером у прогрес. Српски драматичари шездесетих година стварају ангажоване комаде и измештајући радњу драме у давну прошлост или митско време, они посредно полемишу са добом коме припадају. „Они усвајају концепт драме, који је донекле камијевски, а однекле сартровски: камијевски је зато што се драма слободе ставља у средиште интересовања; сартровски је утолико што се драма схвата као критичко порицање конвенције друштва, [...], што се човек третира као историја у догађају“ (Стаменковић 1987: 11). Коришћење класичног мита као тематске подлоге у драми помоћу које ће писац изнети своје ставове о друштву и времену у ком живи и ствара, појављује се раније у светској драми, са делима Ануја, Жиродуа, Коктоа, Сартра, Елиота. Петар Марјановић (2000: 190–191) замера Христићу недостатак хумора, који је карактеристичан за драматичаре који су пре њега „извртали“ старогрчке митове (Т. С. Елиот, К. Фрај, Шо, Жироду).

Говорећи о драми *Чисте руке*, Бора Глишић (1960: 10) истиче како је Христић хтео да направи филозофску драму, да на миту о Едипу „демонстрира“ модерну теорију о „акцији и ангажованости“, приказавши Едипа као невиног, па самим тим, и безначајног, нествареног у свом времену. Но, иако је аутор у своју драму уградио најактуелније филозофске и друштвене проблеме, драма оставља утисак неангажованости. Говори се о односу историје и филозофије, о миту и антгимиту,

о судбини и човековој слободи опредељења – Христић користи сваки обрт у конверзацији да започне нову тему, те се основна идеја, проблем чистих, односно прљавих руку, губи у мноштву (уп. Селенић 1960: 9). „Христић изузетно вешто води своју мисао кроз лавиринте мита коме је одузео тамну дубину тајне и непојамности, али га је зато оспособио за супериорну, продуктивну рефлексију“ (Селенић 1977: 55).

### Структурне одлике

Христићева драма састоји се из три чврсто повезана чина и двадесет осам слика. Радња првог чина смештена је пред вратима Тебе, док се друга два чина одвијају у једној дворани краљевске палате у Теби и чине једну целину, због чега пресек направљен између ова два чина делује вештачки. Временски, драмска радња се прожима дуж једног јединог дана, од јутра до мрака. У драми се покрећу питања о судбини и њеној неминовности и о могућности очувања „чистих руку“, која бивају постављана и решавана као политичка питања, те се дијалози претварају у дебате, а средства којима се долази до жељеног циља алудирају на прљаву политичку игру. Читава драма прожета је низом проблема и питања која извиру из сваког дијалога, отварајући ново идејно поље. Сва ова „искакања“ не ометају ток главне радње – дијалог се враћа на почетну тематику и радња се наставља; али непрекидно заустављање развоја радње иронизује саму ту радњу; а на крају, после климакса у последњем чину, нема правог расплета нити решења проблема.

Примећује се сродност са театром апсурда, када је композиција у питању. Иако Христићева драма има радњу која тече, она се, ипак, најближе одређује као разговор испрекидан реченицама које, у односу на основну тематику, немају никаквог смисла. Учестала понављања у трећем чину и испреплетане секвенце говора подсећају на Бекетове и Јонескове драмске дијалоге. Сам аутор је, у првој верзији, свој комад жанровски означио као „игру речи у три чина“. Већ смо напоменули да Христић обрте у конверзацији користи да би имплементирао нову тему (која није узрочно, нити било како, повезана са примарном темом конверзације), чиме се постиже гротеска и алудира на апсурдност драмске ситуације. Иако традиционално обликована – подељена на чинове, са постигнутим јединством времена и простора, драма *Чисте руке* има расцепкану радњу, што је приближава комадима Бекета и Јонеска (уп. Жакар 1981: 472-474). Ликови у драми „скачу“ са једне теме на другу, али језик није сасвим одвојен од збивања и комуникација међу јунацима се остварује на реалном плану; они не говоре за себе, већ разговарају са саговорником, што није у складу са карактеристикама театра поруге. Закључујемо да ова драма доноси нешто другачије, ново, што ће Предраг Палавистра (1971: 18) означити као модерну и неконвенционалну поетску драматургију, чија концепција позоришта не одговара традиционалном схватању.

Коришћење митског оквира омогућује писцу да употреби елемент епског композиционог принципа: предосећање – испуњење. Од почетка се говори о „добрим знацима“ које предосећа Тиресија и који ће довести Едипа као спасиоца у Тебу: док о лошим предосећајима говоре и Јокаста и Едип, слутећи несрећу, а злослутни су и знаци о којима говоре грађани, чланови хора. Разрешење се крије у речима Првосвештеника који објављује „старо пророчанство“, чији је садржај антички мит о Едипу. Преокрет следи у Едиповом порицању дела које подразумева пророчанство, а самим тим се ни предосећања не остварују – нема

наслућене несреће и Едип до краја остаје „чистих руку“. Христић се још служи извештајима – све што сазнајемо о Лају (његов одлазак, наводно убиство, повратак и потом право убиство), сазнаћемо посредно.

Дидаскалије су ретке и шкрте, махом се користе да би означиле улазак, односно излазак ликова са сцене или упућују на јачину изговарања текста. На светлост се скреће пажња само у сцени у којој се приноси жртва боговима, када се пламен свеће гаси три пута, наговештавајући несрећу. Свега неколико дидаскалија односе се на радњу; а посебно се издваја уводна: „Пред градским вратима Тебе. Небо плаво и јасно, медитеранско небо пред којим се све претвара у очигледне истине. Сфинга и дечак“ (Христић 1987: 237). Поетичност ове дидаскалије је очигледна, а са ауторовом поезијом је везује одредница Медитеран: „симболична слика летњег поднева, оне непомичности зрелог часа, и дана и живота, секунд пре него што почнемо да клизимо низ косину, према сумраку, ноћи и смрти, централна је слика Христићеве поезије“ (Пантић 2002: 70). Ако имамо на уму да је оно што следи борба са судбином и борба за невиност, чини се да је уводна дидаскалија, мада необична, посве прикладна.

Затвореност простора и времена, мали број ликова на сцени (који су високог рода), збивања која се тичу аристократско-дворског света, извештаји гласника – све су ово карактеристике затворене драмске форме; али чиновни нису затворене целине, поготову други и трећи, радња се одупире непрекинутој целовитости, унутар драме не влада хармонија, драма је изразито конверзацијска, а језик свакодневан, што су одлике отворене драмске форме (в. Клоц 1995). Митска подлога чини драму Јована Христића затвореном, а модерна обрада мита, са филозофско-идејним упливима у драмску радњу, форму драме чине отвореном.

### Преображај митских ликова

Митски Едип одраста на двору, верујући да је син коринтског краља. У Христићевој драми, међутим, Едип је обичан пастир, који је читав свој живот провео у планинама, одвојен од света. Ова дистинкција узроковаће и све остале. Тако је митски Едип осоран, поносит и зато се лако наљути на Лаја и убија га, после краће препирке. Христићев Едип, потпуно супротно, одбија да убије непознатог старца кога среће на путу (иако га овај моли да то учини), јер не може ни да помисли на могућност да постане нечији убица. После одговора на Сфингино питање, Едип у миту радо пристаје на улогу ослободиоца Тебе и прихвата круну, постаје владалац и жени се краљицом. У Христићевој драми је другачије – Едип невољно, игром случаја, ослобађа град од Сфинге (да је знао да ће његов одговор значити Сфингину смрт, свакако би га прећутао). Похвале које су му потом упућене не прихвата, сматрајући да их не заслужује, а последње што жели је да постане владар града чије су му улице непознате.

Сфинга је у миту страшно чудовиште, које поставља сваком путнику који пролази поред Тебе питање, па га, уколико не зна одговор, сместа лишава живота. Ово су чињенице које и Христић задржава у својој драми, говорећи о терору Сфинге и о глади коју је тебански народ трпео зарад ње, али је Сфинга у драми *Чисте руке* хуманизована. Њени дијалози са дечаком, члановима хора и са Едипом чине да она не буде само неко чудовиште – она мисли, говори о смрти, о недостатку људског достојанства, о математици, о невиности и чистоти. Едип се чак диви њеној лепоти. Стиче се утисак да она само испуњава задатак који јој је дат и који је прихватила као неминовност. Сама Сфинга својим речима не одаје



утисак некаквог чудовишта, иако се у драми све време говори о недаћама којима је узрок њено присуство.

Јокаста је краљица Тебе која се, после Лајеве смрти, удаје за ослободиоца свога града, са ким живи срећно све до тренутка у ком сазнаје о истинском пореклу свога мужа. Мит каже да су она и Лај знали за пророчанство, па је Лај, престрављен, покушао да умртви свог сина. Христићева Јокаста дели судбину митске личности, све док Едип не дође у Тебу. Ту се њена судбина мења Едиповим одбијањем да постане краљ и њен муж. Христић ће своју јунакињу приказати као жену пуну сексуалног набоја, опседнуту лепотом, младићима и младошћу уопште, што долази до изражаја када она први пут угледа Едипа. Стављен је акценат на телесност – њену и оних које она посматра. Овим је Јокаста приземљена, смањује се утисак о њој као о несрећној мајци којој је силом одузето дете и додаје јој се негативитет.

Тиресија је митски пророк, слепи мудрац који служи божанства и, знајући будућност, зна одговоре на питања који могу да допринесу спасењу и добробити човечанства. Христићев Тиресија је пророк и филозоф, који дела и говори као политичар, и то подражавајући политичарски оптимизам, који је био актуелан у време писања драме и који Христић није подржавао. Дајући Тиресији особине савременог политичара, писац упућује критику друштву коме припада. Тиресијиним коментарима ствара се слика тоталитарног друштва у коме се управља народом помоћу принуде и надзора, што је посебно назначено начином на који се припрема свечаност проглашења Едипа за краља. Тиресија у овој драми брине о добру народа и не зауставља се ни пред чим да би остварио свој циљ. Он је покоран боговима, те сматра да је испуњење пророчанства неопходно и чини све да се то догоди. Тиме покреће радњу јер стоји и иза Лајевог прогонства, а касније и убиства; он организује проглашење Едипа за краља и његову женидбу краљицом. Тиресија је, такође, онај са ким се Едип сукоби бранећи своју невиност, он заступа став о неопходности ангажовања као једином начину постојања и живљења.

Лик кога Христић придодaje јесте Ијон, чије име призива у сећање Платонов дијалог о песништву. Међутим, све што ће Христић позајмити од Платона је име јер је његов Ијон режимски песник који ствара пригодне песме по Тиресијиним наређењима, што је још један уплив савремености у драму. Једина сродност је што оба лика раде за новац – први прати реаговања публике и у односу на њих моделује своје казивање, док други прати Тиресијине циљеве и садржаје својих песама управља ка њиховом остварењу. Христићев Ијон ће се сукобити са Едипом, доказујући да одбијање било каквог ангажовања не значи чисте или прљаве руке, већ оповргава постојање самих руку. Ставови које Ијон износи само су варијација Тиресијиних и изнесени су са циљем да Едип пристане на оно што му Тиресија нуди, пошто ће само у том случају Ијон написати песму.

Христић митским ликовима даје особине карактеристичне за модерно друштво и тиме их „спушта“ из мита у реалност. Овим поступком их је учинио сложенијим и мрачнијим, изузимајући Едипа, који је издвојен и из мита и из реалног света.

### Мит о Едипу и драма

Још у доба Антике мит о Едипу је нашао своје место у драмској књижевности, па је прва драма у којој се срећемо са овим митом Софоклов *Цар Едип*. Римска античка књижевност имала је Сенекиног *Едипа*, а и у новије доба се дра-

матичари радо користе овим митом. Набројаћемо само неке од драма у којима је митски Едип протагониста: Корнеј *Едип* (1659), Драјден *Едип* (1679), Волтер *Едип* (1732), Хофманстал *Едип и Сфинџа* (1906), Жид *Едип* (1931), Кокто *Паклена машина* (1933).

Критичари су Христићеву драму *Чисте руке* радије поредили са сликом мита у Софокловом *Цару Едипу* него са самим митом, налазећи ово поређење прикладнијим и сматрајући да се сам Христић више окретао Софокловом тумачењу мита. Радња обе драме фокусирана је на тренутак откривања пророчанства, дешава се у Теби у време великих патњи, а јунаци мита су носиоци радње. Кључна разлика, која ће и омогућити Христићу да потпуно измени мит и удаљи се од Софокла, крије се у главном јунаку. Софоклов Едип је у тренутку у ком се појављује на позорници, већ одговорио на Сфингино питање и постао ослободилац и краљ Тебе и, што је најважније, он је починио оцеубиство и инцест са мајком, иако тога није свестан све до самога краја. Христићев Едип, напротив, тек треба да „испуни“ своју судбину, приказан је као млади невини пастир који још увек ништа није учинио, а ситуација се, ако изузмемо случајну победу над Сфингом, до краја комада не мења. Овај Едип је доведен у позицију да бира своју судбину и да сам о њој одлучује, он није препуштен божанском механизму који управља људским животима, као Софоклов јунак. „У *Чистим рукама* нама се постепено откривају многобројне социолошке, психолошке и биолошке карактеристике тог механизма, и пред нама је, уместо неке несхватљиве силе, сам живот у свој својој чулној разиграности и чудесној несводљивости“ (Стаменковић 1973: 448-449). Овим поступком Христић врши демитизацију мита, своди га на једну конкретну ситуацију и, дајући човеку права која су у миту резервисана за богове, он га рационализује. У односу на јунаке античких драма, Христићев јунак постаје активан и сам обликује свој живот и своју судбину. Ипак, Христић не искључује у потпуности богове – грађани им се моле и покушавају да их умилогостиве верујући да ће се тако решити несреће која их је задесила; али присуство ирационалних сила у драми не одузима човеку право да сам доноси одлуке везане за његов живот. Софоклов Едип већ је осуђен – њему се не даје ни могућност избора, пророчанство се мора испунити, односно већ је испуњено. У Христићевој драми Тиресија на све начине покушава да наведе Едипа да се покори судбини, али овога пута Едип није остављен у незнању и придодата му је невиност која га штити од греха и која одржава његове руке „чистим“. Христић гради основни драмски сукоб између Едипа и Тиресије, где први заступа сопствену невиност и „чистоту руку“, а други поступа у корист читаве тебанске заједнице и онога што сматра свеопштом добробити, но сукоб се до краја не разрешава и питање остаје отворено. Централни сукоб у *Цару Едипу* такође се одвија између ова два јунака, и то опет тако да је Тиресија, као онај који зна, на страни свеопштег добра, док Едип одбија да поверује у његове речи и тумачи их као политичку смицалицу против њега и покушај да му се одузме власт. Политика упливава и у сукоб у Христићевој драми, но овај пут Тиресија заиста јесте политизован, он говори, понаша се и поступа као човек који се бори за своја политичка убеђења, чиме Христић уноси слику савременог друштва у митски оквир.

Важан елемент који Христић преузима из античке трагедије је хор. У *Цару Едипу* хор прати читаву радњу, понављајући главну тему и пратећи развој догађања. Хор представља грађане Тебе, њихово гледиште на збивања. Софоклов хор има важну улогу: осветљава радњу из једног новог угла, из угла грађана – посматрача, који сами нису активни учесници догађања, али на њих утичу

својом појавом (уп. Фергасон 1979: 51-53). Христић ће усвојити овакав хор, сачињен од грађана, који учествује својим запажањима у радњи драме, али је његов хор активан – износи своје захтеве и тражи истину о Едипу. Хор у драми *Чисте руке* близак је народној маси која одлучује о будућем вођи и која се пита о својој судбини. Јован Христић је увео и друштвене класе издвојивши хоровађу као посебног, на вишем социјалном нивоу од осталих. Но, и остали чланови овога хора у секвенцама проговарају појединачно, што их разликује од Софокловог, где је само хоровађа имао говорне деонице одвојене од групе. Христић свој хор персонализује, чини га ближим савременом свету и маси грађана која учествује у смењивању власти, а сама смена власти је мотивисана жељама божанстава и на тај начин приказана као нужна.

И Христић и Софокле су у своје драме имплементирали сам мит путем откривања пророчанства. У драми *Чисте руке* протагонисти пророчанства нису са њим упознати, о томе знају само Првосвештеник и Тиресија, који покушава да наведе јунаке да поступе баш онако како им је проречено; док су главни ликови драме *Цар Едип* упознати са пророчанством и чине све да спрече његово испуњење бежећи од судбине, а заправо несвесно хрле ка ономе од чега беже. Софоклов Едип се током читаве драме упира да пронађе Лајевог убицу, да би на крају открио да је он тај који је узрок куге у Теби, да је убио Лаја, свог оца, и да је оженио своју мајку. Проналазак убице – задатак постављен на почетку драме до краја бива разрешен, али се тешко може рећи да је Едип успео јер му тај успех доноси пропаст. Едип у драми *Чисте руке* покушава да сачува своју невиност и, одбивши да убије старца на путу, па затим да постане краљ, а самим тим и краљичин муж, он у томе успева. Међутим, одговоривши на Сфингино питање и слагавши да је убио непознатог старца, он ће закорачити у круг људи и нарушити чистоту своје невиности. Иако до краја вапије о чистоти својих руку, Едипов свет је већ нарушен, па се његово одбијање да се према свету одреди не може означити као победа невиности. Премда се радња две драме битно разликује, чини се да је ситуација са главним ликом иста – пад из почетне безбрижности у потпуно пропаст сачекаће и Софокловог и Христићевог јунака.

Јован Христић у својој драми задржава митске јунаке и њихове односе, али сам ток радње преобликује, створивши нову драму насупрот класичној фабули и њеном значењу. Он „призива“ у сећање читалаца мит, али прави дистанцу од мита прекидајући га коментарима, филозофским идејама и приливима свакодневнице.

Њему је мит био потребан искључиво због почетног сплета околности, установљеног митског реда односа. Био му је потребан само да би тај установљени ред могао нарушити, да би путем нарушавања, кроз удаљавање од митског развоја основне ситуације, градио нов и друкчији свет, битно различите односе, стварајући митске личности кроз које је оживљавао извесне идеје карактеристичне за наше време и преокупације особене за писце нашег времена (Пувачић 1962: 536).

Софокле је читаву радњу своје драме базирао на миту, он је драматуршки обликовао мит онако како је то одговарало његовим потребама, али суштина мита остала је непромењена. Христић митску причу користи као оквир у који измешта различите свакодневне ситуације, политичке и друштвене, а дијалоге митских ликова прекида разним филозофским питањима, те тако они постају носиоци одређених идеја.

## Дијалог са Сартром

Сам наслов Христићеве драме је директна алузија на Сартрове *Прљаве руке* (1948), политичку драму која се бави променом политичких смерница једне револуционарне партије у земљи Илирији; партије која своје чланове претвара у издајнике и дисиденте. Као и Христић, и Сартр измешта своју радњу, не у мит, али у Илирију. Верује се да је Сартр заправо имао на уму политичку сцену у Југославији (уп. Марјановић 2000: 186). Збивање је удаљено не само просторно, већ и временски – у прошлост; из садашњости се посматра оно што се већ догодило како би се о томе просуђивало. Христић је морао посегнути за митом јер је, за разлику од Сартра, сам био члан друштва које је критиковао. Сартр ће, као и Христић после њега, поставити свог главног јунака пред дилемом да ли сачувати чисте руке и остати пасиван или делати и борити се, те учинити руке прљавим. Поставивши своје јунаке у посве необичну ситуацију, они их остављају пред моралним изазовом, но различито се фокусирају на постављен проблем – Сартр из угла прљавих, а Христић из угла чистих руку.

По Сартру, човек својим делањем сам ствара законе делања, па постоји само активност и неактивност, а не добро и зло. Човек кога Сартр поставља на позорницу је слободан да бира и тек са учињеним избором бива дефинисан. Јеремић сматра да је Христић погрешно закључио што је, прихватајући Сартрову тезу, неактивност повезао са злом. Морална непоколебљивост Едипа није и његова победа. Отвара се питање интелектуалистичке неморалности, где се делање повезује са прљавим рукама, а неделање, које значи и чисте руке, изједначава се са непостојањем. Јеремић каже да Едипова морална непоколебљивост није и његова победа. Наиме, човек који упорно инсистира на чистоти своје савести и својих руку, самим тим искључује себе из живота и света, па престаје да има руке и себе самога, односно такав човек постаје празнина у празном простору (уп. Јеремић 1960: 605–609).

Сукобљеном пару Христићевих јунака Едип – Тиресија у Сартровој драми одговара пар Иго – Одерер. Неактивним личностима супротстављене су активне, и чини се да на крају обе драме превагу односи активност – живот се наставља, а на људима је да му се прилагоде. Едип и Иго су ликови који живе одвојено од реалног света, они су идеалисти. Христићев јунак хрли кроз живот имајући да понуди једино чистоту својих руку, док Сартров живи за политичке идеје. Обојица слепо верују у утопијско разрешење, оно које ће донети апсолутну победу и ускладити свет по њиховој мери, и то толико да стављају своје принципе изнад добробити других. Тиресија и Одерер, с друге стране, виде свет у његовој целости и покушавају да успоставе такав резултат догађања који би највише одговарао људима у Теби, односно у Илирији, а притом су свесни да реалност захтева прљаву игру и спремни су да се користе неопходним средствима зарад виших циљева.

За разлику од Едипа, Иго ће се одлучити да „испрља руке“ и изврши задатак: он убија Одерера, али се испоставља да његов поступак није био ствар слободног избора („Убио сам га јер сам отворио врата. То је све што знам. Да нисам отворио та врата... [...] Случај га је убио, а не ја.“ (Сартр 1984: 169)). Говорећи о Одереровом убиству, Христић каже: „Оно што видимо није како људски животи добијају густину чином, већ како чин губи своју густину постајући играчка историјске или политичке режије. То двојство геста и чина нигде се не може тако изразити као у позоришту, и зато би човек од писца какав је Сартр очекивао више

драме а мање апстрактне филозофске реторике“ (1986: 130). Христић свог јунака одржава пасивним до краја, дајући одговор не само на питање шта би било да се Едип одупрео прореченој му судбини, већ показује посредно и шта би било са Игоом да није убио Одерера. Сартр своју драму завршава шаљући главног јунака у смрт, коју он овога пута сам бира. Дошавши у додир са реалношћу, он одлучује да у њој учествује. Крај Христићеве драме је магловит – не зна се шта чека Едипа у будућности, али се наслућује да је читав ток догађаја у коме се нашао имао утицаја на њега, без обзира на његову изричиту пасивност. „Христићева драма сугестивно прича, дакле, како се једна младалачка фикција цвилећи повлачи у мрак, и представља храбар, горак, изазивачки покушај оправдавања неминовног наилаaska човекове зрелости“ (Стаменковић 1973: 449–450). До једнаког закључка долазимо читајући Сартрову драму. Оба писца сматрају да човек не може остати невин у историјском свету, али се њихова мишљења не слажу када је у питању слобода. По Сартру циљ оправдава средство, односно етичка ограничења се укидају пред налогом историје, док Христић дели Камијево мишљење да се тек са усвајањем ограничења и сазнавањем шта се у животу не сме учинити, постаје човеком (уп. Стаменковић 1987: 10).

Едип је у Христићевеј драми постављен пред одабир који није тражио, он наилази на Сфингу и одговара на њено питање не желећи да је убије. Путем случајности постаје спасилац Тебе и бива увучен у свет, међу људе, где се од њега тражи да одговарајућим делањем постане део тог света. У сличној ситуацији, натоварена теретом који није последица њених поступака, у Сартровој драми наилази се Џесика, Игоова супруга. Она је само пошла са својим мужем, а онда се нашала пред већ донесеном одлуком – Иго мора убити Одерера или ће бити проглашен издајником и бити убијен. Као и Едип, она се буни и жели да сачува своју невиност и чисте руке, међутим, свесна је да је већ уплетена самим својим присуством и, као Сартров јунак, она бира да буде активна.

Поредећи ове две драме, Марта Фрајнд (1971: 343–347) ће Сартрову драму одредити као ангажовану, полемичну, везану за одређени историјски тренутак, филозофску, вербалну драму у којој су личности носиоци пишчевих ставова, а дијалози директне поруке упућене публици. Христић својом драмом исказује експлицитан отпор према Сартру и филозофском позоришту, закључује Фрајнд. Он узима митске личности као представнике људског рода, а проблем којим се бави није филозофски и политички, већ првенствено људски и односи се на живот уопште. Христићева драма нема јасних порука и представљање људске судбине има примат над идејом.

Сам Христић у свом есеју о Сартру, када говори о драми *Прљаве руке*, каже за Сартра како је он исувише рационалист да би могао допустити претерану слободу егзистенцији. Зато су ликови у драми стереотипни, њихова судбина је већ унапред одређена и дата им је само привидна слобода избора. Христић му још замера недостатак маште којом би на сцену извео живе људе, а не само њихове сенке, које су ту да се поковавају његовом свету идеја (уп. Христић 1986: 122–125).

*Чисте руке* је драма о човеку који, чувајући своју невиност, руши унапред одређени поредак, а одбијајући да се повинује судбини, он губи трагичност митског јунака. Мада остаје неокаљаних руку и морално чист, својом пасивношћу и одрицањем одговорности према свету, Едип постаје безначајан и неостварен. Марта Фрајнд (1971: 343–347) је приметила да је Едип, слагавши о почињеном Лајевом убиству, на самом почетку драме изгубио невиност, те се његова одлучност да сачува „чисте руке“ чини апсурдном. Митски оквир који Јован Христић

употребљава у својој драми њену радњу чини универзалном и измешта је изван времена и простора. Филозофске идеје којима је текст драме опскрбљен и алузије на савременост дају му алегоријско значење, а критичари му приписују и езоповску двосмисленост.

Христић је овом драмом увео у српску драмску књижевност модерну обраду античког мита, који се премешта у стварност и рационализује, те се помоћу њега критикују актуелни друштвени проблеми. Овим се потврдио као „модерни класициста“ и најавио мисаоно-поетски драмски правац и оквир у коме ће наставити да ствара.

### Извори:

Сартр 1984: Ж.-П. Сартр, Прљаве руке, у: *Драме*, Београд: Нолит, 89-174.

Софокле 2010: Софокле, *Цар Едип*, Београд: Стубови културе.

Христић 1987: Ј. Христић, Чисте руке, у: *Савремена драма*, В. Стаменковић (прир.), Београд: Нолит, 235-286.

### Литература:

Глишић 1960: Б. Глишић, Два нова драмска писца, *НИН* 30.10.1960: 10.

Жакар 1981: Е. Жакар, Композиција и њене технике (Јонеско, Адамов, Бекет), у: *Модерна теорија драме*, М. Миочиновић (прир.), Београд: Нолит, 471-497.

Јеремић 1960: Д. М. Јеремић, Једна драмска парафраза, Београд: *Савременик* бр. 12, 605-609.

Клоц 1995: Ф. Клоц, *Запворена и отворена форма у драми*, Београд: Лапис.

Марјановић 2000: П. Марјановић, *Српски драмски њисци XX столећа*, 2. допуњено издање, Београд: Факултет драмских уметности – Институт за позориште, филм, радио и телевизију.

Палавестра 1971: П. Палавестра, Интелектуални театар, *Полиџика* 07.08.1971: 18.

Пантић 2002: М. Пантић, Јован Христић: дневник једног путовања, у: *Свети иза света*, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“, 67-72.

Пувачић 1962: Д. Пувачић, Удаљавање од мита, Сарајево: *Израз* књ. 12, бр. 12, 533-537.

Селенић 1960: С. Селенић, Јован Христић: *Чисте руке, Борба*, 23.10.1960: 9.

Селенић 1977: С. Селенић, Предговор, у: *Антологија савремене српске драме*, Београд: СКЗ, I-.

Стаменковић 1973: В. Стаменковић, *Драме Јована Христића*, у: *Српска књижевност у књижевној кризици. Драма*, Р. Јовановић (прир.), Београд: Нолит, 448-454.

Стаменковић 1987: В. Стаменковић, Предговор, у: *Савремена драма*, I-II, Београд: Нолит, 5-36.

Фергасон 1979: Ф. Фергасон, *Појам позоришта*, 2. издање, Београд: Нолит.

Фрајнд 1971: М. Фрајнд, Апокрифи Јована Христића, Београд: *Књижевна историја* 14/IV, 338-356.

Христић 1986: Ј. Христић, *Студије о драми*, Београд: Народна књига.

## CLEAN HANDS: JOVAN HRISTIĆ'S FIRSTBORN DRAMA

### Summary

The analysis of Jovan Hristić's first drama reveals a new course in Serbian dramatic literature, whose representatives use the myth as the basis for critique of current political and social situation. By using the mythical framework, drama acquires a universal significance, and a parallel study of myth and ancient drama on which Hristić relies, reveals similarities and differences, that are crucial for understanding of Hristić's work. There is another important relationship – the one with Sartre and his drama „Dirty hands“, which reveals Hristić's position on philosophical theater. The characteristics of the drama structure were also studied, and we perceived connections with the theatre of the absurd, but also the use of epic compositional principles. Jovan Hristić's dramatic firstborn was interpreted in its ambiguity, as an announcement of a new, contemplative-poetic drama direction, but also as the verification of writer's earlier engagement in other fields and confirmation of Hristić as „modern classicist“ in Serbian literature.

*Key words:* mythical framework, the ancient drama, Sartre, actuality, intertextuality, Jovan Hristić

Vesna Crepuljarević





Милица М. Војиновић Тмушић<sup>1</sup>  
 Филолошко-уметнички факултет  
 Универзитета у Крагујевцу

## ПРОБЛЕМ ИДЕНТИТЕТА У ДРАМАМА КЕРОЛ ЧЕРЧИЛ СОПСТВЕНИЦИ, НА СЕДМОМ НЕБУ, БОЛНИЦА У ДОБА РЕВОЛУЦИЈЕ

Овај рад се бави егзистенцијалним опцијама у драмама *Сопственици* (*Owners*), *Болница у доба револуције* (*The Hospital at the Time of the Revolution*), *На седмом небу* (*Cloud Nine*) савремене енглеске списатељице Керол Черчил, пре свега из угла теоријских разматрања Ериха Фрома, немачког социјалног психолога и филозофа, и Лајонела Трилинга, америчког књижевног критичара, писца и предавача. Јунаке опредељене за хуманистичке концепције идентитета Керол Черчил супротставља онима са интернализованом владајућом сликом света. Приказ кључних драмских момената ће у овом раду, између осталог, послужити као илустрација Фромовог схватања људске природе и Трилинговог схватања савремене књижевности.

*Кључне речи:* људска деструктивност, егзистенцијалне опције, савремена књижевност, идентитет

Дилему о људској креативности/деструктивности бележи најранија европска историја, а њоме се бави и Ерих Фром, у својој књизи *Man for Himself* (*Човек за себе*). Сократ је још сматрао да је прави узрок зла у човековом незнању, не у његовој поквареној нарави. Хуманистички ренесансни мислиоци веровали су у човеково достојанство и природну доброту, у његову моћ да разумом спозна истину. Историја, међутим, познаје и супротно, такозвано анти-хуманистичко становиште. Наиме, по Старом завету људска историја почиње грехом; по Светом Августину, сваки човек се рађа са грехом који се, попут наследне болести, преноси из генерације у генерацију; Лутерова и Калвинова доктрина говоре о човековој грешности, немоћи, покајању и покорности пред свемоћним Богом (Фром 1949: 210-212).

У драми *Сопственици* енглеске савремене списатељице Керол Черчил, деструктивност се приказује као производ идеологије поседовања која доминантно управља капиталистичким друштвом. Теорија по којој неуроза настаје када су човекове унутрашње вредности и способности у сукобу са спољашњим утицајима који теже да спрече њихов развој (Фром 1949: 220) може послужити као објашњење зашто Марион, јунакиња драме *Сопственици*, након неуспелог покушаја да унапреди себе кроз образовање, доспева у психијатријску болницу. Спољашње силе, како их Фром разуме, кроз институцију породице и брака упорно су спречавале да главна јунакиња развије своје јаство на прави, хуман начин, што је резултирало болешћу. На крају, удружене са институцијом болнице, биле су толико јаке да их је Марион у потпуности интернализовала. Амбициозна, похлепна и немилосрдно конкуритивна, Марион постаје оличење деструк-

1 marko.t@neobee.net

тивности капиталистичког духа: циљ јој је апсолутно поседовање (уништење) ствари, некретнина, људи.

Поставља се питање да ли је Марион излечена у психијатријској болници, или просто научена да се прилагоди. По Фрому, постоји дефект који је укореењен у цело друштво, такозвани „socially patterned defect“ (Фром 1949: 221), тако да га појединац, уколико га уопште открије код себе, и не сматра лошим. Фром пореди похлепу (и претерану амбицију) са менталном болешћу, јер је жељени објект опсесивно присутан у свести, попут привиђења (1949: 222). У контексту драме, може се рећи да је Марион након лечења друштвено прихваћена особа, али, парадоксално, веома деструктивна, са дефектом на које је друштво, чини се, толерантно.

Осим Керол Черчил, улогу психоанализе, нарочито у периоду после Другог светског рата у Америци, преиспитује и Адам Куртис, телевизијски продуцент на Би-Би-Си-ју, у свом документарцу *Век јасћива (The Century of the Self)*. Документарцац поставља питање да ли је психоанализа у пракси Ане Фројд и других Фројдових следбеника можда злоупотребљавана ради масовне контроле људи и стварања друштва које одговара властима – друштва конформиста. Слепо-послушни конформисти су подобни, јер под утицајем моћне пропаганде одржавају економију својим потрошачким тенденцијама, и некритички подржавају милитаризам, што документарцац Адама Куртиса убедљиво демонстрира. У документарцу се појављује и Херберт Маркузе, немачки политички филозоф и теоретичар друштва који, за разлику од Ане Фројд, а попут Ериха Фрома, одбацује идеју о примарној људској деструктивности. Наиме, он корумпираност и деструктивност приписује нормативном систему. По њему, контрола и репресија човекових нагона од стране корумпираног и деструктивног система представља извор насиља, а не човекова суштинска злоба (Куртис 2002).

Назив омиљене песме из детињства јунакиње Марион *Onward Christian soldiers, marching as to war* (Черчил 1985: 30) може се протимачити као један од примера спонтаног прихватања амбиције, рушења и освајања, што поново потврђује Фромову тезу о укорењеним, невидљивим аномалијама друштва. У очима супруга Клега, Марион је инвестиција, (улог који се исплатио, приватно власништво) која, с обзиром на то да га је победила на његовом терену (у игри бескрупулозног такмичења), заслужује, барем у његовим фантазијама, да буде убијена. Драма на тај начин показује како свест о поседовању неког прераста у жељу да се „поседована“ особа потпуно покори, или, у случају неуспеха, убије. Из истог разлога Марион убија свог љубавника, Алека, којег је, испоставља се, немогуће поседовати и контролисати. Марионин службеник, Ворсли, упорно покушава самоубиство од почетка до самог краја драме – тело представља његово једино власништво, а оно што се поседује се може и уништити, како показују Марион и Клег. Драма представља јунаке у зачараном кругу мржње, агресије, превара из којег је, чини се, немогуће наћи излаз.

У драми *Болница у доба револуције*, лик оца, Господин, службеник француске владе у Алжиру, у складу са техникама психоанализе приказаним у помнутом Куртисовом документарцу, лечење у психијатријској болници схвата као деловање метода које би требало појединца да прилагоде друштвеним нормама. „Нормала“ је за Господина претходно стање Франсоазине учтивости, уредности, послушности. Међутим, управо „друга“ Франсоаз – која не може да прихвати живот у атмосфери Алжирског рата (између осталог и мучење револуционара у сопственој кући) и која испољава мржњу према родитељима, одбија да једе, да

говори – по Лајонелу Трилингу, манифестује тип понашања карактеристичан за јунаке савремене књижевности.

Трилинг у свом есеју *О настави савремене књижевности* (*On the Teaching of Modern Literature*) истиче да су јунаци савремене књижевности заправо анти-јунаци: анти-социјални, анти-културални, субверзивни (Петровић 2004: 87–88). Модерни јунаци објавили су рат култури и буржоаским вредностима јер је култура је изгубила свест о томе шта је право јаство и како треба да се односи према њему. Стога, једна од основних функција књижевности, Трилинг истиче у свом есеју *Фројд: унутар и ван културе* (*Freud: Within and Beyond Culture*), је заправо садржана у проширењу свести о особености јаства, у његовом ауторитету и сукобу са друштвом и културом (Петровић 2004: 262). Имајући у виду чињеницу да хаљине које јој мајка шије, Франсоаз доживљава као отровне хаљине које је чине невидљивом, може се закључити да хаљина у овом случају представља, у контексту Трилингове опозиције јаство/култура, симбол културе.

Франсоаз је, дакле, субверзивна, анти-социјална јунакиња савремене књижевности која одбацује послушност као део искривљене, друштвено наметнуте концепције идентитета (моменат када у лудилу сече хаљине). У лудилу се јавља њена смелост да оптужи родитеље за убиство, не само у контексту њиховог ангажмана у ригорозној колонијалној власти у Северној Африци, већ и за „убиство“ њене личне слободе, што симболично представља птица коју Франсоаз чува у кавезу. По Трилингу, књижевност је у сукобу са друштвом јер поставља шокантно лична, непристојна питања (Петровић 2004: 79). Тенденцију да негира, спречи, сакрије питања која подривају „дато“ и апсолутно открива мајка Франсоаз (Госпођа) по којој је боље да Франсоаз уопште и не говори, јер ће, у супротном, рећи нешто непристојно. Госпођиново „чишћење“ земље од субверзивних елемената аналогно је Госпођином прикривању субверзивних елемената у самој Франсоаз.

У свом есеју *Језик* (*Language*) Едвард Бонд, енглески драмски писац, теоретичар, песник, режисер и сценариста, наводи затворе, луднице, гетое, дечија игралишта као једина места са одјеком праведног „хуманог“ језика (Петровић 2004: 394). У том контексту, психијатријска болница у драми Керол Черчил се може посматрати као место где јунаци говоре хуманим језиком - истине које систем (или култура по Трилинговој концепцији) апсорбује.

Лудило у драми Болница у доба револуције постаје егзистенцијална опција, бекство од деструктивне, милитаристичке, беживотне идеологије. Још радикалнију опцију – покушај самоубиства - бира други лик, Пацијент А, који, након терористичких напада на објекте Француза, бива прогањан сопственом савешћу. У својој *Пишчевој причи* (*A Writer's Story*), Едвард Бонд каже да зли чине зло, а пошто нема правде, и добри такође морају да чине зло (Петровић 2004: 389). По Фромовом схватању то би била друга врста деструктивности, такозвана енг. *rational* односно *reactive hate*, која се јавља када су слобода, идеје, живот у опасности, за разлику од мржње коју Фром дефинише као *character conditioned, irrational hate*, мржње која нема одбрамбену сврху, већ тежи уништењу живота (Фром 1949: 214). Изабравши позицију убице, а не жртве, Пацијент А је помогао револуцију, али по цену губитка разума.

Трилинг у свом есеју *О настави савремене књижевности* говори о књижевности као месту великих борба око моралних дилема (Петровић 2004: 81). Слично томе, Едвард Бонд у есеју *Наша прича* (*Our Story*) говори о моћи имагинације, која није изневерила хуманост и правду, и која ствара свет какав он суштин-

ски јесте, а не по диктатима тржишне демократије (Петровић 2004: 391–392). По Фрому, без познавања особености људске природе, личности и јаства настаје свет моралне конфузије и релативизације, без јасних етичких норми. Резултат је стварање ауторитарних система, где су креатори етичких норми моћни лидери, машине, држава која има свој интерес (Фром, 1949: 212). Тада материјални успех постаје критеријум за одређивање норми и начина вредновања, или, како Едвард Бонд у *Нашој причи* каже, економија постаје морални арбитар (Петровић 2004: 394). По тој логици би, значи, било могуће убити неког, ако он угрожава наше економске циљеве. Убиство (Алека и бебе) којим се завршава драма *Сојственици* говори о разорним последицама до којих доводе идеолошке (без)вредности лишене било какве етике.

Протагониста драме *Сојственици*, Алек, одбацује понуђене егзистенцијалне опције - да поседује или буде поседован. Одрекавши се украдених ствари, без панике и жеље да се пронађу и казне починиоци, Алек заузима став супротан идеологији поседовања и отимања. У супротном, патња због одузетих ствари чинила би га оштећеном страном, али делом исте идеологије. Тренутак у драми када жртвује свој живот да би спасио бебу комшија говори да, иако се одрекао права на поседовање, није изгубио хуманист, већ је стекао способност да се на исти начин опходи и према „свом“ и према „туђем“. На примеру Алека, савремена књижевност показује нам како јунаци, кроз алтернативне погледе на свет, покушавају да пронађу свој прави у гомили искривљених идентитета.

Аксел, јунак поеме *Акселов замак*, која се може класификовати као дело из књижевности симболизма, је, као и Алек, алтернативу постојећем корумпираном друштву нашао је у потпуној изолацији и одбацивању његових вредности. Наиме, он је супериорност своје независности, имагинације и рефлексije супротставио славама и почастима издајничког и злочиначког света. На крају, као потпуно бекство, он предлаже својој љубавници Сари самоубиство.

Шта је Земља икада остварила, та кап смрзнутог блата, чије је време само једна лаж у небесима? [...] Да пристанемо да живимо после овога било би хуљење на саме себе [...] Живети? нека наше слуге то раде уместо нас [...] Свемир самог себе прождире: то је цена општег добра. (Вилсон 1964: 215-216)

Артур Рембо, попут јунака књижевности симболизма, и сам одбацује наметнуте вредности буржоаског света. Рембо долази до ослобађајуће спознаје да је „јаство нешто друго“.

Свештеници, професори, газде...ви грешите што ме предајете правди. Ја никад нисам припадао овим људима; ја никад нисам био хришћанин; ја сам од оне расе која је певала на мукама; ја не разумем законе; ја сам без моралног смисла; ја сам звер; ви грешите. Јесте, моје очи су затворене према вашој светлости. Ја сам црнац, животиња. Али мени има спаса. (Вилсон 1964: 226)

Спасење, по Трилингу, једна од најбитнијих тема савремене књижевности (Петровић 2004: 79), може се догодити једино ако се напусте европске вредности, односно, по Рембоовом схватању, ако се и физички напусти европски континент, и започне потрага за „другим ја“, оним примитивним, првобитним који је у европској цивилизацији потиснут и покорен. Међутим, забринутост коју Трилинг осећа због тако радикалног одбацивања културе (али и живота), који савремена књижевност нуди као једну од алтернатива, такође деле бројни критичари који тврде да тиме књижевност не нуди нову етику. По Едмунду Вилсону, америчком писцу и критичару, Аксел и Рембо, живот у контемплацији и суицид са једне, и физички бег са друге стране, представљају погрешне алтернативе.

Херберт Маркузе, са своје стране, тврди да повлачење из непосредне друштвене реалности типично за симболисте представља и етички и револуционарни чин (не само естетички, како критичари симболизма истичу). Наиме, оно доводи до независног критичког мишљења и осећања које представља претњу естаблишменту (Петровић 2004: 24).

Трилинг закључује да савремена књижевност велики значај приписује миту, али не капиталистичком миту који критикује Едвард Бонд, већ причама о умирању и поновном рађању богова (Петровић 2004: 79, 81). У том контексту се може сагледати Викторија, лик из Черчилине драме На седмом небу, која за алтернативним идентитетом трага у прошлости, у миту о Великој Божињи и матријархалним вредностима. У првом чину драме Викторија је представљена као лутка, беживотна, нема, индиферентна - моћном сценском техником која дочарава пасиван положај жена у патријархалном и колонијалном свету. Такође, техником замене полова (мушкарци у женским улогама) показана је цена која се мора платити: жене су се избориле за свој статус али су интернализувале патријархалне вредности. Тек у другом чину Викторија добија свој пуни идентитет - почиње да преиспитује свој брак и целокупну патријархалну културу у којој живи.

Викторијин брат, Едвард, коме је моћ одузета у првом чину драме, свој алтернативни идентитет налази у хомосексуализму. Усвајањем женског модела понашања у првом чину драме – кроз игре луткама, ношење огрлица, као и кроз улогу сексуалног објекта (у детињству!) - Едвард заправо усваја конзервативни модел женског понашања, немајући никакав другачији узор. За разлику од других хомосексуалаца које драма представља (Герија и Харија) који су шовинисти и љубитељи патријархалних вредности и који однос између два мушкарца сматрају супериорним и не повезује их апсолутно ништа са женама (осим, можда, платонског односа Харија према Бет), Едвард ће у другом чину драме доживети потпуну трансформацију идентитета. Врхунац ће бити његова спознаја да је „лезбејка“, то јест, да воли жене - моменат у којем се у потпуности ослобађа претходног идентитета конзервативне жене која воли мушкарце – након чега живот Едварда и Викторије постаје велико трагање за идентитетом унутар матријархалне идеологије. Едвардова шокантна изјава да је „лезбејка“, подсећа на Рембоову „Ја, то је нешто друго... Ја сам црнац... Ја сам звер“ - обе представљају врхунац емпатије, духовног сједињења са одбаченим и потиснутим „другим“, Едвардово прихватање женских принципа се дешава у потпуности, унутар и изван њега.

По Трилингу, толеранција коју култура слави је каприциозна и неефикасна (Петровић 2004: 82). Драма *Болница у доба револуције* Керол Черчил илуструје да то није толеранција према другим културама већ према њиховој експлоатацији. Затим, ред који друштво покушава да успостави и којим се поноси је, по Трилингу, постигнут захваљујући завођењу (2004: 82), а последице су, како Трилинг истиче а драма убедљиво илуструје, репресија личности (Франсоаз) и насиље над староседеоцима Алжира.

Господинов став, да су једино Французи способни да донесу мир земљи док Алжирци природно поседују криминалне тенденције, открива да идеја о „природности“ људске деструктивности, чију валидност Ерих Фром у својим делима преиспитује, постаје оправдање за расизам. Деструктивност пројектована искључиво на „другог“ (у случају Господина, на други народ, други континент, другу расу, другу културу) оправдава и легитимизује сопствену. Слично, у драми На седмом небу деструктивност се приписује црнцима и женама, а притом се константно врши насиље над њима. На тај начин, по Еме Сезеру, писцу, теоре-

тичару, политичару са Мартиника, аутору чувеног Дискурса о колонијализму, деструктивност усмерена ка другоме се враћа свом извору попут бумеранга, де-хуманизујући и најцивилизованијег човека до нивоа звери.

Ред, спокојство, рационалност, материјално благостање - идеали савремене културе које британски песник и теоретичар Метју Арнолд велича у свом предавању *О савременом елементу у књижевности* (*On the Modern Element in Literature*) (1857) – су, као што Трилинг тврди, и као што драме Керол Черчил могу да илуструју, постигнути репресијом јаства. Међутим, колики год да је степен репресије, део човековог бића, такозвани „биолошки разум“ по Фројду, остаје имун на идеологију и утицаје са стране. Биолошка нит дата човеку је непроменљива. Она одолева културној свемоћи; она има моћ да културу преиспита, осуди и одбаци (Петровић 2004: 82, 268-269).

### ЗАКЉУЧАК

Овај рад тежио је да на примеру три драме Керол Черчил, али и на другим примерима из области књижевности, покаже како се проблематика идентитета представљена у књижевности може сагледати и у контексту теоријских објашњења Ериха Фрома и Лајонела Трилинга. Валидност идеја о примарној деструктивности је свакако, по угледу на Фрома, преиспитана. Проблем деструктивности који постоји у појединцу/друштву/књижевности је сагледан преваходно у контексту Трилингових и Фромових концепција јаства и културе. Најзад, илустровано је како кроз сукоб јаства и културе јунаци драма Керол Черчил настоје да дефинишу своје идентитете - прихватајући спољашњи модел деструктивности, или, понекад подједнако деструктивни, алтернативни идентитет.

### Литература:

- Сезер 1972: A. Cessaire, *Discourse on Colonialism*, New York: Monthly Review Press  
Черчил 1993: C. Churchill, *Shorts*, London: Nick Hern Books Limited  
Черчил 1985: C. Churchill *Plays 1*, London: Methuen London Ltd  
Куртис 2002: A. Curtis, *The Century of the Self*, BBC Documentary  
Фром 1949: E. Fromm, *Man for Himself: An Inquiry into the Psychology of Ethics*, London: Routledge  
Петровић 2004: L. Petrović. *LITERATURE, Culture, Identity: Introducing XX Century Literary Theory*, Niš: Filozofski fakultet, Prosveta  
Вилсон 1964: E. Wilson, *Akselov zamak ili o simbolizmu*, Beograd: Kultura

**THE PROBLEM OF IDENTITY IN CARYL CHURCHILL'S PLAYS: *CLOUD NINE*,  
*OWNERS*, *THE HOSPITAL AT THE TIME OF THE REVOLUTION***

**Summary**

The aim of this paper is to consider existential options in Caryl Churchill's plays: *Owners*, *Cloud Nine*, *The Hospital at the Time of the Revolution*, primarily from the perspectives of the theoretical work of Erich Fromm, German social psychologist and philosopher, and Lionel Trilling, American literary critic, author and teacher. Churchill's characters are faced with two opposing choices: to accept humanistic conceptions of identity or to internalise the prevailing ideology. In this paper crucial segments of Churchill's plays will be presented as to illustrate, among other things, Fromm's understanding of human nature and Trilling's views on modern literature.

*Keywords:* human destructiveness, existential options, modern literature, identity

*Milica M. Vojinović Tmušić*





Ливија Д. Екмечић<sup>1</sup>  
*Београд*

## ОДНОС ИЗМЕЂУ ПОДТЕКСТА И ТЕКСТА У ДРАМИ БАНОВИЋ СТРАХИЊА БОРИСЛАВА МИХАЈЛОВИЋА МИХИЗА

У овом раду сагледан је начин на који је Борислав Михајловић третирао српску епску песму *Бановић Страхинја* у својој истоименој драми *Бановић Страхинја*, али и начин на који је уткао српску усмену традицију у драму на чијој сцени играју јунаци филозофске драме. Анализом драме *Бановић Страхинја* показано је да је реч о егзистенцијалистичкој драми у којој су у контексту традиционалне приче сагледани савремени проблеми Избора и Слободе. Овим истраживањем желели смо да покажемо и начин на који се преплићу два модела слике света: традиционално, који је заснован на патријархалном кодексу и модерног у коме важно место има филозофија егзистенцијализма. У драми се такође приказује специфичан однос егзистенцијалистичке драме и ироније осветљен у лику Југа.

*Кључне речи:* Борислав Михајловић, Бановић Страхинја, усмена књижевност, егзистенцијалистичка драма, Избор

Ако бисмо покушали да дођемо до одговора на питање шта је Борислава Михајловића Михиза толико привукло српској усменој епској песми *Бановић Страхинја* да је донео одлуку да је драматизује, морали бисмо још и да утврдимо који су то елементи усмене песме на којима израста драматизација. Али да бисмо одговорили на сва ова питања морамо да анализирамо и песму и њену драматизацију.

Неоспорно је да је Бановић Страхинја изузетан јунак, да усмена песма нуди необичан сиже привлачан за драматизацију, али варијанта песме о Бановић Страхинји, коју је испевао Старац Милија, има крај који представља неку врсту загонетке за тумаче књижевности. Верујући да је и Борислава Михајловића привукао сам завршетак песме, ми и полазимо од њега. Загонетни стихови гласе: „Без вас бих је могао стопити, / Ал’ ћу стопит’ сву тазбину моју, / Немам с киме ладно пити вино; / Но сам љуби мојој поклоним.“ (Караџић 1977: 182). Геземаново предавање<sup>2</sup> на Коларцу полемички је приступило проблему праштања жени и поделило проучаваоце у два табора. На једној страни су они који су сматрали да Бановић Страхинја прашта жени због тазбине, тј. да би остао у пријатељству са славном фамилијом Југовића, док другу групу чине они проучаваоци који сматрају да Бановић Страхинја прашта жени зато што тако понижава тазбину и прекида пријатељство с Југовићима. Богдан Поповић је, тумачећи загонетне стихове усмене песме *Бановић Страхинја*, показао да се ради о стилском поступку; последњи стихови усмене песме изграђени су по обрасцу стилске фигуре – хистерологије, а она када се разреши даје распоред стихова из ког се види да Бановић Страхинја и прашта жени и раскида са тазбином. Поповић пише да „Бан праш-

1 livijakmecic@yahoo.com

2 О томе видети у књизи Јована Деретића *Огледни из народног песничства* на страни 47 и 48.

та зато што прашта<sup>3</sup>, а каснији истраживачи показују да Бановић Страхиња не кажњава љубу јер је то по кодексу чојства.<sup>3</sup> Овакво тумачење завршних стихова песме *Бановић Страхиња* важно је за настанак Михајловићеве драме.

У драми *Бановић Страхиња* наилазимо на проблематизовано питање Избора, које је третирано како у односу на појединца тако и у односу на групу, затим и на питање Слободе, проблем Идентитета и проблем Ироније. Оваква питања јављају се у егзистенцијалистичким драмама, односно у театру ситуације чији је најпознатији представник Ж. П. Сартр. У филозофској драми, односно у егзистенцијалистичкој драми, као једној њеној подврсти, исход је унапред познат и разлог је свему што се у драми догађа. „Сартр полази од уверења да егзистенција претходи есенцији, то јест, да човек пре свега егзистира, а после дефинише себе. У том смислу човек није ништа друго до оно што сам начини од себе.“ (Селенић 1997: 124). Овај Сартров став кључ је и за разумевање драме Борислава Михајловића, али и за осветљавање оних делова усмене песме *Бановић Страхиња* од којих је аутор драме пошао. Као најважније елементе усмене песме, поред завршетка, издвајамо и почетак песме, лик Бановић Страхиње, којег одликује усамљеност и изразита индивидуалност и у песми и иначе у свету епских јунака, као и стављање избора пред жену („Удри, љубо, мене, ја Турчина: / Мисли, љубо, кога тебе драго.“). Нашој претпоставци да је Борислав Михајловић основе за грађење егзистенцијалистичке драме нашао у самој усменој песми иде у прилог закључак да „самоћа као егзистенцијална категорија повезује све учеснике у радњи песме. Мајка бановић Страхиње изопштена је и повређена синовљевим заборавом. Бан је обележен породичном трагедијом коју нема с ким да подели.“ (Сувајић 2005: 33).

Почетак песме Старца Милије гласи: „Нетко бјеше Страхињићу бане,“ (Караџић 1977: 166), и ту је овим *нећко* Бановић Страхиња обележен као изузетни, непоновљив лик. Оваква концепција епског лика сродна је концепцији личности у филозофији егзистенцијализма зато што се и толико нагласак ставља на специфичност, односно аутентичност лика. Развијајући своје ликове, а нарочито Жену и Страхињу, Борислав Михајловић драму „Бановић Страхиња“ као да гради на претпоставкама филозофије егзистенцијализма. Идеја филозофије егзистенцијализма да се Ја идентификује као личност, као јединствено биће, дакле не из апстрактног одређења, него из самодоживљаја себе као непоновљиве личности, експлицитно се појављује у ликовима Страхиње и Жене, али и у осталим ликовима драме. У театру ситуације<sup>4</sup> о коме је овде реч није важно *Зашто* је неко нешто учинио, већ *Шта* је учинио. Лик се дефинише својим чињењем и зато егзистенцијалистичка драма настоји да покаже то чињење. Сви поступци главног јунака и његове жене у драми *Бановић Страхиња* израстају из овакве поставке ствари.

Жена је уз Страхињу најкомплекснији лик драме. Она од самог почетка показује свест о себи као индивидуи, као непоновљивом, јединственом бићу, а при том нема лично име<sup>5</sup>, као ни остали женски ликови у драми, што чини својерсан парадокс. Безименост женских ликови у драматизацији епске песме сведочи

3 Ј. Деретић, Меденица и др.

4 О томе видети у књизи Јована Деретића *Огледи из народног песничства* на страни 47 и 48.

5 „Неименована жена, немоћна да утиче на своју судбину, изгубљена у суровом свету епских ратника и мегдана, као да је пренета из баладе, своје природне средине, у епску песму, да у њој изврши стереотипну улогу неверне жене и допринесе обликовању једне од најупечатљивијих фигура српске усмене епске традиције.“ (Сувајић 2005: 35)

о преузимању поступка приказивања и карактеризације типских ликова из усмене књижевности. То нам, уз још неке елементе драме, омогућава да усмену песму посматрамо као једини подтекст Михајловићеве драматизације.

Када се први пут појави на сцени Жена, радња драме већ је увелико почела, и ми знамо да се Страхина спрема на пут у тазбину, знамо да је време непосредно пред Косовски бој и да је Бановић Страхина последњи мушки изданак у свом роду. Приликом првог Жениног ступања на сцену, кроз читање њеног писма нама се открива средишња тематска компонента у драми *Бановић Страхина*, а која се огледа у оглашавању лика као индивидуе: „Јављам вам зато да знате како сматрам да не дугујем ником ништа. Власна сам од свог живота, с којим ћу увек да учиним оно што хоћу. Заборављена од својих, а туђа људима међу којим живим...” (Михајловић 1987: 143). Функционално и за однос традиције и модерног света, и за сам лик Жене, она изговара основну тезу егзистенцијалистичке драме. Три кључна поступка која чине ову јунакињу онаквом каква она јесте мотивисана су управо овим речима и огледају се у њеним Изборима. Прва два припадају предисторији драмске радње, а трећи се одиграва пред очима публике и чини заплет драме. За разумевање Жениног лика, први и најважнији избор је онај који је она учинила још у најранијем детињству, онда када је проходила. Стари обичај поступнице<sup>6</sup> по којем се пред женско дете стављају плетиво, јабука, кључеви и др. да се види за шта ће се прво ухватити, односно шта ће бити његов избор. Сматра се да тај избор одређује какво ће дете бити кад одрасте. Овај народни обичај може се довести у одређени однос са филозофијом егзистенцијализма, односно са инсистирањем на важности слободе избора, мада код егзистенцијалиста ретко срећемо саму парадигму вредности између којих се врши избор. А јунакиња у драми Б. Михајловића своје право да бира користи тако што повлачи простирку и све ствари са ње руши на под. Тај поступак симболички се може довести у везу са њеним животом.

Управо у овом догађају, који ће, нимало случајно, публици открити Југ, предочено је оно што се јавља и у филозофији егзистенцијализма: Избор и Слобода. Појављује се питање ситуације, а сама ситуација је уникатна и чини је сам живот; односно једино оно што човек није могао да бира. Ситуацију, односно живот човек сам мора да осмисли и зато на сцену ступају Избор и Слобода. Постоји слобода Избора, али Слобода је извор одговорности због тога што се никад не именује парадигма могућности између којих се врши избор. „Човека не можемо објаснити као разумну или социјалну животињу, већ као слободно биће, потпуно недетерминисано, које мора да изабере своје сопствено биће када се сретне са извесним нужностима.“ (Селенић 1979: 129)

Други Женин избор односи се на њену удају. Необично за српску усмену књижевност и традицију, али дубоко у духу средњег века, времена у коме се одиграва радња драме, Жена је организовала, на дан удаје своје сестре за цара, турнир чији победник добија њену руку. Женин избор оличен је у одлуци да одржи реч и уда се за Страхину, иако је била наклоњенија Ивану Косанчићу, мада она то никада није признала, али се из њеног понашања у браку тако нешто наслуђује.

Трећи Женин избор који је кључан за драму јер је постављен у центар заплета, везан је за њен одлазак са Влах-Алијом. Појављивање Влах-Алије у драми представља прву граничну ситуацију. Суштина граничне ситуације се огледа

6 Варијанте обичаја видети у књизи Тихомира Р. Ђорђевића *Деца у веровањима и обичајима нашег народа* (102–106).

у томе што је Жена свесна да ће је напасник силовати а можда и убити, што јунакињу доводи у ситуацију у којој треба да се одреди према сопственој судбини (смртности). По принципима егзистенцијалистичке драме, Жена посеже за избором који је дефинише као универзални лик. Она најпре, када јој Влах-Алија прети силовањем, истиче да се жена не узима, него се даје, што указује на њену самосвест. Одлука да пође са Влах-Алијом не потиче из покушаја да спасе свој живот, него представља њен избор који је одређује као индивидуу, на чему и она инсистира: „Нисам то страшно учинила неки дан... а сад ћу учинити нешто можда и страшније. У црни ћу бунар да скочим. Поћи ћу с тобом. Знам, знам да можеш да ме однесеш везану на седлу. Али ја ћу *поћи од своје воље, слободно. Зашто ишло тако хоћу*. Бићу ти жена.“ (Михајловић 1987: 152–153) (Наш курзив).

Поступци Бановић Страхиње у песми били су основа за лик Страхиње у драми Б. Михајловића, и ми ћемо покушати да сагледамо, ако не све, онда најважније његове поступке и одлике у драми. У књизи *Биографије епских јунака* Снежана Самарџија закључује да „психолошка продубљеност и емотивна димензија чини их (мисли се на јунаке) рељефним, посебно у односу на типичне ликове фолклорног фонда.“ (Самарџија 2008: 20). А на уникатности Бановић Страхиње из песме Старца Милије, инсистирају сви тумачи. Меденица запажа да Старац Милија поступно слика јунака каквог је најавио на почетку песме, што иде до најситнијих детаља, као што је онај везан за тренутак када Бановић Страхиња прима писмо, при чему нема ни једног уобичајног епског геста као што је ударац руком о колено. Индивидуалност лика Бановић Страхиње посебно је истакнута и у речима Дервиша: „Позно бих тебе и ђогина, / И твојега хрта Карамана,“ (Караџић 1977: 173). Изузетним епским јунацима „припадају изузетни атрибутути, са којима се јунак идентификује“ (Самарџија 2008: 40). Сваки славни јунак има славнога коња који и сам има „збир особина по којима се њихов власник распознаје од свих осталих“ (Самарџија 2008: 68), па и Страхињу у епском свету разликују по његовом коњу. Страхиња као епски јунак има све што имају изузетни јунаци: светло оружје, укључујући и буздован, за који С. Самарџија истиче да га имају само најбољи јунаци, сокола и коња, али он, за разлику од других јунака, има и хрта Карамана. Хрт у песми има специфичну функцију, јер наглашава усамљеност јунака, и композициону функцију, јер показује да је Страхиња и по атрибуцији другачији од типских јунака усмене књижевности. С обзиром на то да егзистенцијалистичка драма сваког јунака приказује као индивидуу, Хрт је функционално изостављен у Б. Михајловићевој драматизацији песме *Бановић Страхиња*. Све дуге елементе атрибуције епског јунака има и Бановић Страхиња у драми.

Лик Бановић Страхиње у песми Старца Милије је грађен према кодексу чојства и сваки његов поступак усклађен је управо са овим кодексом. Лик Бановић Страхиње у драми, такође, чврсто је повезан са кодексом чојства, али се инсистира на томе да је све то искључиво његов избор.

На почетку драме лик Бановић Страхиње је, у дидаскалији, одређен реченицом: „Што морам, то и хоћу“. Истом реченицом ће се и он сам одредити чим ступи на сцену: „А што морам, ја то онда и хоћу.“ Видимо да је и Борислав Михајловић користио стилски поступак којим се служио Старац Милија – поступак хистерологије. У драми је наглашено да је ово кључно место концепције лика главног јунака јер се појављује у тренуцима важним за изградњу самога лика. Да би се ова реченица протумачила на прави начин, потребно је водити рачуна о њеном дубљем значењу. На први поглед, чини се да мораће изазива хтење, али

ствар је обрнута, хтеће повлачи морање, па заправо ова реченица треба да гласи: *А што хоћу, ја што онда и морам*. Дакле, јунак бира морање; он свесно, одговорно, вољно, рационално и емотивно, односно целим својим бићем одлучује да иде у тазбину, бира да иде по Жену и бира да иде на Косово у бој (што је смештено у време после драмске радње). Овакво увођење Бановић Страхиње у драму пандан је начину на који је он уведен у песму.

Сваки Страхињин поступак у усменој песми мотивисан је психолошки, док су његови поступци у драми добили сасвим другачију мотивацију, и одатле потиче суштинска разлика у понашању лика у драми и лика у песми. У песми при поласку јунака у тазбину Бановић Страхињу испраћају само слуге, чиме је већ показано да нешто није у реду у породичним односима<sup>7</sup>, док је у драми полазак Бановић Страхиње искоришћен да се овлаш покажу и породични односи. Захваљујући томе се види велика блискост између мајке и сина, као и необичан однос између мужа и жене, који су једно другом далеки.

Као и Жену, и Страхињу суштински одређују избори које је вршио. Када стигне вест о несрећи која је задесила Страхињин дом, а њу у драми усмено преноси слуга Милутин, Страхињина реакција се може описати Југовим речима које је он упутио овом јунаку пре него што се сазнало за несрећу: „А ти си тако тих и прибран.“ (Михајловић 1987: 161). Након врло кратког размишљања, Страхиња одлучује да иде по Жену. Епски Бановић Страхиња тражи помоћ од Југовића, али га тазбина одбија. Јунак драме тражи појединости о Влах-Алији, пошто је такав поступак у складу с концептом његовог лика у драми. Индивидуа која се одређује и потврђује својим изборима, увак ће и другима оставити простор да се одреде правећи сопствени избор. Зато у драми није потребно да Југовићи одбију Бановић Страхињу, довољно је што одлуче да не пођу с њим. Међутим, Војин Југовић, царски канцелар, у суштини само преноси став мајке Југовића. Он говори о политичким разлозима због којих Жена мора бити проглашена издајником и изопштена из породице. Тада на сцену ступа снажна Страхињина личност, пошто ће се, овом приликом, он одредити и према историји и према другима, посебно према Југовићима: „Ја не знам те ваше законе света и века, али знам своје законе живота и крви. Моја је прича мала у тој великој причи века. Ја не могу и нећу да носим на плећима цели век, али *хоћу и морам* да носим мали свет који ми је живот поверио. Мени је вашу ћерку поверио живот, можда није требало да то учини, свакако није требало да то учини, али је учинио. Она је моја брига, ја имам да је бринем. Морам да је бринем. А ја што морам – ја то и хоћу.“ (Михајловић 1987: 174–175) (наш курзив). Оваква поставка ствари приказује праву природу Страхињиног лика, али указује и на елементе блиске егзистенцијалистичкој драми. Он бира да хоће то што мора и он бира одговорност за свој избор, односно за свој живот, а истиче се да он није одговоран за друге.

У Михајловићевој драматизацији уочива се ситуација карактеристична за егзистенцијалистичку драму – Бановић Страхињи је, без могућности избора, дат живот и дата му је Жена, али он бира какав ће однос да успостави и према животу и према Жени. Истовремено појавиће се питање односа индивидуе и историје. Сликаом, која заправо представља однос Ја – други у егзистенцијалистичкој драми, осветљена је кључна драмска ситуација везана за појединца и велике историје, изграђене управо на тим појединцима, историје која захтева велике и страшне жртве. Дискретно се осветљава драматично заоштрени однос између ин-

7 О томе видети у књизи Наде Милошевић Ђорђевић *Косовска епика*.

дивидуе и историје. Када се покаже да неће добити ни оно што су наводно хтели да му дају, Страхиња се према Југовићима одређује тако што их поставља на одређено место у свом систему вредности: „Отићи ћу сам и избавићу је из тог пакла у који је сама себе бацила. Ви нећете да ми помогнете. Можда и не можете.“ (Михајловић 1987: 176). Овде је опет на сцени хтење које повлачи морање.

У трећем чину Страхиња описује особену граничну ситуацију. Она се иначе не одиграва пред очима публике, а тиче се мегдана са Влах-Алијом. Овде се Михајловић, на један необичан начин, послужио епском техником понављања. Тако је изражајно средство из усмене књижевности употребљено са намером да се истакне специфичност ситуације. Мегдан је ситуација у којој Страхиња мора да се одреди према својој коначности; он га описује два пута. Први пут то чини модерним језиком: „Даље можете претпоставити. Нашао сам га, изазвао на двобој и убио.“ (Михајловић 1987: 184), а други пут мегдан је приказан онако како се приказују мегдани усмене епике: „Носили смо се на планини цео летњи дан до подне. Изломиле смо мачеве, копља, сабље, сатрли коње. Ухватили смо се у дуг и љут коштац.(...) Зубима сам га заклао.“ (Михајловић 1987: 185). Две приче показују изградњу јунака уз коришћење два модела слике света, традиционалног – заснованог на чојству и модерног у коме важно место има филозофија егзистенцијализма.

Последњи Избор који Страхињу одређује као непоновљивог јунака и у усменој песми и у драми тиче се праштања, односно поклањања живота (песма), и понуде вечитог ћутања (драма). Док Југовићи већају о пресуди и казни, Страхиња, који је иначе одбио да учествује у том већању, води кључан дијалог са Женом. То је тренутак у коме ће се они коначно одредити једно према другом, а драмски је то место напетост. Страхиња истиче како нема права да суди: „не желим да имам то право.“ Дакле, опет се пред њега поставља питање Слободе и Избора. Али, једино што он жели да зна јесте да ли је она отишла са Влах-Алијом из љубави и пошто је одговор негативан, Страхиња враћа своје спокојство. Сада када су се одредили својим Изборима, први пут Жена ће рећи Страхињи Ти. Дотадашње Ви упућује на то да је Страхиња за њу био странац док се својим поступцима / Изборима није потврдио као индивидуа, као неко ко јој је близак. Преокрет потврђује њихов последњи дијалог, који је из драматуршких разлога прекинут: „Страхиња: Јеси ли ми то рекла 'ти'? Први пут у животу рекла си ми 'ти'? / Жена: Заиста, први пут сам вам рекла 'ти'. Тако однекуд дође реч, али сад је већ касно. Касно за све речи. Касно за све./ Страхиња: Никад није касно.“ (Михајловић 1987: 188). Тада на сцену излазе Југовићи. Браћа осуђују сестру за неверство и издају државе, а све то се одиграва уз одобрење мајке Југовића, која је „срца камена“.

Сцена осуде Михајловићу је потребна како би се Страхиња одредо према тазбини. Он саопштава разлог свог доласка са Голеч планине у Крушевац. „Довео сам је вама у нади да ћемо моћи да заједно нађемо лек несрећи која нас је све задесила, хтео сам да заједно видимо, а не да заједно кажњавамо. Ви сте изабрали казну. На ваш избор ја кажем – не. Полазећи из вашег дворца, сам и очајан, рекао сам вам већ једном: моја је прича мала у великој причи века. Мала је, али је моја, и ја ћу је носити и носити се с њом како ја знам и како ја разумем...“ (Михајловић 1987: 191) Он своју одлуку саопштава Жени, што значи да се више не обраћа Југовићима, јер се то њих не тиче (и то ни по Страхињином схватању света ни по његовом коначном одређењу према тазбини), и нуди јој да се врати кући. На питање зашто прашта, а њега сада поставља Жена, Бановић Страхиња одговара: „Лагао бих вас кад бих вам рекао да ми је лако. Тврда се нека, камена

грудва стегла у мени. *Ја вам не нудим ојрошшај, нудим вам нешто мно́го мање и мно́го више од штога.* Нудим вам своје ћутање и тугу што је све тако било и што је све тако како јесте. Чудно је али је истина: ко неће да суди, тај нема шта да прашта. Тај може само да разуме, чак и онда кад не разуме. Мој дом се једном отворио пред вама да постане ваш, једном и заувек, и без обзира шта вам се десило. Ја не узимам натраг оно што једном дам.“ (Михајловић 1987: 191–192) (наш курзив). Према Страхињиној одлуци нико не може да кажњава Жену. Ту одлуку је донео још пре него што су Југовићи отишли на већање. Страхиња им не ускраћује договор, јер ће Југовићи тим Избором испољити свој карактер. Али Женин удес је за њих срамота, а отац га доживљава као несрећу. Спознајући да јој је Страхиња у свему раван, Жена истовремено потврђује своју представу о Југовићима од којих се баш својим изборима ограђивала. Зато ће она рећи: „Хајдемо одавде“.

У сцену о којој је овде реч Борислав Михајловић је укључио и тумачење последњих стихова песме *Бановић Страхиња*, јер Страхињино последње обраћање Жени не подразумева праштање. Бановић Страхиња у Михајловићевој драми Жени нуди највише што јунак егзистенцијалистичке драме може да понуди, а то је могућност Избора.

У односу на песму Старца Милије и традицију Борислав Михајловић је на посебан начин конципирао ликове Југа и Мајке Југовића. Елементи њиховог понашања карактеристични су за модерно друштво, друштво у коме има много манипулација. Југ-Богдан из традиције је и јавно и стварно глава породице. „Међу косовским јунацима ауторитет старешине својствен је старом Богдану. Југовићи увек наступају као монолитна целина било да су њихови поступци узвишени или недолични, а синови без поговора спроводе Југове речи, вољу и одлуке.“ (Самарџија 2008: 88–89). Са друге стране, мајке у епици, а међу њима и Мајка Југовића, су периферне личности које углавном имају улогу саветника чији савети усмеравају поступке синова или умиру од туге за погинулим синовима.

Све оно што важи за епског Југ-Богдана пренесено је у драми на Мајку Југовића, док је Југ само периферни члан породице. Он се, уосталом, зове само Југ. Оваква позиција обезбеђује му специфичан статус, близак улози дворске луде. Тим одступањем од традиције Борислав Михајловић је успоставио однос између ироније и егзистенцијализма, пошто већину Југових коментара одликује пре свега иронија.

Југ је у драму уведен на посебан начин, другачије од осталих ликова, што ће аутору омогућити да се поигра са публиком. Прво се на сцени саопштава Југово писмо пуно ироније. Став Страхињине мајке је недвосмислен: „Празан је он као птица. Брбљивац.“ (Михајловић 1987: 138), као и став Жене, Тек након тога на сцену излази сам Југ. Међутим, као и у случају осталих ликова, Југ је описан у дидаскалији која претходи његовом изласку на сцену: „Видео је света и живота и још му није дојадило. Зна да отпише губитак и да прихвати околности. Не воли компликације. Његово папучарство последица је комоције, лењости и алергичности на буку и патетику. Кад невоља наиђе, он више разуме него што уме.“ (Михајловић 1987: 155–156). За њега у дидаскалијама стоји и да има „фино зрно интелигенције“, што, са мишљењем Страхињине мајке, даје веома прецизан опис овога лика. Парадакс који се јавља мотивисан је тиме што Југ добро познаје себе и, самим тим, је свестан своје немоћи, коју, користећи оно зрно интелигенције, скрива иронијом. Лик Југа усаглашен је са предањем о Југ-Богдану баш

по недоследностима<sup>8</sup>. Одлике кукавице и папучара, он наглашено, у духу егзистенцијалистичке драме, представља као свој Избор.

Иронија чини Југов лик онаквим какав јесте и боји његове коментаре. А однос ироније и егзистенцијалистичке димензије драме осветљен је управо у коментарима усмереним на историју и традицију. Добра илустрација овог комплексног односа је коментар поводом свађе Милоша Обилића и Вука Бранковића: „У ситуацији у којој смо ми могао би нам лако затребати један издајник високог ранга ради концентрације народног гнева и подстицања херојства, па би то њихово кошкање могло једног од њих скупо да стане.“ (Михајловић 1987:160). Коментаром: „Једно царство нам у сваком случају не гине“ (Михајловић 1987: 162) су у посебном односу доведени егзистенцијалистичка димензија драме и иронија. Јер само питање Избора, у конкретної историјској ситуацији, представљено је као апсурдно. Међутим, да би *йразна пйшица ироничар* могао да изрекне овакав коментар потребна је управо временска дистанца која постоји између битке на Косову и тренутка у коме Борислав Михајловић пише своју драму. Баш та дистанца је омогућила да се успостави посебан однос између традиције и историје.

Југова улога луде највише долази до изражаја у његовом односу са породицом. Тај однос одликује дистанца која омогућава да Југово виђење Југовића заправо буде потпуно у складу са начином на који је та породица приказана у драми. Према некој врсти унутрашње супротности, у обраћању царском канцелару Војину доминира сарказам. При обраћању Жени и виђењу њеног одласка са Влаха-Алијом, Југ се показује као отац. Суђење је једина ситуација у којој Југ одбацује плашт саткан од ироније и потребе да буде луда, не би ли одбранио кћер од сурових политичких махинација осталих припадника породице Југовић. И управо у тим околностима, које су и нека врста граничне ситуације, он се разоткрива као слабић.

Ситуација суђења је оно место на коме ће Југ изложити своје схватање живота. Тиме се успешно заокружује његов лик и пружа прилика публици да уобличи и помири противречности у доживљају овога лика. „Зар не разумеш да више није реч ни о каквим ставовима. Ово није позориште, ово о чему говоримо је живот: тврди, тешки, прави, дивни, очајни живот.“ (Михајловић 1987: 177/178). Наведене Југове речи осветљавају и његово понашање и његове иронијски интонирани коментаре на један нов начин. Показано је да у драми није реч о лику који се због удобности одриче улоге која му у усменој традицији припада. Југ је радије успешна луда на сцени, него немоћни отац и глава породице у околностима доминације политичких принципа.

И Мајку Југовића као и Југа у драму уводи исти лик, Страхинина мати која Мајку Југовића види као некога ко „ведри и облачи по Крушевцу“ (Михајловић 1987: 140), односно као „тешку, крупну, црну, амбициозну мајку“ (Михајловић 1987: 141). Мишљење Страхинине мајке чији је лик изграђен уз коришћење свих елемената типичних за мајке епских јунака, осветљава обележја Б. Михајловићеве Мајке Југовића. Она није мајка у традиционалном смислу, посебно не мајка каква се среће у усменој епизи. Борислав Михајловић узима један детаљ из усмене књижевности, онај који садржи стих: „И ту мајка тврда срца била“ („Смрт мајке Југовића“) и на њему гради лик Мајке Југовића. А у основи се налази предање

8 *Зиданье Раванице* и друге песме у којима је Југ Богдан негативно окарактерисан.



о вештицама<sup>9</sup>. Важност преузетог детаља осветљена је и коментарима синова: „Неће она кукати, знам, тврда је она срца...“ (Михајловић 1987: 172) или „Ћутала је најпре док сам говорио, а просто сам чуо како јој шкрипи срце“ (Михајловић 1987: 173). Дејство представе о вештицама истичу детаљи везани за срце, пошто кроз њих доминира њена мрачна природа. У функцији приче о каменом срцу Мајке Југовића је и сцена са писмом, јер писмо које је требало да делује на мајчино срце, Мајка Југовића неће да чује (затвара врата).

Мајка Југовића из драме има улогу луткара (и режисера) пошто се показује као манипулатор. А таква позиција овог лика омогућила је да се разгради битна функција мајке епских јунака: „Обављајући функцију саветодавца, мајке у епичи штите моралне норме, а послушност синова такав статус потврђује.“ (Самарџија 2008: 91). Да Мајка Југовића игра улогу луткара, види се кроз реакције које она изазива на сцени: „У тренутку када Војин отвара врата и улази, сви заћуте. Она која борави у тој соби и из ње не излази, очито је окружена строгом пажњом и поштовањем. Врата су једно време остала отворена за Војином. Сви ћуте. Онда се врата затворе. Сви се покрену.“ (Михајловић 1987: 158–9). Осим тога, она остаје увек иза врата, односно изван сцене. Њена позиција режисера је приказана преко чињенице да Мајка Југовића суштински управља другим ликовима драме (осим Жене и Страхиње), као и читавим царством, што њен лик претвара и у политичку фигуру.

Мајка – политички манипулатор – Женин поступак третира као политичку непријатност коју је одлучила да искористи тако што ће, казнивши кћер најсуровије да застраши народ. То ће само потврдити њену улогу мајке смрти која прождире своју децу. „Утврдите истину и пресудите“ (Михајловић 1987: 178). Димензија њеног лика као политичког манипулатора наговештена је у Југовом коментару заклетве<sup>10</sup>, дакле пре него што ће се она и активирати на сцени. Међутим, на крају драме, у сцени осуде, долази до преокрета и у улози коју има Мајка Југовића. Страхињино одбијање да казни Жену показује сву немоћ онога ко се појављује у улози луткара и режисера пред понашањем јунака егзистенцијалистичке драме. Тиме се суђење показује као гранична ситуација и за Мајку Југовића, пошто је то тренутак када се њене манипулације губе моћ. Пошто није успела да ћеркину несрећу искористи за учвршћивање своје политичке моћи, покушаће да умањи Страхињино јунаштво. Тиме ће, супротно својим намерама, омогућити Страхињи да, још једном, покаже снагу својих Избора.

Борислав Михајловић је на специфичан начин третирао усмену песму *Бановић Страхиња*. И по ономе што је из традиције сачувано и по типовима измена, аутор је показао да сиче усмених творевина могу осветлити проблеме савременог човека и друштва. Кроз спој традиционалне приче и савремених проблема Избора и Слободе, испољава се и универзалност одређених вредности.

9 „Вјештица се зове жена која (по приповијеткама народним) има у себи некакав ђаволски дух, који у сну из ње изађе и створи се у лептира, у кокош или у ћурку, па лети по кућама и једе људе, а особито мали дјецу: кад нађе човјека гдје спава, а она га удари преко лијеве сисе те му се отворе прси док извади срце и изједе, па се онда прси опет срасну.“ (Караџић 1977а: 66)

10 „Политички геније. Политичари никад ништа право о народу не знају па ипак, однекуд увек погоде тачно шта треба да му кажу.“ (Михајловић 1987: 159).

## Извори:

Караџић 1977, Вук Ст. Караџић, *Народне пјесме*, књига друга, Београд, Нолит. *Савремена српска драма I* 1987, пр. Владимир Стаменковић, Београд, Нолит.

## Литература

Деретић 1978: Ј. Деретић, *Оглед из народног песничтва*, Београд: Слово љубве.

Караџић 1977.а: Вук Ст. Караџић, *Српски Рјечник*, Београд: Нолит.

Љуштановић 2009: Љ. Пешикан Љуштановић, *Кад је била кнежева вечера*, Нови Сад: Позоришни музеј Војводине.

Љубинковић 2010: Н. Љубинковић, *Трагања и одговори*, Београд: Институт за књижевност и уметност.

Ђорђевић 1990: Н. Милошевић -Ђорђевић, *Косовска епика*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Ђорђевић, Пешић 1996: Н. Милошевић-Ђорђевић, Р. Пешић, *Народна књижевност*, Београд: Требник.

Ђорђевић 1941: Т. Р. Ђорђевић, *Деца у веровањима и обичајима нашега народа*, Београд: Библиотека централног хигијенског завода.

Марјановић 1997: П. Марјановић, *Српски драмски писци XX стољећа*, Нови Сад: Матица српска.

Миочиновић 1981: М. Миочиновић, *Модерна теорија драме*, Београд: Нолит.

Меденица 1975: Р. Меденица, *Наша народна епика и њени творци*: Цетиње.

Самарџија 2008: С. Самарџија, *Биографије епских јунака*, Београд: Друштво за српски језик.

Сартр 1984: Ж. П. Сартр, *Драме*, сабрана дела, Београд: Нолит.

Селенић 1979: С. Селенић, *Драмско правци XX века*, Београд: Универзитет уметности,

Стаменковић 1987: В. Стаменковић, *Позориште у драматизованом друштву*, Београд: Просвета.

Станисављевић 1977: М. Станисављевић, *Епика и драма*, Београд: Универзитет уметности у Београду.

Сувајџић 2005: Б. Сувајџић, *Јунаци и маске*, Београд: Друштво за српски језик.

Фрајнд 1996: М. Фрајнд, *Историја у драми, драма у историји*, Нови Сад: Прометеј.

## THE RELATIONSHIP BETWEEN TEXT AND SUBTEXT IN THE PLAY BANOVIC STRAHINJA BORISLAV MIHAJLOVIC MIHIZA

### Summary

This paper reviews the way in which Borislav Mihajlovic treats Serbian epic poem „Banovic Strahinja“ in his play of the same name, and also the way he incorporated Serbian oral tradition in a play with heroes of philosophical drama on a stage. The analysis of the drama „Banovic Strahinja“ showed that it is the existentialist drama, in which contemporary problems of Choice and Freedom are perceived in context of traditional story.

*Key words:* Borislav Mihajlovic, Banovic Strahinja, oral literature, existentialist drama, Freedom, Choice

Livija D. Ekmečić

Ивана Петковић<sup>1</sup>

*Београд*

## ЦАР ЕДИП СОФОКЛА И ЛУЦИЈА АНЕЈА СЕНЕКЕ МЛАЂЕГ

*Пре свега, Едип је комад о човековој исконској несиђурности.*

*В. Кауфман*

У раду ћемо анализирати трагедије грчког трагичара Софокла *Цар Едип* и римског философа и (најважнијег) представника стоичке школе Луција Анеја Сенеке Млађег. Поред поређења структуре обе трагедије—анализе сличности и разлика, анализираћемо их у условљеношћу епохама у којима су настале. Овде имамо у виду првенствено утицај стоичке философије на драмско стваралаштво Сенеке, као и њен програмски карактер који је јасно видљив у *Цару Едипу*. Бавићемо се и анализом Јокасте и хора у Сенекиној и Софокловој верзији трагедије. Размотрићемо однос трагичне кривице у грчкој трагедији и принципа стоичке школе.

*Кључне речи:* Едип, Софокле, Сенека, стоичка школа, трагична кривица

„Бар дванаест грчких песника осим Софокла написало је трагедију о Едипу које нису сачуване“ (Кауфман 1989: 90). Међу њима су Есхил, Еурипид, Мелет, Јулије Цезар и Корнеј. Према Расиновом тврђењу *Цар Едип* Софокла је најбоље написана трагедија и може служити као образац трагедије: „идеална трагедија“. (Иначе, ова трагедија припада средишњем делу Софокловог стваралаштва и представља највише достигнуће грчке трагедије, према Аристотелу је такође идеално компонована трагедија. „Код Софокла: у катастрофи човек потпуно нестаје, његова патња обузима цијелу његову личност“ (Дукат 1981: 31). С обзиром на овако велику популарност мита о Едипу, неопходно је поменути и порекло једног од кључних термина у грчкој трагедији, а то је кривица, којом је оптерећен Едип и која постаје средиште његове даље трагедије. „Уколико говоримо о трагичном јунаку неизоставно морамо поменути и трагичну кривицу, а то је *hamartia*. „Укратко 'хамартиа' би могла означавати 'трагичну ману' (традиционално тумачење), или погрешку или заблуду (*error*) (како тврди Елс). Јасно је да је немогуће решити стари проблем и доказати да хамартиа у тој реченици значи тачно ово или оно и ништа друго“ (Кауфман 1989: 54–55). Трагична мана последица је незнања, слабости карактера, свесна али не и намерна погрешка. У стоичкој философији она је покретач радње и крајњи циљ драме је да покаже застрашујуће последице до којих могу довести јунакове емоције и његово неразумно понашање. Ипак, ово не би требало поистовећивати са хришћанском етиком, која велича аскезу, зато што стоичка философија није базирана на овим принципима, упркос сличностима у погледу величања уздржаности и аскетског начина живота. Зато је главна Едипова кривица, према схватању стоика, у наглости, због које је нехотице убио свог оца. Софокле је први пут ставио јунаково противљење току догађаја као главни узрок трагедије. „Софоклов Едип је парадигма отуђења од природе, од себе самог, и од друштва. Пошто је хитнут у свет у коме није тре-

1 petkovicivana1011@yahoo.com

бало да се роди, он је буквално избачен у непријатељски настројену природу. Туђинац је самоме себи и толико непознат себи да кад коначно открије свој идентитет, први му је импулс да се осакати и ослепи“ (Кауфман 1989: 102). Одавде следи да *Едип* не бисмо морали тумачити као трагедију која је последица његове гордости. „За Аристотела и трагичаре гордост није била порок, него суштински део јунаштва“ (Кауфман 1989: 56). Гордост јунака резултат је његове развијене самосвести и сазнања да је у обавези да поступа по највишим моралним начелима. Јунак се не буни против оваквог поредка и та улога му импонује. „ За неку особу се сматра да има велику душу ако захтева много и заслужије много“ (Кауфман 1989: 55). Овде примећујемо и промену у односу на међусобну зависност судбине и јунака: „Много пута било је већ показано да Грци Софоклова времена нису познавали појам судбине као детерминирајућег фактора у животном току човјека (Дукат 1981: 84). Едипова трагедија се у ранијим етапама тумачења сводила на проблем човекове детерминисаности и немогућности да се успротиви судбинском предодређењу. Поред тога проблем кривице прати најдубље слојеве личности и јавља се као покретач активности.

У првом случају, Едип је представник људског рода и човјекова положаја у свијету, а тај је обиљежен „осуђеношћу на кривњу“ или егзистенцијалном кривњом која нужно прати сваког човјека. Иако Едип и за Софокла јест представник човјечанства, он је то на битно различит начин од прије споменутога: не као образац слабости, него снаге (Дукат 1981: 85). Касније је напуштено тумачење Едипа као проблема и трагедије судбине. „Бит је Едипове трагичности и управо је оно што нас највише потреса то да Едип својом слободном вољом, својим хтењем да дозна истину ма каква она била, да проникне у тајну свог поријекла, сам у тражењу, непоколебљив на одвраћања од тога срће у пропаст. Херојска је величина Едипова у ријечима које он изриче на крају, у сцени пријепознавања ;пастир је ужаснут овим што ће се открити и стрепи од онога што мора чути. Едип одговара и ја од онога што морам чути, али ипак то треба чути“ (Дукат 1981: 86).

На тај начин Софоклов Цар Едип се првенствено може тумачити као трагедија његове непопустљивости и истрајности. „Кад је једном донео своју одлуку, трагички јунак упорно устраје уз њу, а драмска напетост настаје покушајима околине да га од ње одврати. Ти покушаји имају различит облик, од пријатељског наговарања до грубе силе. Но јунак остаје на све то, глух и неосјетљив и тврдоглаво одбија сва настојања „уразумљивања“ без обзира на последице. То резултира његовом све већом изолацијом: околина га почиње сматрати махнитим, неразумним, страшним (deinos-страшан кључни је епитет), па њему на крају не преостаје друго но да се обраћа природи или звијерима као јединим могућим сговорницима“ („Они знају да их та њихова надљудска патња издваја. Свијесни те своје изузетности и пуни несаломиве дивље индивидуалности, они не дозвољавају да се њима управља. Њихова је слобода неповредива, а довести је у сумњу наметнутим компромисом- значи поступати с њима као с „робовима“ и смрт је њима прихватљивије ријешење“ (Дукат 1981: 107). Ова непоколебљивост биће карактеристична и за Сенекиног јунака.

Едип је чврсто намерен да спроведе истрагу до краја и тиме започиње трагични ток радње. „У средишту сваке драме стоји код Софокла херојски појединац који се бори да продре са својом одлуком, одлуком коју он брани тврдоглавом и фанатичном упорношћу јер она произилази из најдубљих слојева његове нарави. При томе пркоси херој цијелом свету, и људима и боговима. Разумљиво је да

свијет непријатељски поступа с таквим бунтовним појединцем: одатле јунакове патње, неријетко и смрт (Дукат 1981: 87). Едипова индивидуалност и ослањање искључиво на себе, своју одлуку доводе до његовог крајњег отуђења. „Мотиви због којих Софоклови јунаци одбацују компромис различити су: осјећај самопоштовања, повријеђено самољубље“ (Дукат 1981: 106). Софоклов јунак се у процесу изолације од свог окружења, коме не верује, ослања на своју интелигенцију и интуицију, које су му и помогле да стекне положај на коме се налази. „Едип се од свих других Софоклових хероја разликује у томе што се ослања на своју властиту врлину, на једину особину која му је омогућила да стекне све што је стекао и да постане владар у Теби. Едипова интелигенција је активан елемент његове личности, она је конструктивна. Док сви остали Софоклови јунаци само бране предане вредности (морал, особно достојанство ратника, неповредивост личне слободе) Едип брани нешто што у саставу моралних врлиности није имало неповриједив статус. Он брани нешто што је оруђе или средство човјека да се афирмира у свијету. Читава је трагедија илустрација грозничавога рада једног напрегнутога мозга, једног нервног размишљања“ (Дукат 1981: 87-88).

Уколико упоредимо трагедију Софокла са Сенекином, учавачемо да је Сенека у први план ставио трагедију емоција, а не интелекта. У складу са начелима стоичке философије он је хтео да кроз Едипа прикаже трагичне последице емоција и неразумног понашања. „Сенекине драме су дубоко прожете духом стоицизма, пуне су крвавих приказа какве конвенције грчког театра нису допуштале, а што је још важније биле су намењене рецитовању, а не извођењу на сцени“ (Дукат 1981: 111-112).

Трагедије Луција Анеја Сенеке Млађег према тврђењу Б. Марти, „биле су пре пре програм Стоика, и њихове школе, а нису биле намењене извођењу“ (Коста 1974: 108). Оне су биле манифест стоичке философије. Уметност Сенекиног Едипа није сценска уметност.“ Доиста, из претходне анализе дело је можда направљено с циљем да игнорише традиционалне елементе драме (и традиционална истраживања) карактеризацију, изворе, утицај Стоицизма итд. ) у једном покушају да се боље разуме јединственост природе Сенекиних трагедија, као Латинске поезије (Фич 2008: 243).

Познато је да је Сенека написао десет трагедија, од којих се за седам са позданошћу може тврдити да припадају њему (ако изузмемо *Херкула* и *Феничанке*, које су делимично његове и Октавију која сигурно не припада њему. *Цар Едип* је написан 442. године п. н. е. (према другим изворима 441. године п. н. е. ). Не зна се тачан датум настанка Сенекиних трагедија, претпоставка је да су настале на Корзици за време Сенекиног заточеништва у периоду од 41-49. године. Сличност Софокловог *Цара Едипа* са Сенекиним мала је и највероватније Софокле овде није био непосредан извор. Једини латински *Едип* је написао нико други до Јулије Цезар, али је (по нареди Августа) остао необљављен.

Софоклов *Цар Едип* има шест чинова и 1515 стихова, Сенекина трагедија 1060 стихова и није подељена у чинове. На почетку радње без јасног наговештаја да би он могао бити одговоран за кугу која влада Тебом, Сенекин Едип већ у уводном монологу проклиње власт, свој положај и присећа се пророчанства: „Ко се радује царској власти, о варљиво благо! Како много зла крије твој примамљиви лик“ (Сенека 1991: 3).

За разлику од Софокловог јунака који на самом почетку ни у шта не сумња, посебно у могућност сопствене грешке и могућност нестабилности своје позиције, Сенекин јунак на самом почетку открива свој страх и проклетство којег

се боји. Софоклов Едип вођен је племенитом, али и практичном жељом да помогне свом народу и разреши кризу, поступајући као савесни владар. Сенекин Едип, интуитивнији је и нема тако јаку менталну одбрану и убеђење да је чврсто на својим позицијама. „*Egipii* није као код Софокла, драмски приказ човека који тражи спас за свој град, и потпун осећај сопственог идентитета, него испитује сопствену кривицу у предстојећој катастрофи“ (Фич2008: 243).

„Постоји ли штогод страшније од греха оцеубиства“ (Сенека1991: 3)? Присећајући се пророчанства које му је намењено, на самом почетку трагедије, када још увек не постоје рационални докази да је он убица, као ни наговештај да би он могао бити узрочник зла у коме се град нашао. Због тог сазнања и освешћености, он се већ на самом почетку драме поверава публици, при томе је делимично руковођен и осећањем одговорности, за разлику од Софокловог Едипа који је уздржанији и чврсто решен да се нађе злочинац.

Можемо приметити и да је понашање Јокасте различито код два аутора. Јокаста у Сенекином делу већ на самом почетку трагедије убеђује Едипа да се храбро суочи са невољом, док у Софокловој верзији она кочи даљу истрагу, покушавајући да утиче на Едипа да заборави целокупан процес и да се врати устављеном току живота, чему се Едип одлучно супроставља. Ипак, Софоклов Едип жели једино да се разреши страшна невоља у којој се град нашао, рационално приступајући проблему. Сенекин Едип жели још на почетку да избегне новонастале препреке и врати се у родно место од чега га одвраћа Јокаста, али и његов страх да не изврши оцеубиство: „Јокаста, која је мало прије Едипа схватила сву трагедију бића и морала Едиповог, ипак покушава да га сачува од егзистенцијалне трагедије, да га наговори да не трага даље за доказима, да обустави истрагу чији исход више никаква добра не може донијети. Он би могао једноставно да је послуша, као што је могао да послуша и Тиресију у тренутку кад му је прва сумња пробала срце, и с обзиром на његов положај, на власт коју има у рукама све би, на том спољном плану догађања, остало као што је и било. Али он то не може јер се таквом поступку противи његово биће, јер трагички јунак не раздваја спољашње од унутрашњег, етичку судбину од егзистенцијалне. Док је за остале личности трагедије живот једно, а част и морал друго, за трагичког јунака су они нераздвојиви, и у томе је његова врлина. Али у чему је Едипова трагичка кривица и да ли је он уопште крив он, који је једноставно био бачен у замку судбине и који против ње ништа није могао да учини“ (Куленовић 1979: 320-322)?

Како се разрешење мистерије о бескрупулозном извршиоцу убиства Лаја, намеће као неминовност за даљи опстанак заједнице, и један и други Едип су мотивисани часним намерама. Међутим, може се приметити још једна разлика између њих: у сцени када се појављује Креонт са Фебом и објављује да је Едип убица, Софоклов јунак није вољан да прихвати ово као ствараност, па зато и ступа у сукоб са братом своје жене мотивишући његов поступак жељом да му преотме власт. У Сенекиној верзији *Egipia* Креонт наговештава извршиоца злочина, а то је убица Лаја. Едип се распитује за детаље где се одиграо злочин, а те детаље ће сазнати од Тиресије и Манта који описују детаље жртвовања. Ова сцена приношења жртве не постоји код Софокла. Иако Креонт настоји да избегне саопштење Едипу ко је убица, тај задатак ће припасти управо њему. Он мора да саопшти резултате обреда Едипу. Ипак, његова изјава појачава Едипову сумњу. Зато и тражи детаљније информације од Јокасте, о времену и сведоцима Лајеве смрти. Сукоб између Креонта и цара Едипа је у Сенекиној верзији много блажи. Али, и у

овом случају Едип ће показати жестоку реакцију, што је ближи сазнању о оцубисатву као и у сцени са Форбантом.

У Софокловој трагедији, Креонт не саопштава вест, већ Тиресија на Едипово инсистирање, па поведен том изјавом пророка, Едип оптужује Креонта да је наговорио Тиресију да лажно сведочи. Каснији расплет је сличан. Показаће исту ону одлучност коју поседује и Софоклов јунак. Код Софокла је Едип све до краја, док се потпуно не увери у своју одговорност за учињено злодело непоколебљив. Софоклов Едип ће током трагедије сазрети до сазнања о сопственој кривици која ће у њему експлодирати у естремну самоказну, коју ће у том тренутку он доживети као једини исправан морални чин. За разлику од њега Сенекин јунак унапред прихвата све могућности, а осуђујући власт он индиректно осуђује и себе. *Лушао сам без страха, без бриге, без отаџбине, и одједном сам набасао на царство, (Бог ми је сведок)* (Коста 1974: 110). У оба случаја, јунаци су морално доследни и заговорници „правичне одмазде“ а то значи ко да је убица он мора бити кажњен за извршен злочин.

У Сенекином *Цару Едипу* хор детаљније објашњава ток догађаја, страхоту болести итд., а Софоклов хор остаје неутралан посматрач догађаја.

На основу краће анализе трагедије *Цар Едип* Софокла и истоимене трагедије Луција Анеја Сенеке Млађег можемо закључити да је упркос појединим сличностима стваралаштво Сенеке независно од Софокла и да не постоји директна веза између ова два дела. „Иако је Сенека често оптуживан да није оригиналан мислилац, његови позоришни комади су у сваком случају оригинална творевина“ (Costa 1974: 110). Сенека је у својој драми првенствено хтео да прикаже, а у складу са традицијом стоичке школе погубне последице и наказност деструктивних емоција (беса, гордости). Његов *Едип* је огледало пропасту проузроковане деловањем под влашћу емоција. На тај начин два аутора, у оквиру истог мита и тематике са два потпуно различита приступа и становишта према миту о Едипу покушавају да прикажу и разреше његов морални и емотивни конфликт и неминовну трагичност која произилази из тога. Овоме највише доприноси Едипова одлука да у свему иде до крајњих граница свог бића, без обзира на последице истовремено прихватајући „кривицу“, што ће га учинити и херојем и трагичним јунаком.

#### Литература:

- Дукат 1981: Z. Dukat, *Sofoklo: Ogledi o grčkoj tragediji*, Rijeka: Izdavački centar Rijeka
- Кауфман 1989: В. Кауфман, *Трагедија и филозофија*, Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада.
- Коста 1974: C. D. N. Costa, *Seneca Greek and Latin studies Classical Literature Influence*: London: The Society for the Promotion of Roman Studies
- Куленовић 1979: Т. Куленовић, *Grčke tragedije* 1. izd. 1979. - Sadržaj s nasl. str. : Okovani Prometej ; Car Edip ; Antigona ; Medeja. - Grčke tragedije / Tvrtko Kulenović: str. 5-27. - Izbor iz kritika: str. 307-319. - Bilješke o piscima: str. 320-322.
- Фич 2008: John G. Fitch, *Oxford Reading in Classical Studies Seneca*, New York: Oxford University Press Inc.
- Сенека 1991: Луций Анней Сенека. *Трагедији. Москва, „Искусство“*

## ЦАРЬ ЭДИП СОФОКЛА И ЛЮЧИЯ АНЕЯ СЕНЕКИ МЛАДШЕГО

### Резюме

В данной статье мы попробовали анализировать взаимоотношение между двумя пьесами *Царь Эдип* Луция Аннея Сенеки и Софокла. Мы сравнивали пьесы на уровне стиля, композиции идеи трагической вины обоих авторов и особенно трагедию Сенеки на фоне философского направления стоицизм. Рассматривая пьесу из этой точки, ясно что она представляет собой программное произведение философского направления стоицизм.

*Ключевые слова:* Эдип, Софокл, Сенека, стоицизм, трагическая вина

*Ивана Пейкович*



Александра Томић<sup>1</sup>  
Филозофски факултет у Новом Саду

## СЛИКА ДЕТЕТА У ПРИПОВЕТКАМА БОЛЕСНИ ВЛАДА СИМЕ МАТАВУЉА И МАЛИШАН КОД ХРИСТА НА БОЖИЋНОЈ ЈЕЛЦИ ДОСТОЈЕВСКОГ

У раду који следи, аутор овог текста покушаће да осветли слику детета у приповеци *Малишан код Христа на божићној јелци* Достојевог и приповеци *Болесни Влада Симе Матавуља*. У уводном делу рада бавићу се сликом детета у српској и светској књижевности. Покушаћу да осветлим начине на које писци користе слике деце у књижевности. Указаћу на прстенасте структуре обе приповетке, фрагментираност приповедака, сличност коју препознајемо у наслову. Даље, указаћу на сличност судбине два дечака из ових дела, пре свега преко друштвених услова у којима живе, узраста, породичних односа, обрнутог доживљаја Ероса и Танатоста, начина на који се проналази спас, преко трагичних окончавања ове деце. Кроз овако постављену компаративну анализу, уочићемо везе два аутентична дела и два различита аутора.

*Кључне речи:* слика, дете, приповетка, религијско

Слика детета у српској и руској, али и у светској књижевности уопште, бива дата у једном специфичном кључу. Када се спомене слика детета, као лика, у књижевности, читалац обично прво помисли на књижевност за децу, која априори не мора бити и само књижевност за децу, те читалац најчешће помисли на приче које су испричане уз перспективе детета као јунака. С тим у вези је и народна, фолклорна традиција која је дете сликала у једном специфичном кључу, који је од деце могао веома лако да направи јунаке, хероје и борце озбиљних размера. Постоје и многи писци, као што су наши Бранко Ћопић или Бранислав Нушић, који, пишући о свом животу и својој аутобиографији, приступају из перспективе детета. Наравно, ово је чест случај и у светској књижевности, као добар пример могу нам послужити *Речи*, Жан Пол Сартра.

У највећем броју случајева лик деце нам служи како би се боље и јасније осликао лик родитеља и свих оних који долазе у везу са њима. Често преко лика детета кројимо и лик мајке, добар пример за ову тврдњу може бити Ана Карењина, где се преко њеног односа са сином Серјожом, ипак, жели речи нешто више. Даље, видимо и госпожу Дафину и њен однос са ћеркама, као и, чини ми се, превише осуђивану мајку Ему Бовари. Читалац преко оваквих жена и мајки улази у дубоку интиму истих жена, али и њихове деце, коју чак и када немају конкретно обликован лик у делу, читалац га свакако може наслутити. Такође, добар пример из српске књижевности може бити лик Пољациње и њен однос са сином, али и однос са Петром Рајићем односно Чарнојевићем. У овом случају конкретног дечака не видимо, али је значајан јер одређује оба ова лика у *Дневнику о Чарнојевићу* Милоша Црњанског. Такође, у многим делима је дата и колективна слика деце на основу које можемо да сагледамо и колектив у једној специфичној димензији. Добар пример за овакву тврдњу може бити Андрићев роман *На Дрини ћу-*

1 sandra-tomic@hotmail.com

*џрија*, где видимо колективну слику хришћанске и муслиманске деце, као и њихове међусобне односе који сведоче и о односима који владају у заједници, овде видимо и болне слике српских дечака које Турци осводе у Стамбол, управо овакве слике деце, и слике мајки које до последњег атома снаге дозивају своје синове, како би исти запамтили своје име и порекло, дубоко се урезају у памћење и свест читаоца управо из тог разлога што бивамо сведоци манипулисањем недужним и немоћним створењима.

Размишљајући о овој теми, стекла сам утисак да је слика болесне деце још ређа и да је увек сликана са посебном осетљивошћу аутора, али и читаоца касније. Честа тема модерне књижевности, свакако, јесте породица и још конкретније проблем гашења породичне лозе, као и распадање породице, што често видимо у делима српских аутора. У *Пеишчанику* Данила Киша кроз судбину Едварда Сама и његове породице видимо и гладну јеврејску децу у периоду Другог светског рата. Ова деца у *Пеишчанику* нису сликана као интегрални ликови, као што је то случај у неком другим Кишовим остварењима, али је њихово присуство кроз породицу итекако истакнуто и значајно. У *Коренима* Добрице Ђосића је присутна идеја гашења породице, као и манипулисање децом, како би се породица на сваки начин, па и вештачки, одржала, што наравно иде уз дух времена у коме се дешавају редње ових романа. У роману *Лагум* Светлане Велмар-Јанковић присутна је савремена идеја политичког раслојавања друштва, али се оно као такво пресликава и на породицу као јединицу тог друштва, о чему најбоље сведочи сахрана јунакиње Милице Павловић и слика њене деце, али и свих присутних на овој сахрани и уједино завршници једног изумрлог система у овом делу. Такође, у роману Миодрага Булатовића *Црвени џетић* према небу, заправо, видимо слику ванбрачног детета у црногорској руралној средини, које је као такво преживело најстрашнију патњу и доживело несавладиви стид, који је лик Мухарема доживотно обележио. Ако могу субјективно да закључим да је ово и најтрагичнија слика детета, који касније прераста у трагичну, гротескну слику човека који не може да се ослободи, у српској књижевности. У овом роману видимо и децу, односно дечака Кајицу, којим се, иако видно болесним, поступа на начин на који је једино могуће обезбедити опстанак породичне лозе. Сва ова деца жртве су свога времена и једног посебног, наизглед вишег циља. Посебан однос међу децом и породицама присутан је у Михаиловићевом роману *Кад су цветале џицке*. О несталној породици и деци говори и Басара у својим раним радовима, *Причама у нестјајању* и *Кинеском џисму*. Веза родитеља односно старатеља и деце некада је дата и на симболичкој равни, тако да представља смене и промене друштва али и самог лика. Пример за ово може бити и Андрићева *Лотика*. Наведени примери јесу из српске књижевности, али оваквих примера је велики број и у светској књижевности. Можда је добар пример за однос родитеља и деце и Шекспиров краљ Лир, с тим да је ове реч о већ одраслој деци. У овако постављеној теми је неизоставан, наравно, Достојевски и његов последњи роман *Браћа Карамазови*, који сведочи управо о порочности родитеља који ће се касније на различите начине одразити на браћу Карамазове. Однос родитеља и деце, преко кога се деца посебно сликају присутан је и у Матавуљевим *Београдским џричама*, као и у приповеткама Достојевског, о чему ће детаљније бити речи у наставку текста.

Наиме, постоје две, односно четири приповетке, које су се аутору овог текста већ на прво читање учиниле веома сличне, али у нечему и различите. Детаљнијом анализом утврдила сам да је реч о приповеткама које су у међусобном дијалогу, и у којима се чита једна посебна интертекстуална веза. Иако оба писца

стварају у епохи реализма и својим пером залазе у модернизам, и бивају претече нових и модерних струјања у књижевности, између њих није постављано превише веза јер се Матавуљ више везује за Чехова, Золу, Мопасана и претече симболизма, што је и Матавуљ био у нашој књижевности. Међутим, рукопис Достојевског је и више него очигледан на примерима које ћу покушати да докажем.

Заправо, Матавуљ је 1895, у Српским новинама божићног броја објавио приповетку коју је насловио као *Болесни Влада*, и у поднаслову је означио као божићну причу. С обзиром на то да је Матавуљ аутор који је своја дела често прештампавао и мењао, то је био случај и са овом приповетком, коју је две године касније, 1897, објавио у Бранковом колу под насловом *Владина тајна*, да би коначно ову приповетку 1902. објавио у оквиру *Београдског ирича*. Дакле, Матавуљ се определио за другу верзију ове приповетке, која се и даље штампала, док је прва приповетка заборављена или је просто настала очи Божића и имала пригодан карактер. Реч је заправо о две приповетке које се разликују у детаљима, именима и пореклу ликова, нијансама у завршетку радње, док је сама суштина и окосница приче заправо остала иста. Такође, и Достојевски има две готово идентичне приповетке које су насловљене као *Малишан код Христџа на божићној јелци* и *Мали Христџов џоложајник*, које су објављене, такође, у другој половини 19. века, али и готово четврт века пре Матавуљевих *Београдских ирича*. Приповетка *Мали Христџов џоложајник* је готово у целости инкорпорирана у приповетку *Малишан код Христџа на божићној јелци*. У овом раду ћу се, пре свега, бавити везама у приповеци *Малишан код Христџа на божићној јелци* и приповетком *Болесни Влада*, наравно са освртом на обе поменуће верзије истих приповедака.

Приповетке Достојевског и Матавуља на микроплану и макроплану имају више сличности него разлика. Почев од структуре приповетке која је слична. Наиме, Достојевски користи уоквирену причу, односно причу тзв. прстенасте структуре. Приповетка Достојевског је фрагментирана, односно подељена у две целине. У уоквиреном делу приповетке, Достојевски објашњава на који начин су настали редови који следе, и заправо се оградајује од истинитости догађаја о коме приповеда, али нас уверава да је прича настала на основу онога што је заправо реалност. У овом делу Достојевски даје уопштену слику деце која живе на улици, на рубу егзистенције, даје, такође, и слику порочних родитеља и окружења овакве деце, која и сама пре времена постају преступници, који по сваку цену желе своју слободу и само у њој знају да бивствују. У бити ове приповетке испричана је судбина једног конкретног дечака који се нашао на улици. Достојевски нам се обраћа у првом лицу једнине, што значи да свет ове приче видимо кроз перспективу наратора. Сличним поступком служи се и Матавуљ. Заправо, оквир његове приповетке представља прича о Подстанару<sup>2</sup>, док је у бити приповетке испричана прича о дечаку Влади. Такође, и Матавуљ своју приповетку даје у фрагментима, односно приповетка се састоји из три целине. Поред тога, и Матавуљева приповетка писана је у првом лицу једнине, али овде немамо наратора већ приповедача, односно о стварности ове приче не сазнајемо кроз перспективу аутора већ Подстанара, који је и лик у овој приповеци. Следећа сличност се огледа у наслову ових остварења. Приповетка Достојевског је насловљена као *Малишан код Христџа на божићној јелци* док Матавуљева приповетка *Болесни Влада* у поднаслову садр-

2 Реч је о подстанару који се досељава у кућу у којој живи дечак Влада, с обзиром да је овај лик у приповеци није именован, у наставку текста ћу о њему говорити као о Подстанару. У приповеци *Влајкова тајна*, овај лик се зове Влајко.

жи и ознаку Божићна причца. Овај моменат је, поред очигледне сличности, веома значајан јер је реч о писцима који су изникли из хришћанске, православне традиције, и чије је целокупно дело обојила и специфична религиозна димензија.

Даље Достојевски приповеда о судбини дечака који се нашао на улици „неког огромног града“, ставивши неког по знаке навода, читаоцу је, заправо, индиректно саопштио да радњу ситуира у Москву, или неки други велики, руски град. Ова чињеница нам је значајна јер и Матавуљ своју причу ситуира у Београд, као највећи српски град. Следећа сличност огледа се у узрасту дечака о којима је овде реч. Заправо, и Влада и Малишан<sup>3</sup> имају шест година. Следећа сличност огледа се у времену у коме се дешавају радње ових приповедака. Достојевски прати један дан овог дечака, и то конкретно Бадњи дан и Божић, са којим се ова прича коначно закључује, док Матавуљ прати судбину дечака Влада од почетка јесени до Божића такође. Малишан Достојевског живи у подруму, односно хладном и влажном сутерену. Дечак је немарно обучен, што заправо сигнификује материјалну ситуацију његове породице. Дакле, несумњиво је реч о сиромашној породици. Матавуљев Влада, такође, живи у нехуманим условима. Овај дечак је скоро цео дан затворен у мрачној соби, која се осећа на трулеж, и која је испуњена дограјалим намештајем. Такође, и овај дечак са хендикепом занемарено је обучен, а касније ћемо видети да је поред физичког занемарења, овај дечак и емотивно занемарен од стране породице. Овде је веома значајно приметити да су у обе приповетке сва врата и прозори у којима ови дечаци живе, али и која примећују на улици, без изузетка затворени. Оба писца су преко овог детаља желела да нам пренесу једну дубљу поруку. Заправо, на дубљем плану ова чињеница сведочи о затворености и неприступачности света и стварности у којој ови дечаци живе. Такође, овај детаљ се може довести у блиску везу са Библијом и идејом Новог Јерусалима и света отворених врата. На основу овакве затворености, свет у приповеткама можемо тумачити као свет без божјег принципа. Док је Малишан у простору који је затворен (подруму), он је такође и у простору који је потенцијално опасан за њега, о чему сведочи чињеница да на улици не може да изађе од паса које су опколиле простор, те да би изашао на улицу он мора да прође одређену иницијацијску фазу, о чему сведочи и наставак ове приповетке. Овај дечак је гладан и без могућности да задовољи основне физиолошке потребе. У истој ситуацији је и болесни Влада, који је затворен у четири зида због хендикепа који му онемогућава да се креће. Значајно је поменути и то да простор у коме бивствују ови дечаци бива обележен апсолутним мраком, што оба писца на више места у тексту понављају.

Следећа сличност огледа се на плану чланова породица ових дечака и њиховог порекла. Заправо, Малишан има само мајку, која лежи болесна односно мртва у сутерену у коме живе. Реч је о неименованој жени која се доселила у велики град, из непознатих нам разлога. Даље, о оцу овог дечака немамо ни један податак. Такође, и Влада нема оца за кога знамо да је био коцкар и да је рано преминуо. Дакле, и овај Матавуљев дечак има само једног родитеља- мајку. Поред мајке Влада има и баку, али и два пријатеља, што ће направити велику разлику између ова два дечака. На ширем плану, такође, можемо уочити сличност која обележа-

3 Достојевски у својој приповеци неименује дечака о коме говори, зарад што боље јасности у тексту ћу овог дечака ословљавати као Малишан, што сам преузела из наслова. Овај моменат је разлика у приповеткама Достојевског и Матавуља, јер је Матавуљ именовao свог дечака. Чињеница да Достојевски то није урадио, учинила је ову причу универзалнијом у односу на Матавуља, који оперише конкретним ликовима, односно именованим ликовима.

ва све ликове који се појављују у овим редовима. Реч је својеврсној бездомности и сеобама које су сви ликови Достојевског и Матавуља претрпели. Сви ови ликови су из мањих средина дошли у град, при чему су обично те мање средине или села са позитивним предзнаком, док је град обично негативног предзнака. Такође, сеобе нису увек резултирале успехом, што видимо у обе приповетке. Малишан је са мајком дошао у град у коме их је задесила несрећа, док о свом пређашњем животу Малишан казује следеће: „Господе боже, какав град! Никада тако нешто није видео. Тамо, одакле је дошао, ноћу је црна помрчина- један фењер на целу улицу (...) Али је зато тамо било топло, и давали су му да једе, а овде- ах, Господе, да му је сад да једе!... И каква је овде врева и тутњава, каква светлост, и људи, и коњи, и кочије, и зима, и мраз!“ (Достојевски 1981: 182) Породица болесног Влада је, такође, претрпела сеобу, мајка и бака овог дечака су из Угарске и богате породице, стицајем околности, завршиле у Београду, у сиромашној кући. Никодије је такође из Санџака дошао у Београд, што је случај и са Подстанаром, с том разликом да о његовом пореклу нема података.

Следећа веза ова два дечака јесте то што живе на маргини друштва, и да су за то исто друштво у коме живе невидљиви, чак у понеким приликама и непожељни. Достојевски слика Малишана који отишавши од куће, у потрази за храном, заправо бива директно суочен са суровошћу света. Тачније, видимо дечака од шест година, који лута улицама, и пратећи реакције свих оних са којима овај дечак долази у сусрет, откривамо и његов новонастали положај. Овај дечак је, дошавши са мајком у сутерен у коме живе, а која убрзо након тога умире, што овај дечак с обзиром на узраст не може да схвати, пошао у свет. У згради у којој живи с мајком, живе и некакви станари који за читаоца нису видљиви, јер за празнике нису код куће. Дечак види само пијаног човека и болесну старицу. Газдарица ове куће је ухапшена, из недовољно јасних разлога. Ситуација је безмало идентична у кући болесног Влада. Видимо свет који краде, који је дубоко загризао у нерад и неред, како физички тако и духовни, овде, пре свега, мислим на баку овог дечака, која је још пластичније описана у приповеци Влајкова тајна.

Јунак Достојевског, изашавши на улицу, бива одушевљен величином града и количином светла коју види у граду. Оно што овај дечак не примећује јесте слика чувара реда који се окреће када приметити Малишана, правећи се да истог не види. Читалац уочава жељу овог дечака да буде део друштва, део у игри с децом. Заправо дечак кроз стакло (затворених прозора, опет) посматра своје вршњаке: „А шта је ово? Ух, какво велико стакло, а у соби неко дрво до таванице. То је јелка, а на јелци колико свећица, колико златних хартијица и јабука, а свуда око ње луткице и мали коњићи; по соби трче деца, лепо одевена, чиста, смеју се и играју се, и нешто једу и пију.“ (Достојевски 1981: 182) У овим редовима су сажете све жеље овог дечака, који посматра следећи приказ: „...и, ето, поново је видео кроз друго стакло собу, и тамо је дрвеће, а на столовима разни колачи: од бадема, црвени, жути, и седе тамо четири богате госпође, па ко дође, оне му дају колача, а врата се отварају сваки час, са улице улази много господе.“ (Достојевски 1981: 183) Ушавши у овакав свет (кроз једина врата која су била отворена), дечак бива веома грубо одбачен: „Једна госпођа брзо му је пришла и тутнула у руку копејку, па му је отворила врата- на улицу!“ (Достојевски 1981: 183) Видимо врата која су се у овом случају отворила, како би Малишана грубо и заувек избацила из таквог света. Исту атмосферу и осећање препознајемо и у Матавуљевој причи. Заправо, Влада је као појединац апсолутно изолован и од породице и заједнице у којој живи, далеко од очију света је овај дечак. Затворен у својој соби, или још прециз-

није закључан, овај дечак је још даље од света, али на тај начин је и донекле заштићен од суровости истог. Подстанар који се усељава у кућу, заправо, мисли да у кући живи папагај, а не дечак. На овај начина нам је Матавуљ суптилно сугеришао положај дечака који је готово изједначен са животињом.

Међутим, овај дечак апсолутно има вољу за животом, и поред ситуације у којој је, о чему нам сведочи његова потреба да буде окружен људима, да стиче пријатеље, односно потреба детета да буде вољено. Ако бисмо посматрали овог дечака кроз Ерос и Танатос, учили бисмо веома јасну жељу за животом, пре свега кроз потребу да има пријатеље и кроз огромну радозналост коју исказује, а која се види кроз дечаково интересовање за географске карте и Зоологију, односно кроз његово интересовање за свет у коме живи. Даље, кроз дијалог овог дечака са Никодијем и Подстанаром, уочавамо и дечаково интересовање за свет одраслих (јер са децом није имао контакт) и њихове међусобне односе. У приповеци *Влајкова шајна* Матавуљ одлази и корак даље те нам даје географске карте које је овај дечак исцртао сликама дечака и девојчица који се купају у мору, чиме је изразио своју жељу за оздрављење. Такође, овде се веома лако може уочити и својеврсна метатеза Ероса и Танатоса. Наиме, дечак узраста од шест година је успео да замени ова два пранагона, у том смислу да се радује смрти, као нечему добром, јер ће након смрти све његове недаће исчезнути:

„Лекар ми сад каже да ћу умрети, и ја волим да умрем.

Иако ми је било јасно, да дете не разуме значење тих речи, ипак ме потресе мирноћа са којом је то изговорио.

- А зашто би волео да умреш, Владо? – запитах, смејући се.
- Ја не знам зашто, али ми баба каже, да ме онда не би ништа болело.
- А сад те све боли, јадно дете?
- Све ме боли кад Никодије није код мене...“ (Матавуљ 2007: 450)

Исти осећај Ероса и Танатоса присутан је код Малишана. Тачније, овај дечак лутајући улицама тражи децу са којом би могао да се дружи и идентификује. Пажњу овог дечака, иако већ помодрелог од хладноће, привлаче сви они прозори кроз које види децу и велике јелке, али играчке и храну коју може да види у њиховом окружењу.

Матавуљев дечак осећа усамљеност чак и у својој кући, и недостатак љубави од мајке и бабе, док дечак Достојевског ту врсту недаће и усамљености доживљава на улици бежећи од људи али и деце: „Одједном му се учини да га је неко отпозади зграбио за капутић: велики и зао дечак стајао је поред њега, и изненада га ударио по глави, збацио му капу, и ударио га ногом испод колена. Малишан се преврнуо на земљу; тада људи повикаше, он претрну од страха, скочи и поче бежати (...)" (Достојевски 1981: 183) Из овог одломка видимо како Малишана доживљавају вршњаци. Спас од оваквог света Малишан налази утрчавши „испод неке капије“, дакле, опет је реч о затвореним вратима. Такође, и у случају Малишана долази до својеврсне метатезе Ероса и Танатоса. Међутим, овде се та метатеза не дешава на плану свести, као код Влада, већ се дешава у ониричком кључу, тачније у сну, или на међи живота и смрти. Избачен из овог живота, ако тако могу рећи, овај дечак се нашао у суровој, руској хладноћи на којој је заспао. У тренуцима у којим је тонуо у сан, овај дечак је размишљао како ће опет поћи да погледа лутке које је то вече видео и у тим мислима је вероватно наступила бела смрт, али и леви снови који су се остварили за овог дечака. Заправо, у сну или смрти овог дечака су прихватила деца, која су га позвала да са њима кити јелку. Дечаку је неко пружио руку у светлости и са призором велике јелке: „... о каква

светлости! О каква јелка! Где је он то сад: све блиста, све се сија, а свуд око њега лутке- али не, то су све дечаци и девојчице, само тако сјајни, сви се они вију око њега, лете, сви га љубе, узимају га, носе са собом, и он сам лети, и види: гледа га његова мама, и смеје му се радосно.“ (Достојевски 1981: 184) Дечак сазнаје да му је Христ омогућио спас и да је реч о Христовој јелки, као и да је окружен децом која су имала његову или сличну судбину.

Дакле, овај дечак је свој спас пронашао онда када му је Христ отворио врата оноземаљског света. Малишан је пре ових, јединих отворених врата, претрпео велики број затворених врата, али и осећај усамљености, исти такав осећај имао је и дечак Влада непосредно пре смрти. Заправо, овај дечак је доживео кратко али болно непријатно изненађење када су га Никодије и Подстанар изнели из собе, у коју је увек био добродошао, не рекавши му разлог. Дечак је ово веома тешко поднео, међутим када су га вратили у топлу и осветљену собу, чекала га је велика јелка и поклини: „Тада је јадни Влада први и последњи пут прославио Бадњи дан, онако, како му је детиње срце могло пожелети“ (Матавуљ 2007: 451) Велики значај у часу умирања или непосредно пред смрт, имају песме које ови дечаци певају. Малишан Достојевског чује песму која је певана гласом његове мајке, што се може довести у везу са Богородицом и Христом који је рођен на Божић, када Малишан и његова мајка умиру. Док Влада пева Рождество твоје, које завршава плачући, што опет може бити сигнификатор Христовог рођења.

Матавуљ своју причу завршава на следећи начин: „Али ми смо већма уживали гледајући, уживање бедног, нејаког створа, који је на свет дошао, да му одмах с почетка испије сву горчину живота, која је другима распоређена на махове.“ (Матавуљ 2007: 451) На овај начин обе приче су могле да се заврше. Веома је важна игра светлости и таме коју користе оба писца. Достојевски наглашава мрак у коме живи његов малишан, док је град представљен кроз одушевљење овог дечака због количине светлости, међутим реч је пре о варци светлости, јер дечак види светлост улице, док је светлост дома или кућа увек виђена кроз спуштене завесе. Дакле, реч је о привиду и лажној светлости, док је она права светлост доведена у везу са Христом. Исти поступак користи и Матавуљ, Владин свет је обавијен мраком, затвореношћу, трулежом и смрадом, док овај дечак светлост види седећи на прозору Подстанарове собе, или сунчаној страну ходника, али да би могао ту да седи било би неопходно да му неки од пријатеља помогне. Коначна светлост, односно милост у овом случају је повезана са милошћу божјом.

Достојевски у приповеци *Мали Христов положајник* наглашава да су сва деца која на небу ките јелку заправо Христови положајници. Ове реченице у приповеци *Малишан код Христа на божићној јелци* нема, али ова приповетка заправо иде у прилог таквом схватању оноземаљског. Док је у приповеци Влајкова тајна дечак Емил сахрањен једног пролећњег дана, што је и суштинска разлика ове две Матавуљеве приповетке. У другој и коначној верзији Матавуљеве приповетке присутна је једна болна и нехумана идеја тајне, о чему сведочи и сам наслов. Заправо, Влајко Н. не говори својим пријатељима зашто све више времена проводи код куће (дружећи се са дечаком Емилом) читалац на основу овог момента стиче утисак да је дете поистовећено са тајном, што најсуптилније сведочи о маргинализацији деце коју су Достојевски и Матавуљ на свој начин осликали. Достојевски у првом делу своје приповетке говори уопштено о деци која заврше на улици и разлозима због којих се то дешава. Реч је обично о родитељима који су преступници, нерадници и алкохоличари, што се може довести у везу са

Влајковом тајном, јер су у овој верзији Матавуљеве приповетке мајка и баба де-чака Емила веома порочне, нерадне и неодговорне жене.

Обе приповетке, с једне стране, можемо посматрати и као слику света у коме живимо, и као критику друштва, али су оне пре свега болно сведочење и сли-ка душе ове маргинализоване деце. Постоје многобројне сличности ових при-поведака преко наслова, форме, структуре, ликова, живота и његовог окончања ове деце, религиозног подтекста. Међутим, оно што највише спаја ове приповет-ке јесте идентична атмосфера бола и апсолутне отуђености, која је још суровија када се говори о деци. Иако је Достојевски описао једно мучно и болно искуство, у његовим редовима осећа се велика топлина и спас који је засигурно дошао, док код Матавуља такве топлине заправо нема. Матавуљ је о овој теми писао у окви-ру *Београдскох прича*, где видимо у причи *Циџански укои*, децу која такође живе у нехуманим срединама и просјаче, али се та слика умногоме разликује од слике детета у делима Достојевског, која је у многим случајевима невино и свето осли-кана, са много љубави, топлине и једне специфичне брижности коју Достојевски има за своје јунаке.

## Литература

Матавуљ 2007: Симо Матавуљ, *Приповејке III*, Београд: Завод за уџбенике.

Достојевски 1981: Фјодор М. Достојевски, *Вечни муж и друге приче*, Београд: Рад.

The picture of a child in the short stories „Ill Vlada“, Sima Matavulj and „The little child to Jesus Christ on the Christmas Tree“ Dostoevski.

## IMAGE OF THE CHILD IN THE SHORT STORY "SICK GOVERNMENT" SIMO MATAVULJ AND "TODDLER WITH CHRIST ON CHRISTMAS TREE" DOSTOEVSKY

### Summary

In the work that follows, the author of the text will try to illuminate the picture of the child in the short story The little boy to Jesus Christ on the Christmas Tree from Dostoevski and in the short story „Ill Vlada“ from Sima Matavulj. In the introductory part of the work I will deal with the picture of the child in the Serbian and in the World's literature. I will try to illuminate the ways which authors use to present the pictures of children in literature. I will point out on the annular structure of the both short stories, fragmentation of the short stories, similarity that we recognize in the title. Furthermore, I will point out on the similarity of destiny of two boys from these short stories, first of all, through the social conditions in which they live, age, family relations, reverse experience of Eros and Tanatost, the ways for finding a salvation over the tragic ending of these children. Through the comparative analysis set like this we will point out the relations of these authentic works and two different authors.

*Key words:* picture, child, short story, religious

*Aleksandra Tomić*



Јелена Вељковић Мекић<sup>1</sup>  
*Крађујевац*

## ПОЕТСКИ И ПРОЗНИ ТЕКСТОВИ ЗА ДЕЦУ ДУШАНА РАДОВИЋА

У раду се анализирају поетски и прозни текстови за децу Душана Радовића, с циљем да се истакну квалитет, иновативност, неконвенционалност његовог поетичког поступка и посебан однос према дечјем реципијенту. Закључак који се намеће приликом читања Радовићевих књижевних текстова јесте да су најупечатљивији сегменти његове поетике игра, онеобичавање, ведрина, минус поетупак у истицању етичких начела, што не подразумева и минус поступак педагошких начела, подсмех устаљености и конвенцијама, хумор и прижељкивање реципијента који ће бити одговарајући регулатив за поетску игру и равноправни саговорник овог типа комуникације.

*Кључне речи:* књижевни текстови за децу, Душан Радовић, игра, поетика неконвенционалности, дечји реципијент

У раду се анализирају поетски и прозни текстови за децу Душана Радовића, с циљем да се истакну квалитет, иновативност, неконвенционалност његовог поетичког поступка и посебан однос према дечјем реципијенту. Уз поједине одговарајуће примере из поезије и прозе, и то превасходно кроз аспект игре, који ће понајпре и бити образложен, јер се може схватити вишеструко, биће објашњени Радовићев поетички поступци којима постиже поменуте резултате. Циљ рада јесте да установи игровне принципе због којих његови књижевни текстови јесу зачуђујући, необични, изненађујући и који му омогућавају статус изразито модерног и неконвенционалног песника, педагога и саиграча дететовог у рецепцијској игри читања.

Како се питање игре у поезији за децу Душана Радовића отвара као једно од најзначајнијих, самим тим што је изазвало многе наше критичаре и теоретичаре да кажу понешто на ову тему, кренућемо од покушаја пружања нашег одговора. Неопходни услови за улазак у игру и пресудни чиниоци за њен ток су слобода у избору, активност играча, жеља за победом, док у случају рецепцијске игре овај се услов може превести као освајање песме, односно њено разумевање. Наравно, постоје различити типови разумевања, при чему је потребно имати на уму и предразумевање као индивидуалну способност реципијента, одређен хоризонт очекивања са којим свако од нас приступа књижевним текстовима. Не може се никад са сигурношћу тврдити да је разумевање неког текста потпуно, нарочито уколико је базирано на полифоној структури и открива при сваком новом читању нека друга значења. Ипак, када имамо на уму разумевање песме или приче за децу случај није овако комплексан, мада се и у области књижевности за децу неретко јављају примери који носе у себи скривено значење, па и оно које се разазнаје тек у искуственој читалачкој свести. Средства којима се служи Радовић јесу свеприсутна ведрина, отклон од озбиљних тема и притиска било које врсте, отвореност ка примаоцу, и, можда најбитније, препознатљив принцип игре.

<sup>1</sup> vmjelena@yahoo.com

Разумевање Радовићевих књижевних текстова дешава се управо кроз игру која се може препознати као изненађење или апсурд, као игра заснована на хумору, језичка или ритмичка игра. Најчешће лако препознатљива за дечјег реципијента, она за последицу има задовољство, које је исте вредности као и естетска реакција коју изазива лепо, те се задовољство као резултат целокупног естетског ужитка може у случају поезије и прозе Душана Радовића посматрати кроз игровни аспект који захтева ангажовање читалачке свести. „Принципијелна незавршеност и дијалогска отвореност Радовићевог уметничког света оставља читаоцу могућност за нове сличности, разлике и синтезе, тако да је читалац слободан, па чак и подстакнут да даље тражи.” (Јовановић 2001: 41) Заокруженост игре коју заговара Радовић својом поетском структуром не може се остварити у комуникацији са пасивним читаоцем, већ је за то потребан активан читалац који ће пристати да га песма води у фантазију, који ће тражити своју „истину” и који ће своју уобразиљу ослободити стега и одговорити личним искуством и само себи својстваним асоцијацијама на изазов песме.

Славица Јовановић истакла је да је Радовићев песнички поступак игра која представља пут до мудрости, на шта је потребно додати и то да Радовићево песништво заговара и мудрост игре. Због чега су то две различите ствари? Прва хипотеза је усмерена на објашњење самог песника да је „игра само поступак, начин да се савременијим средствима дође до неке слике или мудрости” (Радовић 1991: 9), дакле усмерена је ка циљу и исходу песме, док друга истиче саму вредност таквог уметничког поступка и значај и величину игре у тактичко-стратегијском смислу изградње песничке творевине као складне звучно-значајске креације. Према томе, игра се не може довести у везу са безидејном лудистичком формом неке песме. Управо супротно, игра се, у неким случајевима, може схватити као међупростор између лудости и мудрости, али је у случају вредних поетских текстова ближа мудрости и песниковој умешности. Радовићева игра „никада није без смисла, њен смисао је првенствено у трагању за смислом и у откривању смисла” (Јовановић 2001: 56). Игра, или, боље рећи, игре, пошто их има више врста, а и могу се јавити више игровних принципа у једној песми, схватају се као конструктивни елементи песничке структуре од пресудне важности — они који доприносе складу и кохерентности књижевног текста.

Као пример који ће поткрепити претходно речено може се навести песма Шта сам све имао заснована на деконструкцијским начелима. У овој песми Радовић је приступио игри која ће се само у површном читању чинити незавршеном. Песнички субјект је на почетку песме имао пола стола, пола вола и пола динара, затим је пола вола појео, док је пола стола заменио за пола чиче који је знао пола приче, а све је то „било јуче,/ у пола осам,/ на пола пута/ између Северног и Јужног пола,/ дакле – на полутару”. Поред више пута поменуте половине нечега, на чему је заснована језичка, али и семантичка, игра у песми, пажљивом читаоцу неће промаћи да песнички субјект не испреда своју причу до краја, јер му је остало три половине нечега<sup>2</sup>. То је управо исти број половина са колико је песма и започета, те остављајући песму „на пола” песник је још још једном указао на семантику половине и смислено заокружио структуру песме, чиме је игра спроведена до краја.

2 Определили смо се за синтагму половина нечега из тог разлога што сматрамо да је бит ове песме у истицању значења половине и поигравању са семантичком и формалном структуром песме кроз то значење.

Онеобичавање реалности песник је реализовао кроз песму *Да ли ми верујете*, у којој је оно што представља дечју свакодневицу и мале обавезе које најчешће деца не воле приказао кроз игру и самим тим их учинио лакше прихватљивим. Песма је изокреталица, не по форми већ по својој семантици. Само дечје искуство довољно је да се утврди семантичка игра коју заговара песник у својој, поред Страшног лава, вероватно најпознатијој песми. Односно, све што се дешава јунаку дечаку у овој песми јесте у супротности са искуством које готово свако дете поседује. У првој строфи то је трајање чина умивања који се у Радовићевој интерпретацији посредством хиперболе протегало на сваки дан без престанка и који са собом повлачи „катастрофалне” последице као што су ненормалан раст ушјују и тањење коже. У другој, дечаку мајка стално виче да престане, али он упркос њеним упозорењима не престаје што га одводи у болест. У трећој строфи долазак лекара и његова забрана умивања су апсурд учинили потпуним. Дакле, нереалне околности огледају се у трајању чина умивања, изреченим забранама, и у дечаковој болести, односно у дечјем делању, понашању одраслих и последици. Коментар „Да ли ми верујете?” јесте у функцији додатног ангажовања дечје свести и самосвести. Зачикивајући дечје искуство, песник тера свог реципијента на промишљање и поређење себе са дечаком јунаком из песме. Одговор и није толико важан, те је по томе песниково питање по суштини реторичко, јер подједнако задовољава и један и други одговор, будући да се са потврђним одговором задовољава дечја уобразиља и игра, док негативни одговор, као последица промишљања, доноси задовољство у откривању игровног принципа изокретања на којем је песма заснована. То су довољни разлози који иду у прилог тумачењима ове песме као педагошке. Петровић доводећи у везу Змајеву песму Пери руке са Радовићевом *Да ли ми верујете* примећује да је други окренуо тему одржавања хигијене «наопачке» и да „поучава без трунке дидактизма другим језиком, једном друкчијом игром” (Петровић 2011: 160) Дакле, поука постоји али у судару са апсурдом чиме је постигнуто сасвим другачије дејство у малом реципијенту но што изазива Змајева песма која остаје у равни какве лекције и опомене.

Радовићева песма која завреднује нарочиту пажњу и која је вероватно и најчитанија и највише пута помињана од стране наших критичара јесте *Сирашан лав*. Почетак песме уводи читаоца у поетски свет бајке. Устаљени предњи план бајки „Био једном...” песник је искористио како би се код детета читаоца ангажовали механизми маште и уобразиље, замишљања који су неопходни да се активира свесна самообмана. Песник је водитељ фантазије, али му је рецепијент неопходан и из тог разлога га не заборавља, већ је стално окренут ка њему схватајући да без његовог активног учешћа сав труд креирања страшног лава и његових карактеристика и радњи узалудан. Питања, она која се читају, али и која се наслућују у тексту, и реплика „Страшно, страшно!” која се понавља после сваког стиха имплицирају присуство читаоачеве свести. Питањима се повећава знатжеља и поспешује жеља да се упознамо са тим чудним и сташним лавом и да сазнамо шта се са њим дешавало, док је коментар „Страшно, страшно!” у функцији потврде претходно прочитаних стихова. И питања и коментари који стварају илузију дијалога израз су песникове вере да је разговор који се заснива на илузији и апсурду могућ и остварљив у дечјем замишљању, преосмишљавању и надоградњи стихова из песме. Последња реплика „Страшно, страшно!” поседује двоструку благо иронијску црту, једна се иронично односи према радњи песме, односно према „трагичној” судбини јединственог лава, будући да је сву његову страхоту дечак Брана избрисао у једном потезу, док се друга иронична

црта пројектује и остварује на равни рецепцијског чина када замишљени реципијент, изговарајући ове речи готово по претходно утврђеном шаблону без промишљања семантике претходног стиха не прихватајући крај игре, не схвата да у њему нема ничег страшног. У завршетку песме песник је успео да деконструише целокупан (јакко успешан) покушај изградње једног тако страшног лава и да га преведе из фантастичне области маште где се оваплотио као могућ, јер га је вера учинила стварним, у област материјалног света и то као продукт креативног цртања дечака Бране. За песника се завршава моћ игре на месту где је ту моћ преузео неко други, лав се из његове уобразиље пренео на празан папир (избрисан је). Али, то не значи да је прича о страшном лаву завршена, већ управо супротно, да може да започне изнова и то на сасвим нов начин кроз различите врсте креативних дејјих игара (језичких, ликовних, угре улога и тд.). Посебност лава је у његовим необичним одликама: он поседује три ноге и три ува, што је вероватно последица грешке у Бранином цртању или намерни индивидуални маштовити приказ који подлеже онеобичавању познатих карактеристика лава, такође је особен по хиперболичности у избору јеловника: трамвај цео и облака један део. Ова песма представља једну од лепших похвала игри (креацији) и уобразиљи (рекреацији, веровању). Како је рецепијент утврдио неограничену моћ игре, прецеденцију која се огледа у томе да се у једном потезу брише сатворени свет и да се увек крене изнова, последња реплика рецепијента могла би да се протумачи и као потврда и хвалоспев страховитој моћи игре и играња.

Радовићев песнички опус одликује се посебношћу и јединственошћу потетских ликова. Они могу бити необични по изгледу, карактерним особинама и радњама које обављају. Тако лав (*Сирашан лав*) има три ока, три ува, три ноге, може да поједе трамвај цео и облака један део, плави зец (*Плави зец*<sup>3</sup>) зна да свира, плете, кува, шије, да говори француски и још понешто, час је присутан и стваран, а већ следећег трена неухватљив и доноси сумњу у своје постојање, док је брод (*Позив*) чувен по свом необичном имену којим позива рецепијента на игру. Песма *Позив*, после директног обраћања деци (Поштована децо!), започиње стиховима: „Овај дивни, овај страшни брод зове се/ САНГЛБАНГЛТИН-ГЛТАНГЛРОД!/ Капетан му је/ Кристифоријуса Колумбуса унук/ или неки мало даљи род”, којима песник упознаје читаоца са светом који ће бити оквир за игру. Услов да би неко постао морнар овог необичног брода и да би се упутио у далеке неистражене пределе садржан је у брзом изговарању назива брода, а затим је све могуће. Позив се односи на фонолошке игре (брзалице) и игре маште (фантастична путовања). Песма само нуди услов за улазак у свет игре и понеку могућност, као што је пловидба за Африку, шанса да се пуши лула, да се једу банане и друго хавајско воће и да се неко направи важан, али је сама реализација игре остала и за песника тајна. Обраћање деци, а не детету, подразумева да свако дете има индивидуални прилаз, могућности и жеље који ће бити пресудни чиниоци у његовој фантазији и који ће дати особен печат стваралачкој игри као резултату одговарања на позив. „Иако укупан број песама Душана Радовића није велики, он је у једном стваралачком моделу песме – драматични заплет, кулминација неизвесности и експозиција изненађења са обртом у последњим стиховима у који-

3 Ова песма је богата значењима, те се може тумачити на више начина. Љуштановић ће је тумачити алегоријски и изрећи суд да се „због снажног конституисања њене предметности и потоњег апсолутног нестајања, може читати као митска прича о настојању да се ухвати лепота, смисао и сврха људског живљења” (Љуштановић 2008: 214). У њој ће препознати и Радовићев песнички манифест као потрагу за песмом.

ма се даје откриће загонетке – дао низ изванредних остварења. Остајући веран том изабраном моделу у својим стваралачким поступцима, он је остварио разноврсне поетске јунаке, видове заплета и разрешења. Разноврсност његове поезије је одлика која привлачи пажњу реципијента, а извесна «правила» догађање песме уткана су у игру која увек почива на неким моделима, узусима и има своје законе одвијања.” (Марковић: 78)

Приче Душана Радовића нису нарочито засићене смисленим садржајем, често су неоптерећене смислом, чак и апсурдне. Стога је и цела структура његове приче нестабилна, урушава се на местима на којима читалац очекује заплет, неко дешавање, разрешење или поруку. То не значи да Радовићева проза не поседује квалитете склада и кохерентности. Напротив, она може бити збуњујућа, изненађујућа, неконвенцијална, може разбијати наше хоризонте очекивања или нас оставити у чуду „недочитаности”. Све поменуто јесу (анти-)правила којима се руководи писац, те се склад текста и базира на њима.

Велики број прича Душана Радовића почиње тако што ће се главни јунак (јунаци) наћи у центру неког збивања. Писац често не губи време на дуге експозиције и на упознавање са јунацима, већ читаоца одмах уводи у њихово поље делања, те ће причу започети са „Једног дана, један мишић нашао је на тавану велики округли сир” (*Прича о незахвалном мишу*) или „Срђан Живковић пустио је бркове, иако је имао тек седам година” (*Бркови*). По наведеним примерима почетака, следи динамично приповедање у класичном маниру, односно приповеда се о ономе шта се даље дешавало се поменути ликовима. Ипак, Радовић се понекад креће кроз своју наравију без нарочито интересовања за логичан ток приповедања, за радњу која ће имати свој узрок, ток и последицу, па и за заплет. Прича *Штипаљке* почиње реченицом „Једна штипаљка уобразила да је птица...”, што је уједно и најзанимљивији догађај у тексту. Овом реченицом Радовић је задобио пажњу читаоца, приповедање почиње *in medias res*, обртом у свести јунака који се одиграо већ на самом почетку, те читалац може бити само у стању усхићења пред оним шта се све даље може збити. Међутим, дешава се управо супротно, јер потпуно истој уобразиљи подлеже и друга и трећа штипаљка, а метаморфозе су описане идентично само што се у поређењу надовезују на претходну, па структура приче донекле поприма форму песничког израза. На послетку су им се придружиле и четврта, пета и шеста штипаљка чиме се све више удаљава читалац од почетног одушевљења јунаком – штипаљком. У ишчекивању некаквог дешавања писац нам саопштава да „када су се ове ко бајаги птице сместиле/ на жице, запевале су следеће кучине и трице: / Кврц, квиц, квац, квуц!/ Кврц, квиц, квац, квуц!/ Кврц, квиц!/ Кврц, квац!/ Квуд!”. И то је свеукупно дешавање које ће нам Радовић у овој причи пружити. Заплет се у једном неklasичном смислу може читати у првој реченици, јер је све остало само последица тог необичног уображења штипаљке, и то што су јој се придружиле друге и то што су запевале необичну песму, док расплет у потпуности изостаје. У класичном завршном плану приче или бајке дат је расплет претходних догађаја, док у овој Радовићевој причи он обележен коментаром приповедног лица како је „чудно”, чак „права тајна”, „Прво: / Како могу и да мисле/ да су птице/ чим слете на жице?// И друго: / Кад већ мисле да су птице/ чим слете на жице,/ - где су чуле да су птице/ певале са жице: / Кврц, квиц, квац, квуц!/ Кврц, квиц, квац, квуц!//” чиме је само извршена ретроспекција претходних догађања. У бити ове приче јесте игра сама, магија приповедања која се игра, док оскудна фабула

подсећа на дечју игру улога у којој учесници у нечему погађају суштину лика, у нечему не.

Код Радовића се читају и почеци који не утичу умногоне на даљи ток дешавања нити су нужно повезани са „причом” која ће се развити до краја, као нпр. у *Причи за Гордану*. Одлазак у посластичарницу са девојчицом на почетку само је оквир којим писац жели да дочара да је неконвенционални вид понашања могућ и за одраслу особу, те ће он усвајити Горданин модел понашања, иначе сасвим природан за дете: поскакивање, узвикивање и сличне спонтане реакције, независно од места на којем се налази. Ипак, права бит приче садржана је у неконвенционалном начину приповедања познатих бајки, у причи о причи. Једна од првих бајки са којом се дете упознаје јесте *Црвенкапа*, али деци врло брзо досади устаљени начин приповедања ове бајке, те се писац опробао у контра обрасту: „није била једном једна девојчица, и није имала црвену капу, и нису је звали Црвенкапа...”. Писац је оваквим поступком у приповедању наишао на позитивну реакцију код девојчице, али и то није било дугог века: „Онда сам морао и друге приче да причам наопачке, а онда је Гордана рекла: и то је досадно, причај опет као пре!”. Необично, изокренуто, зачуђујуће приоритети су којима тежи како дете, тако и Радовић. „Тежња да се свему нађе нов приступ трајна је одлика Радовићевог стваралаштва” (Данојлић 1976: 147) Како неке приче започињу необично или се одвијају рушећи наш хоризонт очекивања, тако код Радовића налазимо и примере оних које ће нас изненадити својим завршетком. Како је кит постао домаћа животиња је прича која се завршава потпуно атипично: „Заборавили смо да вам кажемо. Он је, као и сви други китови, имао је на глави водоскок. Кроз његове ноздрве шикљао је високи млаз слане морске воде и просипао се на његове мале очи. Од тога су му очи стално биле црвене.” У завршном плану дати су подаци који обично долазе у предњем и служе да би се читаоци познали боље са неким ликом и створили целовитију слику о њему у својој уобразиљи. На крају приче овакви подаци лишени су функција које би вршили да су дати на почетку. Радовић се у овом случају послужио посебним приповедачким поступком у којем уобичајени епилог и његову функцију оцртавања слике света као коначне замењује са оним чега је било увек и што не упућује ни на какав крај, те стварајући лажни крај, намерно одузима ефектност крају фабуне.

Радовић на неконвенционалан начин гради и своје заплете. Пример лажног заплета имамо у *Причи о девојчицама*: он се заснива на непостојању четврте мачке која би унела равнотежу у причу, али писац и за овај проблем изналази решење: „Али ако и њу урачунамо, онда је све у реду.” Стваралачка делатност може да створи проблемску ситуацију, али и да доведе до помирења и склада, то је та лакоћа обитавања у области маште и уметности где је све могуће и остварљиво: јер како је заиста постојала „једна девојчица,/ И још једна девојчица./ И још једна девојчица./ Колико је то сада укупно девојчица?/ Укупно четири./ Зато што је била још једна, последња девојчица”, тако је постојала и непостојећа мачка која ће дисхармонију од четири девојчице и три мачке превести у склад: „Четири мачке и четири девојчице./ Четири и четири./ Баш је zgodно.” Овим поступком писац се нарутао могућем заплету и учинио га непотребним, као и уобичајеном хеши енду, док је, с друге стране, изрекао похвалу литерарном стваралаштву у којем је све могуће као и у дечјој машти.

Оно што је карактеристично за велики број ликова из прича Душана Радовића, јесте да су они зачуђујући по томе што нису ни по чему нарочити и посебни. Најчешће се не запажа ниједна њихова особина по којој би се издвојили.

Не поседујући нарочите квалитете или мане, не чинећи ништа нарочито храбро или од значаја, они се ни по чему не приближавају јунацима из класичних бајки, легенди и прича. У Радовићевим причама сусрећемо се или са групом јунака која ће бити обележена потпуном истоветношћу као што су шипалке, мајмуни и дугмета, или са засебним ликовима који остају усамљени у својој антихеројској посебности, што их у оба случаја чини антијунацима посматрано у светлу традиционалне поетике. Како делају у свету без класичног заплета и расплета немогуће је и да се остваре као јунаци. Тако је мали прст у *Причи о малом Ђрсићу* вечити траги-комични страдалник, док би се обућар Клин из *Приче о једној нејошлушној нози* без помоћи подметнуте гимнастичерове ноге клизао целог живота по Падајевцу. Нарочито је упадљива необичност њихових наума и то што ретко кад успевају у њему, као и немоћ да промене своју бит. Због тога се радња често зауставља на покушају или празној могућности, као у *Причи о краљу Пуши* или на неуспелом подвигу као у причи *Душметиа*. Може се десити да се радња и спроведе до краја али да изостане сврха и смисао постигнутог циља (*Шипалке*), или да се радња спроведе до краја али уз заслугу другог, где ће антијунак бити још више обезвређен (*Прича о једној нејошлушној нози*).

Писац нас изненађује и самим приповедачким поступком који подсећа на приповедање деце, што је нарочито евидентно у наивном становишту које је носилац целокупног идеолошко-поетичког концепта, али и синтаксичкој форми и избору вокабулара. Реченични склопови посве су једноставни, без сувишних речи, без мање познатих семема. Лако се намеће закључак да поменути прозни текстови Душана Радовића не садрже утилитарне поуке, чак ни смислене поруке које се могу уобличити ван читалачког искуства и доживљаја. Може се рећи да је он не умеће дечју читалачку свест само у радњу приче, већ и у срж приповедачког поступка. Ово становиште потврђује *Прича за Горданин сан*<sup>4</sup>, у којој је права прича она унутар оквине, али без оквирне нема исти значај и вредност. Приповедач у своју причу-бајку меће Гордану и чини је њеним главним актером, али у исто време она је и рецепијент приче о себи. Иако је целокупно приповедање засновано на пишчевој уобразиљи, девојчица као рецепијент постаје активнији саговорник радовићевског типа комуникације управо стога што је она у њеном центру и стога што просец идентификације са главним

4 Антиципација будућих потенцијалних догађаја које ће Гордана уснити и сугестивни одговори које ће приповедач изговорити у њено име приликом разговора са Чараластенима представљају бит приче у причи. Свет који креира Радовић за Горданин сан је бајколик и занимљив. Иако снови могу да послуже за најразноврсније и најмаштовитије спојеве фанастичног, надреалног, апстрактног и да се оваплоте кроз неповезиве фрагменте који ће онемогућити икакав логички след дешавања, као и смислено тумачење, Радовић се није послужио тим „замкама” снова, бар не у мери у којој је могуће. У Горданин сан ће доћи Чараластен који скаче на једној ноzi, јер је изгубио чарапу и она ће му дати своју. Размена је извршена и девојчица потпада под моћ чараластенске чарапе, тако да је улазак у нови свет, у овом случају чараластенски, последица не баш добровољне и свесне одлуке, већ пре немоћи у контроли и делању као што се дешава и у сну. Међутим, пошто ће постати њихова сестра и пошто ће закрпити огроман број чарапа заболеле је руке и молиће их да се врати кући, али је они неће пустити. И овде ће настати заплет. Гордана ће морати да покаже домишљатост и да се послужи преваром како би се вратила кући. Ипак Гордана има већу моћ од Чараластена, надмудриће их, и касније ће само на њој бити одлука да ли ће им понекад окрпити чарапе или не, да ли ће понекад мислити на њих и пустити их у своје снове. Прича се завршава Молбом звездама за Горданин сан: „Лакше, лакше, тим сребром реским,/ тим шљокицама небеским,/ том звечком,/ том успаванком,/ том добром прстирком пред/ њеним очима...” чиме се писац окреће од приче о Чараластенима и Гордани и у стилу успаванке завршава оквирну причу.

ликом, некад више а некад мање успешан, сада изостаје – он се подразумева, већ је задат, те се и за даље идентификационе процесе очекује да буду успешни.

Душан Радовић није песник дидактичар, чак, није ни песник педагог у традиционалном смислу речи. Он не претендује да својом поезијом изврши утицај на читаоца у практично-делатном смеру који даје сврховите резултате, нити жели да у младу свест уграђује моралне ставове пре но што је њихова вредност у стању да се појми. Ипак, то никако не значи да је свеукупно Радовићево стваралаштво лудистички конципирано и да у њега не налазимо песме које ће промовисати одређене вредности. Приоритети чистог и безбрижног детињства, вредности дечјег света које су неминовно пролазне и за којима одрастао човек често безуспешно жуди или их се радо сећа са носталгијом, задржавају се на пиједесталу у песничком стваралаштву овог песника. Душан Радовић је педагог у том смислу што ове вредности развија и поспешује, без тенденције да дете учини другачијим, одраслијим и његово песништво не би било толико убедљиво да песник не верује чврсто у предност детета над одраслим, у његову моћ и величину. Дете је добро управо због тога што је дете и прерана одраслост и зрелост није идеал којем треба тежити, те сваки покушај да дете удаљи од наивног схватања света у којем живи, од свега фантастике, ведре искренности, неспутане игре и маште, песник би схватио као насилну меру укидања слобода и права детета на сопство. Према томе, песник Душан Радовић јесте заговорник модерне педагогије која раније ретко разматране принципе васпитања измешта са маргина у центар својих разматрања и чини да дете из улоге објекта који подлеже утицају ради „правилног одрастања” његове свести постане (најчешће самодовољан и заокружен) активни субјекат, који као такав има своје предности у односу на одрасле.

Поента Радовићевих песама и прича огледа се у развијању (дечје) самосвести кроз игру. Идеалан читалац његових књижевних текстова је онај који се усуђује да одговори на изазов и да својој машти дозволи неспутане и неограничене узлете, јер ће једино на тај начин успети да се упусти у дијалог са песником и оствари задовољавајуће комуникацијске резултате. Радовић не покреће битна егзистенцијална питања и тиме и не доводи дете у незгодан положај у којем се мора наћи када не успева да одговори на све захтеве песме. То не значи да има мало вере у дечјег реципијента. Напротив, његови захтеви јесу очишћени од сувишног притиска реалности и тескобе свакодневног живота, али су зато не мање обавезујући у смислу ангажовања читаочеве пажње и афирмисања његових имагинативних и мисаоних способности, те су они спецификовани за дете-читаоца и његову спонтаност, слободу и игривост које му помажу да се боље сналази у решавању песничких „ребуса” но што ће то учинити одрастао читалац. У песничком поступку који не прецењује дете упућујући му тешка и неразумљива питања, а и не подцењује га тако што ће га ускратити за нешто ново или му подвалити безидејну играчку, огледа се дубоко поштовање према деци. Закључак који се намеће приликом читања Радовићевих књижевних текстова јесте да су најупечатљивији сегменти његове поетике игра, онеобичавање, ведрина, минус поетупак у истицању етичких начела, што не подразумева и минус поступак педагошких начела, подсмех устаљености и конвенцијама, хумор и прижељкивање реципијента који ће бити одговарајући регулатив за поетску игру и равноправни саговорник овог типа комуникације. Готово свака песма и прича овог песника обраћа се ономе што је у детету највећа способност и предност и оним механизмима којима ће дете моћи да ангажује своје биће и да



се укључи у све токове песме као полифоне игриве структуре која се развија пред њим и кроз њега.

### Литература:

- Данојлић 1976: М. Данојлић, *Наивна песма: Огледа о дечјој књижевности*, Београд: Нолит.
- Јовановић 2001: С. Јовановић, *Поетика Душана Радовића*, Београд: Научна књига.
- Љуштановић 2008: Ј. Љуштановић, *Брисање лава: (Поетика модерног и српска поезија за децу, од 1951. до 1971. године)*, Нови Сад: Дневник.
- Марковић 2007: С. Ж. Марковић, *Зайиси о књижевности за децу: писци и дела 4*, Београд: Београдска књига.
- Петровић 2011: Т. Петровић, *Увод у књижевност за децу*, Нови Сад: Змајеве дечје игре.
- Радовић 1983: Д. Радовић, *Понедељак*, Београд: БИГЗ, Народна књига.
- Радовић 1983: Д. Радовић, *Ушорак*, Београд: БИГЗ, Народна књига.
- Радовић 1983: Д. Радовић, *Среда*, Београд: БИГЗ, Народна књига.
- Радовић 1983: Д. Радовић, *Четвртак*, Београд: БИГЗ, Народна књига.
- Радовић 1991: Д. Радовић, *Антилоџија српске поезије за децу*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Радовић 2004: Д. Радовић, *Душкова кућа: избор најлепших текстова за децу Душана Радовића*, Београд: Via Connect.

## DUSAN RADOVIĆ'S POETRY AND PROSE FOR CHILDREN

### Summary

This paper analyzes the poetry and prose for children written by Dušan Radović, in order to emphasize quality, innovation, unconventionality of his poetic process and special relationship with the child as a recipient. The conclusion that we get when reading Radović's literary texts is that the most impressionable segments of his poetics are play, estrangement, serenity, minus procedure in emphasizing ethical principles which does not imply minus process in pedagogical principles, taunting habitude, conventions, humor, and wish that the recipient would act as an appropriate regulative for poetic play and equal participant of this type of communication.

*Keywords:* literary texts for children, Dušan Radović, play, poetry unconventionality, child recipient

Jelena Veljković Mekić



Милена Ивановић<sup>1</sup>

Бијељина

## СВИЈЕТ ДЈЕТИЊСТВА ИЗМЕЂУ ЈАВЕ И СНА – АНДРИЋЕВЕ ПРИПОВИЈЕТКЕ *ИЗЛЕТ* И *ЕКСКУРЗИЈА*

У приповијеткама *Излети* и *Екскурзија* бавимо се Андрићевим поимањем историје и легенде, те фантастиком као важним елементом његове поетике. Ове приповијетке ријетко су биле предмет интересовања андрићологије, а наше је мишљење да јесу интересантне за проучавање јер се дешавања одвијају на релацији прошлост – садашњост, сан – јава и Андрићев реализам у области приповиједања за дјецу уводе у потпуно други простор, онај исти који препознајемо у пишевом позном стваралаштву оличеном у збирци *Кућа на осами*.

У приповијеткама *Излети* и *Екскурзија* свијет снова, привида, халуцинација је медиј да се прича саопшти као доживљено или виђено, али увијек тако да се сучељава истина и легенда, реалност и фантастика.

*Кључне ријечи:* Андрићев реализам, легенда, фантастика, приповиједање за дјецу

У раду се бавимо Андрићевим приповијеткама *Излети* и *Екскурзија*, које спадају у циклус приповиједака за дјецу објављених у збирци *Деца* (1963). Ова збирка обухвата дјела настајала у разним периодима пишевог стваралаштва (од 1935. до 1960.), а посматране приповијетке припадају његовом стваралаштву педесетих година. Предмет нашег интересовања у овим приповијеткама јесте Андрићево поимање историје и легенде, те фантастике, као важних елемената његове поетике

Легенде као један ниво духовне и културне археологије нашле су мјеста у умјетности 20. вијека и у схватањима читаве епохе „као што је пагански материјал нашао место у хришћанству“ (Башчаревић 2008: 45). Према *Речнику књижевних штермина*, легенда (лат. *legenda* – оно што треба прочитати) је „спис о животу и делима светаца; - у француској, енглеској, италијанској фолклорној терминологији означава углавном категорију предања [...] по међународној класификацији народних прозних врста – приповедање на основу апокрифа и средњовековних хагиографија фолклоризовано усменим преношењем“ (РКТ 2001: 416–417).

У ширем значењу, „легенда се изједначава са изворним обликом приче чије је порекло у прадревности, па се тако схваћен термин примењује на све чудесне приче из прошлости засноване на мање или више аутентичној традицији“. Андрићево схватање легенде везује се за ону традицију у којој је легенда „синоним за предања и у којој се легенда јавља као супстанца свих древних прича [...] легенда се догађа на граници историјског и митског времена или у историјском времену“ (Башчаревић 2008: 49).

Историју Андрић употребљава на начин да читалац у њој препозна савременост, да препозна себе. Према Андрићевом мишљењу, свуда око нас у остацима историје и традиције, у ономе што је плод стварности и нашег искуства „мно-

1 milslavak@yahoo.com

штво је семена прича и самих прича у разним видовима, од митова и легенди, анегдота и цртица до повећих записаних прича. И многе су могућности искуства, посредног и непосредног, које нам може пружити импулсе за нове приче“ (Леовац 1993: 30).

Са овог становишта постављен је оквир како Андрић користи легенду, тј. тако што спаја легендарно и историјско, „историјско допуњује легендарно да би му се и ’супротстављало“ (Башчаревић 2008: 45).

Колико је Андрићу блиска легенда, види се и по томе што често прихвата тон усмене књижевности, дјелимично се идентификује са причаоцем и настоји да се „прича причана прича“. На више мјеста у свом дјелу Андрић говори о важности легенди и причања и каже како „[...] треба послушквати легенде, те трагове колективних људских настојања кроз столећа, и из њих одгонетаги, колико се може, смисао наше судбине [...] Има неколико основних легенди човечанства које показују или бар осветљују пут који смо превалили, ако не и циљ коме идемо.

Легенда о првом греху, легенда о потопу, легенда о Сину човечијем, распетом за спасење света, легенда о Прометеју и украденој ватри...“ (Андрић ИИЛ 1997: 22) Андрићево схватање легенди остало је непромијењено дуги низ година, од времена имагинарних разговора са Гојом до времена кад је примио Нобелову награду 1961. године.

У приповиједи *Излети* (1953) Андрић се бави управо легендом и историјом. Радња приповијетке почиње доласком екскурзије гимназијалаца у обилазак зидина старог града Добруна, у близини Вишеграда, који је прије доласка Турака припадао породици кнезова Павловића.

Петар, јунак приче у близини зидина старог града налази стари ексер, за који претпоставља да је служио за вјешање коњске опреме. Упркос претпоставци јунака приче о намјени ексера, читалац слуги да ће се на крају нешто друго испоставити као истина. Градске зидине, „са прозорима из којих је зјапила празнина модрог летњег неба“, дократи „иза којих нема соба и у којима се гнезде црне чавке“ подстичу Петра на размишљање. Ту је и старац Лека, „мршав постајији сељак сивих поткресаних бркова“ који је био „отворен и ведар, блага лица и живе, слатке речи“ и од „оних сељака што, не занемарујући ништа од својих домаћих брига и сеоских послова, воле причања о прошлости и не двоје их од садашњости“. Старац подсећа на један други лик у Андрићевом стваралаштву, старицу из приче *Легенда о побуни*. Та старица, „пуначка, скромно али пажљиво одевена, та жена је својим ситним пачијим кораком ишла по сарајевским кућама и – причала. Она је и живела од тог ходања и причања и, како се мени чинило, још и уживала у томе... Њена причања слушале су жене и нарочито деца... За време причања, жене нису прекидале своје кућне послове, а и старица је плела или крпила или чешљала вуну, и то увек за кућу у којој тога дана прича“ (Андрић 2008: 591). Та старица је безимена, слично старцу Леки чије име најприје буди асоцијације на ликове из српске епике. „Не сећам се како се звала, а нисам то ваљда знао ни онда, и тако је остала безимена, али жива у мом сећању“, каже приповједач у причи (Андрић 1988). Оно што је упечатљиво за ову баку јесте њено причање. Ако имамо у виду већ од прве приповијетке изражен Андрићев став да се потреба за причањем јавља послјије болних искустава као нека врста олакшања које не уклања та искуства, али помаже човјеку да их поднесе и на неки начин преболи, јасан је његов однос према старици. Бакина прича о побуни је, у ствари, прича о постању, о анђелима који су покушали да се отму испод Божје власти и да сами постану богови, о њиховом поразу и казни вјечитим проклетством и про-

гонством из раја. Тема ове приче у директној је вези са раније поменутиим примјерима легенди, које Андрић спомиње као примјере за легенде које су свевремене и стална инспирација умјетницима. „Све легенде заснивају се на вјери у истинитост онога што се памти“, па је довољно позвати се на неког „ко је то већ раније причао или на општеважеће увјерење. Формуле типа 'причају људи', 'говори се', 'чуо сам од једног старог човјека' и сл. довољне су да остваре ону игру извјесног и неизвјесног која чини бит и драж легенде“ (Лешић 2010: 387).

У приповиједи *Излећ* имамо елементе који су везани за структуру легенде, за њен утицај и рецепцију а то су *причање* и *очекивање*. Важно је овдје истаћи да причалачки пориви, али и доживљавање и уживљавање у причу, посебно бивају упечатљиви управо на мјесту као што је стари град Добрун, које је дио историје, али и предмет легенди. Близина старог града има нешто од древног окружења у коме су причаоци причали своје приче: „у дечаковој глави су од свега тога ницале мисли какве се у вароши никад не јављају, а на махове је све брисао и покривао неоодољив дремеж, златан а оловно тежак као густе мед на сунцу“ (Андрић 1988 : 156).

Познато је да легенде могу да „одржавају спомен на нешто што се у давно вријеме догодило (или се вјерује да се догодило) на одређеном мјесту (*локалне легенде*)“ (Лешић 2010: 386). Овдје говоримо управо о том типу легенде, али уз назнаку да она није у правом смислу демонолошка<sup>2</sup> иако се ликови кнегиње и сироте Јелене могу довести у везу са изворним представама о ђаволу и анђелу, вјештици и вили. У Андрићевом стваралаштву веома су битни просторно-временски односи, односно хронотоп у Бахтиновом смислу. Хронотоп је термин Михаила Бахтина који означава „суштинску узајамну везу временских и просторних односа“ (Бахтин 1989:193) и „материјализацију времена у простору“ (Бахтин 1989: 379 – 380).

Бахтин сматра да „у границама једног дела и у границама стваралаштва једног аутора примећујемо мноштво хронотопа и сложене, специфичне за једно дело или аутора, корелације међу њима, при чему обично један од њих фигурира као оквирни, или доминантни. Хронотопи се могу укључивати један у други, постојати упоредо, преплитати се, смењивати, суочавати, супротстављати се или бити у сложенијим узајамним односима“ (Бахтин 1989: 382).

Хронотоп пута као кључан за важна дешавања у причи и овдје ће бити потврђен. Кретање из градске средине у провинцију, из урбаног окружења у простор који је остатак средњовјековног града, је на одређени начин већ кретање из савременог живота у прошлост. Друго кретање јесте посредством сна из садашњег времена у прошлост. Посљедње кретање јесте повратак из средњовјековног Добруна у град, чиме се прича враћа у тачку почетка, а круг путовања се завршава.

Мотив сусрета је важан за хронотоп и врло често означава заплет. Мотив сусрета битан је утолико што је „у сваком сусрету временска одредница [...] неодвојива од просторне одреднице [...] У различитим делима мотив сусрета добија различите конкретне нијансе међу њима – емоционално-вредносне (сусрет може бити жељен и нежељен, радостан или тужан, понекад страшан, може бити и амбивалентан)“ (Бахтин 1989: 208).

2 Демонолошким (митолошким, митским) предањем називамо „предање које је засновано на човековом веровању у натприродна бића (ђаволе, виле, вампире, дивове). С јаком примесом узбуђења и страха приповедача и слушаца, казује се као веродостојан лични доживљај који често оставља видљиве последице“ (Пешић, Милошевић Ђорђевић 2011: 66).

Овдје заплет почиње управо након сусрета са старцем Леком. Младић заспи и снови сан везан за тај ексер, али и за владарску породицу древног града. Андрић на једном мјесту каже: „ништа не подстиче у нама рад наше маште и ништа није узбудљивије него гледати старе цивилизације на њиховом извору који је одавно пресахнуо“ (Андрић ЗПП 1981: 326), али ти путеви маште личе на лавиринт и нису увијек лаки ни пријатни јер „заблуде и опасности које долазе од маште условљене су и неким ирационалним стањима (страст, болест, снови)...“ (Шутић 2007: 318–319).

Сан дјечака уводи у средиште приче: кнегиња Павловићка, жена пријеке нарави, изгубила је прстен током јутарњег умивања. „Само у сновима могу да се виде овако избезумљени и насртљиви људи као што је ова госпоја, која је од најранијег детињства навикла да ништа и никог не признаје до себе и својих ћуди и прохтева, и да ником не полаже рачуна о својим речима и поступцима“ (Андрић 1988: 157).

Кнегиња за крају оптужује младу сироту дјевојку Јелену, која је у тој кући била више посвојеница него слушкиња, али и будући млада и лијепа супарница газдарици чија је љепота већ била оцвала. Слиједи опис безуспјешне потраге за прстеном која је довела до Јелениног самоубиства. Кнегиња је прстен пронашла у порубу своје хаљине непосредно након Јеленине сахране. „Држећи прстен у стиснуој песници на сред груди, кнегиња се одвукла до удаљене сумрачне оставе, чији су дубоки прозори гледали на провалију са реком у дубини. Имала је толико снаге да прстен баца кроз прозор, а затим је од белог свиленог гајтана, којим се опасивала, направила омчу и обесила се на један од великих гвоздених клинова, о који се иначе вешала коњска опрема“ (Андрић 1988: 160).

Управо тај судбоносни клин је пронашао Петар. Клин је постао једна врста кључа за повезивање два хронотопа – оног који је везан за стварно мјесто и вријеме дешавања приче (Добрун, љетно поподне) и оног који представља прошло вријеме у том истом простору. Медиј за повезивање та два хронотопа јесте сан.

Петар се буди а „старац је једнако причао о граду, објашњавајући онима око себе шта је то што разграђује и руши градове. Руше Турци, али руши и земан, а руше и људски немар и неправда“ (Андрић 1988: 161). Младић се не може обратити између сна и јаве, шта је стварност, а шта прича. Дилема не бива разријешена, а младић напушта Добрун и враћа се у град. Ипак, он причу и сан оставља за собом под добрунском тврђавом, јер клин који је био и замајак приче, завршава ријечи. Символика ријеке као границе која раздваја град од окружења (у овом случају добрунске тврђаве), садашњост од прошлости, вријеме у ком је доживљен сан и вријеме након буђења, јасно је истакнута. На тој граници се оставља једини материјални доказ младићевог доживљаја под тврђавом, односно о сањаном догађају.

Ако говоримо о стратегији коју Андрић примјењује у овој причи, препознаћемо је као сказ, односно „приповједну стратегију новелисте који, користећи се стилизацијом народног говора, приписује причање приповједачу из народа, тзв. малом човјеку, који својим начином говорења и мишљења баца необично свјетло на ствари о којима говори“ (Лешић 2010: 389).

У овом случају Андрић је дао помало патетичну причу о злој кнегињи и сиромашној дјевојци, и на одређени начин направио отклон од свог „истинољубивог реалистичног приповиједања“. На једној страни дао је историјске чињенице (град Добрун, владарска породица Павловића), а на другој легенду која објашња-

ва пропаст те породице. Андрић је свој специфичан поглед на историју јасно изразио у једном разговору са сарајевским студентима. Он је тад навео да историјске чињенице постају за њега умјетнички значајне тек онда кад почну да „лебде“, односно „кад се ослободе својих непосредних и земних веза и почну да се слободно, духовно повезују. Отуда, сматрају критичари, и Андрићево основно интересовање за елементарне форме тог 'лебдења' за народна предања, приче, пјесме и легенде.

Још једна приповијетка из ове Андрићеве збирке има сличну тему, а то је *Екскурзија* (1955). Прича говори о боравку двије гимназијалке из провинције у Београду, који је почео као посјета Калемегдану. У обиласку знаменитости наишле су и на Дамад алипашино турбе гдје се једна од дјевојака нашалила и ударила алком на врата турбета, позвавши самог Дамад алипашу да устане понудивши се да му буде вјерна робиња. Ова безазлена шала ће се те ноћи претворити у ружну мору: дјевојка ће уснити да је у непознатој мрачној и студеној просторији и да бјежи пред пашом који на све начине покушава да је достигне. Јава је дозвола монструозан сан у коме су дјевојчине најцрње слутње нашле одјека. Дјевојка узмиче од паше, он, примичући се, прича историју своје погибије под Петроварадином. Она је стјерана у тјеснац, паша је напада. У том тренутку дјевојка се буди, а на јави једва да је свјесна да је грозни сан завршио. Ноћне слике сна гасе се у додиру са блиским бићем и лако заборављају, потиснути младалачким, небрижним смијехом. То је фабула приче, веома једноставна. Ипак, ако кренемо да анализирамо појединост по појединост, „ред по ред“, видјећемо да није све баш тако једноставно.

Слично као у приповиједи *Излети*, сан је медиј који повезује два хронотопа – простор Калемегдана у доба турске владавине и у модерно доба. На почетку приче Калемегдан је представљен као прелазни простор „као неки праг“ који има „сјај далеког света са оштријим и разноликијим облицима“ и гдје се могу наслутити „нејасне могућности необичних сусрета“.

Након оваквог одређења простора „косе изнад двеју река“, Андрић директније наговјештава фабулу приче: „код младих људи, неодређене слутње имају често снагу и вредност доживљаја“ (Андрић 1988: 163).

Прије него што ће рећи нешто о сну једне од гимназијалки, приповједач каже: „Ако је погрешно и свирепо нетачно казати да се сваком човеку у животу дешава оно што заслужује, сто пута би горе било казати да сваки човек има снове какве је заслужио“ (Андрић 1988: 165). Тиме нам јасно ставља до знања да оно што ће услиједити није одјек дјевојчине подсвијести, није разоткривање њене притајене или скривене природе.

Прича о дјевојчином сну доноси и преклапање хронотопа: дјевојка је у кревету са другарицом у соби у стану другарицине тетке и истовремено је у каменој просторији са оживјелим пашом који је представљен као створење без лица. „То фино подрхтавање усана и очних капака и једва приметни покрети голе десне руке, то је, у сну који је сада био стварни живот овог заспалог девојачког тела, одговарало: стравично раширеним очима, широко отвореним и од ужаса онемелим устима, и пред себе испруженој руци. То тело није лежало на меком кревету, окупано, преливено светлошћу мале лампе са ноћног стола. Оно је било грчевито савијено и напрегнуто у полумраку студене, непознате просторије“ (Андрић 1988: 166). Оно што је сан, именовано је као стварност. Андрић то више пута наглашава у току приче.

Хронотопи које овдје још морамо поменути везани су за ментални простор паше и гимназијалке. Она је жртва, младо, неискусно, угрожено створење које покушава да избјегне неумитно злостављање. Огроман страх, који се јавља у тој, за њу потпуно новој и злокобној ситуацији, паралише њену свијест, па дјевојка простор око себе поима селективно. За њу је „постојало само оно што сачињава њен страх: сумрачна студена просторија којој не разазнаје обим ни облик, зид иза леђа, стид од голотиње, камене плоче под ногама, и пред њом висока мрачна појава мушкарца коме не види лице“ (Андрић 1988: 166).

Паша је представљен из дјевојчиног угла, на основу утиска који на њу паша оставља: „И не толико по оном што говори колико по начину говора и боји гласа и целом држању и поступању, њој је јасно да је овај човек и гладан и жедан и жељан свега, да му је хладно, да га неодољива потреба гони и да богзна откад тражи како да се прехрани, напије, загреје, стресе са себе трагове пустоши и смрти“ (Андрић 1988: 167).

Дјевојка слуги још нешто што ће битно утицати на њено понашање, а то је да он од ње тражи задовољење својих потреба за топлином, глађу и жеђу, и лијека својој смрти и непостојању, не грубо и насилно, него полако и неодољиво. Она осјећа да мимо њене воље он то све и добија, не силом и отимањем (или бар не отворено), „него наговарањем, јер је оно до чега му је, изгледа, највише стало, то је њен пристанак“ (Андрић 1988: 167).

Паша тражи да она испуни обећање дато у шали на његовом турбету да ће му бити робиња. Оно што је за дјевојку била игра, за пашу је била збиља. Макар што није „право да се један безазлен покрет у игри, једна реч, изговорена у шали радосног дана, пуног обести и шала, плаћају животом“, паша је дошао да узме своје (Андрић 1988: 168). Овдје можемо говорити о томе колико могу да коштају неопрезно изговорене ријечи, колико уопште може да кошта ријеч речена у зао час.

Опозиција се у једном моменту поништава, супротстављене стране се стапају, губи се јасна граница између сна и јаве тако да јава постаје сан, а сан се чини као јава. У том чудном хронотопу се и дешава сусрет, суочење паше са својом нагонском суштином и младе дјевојке код које се тек буде чула.

Оно што пашу и дјевојку повезује јесте и пашина очајничка жеља да прича, да некоме каже истину о своме животу, своју историју, како је страдао и како је доспио на гробно мјесто на Калемегдану. „Жељан сам жива створења и људског разговора“, каже паша (Андрић 1988: 170). Овдје се још једном (као на много мјеста у Андрићевом дјелу) наглашава људска потреба за причом и причањем, а причање се поставља као услов битисања. И на оном свијету постоји потреба за причом великих духова и еписких јунака, јер они и за живота живе док трају приче о њима.

Још једна чињеница овдје је врло важна: посриједи је елементарна ситуација – однос мушкарца и жене, паша је мушкарац који се нашао насамом са младом дјевојком. Реченице које чине њихов дијалог су кратке, често елиптичне, што доприноси драматичности ситуације. У духу онога који наређује, посједује, отима ако нешто не може добити добровољно, паша изриче право на дјевојку: „Од свих жена на свету за мене нема више ниједне. Само ти и само за ову ноћ, овај тренутак. Сада“ (Андрић 1988: 170). Попут турских газија који у еписким пјесмама на силу узимају српске дјевојке за једну ноћ, паша тражи задовољство чула, а не задовољство духа.

Суштина приближавања паше дјевојци и њеног страха јесте у еротично-ганатичном осјећању турског газије. Митови о мртвацу који жуди за здрављем и



љепотом (врло инспиративни за писце у доба романтизма) као да израћају из подсвијести дјевојке и постају драма њеног сна. Код дјевојке је присутан страх од хтонског ероса и *подземне смрти*, али и енергија жене и женствености, која у доба пубертета јесте очекивана одлика. „С призвуком драматичног казивања, разговорно ударно писац приказује како је једна на јави безазлена игра постала у сну веома егзистенцијална игра љубави и смрти, ероса и *tanathosa*, игра једне давнашње несреће и једне садашње ведре егзистенције, игра могућности и стварности“ (Леовац 1979: 165).

У тренутку кад је та игра постала неиздржива, сан се прекида буђењем у болу, пропраћеним вриском. Почетак приче, који је био у ведрим тоновима и у на одређени начин опуштен, завршава се смијехом, ничим изазваним, тако својственим младости, смијехом као олакшањем и растерећењем.

У вези са овом приповијетком, подсетићемо се Андрићевих фанастичних мотива, по којима је препознатљива збирка *Кућа на осами*. Фантастика (грчки *phantastikos* – измаштан), према Речнику књижевних термина јесте представа или визија која је плод маште, па у себе укључује чудесне, надстварне и иреалне елементе. Фантастика има порекло у митској свести, али се преко легенди и предања преселила и у писану књижевност (...) Фантастика у својој основи крије амбивалентност, јер представља човекову потребу и жељу за спознајом себе и онога што га окружује, за откривањем и предвиђањем токова стварности, али истовремено означава немоћ да биће и свет око себе рационално схвати (Поповић 2010: 210–211).

Фанастично дјелимично зависи од реалности, али „објашњава унутрашњи рад човекове душе“, „изводи из таме на светлост, изазива у свести дијаметричке обрете и тако ствара нове и фанастичне светове“ (Рабкин 1977: 12, 25, 41). Фанастичне мотиве уочавамо код Андрића већ у раним приповијеткама (као што је *Жена од слонове коси*), али и током читавог стваралаштва, сваки пут на оној линији коју је започео својим фанастичним елементима Борисав Станковић.

Андрић се определио за посебну форму фантастике, која повезује један засебан приповедачки круг у његовом дјелу, остварена је углавном на три начина, али у јединственој „атмосфери безименог сна“, кроз „прелазне, оворене и затворене наративне форме, које су доследно прожете елементима натприродног и фанастичног“ (Палавистра 1981: 33). Андрић је елементе фанастичног третирао више или мање на реалистичан начин, као описе стања дате некад споља а некад изнутра. „Кошмари, море, снови и сновиђења, о којима се у таквим причама најчешће говори, издвојени су из реалности и од ње одвојени оградама које по правилу падају када прича дође до расплета. Снови и стварност се међусобно не мешају, илузије се распрскавају и распадају на прагу реалног света у који се јунак увек враћа да би остварио своју судбину, без обзира на то да ли је сан био мора, искушење или предсказање зле коби“ (Палавистра 1981: 33). У приповијетци *Екскурзија*, као што смо видјели, утисци из јаве помијешани су са плодовима уобразиље и пренијети у сан. У часу буђења, утвара бива расточена свјетлошћу дана, али иза ње остаје ситни траг сјећања на чулне утиске као што су глас, мирис, затим траг ирационалног моралног искуства доживљеног у другом и другачијем свијету.

Према новим тумачењима, „фантастика почиње и постоји свугде где се јавља 'онобичавање', где постоји одступање или макар мали искорак из договореног или утврђеног поретка реалности, где се устаљени, на изглед природни систем помера у лежишту – довољан је само један елемент натприродног и

нестварног да би прича постала 'фантастична' (Палавестра 1989), да би постала ујметничка форма потребе за алтернативом.

„Ноћни снови су врста другог света“, записао је Андрић у *Црној књижи*. Тај други свијет је алтернатива постојећем, често са негативним предзнаком, али и за нашег нобеловца тако карактеристичним. Тежећи као приповиједач искрености, био је увјерен да реалистички поступак треба да подразумева и свијет снова, привида, халуцинација. Дobar примјер дао је управо у приповиједи *Екскурзија*.

### Извори

Андрић 1988: И. Андрић, „Излет“, *Деца*, Сарајево: Свјетлост, Београд: Просвета.

Андрић 1988: И. Андрић, „Екскурзија“, *Деца*, Сарајево: Свјетлост, Београд: Просвета.

### Литература

Андрић ЗПП 1981: Иво Андрић, *Знакови поред пушта*, Београд: Удружени издавачи.

Андрић ИиЛ 1997: И. Андрић, „Разговор с Гојом“, *Историја и легенда*, Београд: Просвета.

Андрић ИиЛ 1997: И. Андрић, „Нешто о стилу и језику“, *Историја и легенда*, Београд: Просвета.

Андрић ИиЛ 1997: И. Андрић, „О причи и причању“, *Историја и легенда*, Београд: Просвета.

Андрић СП 2008: И. Андрић, „Легенда о побуни“, *Сабране приповијесте*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Бахтин 1989: М. Бахтин, *О роману*, Београд: Нолит.

Башчаревић 2008: С. Башчаревић, *Легенде и симболи у Андрићевим романима*, Београд: Издавачко предузеће „Филип Вишњић“.

Леовац 1979: С. Леовац, *Приповиједач Иво Андрић*, Нови Сад: Матица српска.

Леовац 1993: С. Леовац, *Огледа о Иви Андрићу*, Београд: СКЗ.

Лешић 2008: З. Лешић, *Теорија књижевности*, Београд: Службени гласник

Пешић и Милошевић-Ђорђевић 2011: Радмила Пешић и Нада Милошевић-Ђорђевић, *Народна књижевност: речник*, Крагујевац: Лира – Београд: Златна земља.

Палавестра 1981: П. Палавестра, „Елементи поетске фантастике у Андрићевом реализму“ у: *Дело Иве Андрића у контексту европске књижевности и културе* (уредили: Д. Недељковић и други), Београд: Задужбина Иве Андрића.

Палавестра 1989: П. Палавестра, *Критичке одлике српске фантастике*, <http://www.rastko.rs/rastko/delo/11841>, 25.8.2013.

Поповић 2010: Т. Поповић, *Речник књижевних термина*, Београд: Logos Art.

Рабкин 1977: Е. Rabkin, *The Fantastic in Literature*, Princeton.

РКТ 2001: *Речник књижевних термина*, Institut za književnost i umetnost u Beogradu, Banjaluka: Романов.

Шутић 2007: М. Шутић, *Злајно јађење*, Београд: Чигоја штампа.

THE WORLD OF CHILDHOOD BETWEEN DREAM AND REALITY – ANDRIĆ'S  
STORIES *THE TRIP* AND *THE EXCURSION*

Summary

In the short stories *The Trip* and *The Excursion* we deal with Andrić's grasp of history and legend, and the fiction as an important element of his poetics. These stories were rarely of interest of those who study the works of Ivo Andrić. We believe they are interesting to study because of the events that are shifting between the past and the present, the dream and the reality thus introducing Andrić's realism in storytelling for children to a completely different space, the same one that we recognize in the writer's late works embodied in the collection of short stories *The House on Its Own*.

In the stories *The Trip* and *The Excursion* the world of dreams, illusions and hallucinations, is a medium to communicate the story as experienced or seen, but always so that the truth and the legend, reality and fiction are confronted.

*Key words:* Andrić's realism, legend, fiction, storytelling for children

Milena Ivanović



Сања Петровић<sup>1</sup>*Београд*

## ГУЛИВЕРОВА ПУТОВАЊА ЏОНАТАНА СВИФТА КАО РОМАН ЗА ДЕЦУ

Познато је да је роман *Гуливерова путовања* Џ. Свифта настао у 18. веку као одговор на политичку ситуацију у Енглеској. Овај роман egzистира као сведок једног давног времена и културе једног народа, а у теорији књижевности као најпознатији пример алегорије. *Гуливерова Путовања* су роман кога са усхићењем и радошћу и даље активно чита најмлађа читалачка публика. У раду ће се анализирати жанр, форма и структура као и радња и ликови романа паралелно са психолошким склопом детета читаоца како би пронашли разлоге због којих је једно од најзначајнијих сатиричних дела у књижевности Енглеске прерасло у један од најчитанијих романа за децу.

*Кључне речи:* *Гуливерова путовања*, Гуливер, бајка, деца, хумор

### Увод

Када су се појавила 1726. године, *Гуливерова путовања* изазвала су огромно интересовање и доживела велики успех. Овај роман здушно је прихватила најшира читалачка публика свих узраста, међу којима су били и образовани, али и они припрости људи тога времена. Џонатан Свифт је желео да пренесе огорчење и јавно критикује политичаре, министре и политичке партије у Енглеској 18. века, као и да поучи људе и подсети их на праве људске вредности: морал и разум. И сам писац, представљајући се као Гуливеров пријатељ, у уводној напомени каже:

„Ова би свеска била два пута већа да нисам смело избацио не само безбројна места где се говорило о ветровима и морским струјама [...] као и податке о географским дужинама и ширинама. [...] али сам био решио да дело што је могуће више прилагодим просечној способности читаоца.“ (Свифт 1966: 16)

Тако је ово дело и заиста допрело до најшире публике, па и деце. Да би сатиру приближио свима, заоденуо ју је у рухо фантастике, и измислио четири фантастичне приче, описане у четири дела књиге. Данас овај роман живи као сведок одређеног времена и историје Енглеске и пример је једне од најуспешнијих алегорија светске књижевности и у том погледу је доста анализирано и истражено. Оно што је остало интригантано у вези са овим делом јесте пронаћи елементе помоћу којих је роман, иако намењен одраслима, прихватила најмлађа читалачка публика и учинила га свевременским и трајним. У овом раду покушаћемо да уз помоћ литературе из дечје педагогије и књижевности за децу нађемо доказе о томе на који начин су жанр, форма, језик и стил, композиција и ликови овог романа блиски дечјим интересовањима, дечјем мишљењу и погледу на свет.

Прво ћемо покушати да ово дело жанровски дефинишемо и доведемо у везу са потребама и очекивањима детета читаоца. Затим ћемо анализирати језик и

<sup>1</sup> sanjapetrovi0@gmail.com

стил којим је писан имајући у виду да се Свифт није обратио деци. Да би деца присвојила једно дело, важно је, поред језика и стила, осврнути се и на композицију тог дела. На крају ћемо дати кратку анализу главног лика Лемјуела Гуливера и покушати да га сагледамо са дејег становишта. После ове анализе покушаћемо да утврдимо који су то критеријуми учинили временом ово дело пријемчивим за децу.

### Анализа романа *Гуливерова путовања*

Путопис је у Свифтово време био популаран жанр, па да би се обратио што ширем кругу људи, он се определио управо за овај жанр. Роман је писан као путописни роман и пун је авантура главног лика Лемјуела Гуливера који описује своја четири необична путовања.

„Свифт је свој путописно-авантуристички и сатирични роман компоновао у четири поглавља-путовања. Док су трећи и четврти део блеђе и анемичније целине.....први и други део путовања званично названи: *Путовање Лемјуела Гуливера у земљу малих људи, Лилипуџ* и *Путовање Гуливера у земљу цинова, Бродингназ* представљају најлепше и књижевно највредније делове *Гуливерових путовања*, него и најлепше странице у Свифтовом стваралаштву уопште.“ (Марјановић 2000: 286–287)

Деци су сама тема и жанр блиски, јер су деца пуна трагалаштва, маште, чежње за новим и неистраженим пределима. Пустоловина, без много увода, креће од самог почетка. Већ на првих неколико страна, писац нас упознаје са главним јунаком, а затим следи његово путоловно путовање бродом које се завршава бродоломом. Гуливер се буди у непознатој земљи, али примећује да не може да помера ни руке ни ноге. Убрзо потом види да више није у познатом свету. Фантастична прича се отвара и даје нову димензију стварности, нова сварност постаје нова истина, нови далеки, неоткривени свет. Гуливер са запрепашћењем схвата да су га заробили минијатурни људи из земље Лилипут. Фантастика, путоловине и авантуре је оно што је одувек привлачило децу пажњу. За деци роман је неопходно да изазове децу машту нечим што је загонетно (нове земље, мали људи, велики људи). Славољуб Обрадовић у делу *Књижевности за децу II* каже да деца узраста једанаест и дванаест година, имају велико интересовање за описе нових простора, путоловине, авантуре и узбуђења. У тим годинама дете почиње да стиче нова знања. Оно се интересује за нове просторе, жељно је нечега што ће га узбудити и што ће му помоћи да брже спозна себе и околину (Обрадовић 2005: 284). Свифтова фантастика обилује детаљима те ствара утисак реалности. Нова земља није пука фантастика већ се доживљава као стварност. На почетку романа Гуливер даје опис своје породице и разлоге који су га натерали на ово путовање, као и тачан датум поласка и датум кад је доживео бродолом. То све ствара илузију стварности. Током боравка у Лилипуту он детаљно описује како су га ови мали људи везали конопцима, како су они изгледали и описује како је стреле које су га погодиле доживео као да га је изболо стотину иглица. У другом делу Гуливер приказује како бежи од циновског сељанина, кроз огромне влате траве, упада у јарак и тресе се од страха.

Овим романом наликује и роману-бајци. Узећемо као пример роман-бајку *Мој Кишобран Балон* Еле Пероци, који има сличних фантастичних елемената, јер девојчица Јелка кишобраном путује у измишљену земљу Клубучарију. И Јелку и Гуливера у ове авантуре заправо тера неки унутрашњи немир и потребе да се искорачи из познатог, из средине које потичу и достигну и превазиђу сопствене

могућности и превладају тешкоће. На крају другог дела, по повратку у Енглеску, Гуливер каже:

„Остао сам свега 2 месеца са женом и породицом. Моја незајажљива жеља да видим стране земље није ми дала да се дуже задржим“. (Свифт 1966: 83)

Деца препознају тежње и жеље јунака сличне њиховим и код њих су границе између стварности и сна танке. Зато деца обожавају авантуре и бајке. Према истраживању под насловом *Деца и масовна култура*,<sup>2</sup> објављеном у књизи Љубице Дотлић и др. Емила Каменова, деца су као омиљене жанрове навели бајке и басне. И Марјановић тврди да је интересовање деце за одређени жанр углавном узрасто предодређен па мала деца узраста од три до шест година воле сликовнице и бајкословне текстове, а старија деца узраста од седам до дванаест година, поред бајки воле и авантуристичко-пустоловне романе (Марјановић 2000: 26). Очигледно је да прва два дела Гуливерових Путовања подсећају на бајке о патуљцима и џиновима.

Који су елементи бајке у овом роману и који су критеријуми по којима су га деца тако здушно прихватила?

Владимир Проп (1982: 28–29) је у *Морфологији Бајке* покушао да нађе образац и одреди форму бајке. Он бајку дефинише према функцијама ликова. Заплет бајке је сваки развитак од наношења штете преко међуфункција лика ка завршним функцијама, којих има много почев од свадбе, спасавање од потере или уопштено, отклањање невоље. Покушаћемо да применимо поједине обрасце Владимира Пропа на роман *Гуливерова пушовања*. Гуливер-јунак напушта кућу и ту почиње заплет. У новој земљи га заробе, а затим га премештају са једног места на друго. Јунак моли да га ослободе. Он даје часну реч да ће служити народу Лилипута и поштеђује живот једном царевом чиновнику, а за узврат добија слободу кретања у Лилипуту. Цар Лилипута постаје на неки начин његов помоћник, храни га и поји, налази му смештај. Скривено против њега ради главни министар Лилипута, који на крају док је у земљи Блефуску убеђује цара да га прогласе издајником и убију или ослепе. То на крају тера Гуливера да потражи свој брод и отплови назад у Енглеску. У другом делу могу се пронаћи сличне законитости и правилности као у првом. Гуливер поново одлази на путовање, опет бива заробљен у новој земљи џинова, затим се сели из сељакове куће у двор код краља, где је краљица његов главни помоћник и савезник. Противник је овога пута краљичин кепец који је после доласка Гуливера изгубио наклоност краљице. Чудним сплетом околности и против своје воље он је опет напушта нову земљу и враћа се назад у Енглеску.

Једна бајка може имати један или више токова (Проп 1982: 100-103). Код *Гуливерових пушовања* једна прича би чинила једну заокружену целину, једну бајку.

Бајку и причу за децу дефинишу (Дотлић, Каменов 1996: 202-203):

1. фантастични свет-који је несумњиво врло живо осликан у *Гуливеровим пушовањима*;

2 Истраживање је радила група аутора: (1973), Р. Росандић, Њ. Игњатовић Савић, Љ. Стојић. Десетак година касније (1985) др Мира Кремек-Средановић је радила слично истраживање и такође утврдила да су басна и бајка омиљени жанрови предшколске деце. Ово су Дотлић и Каменов објавили у књизи *Књижевности у децем вршићу* коју је објавио Одсек за педагогију Филозофског факултета у Новом Саду.

2. једноставни, статични и екстремни ликови без унутрашњег развоја-ово неодољиво подсећа на опис Гуливера као доброћудног џина, а и као минијатурну марионету у рукама девојчице;
3. фабула се праволинијски развија, без дигресија о чему ће бити више речи у анализи композиције дела;
4. апстрактни стил где се не прави дистанца између стварног и имагинарног света, нема описа ликова и уметничког простора и времена;
5. оптимистичка иреална слика живота. Лилипут је лепо уређена земља чији цар је великодушан и племенит и брине о свом народу, а Гуливер је исто тако бенигни џин који ником не би могао нанети штету. У другом делу џинови људи су доброћудни и пажљиви према минијатурном Гуливеру и будно га чувају да због своје величине не западне у неку невољу, да га не поједе пацов или однесе птица.

Све ове чињенице наводе на закључак да је жанровски, формално и тематски овај роман сличан роману-бајци и бајци, те није изненађујуће да су га деца радо прихватила. Када су фантастични и бајковити елементи средство за наглашавање реалистичне основе једног књижевног дела, уз помоћ маште деца доживљавају радњу, што је јако битно за њихов развој. Код детета не постоји дистанца у односу на књижевно дело као код одраслог, дете у њену стварност верује са више поверења него одрасли (Дотлић, Каменов 1996: 204). Фантастичан свет се не сме распршити објашњењем да џинови или мали људи не постоје, већ деца треба да заиста поверују у оно што читају и да га доживе. Гуливер као доказ да је био у Лилипуту у џепу носи минијатурне овце и краве, како би их у Енглеској размножио. После другог путовања он за успомену носи кући велику жаоку осе са којом се борио, чешаљ који је направио од браде господара, огромне игле, прстен који носи као огрилицу око врата. Свифт је овим детаљима појачао илузију стварног путовања и он оставља деци места да маштају да та далека земља Лилипут можда заиста негде постоји. У делима за децу често се среће плуралитет истине-фантастика омогућава оживљавање различитих светова (Обрадовић 2005: 286).

Славољуб Обрадовић (2005: 392–400) каже да поред теме и садржине такође и стил, језик и композиција дела мора бити прилагођена деци. Стил и језик једног књижевног дела за децу мора бити близак дечјим чулима и сазнању и мора да побуђује сензорна интересовања. То би значило да дело мора имати визуелне и аудитивне елементе, и описе чулних доживљаја. Ево примера једног описа доживљаја Гуливера у другом делу када се он нашао у земљи џинова:

„Не умет рећи да ли сам се веселио или био увређен кад сам на тим усамљеним шетњама опазио да ме се мање птице уопште не плаше, већ скакућу на корак од мене и траже црве и другу храну тако равнодушно и спокојно као да никог крај њих нема. Сећам се како ми је један кос сасвим слободно отргао кљуном из руке колач који ми је Глумдалклич тек дала за доручак. Кад сам покушао да ухватим коју од тих птица, оне би се смело окренуле према мени с намером да ме кљуцну по прстима, које сам морао да склањам; онда би ми безбрижно окренуле леђа и продужиле да лове црве и пужеве“ (Свифт 1966: 122–123).

У првом делу Гуливер описује како су минијатурни Лилипутанци испалили мноштво стрела на њега и оне су га изболе као игле свуда по телу. Поред тога што је ово искуство врло реалистично описано, деца већ поседују искуство како је кад их нако убоде иглом, те они са лакоћом ово могу и замислити. Такође је занимљива и упечатљива сцена када је велика једногодишња девојчица ставила минијатурног гуливера у уста као што би ставила било коју играчку. Тада је Гуливер



толико вриснуо, да се девојчица уплашила и оставила га. Читајући роман, скоро да можемо чути и враголасти смех дворских дама које су се бесрамно играле са њим. Свифтов језик обилује хумором, и он се стално поиграва са смислом речи и реченица. На свакој страни је понеки дугачак, језиколомни назив који деци звучи смешно. На првим странама, сам писац је рекао да ће дело бити написано једноставним језиком, да би сви могли да га читају. Свифт такође, да би дочарао наивност и доброћудност Гуливера цина, користи једноставне дијалоге са пуно детињих фраза- као кад даје „часну реч“ цару Лилипута да ће служити његовом народу. Каменов и Дотлић тврде да је мотивисаност детета условљена садржајем, и да је за њихову пажњу битан: „јасан, прецизан говор, живе и упечатљиве слике које дочаравају активности и ситуације“ (Каменов, Дотић 1996: 286). И Обрадовић каже да децу рецепијенте привлачи непосредна, изражајна и имагинарна снага речи која у њима разиграва радозналост те дубоко проживљавају догађања и не одбацују намерну илузију. (Обрадовић 2005: 21)

Поред језика и стила, Обрадовић тврди и да је један од значајних критеријума дечјег присвајања композиција дела. Композиција мора бити прилагођена деци и њиховим могућностима мишљења и схватања. (Обрадовић 2005: 288) Радња треба да почне без дугих увода. У *Гуливеровим путовањима* већ у првој глави на свега шест страна Гуливер говори о себи, својој породици, одлази на путовање, доживљава бродолом, потом се спасава пливајући до копна, и коначно, заробљавају га мали људи из земље Лилипут. Други део, *Путовање у Бродгинџ-наџ*, такође у првој глави са подједнаким бројем страна започиње заплет. Посада брода искрцава се на неко копно у потрази са водом, Гуливер посматра како чамац са посадом одлази са копна бежећи од неког циновског створења. У истој глави хватају га циновски сељани и одводе у сеоску кућу. Према томе, Свифт је заиста одмах увео читаоца у фантастичну причу која у истом тренутку заокупља пажњу. Акције и догађаји се брзо смењују, те чине дело јако динамичним. Деца ће боље прихватити дело уколико у њему има више динамичких него статичких елемената. Ово не значи да у литератури за децу не треба да постоје описи, али важно је да они допринесу радњи, потребно је да су описи у функцији конкретизовања места радње али и психолошких унутрашњих пулсирања у ликовима (Обрадовић 2005: 288). Описи служе само да би дочарали време, место или расположење. Упечатљив је Гуливеров опис цара Лилипута, где је Гуливер путем физичког описа наговестио његове психолошке карактеристике.

„Цар је склоро за ширину мог нокта виши од ма кога на двору, што је већ по себи довољно да улије страхопоштовање сваком ко га погледа. Црте његове су снажне и мушке; има хабсбуршку усну и кукаст нос; кожа му је маслинасте боје, стас прав, тело и удови складних размера, сви покрети грациозни, а држање величанствено“ (Свифт 1966: 29).

У другој глави другог дела Гуливер описује Глумдалклич, деветогодишњу девојчицу која га је пуно заволела, као каквог љубимца. Девојчица је почела да плаче кад је чула да њен отац намерава да га носи и показује за паре о пазарним данима, и Гуливер нам препричава њене слутње. Она му је рекла да су јој:

„мама и тата обећали да ће Рилдрик бити њен, али сад види да они хоће да учине исто што и лане, кад су јој тобож поклонили једно јагње, па га, чим се угојило, продали касापину“ (Свифт 1966: 101).

Овде је дат диван опис детиње забринутости за љубимца, које је блиско искуству и емоцијама сваком детету. Не постоји дете коме родитељи нису обећали нешто, а затим заборавили, или занемарили. Тако мало и безначајно изгледа то

обећање из перспективе одраслих, а тако пуно и значајно за дете. Дететов живот заправо чине мале ствари, дететова стварност је окупирана малим стварима.

Што се композиције тиче, битно је још и напоменути да радња романа за децу треба да се одвија праволинијски, хронолошки и без дигресија. Гуливер у роману стално води рачуна о времену, и увек помиње датуме и године поласка на пут као и повратка у домовину.

У романима за децу, кулминација је померена ка завршетку дела, а перипетија и расплет су сажети и на самом су крају дела. Деци нису потребни објашњавања и образлагања, нити дуге припреме за расплет, јер деци пажњу држе динамични делови књижевног текста. Прича се у оба дела *Гуливерових путовања* расплета у задњим поглављима.

Ликови у бајкама често су амбивалентни, и позитивни и негативни, а у роману-бајци даје се обично психички и физички портрети ликова, стас, лице, очи, покрети, гестови, говор. Такође је чест случај да се ликовима дају надимци. У *Гуливеровим путовањима* и Гуливер добија неку врсту надимка, кад му народи код којих је био случајни посетилац дају нова имена: Брдо-Човек или Квинбус Флестрин су га звали у држави Лилипут, а његова господарица Глумдалклич га је звала Грилдриг, што значи човечуљак.

У првом делу романа Гуливер својом наивношћу и добротом подсећа на дете, дете цина и иако је он физички супериоран у односу на Лилипутанце, заправо је инертан и безопасан. Док га Лилипутанци засипају стрелама, он се само рукама заклања иако има огромну физичку моћ. Његово одушевљење и опчињеност призорима малих људи, малих градова, поља и шума слично је децјем.

„Предео око мене је био као непрекидан врт, а ограђена поља, просечно од четрдесет квадратних стопа, личила су на леје цвећа. Она су се смењивала са шумарцима од пола врљике у промеру, у којима је, колико сам могао просудити, највеће дрвеће било седам стопа високо. Лево од себе видео сам град који је личио на сликане позоршне кулисе вароши.“ (Свифт 1966: 28)

Он се према Лилипутанцима односи са поштовањем и са пажњом, спушта се да би га могли боље видети, нежан је када их узима. Као и Џонатан Свифт, и Гуливер је против рата и покоравања једног народа, па уместо да помогне Лилипутанцима да освоје Блефуску, он предаје Лилипутанском цару њихове ратне бродове. Показује велики морал, држи своја обећања и дату реч. Због свега овога детету је лако да се идентификује са њим.

У земљи Бробдингнаг он је добио другачију перспективу. Сада је јако мали, рањив, осећа се несигурно због тога, једино му пажња девојчице Глумдалклич даје осећај сигурности. Он опет подсећа на дете које се осећа несигурно у суровом свету одраслих. Глумдалклич као да је у улози мајке: чува га, пресвлачи, брине се о њему. Тако мали, он има способност да увиди све физичке недостатке великих људи. Свифт као да је хтео да поручи да је све мало и неискварено само по себи лепо. Свака девојчица сања о томе да лутка оживи, да је чува, храни, облачи па би се лако идентификовала са деветогодишњом Глумдалклич. Она је спретна, храбра добродушна и одан пријатељ.

Сви главни ликови у прва два дела књиге имају позитивне особине. Позитивна снага јунака је оно што привлачи децу. Заједнички, они граде једну позитивну слику света, блиску виђењу детета. У измишљеним земљама влада доброта и правичност. Сваки део има срећан завршетак и Гуливер се успешно враћа кући, са собом поневши разне трофеје као успомене на далеке земље које је посетио. Путовања утичу на карактер Гуливера, после сваког доживљеног новог иску-

ства, он постаје мудрији и мало мање наиван, као да је и он у процесу сазревања и на међи између детета и одраслог.

Неизвештачен хумор је, поред маштовитости, најважнија особина добре литературе за децу (Каменов, Дотлић 1996: 47). Само стварање испремештаног света и довођење у необичне и парадоксалне односе представља одличну основу за хумор којим ово дело обилује. Сцене, догађаји, ликови и односи између папуља и динова су деци смешни. У дечјој књижевности хумор има превасходно забављачки и раздрагани карактер, који је изражен у игри, парадоксу, забави и лудистичкој комуникацији са светом (Марјановић 2000: 60). Каменов (1996: 160–161) каже да су најбоља књижевна дела за децу хумористичка, јер је то својствено дечјем погледу на свет. У књижевном делу оно укида сладуњавост, а додаје му памет. Тако се успоставља на ненаметљив начин контакт између детета читаоца и писца, и омогућава комуникација.

Ево једне хумористичке сцене из првог дела *Гуливерових путовања*:

„спустим поглед колико сам могао и опазим људско створење растом мање од шест палата, с луком и стрелом у руци, а тоболцем на леђима. Уто осетим још најмање четрдесет њих исте врсте...следи за првим. Ја се онако забезекнут раздерем из свега гласа, да сви они побегну претрашени...” (Свифт 1966: 20)

Из овог можемо закључити да је попут фантастике и игре хумор заиста важна категорија дечје књижевности и да се таквим делима деца лакше и радије приклањају. Манифестујући живот у пуном садржају, он се јавља као вентил за све недаће и страдање човековог бића у животу. Деца живе у суровом свету одраслих који не могу да докуче и смех је деци средство одбране од хладне и често непријатне реалности. Зато дела за децу морају обилovati хумором, који може да их забави, разоноди али и поучи. *Гуливерова путовања* су роман који је саздан од хумора. Сам парадокс да се главни лик нашао цином у свету малих људи и обрнуто у другом делу, изазива знатижељу и смех. Ево једне симпатичне и смешне сцене из другог дела романа:

„Човек је био стар и слаба вида, он извуче наочаре да ме боље промотри, и ја сам се морао од срца томе насмејати, јер су му очи изгледале као пун месец када сија у соби кроз два прозора“ (Свифт 1966: 101).

Свифтов хумор, иако је изразито сатиричан, у својој основи има хуманистички карактер. Из њега одише љубав према животу, малим људима и обичним стварима. Његов хумор чак одаје и Свифтову изневерену љубав према домовини и правичности. Оваква осећања писца блиска су дечјим, деца су их присвојила, продубила и дала им искреност и наивност, враћајући веру и наду у човека и постављајући га назад на пиједестел водећег бића на планети са којег је он стрмоглавце пао у Свифтовим очима.

Као и свако добро дело за децу, и *Гуливерова Путовања* могу морално поучити децу и пренети позитивне ставове и поруке. Деца не прихватају придишке и моралисања, те је важно да се оне пренесу неприметно и ненаметљиво. Гуливер нас поучава да и свет одраслих и свет деце, свет малих и великих имају своје предности и недостатке. Показује нам како различитост обогаћује живот и дух човека и тера нас да ценимо људе подједнако, ма какви они били. Оставља нам и поруку да ратови и сукоби не могу донети добра никоме као и да човек, попут деце, срећу треба пронаћи у малим стварима. На крају се све лепо завршава и Гуливер се враћа кући, својој породици. Спасење је стигло и правда је задовољена.

## Закључак

На крају, упоредивши форму бајке, романа бајке и романа за децу са формом *Гуливерових Путовања*, можемо закључити да овај роман није случајно популаран и дан данас код најмлађих читалаца. Видели смо да је дечјим интересовањима близак и по жанру и по тематици. Фантастика у њему, попут бајки, разгаљује дечју машту и побуђује знатижељу. У делу има много динамике, догађаји се смењују брзо и држе дечју пажњу, а описи су сведени на минимум и у служби су конкретизације места радње и психолошких доживљаја у ликовима. Фантастика је приказана са мноштвом детаља, тако да на децу оставља утисак стварности. Језик је једноставан и наиван, попут дечјег, а писац стално комуницира са читаоцима, обраћајући им се у првом лицу. Дело је препуно неоодољиво симпатичним сценама прожетим финим хумором, а на крају оба путовања читалац може да одахне, јер су се завршила јунаковим безбедним одласком кући.

Све ово су врло јасни и конкретни разлози зашто је дело, испрва намењено одраслима да спознају мане и недостатке друштва у Енглеској у 18. веку, временом добило нову читалачку публику и то ону најискренију и најмање претенциозну. Изгледа да је овоме допринело и то што је Свифт дубоко у себи увек наивно веровао да добро побеђује зло и никада није престао да верује у људску доброту, снагу морала и разума што, и њега самог помало чинило сличним детету.

## Литература

Дотлић, Каменов 1996: Мр Љубица Дотлић и Др Емил Каменов, *Књижевности у дечјем вршићу*, Нови Сад: Змајево дечје игре, Одсек за педагогију Филозофског факултета

Лилард 2012: Pola Pouk Lilard, *Montesori Danas*, Beograd: Propolis books

Марјановић 2000: др Воја Марјановић, *Књижевности за децу и младе- књиџа прва*, Београд: Виша школа за образовање васпитача у Београду

Обрадовић 2005: Славољуб Обрадовић, *Књижевности за децу II*, Алексинац: Виша школа за образовање васпитача

Проп 1982: Vladimir Prop, *Morfologija Bajke*, Beograd: Prosveta.

## GULLIVER'S TRAVELS BY JONATHAN SWIFT AS A NOVEL FOR CHILDREN

### Summary

It is well known that the novel *Gulliver's Travels* written by J. Swift emerged in the 18th century, in response to the political situation in England. This novel exists as a witness to a distant time and culture of one nation, and in the theory of literature as the most famous example of allegory. *Gulliver's Travels* are a novel which the youngest readers are still actively and reading with great delight and joy. This paper will analyze the genre, form and structure as well as the action and characters of the novel in parallel with physiological frame of the child reader to find the reasons why one of the most important satirical works in the literature of England has grown into one of the most widely read novels for children.

*Keywords:* Gulliver's Travels, Gulliver, fairy tales, children, humor

Sanja Petrović

Милица Лазовић<sup>1</sup>*Београд*

## ОСОБЕНОСТИ ВРЧЕВИЋЕВИХ ЗАПИСА У ВУКОВОЈ ЗБИРЦИ

Рад који следи бави се посебностима прозних записа Вука Врчевића које је Вук Стефановић Караџић уврстио у збирку прича *Српске народне приповејетке*, штампану 1853. године. Поређењем са другим текстовима из збирке а с обзиром на велику фреквентноста елемената христјанизације у Врчевићевим записима, намеће се закључак о утицају средњовековне (црквене) књижевности више него код других Вукових сакупљача. У Врчевићевим текстовима честа су међужанровска преплитања између бајке, легенде и предања, а његове приче по правилу имају краћу композицију, реалистичнији однос према животу као и смањен удео фантастике у приповедању.

*Кључне речи:* Вук Врчевић, христјанизација, бајка, легенда, предање

Збирку прича штампану 1853. године под насловом *Српске народне приповејетке* Вук Стефановић Караџић приредио је од грађе добијене од сарадника и пријатеља од којих је најплоднији био Которанин Вук Врчевић. Као млад човек Врчевић је извесно време боравио на Цетињу, потом радећи као управни чиновник у Задру, а затим и као аустријски вицеkonzул у Требињу. У свим тим крајевима, као и у његовом родном месту, усмена књижевност била је веома жива, па је научивши се писмености од оца Стефана, рано почео да се занима за народно стваралаштво и опробава у подражавању дела локалних приморских писаца. Са Вуком Караџићем упознао се 1835. и од тог тренутка почиње његов сакупљачки рад који траје скоро педесет година, све до његове смрти. Бележење умотворина уз описивање народног живота сматрао је својим позивом и у томе је временом стекао велико искуство. Сакупљао је лирске и епске песме, пословице, загонетке, народне приповетке, описивао обичаје, а прикупљену грађу слао је свом великом узору, који је одабране и редиговане варијанте штампао. Бележење бајки започео је 1840. године и врло брзо му је постало јасно да се ова врста приповедне грађе тешко проналази. Највише прича сакупио је уз помоћ своје жене, и то од млађих девојака и старијих жена, као и уз помоћ таште, будући да му је приступ скуповима на којима су се приповедачице састајале, према нормама патријархално устројеног света, био забрањен. Вуку је послао укупно двадесет девет текстова, при чему је сматрао да је исцрпео оновремени репертоар бајки међу становништвом у Боки. Остале приче које је чуо личиле су на оне које је раније записоа или су биле „поковане“ идући од уста до уста. (Пантић 1988: 440)

Поред тога што сакупљач народне приче углавном не записује у часу када се приповедају, већ им облик даје накнадно, по сећању, особеност бележења ове врсте приповедне грађе условљена је и карактеристикама жанра у којем нарација тече слободнијим током, за разлику од других усмених творевина које имају чвршћи и довршенији облик. (Пантић 1988: 354) Свестан опасности од лоших преграда насталих некритичким изменама грађе, а по угледу на сличан захтев који

1 milica.m.lazovic@gmail.com

су Браћа Грим упутили својим сарадницима у циркуларном писму из 1815. године, Вук Караџић у више наврата тражи од сарадника да му записе достављају тачно онако како су их од казивача забележили. Врчевићу је стога веома стало, тим пре што Вук у том погледу гаји извесне сумње да увери да су сви његову записи у целости веродостојни. „Знадите пак“ – пише он Вуку Караџићу – „да све оне (записе – прим. аут.) што вам шиљем, што сам послао и што ћу вам послати, све је онако као што сам што од кога чуо јар ја цијеним више народност него моју способност, а видите да се и ја држим вашег начина писања, и да се могу изразити с мојим језиком, без улагања туђи’ ријечи.“ (Пантић 1988: 440) Међутим, иако од својих сарадника тражи да не мењају текст по сопственом нахођењу, Караџић то сам чини, па је кључно питање обима, квалитета и оправданости његових измена, односно аутентичности штампаних текстова. Редакторов однос према рукопису зависио је од образованости записивача и његовог говорног језика, али и од талента појединаца од којих су приповетке бележене. Сопствени удео у стилизацији Караџић је прецизно одредио, напомињући да мења само поједине елементе и то према својствима српског језика, као и према властитом осећању и схватању народне приповетке. Из поређења коначних верзија са рукописним изворима очигледно је да се не устеже да дотерује стил, скраћује или шири казивање, мења ток приповедања, уноси или изоставља поједине ситуације приближавајући тако народну творевину уметничком изразу, али настојећи истовремено да задржи њена аутентична обележја.

На примеру петнаест Врчевићевих записа колико их је штампано у збирци из 1953. године под насловима: *Правда и кривда, Ђавоља маишћанија и Божја сила, Побратимски дарови, Калуђер и четири грјешника, Копање блага, Лијепа хаљине много којешта учине, Дјевојка бржа од коња, Чудновата шица, Црно јаџње, Царева кћи овца, Три јеџуље, Чудотворни нож, Чудновата длака, Зла маћеха и Цар Дукљан* уочава се приређивачево готово потпуно усвајање грађе поменутог сакупљача, и то на свим нивоима приповедне структуре, од лексике и фразеологије, преко тематско-мотивског скопа до композиционих модела по којима су текстови обликовани. Из Врчевићевих белешки уклоњено је или преиначено само оно што очигледно није било народно и додати су наслови. Унета је по која живописнија реч, друга замењена синонимом, па у запису *Ђавоља маишћанија и божја сила* уместо „идући путем преко снијега“ читамо „гацајући преко снијега“. Изостављени су поједини неадекватни изрази као у приповеци *Чудотворни нож* где се омашком приповедача појављује „сабља“ уместо које Вук ставља „нож“. Посебан редакторски поступак представља уклањање делова текста којима се демистификује приповедач и који указује на усмену приповедну ситуацију. (Милошевић-Ђорђевић 2002: 89) Уочавајући феномен формулативности карактеристичан за народне песме код приповедача и сакупљача какви су Грујо Механџић и Вук Врчевић Караџић, у формулама времена и простора у јуначким или лирским секвенцама приче и сам употребљава делове епског или лирског стиха.

Поред стилских особености, затим лексике и фразеологије типичне за приморски културни круг, Врчевићеве записи одликују се и другим карактеристикама које се пре свега тичу жанровских и композиционих начела, затим тематско-мотивског и идеолошког склопа текстова. Будући да жанровска неодређеност дела не води нужно преосмишљавању текста нити слабљењу његове естетске вредности, може се говорити о сложености процеса прожимања жанровских система. Замена једног елемента поступком својственим другом облику, усло-

вљава динамичне односе, због чега се прича започета обрасцима једне приповедне врсте одређује као творевина другог књижевног жанра. Међужанровска преплитања Врчевићевих записа донекле су условљена интернационалним мотивима и темама везаним пре свега за религијске представе. Велика фреквентност елемената христијанизације у његовом делу последица је испреплетаности наизглед одвојених токова народне (усмене) и црквене (писане) књижевности тога доба. Уз бајковне, најзаступљенији су елементи сродних фолклорних врста, предања и легенди, које су по правилу краће форме са једноставнијом композицијом, реалистичнијим односом према животу и основном намером да информишу о догађајима, појавама и људима. Као по правилу, сви Врчевићевии записи одликују се једноставнијом композицијом са мањим бројем епизода и смањеним уделом фантастике у приповедању. Поједини сакупљачевии записи уз типичну бајковну структуру са поласком јунака у свет, епизодама у којима изабраник извршава постављене задатке уз јаче или слабије уплитање оностраних сила и враћање на полазну тачку имају и карактеристике несвојствене поменутој књижевној врсти попут иницијалних и финалних формула којима се постиже утицај веродостојности, наглашава морализаторска порука, фантастичност садржине, док су уплитања божанске инстанце у сам ток догађаја веома честа.

Предање обавештава о постанку бића и појава, тежи разјашњењу и завршава се упућивањем на материјалне доказе за исприповедани доживљај. У средишту легенде су односи између човека и Бога, поимање греха и последице прекршаја, а за завршетак везује се непосредније моралисање. За разлику од бајке која спонтано меша чудесно и реално у предањима и легендама преовладава атмосфера фантастике усмерена на доказивање да чудо постоји. (Латковић 1982: 102) Неодређеност хронотопа и типски ликови записа *Дјевојка бржа од коња* својствени су бајковној структури, али почетак у знаку описа необичне девојчине лепоте, који заједно са чудесним њеним настанком и мистериозним нестанком чини оквир, као и атмосфера продирања чудесног у реално одговара предању. Изостављање финалне формуле са обавезним срећним исходом типичним за бајку у последњој реченици записа и мистериозни нестанак девојке жанровски додатно проблематизују текст. За бајку као и за легенду карактеристичан је мотив сусрета човека и виле и њихов растајак, тј. бекство митског бића из човековог света, али док се предање бекством и завршава, бајка пун замаха добија тек када почне јунаково трагање за вилом. У Врчевићевом запису уместо да се након нестанка митског бића радња развије, она се зауставља, а крај не може бити срећан будући да се у стварни свет уплело онострани инстанца која ту не припада и зато мора ишчезнути. Запис Цар Дукљан садржи елементе историјског предања између осталог и због постојања локалитета који се за тај лик везују. Рушевине старе Диоклеје (Дукље) у Црној Гори и остаци Диоклецијанове палате у Сплиту подсећају на римског цара Диоклецијана, који је у легендама на овим просторима приказан као негативна личност тиранина и самоувереног силника. Према наводима Радмиле Пешић и Наде Милошевић Ђорђевић, Дуклијан, Дукљан, Дукљанин био је римски цар према позитивистичким тумачењима, а према историчарима религија бог таме у дуалистичком миту и главни божји противник у иранској, вавилонској и естонској традицији. У низу наших предања везује се за подземне локалитете. (Пешић, Милошевић Ђорђевић 1996: 73)

Генеза бајке као жанра који се темељи на митолошком и религијским представама културе у којој настаје условљава очуваност старих паганских и хришћанских елемената, у поменутој књижевној врсти. Поред несумљивог уп-

лива дохришћанских елемената Врчевићеви записи одликују се израженим елементима христијанизације оличеним у ликовима ђавола, анђела, праведника, грешника, калуђера и божјом вољом која најчешће обезбеђује повољан расплет догађаја. Лексика и фразеологија својствена црквеној књижевности, молитве и обреди, религијске поставке које у значајној мери одређују сам приповедни ток карактеристични су за готово све Врчевићеве текстове. (Радуловић 2009: 258) У *Копану блага* јунаку не иде посао док се не прекрсти и не позове Бога у помоћ, а у запису *Дјевојка бржа од коња* царевић заклиње вилу три пута „именом Божјим“ не би ли је стигао. Врчевићеви записи особени су и по томе што настају поступком развијања слика, дословне конкертизује израз, идиома и у обичај узетих речи: „она има златне руке“, „продао душу ђаволу“, „призива ђавола“, „повиленио“. У запису *Побратимски дарови* у којем је јунак негативно окарактерисан поступцима које не чини према религији, не иде у цркву, не моли се Богу, не исповеда се и не причешћује, народни стваралац дословно узима изреку да не треба дозивати ђавола и сиже заснива на продаји душе при чему грешник постаје изасланик нечастивог, добијајући „крила, реп и мале рошчиће на глави“, као и «штап двороги, црљен као ватра». Заблуделог сина калуђер на крају преобраћа у праведника уз поуку: „Пак се прођи ђавољијех аспри, него се труди.“ У Врчевићевом запису обрађен је и мотив девојке без руку, који потиче из средњовековне религијозне књижевности. Народни приповедач уклања побожно-поучни тон и уноси нове елементе, али утицај Библије и апокрифа остаје доминантан.

Наслов *Калуђер и четири грешника* већ лексиком упућује на поучну књижевност, а ликови и сиже директно су преузети из средњовековних писаних жанрова, пре свега легенди и житија. Осим преображаја из животињског облика у људски и оживљавања мртваца да би након хришћанског опроста сви грешници били враћени у свет мртвих у таксту готово да и нема чудесног. Мртви се враћају међу живе јер се на самрти нису исповедили због тешких злочина који су за живота починили. „Богоугодни калуђер“ молитвом испуњава услов како би грешни добили опрост и вратили се на онај свет, чиме се на тренутак преплетени светови дефинитивно раздвајају. Хронотоп, ноћ на гробљу, типичан је за средњовековне књижевне врсте, док опроштајна молитва функционише као чаробно средство. Поука упућује на штива која се ослањају на библијску књижевност: „Калуђер (оде) својим путем казујући народу да се каје и да не би који без исповијести пошао с овига свијета.“ Финална формула записа *Чудновата длака* у којој се, између осталог, наглашава веродостојност исприповеданог узрокује жанровску неодређеност и поред типично бајковног сижеа са мотивом сна који покреће радњу, поновљеном радњом из експозиције и магичним бегом као једним од основних елемената књижевне врсте. За бајку посве необична завршница: „А оно дијете што је на сну долазило био је андио послан од Господа Бога који је хтио да потпоможе овога јаднога чоека и да се открију тајне које нијесу биле јавне до онда“, лик анђела, уплитање божје силе и судбина појединца која треба да послужи као пример исправног поступања преузети су из богатог репертоара средњовековне књижевности. Запис *Правда и кривда* стоји на граници између бајке и легенде, будући да поред уобличавања мотива на типично бајковни начин у основи садржи религијски сукоб моралних појмова истакнутих већ у наслову. Божја сила покреће радњу након што се неприхватање поздрава и заштите свевишњег исказано коментаром: „Јаох ти Бог дао! Што вазда Бога спомињеш? Сад је боља кривда него ли правда.“ тумачи као хибрис лошег брата, који нужно повлачи одговарајућу казну. У праведниковом трпљењу без роптања препознаје



се модел понашања библијског Јова, па вера у божју промисао упркос свим искушењима бива награђена, док је кажњавање кривде у складу са библијским моделом космичке правде и жанровима који се на њему темеље.

Бројна оспоравања Врчевићевог дела аргументована несавесним и некритичким односом према грађи слажу се у томе да је таквим својим поступањем доводио у сумњу значајније резултате свог рада, док су његови недостаци понекад лоше утицали на следбенике који су се на њега угледали. Замера му се што не казује од кога је причу чуо нити даје податке о животу усмене творевине у народу, иако је добро познавао прилике у којима творевина настаје, а понекад је бележио чак и слабије варијанте исте приче. Чињеница да је био самоук и без књижевне културе спречавала га је да постигне значајније резултате на пољу којим се бавио. У раду Вука Караџића проналазио је инспирацију, подстицаје и образце за размишљање о народним творевинама и за њихово бележење, али даље од тога није отишао, мада је имао и литерарних амбиција. Главна замерка проучавалаца његовом раду управо је сумња у аутентичност онога што је записао. Вук Караџић га је оптуживао да је поједине текстове сам писао, а онда их приказивао као народне. Будући да је припадао приморском културном кругу, за који се сматра да је настао под медитеранско-италијанским утицајем, трагови збирке прича *Пеншамерон* италијанског барокног писца Ђан Батисте Базилеа у овом културном појасу могли би евентуалне неаутентичности Врчевићевих записа објаснити утицајем штампаних збирки већ код самих сакупљачевих информатора. Уз фрагментарност, недовршеност, нелогичност, недовољну мотивисаност, импровизацију и произвољност које му се замера Врчевић остаје најплоднији сакупљач приповедне грађе Вука Стефановића-Караџића.

### Референце:

- Бошковић-Stullu 1991: М. Бошковић-Stullu, *Пјесме, приче, фантастика*, Загреб: Накладни завод Матице хрватске - Завод за истраживање фолклора.
- Ђорђевић 1951: Т. Ђорђевић, *Вук Врчевић*, Цетиње: Народна књига, 1951.
- Латковић 1982: В. Латковић, *Народна књижевност I*, Београд: Народна књига.
- Лити 1994: М. Лити, *Евројска народна бајка*, Београд: Орбис.
- Милошевић Ђорђевић 2002: Н. Милошевић Ђорђевић, *Казивајући редом. Прилози приучавању Вукове поетике усмене стварања*, Београд: Рад.
- Милошевић Ђорђевић 2006: Н. Милошевић Ђорђевић, *Од бајке до изреке. Обликовање и облици српске усмене прозе*, Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.
- Пантић 1988: М. Пантић, Вук Стефановић Караџић и српске народне приповетке, у: *Сабрана дела Вука Караџића III*, Београд: Просвета.
- Пешић 1967: Р. Пешић, Вук Врчевић, Београд: Филолошки факултет.
- Пешић, Милошевић Ђорђевић 1996: Р. Пешић и Н. Милошевић Ђорђевић, *Народна књижевност*, Београд: Требник.
- Проп 1982: В. Проп, *Морфологија бајке*, Београд: Просвета.
- Радуловић 2009: Н. Радуловић, *Слика светиа у српским народним бајкама*, Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Самарџија 1997: С. Самарџија, *Поетика усмених прозних облика*, Београд: Народна књига.
- Самарџија 2006: С. Самарџија, *Од казивања до збирке народних прича: прилог проучавању историје народне књижевности*, Бања Лука: Књижевна задруга.

Срејовић, Цермановић 2000: Д. Срејовић и А. Цермановић, *Речник жрчке и римске митологије*, Београд: СКЗ.

Стефановић Караџић 1988: В. Стефановић Караџић, *Српске народне приповијетке, Сабрана дела III*, (прир. Мирослав Пантић), Београд: Просвета.

## CHARACTERISTICS OF VRCEVIC'S TEXTS IN VUK'S COLLECTION OF FOLK STORIES

### Summary

In this paper we analyze characteristics of Vuk Vrcevic's texts which Vuk Stefanovic Karadzic included in his collection „Srpske narodne pripovjetke“, printed in 1853. Comparing with other texts from the same collection and according to a number of christianization elements in Vrcevic's texts we can see larger influence of medieval (church) literature than at others Vuk's collectors. In Vrcevic's texts there are frequent inter-genre weaving between fairy tale and legend, shorter composition, more realistic relation towards life and less fantastic in narration.

*Key words:* Vuk Vrcevic, christianization, fairy tale, legend, storytelling

*Milica Lazović*

Нина Б. Марковић<sup>1</sup>  
*Београд*

## ФАНТАСТИКА У ПРИПОВЕТКАМА ИВЕ АНДРИЋА

Предмет рада јесте уочавање и анализирање фантастичних елемената у Андрићевим приповеткама *Жена од слонове кости*, *На други дан Божића*, *Мустафа Маџар*, *Екскурзија*, *У ћелији број 115*, *Сунце*, *Летовање на југу* и *Јелена, жена које нема*. Циљ рада је да се утврде различити облици присуства фантастике у поменутиим приповеткама, њене карактеристике и функција. Уочено је да су особености фантастике и семантички систем који она у Андрићевим приповеткама успоставља, хронолошки условљени, односно да се разликују у приповеткама из двадесетих година 20. века и оних које су настајале у другој половини 20. века. У раду је анализиран начин на који присуство фантастике утиче на структурне елементе наратива и указано је на модификације тог утицаја у вези са хронологијом њиховог настанка.

*Кључне речи:* Иво Андрић, фантастика, семантички систем, структурни елементи наратива

Појам фантастике тешко је у целости описати и коначно дефинисати са становишта науке о књижевности како због различитих облика у којима је фантастика у књижевноуметничким делима присутна, тако и због богатог семантичког, односно идејног спектра који фантастика и фантастично подразумевају.

У најширем смислу термин фантастика односи се на сва књижевна дела чији је унутарњи свет замишљен другачије од света којим управљају нама познати, природни закони и рационалне узрочности (Лешић 2010: 291).<sup>2</sup> Сагласно томе, фантастично се дефинише као „квалитет везан за свако књижевно дело које садржи иреалне, надреалне и чудесне елементе, сновиђења, визије страха и будућности, почев од бајке до научне фантастике“ (Речник књижевних термина 2001: 213).

Преплитање природног и натприродног у приповеткама Иве Андрића омогућава да у њима фантастично препознамо као „обележје за литерарно приказивање чудесно-језовитог на начин који читаоца и ликове доводи у ситуацију да нису више сигурни у границе између стварности и имагинације“ (Исто), из чега произилазе естетске и идејне вредности ових књижевних дела. Међутим, у њима фантастични елементи не утичу у многоме на моделовање књижевног света које претпоставља миметичка наративна правила и конвенције (Исто: 214), тј. реалистички наративни поступци и њихов основни тон не изокрећу се и не доводе у питање. Свет реалности у Андрићевим приповеткама најчешће представља оквир за натприродне догађаје и појаву фантастичних бића. Снага фантастичног

<sup>1</sup> ognjica@yahoo.com

<sup>2</sup> Свест о фантастичном у књижевности одређена је „свијешћу о граници која раздваја оно што је могуће по законима природе и по нашем властитом искуству и оно што је натприродно и у нашем свијету немогуће“ (Лешић 2010: 291). Постојање фантастике у књижевним делима подразумева постојање „нашег свијета из којег се кренуло и свијета с оне стране границе“ (Лешић 2010: 291).

одређена је односом са оним што је рационално и што представља врсту „кода“ који појави фантастичног претходи.<sup>3</sup>

У Андрићевим приповеткама елементи фантастичног нису истоветни онима у фолклорним митовима, бајкама и легендама, али и модерним ауторским бајкама, у којима се натприродно прихвата као могуће и не изазива „никакву посебну реакцију, ни код јунака, ни код подразумеваног читаоца“ (Тодоров 1987: 58). За разлику од фолклорних и ауторских бајки у којима се „свет чуда [...] везује са стварним светом ничим не нарушавајући у њему његов унутрашњи склад и не уништавајући његову чврстину“, фантастика у Андрићевим приповеткама представља „манифестацију скандала, расцепа, необично, чак несносно продирање у стварни свет“ (Кајоа 1978: 70). У њима „натприродни поредак нарушава поредак свемира“, а фантастични елементи у ткиву приповетке постају „претећа, опасна агресија, која подрива стабилност света чији су закони били до тада сматрани за ненарушиве и неприкосновене“ (Кајоа 1978: 71). Фантастика о којој пишу Тодоров и Кајоа за последицу има осећања језе, зебње, страха и узнемирености, која осећају не само ликови већ и читаоци, што је потврђено и Андрићевим приповеткама. У сусрету са фантастиком која представља манифестацију непознатог и, често, претећег, читалац доживљава снажно узбуђење које се може дефинисати и као узнемирујући осећај „радикалне несигурности“ и „егзистенцијалне зебње“, изазван изненадним непрепознавањем света за који смо веровали да нам је близак и познат (Лешић: 2010: 292).

Миметички наративни проседе у основи највећег броја Андрићевих прозних остварења и инсистирање на стварности која постоји напореда са фантастичним проузрокује његов интензиван доживљај јер, како сматра Роже Кајоа, необични догађаји могу да застраше једино онда када нарушавају познати систем узрочно-последичних веза у који се непоколебљиво верује (Кајоа 1978: 72). Реалистички оквир једнозначних веза узрока и последица, које је могуће предвидети и на њих утицати, у Андрићевим приповеткама уплив фантастике претвара у систем двосмислених узрока и непредвидивих последица (Кајоа 1978: 73). Значај реалистичког оквира који је увек, у мањој или већој мери, присутан у Андрићевим приповеткама огледа се и у томе што, како истиче Роже Кајоа, фантастика увек „претпоставља непомућеност стварног света да би га тим боље пољуљала“ и угрозила „најчвршће аксиоме“ наше рационалне представе о свету и људској егзистенцији у њему (Кајоа 1978: 73).

Књижевнотеоријско одређење фантастике као жанра модификовано је у проучавање фантастичних жанрова традиционалне и модерне књижевности јер се, како сматра Ерик Рабкин, „фантастично [...] може јавити у сваком наративном облику“ (према Палавестра 1981: 93). Тодоровљево мишљење да фантастика, односно фантастично у литерарном жанру постоји као његова тематско-структурална конкретност која се открива читаоцу упућује нас на размишљање о начину на који фантастика утиче на све структурно важне елементе нарати-

3 За размишљање о фантастици у Андрићевим приповеткама подстицајна је идеја Миодрага Павловића о томе да је фантастичном увек потребан претходни културни фон, односно претходни формални код који представља основу за „фантастично“ прекривање кодова (Павловић 1989: 3) и инвенцију до тада непостојећег склопа значења. У приповеткама Иве Андрића појави фантастичног претходи код традиционалног, миметичког приповедања и рационалног моделовања приповедног света. Уплив фантастичних елемената модификује овакву основу и утиче на формирање другачијег, психолошког и симболичког реализма који представља основу Андрићевог модерног прозног стваралаштва.

вног дела. Фантастично у књижевном делу утиче на структуру и динамику заплета, као што утиче и на искуство читања,<sup>4</sup> које је најинтензивније када је прво, због чега су наглашени неповратност и време првобитног опажања дела (Тодоров 1987: 94).<sup>5</sup> Тодоров у *Уводу у фантастичну књижевност* одређује тип приповедача који највише погодује фантастици у књижевном делу, тј. одређеном фантастичном жанру – то је представљени, односно субјективни, унутарњи приповедач који омогућава да се читалац поистовети са ликом и да му фантастични свет буде непосредно представљен и дочарани. Ипак, иако оваква нарација сведочи о непосредности онога што се десило, она погодује формирању читаоачеве сумње и не изискује обавезно прихватање натприродног (Тодоров 1987: 86-89). Елементи фантастичног утичу и на хронотоп књижевног дела. Тодоров сматра да „време и простор натприродног света [...] нису простор и време свакодневног живота“ и да елементи фантастичног узрокују приповедну концепцију времена које као да је заустављено и које се „шири много даље него што верујемо да је то могуће“ (Тодоров 1987: 122). Слично томе, Роже Кајоа наводи да се у фантастици „време [...] раздваја, умножава или зауставља, па исти кошмар треба преживети више пута“ (Кајоа 1978: 75).

Фантастика у приповеткама Иве Андрића није једнозначан и монолитан појам. Као и многи други елементи Андрићевог стваралаштва и она је манихејски конципирана, и у исто време у значајној мери условљена хронологијом настанка појединих дела. Фантастика у Андрићевим ранијим остварењима, односно у приповеткама из двадесетих година 20. века, представља претећи расцеп и манифестацију „Злослутности“ (како је именује Кајоа), тј. неке фаталне и кобне неизбежности која доноси несрећу. Фантастични елементи у овој фази Андрићевог стваралаштва јављају се у амбијенту мрака, „неодређеног доба ноћи“ или под вештачким светлом лампе. У приповеткама *Жена од слонове кости*, *На други дан Божића* и *Мусџафа Маџар* доминирају осећања ужаса, стрепње и страха, с тим да приповедне ликове не угрожава спољашња неумитност страдања нити безизлаз који поприма матефизичке размере, већ поремећаји у домену унутарњег, приватног бића, због чега се фантастика меша са психолошким и представља осповавање потиснутих садржаја свести и савести.

С друге стране, у приповеткама какве су *Лешовање на југу*, *У хелији број 115*, *Сунце* и *Јелена, жена које нема реч* је о фантастици која је сва у знаку живодатне и обнављајуће сунчеве светлости, због чега у њима можемо препознати извесне сродности са различитим идејама о функцији и систему идеја које фантастика може да подразумева. Тако Ерик Рабкин истиче да фантастична прича има задатак да открије истину душе, односно људског срца (Палавестра 1981: 91–92). Миодраг Павловић посебност фантастике препознаје у инвенцији коју подразумева, као и у њеној симболичности, недореченој и неизреченој, непреводивој на дискурзивни, логични језик и на релације природног света (Павловић 1989: 5). Поред поменутих семантичких могућности, у Андрићевим приповетка-

4 За постојање фантастичног неопходно је читаоачево двосмислено опажање испрличаних чудних, натприродних догађаја (Тодоров 1987: 35). Иако се стиче утисак да је посебност читаоачевог опажања услов за постојање фантастичног, можемо претпоставити да важи и обрнути однос, тј. да елементи фантастичног у делу условљавају специфичан облик читаоачеве рецепције догађаја, што важи и за остале структурне елементе наратива.

5 Права фантастика, према мишљењу Цветана Тодорова, захтева и посебан начин читања, које не сме бити ни „алегоријско“ ни „песничко“ и мора рачунати на дословно значење предочене фикције (Тодоров 1987: 39).

ма фантастика постоји и као израз „скривене жеље човековог духа да превазиђе сва физичка ограничења“ и да „у некој засебној, од свих спољашњих условности ослобођеној форми замишљеног света успостави модел друкчијег живота“ (Палавестра 1981: 9). За Владету Јеротића фантастика подразумева „врсту viseћег моста који додирује обе супротне обале – Тао, Логос и Хаос, Ништа, на коме, као играч на жици, стоји и њиме хода, несигурни човек“ (Јеротић 1989: 34), што кореспондира са описом фантастиком трансформисаног пејзажа у приповеци Летовање на југу. Посебан значај фантастике Владета Јеротић препознаје у компензаторној и слободно-стваралачкој функцији коју она има како у уметничком стваралаштву тако и у рецепцији књижевних дела (Јеротић 1989: 35).

Континуирано присуство фантастичних елемената у Андрићевој прози (у распону од неколико деценија) подразумевало је модификације тих елемената, али и најважнијих структурних и семантичких особености Андрићеве приповедне прозе.

У раним приповеткама Иве Андрића могуће је препознати елементе фантастике карактеристичне за романтизам, и касније симболизам и експресионизам. Ове приповетке баштине свеукупно интересовање прозе са почетка 20. века (посебно двадесетих година 20. века) за свет снова, халуцинација, подвесног и „уопште делиричних стања свести која производе неочекиване фантазије у личности начетој неком друштвеном траумом или изазовом свакодневице“ (Вучковић 2000: 106). У Андрићевим првим приповеткама реч је о фантастици која је утемељена на психолошко-антрополошким стањима и особинама приповедних ликова, или оној која је настала очаравањем приповедачког предмета (Вучковић 2000: 85). Поменути психолошки аспект у приповеткама *Жена од слонове кости*, *Мустафа Маџар* и *На друџи дан Божића* односи се, пре свега, на душевни и духовни живот главних ликова, поремећен губитком психичког или моралног интегритета (Исто: 105). У овим приповеткама посебна пажња посвећена је суптилној анализи психолошко-патолошких комплекса (*Мустафа Маџар*) и пределиријумских стања, због чега су у њима веома важни и чести елементи фантастике сна и психолошке, односно делиријске фантастике који се преплићу и творе прозу сродну прози неоромантизма и немачког експресионизма (Вучковић 2000: 105). Фантастика у приповеткама *Жена од слонове кости* и *На друџи дан Божића* има функцију да укаже на тежобност људске егзистенције у модерном добу. У фантастичној сфери сна покрећу се питања људског идентитета, нехуманог и отуђеног односа, ужаснутости пред усамљеношћу савремене егзистенције, а све то захваљујући карактеристичним фантастичним мотивима удвајања личности и губљења идентитета. У наговештеном, али не и коначно потврђеном сну приповетке *Жена од слонове кости* (у којем се одвијају фантастични преображај и сусрет лика са утваром, односно авети), линерано, хронолошко време трансформише се у статичну тачку вечности која ужасава субјективног приповедача, јер указује на бескрај несреће и самоће. Исти ужас у непомичном времену осећа и главни лик приповетке *На друџи дан Божића*, јер оно носи са собом и бесконачно постојање без идентитета и угодности које је изгубљени идентитет конзула доносио. У овим приповеткама фантастиком су посредована узнемирујућа, али и отрежњујућа питања о егзистенцији модерног човека, иронијски разобличени модели нехуманог понашања и међусобна отуђеност људи и откривени процеси превредновавања традиционално повлашћених категорија, што је модерно доба са собом донело.

Радован Вучковић у приповеци *Мустафа Маџар* препознаје елементе морбидно-романтичарске фантастике (Вучковић 1974: 187), која формира специфичну атмосферу, указујући при том на страву морбидних и извитоперених нагона (Вучковић 1974: 191). У овој приповеци фантастика, ослободена у сфери снови, кошмара и халуцинација, учествује у минуциозној анализи индивидуалних психолошких комплекса (Вучковић 1974: 191) и буди у читаоцу осећања страха и језе зато што у спрези са представљеним догађајима сведочи о тадашњој Андрићевој филозофији безизлаза и тоталног песимизма (Вучковић 1974: 192).<sup>6</sup>

С друге стране, у приповеткама из педесетих и шездесетих година 20. века реч је о фантастици обнављајуће снаге и компензаторне функције. Она представља основу васионског, космичког, метафизичког ослобађања човека, упућује на могућност другачијих облика постојања и открива Андрићеву веру у постојање светова изван и изнад непосредне стварности. Ове приповетке откривају да су друштвени контекст индивидуалне егзистенције и шири оквир природних закона само део, али не и једини део, интегралног постојања људских бића, које подразумева и стварност недоступну свакодневним чулима. У Андрићевим приповеткама концепт реалног света у коме владају природни закони шири се и проблематизује, с тим да ширење тог оквира у приповеткама ранијег постанка изазива осећање несигурности и страха како код њихових јунака, тако и код читалаца, док касније приповетке пружају увид у другачију реалност у којој човек коначно остварује интегритет свога бића.

Уочене промене указују на (хронолошке) разлике у Андрићевом поимању људске егзистенције. Док први тип фантастике има као једну од својих функција изражавања Андрићеве песимистичке филозофије страдања и безизлаза, други тип, коначно уобличен у приповеткама из друге половине 20. века, указује на стоичко прихватање тежобности постојања, али и вере у његову сврховитост и изузетност.

У приповеткама *Летивање на јуџу*, *У ћелији број 115*, *Сунце и Јелена*, *жена које нема* сведоци смо провале, односно ослобађања метафизичке поетске енергије (Палавестра 1981: 113). У овим приповеткама присутни су „сенка нестварног и призрак загонетног, траг неке чудесне енергије која није од овога света и која се управља по непознатим и неразумљивим правилима“ (Палавестра 1981: 116), што за последицу има нагло пребацивање из природне у фантастичну, натприродну ситуацију. У њима је фантастични обрт језгро, сама основа приче, због чега сижеом доминирају елементи визионарског реализма (Палавестра 1981: 117), оличени у мотивима крилатог хода и космичког вазнесења. Фантастика у овим приповеткама у блиској је вези са „фантастичним“ химничним лиризмом (Вучковић 1974: 448), у њима светлост и фантастични преображаји указују на метафизичко-етички пантеизам (Вучковић 1974: 451) и пандетерминизам, који подразумева дубље и бројније узрочности и условности у другачијем

6 Помињани губитак психолошког/психичког и моралног интегритета у приповеткама *Жена од слонове кости*, *На други дан Божића* и *Мустафа Маџар* слаби њихову рационалну основу и реалистичке оквире и погодује појави фантастичних елемената, који треба да ослободу оно што је скривено и представе оно што је тешко изразити. И сама непреводива и неизречива до краја, фантастика је погодна за исказивање и описивање оних садржаја и стања које је немогуће сместити у рационалне, природне оквире. Како сматра Радован Вучковић, поменуте трауме приповедних ликова „изазивају дестабилизацију и подвајање личности и преношење тежишта живота са рационалног на ирационално и несвесно које се манифестује у сновима, халуцинацијама и привиђењима и условљава појаву бића и ситуација необјашњивих сазнања перцептивних чула“ (Вучковић 2000: 105–106).

облику људске егзистенције. У приповеци *Летовање на југу* појединачно се, у некој врсти еуфорије духа, растапа у универзуму и постаје једно са свиме што га окружује, „у митском трајању светлости, лепоте и духа“ (Вучковић 1974: 455). Соларни мит је центар идејног језгра ових приповедака, и у Андрићевој оригиналној замисли оличен је и у лику Јелене, и жене и авети, чиме се указује на то да је сунце, односно његова светлост несвакидашња енергија која и најудаљеније, међусобно супротстављене ентитете може да уједини у пунозначну, складну целину.<sup>7</sup> У приповеци *У хелији број 115* утапање у свеобједињујућу хармонију посредством екстатичког расположења праћено је не само сунчевом светлошћу већ и звуком, музиком до тада непокретног звона. Његово оглашавање представља чудан догађај који у свет природних закона уводи нешто необјашњиво. Тај звук постаје сличан гласу судбине и неком загонетном предсказању (Палавестра 1981: 114), због чега у „фантастичној громогласној симфонији звона“ Палавестра препознаје „мистично знамење апокалиптичког расветљавања и свитања“ (Палавестра 1981: 115). Овај фантастични звук, који обједињује све звуке овога света, оглашавајући при том до тог тренутка скривене истине, заједно са светлошћу сунца припада најужем кругу Андрићеве мистике и представља противтежу његовој филозофији самоће, тескобе и испаштања (Палавестра 1981: 114).

Поменуте приповетке су у знатној мери ослобођене реалног оквира, фабула је редукована и стиче се утисак да под притиском фантастичних визија, екстатичних расположења и утвара које управљају јавом, у њима природни закони и рационална слика света бивају потиснути. Или се јунак уопште не враћа у стварност (као што је то случај са професором из приповетке *Летовање на југу*) или јава постепено уплива фантастичног остаје трајно промењена и задобија нова својства (као у приповеткама *У хелији број 115*, *Сунце* и *Јелена, жена које нема*).

У Андрићевим приповеткама јав и сан, рационално и ирационално преплићу и утичу једно на друго. Оквир реалног бива нарушен упливом фантастичног, због чега се у централном делу сваке појединачне приповетке дешава прожимање, али и борба природног и натприродног. У различитим периодима Андрићевог стваралаштва однос снага ових категорија се мењао. У ранијим приповеткама реално прави обруч око фантастичног, због чега се и главни јунаци приповедака Жена од слонове кости, На други дан Божића и Мустафа Маџар и после фантастичних халуцинација, привиђења, снова и кошмара враћају у реалност, која их бар на кратко, али можда само привидно, ослобађа авети и мора са којима су се борили (Вучковић 2000: 109). Међутим, природа те јаве, односно стварност је измењена страховима и сумњама који се из простора сна и привиђења селе у стварност и њоме управљају. Изузетак у односу на ове приповетке, као и на касније (када је у питању начин на који присуство фантастике мења поимање стварности у свести јунака) јесте приповетка *Екскуризија*. У њој је, такође, реч о фантастичном сну и о честом фантастичном мотиву оживљавања мртваца, односно саме смрти, која механичким активитетом угрожава млади живот, што изазива утисак гротескног. Међутим, за разлику од претходних приповедака, снага фантастичног, страх, ужас и језа које оно у сну доноси нису тако снажни да би пореметили пуноћу и интензитет младалачке егзистенције. Лепота и

7 Зато Радван Вучковић истиче да је сунце у Андрићевим приповеткама „нешто живо и моћно, велика динамика живота, што се преображава у фантастичне предмете, одједном покретне“ (Вучковић 1974: 456) и под чијом светлошћу све што је деловало немогуће постаје могуће и природно.



снага младости узрокују повлачење језовите фантастике сна пред лицем новог дана и јутарње светлости.

У каснијим приповеткама оквир реалног је додатно ослабљен и читалац стиче утисак да тај оквир пуца и ослобађа фантастично, због чега је за јунака приповетке немогуће да се врати у првобитно стање и пређашњу реалности. Интензитет фантастике је снажнији због директног уплива у јаву, који није, као у претходним приповеткама, посредован „реалношћу“ сна. Професор Норгес потпуно нестаје са овога света, док се егзистенција јунака приповедача *Сунце и У хелији број 115*, чак и ако поново постоји у стварном свету, из корена мења након екстатичне визије, односно фантастичног доживљаја. Доминација фантастичног најочљивија је у приповеци *Јелена, жена које нема* у којој су сви облици свакодневног, рационалног постојања у потпуности скрајнути, јер не само у простору сна, већ и у простору реалности доминира фантастично биће. Јеленино постојање је од пресудне важност за субјективног приповедача и уједно главног јунака приповетке, њено присуство одређује начин на који ће он доживети свет у коме постоји.

Што су јачи утицај и интензитет фантастичног у наведеним Андрићевим приповеткама, то су слабији конци фабуларног система и чврстих узрочно-последичних веза. У приповеткама из ранијег периода миметичка нарација је очувана у традиционалним одређењима, док је у каснијим приповеткама инсистирање на догађајима и фабули редуковано. У приповеткама *Летовање на југу*, *У хелији број 115* и *Сунце обликовано* је и нови тип узрочности – свеобухватне узрочности, пандетерминизма, свепрожимајућег предодређења (Тодоров 1987: 114). Последица свеобухватне узрочности јесте свеобухватно означавање – пошто односи сада постоје у свим равнима и између свих елемената на свету, тај свет постаје високо означитељски (Тодоров 1987: 116).

У Андрићевим фантастичним причама (Палавестра 1981) ништа није једнозначно. Свака категорија се проблематизује и удваја, свака у себи сажима супротности што обогаћује значењски, семантички спектар ових прозних остварења и ствара посебну, фантастичну атмосферу у њима. У њима судар јаве и сна, рационалног и ирационалног увек подразумева релативизацију драстичних разлика које ови појмови подразумевају и слабење оштре границе међу њима. У приповеци *На груђи дан Божића* фантастично је присутно у сну, али у том сну су догађаји налик „правој правцој стварности“, ствара се атмосфера сновидне реалност због чега се и утисак фантастичног интензивира. У *Мустафи Маџару* „ снови долазе прије него што и заспи“, говори се о невероватној јасности и оштрини снова који личе на јаву, а јаву, односно несаница на кошмаре и море, на тај начин се бришу чврсте границе између рационалног и ирационалног и јунак постоји у колоплету стварног и нестварног који га коначно доводи до лудила и страдања. У приповеци *Екскурзија јаву и сан* представљени су као различити, али равноправни облици интегрално схваћеног живота. Сан је стварни живот заспале Олге, на исти начин на који је и јаву стварни облик живота (Андрић 1991г: 167).

У претходно поменутих приповеткама, фантастично обитава у сфери сна, привиђења и халуцинација. У приповеткама из друге половине 20. века фантастични елементи мењају јаву, директно утичу на реални живот приповедних ликова и мењају познате онтолошке поставке света. У њима, фантастика, уздрмавши природне законе, утиче и на измењеност перспектива из којих се размишља о појмовима какви су живот и смрт, истина и привид, радост и туга. Тако се,

на пример, истинско испуњење Норгесовог бића, реализација његове најискреније жеље, која, сасвим природно, за њега представља највећу радост, у мислима других људи, у њиховом животу и доживљају претвара у несрећни случај и тугу. Оно што је за њега почетак другачијег, космичког испуњења егзистенције, за њих означава крај професоровог постојања. Крилати ход који му је открио скривне тајне другачије стварности у животе других људи уноси недоумице и узнемиреност, јер објашњења за оно што се десило нема. Сродно томе, у приповеци Јелена, жена које нема релативизује се вера у непоништивост и непоколебљивост земаљских истина. Појава Јелене, која у себи носи сунчеву светлост разоткривајуће моћи, пружа нови увид у земаљску стварност. На тај начин проблематизују се устаљене представе о аветима и људским бићима, о стварном свету и измаштаним просторима, и њиховом међусобном односу. Јелена је привиђење, али и уједно и приповедачева „највећа стварност“, она је и жена и авет и јавља се у сновима које приповедач снива будан. Њена појава открива „како је мален и збркан свет опипљивих ствари, према врелим, недогледним регионима несанице“ и како је „мутно и ружно оно што отворене очи могу да виде“ (Андрић 1991в: 185). Све категорије земаљског овде су деградирани у корист онога што је ирационално, измаштано и сновидно. Реално постаје утварно, а оно што је фиктивно, ирационално постаје једино природно и могуће. Овакве измене перспектива омогућавају проблематизовање чак и апсолутних категорија какве су живот и смрт и њихово међусобно прожимање, па тако приповедач ове приповетке живот изједначају са смрћу, односно описује га као „смрт без мира и извесности“ (Исто: 184). Бришу се реалне пропорције и димензије света, његове најосновније координате – „Не постоје четири стране света, него само једна, а та нема имена. Не зна се и не пита се више шта је доле а шта горе, шта иза а шта испред. Жив сам, али у свету поремећених односа и димензија“ (Андрић 1991в: 196).

Овакво мешање иначе јасно омеђених и апсолутних категорија омогућава сама природа фатастике, која је неодређива, неизрецива, магловита и необјашњива. Због таквих њених одлика, занимљиво је приметити да се уплив фантастичног у реалне контуре света у Андрићевим приповеткама најављује суптилним указивањем на простор неомеђености, на чудну, необјашњиву и неописиву атмосферу која се ствара пре саме појаве фантастичног. Или је реч о просторној, чулима перцептивној неодређености, или о подвојености, неодређивости унутарњег света приповедног лика.

Елементи фантастике у ткиву приповедне прозе утичу, о чему је већ било речи, на наративно обликовање просторно-временских оквира у којима се натприродни догађај збива. Простор у фантастичним приповеткама Иве Андрића другачији је од оног који сусрећемо у његовим чисто реалистичким остварењима – флуидан и динамичан, жив и многозначан. У раним Андрићевим приповеткама простор задобија претеће лице, представљен је као ужасавајућ, празан, хладан и претећи, испуњен аветима, утварама или страхом, ужасом и језом човека. У Андрићевим приповеткама из друге половине 20. века, у којима доминира дескрипција, природа која окружује човека (посебно у приповеци *Лешовање на југу*) постаје „хуманизујућа и одухотворена снага, божанство топлих ствари [...], које је надоместак ишчезлог монистичког божанства, у хришћанској религиозној представи“ (Вучковић 1974: 439). Пејзаж се под утицајем фантастике преобраћа у натприродни простор у којем све мења свој првобитни облик, што ствара могућност да удаљене и међусобно различите ствари постану једно. „Ваздушности облаци, течна море и тврдо копно“ мењају своја основна својства и иду јед-

но другом у заглај (Андрић 1991б: 222) док професор „стварно улази у предео који је досад посматрао у перспективи, постаје једно са њим и са сваким његовим делом“ (Андрић 1991б: 219).

Слика запењених ивица таласа које постају сребрно степениште које везује обалу (односно земљу) са небом у дну видика (Андрић 1991б: 220) и свеобухватног заглаја у коме је „све [...] једно и једнако, на све се можеш ослонити, о све одупрети, и све служи као одскочна даска за даљи лак и природни лет“ (Андрић 1991б: 222) усмерава наше мисли ка идеји Владете Јеротића о компензаторној и интегрисујућој функцији фантастике – овакво брисање граница између субјекта и објекта, одлазак у нирвану непостојећег, „океански доживљај“ стопљености са целином као да враћа на почетке људског постојања, на почетак менталног развоја детета у коме нема ни субјекта ни објекта, нема располућености ни чежње за целином (Јеротић 1989: 38). Управо оваквим врстама преображава, како сматра Јеротић, стиже се до вечности, односно испуњава се сан о интегралном постојању и брише се туга због жудње за оним што је тешко достићи (Јеротић 1989: 39). Слика „чудесног стрмог и зањиханог моста по коме се човек пење без теже и без граница“ (Андрић 1991б: 222) кореспондира са Јеротићевом идејом о фантастици као мосту који спаја „супротне обале – Тао, Логос и Хао, Ништа, на коме, као играч на жици, стоји и њиме хода, несигурни човек“ (Јеротић 1989: 34).

О материји која се преображава у дух, о природи која поприма другачије контуре, сведочи и појава фантастичне жене у приповеци Јелена, жена које нема. Она фантастично израћа из пејзажа, из природног предела – „Ветра који ми се примицао дизао је са борова, с крша и с воде танку сенку, као прашину, и носио је, као све гушћи и тамнији талас, све већом брзином. Најпосле је, згуснуту у лик и исправљену, снесе поред мене“ (Андрић 1991в: 186).

У поменутих Андрићевих приповеткама можемо препознати књижевно-уметничку потврду одређених теоријских ставова Цветана Тодорова, тачније оних који се тичу категорије времена у фантастичним жанровима. Према Тодоровљевом мишљењу време свакодневице и време у делима фантастичне књижевности у значајној мери се разликују. Док нама познато време у себи сажима, односно собом подразумева прошлост, садашњост и будућност, фантастично подразумева неодлучност која мора бити лоцирана у садашњости (Тодоров 1987: 47), тачније у растегљивој или бесконачној садашњости (Тодоров 1987: 149). У Андрићевим приповеткама категорија садашњости сродна је категорији вечности, што произилази из утиска бесконачности фантастичних збивања којима „нема краја, а почетак је неповратно изгубљен“ (Андрић 1991б: 222). Утисак вечности у ранијим Андрићевим приповеткама ужасава ликове, о чему је било речи, док у каснијим приповеткама они прижељкују да растегљива садашњост вечно траје, јер им фантастични елементи помажу да остваре јединство са свиме што их окружује и реинтегришу своје биће. Читава композиција приповетке Јелена, жена које нема конципирана је на начин који истиче митско, циклично време. Предраг Палавестра примећује да „наслови у триптихону указују на вечност, на увек и суда, изван времена и простора“ (Палавестра 1981: 123). Ова приповетка упућује на континуитет основних идејних смерница Андрићевог стваралаштва јер је „својом структуром и својим значењем [...] везана [...], с једне стране, за исповедне приче из детињства и младости, за описе првићења и евокације ванземаљских спознаја“, а с друге стране, „за интимистички лирски садржај песничких проза и лирских записа“ (Палавестра 1981: 124).

У поменути<sup>м</sup> Андрићевим приповеткама одвија се процес субјективизације приповедања, који омогућава да читалац непосредно доживи представљене догађаје, али да у исто време не буде приморан да натприродно прихвати као истинито. Спољашњи, објективни приповедач често преузима перспективу приповедног лика и тако своје приповедање лишава дистанцираности коју његова позиција подразумева. Измена перспектива, па чак и мешање приповедачевог гласа са гласом лика омогућава да приповетка опстаје у сфери фантастичног, која подразумева да коначног одговора нема. Када читалац, поведен преузетом перспективом јунака, поверује у могућност натприродног, суптилни коментари објективног приповедача враћају га у сферу реалног и држе у неизвесности. Други модел приповедања, присутан у приповеткама *Жена од слонове косићи* и *Јелена, жена које нема*, подразумева субјективног, унутарњег приповедача. Међутим, у њима се инсистира на томе да је реч о приповедачима-ликовима који нису склони уобразиљи и који верују у постојање само једне (и једине), земаљске стварности. Њихова рационалност релативизује фантастично и спречава читаоце да коначно и дефинитивно поверују у натприродно.

\*

На крају, можемо закључити да је фантастика у приповеткама Иве Андрића присутна у различитим облицима, од фантастике сна и психолошке до метафизичке, космичке, визионарске фантастике. Она представља основу Андрићеве модерне прозе (психолошког, симболичког и визионарског реализма) и битно је условљена хронологијом настанка појединих приповедака. Присуство фантастичних елемената утиче на структурне елементе наратива: доводи до субјективизације приповедачке инстанце, карактеристичних трансформација простора и времена (време се растеже или сажима у тачку вечности, простор постаје жив, флуидан и многозначан). Са снажењем фантастичног укидају се доминација реалистичке мотивације и чврсти оквири фабуле, а једносмерна веза узрока и последице претвара се у свеобухватну узрочност, у својеврсни пандетерминизам. У ранијим Андрићевим приповеткама фантастика кореспонидра са ауторовом филозофијом песимизма и безизлаза, док у каснијим приповеткама указује на зрело, стоичко прихватање свих условности људске егзистенције, али и откривање другачијих облика постојања који воде ка слободи и истинској пуноћи и остварености егзистенције.

#### Извори:

Андрић 1991а: И. Андрић, *Немирна година*, *Сабрана дела Иве Андрића (књига петна)*, Београд: Просвета : БИГЗ : Српска књижевна задруга : Нолит.

Андрић 1991б: И. Андрић, *Жеђ*, *Сабрана дела Иве Андрића (књига шестна)*, Београд: Просвета : БИГЗ : Српска књижевна задруга : Нолит.

Андрић 1991в: И. Андрић, *Јелена, жена које нема*, *Сабрана дела Иве Андрића (књига седма)*, Београд: Просвета : БИГЗ : Српска књижевна задруга : Нолит.

Андрић 1991г: И. Андрић, *Деца*, *Сабрана дела Иве Андрића (књига деветна)*, Београд: Просвета : БИГЗ : Српска књижевна задруга : Нолит.

Андрић 1991д: И. Андрић, *Сназе, лица, предели*, *Сабрана дела Иве Андрића (књига десетна)*, Београд: Просвета : БИГЗ : Српска књижевна задруга : Нолит.

**Референце:**

- Вучковић 1974: R. Vučković, *Velika sinteza: o Ivi Andriću*, Sarajevo: Izdavačko preduzeće „Svjetlost“
- Вучковић 2000: Р. Вучковић, *Српска авангардна проза*, Београд: Откровење.
- Јеротић 1989: В. Јеротић, Компензаторна и стваралачка улога имагинативног у животу човека, у: Предраг Палавестра (уред.), *Српска фантастика: напиприродно и нестварано у српској књижевности*, Београд: САНУ, 33–40.
- Кајоа 1978: R. Кајоа, Od bajke do „naučne fantastike“, u: Mirjana Drndarski (prir.), *Narodna bajka u modernoj književnosti*, Beograd: Nolit – Institut za književnost i umetnost, 69–75.
- Лешић 2010: З. Лешић, *Теорија књижевности*, Београд: Службени гласник.
- Палавестра 1981: P. Palavestra, *Skriveni pesnik: prilog kritičkoj biografiji Ive Andrića*, Beograd: Slovo ljubve.
- Павловић 1989: М. Павловић, Фантастика у антрополошком кључу, у: Предраг Палавестра (уред.), *Српска фантастика: напиприродно и нестварано у српској књижевности*, Београд: САНУ, 3–7.
- Речник књижевних термина 2001: *Rečnik književnih termina*, urednik Dragiša Živković, Vanja Luka: Romanov.
- Тодоров 1987: С. Todorov, *Uvod u fantsatističnu književnost*, Beograd: Rad.

## FICTION IN SHORT STORIES BY IVO ANDRIC

### Summary

The purpose of the paper *Fiction in the Short Stories by Ivo Andric* is to notice and analyze fiction elements in the short stories by Andric such as *Žena od slonove kosti*, *Na drugi dan Božića*, *Mustafa Madžar*, *Ekskurzija*, *U ćeliji broj 115*, *Sunce*, *Letovanje na jugu* and *Jelena, žena koje nema*. The aim of the paper was to find out the different forms of the presence of fiction elements in the mentioned short stories, fiction characteristics and its function. It is observed that the features of fiction and its semantically arranged system in Andric's stories are chronologically conditioned, that is, the fiction elements in Andric's stories from the early two decades of the 20<sup>th</sup> century are different from the fiction elements in stories written in the second half of the 20<sup>th</sup> century. In the paper we analyze the way in which the fiction presence influence the structural elements of the narrative and we also point out to some modification of that influence dealing with the chronology of their formation.

*Key words:* Ivo Andrić, fiction, semantic system, structural elements of the narrative

Nina B. Marković



Сава В. Стаменковић<sup>1</sup>  
Универзитет у Нишу  
Филозофски факултет  
Департаман за српску и комјарашивну књижевност

## **GEDO SENKI – (НЕ)УСПЕЛА ЕКРАНИЗАЦИЈА ЗЕМЉОМОРЈА УРСУЛЕ ЛЕГВИН**

Рад се бави адаптацијом треће и четврте књиге циклуса *Земљоморје* Урсуле Легвин, коју је 2006. урадио Горо Мијазаки. У главном делу рада проучавамо како су две приповедне линије, једна из романа *Најдаља обала*, друга из романа *Техану*, спојене у једну, те какве су последице тог спајања. У краћем делу рада анализирамо и друге елементе анимеа – ликове, главне теме, употребу музике и пејзажа.

*Кључне речи:* адаптација, епска фантастика, аниме, Урсула Легвин, Студио Гибли

### **Увод пре увода**

Овај рад специфичан је из два разлога. Први је то да се бави анимираном адаптацијом једног књижевног дела, а мало је таквих радова. Други је да се бави (релативно) лошом адаптацијом, а таквих радова је још мање. Епска фантастика, којој ово дело жанром припада, сматра се идеалном за овакве адаптације јер се аниме као специфична форма ослања управо на неке елементе које дела овог жанра имају у себи. Бавити се екранизацијом *Земљоморја* Урсуле Легвин за нас значи открити где је редитељ (у овом случају и сценариста и цртач и продуцент) Горо Мијазаки погрешно. У првом реду, анализираћемо оно за књижевност најбитније – причу. Како је књижевни наратив преобликован у филмски и колико успешно. Наравно, (не)успешност нећемо мерити по томе колико ново дело одступа од предлошка<sup>2</sup> јер су у питању два језика, сваки са својим правилима и могућностима, већ ћемо посматрати колико је „нова“ прича (тј. прерада и допуна „старе“) смислена и уметнички успела.

Пре но што прионемо на тај посао, у интересу читалаца је, сматрамо, рећи понешто о Урсули Легвин и њеном *Земљоморју*, те о анимеу и Мијазакију.

### **О *Земљоморју***

Циклус о *Земљоморју*, који обухвата пет романа и једну збирку прича, објављиван је од 1974. до 2001. и жанровски припада подручју фантастичне књижевности које теоретичари називају епском фантастиком, високом фантастиком или просто фантастиком. Ради се о жанру чији је родоначелник Џон Роналд Руел Толкин. Његова дела, у првом реду *Господар прстенова* и *Хобити*, понајвише су

1 savastamenkovic@gmail.com

2 Брајан Мек Фарлан ову „прву заблуду“ у оцењивању успешности неке адаптације назива У књижи није тако било!

утицала на све потоње писце овог жанра. Урсулу Легвин критичари често називају „јединим достојним Толкиновим наследником“.

Земљоморје је свет састављен из двеју држава, тачније из двеју група држава. Прву, Архипелаг, чине разна раштркана острва, док другу, Каргаду, чини удаљено копно на североистоку. То је свет у коме постоји магија, она је део свакодневног живота. Чаробњаци и врачаре помажу „обичним“ људима у свакодневним пословима, али и раде на очувању равнотеже у свету. И то је основни постулат овог света и основна тема циклуса. Равнотежа светла и таме, добра и зла, живота и смрти, често се мења, а чини се да она тамна страна почиње да превладава. Прва два романа (*Чаробњак из Земљоморја*, 1968, *Гробнице Аишуана*, 1971) прате покушај једног чаробњака, Јатреба или Геда, да врати равнотежу. У трећем (*Најдаља обала*, 1972) ће му се у том походу придружити и један принц, Арен или Лебанен, који у петом роману (*Други вештар*, 2001), сада већ као краљ, сам наставља ту мисију. Збирка прича, *Приче из Земљоморја* (2011) сличне су Толкиновом *Силмариону* и дају завршетак неких „репова“ из романа и детаљније описују свет Земљоморја. Четврти роман (*Техану*, 1990) по свему искаче из циклуса. „Женски“ роман циклуса, како га критичари називају, највише говори о Архи или Тенар, девојчици којом се бавио други роман, сада жени, и њеном животу удовице и странкиње на Гонту. Други лик је Теру или Техану, силована и унакажена девојчица коју Тенар усваја. Осим што се на крају сазнаје да је Техану трећа, или стара раса (некада је постојала једна раса из које су се развили змајеви с једне, људи с друге стране – постоји и трећа група која је остала иста) и што их од чаробњака Јасике (слуга чаробњака Коба који је поражен у трећој књизи) спасава управо змај, у овом роману и нема фантастике. Највећи део романа су размишљања о положају жене у патријархалној заједници, о сили и неправди, о моћи и губитку исте. Сви у романима имају по два имена, јер је кључ магије заправо сазнавање правог имена ствари и бића. Док се нешто не упозна до краја, док се не разуме, са њим се не може разговарати, самим тим се на њега и не може утицати. И то је основна идеја овог циклуса, размишљање, упознавање са другим и спознавање себе, са крајњом поруком о толеранцији и богатству различитости. Видећемо да ли је Горо Мијазаки ту поруку схватио, екранизујући ово књижевно дело.

### Аниме, Студио Џибли и Горо Мијазаки

Аниме (アニメーション, анимешон, од енгл. *animation* – анимација) је стил цртане анимације пореклом из Јапана, са карактеристичном стилизацијом ликовна и позадине (посебно сенчење, цртање косе у праменовима, лица која често осећања исказују „манама“ – вене искачу кад су љути, лице постаје црвено кад се стиде и сл), која га визуелно одваја од других видова анимације. Аниме се рађа шездесетих година када јапански творци филмова почињу да експериментишу са техникама анимације које су претходно биле развијене на западу. Седамдесетих се аниме све више одваја од западних узора, осамдесетих постаје мејнстрим у Јапану, а деведесетих осваја свет. Најчешће је адаптација манге (јапански стрип посебних карактеристика, настао из споја традиционалног јапанског сликарства и савремених западних техника стрип цртања), мада постоје случајеви када се успешни аниме прерађује у мангу<sup>3</sup>. Честе су и адаптације анимеа у филм или

3 Такав је случај са анимеом који је предмет овог рада. Иако оспораван од критике и дела публике, и аниме и манга су продати у рекордном броју примерака.



ТВ серију, али и књига у аниме. Постоје хорор анимеи, ратни, борилачки, историјски, анимеи за децу, порно анимеи... Аниме продукција у Јапану је врло развијена и значајно премашује филмску.

Уметничка вредност анимеа у свету постала је призната тек са појавом филмова Џибли студија. Џибли студио формирали су 1984. године цртачи и редитељи Хајао Мијазаки и Исао Такахата и продуцент Тошио Сузуки. Џибли је јапански изговор италијанске речи *gibli*, којом се у неким деловима Италије назива летњи медитерански ветар. Узимајући овај назив, желели су да унесу нови ветар у аниме свет. И унели су га на оба плана. Њихови анимеи познати су по посебно пажљиво настраним пејзажима и стилизацијом људских ликова карактеристичним за старо јапанско сликарство. Што се тиче приче, у њу уносе теме као што су однос људи и природе, пролазност лепоте, љубави и живота, сукоб старих и нових, борбу добра и зла. Иако су деца и млади углавном главни јунаци ових филмова, то нису филмови за децу. Они су идејно превише комплексни за тај узраст, а неки делови су и превише сурови. Награде и позитивне критике филмова овог студија долазе и са запада. Тако су неки познати књижевници и редитељи Такахагин аниме *Гробље за свице* (1988) оценили као напотресније антиратно уметничко дело. Ова ода пацифизму и апел против мржње и лудости рата упоређивана је са чувеном *Шиндлеровом листом*, а баш као и тај филм настала је по роману. Овај аниме је адаптација истоименог аутобиографског романа Акијукија Носаке, који је роман писао као сећање на детињство и сестру, која је у време непосредно после II светског рата, када су остали без оба родитеља, умрла од глади. Мијазакијева *Наукаикаја из Долине вејрова* (1984), која се и узима за почетак рада студија, прича је о љубави према домовини, *Принцеза Мононоке* (1997) о непоходности очувања природе, а *На крилима духа* (2001) за који је Мијазаки добио и Оскара<sup>4</sup> прича о породици и нераскидивим везама међу њеним члановима, проткана ликовима из старе јапанске митологије. Мана Студија Џибли по многим је то што практично има једног редитеља – филмови Хајао Мијазакија су и квантитетом и квалитетом надмашили друге редитеље ове куће. Одатле и страх да ће се са повачењем овог редитеља и студио угасити. Ту на сцену ступа Тошио Сузуки, који је достојног наследника овог уметника видео управо у његовом сину.

Горо Мијазаки (р. 1967) имао је (или има) врло чудан однос са својим оцем, коме, како каже, „за улогу оца не би дао медаљу“. Желећи да се одвоји што више од оца, студирао је пејзажну архитектуру и бавио се уређењем градских паркова. На наговор Сузукија, прихвата се посла оснивања Џибли музеја у Токију, у коме неколико година ради и као директор.<sup>5</sup> Полако улази у анимацију, асистирајући неким мање познатим редитељима у Џибли студију. 2003. године, када је Урсула Легвин контактирала Хајао Мијазакија, дајући му дозволу за екранизацију њеног *Земљоморја* коју је он тражио још двадесет година пре тога, Хајао Мијазаки није био слободан. У то време он је већ започео рад на анимеу *Покрећни двораци*, за који је, по речима Легвинове, тврдио да је његов последњи филм и да се повлачи из студија. Сузукијева идеја да Горо Мијазаки, који до тад није урадио ниједан филм, адаптира и режира *Земљоморје* наишла је на лош пријем код ауторке, али је на крају дала дозволу, пошто су је Сузуки и Мијазаки јуниор убедили да

4 То остаје једини Оскар за анимацију додељен филму ван енглеског говорног подручја.

5 Оснивање Џибли музеја само шеснаест година по оснивању Студија Џибли говори колики значај ова уметничка компанија, назовимо је тако, има у Јапану.

ће Хијазаки сениор све време надгледати процес рада. У ово јој није било тешко да поверује, с обзиром да је Хајао Мијазаки тврдио да је његова уметност настала добрим делом баш под утицајем *Земљоморја* и њених других дела фантастике. Прича, међутим, каже да се отац и син нису ниједном за све време стварања филма срели. Хајао Мијазаки филм је оценио као лош (Урсула Легвин га је оценила као „релативно добар филм, али филм који нема везе са књигом по којој се тврди да је настао“), тврдећи да је све време био против тога да његов син ради ту адаптацију, да би потом одлучио да одложи пензију и сними аниме *Понџо на литици изнад мора* (2011). Горо Мијазаки, после *Прича из Земљоморја*, како је његова адаптација на западу насловљена, није радио ништа пуних седам година. 2011. снимиио је други филм, *Са брда макова*.

### Увођење у свет Земљоморја и изношење основне идеје дела

Горо Мијазаки започиње аниме онако како је свој циклус започела Урсула Легвин. Мото прве књиге и целог циклуса је цитат из песме о стварању света, позната свим становницима Земљоморја:

*Само у тишини је реч  
Само у шами светлости сјај,  
Само у смрти животи.  
Муњевић сокола лети  
преко прости небеса.*

Стварање Еје (Легвин 2002а: 1)

Понављајући овај мото, Мијазаки сигнализира гледаоцима који имају „предзнање“, тј. онима који су читали књиге, да очекују исто. Гледаоцима који пак нису упознати са делом Легвинове он даје основну идеју филма – најважније је стапање супротности, које једне без других не би ни постојале, најбитнија је равнотежа. О томе ће ово дело говорити.

Мото на екрану ускоро замењују сцене брода у олуји. И овде Мијазаки одлично користи предност овог уметничког језика у односу на књижевни – „Слика говори хиљаду речи“. Оно што се у књигама објашњавало на неколико десетина страница, овде је објашњено у неколико секунди. Чак су само два фрејма била довољна да гледаоца уведу у овај имагинарни свет и објасне му тренутну ситуацију у њему.

У првом видимо одмах да се ради о свету који споља личи на европски средњи век (што је карактеристично за дела епске фантастике), али да је у питању свет где је магија нешто уобичајено, где је чаробњаштво нека врста професије, а чаробњаци између осталог, службују и на бродовима („Проклетство! Олуја у ово доба године? Где је мој чаробњак за време?“ – Мијазаки 2006а: 00:00:54). Из другог видимо да се њихова магија базира на познавању правих имена ствари, али видимо и да нешто није у реду. („Не могу да се сетим правих имена ветра и таласа!“ – Мијазаки 2006а: 00:01:11). Нешто је нарушило равнотежу и магија се полако губи. Следеће сцене допуњују тај утисак. На небу се појављују змајеви који се међусобно боре. И визуелно упечатљива ова важна сцена нам уводи ново биће у представљени свет – змаја. Из повика морнара сазнајемо да они змајеве по први пут виде. Редитељ сада радњу преноси на двор краља Енладе, коме стижу гласници који доносе вести о појави змајева, њиховој међусобној борби и смрти једног. Дворски чаробњак закључује да се „Сумрак који прети сваким даном све

више продубљује“, те да се „Светлост Равнотеже која одржава свет сваким даном смањује“ (Мијазаки 2006а: 00:04:08), чудећи се што се змајеви међусобно боре и што су дошли тако далеко на исток. Напуштајући дворску салу на коме су племићи обавестили краља о болестима које нападају стоку и децу, и о исцелитељима чија магија више не делује, краљ и Корен пролазе поред слике стварања света (чега у књизи нема и што је изванредна допуна и начин да се свет Земљоморја сликовитије објасни) и Корен објашњава како су људи и змајеви настали:

„Некад давно, змајеви и људи су били једно. Они који су пожелели материјално изабрали су копно и море. Они који су желели слободу изабрали су ветар и ватру. Од тада, змајеви и људи осташе развојени.“ (Мијазаки 2006а: 00:04:31)

И ту је прво одступање. Осим што је стварање упрошћено до краја (можда то и форма захтева), испуштен је део о томе ко је створио те људе-змајеве, како су међу људима настали чаробњаци (људи који се сећају изворног језика) и да ли су се сви поделили на те људе и змајеве (постоји група која је остала иста, није се трансформисала).

Мијазаки је скраћивањем приче изгубио могућност да на крају уведе Сегоја, створитеља света (појављује се на крају четврте књиге), али и да на прави начин прикаже лик Теру/Техану, која се у књигама појављује као та споменута трећа, стара раса. Но, то још увек ништа не значи. Што се од књиге изгубило, да се неким новим материјалом надокнадити. Можемо само констатовати да је Мијазаки увод маестрално урадио.

### Спајање наративних линија

Након убиства краља од стране његовог сина, Арена, и формалног прелажења из увода у главни део филма (затамњен екран и наслов филма), у радњу улази чаробњак Јастреб. Он спасава Арена од вукова и њих двојица настављају заједно пут. Јастреб, као архимаг (главни маг Земљоморја) кренуо је да испита зашто је равнотежа поремећена. Разговор њих двојице о једином створењу на земљи које може тако што да уради паметно је изабран из књиге, али није и паметно пренет:

„Арен: Нешто није у реду са овим градом.

Јастреб: Не само са овим градом, момче. Усеви сељака су слабији. Њихове овце и стока су болесни. Чак је и памет људи изгубила свој пут.

Арен: Је ли то нека пошаст?

Јастреб: Не. Пошаст је начин на који се одржава Равнотежа. Али ово? Страхујем да неко покушава да уништи Равнотежу. Само је једно биће у Земљоморју способно за такво зло. Само једно.“ (Мијазаки 2006а: 00:20:35)

Када се открије зликовац, чаробњак Коб, гледалац се пита да ли је овде Јастреб мислио на њега (знају се одраније) или на човека као врсту. Та недоумица слаби поруку дела да је људска врста деструктивна и да мора стално саму себе контролисати (то је она веза фантастике са реалним светом и стална порука дела Урсуле Легвин, која је присутна и у већини филмова Џибли продукције). У књизи таквих дилема нема:

„Да није можда посредни нека пошаст, куга, која се шири са копно на копно, десеткујући усеве, стада и људски дух?“

‘Пошаст представља кретање велике Равнотеже, самог Равнотежја; ово је нешто друго. Заудара на зло. Док се равнотежа међу стварима поново успоставља, у стању смо да осетимо последице тога, али не губимо наду и не одричемо се вештина, не

заборављамо речи Стварања. Природа није неприродна. Ово није успостављање равнотеже, већ њено нарушавање. Постоји само једно створење способно за тако нешто.

‘Човек?’ упита нагађајући Арен.

‘Ми људи.’“ (Легвин 2002б: 27)

У граду Хорту, којим пролазе, Арен спасава девојку од трговаца робљем. Њено име је Теру. Потом сам бива ухваћен од истих трговаца. Пребијеног и измученог, спасава га Јастреб и одводи на село ван Хорта, код старе пријатељице Тенар, која је, гле чуда, усвојила девојчицу по имену Теру. О чему се овде заправо ради? Горо Мијазаки заправо адаптира трећу и четврту књигу *Земљоморја*, и то стапајући их. Ради се о два одвојена романа и две потпуно одвојене приповедне линије. У првој (трећа књига, *Најдаља обала*) млади краљевић Енладе, Арен, стиже на Роук (послат од стране свог оца, живог и здравог), код архимага Јастреба како би му пренео да је ситуација у Енлади из дана у дан све гора. Њих двојица крећу на пут не би ли пронашли узрок поремећаја Равнотеже. Пророчанство по коме ће Архипелаг поново добити краља, и то младића који ће проћи Стазу змајева и Суву земљу (подземни свет), обистињује се, јер се са зликовцем, некрмансером Кобом, Јастреб и Арен сукобљавају баш у подземном свету. Коб, кога је Јастреб за казну што призива мртве водио да види тај свет, експериментисао је даље, умро, али и успео да отвори пролаз између света живих и мртвих. Уз помоћ Арена, Јастреб затвара пролаз и при том губи сву своју магију. Друга приповедна линија (четврта књига, *Техану*) прати сада већ средовечну Тенар (која је као млада девојка спасила Јастреба из лавиринта у Гробницама Атуана и вратила у Архипелаг прстен Ерек Акбе који ће омогућити повратак краља на престо – све у другој књизи циклуса) и њену борбу са предрасудама патријархалног друштва (према њој и усвојеној јој, деформисаној ћерки Теру) и са последњим остацима зла у Земљоморју, са чаробњаком Јасиком, слугом сада већ мртвог чаробњака Коба. Појављује се у овој књизи, додуше и Јастреб, али сада без моћи, као обични козар, те на почетку и Арен, сада краљ Архипелага. Показује се на крају да је Теру припадница старе расе људи-змајева, те се, да би их спасао од Јасике, појављује и Калесин, тј. сам стваралац света, Сегој. Овај кратак сиче двеју књига дајемо како бисмо показали које су последице Мијазакијевог стапања двеју линија романа у једну филмску. Тим поступком се обично неке ствари губе како би се неке друге добиле, но чини се да се овим много изгубило, а апсолутно ништа није добило. Нема Сегоја, нема треће расе, нема пророчанства. Тенар, која кроз целу четврту књигу покушава себе да дефинише (жена од моћи, обична жена, мајка, старица) овде је сведена на споредни лик без готово икакве функције. Она је мамац којим ће Коб (који је овде господар Ре Албија) довести Јастреба у свој замак. Да ствар буде још гора, улазећи у тамницу, Тенар каже:

„Ово ме подсећа на време кад сам била у Гробницама” (Мијазаки 2006а: 01:14:36)

У којим Гробницама – с правом се пита гледалац. Као да гледамо епизоду неке серије. Јастреб, или Гед, како му је право име (сазнајемо од Тенар), готово да осим спасавања Арена и не дела у филму. Он креће за Кобом, али га Коб лако савладава и затвара. Чини се да је Гедова улога овде сведена на понављање мисли о неопходности равнотеже, о јединству супротности, које, иако пажљиво биране из књига, у једном тренутку постају досадне, одуговлаче расплет и заузимају превише времена (и сам филм предуго траје, око два сата). Све је то у супротности и са самим насловом дела. Гед је толико упрошћен и готово споредан

лик у филму, а филм се у оригиналу зове *Gedo Senki*, што би у буквалном преводу значило „Хронике Гедових ратовања“ (sic!). Арена је Коб омађијао и привукао на своју страну. Зашто? Шта ће њему Арена? Нема никаквог објашњења. Арена прати Сенка, која има исто обличје као он. То је његова друга страна, помоћу које ће, ако ли је прихвати, постати целовита личност способна за деловање. Тако Арена уз помоћ Теру (Сенка јој је рекла право Ареново име – Лебанен) коначно прихвата себе и креће у борбу против Коба. Ово прихватање и своје добре и лоше стране тема је прве књиге циклуса *Земљоморје* – у њој Јастреб/Гед схвата да је Сенка коју је призвао из света мртвих заправо његов бес, амбиција, тамна страна, те је, назвавши је својим именом, побеђује, тј. прихвата као део себе. „То је најважнија лекција коју сам у животу добио“ (Мијазаки 2006б), каже Гору Мијазаки у дневнику снимања које је водио, те не чуди што је и то хтео да укључи у филм. Али, чини се да је то превише, пренатрпао је филм, а није успео да све што је увео објасни.

Коб жели вечни живот и као изговор наводи неутаживе човекове жудње:

„Коб: Мислиш да можеш контролисати Човекове жудње? То је немогуће! Живећу вечно. Добићу постојање без краја!

Јастреб: Кобе! Без циклуса смрти и рођења, нема ни живота! То није природно!

Коб: Ја сам изнад Природе!“ (Мијазаки 2006а: 01:18:12)

И овде се чини ефектиније да је Мијазаки просто пренео Урсулу Легвин:

„Вечни живот. Тражили сте га. Сви ви. Тражили сте га, али нисте могли да га пронађете, па сте зато измислили мудре речи о прихватању, равнотежи, Равнотежју живота и смрти. Али то су биле само речи... лажи којима сте прикривали свој неуспех...

Када си ме одвео у земљу мртвих, мислио си да си ме понизио и прочита ми лекцију. Ох, да, добру си ми лекцију прочитао, али не ону коју си намеравао! Тамо, рекох себи: сада сам видео шта је то смрт и нећу се никад помирити с њом. Нека сва глупава природа иде својим глупим путем, али ја сам човек, бољи сам од природе, ја сам изнад природе.“ (Легвин 2002б: 138)

Арена, сада цео, пронађен, ступа на сцену. Он понавља Гедове речи, додајући да је страх од смрти заправо страх од живота, јер једно без другог не постоји – ценимо живот баш зато што он има крај. Коб је мењао овоземаљски, прави живот зарад „вечног“, али тај вечни живот је вечни боравак у сенци и тами. Ту где књига подвлачи тај закључак, где Коб схвата колико је погрешно, филм посустатаје. Иако и Коб из књиге и Коб са филма једва чујно изговарају једно: „Живот“, не можемо бити сигурни да се филмски Коб показао. Просто нас редитељ до тога није довео. Сем тога, Коб овде убија Теру. Теру, која је из друге приче, Теру, која овде очито не припада. Теру оживљава као змај, а сунце које се јавља, као и Теруин ватрени дах, уништавају Коба. Зашто је било потребно да се Теру претвори у змаја? Зашто то није учинила раније када је била у опасности?

Филм завршава повратком четворке на Тенарино имање. Сеоски радови, који су и у ранијем току филма приказивани, ефектно сликају стање мира, хармоније са природом, модел какав нам је као иделни понудила Урсула Легвин у *Земљоморју*, али и Студио Џибли у готово сваком свом филму. Где има заједничких црта, ту, очигледно, нема промашаја.

## Стапање ликова

Сажимање које је вршио по питању приповедних линија, Гору Мијазаки је применио и на ликове. Ликови Мијазакијевих *Прича из Земљоморја* заправо су комбинације ликова из Урсулиног *Земљоморја*. Треба рећи да у адаптацијама овакви поступци нису ретки, али се они не примењују овако широко. Готово сваки лик је овако грађен. Комбиновање је извршено невешто, те се чини да су ликови неуверљиви и конфузни. Ово је велика мана филма, посебно пошто је Студио Џибли познат по пажљиво грађеним и уверљивим ликовима.

Кренимо од Јастреба/Геда. Он је комбинација Урсулиног Геда и Огиона, старог Гедовог учитеља (Гедово причање о лутањима и сл). Арен је опет, како смо показали на примеру Сенке, комбинација Урсулиног Арена и Геда. Тенар лечи сеоску децу, прави еликсире (зато је се и плаше две сељанке које долазе по лек, иначе ликови који имају функцију да унесу мало хумора у филм, што не успева – овом је филму хумор преко потребан, али га нигде нема), што подсећа на лик врача Маховине из четвртог романа циклуса. Теру је и Теру и Жена-змај из четвртог романа и *Прича из Земљоморја*. Теру је интересантна и из још једног разлога. Мијазаки је многоме променио њен спољашњи изглед. У књизи сазнајемо да је као мала силована а онда бачена у ватру. Као резултат тога, она има огроман ожиљак преко половине главе и на једно око не види. Тај страхан изглед, због кога је се цео Гонт плаши, у екранизацији нестаје.



Ако се тврди да естетика аниме филмова захтева да све девојке буду лепе, не може се тврдити да се битан део књиге која се адаптира уклања ради естетике. Сем тога, сцене у којима андрогини чаробњак Коб мутира и постаје час старац, час мртавац, час безоблична маса на поду, свакако нису естетски добре. Коб из филма је комбинација трију ликова. У њему су састављени Урсулин Коб, који отвара пролаз између земље живих и земље мртвих, Јасика, који жели да освети свог господара Коба и господар Ре Албија (у филму Коб није само чаробњак, већ и властелин, управник Ре Албија).

Кад смо код ликова споменимо и тзв. расно питање. Наиме, у време објављивања првих књига овог циклуса, издавачи су незванично од аутора тражили да своје јунаке конципирају као белце. Урсула Легвин је ишла против тога и успевала је да толико суптилно протури друге расе за главне јунаке да издавач ништа

није приметно. Но, чини се да то није ни Мијазаки приметно. Посебно питање је био Гед, с обзиром да се он у књизи јасно слика као црнац.

„Већина мојих ликова у *Земљоморју* су 'обојени', а белци су мањина и поприлично заостали. То је била морална порука, упућена посебно младим америчким и европским читаоцима. Хероји европске фантастике традиционално су били бели, а тамна кожа је често повезивана са злом. Просто замењујући те поставке, романописац може да подрије предрасуде... Питање боје у Јапану је другачије. Речено ми је да је њихови гледаоци другачије доживљавају, да оно што Американци и Европљани виде као бело, Јапанци виде као боју своје расе, те да Геда доживљавају 'тамнијим' него што се мени чини. Мени сви ликови делују бело, мада ипак има неколико различитих нијанси међу њима. И Тенарина равна коса и плаве очи су у реду, с обзиром да је она мањина из Карга.“ (Легвин 2006г)

### Неразјашњена места

Осим наведених мана, јављају се и неке сцене, делови филма који нису објашњени. Највећи трн у оку свакако је Ареново убиство оца. Зешто би он то урадио? Да ли је он то урадио или Сенка? Да ли га је Коб контролисао и зашто би то ишло Кобу у прилог? Није ли могао то сам да уради?<sup>6</sup> Пре те сцене, слушкиње прилазе краљу, забринуте јер Арена нема целе ноћи. Краљ би желео да се тиме позабави, али краљица му не дозвољава, она му говори како је битније да сада буде краљ и да нема времена за улогу оца. Ко је та жена злог лица Арену? Маћеха, мајка? Каква је њена улога, зашто је уопште ту? Додатна сцена на крају филма у којој се Арен поздравља са Тенар и Теру и, праћен Јастребом, одлази кући како би одговарао за злочин оцеубиства је такође нејасна. Зар није Арен био омађијан? Или је био подвојена личност? Зар је онда то био злочин?

Да ли је Теру/Техану одувек знала да је змај? Зашто се раније није трансформисала, нпр. кад су је трговци робљем јурили или кад су јој киднаповали мајку? Да ли сцена у којој Јастреб/Гед гледа у њене очи и каже: „Да ли је могуће да је она?“ означава да је и она тада сазнала да је змај? Да ли је то уопште Гед знао? Шта ли је уопште желео да каже?

### Преузете сцене

Бројне су немотивисане сцене у филму. Неке су директно преузете из књига, али нису објашњене и није им додељена никаква функција. Уживаоци хазије на тргу у Хорту нпр. У књизи знамо да им Коб помућује разум, нудећи им вечни живот и призивајући их к себи. Дрога хазија им служи да брже западну у стање у ком су близу Коба. У филму је нејасно зашто та сцена уопште постоји. Разговор у Хорту поред фонтане, величање природе, те паралела са сценом првог сусрета Јастреба и Арена поред фонтане на магичном острву Роук, у филму је сцена у којој Арен стоји поред фонтане и не проговара. Опет шупље.

Има преузимања и из других дела. Сцена у којој вукови нападају Арена је потпуно иста као сцена из једног старог анимеа из 1968. године под називом *Мали нордијски принци*. Но, тамо је сцена мотивисана. Овде је нејасно зашто Арен, ако је већ оцеубица, бесан и насилан, тако мирно, раширених руку гледа у

6 Неки јапански критичари тврде да је Ареново убиство оца заправо Гороово убиство Хајао Мијазакија, тј. да је овим чином симболички желео да оцу поручи да га је у анимацији победио и превазишао. У оваква тумачења ипак нећемо улазити.

вука чекајући смрт. И следећа сцена где Арен и Гед деле храну поред логорске ватре постоји у манги Хајао Мијазакија *Шунино путовање* из 1983. Горо Мијазаки и отворено на крају филма „признаје“ утицај те манге, која је, занимљиво, настала пошто је Урсула Легвин 1982. ускратила Хајао Мијазакију дозволу за екранизацију *Земљоморја*. Из ове манге, на коју је дакле можда и Урсулино *Земљоморје* утицало (пун круг утицаја) произашли су и пејзажи у филму...

### Музика и пејзажи

Позабавимо се на крају некњижевним елементима овог анимеа. То су, по многим, и његови најбољи елементи. Музика Тамија Терашима, која је недељама била најпродаванији албум у Јапану<sup>7</sup>, „вади“ филм. Она савршено илуструје сећање на некадашњи срећни период Архипелага и наду у повратак бољих времена. Музика такође непогрешиво осликава и расположења јунака.<sup>8</sup>

Осим инструменталне музике, битну улогу у филму имају и две песме, којих у књигама нема, а добар су додатак причи. Пева их Теру. На Терашимину музику текст је писао сам Горо Мијазаки. Прва песма слика Теруину усамљеност:

„Далеко, далеко изнад облака  
према залазећем сунцу  
Соко лети сам  
једри на ветру  
Чујем његов усамљени глас  
који тако тужан је  
Пловећи на неком ветру  
соко лети сам  
Ширећи своја крила  
влада празним небом  
...  
Шта је у мом срцу  
не може нико знати  
Усамљени соко  
на празном небу  
Ходам сама путевима  
напуштене земље  
...  
Шта је у мом срцу  
не може нико знати  
Туга то је онога  
ко увек је сам“

(Мијазаки 2006а: 00:55:48)

Иако Теруина усамљеност није понајбоље мотивисана у филму (Зашто је усамљена? Зато што је змај? Зашто није са другим змајевима? Да ли она зна шта је? Ако има Тенар, зашто је усамљена?), та усамљеност је ипак приказана и описана на један оригиналан начин и ова песма остаје најлепши део филма. Друга Теруина песма, која затвара филм, веселог је тоналитета. Слабија је од прве, али

7 У Јапану за аниме филмове и серије музику пишу најбољи композитори. Ова музика је толико популарна да се на телевизијама праве топ листе аниме музике.

8 Овде смо болно свесни предности електронског рада када су у питању компаративна проучавања књижевности и филмске уметности.



не без ефекта. Теру призива сокола, тражећи да јој открије своје право име (тј. себе, по устројству Земљоморја), како би она, кад га једном више не буде, наставила причу о њему, сачувала је. То би требало да буде потцртавање основне поруке филма – вечни живот постоји, он се састоји у причи, у делима човека која остају да живе и после његове физичке смрти.

„Усамљени јастреб на небу  
 Бори се против ветра  
 Овде је само светлост и тама  
 Он има небо само за себе  
 Ти што гледаш у небо и плачеш  
 Ти што живиш сам  
 Реци ми Своје Право Име  
 Јер једног дана те неће бити  
 као што светлост ишчезава у таму  
 Твоја песма пролази  
 кроз моје срце  
 Дозволи да је певам за тебе“

(Мијазаки 2006а: 01:49:16)

Употреба пејзажа у овом филму има посебну предисторију. Један пејзаж је насликао Хајао Мијазаки пре но што је његов син преузео рад на овом филму. У питању је панорама Хорта, која спада, по оцени критике, у визуелно најлепше делове анимеа Џибли продукције. Утицај на цртање пејзажа имала је, по речима Гороа Мијазакија, и италијанска ликовна уметност и већ споменута манга његовог оца, *Шунино цртање*. Сlike разрушених градова и напуштених барки сведоче о јапанској љубави ка призорима пролазности и лепоте старења (*ваби-саби*), а меке ивице, загаситост пејзажа, утонуће ствари једних у друге, израз су јапанског концепта *јуџен*.



Чак и најжешћи критичари ове екранизације, признају да је Урсалин Архипелаг оживео пред њиховим очима. Хорт, његова лука, двор, села што их описивала Урсула Легвин, ту су пред нама и то остаје највећи успех и заслуга редитеља Мијазакија.

Но, *Gedo Senki* није видео реклама за књиге Урсуле Легвин, нити неки музички спот. Са причом је много експериментисао, превише убацивао, а заборављао да повеже и објасни, а то музика и пејзаж ипак нису успели да до краја надоместе.

### Цитирана литература:

- Мијазаки 2006а: Miyazaki, Gorō, Gedo Senki, Tokio: Studio Ghibli, 2006.
- Мијазаки 2006б: Miyazaki, Gorō, *Goro Miyazaki's Blog* <http://www.nausicaa.net/miyazaki/earthsea/blog/>, 3. 7. 2012.
- Легвин 2002а: Легвин, Урсула, *Чаробњак из Земљоморја*, Београд: Фамилет, 2002.
- Легвин 2002б: Легвин, Урсула, *Најдаља обала*, Београд: Фамилет, 2002.
- Легвин 2002а: Легвин, Урсула, *Техану*, Београд: Фамилет, 2002.
- Легвин 2002а: Le Guin, Ursula, *A First Response to "Gedo Senki"*, <http://www.ursulakleguin.com/GedoSenkiResponse.html>, 4. 6. 2012.
- Џастис-Легвин 2000: Интервју Фејт Џастис са Урсулом Легвин, 2000, <http://www.art-anima.com/d/intervjui/ursulalegvin.html>, 4. 6. 2012.

### Извори

- Behdad, Ali and Thomas, Dominic, *A Companion to Comparative Literature*, Hoboken: Wiley-Blackwell, 2011.
- Keogh, Tom, 'Tales from Earthsea': Ebbs with narrative unclarity, flows with pleasing visuals, [http://seattletimes.com/html/movies/2012608163\\_mr13earthsea.html](http://seattletimes.com/html/movies/2012608163_mr13earthsea.html), 3. 7. 2012.
- Константиновић, Зоран, *Увод у ујоредно проучавање књижевности*, Београд : Српска књижевна задруга, 1984.
- Lev, Peter and Welsh, James M, *The Literature/Film Reader (Issues of Adaptation)*, Toronto: Scarecrow Press, 2007.
- McDonald, Roslyn, *Studio Ghibli Feature Films and Japanese Artistic Tradition*, [http://www.nausicaa.net/miyazaki/essay/files/RoslynMcDonald\\_Ghibli.pdf](http://www.nausicaa.net/miyazaki/essay/files/RoslynMcDonald_Ghibli.pdf), 4. 6. 2012.

## GEDO SENKI – (UN)SUCCESSFUL EARTHSEA ECRANISATION

### Summary

The paper deals with the adaptation of the third and fourth books of *Earthsea* cycle by Ursula Legvin, made in 2006. by Goro Miyazaki. In the main part of the paper we are trying to find how the two narrative lines, one from the novel *Farthest Shore* and another from *Tehanu*, are merged into one, and what are the consequences of the merger. In addition, we analyze the other elements of anime - the characters, major themes, the use of music and scenery.

*Key words:* adaptation, epic fantasy, anime, Ursula Le Guin, Studio Ghibli

Sava V. Stamenković

Жарка Свирчев<sup>1</sup>  
 Филолошки факултет,  
 Београд

## КОНЦЕПТ СМЕХА СТАНИСЛАВА ВИНАВЕРА<sup>2</sup>

У огледу се испитује Винаверов дијалог са смеховном културом. Смех се у ауторовом опусу посматра као „концепт“ у значењу које том појму придаје Мике Бал, дакле, као хеуристичка алатка којом Винавер промишља предмете свог интересовања у културалној анализи. Профилисање Винаверовог концепта смеха обухвата његово компаративно сагледавање са теоријама смеха Аристотела, Раблеа, Фројда и Бергсона. Посебна пажња се посвећује испитивању Винаверове блискости са ренесансним, односно, фолклорним смеховним наслеђем у кореспонденцији са истраживањима Михаила Бахтина. Такође, у огледу се указује на друштвену, епистемолошку, онтолошку и етичку димензију које обликују Винаверов концепт смеха. Интерпретативни исходи имају за циљ и продубљивање знања о моделу културе који је био близак Винаверу, а који почива на категоријама отворености, динамичности и хетероглосије.

*Кључне речи:* Станислав Винавер, смех, концепт, ренесансна култура, дијалогичност

Ако бисмо се подухватили да издвојимо феномене који имају повлашћени статус у стваралаштву Станислава Винавера, свесни при томе да је реч о подухвату који не може да рачуна заокруженост јер је у питању полихистор чија радознала мисао номадски осваја најразличитје области мишљења и стварања, међу онима који би се свакако наметнули био би и смех. Смех је једна од фундаменталних категорија Винаверовог стваралаштва – иманентна је његовој поетици и тема је која протејски крстари његовом есејистиком.

У досадашњим испитивањима смеха у контексту Винаверове поетике и естетике акценат је бивао на његовим пародијама. Ова чињеница не изненађује с обзиром да су *Панџологија новије српске џеленџирике* (1920), *Нова панџологија џеленџирике* (1922), *Најновија панџологија српске и југословенске џеленџирике* (1938), као и постхумно објављен избор пародија Алејбегова слама (1969), стојери Винаверовог опуса и спадају у ред уметнички најуспелијих пародија у српској књижевности. Међутим, пародије су само један од аспеката, дакако међу најинспиративнијим, пишчевог дијалога са феноменом смеха и његових литерарних транспозиција. Винаверове пародије имају исходиште у широј платформи смеха чије је теоријско промишљање у непосредној вези са осветљавањем Винавера као критичара културе. Промишљање феномена смеха захтева додатну истраживачку позорност јер се он, пратећи путању Винаверове разбокорене и вијугаве мисли, да излучити из тематски разноликих сегмената његовог опуса.

Овај оглед је замишљен као прилог разматрању дијалога култура у Винаверовом стваралаштву. Истраживачка пажња је усмерена ка пишчевом дијалогу са феноменом смеха који је у темељу његових проблематизација културе и књи-

<sup>1</sup> zarkasv@yahoo.com

<sup>2</sup> Рад представља увод у већу студију о култури смеха у стваралаштву Станислава Винавера. Овде ће се изложити основна обележја Винаверове концептуализације смеха, као и могући интерпретативни смерови који, дакле, изискују темељнији и обухватнији истраживачки рад и елаборацију.

живности. У фокусу анализе су Винаверови есеји о књижевности, из два разлога. Разматрајући видове критичког говора у Винавера, Милица Сељачки Мирковић, у најопсежнијој студији посвећеној Винаверовим пародијама, износи мишљење да су критичке претензије „јасније изражене и судови одлучније исказани у пародијама но у есејима“, додајући „док је критичка интерпретација у Винаверовим есејистичким текстовима, иако спроведена доследно и образложена, ипак изречена у виду необавезне рефлексije аутора о некој појави или нечијем књижевном делу, без доношења коначних закључака, у пародијама је Винавер приметно оштрији, изричитiji, непоштеднији“ (Сељачки Мирковић 2009: 53). Ауторка закључује да стога пародије би требало посматрати да посматрамо као Винаверово најнепосредније критичко дело (Сељачки Мирковић 2009: 53). Ауторкино превредновање Винаверове пародије и осветљавање њених магистралних тематских токова незаобилазна је референца у сваком разматрању Винаверовог критичког говора, међутим, чини се да је, ипак, потребно ублажавање става о природи Винаверове есејистике, односно њене релевантности за испитивање његове критичке праксе.

Отклон од сваког аподктичног суда у најинтимнијој је вези са Винаверовим светоназором и његовим посезањем за смеховним и темељ је, што ће у наставку огледа бити и аргументовано, његовог концепта културе. Такође, његова „необавезност рефлексije“ на истој је линији, а њен смисао се читава у подражавању говорних жанрова, чиме се актуелизује разговорна ситуација која оставља утисак да нема свог конкретног почетка и краја, и једино обавезује да се настави, што Винавер и чини у свом вишедеценијском списатељском раду. Напоследку, суд о оштрини и изричитости пародије насупрот есејистике носи у себи нешто од импресионистичког приступа којем се, у овом случају, може супротставити једино став истог квалитета. Винаверови есеји о (поводом) књижевности су на сазнајном плану најзахвалнији за испитивање његових критичких промишљања културе јер је за аутора књижевност повлашћено когнитивно поље, арена у којој се преплићу, сучељавају и превазилазе различити дискурси (идеолошки, естетички, религиозни, научни итд). Стога је књижевност за Винавера својеврсни репозиторијум културе који пружа увид у њену разнолику мапу, коју он сам настоји „ризомски“ исписати.

Винаверов есејистички поступак је и од виталног значаја за разумевање његовог промишљања смеха. Истакнуто је већ да он није критичар аналитичког типа, да је игриве и асоцијативне мисли; његова одбојност према систему и академским стандардима су више пута наглашавани. Запажање Павла Зорића о Винаверовом методолошком плурализму нарочито је значајно јер сажима Винаверове методолошке оријентуре и лежи и у основи мојих промишљања Винавера као критичара културе/а: „Винавер је успео да створи једну врсту тоталне критике која не иде за тим да дело објасни и рашчлани, већ да га изнутра сагледа“ (Зорић 1976: 19). Винаверова хеуристичка решења, односно тотална критика, кореспондирају са истраживањима унутар културалне анализе коју је иницирала холандска теоретичарка Мике Бал, посебно са њеном идејом концепата.

Наиме, Балова је истакла неопходност методолошке реконцептуализације студија културе које нису успеле да премосте јаз између методологије појединачних дисциплина које се укрштају у њеном пољу. Стога она предлаже преоријентисање на културалну анализу унутар које се не би посезало са већ готовим методолошким реквизитаријем, већ би се „уређивао сусрет између неколико метода, сусрет у којем и предмет анализе учествује тако да заједно, методе и обје-

кат постају ново, лабаво дефинисано поље“ (Бал 2009: 13). Методолошки сусрет се остварује у оквиру концепата. Концепти су хеуристичке алатке које нуде минијатурне теорије, помажући приликом анализе објеката, ситуација или теорија. Њихова кључна обележја су интерсубјективност, разумљивост, јасност, интердисциплинарност. Међутим, они су истовремено и отворени и двосмислени бивајући „територија за путовање, у авантуристичком духу“ (Бал 2009: 19). Концепти „се клоне строге контроле тако што се не примењују, већ се конфронтирају са предметом културалне анализе, чинећи предмете анализе подложним променама и подесним за осветљавање историјских и културних разлика“ (Бал 2009: 19). Смех у Винаверовом опусу посматрам као један од његових концепата, дакле, као хеуристичку основу у анализи културних појава у њиховим властитим датостима.<sup>3</sup> Винаверова мисао о смеху и његове анализе књижевности испреплетене су и проистичу једна из друге, осветљавајући круцијалну дебату која се водила (води) око питања културног идентитета.

Дакле, најпре је потребно мапирати које се теорије сусрећу у Винаверовом концепту смеха. У есеју *Весело срце кудељу преде* Винавер исписује свој смехописни родослов. Истичући у уводним реченицама да је питање смеха тема коју је свака култура решавала и решава, писац повлачи лук од Аристотела до Бергсона, издвајајући сидришне тачке њихових теорија смеха. На Аристотелову мисао да је човек једина животиња која се смеје, Винавер надовезује Раблеово становиште да, поред тога што је човек једина животиња која се смеје, смех је и лековит. У окружје теорије о лековитом дејству смеха Винавер призива Фројдову идеју „нелагодности у култури“ и терапеутско дејство смеха (Винавер 2012а: 69–70). Кулминацију ове линије европске мисли о смеху представља Бергсон:

„Бергсон сматра да нас све више и више смождавају и изнуривају калупи, рутина, духовна бирократија, овештале формуле, и сваковрсне фосилне стеге. Постоји претња да се скаменимо у рутини. Калупи су у почетку корисни животу, јер нам помажу да савладамо искрсле тешкоће, чисто занатски. Али настане час када калупи гуше живот својим исувише механичким решењима. Тада живот тражи одушке, и налази је у смеху, који је протест на механичку и бирократску рутину. Бергсон сматра да је смех спасоносан. Смех је сами живот у борби са механичким.“ (Винавер 2012а: 70).

Стваралачки приступајући Бергсоновој теорији смеха, варирајући је на више места у својој есејистици, Винавер истовремено предочава и сопствени концепт смеха који је у сагласју са теоријом инконгруенције, комуниколошком (Аристотел, Бергсон), и виталистичком теоријом смеха (Рабле, Фројд). Такође, Винавер успоставља и традицијски лук са сопственом културом, истичући како је све модерне теорије смеха знао и наш народни човек, изразивши лапидарно да само *Весело срце кудељу преде* (Винавер 2012а: 71). Смех, дакле, није искључиво литерарни проблем за Винавера, већ је од изузетног значаја за културу и самог човека, његов светоназор, те га стога и сагледава у интердисциплинарној визури.

Поред наведених аутора, на које и сам писац упућује, Винаверов концепт смеха близак је Бахтиновој теорији ренесансног смеха и карневализације. Бахтин је лапидарно одредио координате ренесансног смеха: „Смех има дубоко значење погледа на свет. Он је један од најбитнијих облика истине о свету у његовој свеукупности, о историји, о човеку; он је посебно, универзално гледање на свет, које

3 Поред смеха, међу Винаверове концепте могу се уврстити и, рецимо, традиција, модерност, путовање, интуиција, ритам итд.

види свет друкчије, али не мање (ако не и више) битно но озбиљност;“ (Бахтин 1978: 80). За Бахтина фолклорни смех, који одјекује и у ренесансној књижевности, представља субверзивни и поп културни феномен. Такође, то је смех који има функцију прочишћења, исцељења и обнављања, дакле, он није усмерен само ка изругивању ради изругивања нити је сводив на деструктивну раван. Смех је виталистичка енергија која обнавља живот. Смех „прочишћава од догматизма, једностраности, окошталости, од фанатизма и категоричности, од елемената страха или застрашивања, од дидактизма [...] Смех не допушта озбиљности да се окамени и одвоји од бесконачне целовитости живота“ (Бахтин 1978: 138).

У Винаверовој есејистици евидентне су идеје аналогне Бахтиновим поставкама о смеховној култури средњег века и ренесансе.<sup>4</sup> На више места Винавер истиче да је савременој култури смех насушна потреба. Сходно позицији и третману смеха унутар једне културе, Винавер и самерава и вреднује њен креативни и стваралачки потенцијал. Сучељавајући сопствени концепт смеха са доминантном културолошком парадигмом, Винавер критикује догматизам, ригидност, хомогенизацију, униформност, критичку анестезираност, мрачну озбиљност. Ренесансна смеховна култура је својеврсни идеал за Винавера – култура критике, игривости, раскринкавња, култура у којој се успостављају везе везе са фолклорним, антрополошким темељма.

Винавер нарочито истиче критичку свест садржану у смеху, на чему је и Бахтин посебно инсистирао. „Смех је у најприснијој вези са критиком, са смислом за животну логику: он констатује шта је опречно са животом и он ведро тријумфује над тим опрекама. [...] Пут критике, пут пародије, пут свести, пут ведрог, умног и громогласног смеха, пут Раблеа и Еразма: генија критичких, учених и природних“ (Винавер 2012б: 202, 203) – пут је којим стваралачка култура треба да ходи. На истом трагу, полемишућу са рецидивима патријархалности у модерној српској критици, Винавер јој супротставља „ведру критику“. Истичући да се модерна критика „јавила са много акцената демонског и рушилачког, са много острвљености и јада“, Винавер упозорава да је она против својих опонената „подигла страшан барјак разума и логике, доследности и трезвености, по сваку цену“ (Винавер 2012в: 59). Насупрот њој, „ведра критка“, критика коју и Винавер сведочи својим опусом, јесте критика која садржи у себи „једну стваралачку и полетну ноту“ (Винавер 2012в: 59). То је критика која, иако рашчлањује, сече, черечи, има чудну љубав за недостатке које утврди јер зна колико је тешко постићи савршенство и да су одступања неминовна: „...њој је често већма стало да се одступање утврди, тако да би читаоци или гледаоци или слушаоци присто ради свог уживања у уметничком делу морали да прибегну и критици која исправља, која допуњује, која дрхти над уметничком делом“ (Винавер 2012в: 59: 59-60). „Ведрa критика“ оплемењује дело, њена ведрина и радост плод су стваралачког и креативног дијалога са уметношћу, а не деструктивно обрачунавање са неистомишљеницима.

Поводом извођења *Carmina Burana* Карла Орфа на Коларцу 1955. године, Винавер пише оглед о средњовековној популарној култури, Средњовековни бо-

4 Важно је напоменути да, говорећи о смеху у ренесанси, Винавер има у виду Франсоа Раблеа и Еразма Ротердамског, односно да се не осврће на друге „теоретичаре“ смеха, попут Скалиђерија, Данијела, Ђиралдија или Мађија. Разлог томе вероватно лежи у чињеници коју је истакао Мирослав Пантић пишући о ренесансном доприносу теоријама смеха: „О самој бити комичног теоријска мисао ренесансе није умела да нађе продорно решење и надахнуту реч; још даље је она била од катарсе смеха“ (Пантић 1963: 88).

гохулници и безбожници (Бахтин студију о Раблеу објављује 1965!). Овај есеј је вишеструко значајан у оквиру теме која се разматра. У њему Винавер представља круцијалне аспекте народне смеховне културе и њену транспозицију у модерну културу. Предочавајући друштвену хијерархију средњег века којом стоље католличка црква, Винавер своју пажњу усмерава ка њеној борби са „ски-тајућим богословцима и богопојцима, замлатама, шерет-будалама, откачењацима и тобожњим будалинама“ које црква анатемише, а народ воли (Винавер 2012г: 447). „Они су постали, силом свакојаких околности, једна од битних еле-танова средњег века, вентил од цркве, саставни и неопходни део средњовековног шаренила.“ (Винавер 2012г: 448). „Играли су саблажњиве игре и плесове [...] били су глумци, врискавци средњовековних забавленија, шага и шегарија, лакрдијаши, жонглери.“ (Винавер 2012г: 448). Винавер их ваљано везује за одређено друштвено поље, односно време, за празник и карневалско весеље које је светковало (привремено) укидање хијерархијских односа, мрачне озбиљности званичних истина, доминантну идеолошку вредносну вертикалу.

Посебну пажњу Винавер придаје голијатовцима, феномену средњовековне популарне културе од прворазредног значаја. „Насупрот његовим [цар Давид – моја напомена] „Осана во вишњих“, голијатовци су величали: вино, блуд, пролеће, Венеру, дашне и податне буре, крв и месо – место поста и духа; пародију уместо молитве, плотску походу и глад, место занемелости од тела Христово.“ (Винавер 2012г: 448-449). Винавер издваја срж онога што је Бахтин назвао „гротескним реализмом“, а који подразумева „снижавање, то јест превођење високог, духовног, идеалног, апстрактног на материјално-телесни план, на план земље и тела у нераскидивом јединству“ (Бахтин 1978: 28). Њихова „мрсна и пркосна пародија цркве и тропара“ весела је релативизација догматског мисаоног устројства, ослобађање алтернативног мишљења и маштовитости.

Успостављајући везу са савременом културом, Винавер скреће пажњу на Томаса Мана, односно његовог доктора Фаустуса, „немачког звучног опојника и обајника“, указујући на присуство наслеђа карневализације у ткиву актуелне књижевности. Винаверова опаска о исмејаним светињама, односно истицање чињенице да су оне „после калема пародије, чак и облагорођене од давнашње сирове охолости“, те да су нам „после пародије, чак и ближе и присније“ (Винавер 2012г: 450), илуструје обновељску снагу која је именентна ренесансном смеху. Дакле, функција пародије није да сажеже предмет свог захвата, већ да га изнесе у новом светлу, да га отвори за нове могућности.

Народна смеховна култура и њени ренесанси плодови нису само испрелетени са Винаверовом есејистичком мишљу, него су и интегрални део и његове стваралачке праксе. Два су примера изузетно илустративна у том светлу. Пантологије се могу читати у кључу ренесансне поетике пародирања. Као што су голијатовци о којима је писао пародирали црквене текстове, тако и Винавер посеже са канонском књигом српске модерне, Поповићевом Антологијом новије српске лирике. У ренесанси су били популарни пародични дублети канонских текстова (на пример, Гозба Кипријанова, Литургија пијаница или Завештање свиње) и Бахтин истиче да су постојали „пародични дублети буквално свих момената црквеног култа и учња о вери“ (Бахтин 1978: 21). Винаверова пародија вјерују српске модерне открива кључне моменте карневалског смеха. Чињеница да Винавер да не пародира само генерацију која је претходила његовој, већ и своје генерацијске другове, па и и себе самог, у дослуху је са универзалношћу карневалског смеха чије је предмет цео свет. Такође, карневалски

смех се одликује и амбивалентношћу, а Винаверова пародија, односно смех, није затворен у оквиру негације без рефлексије, већ настоји препородити и обновити поетичку мапу српске књижевности, унети у њену кореографију смелије и разиграније покрете.

Занимљива је нагукница о називу књиге коју износи Милица Сељачки Мирковић. Консултујући *Речник српскохрватског књижевног језика* у одгонетању речи пеленгирика, односно осветљавајући њене могуће корене, ауторка изводи подстицајне закључке. У основи речи пеленгирика могу да леже речи пелен, пеленгир и пеленгаће. Треће решење је посебно занимљиво. Реч пеленгаће (широке мушке гаће од грубог сукна до ниже колена) „у споју са речју лирика своди овај литерарни појам на ниски телесни план, умањујући му значај, привлачући подсмешљиве асоцијације и производећи хуморни ефекат“ (Сељачки Мирковић 2009: 68). Ауторка је учила спону између смеховног и ниског, телесног плана, међутим, додала бих да је тај план у фолклорној обредно-представљачкој пракси и њеним сликама синоним за рођајни принцип, односно обновитељску и препорађајућу енергију. Стога би овом текстуалном индикативу фолклорног наслеђа требало, ако се не вaram, придодати позитивне конотације и разумети га у контексту Винаверове блискости са ренесансим смеховним комплексом.<sup>5</sup>

Винаверов *alias* из раног периода његове стваралачке акције, Трајко Ђирић, такође се може анализирати у контексту ренесансне културе смеха. Јер, „Трајко Ђирић је ругалац/писац, књижевни јунак, шерет, пецкало, отпадник од озакоњене поетике и истрајан рушилац исте, интелектуални изгредник и непослушник, персифлатор и шаљивција/неозбиљан тип“ (Тешић 1998: 72). Последња ставка у сажетом профилисању Трајка Ђирића од стране Гојка Тешића додатно раскриљује ренесанси принцип – „Реч је, кратко речено, о Станиславу Винаверу“ (Тешић 1998: 72). Промена идентитета кроз псеудоним дериват је маске, највишезначнијег је симбола народне културе. Маска персонификује играчки принцип живота, у дослуху је са исмевањем, пародијом, веселом релативношћу, са метаморфозом. „У народној гротески иза маске увек стоји непослушност и многоликост живота“ (Бахтин 1978: 49). Текстови објављени у Штампи и Пијемонту у периоду 1911–1913. под псеудонимом Трајко Ђирић, Винаверова су полемика са ларпурлартистичком поетиком Богдана Поповића и утилитарним и здраворазумским погледима на књижевност Јована Скерлића. У текстовима, у чијем је жанровском памћењу препозната матрица античких, платоновских дијалога (Тешић 1998: 82), Винавер диже глас против институционалне мисли, против ауторитативне мисли која искључује поетичко вишегласје и којој прети окоштавање у формализму, који је неподношљив за Бергсоновог Ђака. „Пародија Трајка Ђирића иницира радикализам авангардног типа и постаје критички говор који поништава класичну традицију. Она је, истински, [...] почетак српске авангарде.“ (Тешић 1998: 119). Дакле, она је отварање нових стваралачких хоризоната, препород окамењених поетичких матрица.

5 У Винаверовој пародији Поповићеве *Антологије новије српске лирке* могу се препознати и одједи Бергсонове теорије смеха. Разматрајући комику форми, Бергсон истиче да опасност од смеха вреба „форму која хоће да надмаши садржај, слово које се спори са духом“, појашњавајући да „непрестана брига о форми, механичка примена правила, ствара овде неку врсту професионалног аутоматизма, који се може упоредити са оним који навике тела намећу души и који је смешан као и он.“ (Бергсон 2004: 49). Винаверова критика српске песничке модерне добрим делом се заснивала на оштрој критици вештачког укалупљивања у версификацијске норме француског александрица.



Винаверов есеј *Тријалоџ о народној уметности* може се читати као похвала принципима који су у основи и ренесансне културе. „Ренесанса је култура општења култура“, напомиње Леонид Баткин, истичући да је *differentia specifica* ренесансне културе (у односу на античку и средњовековну) дијалогичност (Баткин 1989). Дијалог и расправа имају повлашћени статус у ренесанси и сматрају се, иако игром, најозбиљнијим занимањем. Јер, „то је *ludum serium*, игра у култури, игра-култура, сагласна са најдубљим духовним односима и достигнућима, а не формална гимнастика ума, ни гола техника доказивања, ни празнословље“ (Баткин 1989: 363). Окосница Тријалога о народној уметности (наслов се цитатно везује за преовлађујући поетички захтев) је полемика око идентитета српске културе, односно опозиције национално/европско у контексту модерне књижевности. Опоненти, Арса Зебић и Јевстатије Летвић, укрштају различита становишта, излучујући на парадигматском слоју текста Винаверову мисао о неопходности стваралачког „укрштаја“ српске и европске књижевности и културе. „Живот је промена, смена, одмена, измена, размена, разграђај и зидање у исто време. Он је, донекле, као Душанов град, који краљ зида, а вила разграђује“ закључује Арса (Винавер 2012д: 328). У Арсином манифестно обојеном исказу искри и похвала бергсоновском *élan vitalu*, и апотеоза ренесансној игривости, деструктивно-конструктивном стваралачком принципу. Уводећи на књижевну сцену којом доминира ауторитативност Поповића и Скерлића форму разговора и полемике, Винавер имплицира неопходност отварања културе, залажући се културну хетероглосију.

Питање дијалога српске културе са западноевропском у средишту је Винаверове пажње и у есеју *Српски хумористи и сатиричари* (Винавер 2012ђ). Сучељавање патријархалне и грађанске културе Винавер види у основи српске комедиографске традиције, од Доситеја до Кочића. Не занемарујући комедиографске поступке деветнаестовековних хумориста, Винавер се концентрише на њиховне идејне склопове, а у вези са „примањем“ грађанске културе. У Винавровом интересативном окружју нашли су се и клаустрофобија српске интелигенције, негативне хетерослике, критика помодарства, односно некритичко усвајање тековина грађанске културе и ништење сопствене аутентичности и традиције.

Винаверово сучељавање српске комедиографске традиције са сопственим концептом смеха, најпре његовом критичком свешћу и конструктивнистичком природом, као и у *Тријалоџу о искрености*, кореспондира са актуелним поставкама у изучавању културе, односно може се препознати опозиција мултикултурализам/интеркултуралност коју је теоретизовао француски компаратиста Данијел-Анри Пажо. Док мултикултурализам подразумева напоредну егзистенцију различитих етничких, верских, социјалних, идеолошких група међу којима нема суштинског дијалога, интеркултуралност означава истинско прожимање култура, њихов плуралитет али уз задржавање различитости које једино омогућавају стварни дијалог, истинско сучељавање (Пажо 2006). Винаверова концепција културе која се темељи на начелима дијалогичности, динамике и отворености напор је да се освоји интеркултуралност.

Есеј *Шекспирова минђуша* представља кулминацију, или прецизније речено, сабиралиште Винаверовог концепта смеха и његове конгенијалности са ренесансном смеховном културом. Пишући о Шекспировом портрету, меандрирајући око феномена смеха, Винавер, дакле, портретише сопствену поетичку, али и егзистенцијалну визуру. *Минђуша у Шекспировом уху* на портрету Паула ван Сомера за Винавера је знамење *par excellence*. Та минђуша за Винавера разрешава „шекспирско питање“ и потврђује да је ван сваке сумње Шекспир-глумац

аутор комада чије ауторство је довођено у питање. Та минђуша, односно Шекспирово гиздање, потврђује његову душу глумца, а глумац „воли, обожава и жуди: да забавља и себе и нас“ (Винавер 2012е: 227). Шекспир је свој драмски универзум прожео забавом и шегом.

„Та психолошка потреба забаве, чарламе, завиглавања, заплета, сталног разбијања сваке досаде и монотоније, најзад је нашла коначног израза у Шекспировим барокним речима: да је читава ова васиона само позориште и ништа друго. То је могао рећи само глумац, чији је главни циљ: да се непомирљиво бори са досадом опстанка, и тиме нам омогући и сâм даљи опстанак.“ (Винавер 2012е: 227).

Слободније тумачећи барокно начело, Винавер у њему види отеловљење играчког принципа који је пропустио кроз егзистенцијалистички растер. Уткивајући смеховно начело и начело игре у своју антрополошку парадигму, Винавер не самерава и не вреднује само културу из смеховне перспективе, већ свом концепту смеха придодаје и онтолошку перспективу.

Винаверово антрополошко схватање игре блиско је Шилеровој концепцији игре као темеља човекове слободе, његове саме основе, потврда човечности која то јесте само док игра траје. У основи игре, која је са оне стране озбиљног и незбиљног („закорачује у опипљиву стварност, у тешку збиљу, мада се, тобоже, само играмо“ рећи ће Винавер), на трагу Кантовог одређења „сврховитости без сврхе“, Шилер види тежњу да се време потре у времену, да се човек и морално и физички ослободи. Слобода се у игри не јавља као принуда, већ као напор да се буде човек. Јер, тек у игри „дух је измирен са природом, форма са материјом, лик са животом“ (Шилер 1967: 168). Човек је тек у игри човек јер „он се игра само онда када је у правом значењу речи човек, и он је само онда човек када се игра“ (Шилер 1967: 168). Стога је у игри садржано и остварење целокупног човековог опстанка, јер се у игри крије бит најслободнијег постојања.

Винавер је мишљења да је комплекс глумца и алтруистичан јер личности омогућава да се испољи, а публици пружа једно спознајно искуство. Шекспир је скидао копрене са свих тајни тадашњег друштва. Позоришни писац хоће да нам покаже ствари какве јесу, уистини, а и какве изгледају, под маском“ (Винавер 2012е: 231). Игра и смех су релевантни у човековом обликовању спознајног искуства. „Једино што нас заиста у дубини душе интересује: та дубља, та најдубља истина, и лаж, та борба око истине, коју ће нам рећи фанатик и маске, и скидање маске“ (Винавер 2012е: 231). На овом месту Винавер у симбол маске учитава значење које јој се придаје од периода романтизма, а које у својој асоцијативној разгранатости рачуна на мрачне димензије, отуђеност, дисоцијацију личности, обману. Смех и игра ослобађају, они саучествују у израњању истине, у схватању и разумевању онога што човек заиста јесте.

У подтексту *Шекспирове минђуше* меандрира полемика са српском културом. Успостављајући сличност између Шекспира и Лазе Костића, „чергара, генија, глумца“, Винавер истиче како је код нас Лаза Костић први приметио у фолклорно зачињеним играма смеховни комплекс иманентан Шекспиру, а који тражи да се „биће на крају испољи, обелодани, „изадутира“, разоткрије“ (Исто).<sup>6</sup> На тај начин, Винавер успоставља стваралачки континуитет између фолклорног наслеђа, Костићеве поетике и сопственог концепта смеха. Винаверова афирма-

6 Винаверова анализа Шекспировог поступка потпуно огољавња личности свакако да је подложна дискусији, међутим, предмет овог огледа није оцена Винаверових интерпретација европске књижевности.

ција Лазе Костића 50-их година био је усамљенички подухват. У полемици са ставом Књижевних новина (читај Боре Дреновца) да је Костић „мртво име наше књижевности“, Винавер инсистира на његовом модернитету (на плану поезије, естетике, филозофије, преводилачког рада), истичући да је Костић наш „најдуховнији писац“ и да његова личност широким слојевима народа „недостаје као парче духовног хлеба“ (Винавер 2012ж: 401). Костићева концепција културе као „дијалектичког панкализма“, његова приврженост вратоломијама, скандалу и циркусу, који имају дубоко значење погледа на свет и део су стваралачких експеримената, за Винавера је живи слој културног наслеђе који, међутим, у његовом времену бива скрајнут на рубно подручје књижевне културе. Лаза Костић тако у Винаверовом пантеону добија своје место поред Раблеа и Шекспира.

Године 1955. Винавер испишује свој последњи есеј посвећен смеху илустративног наслова *Је ли досића смеха*. Већ у првом реду свог есеја декларативно исказом одговара да смеха никада није доста. Овај Винаверов есеј је *summa summarum* његовог концепта смеха, а послужиће и као закључни осврт на исти. Евоцирајући Аристотелово, Раблеово и Бергсоново схватање смеха, Винавер на ново истиче његову друштвену функцију и исцелитељску сврху. Такође, не пропушта да на Бергсоновом трагу („Смеху је потребан одјек“), али и на трагу карневалске културе, истакне и његову општост, то јест комуникативну димензију. Кроз игру и смех човек се „забавља, и разгаљује, и слади, и „разговара“ [...] то јест сâм себе смехом доводи у стање дијалога који га охрабрује“ (Винавер 2012з: 65). Охрабрује га да разговара, да успостави плодотворан дијалог са Другим, да се измести на позицију Другог, продубљујући на тај начин знање о самом себи. У смеху човек освешћује своју онтолошку недовршеност која се само у дијалогу може довршити. Смехом се превазилазе оквири, трансцендирају се границе (оне физичке и метафизичке). Њиме се превазилазе све цензуре, „па и она најстрожа. Фројдова: када себи не допуштамо извесне драге заблуде које заједница не подноси“ (Винавер 2012з: 67). Смех је за Винавера оруђе „моћније од мочуге, тољге, коца, праћке и топа“ (Винавер 2012з: 65), оруђе које је дошло до свог „метафизичког обележја у току многих векова развоја“ (Винавер 2012з: 65). Врховна критичка свест лежи у пародији и самопародији чији нас смех чува јер он је „прва наша спевана и забележена моћ да се не развејемо у пуста чувства“ (Винавер 2012з: 68). Међутим, смех није само мера човековог интелекта. Можда и значајније, Винавер истиче, присећајући се древних фигурина, да су расцветани осмеси на лицима материнских божанства била „знак и херојства, и људске солидарности, и благовољења“ (Винавер 2012з: 68). Поред естетичке, епистемолошке и онтолошке димензије, Винавер смеху, којим човек „удесу у одврат“ сведочи о себи, придаје и етичку димензију.

Винаверов концепт смеха поље је сусрета разноликих и међусобно комплементарних теорија. Он путује кроз различите културе, од античке преко ренесансне до двадесетовековне, успостављајући спојнице између њих. У несводивности на једну методолошку раван, свој пун потенцијал открива управо у полифонијском изразу који је изазов и саврменим разматрањима питања која тиштаху и Станислава Винавера. Преплићући се са поетичким и филозофским поставкама аутора који су му били у средишту пажње, Винавер их кроз свој концепт смеха сагледава у њиховој свеукупности на културном попришту, успостављајући тиме и сопствену вредносну вертикалу.

У винаверовском духу, можда је најпримереније овај оглед, на неки начин оставити отвореним, присећајући се једне епизоде која се сачувала до наших

дана. На Винаверовој још свежој хумци карикатуриста Зухо Џумхур је нацртао његов лик како се смеје, лица окренутог према Београду. Пружајући напојницу гробарима додао је: „Винанвер ником није остао дужан. Ни вама, ни онима... Видите како им се последњи смеје.“ Иако ова анегдота нема потенцијал интерпретивног закључка, она бар, надам се, има снагу да измами осмех.

### Литература и грађа:

- Бал 2009: М. Bal, Working with Concepts, *European Journal of English Studies*, Vol. 13, No. 1, pp. 13-23.
- Баткин 1989: L. Batkin, Renesansni dijalog, *Treći program*, 82/83, стр. 352-400.
- Бахтин 1978: М. Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*, Београд: Nolit.
- Бергсон 2004: А. Bergson, *O smehu*, Нови Сад: Vega media.
- Винавер 2012а: С. Винавер, *Весело срце кудељу преде, Београдско огледало, Дела Станислава Винавера, књига 9*, приредио Г. Тешић, Београд: Службени гласник-Завод за уџбенике.
- Винавер 2012б: С. Винавер, *Милиони деце желе да се смеју, Београдско огледало, Дела Станислава Винавера, књига 9*, приредио Г. Тешић, Београд: Службени гласник-Завод за уџбенике.
- Винавер 2012в: С. Винавер, *Наша критика, Чардак ни на небу ни на земљи, Дела Станислава Винавера, књига 3*, приредио Г. Тешић, Београд: Службени гласник-Завод за уџбенике.
- Винавер 2012г: С. Винавер, *Средњовековни богохулници и безбожници, Београдско огледало, Дела Станислава Винавера, књига 9*, приредио Г. Тешић, Београд: Службени гласник-Завод за уџбенике.
- Винавер 2012д: С. Винавер, *Тријалог о народној уметности, Рани радови 1908-1919, Дела Станислава Винавера, књига 1*, приредио Г. Тешић, Београд: Службени гласник-Завод за уџбенике.
- Винавер 2012ђ: С. Винавер, *Српски хумористи и сатиричари, Чардак ни на небу ни на земљи, Дела Станислава Винавера, књига 3*, приредио Г. Тешић, Београд: Службени гласник-Завод за уџбенике.
- Винавер 2012е: С. Винавер, *Шекспирова минђуша, Душа, звер, свест, Дела Станислава Винавера, књига 7*, приредио Г. Тешић, Београд: Службени гласник-Завод за уџбенике.
- Винавер 2012ж: С. Винавер, *Лаза Костић је једно од најживљих имена наше књижевности, Одбрана песништва, Дела Станислава Винавера, књига 4*, приредио Г. Тешић, Београд: Службени гласник-Завод за уџбенике.
- Винавер 2012з: С. Винавер, *Је ли доста смеха, Одбрана песништва, Дела Станислава Винавера, књига 4*, приредио Г. Тешић, Београд: Службени гласник-Завод за уџбенике.
- Зорић 1976: П. Зорић, *Станислав Винавер као књижевни критичар*, Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Пажо 2006: Данијел-Анри Пажо, *Од мултикултурализма до интеркултуралности, у: Сусрет култура, зборник, Нови Сад: Филозофски факултет, Универзитет у Новом Саду.* <http://www.ff.ns.ac.yu/stara/elpub/susretkultura/2.pdf> (20.3.2009)
- Пантић 1963: *Poetika humanizma i renesanse*, том I, izbor tekstova, predgovor i objašnjena Miroslav Pantić, Београд: Prosveta.
- Сељачки Мирковић 2009: М. Сељачки Мирковић, *Пародије Станислава Винавера*, Београд: Службени гласник.

Тешић 1998: Г. Тешић, Пркоси и заноси Станислава Винавера, Београд: Просвета.  
Шилер 1967: F. Šiler, *O lepom*, Beograd: Kultura.

## STANISLAV VINAVER'S CONCEPT OF LAUGH

### Summary

Stanislav Vinaver's work reflects encounter of diverse aspects of the laugh culture. The laugh is one of the most important author's concepts as it is defined by Mieke Bal, i. e. a heuristic tool, in his literature and cultural researches. Vinaver's concept of laugh unites Aristotle's, Rabelais's, Freud's and Bergson's theory of laugh. Moreover, his reflections of European and Serbian literary tradition reveals his relationship with folklore and Renaissance culture of laugh, elaborates by Mikhail Bakhtin. The node of Vinaver's concept of laugh is its critical dimension and its subversive potential. The laugh is for Vinaver an essential element of dialogic, opened and polyphonic culture.

*Keywords:* Stanislav Vinaver, laugh, concept, folklore and Renaissance culture, dialogue

*Žarka Svirčev*



Марија Стијепић<sup>1</sup>  
Крађујевац

## ЛИНИЈЕ ПОИСТОВЈЕЋИВАЊА МИЛОША ЦРЊАНСКОГ СА ТОРКВАТОМ ТАСОМ У РОМАНУ КОД ХИПЕРБОРЕЈАЦА

Занесени бурним, готово фантастичним животом Торквата Таса, многи су били ради да на свој начин прикажу његову судбину и да му одају поштовање, па настаје велики број пјесама, похвала, писама, епитафа на италијанском и другим језицима. Своје виђење великог италијанског пјесника дао је и српски писац Милош Црњански.

Циљ овог рада био је разоткрити шта је то привукло Милоша Црњанског Торквату Тасу имајући у виду временски и историјски контекст који их раздваја. Као значајне тачке идентификације јавиће се проблем сукоба одисејског и хиперборејског принципа, меланхолија лутања по туђини, наклоњеност бароку у односу на ренесансу и мотив сјенке.

*Кључне ријечи:* меланхолија, идентификација, Милош Црњански, Торквато Тасо

Торквато Тасо, велики италијански књижевник, постао је инспиративан романтичарски мит, базиран прије свега на лудилу пјесниковом и насилном затварању: у њему је књижевна елита видјела модел генијалног, несхваћеног писца, изолованог од свијета, али слободног да сања и интерпретира вјечно присутни конфликт између збиље и идеала. Не чуди, стога, велики број дјела која су настала у част овог необичног умјетника. Тасо се тако позиционира у европској и свјетској књижевности, не само као величанствени поета, него и као запажен књижевни лик, а његов гроб и болница Света Ана постају одредишта континуираног ходочашћа. Тражећи упориште у Тасовом животопису, славни писци романтизма дају другачију нијансу стању лудила. Тумаче га знаком супериорне генијалности, изласком из оквира реалног и утапање у свијет фантазије и срести.

Јохан Волфганг фон Гете почиње да пише своју драму *Торквато Тасо* у Вајмару 1780. године, а најблиставије инспиративне моменте доживљава током путовања по Италији 1786-1788. када настаје и главнина дјела. Током ферарског дана свог путовања Гете обилази болницу Света Ана, а читаво искуство оставља снажан утисак на њега. Размишљајући о сопственим приликама и о ситуацији у умјетности европског XVIII вијека, Гете трансформише епизоде из легенде о Тасу у моћан драмски текст. Лорд Бајрон из Венеције саопштава Томасу Муру своју намјеру да посети Ферару и Тасов гроб. Након својеврсног поетског и емотивног надахнућа које је доживио приликом боравка у овом италијанском граду настаје чувени Ламент Тасу. Тасов живот и страдање ништа мање није инспиративан ни за представника италијанског романтизма Ђакома Леопардија, који ствара чувени Дијалог између Таса и његовог домаћег духа, један од првих у Малим моралним огледима. Приликом посјете Тасовом гробу доживљава оно што ће касније назвати „уживање у сузама“, снажно се идентификујући са несрећним пјесником. Тасова судбина га дира до очајања јер препознаје крик чо-

1 stijepicmarija@yahoo.com

вјека којег је победила сопствена мизерија, немоћног да се бори и изазива зле духове који лебде над њим.<sup>2</sup>

Много година касније, када је Тасо као фасцинантан књижевно-инспиративни модел већ почео да блиједи и да препушта своје мјесто неким актуелнијим пјесничким појавама, лик и поезија овог италијанског поете добијају ново рухо у српској књижевности, у необичном роману мемоарско-есејистичко-путописног карактера, како га је дефинисао Јеремић (2005: 318) *Код Хиперборејца*. Милош Црњански, учествујући у дјелу и као књижевни јунак и као аутор текста, одлучује да Торквату посвети читаво једно поглавље, а неријетко се Тасови стихови и алузије на његов динамичан живот провлаче и у другим дијеловима књиге.

Позната је чињеница да се наш писац бавио умјетницима са којима се на одређени начин поистовјеђивао. Меланхолија и урођени песимизам, како је много пута истицано, неке су од основних црта Црњансковог стваралаштва, а сјетно расположење снажно је присутно и у *Хиперборејцима*. Сам књижевник нам исповједно у дјелу тумачи своју меланхолију знаком старости и замором живота. Не чуди, зато, његово готово опсесивно занимање и потрага за писцима и умјетницима крхког менталног здравља и несрећног животног пута, чије је стваралаштво и највише цијенио, а којима га вуче оно свјесно предавање тузи, које инспирише и надограђује. По њему, истинска, велика поезија потиче из дубоко проживљених искустава грандиозних, необичних индивидуа који су знали своје несвакидашње животне епизоде и унутрашње битке да преточе у стихове. Нема бољег начина спознати разлоге Тасовог лудила и ући у тајне његове душе него читати његова дјела, нарочито оно које га у потпуности осликава, а то је *Ослобођени Јерусалим*. Сваки прави пјесник испричао је свој живот, или макар открио најзначајније моменте, а Торквато Тасо је један од оних који је највише волио да говори о себи. А говорио је тако да су његове ријечи морале допријети до свих оних до чије реакције му је било стало. Управо из слике пјесника који виче и пјева о унутрашњим страховима, разочарењима, сталној борби између онога што може и треба и онога чему тежи, настаје имиџ лудог умјетника, крвавог, меланхоличног, нестабилног темперамента. Креатор таквог имиџа је сам Тасо, стављајући на видјело своју инфериорну позицију, и служећи као примјер конфликта између друштва и надарене индивидуе, закона и умјетности, правила и маште.

Црњански је, прије него је одлучио да пише о великом пјеснику, морао имати пред собом обимну документарну грађу о Тасовом животу, његов књижевни опус, дјела пјесника који су се бавили раскривањем узрока његове нестабилне личности и још понешто. Шта је од тога у Хиперборејцима употребљено, шта можда свјесно занемарено, није лако одгонетнути. Интересантан је, међутим, идејни план вајања Таса као битне компоненте романа. Као његови славни претходници и Црњански одлази на Тасов гроб, овај пут у својству књижевног лика, наратора најављујући својеврсни растанак од Рима будући да је рат све јаче куцао на врата Италије. Друштво му праве римски познаници, њих петоро, а свако са посебног аспекта живо учествује у расправи о великом пјеснику који као да постаје нека врста обједињујуће константе међу овим супростањеним и карак-

2 Леопарди признаје у уводу у *Zibaldone* да се увијек интересовао за пјеснике над чијим животима је константно лебдио знак несреће. У том смислу посебно су му били занимљиви Данте и Тасо, чије гробове обилази. Пред Дантеовим остаје равнодушан, јер у славном пјеснику препознаје снажан дух који се опире свим недаћама, па вјерује да таква личност више заслужује дивљење него љубав и сажаљење. Након посјете Тасовом гробу, међутим, бива потпуно сломљен саосјећајући се са човјеком тешке судбине која је продукт урођене несреће.



терно разједињеним индивидуама. Шест саговорника који воде дискусију о Тасу, пружају на увид не само своје утиске и знања о пјеснику, него и своје особности. Линија слагања података о Тасовој судбини није равномјерна. Информације се крећу у мањим круговима који се често сударају, поклапају, губе. Полазна, обједињујућа тачка разговора је тумачење узрока пјесникове несреће.

Већ на самом почетку „американски новинар“ чита биографију Таса и његових родитеља, пребацујући тежиште на одлучујућу улогу дјетињства у градњи стабилне, здраве индивидуе. Ако као претпоставку узмемо то да је читао најпознатије дјело о животу Бернарда Таса и Порције де Роси аутора Пјера Д. Пазолинија, јасно је да су Црњански и друштво имали пред собом обиман биографски материјал који на детаљан начин демистификује почетне године Торкватовог живота.<sup>3</sup> Мрачни меланхолични темперамент у пјеснику, наслијеђен од оца и мајке, имао је огромну потребу за безбрижним и срећним дјетињством да би се те тамне, урођене црте карактера разведриле и прозвучале. Оно што је добио, било је далеко од онога што му је заиста требало. Требала му је родитељска љубав и брига, а задесио га је превремени разлаз са мајком и сестром и лутање у пратњи амбициозног оца из града у град, из палате у палату. Прерано је почело мучење његовог ума прекомјерним учењем, што је само потпомогло гомилању страхова, немира, привиђења. „Тасо је своју предестинацију добио у очевој судбини“ – констатовала Црњанскова пријатељ, вјерујући да у пјеснику живи неки „виолентни очев имаго“.

Тема која доминира на почетку разговора је Тасов љубавни живот, односно могуће везе са сестрама дуке д’Еста. Од овог сегмента пјесникове биографије, европски романтизам, налазећи извориште у дјелу првог Тасовог биографа Ђованија Манса ствара легенду о несрећном љубавнику. У већ поменутом Гетеовом дјелу Торквато Тасо, драмски сукоб је управо везан за однос Леоноре и Торквата, а Леопардијев Дијалог који почиње Тасовом вапајем због неуслушене љубави изразито је песимистичног карактера. Мит о Тасу и Леонори проширује и велики француски романтичар Виктор Иго у збирци Оде и баладе. На темељима ове поетичне, љубавне легенде развија се жива дискусија у којој већина излетника узима учешће дајући свој допринос грађењу једне импровизоване драме једночинке. Редају се могући сценарији, који убрзо бивају или негирани или допуњени новим тезама.

Током разговора о утицају везе са госпођицом тј. госпођицама д’Есте на страдање и заточеништво Тасово, јавља се мисао о једном другом проблему: питању меценства у ренесансној и барокној Италији. Ријеч је Црњански дао Албанки, марксистички оријентисаној супрузи новинара, која као један од разлога Тасове несреће види у неравноправном односу пјесника и Алфонса II: „Ништа то не значи што је Тасо у Ферари био примљен лепо. Ни то, што су му дозволили да шета са принцезама, по месечини. Ни то, да је дука његове стихове хвалио. Довољно је било да Тасо зажели или уобрази, да би могао бити зет Алфонсу, па да га затворе у лудницу. На седам година! Да га у затвору туку. Све су те Есте, Сфорце, Гонцаге, љубазни и углађени у друштву. Али су тирани, педераста, подлаци, убице, у приватном животу“ (Црњански 2008: 201).

Ако ћемо вјеровати Тасовим биографима, њему је живот на двору и зависност од дукине добре воље морала тешко пасти. Живот у сјенци владара за овог

3 Ради се о књизи *I genitori di Torquato Tasso* из 1895. која је била обавезна литература свих оних који су се бавили Тасовим животом.

пјесника зараженог делиријем величине проузроковао је дјелимично дистанцирање од дворског миљеа, чији је простор сматрао лошом позоришном сценом аристократског свијета. Тасова заљубљеност у славу и моћ не коментарише се у Хиперборејцима. Говори се о свјесности пјесника властите величине и талента. Заиста, чини нам се да је јасна представа о сопственој класи доминантна црта Тасовог живота. Чак и у последњем писму које шаље Континију, више него покорност и покајност хришћанина блиског смрти, јавља се огорчење поносног књижевника због недовољног признања и слављења његове поезије. Управо га мисао о ускраћеном поштовању тјера да лута по дворовима, тражећи мјесто достојно величанствених дјела.

Црњански је, уз Албанку, главни заговорник Тасове немоћи и спутаности у палати Алфонса II: „Глас Таса, кажем, кад је изашао из луднице, није више онај, који је био. Мени се чини да госпођа Марта има право и да је Тасо, сад, свестан и своје класе! Као и тиранства д’Есте! У својим стиховима, упућеним пријатељу који се звао Гаспаре Мичинели, каже ово: То, што, сад његове песме хвали човек, који пурпур носи. То, што их принц повезује и показује, не задовољава њега ни мало! Ах! Кад бих могао бити у планини код пријатеља! Гаспаро! Oh fossio pur pe’vostri monti! А тај социјални жаук још се више осећа у песми упућеној једном драгом пријатељу, који се звао Дон Анђело Грило. Ја сам, каже том попу Тасо, сејао, а други жању. Ја сам засадио воћку, а други беру. Ја носим терет, ја орем по дубоком мору, а други тргују. Ко то влада земљом тако по закону. Или ко ће ме подржати, ако клонем на тле, или потонем на обали у стењу“ (Црњански 2008: 224). Аутор *Хиперборејаца* тежи расвјетљавању два супростављена принципа. Први је представљен у моћној фигури властодршца, непозданог заштитника умјетника, у коме друштво не проналази никакве трајне вриједности, а често је узрочник хаоса, неморала и незадовољства. Други је оличен у поетама, тумачима живота, надареним, њжним индивидуама који пјевају о универзалним, трајним вриједностима попут природе, пријатељства, љубави, откривајући човјеку њихову љепоту и вриједност. Јасно је за чију се страну опредјељује наш писац.

Снажно присутна је и мисао о погубним религиозним двојбама на психу и понашање пјесника: „Тачно је да његова трагедија почиње са сумњом да све није у католицизму онако, како то траже у Ватикану“ (Црњански 2008: 208). Тасо је, заиста, у себи носио два свијета: један умирући, чији су обриси постајали све маргиналнији, и други још увијек у форми пупољка, неразвијен, али спреман да ускоро бљесне и процвјета. Тасо је син ренесансе, човјек страсне, паганске душе жељне слободе и уживања, а стварао је у вијеку све више обојеном у догму и педантну, оштру критику. Било је немогуће помирити двије зараћене епохе у једном, јединоме бићу, ма колико талентовано и маестрално било. Морало је бити жртва тог чудног времена препуног контраста, а једна од највећих је био сам Тасо, сензибилни поета. Црњански је у тексту управо то истакнуо као одређујуће: „Сви смо створења свога времена. Тасо реформације и контрареформације, хуманизма и барока. Меланхолије.“ (Црњански 2008: 209) Занимљиво је спознати која од два пулсирајућа свијета у Тасу више прија Црњанском, мислиоцу и пјеснику. Чини се да у меланхоличном, трагичном осјећању живота помоћу којег се запажа, увиђа и долази до нових истина, српски писац донекле препознаје себе. У бароку, Црњански види искренији, оригиналнији, свеобухватнији начин сликања стварности и проживљених емоција, без репродуковања класичних узора и инсистирања на већ постојећим моделима. Из Тасове деструктивне, унутрашње борбе јавља се зебња и забринутост да створена дјела нису у складу са књиже-

вним конвенцијама епохе, па је и овај пјесников проблем нашао своје мјесто у *Хиперборејцима*. Може се учинити скромном и покорном молба пјесника да му се највеће дјело подвргне ревизији књижевног суда, али листајући његова писма, остаје нејасно да ли је Тасо тражио савјете или величање, критике или охрабривање. Без обзира на све, страх од неприлагођености и вјерске непослушности сигурно је горио у Тасу, па амерички новинар инсистира на религиозним узроцима Тасовог неурачунљивог понашања. У којој мјери је пјесник био свјестан да грандиозни еп *Ослобођени Јерусалим*, колико год писан у духу католицизма и дубоке религиозности, није био оно што су вјерски поглавари жељели чути, и како је такво размишљање утицало на њега, питање је које лебди у разговору јунака Код Хиперборејаца: „Требало је хитно давати знаке покајања, демантоваги себе, понизити се“ (Црњански 2008: 211). Пјесник остаје заробљен у простору између спонтане креативности и ригидних правила, без могућности да пронађе излаз и умирујућу хармонију.

Црњански разумије спутаност умјетника, осјећа Тасово колебање и несигурност приликом стварања. Јавља се невидљива, снажна нит каква се рађа једино између два пјесника истанчане чулности и емотивности. Тако Црњански спознаје да је кључни моменат у саги о Тасу био онај када остаје без својих списа, па гласно и сликовито саопштава осталима своје мисли: „Треба приметити оно што је главно у тој интриги. Тасу су одузети његови РУКОПИСИ. Све су му папире узели, па је тек онда затворен у лудницу! А његов велики спев – *Ослобођени Јерусалим* – штампан је одмах затим, без његовог знања, и одобрења, у редакцији дворског песника Гваринија! А кад је Тасо тражио неке исправке, запушена су му уста“ (Црњански 2008: 203). Тасова немоћ и нечастан поступак дворских власти изазива у нашем књижевнику бијес, јер овакав развој ситуације још једном потврђује колико је умјетник, у свијету принчева, сенатора, грофова једна крхка и ломљива фигура.

Трагичност Тасове ситуације најбоље је увидио Ђакомо Леопарди. Творац Аминте и Ослобођеног Јерусалима је за славног пјесника романтизма примјер парадокса: људи који природно нагињу ка узвишеној филозофији су обично превише неспретни и слаби да у складу са њом живе. То је онај страх од претјеране сензибилности и рањивости који људе чини стерилним у животу и писању, а Леопарди га добро познаје. Занимљиво је упоредити Таса, књижевног лика, у дјелима Леопардија и Бајрона. Везује их амбијент, идеја о опсесивној љубави према Леонори д'Есте, али је Бајронов Тасо представљен као несавладив јунак, орао у кавезу, неко ко пркоси свим недаћама. Леопардијев Тасо је, са друге стране, меланхолични сањар, човјек који нема снаге да се супростави струјама које га носе у провалију. Тасо, каквим га представља Леопарди, ближи је Црњанској перцепцији италијанског пјесника. Аутор Код *Хиперборејаца* налази у њему меланхолију генија у сукобу са свијетом и окрутном стварношћу, али без оружја уз помоћу којег би промијенио стање ствари. Паралела Леопарди – Тасо се појављује у *Хиперборејцима* у виду поистовјећивања несрећног положаја ова два пјесника: „Зашто бих презирао Леопардија? Што се заплакао на гробу Таса? Можда је плакао над самим собом? Уосталом, Леопарди, који је, болестан, и годинама, гледао, мирно, смрти у очи, морао је бити храбар, јер каже: Ја сам гроб, који хода, а носи у себи мртвог човјека. Io sono un sepolcro ambulante che porto dentro di me un uomo morto. Бити годинама жив, мирно, охоло, мени се чини да је веће јунаштво, каткад, него јуришати на коњу, мало напит. Ја не мислим да су Леопарди и Тасо били плачевни. Били су несретни“ (Црњански 2008: 228). Основу идентификације

између три велика умјетника: Леопардија, Таса и Црњанског, чини спознаја да човјек, као рањиво биће склоно илузијама, није у стању да усмјерава и контролише разорну бујицу живота, те се чини да је његово трајање узалудно и бесмислено.

Оно на чему Црњански инсистира у расвјетљавању Тасове судбине је комплексност пјесникове несреће која се не треба тумачити само као посљедица појединачног догађаја или атмосфере у којој је живио или стварао. Већ је првом репликом у разговору о Тасу наговијестити своје виђење проблема: „Ја кажем да је несрећа, која је тог песника целог живота, пратила, фатална. Није ни социјална, ни религиозна, ни разумљива.“ (Црњански 2008: 199) Чини се да Црњански говори о својеврсној урођеној несрећи, узрокованој меланхоличним темпераментом која се дала наслутити већ у почетним годинама живота. Она је Тасова, лична, таква да је не треба тражити ни у једном другом човјеку. Мајка, као симбол континуираног обнављања живота и оличење стабилности и подршке, присутна је у *Хиперборејцима* као одређујући фактор судбине појединца. И у тумачењу Тасових тема и избора Црњански се ослања на тезу о важности ове родитељске фигуре, па сматра да је највећа пјесникова коб растанак од мајке. У Тасовом случају аутор идентификује фигуру мајке са отаџбином: „Мати, то је Соренто. Откуд је отишао и куд више не може да се врати“ (Црњански 2008: 212). Хиперборејце прожима мисао о непомирљивости двије у човјеку одвајкада присутне тежње. Раичевић (2005: 156) дефинише овакво стање као сукоб одисејског и хиперборејског принципа. Прва тежња се односи на одласке, истраживање непознатих предјела, препуштање даљинама. Друга, толико позната Црњанском, је настојање да се поново доживи завичај. Трагична размишљања у пишевом животу управо су израз универзалне неслагласности човјекских захтјева да вјечно сазнаје нове истине и потребе за мирном луком гдје би се осјећао безбједно и спокојно.

Меланхолија лутања по туђини ће постати нит која спаја Таса и Црњанског, тако да наш писац размишљајући о жалосној судбини италијанског пјесника и његовим бесконачним, бесциљним селидбама далеко од мјеста рођена, види и своје нежељено одвајање од домовине. Тасо је увијек у себи чувао онај јединствени сорентински идентитет, толико познат у Италији по бујној виталности, неконтролисаној експлозији страсти, вртложним ритмовима тарантеле, те су пејзаж и људи југа вјечито присутни у његовој поезији. Аутору *Хиперборејаца* је јасна пјесникова опсједнутост завичајем јер га и сам познаје: „Ја сам био у Соренту. Знаш ту опојну, љупку, лепу природу – и мени се чини, да је Тасо уноси, у све своје описе природе“ (Црњански 2008: 211). Црњански примјећује да је узрок Тасове трагедије његова потреба да премјешта све што му припада у неки имагинарни, непостојећи Соренто и да зато и јесте несретан, ма гдје био: „Мени, странцу, чини се да је сасвим узалудно покушавати да се сазна, шта је било, овде, у прошлости. Једино је сигурно то, да је у Тасу остала, та мекота, меланхолија, која се среће на сваком кораку, у свако доба године у неаполитанском приморју, и песми. Тасо је страдао, јер се родно место не може на ђону понети. За мене, странца, чак није важан, ни садржај док читам Таса: Него магија језика у Тасу, магија тог најлепшег језика на свету. То је незаборавно“ (Црњански 2008: 211). Није случајно Црњансково инсистирање на ријечи „странац“, којом аутор наглашава своју позицију и емотивне тежње, толико сличне Тасовим. Бесмислено је крстарити свијетом тражећи срећу која је неухватљива, када нам отаџбина, фамилијарна и драга територија, нуди мир и хармонију. Сан о срећи, чини нам се пратећи Црњанског у *Хиперборејцима*, у свијету оваквом какав јесте, осуђен је на

пропаст. Прије или послје, сјенка судбине надноси се над онима који маштају да ће једном, трагајући за неким далеким земљама, уловити радост.

Читајући Хиперборејце стиче се утисак да је ријеч „сјенка“ једна од кључних у роману, а нарочито је снажно присутна у размишљањима о Тасу. Слика Тасових посљедњих дана у манастиру Сан Онофрио, коју је скицирао својим биљешкама Стендал, нуди Црњанском идеју о пјеснику који пише опроштајне сонете у сјенци огромних храстова, изабравши сам да умре на једном тако усамљеном мјесту, обрастлом дрвећем. На нашег писца та слика ће оставити упечатљив траг, толико да ће признати да га након читања Тасових дјела ништа не може у Италији љепше утјешити него дрвеће и сјенка дрвећа. Мотив сјенке Црњански повезује у дјелу са мишљу о смрти, а кроз *Хиперборејце* јасно живи теза да над сваким човјеком лебди тамна сјенка судбинске условљености, иста за сваког. Сјенка за Црњанског постаје симбол меланхоличног односа према животу, симбол трошности и завршетака, али и уточиште од сурове реалности. „Тасо каже: омбра – а ја онда осећам да је то, једино, што нас прати“ (Црњански 2008: 230).

Утисак који остављају странице написане о Тасу у роману *Код Хиперборејца* је да су дјело, као и живот, италијанског пјесника Црњанском занимљиви, у првом реду, као свједочанство о нечему што далеко превазилази оквире научних, књижевних, уско практичних циљева и тежњи. У специфичним, често скандалозним животима умјетника попут Таса, Микеланђела, Андерсена или Ибзена, огледају се неки битни, вјечито актуелни проблеми човјекове егзистенције. Српски писац тежи њиховом расвјетљавању, јер га управо они највише копкају и муче. Шта је то код Таса привукло нашег највећег романијера очигледно је и јасно. Без обзира на вријеме и историјски контекст који их дијели, дошло је до судара двије пјесничке енергије, из чега су се родиле оне духовне, невидљиве везе присутне само између људи специфичног интелекта и сензибилитета. Заволио је Црњански у Тасу магију италијанске поезије и оно барокно језгро препуно оплакивања и кржаве меланхолије, али толико искрено и јединствено.

## Литература

Јеремић 2005: Љ. Јеремић, *Код Хиперборејца* – питопис, успомене, памфлет или роман?, у: М. Ломпар (прир.), *Књига о Црњанском*, Београд: Српска књижевна задруга, 316–349.

Раичевић 2005: Г. Раичевић, *Есеји Милоша Црњанског*, Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.

Црњански 2008: М. Црњански, *Код Хиперборејца I*, Београд: Штампар Макарије.

## POINTS OF IDENTIFICATION OF MILOŠ CRNJANSKI WITH TORQUATO TASSO IN THE NOVEL *KOD HIPERBOREJACA*

### Summary

The complex personality of Torquato Tasso was a topic of numerous literary and psychological discussions. During the Romantic era Tasso became the prototype of the misunderstood genius at odds with the society of his time and became the subject of many poems, novels, paintings and symphonic poems. In time, his work experienced various aspects of reception, translation, interpretation and staging. One of the greatest writers in the Serbian language, Miloš Crnjanski, gave his own view of the Italian poet with whom he shares many things in common in the famous novel *Kod Hiperborejaca*.

*Key words:* melancholy, identification, Miloš Crnjanski, Torquato Tasso

*Marija Stjepić*

Маја Савић<sup>1</sup>  
*Нови Саг*

## НЕСМИРЕНОСТ ЈЕДНЕ ЕГЗИСТЕНЦИЈЕ: ОТКРОВЕЊЕ РАСТКА ПЕТРОВИЋА

Рад има за циљ да покаже у чему се огледа конфликтни однос успостављен између телесног и духовног живота и која је суштина и идејни резултат успостављене конфронтације. Наредни циљ истраживања односи се на сагледавање дискурса књижевног отпора. Метода која се у истраживању примењује је аналитичка. Песме величања телесног живота указују на тензију бивствовања, на немогућност остваривања индивидуалности у екстазама призиваном, жуђеном, лековитом концепту надисторијског живота. Песме на тему рата показују да се патриотски проповедана апологија духа, у осећању лирског субјекта, очитава као апологија двојног морала. Књижевно дело развија идеју о парадоксалности људских настојања и активира архетипску представу о човековом трпљењу и страдању. Отпор који се успоставља у односу према поетици модерне остварује се у одређеној мери на семантичком плану и радикално на језичком. Упркос алогичности одређених синтаксичких спојева, Петровићева поетска збирка представља значајан допринос авангардним књижевним настојањима.

*Кључне речи:* песма, телесни живот, мисао, постојање, рат

„Грађење песама је један од најнужнијих тренутака мога живота: једна од његових функција. То је као корачати или задрхтати. Тако живот у мојој пемси није довољан, а без ње не би био цео: да би ова, иако интензивна као и остали покрети животни, могла га свег заменити. Живот носи уметност собом.“ (Петровић 1989: 101)

Песме Растка Петровића интимно су откроење живота, говор су из дубина задихане, напете, меланхоличне, носталгичне, каткад и расејане свести која покушава да се речју изрази и самооствари у пуноћи живљења, да у грчу узаврелог крвног струјања изрази апокалипсу ратног времена. У том изражавању читају се и побуна против мучне балканске климе, „што влада детињством и снегом, и Ђоновима крваво“ (Петровић 1989: 136), и својеврсна борба против омеђавајућих стега или канона владајуће књижевнокритичке речи. Отпор настаје услед освешћујућег ратног искуства, реаговањем на друштвенополитичку ситуацију, те стога не изненађује Петровићево наглашавање да „живот постоји пре и после друштвеног морала, изнад, испод и изнад њега“, те да „и оно што друштвени морал сматра наказним улази тако нужно у живот као правилност“ (Петровић 1989: 98). Са друге стране, радикално удаљавање од пређашњег, већ познатог начина певања и мишљења представља књижевно реаговање на ограниченост аутономије (на дициплиновање) књижевног поља. Такво реаговање, свакако, базира се на осећању (и уверењу о) преживелости реторике *Царских сонета*.

*Заноси и ђркоси* Петровићевог интимног микрокосмоса проговарају кроз стихове *Откроења* као „изузетно јак поетски темперамент, ефекат, интезитет једног импулса“; као такви, настају из страсне потребе за одгонетањем енигме бића, тајанства смрти, али, пре свега, тајанства рођења за које писац тврди да је

1 majasavic56@gmail.com

„исто тако велико, можда и веће но тајанство смрти“. Значењски слојеви *Ошкровења* испишују осећање трауме рођења као болне чињенице сусрета са оним што оличава горчину подношења егзистенције, а што је у великој мери обележено предзнаком трпљења, страдалаштва, дубоко личног, интимног, али и колективног, општељудског. Лирски субјект ће, тако, напето и узнемирено узвикнути: „О! мрзим, мрзим да ми откривају истину, / да свићу дани и да гледају у мене!“ (*Пустолов у кавезу*), да би потом тензију бивствовања изразио смирености: „Да ли иронију или оснажење на живот нови, / пролеће, сад ми доносиш?“ (*Пустолов у кавезу*)

Уколико се сетимо симболичког значења пролећа, амбивалентне његове природе, значењских садржаја које касно пролеће подразумева, а који су обележени негативним предзнаком (идејом о постепеном нестајању, пропадању), онда временско *сада* лирског субјекта одређује његову позицију као позицију *између*, имплицитно као ону која се налази на међи две подједнако могуће стварности, – стварности оснажења живота или обнављања властитих животних енергија и стварности ироничне земаљске судбине одређене нестајањем и умирањем. До изнемоглости и клонућа интензивирана свест о амбивалентности човекове природе, природе која једним концем досеже до несвесног трајања у мајчиној постељици а другим до границе изумирања чула и нестанка свести, перципира путању постојања као симболичку линију између Бога и сопствености са које је неопходно уклонити све мутне речи да би се живело, на којој је важно вредносно подредити мисао да би се једно постојање изборило са стварношћу и са њом, у каквом–таквом помирљивом дијалогу, носило.<sup>2</sup>

Не живети превасходно мишљу у интензитету њених откривалачких домања, не досезати открочења само умом, већ живети и телом, покретима и њиховом оркестрацијом; саслушати и разумети музику и значај свога тела које исто тако има спознајну али и стваралачку моћ, – то је, перципира се, сама бит стварању *новог* властитог живота у стварности постојећег. Идеал таквог живота представља живот интраутеринског спокоја и невиности: „Па ниједан живота сан / Није тако чист / И од свега чедан, као да је у трбуху неке матере“ (*Једини сан*). Стиховима *Ошкровења* одзвања апологија тела као својеврсна оркестрација екстатичног духа писца, писца налакћеног свом тежином на хартију на коју претаче своју узаврелу мисао, на којој испишује бунтовнички дух онако како је умео, осећао, морао, а против смрти саме, за једну егзистенцију нову. „Доста је моје тело испаштало, оно хоће да уђе ослобођено у свој рај“, екстатично ће узвикнути бунтовнички дух и наставити: „Доста је својом лудошћу и мој дух испаштао: јер док нисам мислио уз припомоћ својих органа и бутина, колена, премда сам најзглед мислио правилније, нисам мислио до ствари споредне и без важности, може се чак рећи да нисам ништа ни мислио.“ (Петровић 1989: 96) Са друге стране, он ће ипак и указати на важност сагледавања бића у тоталитету постојања: „[...] оно што се зове животом унутарњим и животом спољашњим, или духовним и телесним, једног човека, само су две крајности једног истог неразлучног и беспримерног механизма у овом животу, чији је један део, или један резултат, можда везан у другом.“ (Петровић 1989: 106) Важно је нагласити да се аполо-

2 Оваква свест, видећемо, производ је дубоких егзалтација, производ је непристајања на оно што стварност чини тешко подношљивом, било да је реч о садржајима стварности који спутавају и онемогућавају у изражају оно што лирски субјект осећа као потребу и саму суштину, било да је реч о садржајима друштвене стварности који се у замаху демонизма ратне апокалипсе манифестују као трење, страх и узнемиреност. Она је, уједно, вид интимне борбе против нестајања и умирања, против смрти.



гијом тела, подјармљивањем мисли или њеним вредносним подређивањем телесном не искључује важност мисаоног живота индивидуе, већ само истиче једна нова, откривалачка могућност упознавања властитог – ја преко могућности сазнајног досезања *новог начина осиваривања животиња* у једној новој перцепцији властите личности у стварности.

Величајући телесни живот, Петровић иде даље од описивања неопходности задовољења насušних телесних потреба, много даље од опажања тела, – дрхтања руку, певања трбуха намагнетисаног, дахтања и звиждања „од трбушно-сти и засићења“. Као „огромна плазма сред дахтања“, у екстатичном стању лирског субјект *превазилази* природу и *улази* у стање „појачаног осећања живота“, у „моћна узлетања“ која као да долазе „са другога света“ и која, у интензитету надражене свести, „тренутак макар само“ *одводе* „далеко од ове земље“ (*Пустилов у кавезу*). Ту грчевиту и насušну жељу за свеопштим ослобођењем од морала, од друштвених конвенција и стега, од демонолошки изаткане стварности човековог отуђења, од заразе друмова и ужасних збиља, те неподношљивих болова, носе собом стихови *Ошкровења* као носталгични и *праисконски* крик жудње лирског субјекта за повраћајем невиног, заштићеног и спокојног интраутеринског живота. *Пустилов у кавезу*, једна од поетички најзначајнијих песама збирке, утемељује визију екстатичног стања лирског субјекта: „Као огромна плазма сред дахтања, / жваћем облаке зелене шуштаве, / сва могућа друштва и славе, / су комика тада; / па да општим, заборавим да дајем уговорене знаке, / већ се утапам у беспримерно отупљење... / Овде на овој постељи затварам географију: / нема више дужина, ширина; само ногу, / руку; све се шири! [...] / Уста ми ево пуна крви, а усна напета, / распињу ме ужасни болови и срам, груди побледе а трбух зажари“. Тело се шири и добија нове, неслућене хоризонте дрхтаве плазме; оно у свом имагинарном превазилажењу стварности задовољава потребу за постизањем *новог, слободног, над-животиња*.

Са друге стране, песма *Једини сан* утемељује визију невиног, важно је, несвесног (што значи, и спокојног) интраутеринског живота заштићеног од сваке визије стварности. Пажња се најпре усмерава на ужасе рата (метафорично означеног речју *комшар*) и на неминовност крвопролића *што подређује достојанство ојштанку*: „Бахћем и дахћем, гле, у кошмару сви снисмо / освајање простора нечим што је без мере... / савладасмо понижење [...] и убисмо! и убисмо! / као да то и ми нисмо!“ (*Једини сан*). У сну освајања простора „нечим што је без мере“ сагледавају се неостварене жеље ратника које су у конфликтној интимној супротности са природом кошмара, наспрот сну и жељама, *стварном и једино постојећом*, да би се у наредним стиховима развила визија жућеног и од стварности одељеног интраутеринског живота: „Његов мозак тек утиче у лобању... / О величанствено је да се у дивном оваквом мору / и чекању не утапа ни једна визија стварности, / очи му још никада нису обнажиле на светлости“. Обраћајући се нерођеном: „Пробијајући се кроз сан и љубави / како ћеш утонати у немогућности / (где неће више лећи трбуси и сани, / и којим као да владају неки други закони / који већ и нису закони / но изненадне неке радости и неподношљиви болови)“ и истичући органску различитост интраутеринског живота и живота конвенције и закона, Петровић описује рану рођења (и њену неисцељивост) као коначну потврду егзистенције: „Сањао, не сањао; псовао ти по друмовима; / очи ће ти заувек остати заражене / ужасним збиљама које си негде живео, / и којима ће опет пошумити / све провалије сна, / још пре рођења – залуд за спас твој – од бескраја обнажене“. На овај начин имплицирана је архетипска представа о чо-

вековом судбински одређеном трпљењу (и страдању) дарованом рођењем. Очи остају заувек заражене; њихово духовно тражење невиних даљина, пошумљавање снова, безизгледан је покушај тражења спаса од стварносног: „од бескраја обнажене“ очи постају немоћне. Визија немогућности успостављања мира наглашено је драматизована последњим стиховима: „Проходим кроз онај тмури простор где сваки лист, / У сањању, пориче да има један свет / Који је ван овог: слободан, и без мере; / И опет кроз исте сале сна / Закуцам престрављен на мишићна врата овог живота: / Ах, један два! ах, један два!“ (*Једини сан*). Остаје чињеница да стварност пориче постојање слободног света без мере, те свест о немогућности трајног задржавања жуђене стварности у пуноћи њеног имагинарног јављања у екстатичној свести, пуноћи која је чини готово очигледном и могућом; остаје поновно и поновно буђење, једно својеврсно рађање од снова отрежњене свести у тренутку њеног (поновног) престрављеног куцања „на мишићна врата овог живота“. Петровић је у заносним моћима чула тражио „победу људског живота, његове космичке размере, ослобођење од свих веза и морала, али је и то ослобађање значило један нови пораз, јер га је преко оне недостижне, а ипак у поезији достигнуте екстазе, уместо до излаза, до испуњења, водило до безизлазности и празнине, до страве пред понором, до бекства“. Отуда у песми, наслова *Сви су чанци празни* читамо, „О, ја слободом ништа нисам стекао / Ни назрео дно понора страшна [...]“.

„У овој ноћи сви су чанкови празни / никакво поткрепљење!“ Петровић гротескно сликава рану прекинутог спокоја пружајући апокалиптичну визију властите стварности: „Служавка свлачи небо, дан и мене, / па баци ноћи да нас прождере: / тек јутро нађе кости разнесене“. Свестан да никакво поткрепљење не предстоји као исцељитељска моћ надокнаде изгубљеног, да се чанкови неће напунити ни јутром, ни навече („У овој ноћи опет празан / чанак из ког, ко дечко, не докуса / но заспа баш кад заструји / великом свемоћу укуса“), драматично закључује: „Али пред зору, преко свих губера, убити треба / Песника; да не потеже личност своју из детињства: / Као случајни, замешани канап из хлеба / Ким неће нахранити никада себе, као ни зверства!“ (*Ово о једном песнику*).

„Нема више жеља, већ да избришем постојање“ нагласиће у песми *Пустолов у кавезу* лирски субјект и изразити жељу да своје тело, своју мисао распрши у милијарде космичких атома којима ће обујмити и испунити „све размаке, све шупљине“. Постајући, тако, „огромна дрхтава плазма“ сва од ритмова и оркестрације атома, песма престаје а „настаје крваво отупљење“. Још једном сагледавамо магичну међуусловљеност егзистенције и писања, овде остварену директним успостављањем везе између (трајања) песме и (трајања) чула. Онда када чула крваво отупе и писање престаје.<sup>3</sup>

3 Не могавши сазнајно прекорачити границу људског, закорачити у слободу екстатичним стањима, умним и телесним бдењем, болно поражен парадоксалношћу властитих настојања, расејан, или песимистичан, чак и киван („Мајку му! и не успесмо никада постићи ванмишићне / екстазе!“), лирски субјект осећа слабљење интезитета живота до мере утрнућа чула, „револверски пуцањ изнутра / што убија“, прскање дамара и, коначно, опкољеност „са свих страна својим самоубиством“. У програмском тексту Јуда песник бележи: „Ако више није могућан ни један корак, остаје велико ослобођење, Самоубиство, највеличанственија матура“ (Петровић 1989: 108–109). Да ли је последњи Изглед о којем Петровић говори последична мисао коначне исцрпљености читаваг блага животних заноса? Ако јесте, зашто се збирка *Откровење*, рекла бих, нимало случајно, завршава речима: „Он поче да говори“ (Ово о једном песнику) које упућују на изражавање личности у стварности, а у контексту целе песме и на само рођење? Читаво благо животних заноса у осећању лирског субјекта тренутно бива исцрпљено, да би се језгро животности обновило

„Нема више љубави за човечност, већ дахтање / Више држим до твог ткива но до живота, / и ништим себе, не из љубави, већ из беса; / са тобом почиње животињство и канибалство, / због тебе нећу стићи трезне свести ни умрети, / мој трбух није могао још сварити грудву крви и меса. / Место врба, удове и црева простирати на Цвети“ (*Пустолов у кавезу*) Наместо опште, оплемењене љубави за човечност, имамо дахтање и живот телесни; наместо живота оплемењеног садржајима и вредностима што их имплицира и симболише ткиво (ткиво хлеба и вино), – само ткиво. Немогућност сазнавања садржаја изван земаљског живота изражава се наизглед богохулним стихом: „мој трбух није могао још сварити грудву крви и меса“, док је њена горчина изражена сучељавањем профаног и сакралног: „место врба, удове и црева простирати на Цвети“. Кажемо наизглед богохулним, јер се наведеним стиховима не жели нарушити сакралност религијског садржаја, већ се жели истаћи неосвојивост тајне оностраног уз наглашавање чињенице да се дух и тело још увек нису помирили, те умирили у заједничком бивствовању.

Интересантно је архетипско значење круга коју *Откровење* активира развијањем мотива облог трбуха и празнине чанка, а у контексту осветљавања интимних стања (интимног страдаштва) лирског субјекта. Простор трбуха амбивалентне је природе, будући да припада телесном, дакле пропадљивом и пролазном. Трбух „још памти тежину и грч богова“, бележи песник (*Тајна рођења*). Симболизам круга дозива у сећање, са једне стране, значење јајета, једног од првих уметничких праоблика а, са друге, значење самих контура јајета. Док се јаје помиње у старим митологијама као праоснов света, као животодавни принцип какав је у бити била и сама шака у палеолитском добу сликана по пећинама, докле контуре јајета (попут контура суда) сугеришу празнину, ништавност. Према митолошком виђењу, плодности и бујању живота претходе свадба божанског, оностраног, и људског, овоземаљског. У Петровићевој поезији, бујање (плодност) мајчинског трбуха несвесно *памети* трагове постојања божанског принципа. Насупрот таквој плодносној вези, стварност доноси празне чанкове („У овој ноћи сви су чанкови празни“) који се не дају напунити. Лирски субјект схвата да се њихова празнина, овенчана трошношћу, ништавношћу, падом, трагичношћу, не да чак ни привидом заоденути. Пад је извршен, осећа он, брегови трансцедентног и праискони чедног су одавно одроњени, празнина и ништавност већ су изравнали и утабанали земаљско тле, творачка енергија јајета препуштена је митовима. Жуђени свет остаје само да се слути у траговима раздробљеним и присутим по земљи, у телу мајке. Остао је и један вапај, један крик који за њим пара до у сам простор праискони. И једна трагедија, као искуство трајања. И још: један разрушен мит – Апокалипса Рата му је име.

Тематску целину песничке збирке *Откровење*, поред оне остварене апологијом тела и осветљавањем заноса чулног живота, чине песме осветљавања ратне апокалипсе. Тачно је примећено да у Петровићевој књизи *Бурлеска госпoди-на Перуна бога зрома* „иза Перуновог раја, иза његове апсолутне анималне веселости, иза свег тог смеха, стоји доживљај Првог светског рата, тај доживљај крвавог хаоса и његових последица“, да Петровић својом уметничком визијом раја „бежи у мрачна stoleћа без контроле, без закона и мере“, као и да је после-

покретачком енергијом духа. Цитирани део стиха, у овом читању, упућује на једно од симболичких значења збирке: и оне позитивно и оне негативно конотоване животне енергије обновљиве су и виталне.

ратно стање духа „донекле условило његово бежање у тај свет над којим нема закона, мера, правила, конвенција, навика“. Такво бежање било је „једно лично ослобађање“. Док је свеопшти смех који одзвања сваком пором *Бурлеске* представљао одбрамбени механизам писца у интимном процесу проживљавања сећања на тек минуло ратног доба, намерно и у намери пренаглашено уношење и интезивирање смеха као здравља у нездраво време, дотле у стиховима *Ошкровења*, ако га и има, има га као малокрвног осмеха који је иронични израз запитаности човека пред парадоксалношћу људске позиције. У првој песми збирке, *Пушолов у кавезу*, рат, у визији друмова и војника тужно насмешених: „[...] Ево друма по ком газимо пук људи, / на коњима смо, младци смо, ступамо крепки гвозђа / воље: / осврнем ли вам лице, на њему осмех, туга и ћуди“, није мотивски осветљен у контексту драматизоване визије страдања. У песми *Пушник*, структурално другој, визија се нагло садржински проширује и симболичким значењем обогаћује: „Ноћ, настаде савршени мрак, / А кроз варнице што из димњака бију, – / Из киклоповог ока излећу звезде, и он њима / обавијен бежи јак... / [...] О, толико варница, / Кроз полудели подмлађени Млечни Пут; / Доле се провиди и мирише нађубрена мрачна њива“. Ноћ, варнице, димњак, Киклопово око, звезде, Млечни пут, нађубрена њива – симболичке су ознаке времена, простора, садржаја апокалиптичне стварности; оне симболичким успостављањем везе између земаљског (њива) и оностраног (Киклоп, звезде, Млечни пут)<sup>4</sup> осликавају рат као стварност у којој и оно вредносно конотовано (Млечни пут) бива озлеђено варницама страдалаштва и интегрисано (звезде) у ткиво демонолошке, митолошке фигуре. Стога је сасвим могуће да „звездана кола“, што се крећу по мокрим плећима војника и његовог вранца (*Фабрички димњак у њејзажу и канибалац чекајући новорођеног*), симболички оцртавају уздрмано, потресено, апокалиптично небо земног ратовања, небо које се вредносно урушава због демонолошке надмоћи земљског и декомпоује сједињавајући се са људским. Овим се, још једанпут, оцртава раван невидљивог али слућеног архетипског сукоба сила доброг и сила злог: интегрисањем позитивно конотованог у негативно конотовано изнова се симболички разара првобитни мит и првобитни поредак, а објављује се и „звезданим колима“ распостире се трагедија човечанства. Као што је сфинга оборена баналношћу Едиповог одговора, као што је краљевство вредносно израђавано Едиповим делањем, тако је и Млечни пут израђаван и процепима начет у одмотавању клупка вредносних његових (аналогичном, и божанских) светлуцавих нити, без изгледа на поновно остварење првобитне компактности, а са конкретним резултатима (остацима) своје разбијености. „Доле се провиди и мирише нађубрена њива“. У контексту анализираних стихова песме *Пушник* и у контексту песме у целини<sup>5</sup>, метафора нађубрене мрачне њиве недвосмислено има значење људске гробнице. У истој песми, нимало улепшане, стога што се трагичност рата не да улепшати, штавише, још декадентније стихове читамо: „О љубљена је локомотива; / та машиновића није ништа дуго / До нож који под материцом забоден стоји: / гарава бритва крива. / Јурећи, уређује и помера она поља, њен писак то је / злих богова воља“ (*Пушник*). Визија машиновође као материјалне

4 Веза је постигнута симболизмом вертикале (димњака). Овде се активира архетипско значење ноћи: ноћ има значење ирационалног, подсвесног, заумног и демонолошког.

5 У визији путовања, лирски субјект на друмовима виђа, нимало случајно, величине или фигуре српске епике, Дмитра Јакшића како „медан води“, Хајдук Вељка на топу и Сибињанин Јанка. Позивањем на херојску прошлост жели се ненаметљиво указати на посведочену истину о цикличном понављању историјских политичких мена обележених војевањем и страдањем.

ствари која пробада човека, прецизније, женску особу, сасвим прецизно, мајку (плодотворни принцип) визија је уништавања самог живота. Са друге стране, привидно слављење локомотиве, која у збирци има значење рата, иронично је па и саркастично је интонирана анологија рата којем се човек са своје парадоксалне позиције, видимо, може само болно насмејати. Два последња наведена стиха интересантна су као траг старословенске теме, за овог писца карактеристичне и привлачне, а чита се у идеји многобоштва и у имплицитно развијеном веровању Словена да координатама њиховог живота управља воља богова. Истовремено, ови стихови откривају један традиционални поглед на свет о којем је писао Бахтин и према коме кретање по хоризонтали представља обесмишљено кретање, описивање кругова, кретање суштински непрокрвљено вредносним садржајима. С тим у вези, свако стварно кретање је кретање по вертикали, оно којим се успоставља двосмерна комуникација и размена вредносних садржаја. Водећи се логиком песничког постављања ствари и односа, шта је та локомотива необузданог, неконтролисаног хоризонталног кретања која стихијски уређује и помера поља, – која су одвећ уређена и испомерена људском гробницом –, до деловање „злих богова воље“? Не можемо а да се не запитамо да ли је управљање погледа лирског субјекта ка небу израз жеље да се на небеским висинама, макар тренутно, нађе „спасење од мрачне, хоризонталне затворености људске ситуације“ (Егерић 1997: 54). Оно што је извесно то је да поглед не среће спасоносни сјај наслућених даљина, већ израђавани и оболели Млечни пут.

Песма *Зверсџва* и песма *Зимски рејерџоар* појачавају интезитет ужаса пред смрћу, бунтовнички глас незадовољства лирског субјекта страхотама текуће стварности. Незадовољство се јасно претаче у гнев осетан у описима војевања. *Човек рати* у другом човеку види жртву императива убијања и очувања властитог живота: „Искаљујем се, ево, по твом телу, / Ударајући те бесомучно по лицу / Избијам једну љубичасту варницу; / А ту мишицу белу, / И обливену крвљу и белу, / Умочили, мајку му! у апокалипсу“ (*Зверсџва*) Важно је да жртве масовног убијања не произилазе искључиво из мржње војника: „обоје (*Обе сџране*. Нагласила М.С.) небо мрзи“, закључиће поражено лирски субјект. Песма потреса изразито сугестивно делујући значењем лексема као што су: *ригаџи, удараџи, искалиџи, избиџи, разбиџи, кидаџи, мрзеџи, јед, освешџа, модриџа, жџива, крв, роџаи, црв*. У споју и контексту целе песме оне значењски расту до осећања симболичке размере свеопште људске катаклизме на помолу. Пред њеном драмом упитно застаје лирски субјект: „Ко прекинути ланце за велике полазе?“, ко да их прекине и, додала бих, како зауставити оно што је незаустављиво у својој деструктивној величини.

Очима визионара Петровић у песми *Зимски рејерџоар* готово фотографски приказује живот војника оскудан у храни, бегунца голих плећа, горчину сталног подношења прекоморских путовања и све то фрагментарно скоковито се крећући од једне као другој слици. Скупом призора осликава „мучну балканску климу што влада детињством и снегом, и ђоновима крваво“ али без задихане свести у ропцу јада и крви, већ свести сталоженије која сада више констатује и таксативно описује ратно време, него што га портретише као огрезлог у крви.

Увођење у свет одраслих, биолошко, интелектуално, културолошко сазревање човека, подразумевајући захтев за спутавањем нагонског у слободном изражају, за његово друштвено прихватљиво, конвенционално изражавање, представља конституисање таквог света чије су устројствене нити поникле на темељима мисаоног, анологију духа, мада анологију двојног морала, у бити так-

ву јер проповедана слобода духа, показују нам песме Растка Петровића са темом рата, у коначном остају само проповеди, идеја и идеал. Свестан архетипски означене подвојености човекове природе, начете или проткане отуђењем од критеријума трансцендентног, бачене у океан постојања, у тужну колевку рођења са нимало знања и без своје воље, у континурани низ апокалиптичног порекла греха, у трауму рођења, Растко Петровић осветљава рат као морално уздрману свест активације првобитно нагонског у очувању или одузимању живота, али свест која уништава тело ради властитог самоодржања, свест која чува дух, крвав, огољен, демонолошки, отуђен, а на уштрб смрти детињства. А Петровићу глад за апсолутним животом, за пре-егзистенцијом утолико је јача, уколико је ова егзистенција – егзистенција ускраћености (Константиновић 1983: 315). Растко Петровић, „који је ритмовима незавршиве плодности хтео да се врати у материцу света“ (Константиновић 1983: 315), интимно се супротстављајући, тако, природном временском току, „кад бира Тело, као овај апсолутни живот, задржан на самим изворима живота, он бира ван-историјско усред Историје, или ван-свесно усред свести“. У тексту о Растку Петровићу Радомир Константиновић бележи да је Петровићев избор „био избор огуљеног и разголићеног човечанства“ и написати: „Шта је то ‘огуљено и разголићено човечанство’ ако не човечанство у својој физиолошкој првобитности, која измиче Историји?“ (Константиновић 1983: 317). Управо зато што „свест разједињава одвајајући од првобитно–јединственог, првобитно-не-свесног“, (Константиновић 1983: 319) лирски субјект рану рођења доживљава као неисцељиву, а само своје рођење као затварање паганског пустолова у кавез, као насилно спајање егзистенције новорођене свести и тела.

Та неутољива жеђ за праисконским, за распршеним у атоме бесконачног простора, за пре-егзистенцијалним животом у којем је „сваки тренутак почетак, који не зна за прошлост, али који не зна ни за будућност: који не зна за време, и зато не зна за развој или уобличавање“ (Петровић 1989: 326), органски се, семантички одражава на форму стихова. Заточена егзистенција тела упорно ломи решетке свог кавеза, правилно поређане и спојене гвоздене шипке, ломи континуитет и узрочно-последични концепт живота (што, на семантичком плану, види смо, читава тежњу за над-историјским концептом живота, концептом што се не може реализовати), диже се жајапурено против конвенције, предвидљивости или схематизованости у постулирању песме. Фрагментарност Петровићевих песама, расејано низање стихова међу којима често не постоји очекивана мотивска или тематска спона, скоковити преласци мисли са једног објекта на други<sup>6</sup> читавају „кошмарно-дисперзивно смењивање унутрашњих пејзажа духа и тела“ (Константиновић 1983: 322–323).

Слободним стихом и алогичношћу одређених спојева Петровић обрачунава са институционализованим књижевним укусом, са естетиком самом.<sup>7</sup> Ломљење

6 На новом објекту субјектова пажња поново не остаје задуго задржана, већ, расејана и поамна, наткриљује друге сфере емоционалног или мисаоног изражавања.

7 „Шта је ‘савршенство’ облика, ако не пуно озбиљење предвиђеног, тако да је оно увек оболело од неке старости, јер је старије од себе самога? Естетска сензација, до које ту долази, заиста је сензација ‘задовољства’, и то због овога испуњења очекиваног: песник [...] нам ласка, потврђујући наше искуство, наше предвиђање. Нема откровења, и зато има ‘савршеног’ склада... Непредвидљивост разбија склад: оно разбија поредак искуства, у коме је пуни склад једино могућан“ (Константиновић 1983: 324) Уметничко обликовање, *исписивање* ускомешаних емоционалних стања узавреле свести (таква стања се огледају, међу осталом, у зебњи и ужасавању пред пономор неминувних животних удара) одликује се остваривањем гротескних визија и описа (сети мо се служавке која свлачи небо и даје песника ноћи да га прождере). Поезија Растка Петровића

и разграђивање синтаксе, какву познајемо из песништва Јована Дучића или Милана Ракића, представља отпор према употреби метричког стиха, односно према версификацији поезије српског паранасо-симболизма. Алогичност појединих спојева и читавих стихова дуг је надреалистичкој поетици која представља радикалнију врсту отпора према *јасној* и *лепој* стихова. Петровић је својом песничком збирком, оствареном умногоме у знаку Дионисове светлости, пружио сведочанство неспутаног изражавања унутрашњих (интимних) и спољашњих (друштвених и друштвено-политичких) стања заплетених нерава. То и такво изражавање, при томе, није функционализовано, књижевно остварено као пропагирање одређених политичких поставки и идеја и није подлегло дисциплини од стране економског поља моћи. Намера *Ошкровења* и није била комуникација са широм читалачком публиком, повлађивање њеном укусу или економском пољу моћи (моћи тржишта). Сигурно је да поезија, каква је *Ошкровење*, није могла рачунати на ширу рецепцију, ни у читалачкој публици, ни у свету критике, а тако ни на тржишну добит, но, вероватно, само на симболичку. Упркос алогичности одређених синтаксичких спојева, Петровићева поетска збирка представља значајан допринос авангардним књижевним настојањима.

## Литература

- Андрић 1976: И. Андрић, Растко Петровић, „Бурлеска господина Перуна бога грома“, у: Љ. Јандрић (ред.), *Есеји и критике*, књ. I, Сарајево: Свјетлост, 153–156.
- Винавер 1975: С. Винавер, *Критички радови Станислава Винавера*, Нови Сад: Матица српска; Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Константиновић 1983: Р. Константиновић, Растко Петровић, у: (ред.), *Биће и језик*, књ. VI, Нови Сад: Матица српска, 315–367.
- Милошевић 1996: Н. Милошевић, Следбеник бога Диониса, у: М. Ломпар (ред.), *Књижевност и метафизика: Зиданица на песку*, књ. II, Београд: „Филип Вишњић“, 87–95.
- Мишић 1953: М. Зоран, Певање и мишљење, у: А. Шантић (ред.), *Реч и време*, књ. II, Београд: Нолит, 223–233.
- Мишић 1976: М. Зоран, Растко Петровић, у: Р. Поповић (ред.), *Критика песничког искуства*, Београд: Нолит, 229–241.
- Павловић 1984: М. Павловић, Мислити почетак, у: Н. Бертолино (ред.), *Природни облик и лик*, књ. I, Београд: Нолит, 109–118.
- Петровић 1989: Р. Петровић, *Ошкровење*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Петровић 1972: Р. Петровић, Општи подаци и живот песника, у: И. Андрић (ред.), *Поезија–проза–есеји, Растко Петровић*, Нови Сад: Матица српска; Београд: Српска књижевна задруга, 21–29.

---

није сензација ‘задовољства’. Она својим смелим спојевима, идејама и својим херметичношћу делује шокантно у време свог појављивања. Она изазива у културним круговима „забринутост за морал и традиције“, како то иронично бележи Црњански у тексту „‘Откровење’ Растка Петровића“. У истом тексту М. Црњански ће, међутим, констатовати недостатке ове поезије – тежњу ка атракцијама, баналне спојеве, конструисаност песама (конструкцију ради конструкције): „Понека песма почиње замахом као да ће руком превући преко неба. Мада се често, место синтезе, расположења песничког, осећа конструисаност песама, оне су ипак пуне дивних могућности [...] Најнемилије, то су ачење и огромна несолидност у песничком занату. Само закони, челичне полуге, мистични завети, дају и у слободном стиху, уму и љубави ледену, свемирску моћ... Закони, полуге, част занатлије, – питања, речи које му треба понављати“ (Црњански 1923: 423).

Секулић 1985: И. Секулић, Rastko Petrović: Otkrovenja (1923), у: Ж. Стојковић (ред.), *Iz domaćih književnosti I*, књ. IV, Београд: „Vuk Karadžić“, 126–128.

Тешић 2009: Г. Тешић, *Српска књижевна авангарда (1902–1934): књижевноисторијски контексти*, Београд: Институт за књижевност и уметност.

Црњански 1883: М. Црњански, „Откровење“ Растка Петровића, у: М. Стамболић (ред.), *Милош Црњански: есеји*, књ. I, Београд: Нолит, 106–115.

## TURMOIL OF ONE EXISTENCE: *THE REVELATION* BY RASTKO PETROVIĆ

### Summary

The paper aims to show the conflicting relationship between the physical and spiritual life, but also to indicate the essence of that confrontation and the conceptual idea that stems from it. Another goal of the research refers to the observation of the discourse pertaining to the literary resistance. The method applied in this research is analytical. The results of the research are as follows: aspirations of a lyrical subject, which is to make the lures of the sensuousness soothing, are unattainable. The poems about war imply that a patriotic advocacy of spiritual apologia, in the lyrical subject's emotions, reads out as an apologia of moral dualism. These two concluding results are linked with the third one: a work of art develops the idea about the paradox of human aspirations and activates the archetypal perception of human suffering and martyrdom. The resistance towards the set of elements of modernist poetics is partly expressed through a semantic field but more radically through the language itself. Conclusion: Regardless of a few alogical syntactical coinages, Petrović's collection of poems is invaluable contribution to avant-garde literary currents.

*Key words:* a poem, physical life, a thought, existence, war

Maja Savić



Данијела Петровић<sup>1</sup>

Ниш

## ДРУГИ ЈЕЗИК – ПРОБЛЕМ МАТЕРЊЕГ ЈЕЗИКА У ЕСЕЈИМА ДАВИДА АЛБАХАРИЈА

Рад се бави проблемом односа језика и идентитета у Албахаријевој збирци есеја *Дијаспора и друге ствари*. Комплексна природа овог односа, додатно проблематизована Албахаријевим бораком у дијаспори, анализира се уз помоћ лингвистичког модела Ранка Бугарског. За Албахарија језик је битно идентификационо обележје како на индивидуалном, тако и на колективном па и општељудском плану. Посебно, Албахарију као писцу, матерњи језик својом специфичном морфолошко-семантичком структуром постаје битан чинилац уметничког идентитета. Чињеницом да језик није само пасивно средство уметничког обликовања, већ да битно утиче на стил једног аутора, Албахари објашњава зашто је и у дијаспори остао веран матерњем језику.

*Кључне речи:* језик, идентитет, мултикултурализам

Књига есеја Давида Албахарија *Дијаспора и друге ствари* састоји се од есеја насталих у периоду од 1995. до 2007. године. Већ самим насловом одређена је њена специфична проблематика. Будићи имигрант који од 1995. године живи и ствара у Канади, у Калгарију, Албахари овим својим есејима настоји да осветли посебност живота и стварања у расејању, ван рођењем прихваћеног културног контекста и ван језика којим је до тада говорио и који је користио у свом књижевном стваралаштву. Пре него што ће емигрирати у Канаду, Албахари се у Србији већ афирмисао као писац. Својим романима: *Судија Димитријевић* (1978), *Цинк* (1988), *Крајња књига* (1993) и већим бројем објављених збирки прича овај аутор је заузео одређене, рецимо, високе позиције у систему српске књижевности као писац постмодерне оријентације. Прелазак у нову средину, територијално, културно и историјски јако удаљену, носио је собом низ проблема, од оних опште егзистенцијалних до оних који се тичу књижевног стваралаштва у опште. Ова животна одлука аутора да напусти земљу рођења, условљена негативним историјским околностима у тадашњој територијално већ озбиљно окрњеној Југославији, распадом земље и све већом културном и материјалном кризом, имала је јак утицај и на његово књижевно стваралаштво. Промена је можда најочљивија на тематском нивоу. У романима и причама Албахаријевим насталим у Канади приметно је присуство нових мотива узроковано промењеним животним околностима. Као најзаступљенији јавља се мотив носталгије, специфичне имигрантске туге за напуштеном домовином, која дејствује на нивоу времена, готово стихијског кретања по временској оси које води колизији и сталном преламању тренутка прошлог и тренутка садашњег, што ће имати утицаја и на плану приповедања, као и мотив угроженог социјалног, културног и личног идентитета који се настоји сачувати и поред неопходног мењања и адаптације новој средини. Богатећи свој књижевни опус новим темама, Албахари истовремено обогађује и сам систем српске књижевности. Примера ради

1 petrovidanijela@gmail.com

укажимо само на то да је мотив Индијанаца и домородачке културе иако релативно нов и готово одсутан из наше књижевности захваљујући Албахарију и његовој причи *Индијанац на Олимпијском штрџу*, да наведемо само једну, добио своје место и у систему српске књижевности.

Овај нови, рецимо тако, специфично канадски тематски слој присутан у књижевном делу Давида Албахарија јавиће се и у његовим есејима. У есејима из књиге *Дијаспора и друге ствари* Албахари говори, овога пута без вела фикције, о проблемима са којима са среће човек који борави у имиграцији, да не кажемо егзилу јер овај термин, као ни термин изгнанник аутор не прихвата,<sup>2</sup> исто као што овакав вид етикетирања неће прихватити ни Владимир Тасић, српски писац који будући да живи и ствара у Канади са Албахаријем дели слично имигрантско искуство. Живот у емиграцији носи са собом низ одлука и проблема од којих је можда најважнији покушај очувања идентитета у измењеном културном контексту. Како бисмо детаљније осветлили лични однос Давида Албахарија према животу у имиграцији, али исто тако и према могућности стварања у измењеним условима и новој средини, као и комплексну природу односа језика и идентитета, о чему он говори у својим есејима, морамо се на почетку кратко упознати са културно-социјално-историјским приликама Канаде као и са (не)званичном политиком те државе према имигрантима. Из тог разлога послужићемо се акултурационим моделом канадског професора примењене психологије Дона Берија (в. Berry 1997: 5–68) јер нам се чини да он на најједноставнији начин успева да представи сву сложеност односа који влада између имиграната и државе домаћина.

У процесу акултурализације, који се по Берију јавља као комплексан феномен реверзибилног карактера у коме долази до размена културних карактеристика између мањинске и већинске групе, где обе групе имају могућност да обликују заједнички културни идентитет, што у принципу и јесте крајњи циљ овог процеса, неопходно је помирити вредности старе културе са вредностима нове. Према Берију, могуће је издвојити четири типа акултурационе стратегије: интеграцију, асимилацију, сепарацију и маргинализацију. Ове четири стратегије настају као резултат укрштања потребе мањинске групе да сачува свој посебни културни идентитет, али исто тако и потребе да активно учествује у културном животу већинске групе. Како би се процес акултурализације одвијао успешно, наопходно је да и већинска група буде отворена и пријемљива за културне разлике и посебности мањинских група, јер сам процес акултурализације мора да се одвија у два смера. Асимилациона стратегија настаје када индивидуе које долазе у ново културно окружење немају намеру да сачувају своју културну посебност, али имају изражену потребу за интеракцијом са представницима друге културе. Маргинализација, с друге стране, претпоставља индивидуе са слабом потребом ка очувању својих културних вредности, али исто тако са слабом потребом да партиципирају у новом културном окружењу, углавном због дискриминације или неприхватања од стране већине. У случају да индивидуа показује јаку потребу ка очувању сопствених културних вредности и у новом културном контексту, али истовремено одбија да партиципира у новом друштву настаје сепарација. Интеграција је, пак, резултат потребе за партиципацијом и тиме да се постане члан шире друштвене мреже уз очување сопствених културних вредности. Иако

2 Уп: „Ја нисам изгнанник, узалудно понављам током колоквијума о изгнанству који се одржава тог поподнева. Нико не обраћа пажњу на моје речи.“ Албахари, Давид. „Без вида у Берлину“ у: Дијаспора и друге ствари. Академска књига, Нови Сад, 2008, 91.

се из овако изложеног стиче утисак да индивидуална воља има одлучујућу одлуку приликом избора акултурационог модела, у пракси се често дешава да је намера индивидуе често условљена одлуком и отвореношћу ширег друштва према културно-социјалним разликама. Често одређени облик акултурализације може бити и ствар државне политике. Тако неке земље, наведимо овде само Сједињене Америчке Државе, преферирају асимилациони модел. Имиграциона политика ових земаља настоји да новопридошлу јединку у тој мери преобрази и учини саставним делом своје културе да се често за тај процес користи енглески израз *Melting Pot*. Постати „Американац“ значи прихватити „амерички начин живота“, што углавном води одбацавању или маргинализовању сопствених културно-етичких вредности уколико се оне јављају као противуречне у било ком облику доминантном културном обрасцу те државе. Овакав однос према другом, другачијем, различитом има своје утемељење у историјским околностима који су водили формирању ове државе. Подсетимо се само првих европских досељеника на овај континент и њиховог односа према домородачком становништву, њихове ригидности и невољности да сопствени културни модел преобразе и обогате културним вредностима староседелачке културе и њихове упорности да сопствене културне обрасце наметну, често уз помоћ силе, затеченом становништву.

За разлику од Сједињених Америчких Држава и других земаља са сличном имиграционом политиком, интеграциони модел акултурализације углавном је прихваћен у оним друштвима у којима се нагиње мултикултурализму, односно коегзистенцији и размени различитих културних идентитета и вредности. Канада и Аустралија јесу примери држава у којима је идеја мултикултурализма постала ствар официјелне државне политике. Канада као држава настала је у 19. веку. Игром историјских околности територију ове државе насељавало је становништво које је припадало двома, назовимо то тако, културно хетерогеним групама европских досељеника: англиканској и франкофоној. Из тежње да се сачува државни интегритет развила се потреба ка изградњи довољно флексибилног културног обрасца који би водио интеграцији различитих културних идентитета и различитих језика, јер језик увек има снажну улогу у формирању нечијег ширег социјално-културног идентитета. Шездесетих година двадесетог века у Канади је формирана Краљевска комисија за билингвизам и бикултурализам, чији је задатак био да пронађе начине превазилажења разлика и постојећег културног оквира, али исто тако да пронађе путеве за лакшу акултурализацију имиграната и њихову успешну интеграцију. Извештај те комисије званично је прихваћен октобра месеца 1971. године говором који је у канадском парламенту одржао Пјер Трудо, тадашњи премијер Канаде. Недуго затим, 1978. године изгласан је Акт о имиграцији који је утицао на настанак Акта о мултикултурализму прихваћеног 1988. године. Тим актима гарантована су права свим новим Канађанима да у новој средини не само очувају, већ и да унапреде своје културно наслеђе. Отвореност државне политике према имигрантима водила је њиховом све већем насељавању. У почетку је ново становништво углавном долазило из Европе, да би се након 1961. године тај однос променио у корист усељеника из Азије.

Културна разноликост Канаде помоћна од стране државе допринела је формирању једног специфичног канадског идентитета, хетерогеног и у сталном кретању и промени. У свом уводном есеју „Писма из Калгарија“ из збирке *Дијаспора и групе ствари* Давид Албахари настоји да макар наслути, ако не и одгонетне основне карактеристике канадског идентитета. Ту се он позива на већ пословичну дефиницију којом се Канађанин изједначава са самоћом. Наиме, 1945. године

објављен је роман „Две самоће“ канадског аутора Хјуа Мекленана. Будући да се у роману говори о односу између Канађана енглеског и француског порекла овај наслов идеално је послужио за одсликавање суштине канадског идентитета. Саму насловну синтагму Хјуи Мекленану одабрао је имајући на уму Рилкеове стихове у којима се говори о љубави која је у ствари спој двеју самоћа које се међусобно дотичу и штите. Прихватајући идеју о самоћи, о подељеним идентитетима који коегзистирају у међусобној интеракцији, и о љубави која би требало да спаја ове две самоће, Албахари замера Мекленану што је изоставио да укључи и трећу самоћу, самоћу Индијанаца, староседелаца као и многе друге које су се током година развиле у Канади. Можда није на одмет подсетити се овде чињенице да су темељи садашњег канадског мултикултурализма некадашњи бикултурализам и билингвизам. Концепт мултикултурализма израстао је из потребе да се превазиђу разлике између двеју језички и историјски сепарантних културних група европских досељеника. Он је настао као последица покушаја да се очува територијални и економски интегритет земље. Пошто су се разлике показале непомирљивим, било их је лакше неутралисати и учинити мање уочљивим утапањем у мноштво разлика. Хјуи Мекленан је каснијих година у складу са развојем политичко-историјских околности изјавио да кад се говори о Канади треба говорити не о двама, већ о милион самоћа које се међусобно дотичу и опстају. Самом Албахарију идеја мултикултурализма није новина са којом се он први пут сусрео у Канади. И сам је потекао из државе која је настојала да помири разлике тако што их је истицала и пропагирала. У некадашњој Југославији идеја мултикултурализма спроводила се под паролом „братства и јединстава“ и имала је за циљ да културне, историјске, религијске и друге разлике помири и обједини конструкцијом југословенског нацидентитета. Судаћи по трагичним последицама које су пратиле распад некадашње Југославије, оваква идеја може имати и своју мрачну страну. Свестан тога, говорећи о канадском мултикултурализму, Албахари закључује да је „мултикултурализам добар уколико води неком заједничком циљу, па и заједничком идентитету“, али „уколико постоји само због тога да би подржао непроменљивост бројних етничких самоћа, онда прети да се претвори у паклену машину која једном, кад-тад, мора да експлодира“ (Албахари 2008: 8). У покушају да се приближи ономе што би требало да буде канадски идентитет, Албахари наводи и речи канадске књижевнице јапанског порекла Џој Когаве према којој је Канађанин критичка, веза међу оделитим ентитетима, али још увек не и сам ентитет.

Након годину дана проведених у Канади, једно од првих питања са којим се Албахари сусреће јесте питање о томе шта и ко јесте Канађанин. У позадини овог питања лежи потреба да се осветли сопствени идентитет. Идентитет није константа, непроменљивост једном за увек некеме дата, већ он стално настаје, развија се и мења и то у односу према другима и другоме. Он је резултат шире културно-социолошке интеракције. Више је чинилаца који утичу на формирање нечијег идентитета, као што је и више врста идентитета који се некој особи могу приписати. Питање идентитета проблематизовано је крајем двадесетог века јачањем постструктуралистичких и постмодернистичких тенденција у друштвеним наукама и уметности. У својим крајњим консеквенцама постструктурализам се показује као изразито антихуманистички и антиесенцијалистички правац који у конструкцији нечијег идентитета примат даје језику, односно различитим дискурзивним формацијама које се усвајају током живота и које имају велику моћ у обликовању нечијег јаства. Један од утемељитеља постструктурали-

зма, француску филозоф Мишел Фуко то је на концизан начин исказао рекавши да је дискурс пракса која „формира објект о коме говори“ (Фуко 1998:14). Језик се несумњиво јавља као један од битних чинилаца у обликовању нечијег идентитета, али ваља бити опрезан приликом глорификације његове конструктивне моћи што представницима постструктуралне струје мишљења често не полази за руком<sup>3</sup>. Зато ћемо, оставивши по страни бројне импликације Фукоовог учења као и различите варијанте постструктурализма које је се развијају у посебним хуманистичким дисциплинама, у наставку рада настојати да сагледамо Албахаријев однос према матерњем језику који се, судећи према ауторовим експлицитним изјавама, јавља као битан чинилац како у конструкцији личног, тако и у конструцији колективног идентитета. Из тог ћемо се разлога, како бисмо на најбољи начин сагледали овај више него комплексан однос језика и идентитета, додатно проблематизован промењеним културним контекстом и животом у имиграцији, послужити лингвистичким моделом који је у својој књизи *Jezik i identitet* предложио Ранко Бугарски.

Један од најзначајнијих српских лингвиста, Ранко Бугарски, своје разматрање о односу језика и идентитета започиње тако што одмах на почетку указује на разлику која постоји међу два терминалошка ситагмама: *језички идентитет* и *идентитет језика*, у којима се ова два појма обично јављају у спрегу. Синтагмом *језички идентитет* језик се посматра као једно од идентификационих обележја које учествује у формирању нечијег идентитета, то бисмо, по речима самог Бугарског, могли означити као „језик у идентитету“, док се друга синтагма *идентитет језика* односи на сам језик и факторе који утичу на формирање његових посебних обележја, односно на „идентитет у језику“ (в. Бугарски 2010). Своје разматрање Бугарски започиње стварањем посебног концептуалног оквира који му омогућава да комплексну природу идентитета вишеструко истражи. Он приступа појму идентитета тако што га прво разлаже на нивое, слојеве и степене. Идентитет као хуманитет, идентитет као колективитет и идентитет као индивидуалитет, јесу три нивоа идентитета распоређена према опадајућој општости. На лингвистичком плану та три нивоа се испољавају као: људски језик, односно општа биолошка способност људске врсте да комуницира путем језика, неки посебан језик или језички варијетет и језик као идиолект. Као посебни слојеви идентитета издвајају се: родни, професионални, етнички, културни, политички и други, с тим што Бугарски као један од слојева наводи и језички. На крају, сваки идентитет се испољава у три степена, као јак, средњи и слаб.

У приповедном свету Албахаријевих романа као и у његовим есејима проблемима везаним за језик који се сагледава из више различитих углова придаје се значајна пажња. Уз помоћ лингвистичког модела који је предложио Ранко Бугарски настојаћемо да на основу експлицитних Албахаријевих исказа донекле осветлимо комплексну природу везе између језика и идентитета. Први део књиге Дијаспора и друге ствари чине „Писма из Калгарија“ која су првобитно била објављивана у периоду између октобра 1995. и октобра 1996. у „Новинама“ из Торонта. Та писма, којих има укупно 15, преносе нам првобитно ауторово

3 Истини за вољу, ваља навести податак да то приписивање примарне улоге језику у обликовању нечијег идентитета у нешто измењеном виду има своје корене у позном рационализму и предромантизму и као што то Ранко Бугарски наводи у својој књизи *Jezik i identitet*, „od vremena Herdera, Rusoa i Francuske revolucije (jeziku je) pridavano počasno mesto, kao emanaciji i ogledalu narodnog duha, te garantu samobitnosti i prosperiteta nacija u formiranju“ (Бугарски 2010: 21).

искуство везано за живот у имиграцији. Она нам рефлектују пишев однос према Канади, покушај размевање канадског мултикултуралног друштва и саме идеје мултикултурализма, носталгију са којом се сваки имигрант суочава, покушај да се у измењеним околностима и у новој средини остане исти као и невољно прихватање и мирење са променама које су неизбежне. Значајно место у свим тим разматрањима посвећено је језику. У писму под бројем 8, које носи карактеристичан назив „Језик“ Албахари говори о односу досељеника према матерњем језику који они и у новој средини грчевито настоје да сачувају. На колективном и личном нивоу језик овде постаје значајно обележје идентитета. Матерњи језик за досељеника постаје нешто попут сламке спаса које се он грчевито држи како би сачувао свој лични, културни и етнички идентитет како се не би разложио утопивши се у другом свету, другој култури. Језик овде постаје јако средство везе којим се обезбеђује егзистенцијални континуитет, мост према прошлом и према будућем. Ту личну борбу да се сачува матерњи језик Албахари образлаже тврђом да је језик „наш цео живот, језик је оно што смо и уколико останемо без њега, остајемо доиста без себе. Нема нас више“ (Албахари 2008: 22). Та лична забринутост за језик и потреба да се он сачува како бисмо сачували себе, преноси се на колективни ниво забринутошћу над судбином језика који полако нестаје са другом генерацијом досељеника. Родитељи, доживљавајући језик као битно идентификационо обележје, настоје да га одрже и очувају и код своје деце у покушају са сачувају не више лични, већ културни и етнички идентитет. Међутим, као што Албахари закључује, „све су то унапред изгубљене битке, јер су силе породичног јединства увек слабије од сила ширег друштва“ (Албахари 2008: 23). Међутим, оно што се јавља као угрожено у новој, од матице измештеној средини, није само лични и колективни идентитет, већ и идентитет самог језика. Језик не може да живи без изазова говорних ситуација у којима се користи, без говорника који покрећу и богате његову структуру сопственим искуством. Језик досељеника временом постаје „гробље од језика“ јер имигрант „говори језиком који је упамтио (и који постаје непроменљив), а не језиком који стално траје и непрекидно се мења“ (Албахари 2008: 24). Иако промена боли, судећи према Албахаријевим ставовима, треба се више бојати непроменљивости, замрзнутости у времену и простору, учаурености у структури једног идентитета, па макар то био и идентитет самог језика. Међутим, није свака промена добра. У последњем „Писму из Калгарија“ које носи назив „Раскорак“ Албахари исказује забринутост због једног новог облика нарушавања идентитета језика у туђини. Случајно чувши у аутобусу разговор двојице имиграната из ових наших крајева, Албахари остаје до некле згрожен рогобатном структуром тог језика која настаје неселективним мешањем енглеске и српске лексике. Идентитет језика који се овде мења у правцу стварања једног хибридног надјезика у многеме одсликава идентитет говорника који се тим језиком служе. Према Албахарију „ништа тако добро не одражава положај новог усељеника од тог рогобатног језика“, јер „он – језик и усељеник – нигде не припада. Једном ногом стоји на једној обали, другом на другој, али оне ништа не спајају... И језик и човек остају разапети између светова, као да су у сталном раскорак“ (Албахари 2008: 38). Своја „Писма из Калгарија“ Албахари завршава тако што настоји да образложи своју потребу да пише и говори о језику позивајући се на већ добро познату мисао пруског филозофа и лингвисте Вилхелма фон Хумболта „да границе нашег језика представљају границе нашег света“, придајући тиме језику значајну моћ. Дакле, матерњи језик није само моћно средство којим се обликује наш идентитет, већ утиче и на нашу перцепцију

стварности, самим тим и на нашу перцепцију другог. На темељима Хумболтовог учења развиће се теорија лингвистичког релативизма познатија као Сапир-Ворфова хипотеза заснована на лингвистичким проучавањима Едварда Сапира и Бенцамина ли Ворфа. Према овој хипотези граматичка и семантичка структура једног језика утиче на наш начин сагледавања света. Бенцамин ли Ворф бавио се, између осталог, проучавањем језика индијанског племена Хопи. При том је уочио да језик тог племена нема граматичку категорију времена, барем не на начин на који је имају индоевропски језици. Из тога, он последично закључује да представници овог племена на други начин доживљавају свет од говорника неког индоевропског језика. Према Сапир-Ворфовој хипотези људи су под јаким утицајем матерњег језика, који утиче на начин њиховог размишљања и усмерава њихов однос према свету. Чини се да је Албахарију ова идеја блиска јер своја размишљања о језику у „Писмима из Калгарија“ завршава закључком да „онај ко меша језике, тај заправо меша светове, и тако остаје без оба“ (Албахари 2008: 39). Матерњи језик не само да репрезентује свет, већ га и конструише. Улазак у нови језик, јесте улазак у нови свет. Језички обликоване светове није могуће помирити насумичним мешањем два језика, али је могуће усвајањем другог језика проширити своје перцептивно поље завиривши у туђи свет.

Други део Албахаријеве збирке есеја чине текстови писани за „Кишобран“ из Ванкувера и „Ми магазин“ из Торонта у периоду од 2004. до 2006. године. Први есеј другог дела носи наслов „Два језика“ и у њему се говори о односу српског и енглеског језика и тежњи наших имиграната да сачувају матерњи језик у окружењу енглеског као доминантног језика већине. Овде се језик сагледава као високо степенувано колективно идентификационо обележје. Остаци без матерњег језика, значи остаци без корена, без везе са домовином<sup>4</sup>. Позивајући се на историјско искуство јеврејског народа, Албахари језик сагледава као један од битних фактора којим се успоставља и чува веза дијаспоре са извором, односно земљом порекла. Зато не чуди потреба представника прве генерације имиграната да свој матерњи језик пренесу на своју децу, за коју матерњи језик родитеља постаје други језик, док језик средине у којој живе и у којој одрастају доживљавају као први. Дакле, док је језик за родитеље битно обележје идентитета како на колективном тако и на индивидуалном нивоу и као такво сагледано у високом степену, за децу то постаје идентификационо обележје ниског степена важности. Да би се сачувао језик, самим тим и културни идентитет, није довољно тврдоглаво остајати унутар граница једног језика. Позивајући се на учење Меланије Микеш и њену књигу *Деће у свету двојезичних чаролија*, Албахари износи мишљење према којем било који програм који има за циљ очување матерњег језика мора да буде усмерен ка развијању двојезичности. „Čovek je genetski programiran tako da može prirodno da usvoji i bez teškoća upotrebljava dva ili više jezika“ (Бугарски 2010: 22) закључује Ранко Бугарски. Зато, да би матерњи језик опстао, неопходно је усвајати га паралелно са усвајањем доминантног језика средине у којој имигрант и његова породица бораве.

Проблему језика Албахари ће се вратити у четвртном делу своје књиге есејом „Први језик, друга земља“. У том есеју Албахари износи свој лични однос према матерњем језику, који се овом приликом сагледава не толико као конструктор

4 Упореди: Француски филозоф румунског порекла Сиоран, говорећи о својој одлуци да са румунског пређе на француски језик, између осталог додаје и следеће: „Promenivši jezik, odmah sam likvidirao prošlost. Potpuno sam promenio život“ (Sioran, 2010: 22).

колективног и културног идентитета, већ као конструктор уметничког и књижевног идентитета самог Албахарија као писца. Говорећи о свом роману „Мамац“ који је писао у Канади, Албахари говори и о дилеми која се јавила његовом одлуком да оде из Србије. Будући да је студирао енглески језик и да се поред писања бавио и преводњем са енглеског језика, Албахари је након одласка из Србије једно време размишљао о томе да своја нова дела пише енглеским језиком. У данашњем глобалистичком свету енглески језик има исту улогу као некада латински, самим тим, прелазак на енглески језик доноси велике предности писцу од којих је најзначајнија свакако могућност лакшег продора на светску књижевну сцену. Упркос томе, Албахари одлучује да остане веран матерњем језику.

Пре него што наведемо разлоге због којих Албахари одлучује да остане при српском језику, направимо овде кратку дигресију како бисмо боље осветлили положај писца који ствара у имиграцији, али се при том служи својим матерњим језиком. Сматрамо да нам за ту прилику најбоље може послужити есеј Владимира Тасића, српског писца који такође живи и на свом језику ствара у Канади, под насловом „Алегорија колебљивог фундаменталисте“ (в. Тасић 2009: 65–110). У том есеју Тасић приступа критици ставова Едварда Саида, зачетника и можда најзначајнијег представника постколонијалне критике. Својом критиком оријентализма Саид је утицао на то да се западноевропски однос према другом, егзотичном, који се рефлектовао и у књижевности, донекле ослободи колонијалних ставова. Под утицајем успона постколонијалне теорије развија се књижевност која настоји да буде субверзивна према колонијалним претензијама западноевропске књижевности, односно, како Тасић наводи, према колонијалним поривима „метрополе“. Међутим, та субверзија може да се врши само унутар система метрополе. Будући да је језик метрополе енглески, за Саида идеални представник такве књижевности јесте писац који живи у емиграцији, који пише енглеским језиком, и који је у емиграцији стекао елитно образовање јер су све то неопходни елементи како би се успешно напало изнутра. Дакле, оно етничко друго може да представи само писац који је удаљен од свог етничког средишта и који је напустио свој језик. Тиме се Едвард Саид оградио од преводне литературе и од дела писаних матерњим језиком, сматрајући их изгледа немоћним да имају већи утицај на књижевни систем метрополе који је у многоме одређен законима тржишта. Излажући критици ставове Едварда Саида према књижевној емиграцији Тасић нам показује како је готово немогуће продрети на „англофоно тржиште културе“ (Тасић 2009: 109) ако се при том не поднесу велике жртве. Једна од њих је свакако матерњи језик. Свој есеј, Тасић са готово гневним призивом завршава позивом на отпор метрополи и њеном тржишту. Тај отпор, по Тасићу, јесте „управо оно што теоријски огранак хегемоније представља као узалудну бесмислицу: еманциповано писање, амбициозно и одважно писање, читање и критиковање, учење од најбољих и стварање ‚хибридне‘ књижевности у најбољем смислу речи, али која је реализована у свом језику, живи у том језику, и не баца завидне погледе на медијски успех у метрополи“ (Тасић 2009: 110).

Вративши се Албахарију, можемо да закључимо да је он имао ту срећу да буде један од ретких писаца чија се дела преводје на енглески језик и друге европске језике, као и срећу да његова дела буду прихваћена у англофоној и шире европској средини, па макар њихова рецепција била ограничена само „на домен високе културе“ (2009: 72) како то Владимир Тасић наводи. Међутим, у томе не треба тражити мотиве који су Албахарија навели да настави да пише српским језиком. Та његова одлука није резултат никаквог комформизма, исто као што



није ни резултат потребе да се пружи отпор хегемонијском притиску метрополе. Његови мотиви су личнији и више уметничке природе. Након што је покушао да пише енглеским језиком, Албахари је схватио да му то неће поћи за руком закључујући при том да „писац постаје писац онда када уобличи свој препознатљиви стил, али стил је условљен формом и звуком језика, што значи да не може да се преноси из језика у језик“ (Албахари 2008: 134). За Албахарија језик није само прост материјал којим се стварају књижевна дела, већ он има јаку обликовну функцију. Колико се писац служи језиком, толико се и језик служи писцем. Веза књижевности и језика није једносмерна. Својим специфичним грамастичким склопом језик утиче на начин књижевног стварања, намеће се аутору и условљава његов стил. Сложена природа односа језика и идентитета овим бива само још сложенија, пошто се овде језику приписује значајна функција у формирању посебног књижевно-уметничког идентитета писца како на личном, тако и на колективном нивоу. Одлучивши се да остане веран матерњем језику, Албахари је по сопственим речима одлучио да не буде канадски писац, јер „иако мултикултурализам, као званична канадска културна политика, подржава и могућност стварања на језицима етничких група, немогуће је у Канади бити писац на било ком другом језику, осим енглеског и француског“ (Албахари 2008: 136).

Проблему језика Албахари ће се последњи пут вратити у есеју „Сено за сина“ који има поднаслов „Окасне мисли о изгубљеном језику“ и који се налази на почетку петог дела збирке *Дијаспора и друге ствари*. Овога пута бавиће се проблемом идентитета језика. Некадашњи српско-хрватски језик изродио је низ издвојених језика, који мерено лингвистичким мерама, не би требало да се сматрају посебним језицима. Даља судбина тих политички формираних језика, чиниоци који утичу на идентитет једног језика, на то да један језички варијетет раслојавањем добије статус посебног језика јесу само нека од питања које Албахари овде разматра. Некако логично на крају Албахари приступа проблему језичког идентитета сагледавајући га на најопштијем нивоу као најзначајнијем обележју човека. Могућност говора је ствар карактеристична само за људску врсту. То значајно обележје човека доживљава се као велика моћ, „уосталом, помоћу језика створен је свет“ (Албахари 2008: 164), која га по речима Албахарија „изједначава са оним ко га је створио“ (Албахари 2008: 164). Међутим, тај велики божији дар узрок је и многих несрећа човечанства, јер смо некако брзоплето од те творачке моћи језика „направили оружје које више не дарује добро него зло“ (Албахари 2008: 165). Решење можда лежи у ћутању и тишини мистика, барем док не научимо како да на прави начин користимо и разумемо ту обликовну моћ језика. Песимизам и сумња у способност човека да на прави начин користи своју језичку способност, леже у чињеници да је Албахари игром историјских околности остао без свог језика који је био битан чинилац његовог културног, личног, али и уметничког идентитета. Још пре одласка у Канаду он је изгубио своју домовину и своје језичко упориште. Језик које је требало да буде средство кохезије, постао је средство раздора. Мада Албахари експлицитно наводи да уколико би га неко питао на ком језику пише његов одговор би био да пише на српском, њега носталгично и даље мучи губитак оног заједничког српско-хрватског језика у кога се је по сопственим речима некад заклињао. Зато нас завршна размишљања Давида Албахарија о проблему језика право из тишине воде на симболично гробље језика на коме похрањени леже бројни језици некадашњих култура. Једном својом ногом на том гробљу језика налази се и некадашњи српско-хрватски језик. Међутим, судбина овог језика и није тако црна јер он „наста-

вља да пребива у новонасталим језицима“ (Албахари 2008: 165). То омогућује Албахарију да са извесном дозом оптимизма закључи своја разматрања о језику сумњајући „у причу о распаду језика“ (Албахари 2008: 166).

Не чуди што Албахари будући писац велику пажњу посвећује језику и што су му блиске оне лингвистичке концепције које језику придају посебну моћ у обликовању и конструкцији стварности. Језик је специфично средство уметничког изражавања, материјал који обликујући се, обликује. Свет књижевног дела отвара се и остварује се у језику. Оно што се нама овде чини посебно важним јесте Албахаријев однос према матерњем језику и његова увереност да је стил једног писца условљен тим језиком. Посебан језик својим особеним граматичким склопом одређује не само начин сагледавања стварности, већ и начин уметничког обликовања. Ретки су писци који су успевали да свој већ изграђени уметнички стил остваре како пишући својим матерњим језиком, тако служећи се и неким другим. Албахари између осталих наводи Бекета и Набокова који, будући изузеци, само потврђују правило. Оног тренутка када аутор започне да се бави књижевношћу, он обликује свој стил у сарадњи са језиком на коме ствара. Након што тај процес буде завршен и стил једног аутора буде формиран, постаје готово немогуће стварати на неком другом језику.

Остаје нам да закључимо да се проблему језика као чиниоцу нечијег индивидуалног и културног идентитета поклања занчајна пажња у есејима Давида Албахарија. Албахари овај проблем сагледава из више углова бавећи се истовремено проблемом језичког идентитета и проблемом идентитета језика. Он је забринут због стања матерњег језика како у дијаспори тако и у матици. Последично, ова забринутост се преноси и на индивидуални план јер идентитет једног језика, поред тога што обезбеђује културни и индивидуални континуитет, одређује, на неки начин, и лични идентитет писца будући да се препознатљив стил једног аутора у многоме формира и под утицајем лингвистичке структуре језика којим се тај аутор служи.

### Литература:

- Албахари 2008: Д. Албахари, *Дијаспора и групе ствари*, Нови Сад: Академска књига.
- Бер 1995: V. Ber, *Uvod u socijalni konstrukcionizam*, Београд: Zepter Book World,
- Бери 1997: J. Berry, “Immigration, Acculturation, and Adaptation“. In: *Applied Psychology: an International Review*, 46 (1), 5–68.
- Бугарски 2010: R. Bugarski *Jezik i identitet*. Београд: Библиотека XX век : Књиžара Krug.
- Гвозден 2007: V. Gvozden, *Comparative Literature in Canada and the Context of Multiculturalism*, u: J. Novaković i R. Vukčević (red.), *Images of Canada: Interiors and Exteriors/ Les images du Canada: les intérieurs et les extérieurs*, Ниш: Филозофски факултет у Нишу/ Југословенска асоцијација за канадске студије, 137–150.
- Сиоран 2010: E. Sioran, *Razgovori*, Београд: Dereta
- Тасић 2009: В. Тасић, *Ударање шелевизора*, Нови Сад: Адреса.
- Фуко 1998: М. Фуко, *Археологија знања*. Београд: Плато ;Нови Сад: Издавачка књијница Зорана Стојановића.

## THE SECOND LANGUAGE – THE PROBLEM OF NATIVE LANGUAGE IN THE ESSAY'S OF DAVID ALBAHARI

### Summary

The complex nature of relationship between the language and identity in the book of essay's "Diaspora and Other Things" written by David Albahari was examined in this paper. Being a writer and also an immigrant, the issue of language it's self and the issue of language as a mark of social, cultural and personal identity for Albahari is very important. In the new surrounding, the language is one of the most significant hall-mark of someone's identity. The language represents relationship with the past, a bridge that provides personal continuity and self preservation. It was important to see how the multiculturalism as official politics of Canada has impact on Albahari's decision to write on native language. Also, this paper trying to examine Albahari's assertions in witch the great power is provided to language in creation the style of one writer. For Albahari the language is not just the mirror, the reflection of world, but also the constructor of reality. Our view of the world as well as the style of a writer, in many ways is determined by the specific grammatical and semantic structure of a language. In the same moment when author find his style it becomes impossible for him to write in another language, because the style is product of interaction between personal and collective, the writer and the language that the same writer is using.

*Key words:* language, identity, multiculturalism

*Danijela Petrović*



Јелена Бабић<sup>1</sup>

*Београд*

## МАНСАРДА ДАНИЛА КИША, ТРАГОМ ТРАДИЦИЈЕ АНТИРОМАНА

Српски писци били су свесни потенцијала антиромана, који више него иједна друга критика може допринети стварању оригиналне књижевности, преиспитивањем и проблематизовањем поступака који припадају дотадашњој литерарној пракси. Због књижевно-језичких (не)прилика овај поетички импулс, започет још Романом без романа Јована Стерије Поповића, све до књижевности авангардних покрета остаје усамљен пример специфичног односа према традицији. Жеља да се одреди према књижевном наслеђу, мотивисала је и Данила Киша да посегне за формом антиромана, и то на самом почетку романескног стваралаштва, утирући тако пут за препознавање новог типа прозе у српској литератури.

*Кључне речи:* антироман, традиција, фикција, метафикција

Објављени 1962. године, стицајем околности у корицама исте књиге, *Мансарда* и *Псалм 44* Данила Киша имају ону улогу коју Тибодe дефинише као „матичну ћелију у стваралаштву сваког великог писца“ (Тибодe 1961: 305). Не мало пута књижевна јавност је, вођена Кишовим аутопоетичким коментарима, знала да истакне да су у овим првенцима зачете две линије које ће прожети целокупан приповедачки опус овог писца. Реч је о линији метафикције, присутној у *Мансарди* и документарној, историјској реконструкцији, на којој се заснива наративни свет *Псалма 44*. Иако је поводом изузетне прозе овог аутора настала права библиотека тумачења, пажња је најчешће остала усмерена на дела којима Киш наставља писање, почев од *Породичне џирилогије*, док су почеци остајали неправедно занемарени. Неће бити случајно што на том почетку стоји *Мансарда*, која има све особености антиромана, без обзира на њену поднасловну синтагму „сатирична поема“, која представља искључиво иронично поигравање жанровским конвенцијама.

Борхес, један од Кишових највећих литерарних узора, говорио је да писац својим доприносом „мења нашу концепцију прошлости исто онолико колико мења нашу концепцију будућности“ (према Киш 1987: 203), што потврђује дело аутора *Мансарде*, које се неретко помиње као прекретница у српској књижевности. Ступивши у критички и дијалог са оним што наслеђује и не желећи да узме, кишовским језиком речено, традиционалан однос према традицији, Киш је следио не романе који опонашају стварност, већ оне који опонашају друге романе и документе, стварајући темеље за препознавање новог типа прозе у српској књижевности<sup>2</sup>.

Литерарна уобличења настала на трагу поетике Кишовог првенца одликује заједничка стилска особеност, коју Бахтин (в. Бахтин 1989) налази у настојању

1 hacija@gmail.com

2 Мада се ографивао од постмодернистичких етикета, Киша су писци који су стварали у овим поетичким оквирима сматрали својим великим претходником.

да се реч критикује у њеном односу према појавном свету, односно, претензији да га транспонује. Потреба за преиспитивањем односа фикционалних и факционалних, односно, романеских и животних чинилаца, манифестовала се кроз истраживање на плану форме, које је подразумевало не њено конституисање, него нарушавање. Свест о сопственој литерарности, изражена чином обнављања, огољавања приповедног поступка, особеност је ових романеских остварења, за која се у теорији прозе везују још и одреднице: надфикционални, метафикционални, самосвесни, односно, антиромани. Кроз промишљање односа према језику, вантекстуалној стварности, наслеђеним наративним конвенцијама, у овим, обично обимом кратким делима, тежи се превазилажењу постојећих и афирмацији нових формалних начела. Иако се појавом везују за књижевност насталу средином XX века, жеља за превредновањем, оспоравањем, проблематизовањем књижевног наслеђа постојала много раније, још од Сервантесовог Дон Кихота, Стерновог Тристама Шендија, Раблеовог Гаргантуе и Пантагруела, али и Стеријиног Романа без романа.

Српској књижевности познатији као песник и комедиограф, него као писац првог антиромана, Јован Стерија Поповић већ је самим насловом указао на његову метафикционалну природу. *Роман без романа*<sup>3</sup> одликује одсуство устаљених жанровских особености: композиције, фабуле, мотива, стила. Њиме објављена, прва литерарна побуна у српској књижевности, првенствено је била усмерена против стваралаштва Милована Видаковића и његових епигона, чија се поетика заснивала на подражавању модела и тема страних узора<sup>4</sup>. Устајући у име потребе за аутентичношћу, Стерија је упозорио да „књига није чизма да се мора по калузу правити“. Роман без романа, за то време авангардно дело, високе поетичке самосвести, дочекан је са изненађењем и неразумевањем, непрепознат као поетички импулс, који више него иједна друга критика може допринети стварању оригиналне књижевности. Настали раскорак између оствареног облика и очекивања публике, који је утицао да антироман своју рецепцију доживи тек у XX веку, био је условљен не само традиционалним читањем, него и одсуством романескне продукције.

Победа Вукове књижевно-језичке реформе прекинула је континуитет дела насталих на славјаносрпском (мешавини црквеног и народног језика), што је уједно означило и смрт романа, који је на овој традицији почивао. Иако је „видаковићевско“ прозно стваралаштво, било неоригинално у ауторском погледу, баштило је богату европску традицију, са којом су романтичари раскинули, пишући на народном језику, инспирисани усменом књижевношћу. Реализам није донео процват овог жанра, као што је био случај у европској књижевности, па је ова епоха прошла више у знаку приповетке него дужих прозних остварења. За стварање тако комплексне форме неопходно је било да се језик и приповедни поступци изграде, што је постало могуће тек после прозне речи Исидоре Секулић, Вељка Милићевића, Јована Дучића.

Међуратна књижевност донела је богатију романескну продукцију, али и потребу за преиспитивањем и превредновањем традиције, која је постала начелна поетичка особеност не само антиромана, него и авангардних покрета

3 Први део шаливог романа објављен је 1838. (и то баш на први април), други је остао у рукопису и објављен постхумно, док трећи, планирани, Стерија за живота није написао.

4 Стерија је критици извргао и сопствено стваралаштво, пошто је на његовим почецима (роман *Бој на Косову* из 1828. године) и сам био у сенци књижевног утицаја Милована Видаковића.

уопште<sup>5</sup>. Не чуди стога што је у српској, али и у европској књижевности период између два светска рата време конституисања овог поджанра<sup>6</sup>. Полемишући са темама, мотивима, композицијом, приповедачким поступцима, жанровским конвенцијама, интертекстуалним и извантекстуалним односима, као најуспелији издвојили су се антиромани Милоша Црњанског (*Дневник о Чарнојевићу*), Станислава Кракова (Крила), Растка Петровића (*Бурлеска годинина Перуна божа зрома и Људи говоре*), Бранка ве Пољанског (*77 самоубица*) и Александра Вуча (*Корен вида*)<sup>7</sup>. Авангардни талас антиромана показао се, међутим, као слабо подрхтавање тла, недовољно јако да приповедну реч скрене са темеља епског модела компоновања, по правилу везаног за социјалне и националне теме.

Данило Киш је на почетку свог романескног стваралаштва имао потребу да се одреди према снажном реалистичком наслеђу, чије је присуство осећао: „Писати после једне целе приповедачке традиције на исти начин, у истом кључу, анахронизам је, осим ако писац не прави удаљавање, пародију жанра чију анахроничност осећа.“ (Киш 1987: 291) Ауторов целокупан опус прожет је израженом поетичком самосвешћу, насталом из жеље да се одговори на питања која се тичу односа живота и литературе, природе стваралачког чина, односа писца према предходницима, а први се студиозно у нашој књижевно-теоријској мисли посветио проучавању питања цитатности и интертекстуалности. Ретки су били писци који су говорили о својим књигама. Киш се тога није плашио, понављајући да је дело резултат труда, употребе књижевних поступака, који се дају објаснити и разумети, наспрот оном ирационалном уделу у стваралаштву, који се може назвати чудом. Овај велики ерудита је, почев од *Мансарде* па до збирке приповедака *Енциклопедија мртвих* (1983), односно постхумно издате *Лауше и ожиљака* (1994), у текст уткивао своју имплицитну поетику. Присуство метапоетског слоја види се у сваком његовом делу. Ма о чему да Киш пише, подтекст увек крије метафоре и параболе о писму и писању, уметнику и уметности и њиховом односу према животу и смрти. Није случајно што је аутор форму антиромана препознао као ону којом ће започети свој романсијерски опус.

*Мансарду* чини једанаест асоцијативно повезаних фрагмената, кроз које се конституише свет две нарагивне равни – фикционалне и метафикционалне. Обе припадају истој свести, с тим што једна истанца приповеда о животу два млада провинцијалца и њиховим љубавним и младалачким заносима, док друга, метанаративна промишља себе као писца. Већ поднасловним жанровским одређењем („сатирична поема“), у духу поетике антиромана, разарају се жанровске конвен-

5 Проучавајући заједничку поетику ових прозних остварења насталих у међуратном периоду, Предраг Петровић насловом своје студије *Авангардни роман без романа* даје јасну алузију на Стерију, који је за српску књижевност био исто што и Сервантес за европску, отац његове модерности.

6 Вејн Бут је, говорећи у својој Реторици прозе о европским романима, приметио појаву броних дела инспирисаних Стерновим Тристамом Шендијем, која су се убрзо смањила у „малени поточић“, да би пролом доживела у перу самосвесних приповедача XX века.

7 Књижевна критика неретко је расправљала о овим романима поводом њиховог жанровског одређења, несигурна у погледу тога да ли их треба одредити као краће романи или дуже приповетке (Петровићев роман *Људи говоре* пружа и више могућности пошто поседује особености не само романа и приповетке, него и путописа, есеја). Ако се ова дискутабилна расправа остави по страни, може се приметити да су готово сви антиромани, почев од Стеријиног, захтевали кратку форму, као најпогоднији облик за спровођење поетичких начела. Изузетак би у том смислу могао представљати једино роман *Без мере* Марка Ристића, који обимом превазилази поменута дела, али остаје на трагу традиције започете *Романом без романа*, на кога се у интертекстуалним релацијама и позива.

ције, пошто садржај и форма који следе иза насловних корица не одговарају ни сатири, ни поеми. Истина, ради се о високо лиризованој прози, у коју су интерполирани делови песама, па и целе песме, али се ово поигравање може сматрати искључиво изневеравањем хоризонта читалачког очекивања. Сложићемо се са тумачењем да поема представља љубавну причу јунака-приповедача, а сатира њен контрапункт, који је иронијом и пародијом разара и депатетизује<sup>8</sup>. Међутим, ова друга стилска линија припада и различитој наративној равни, удаљеној од прве временски, сазнајно, иронијски. У приповедној структури њихове границе су теже одредиве, пошто се искази који припадају „роману“ и „роману о роману“, налазе у оквирама истих фрагментарних целина, па и истих реченица. Међутим, усложњавање односа између наративне и метанаративне равни, није условљено само напуштањем миметичке парадигме, већ и свешћу јунака-приповедача, која је вишеструко подвојена и у себи нејединствена<sup>9</sup>.

Читалац до краја романа остаје ускраћен података о идентитету главног јунака, којем је дато да говорним чином конструише свет фикције и метафикције. Мистификовано је и његово лично име, пошто је познат једино под надимцима Орфеј, односно, Лаутан<sup>10</sup>. Изабрао је мансарду као место становања, не би ли се одвојио од људске несреће, али му она није донела звездознанство, него издвојеност и усамљеност. Из жеље да их превазиђе стваралачким чином, Орфеј је почео писати књигу о свом љубавном идеалу. Литерарни подухват овог младог књигољупца од почетка су пратиле тешкоће, настале усред немоћи да се дистанцира од теме за коју је емотивно заинтересован. Лаутан је уверен да је Иго-ру, другу са којим дели животни простор мансарде, лакше да пише и постигне објективност пошто никада није доживео праву љубав. Читалац ни не примећује отмени прелаз, који са љубавне приче, пажњу усмерава ка промишљању стваралачког процеса, тачније, избору приповедачке перспективе. Јунак-приповедач до последњег исказа остаје обузет овом темом, јер жели да се ослободи заокупљености собом и првим лицем, због чега и непрестано тежи дијалогичности форме, призивајући саговорничко „ти“, коме се обраћа без обзира да ли је оно реално или имагинарно. Имајући на уму да је „монолог дубоко непоштена и себична ствар“ (Киш 1990: 34), он варира не само различите облике приповедања у првом лицу – писмо, путопис, дневник, већ његова реч пролази и различите аспекте стилизације, почев од узвишеног, високо лиризованог, на махове патетичног говора, до приземног, ироничног, детронизујућег.

Настављајући да обнажује своје приповедачке поступке, Орфеј размишља и о тематској садржини књиге коју би писао, поверавајући се свом цимеру: „Али како ти то замишљаш атмосфера задојена блудом и надом? Неће ли то бити фа-

8 В. Пантић 2000.

9 Киш није крио да је био подстакнут стваралаштвом холандског графичара Ешера, који је посебно својим Увртнутим ваљком (изгледом подсећа на увртну осмицу), показао колико однос према стварности може бити сложен, и то само ако се посматра из различитих позиција. Ако би једна раван ваљка могла да представља стварност, а друга имагинацију, једна прошлост, друга садашњост, његовим увртањем укрстиле би се различите посматрачке позиције и створио свет налик оном који познајемо, али, ипак, различит од њега. Ешер је тиме показао како је могуће открити нове размере простора и времена, што је српском писцу послужило као подстицај и да једну љубавну причу сагледа из различитих углова, дајући свежину и оригиналност одвећ традиционалним темама.

10 *Мансарда* призива антички мит, али га, у својству карнелизованог погледа на свет, изокреће, детронизује, лишава светости. Орфеј свира флауту, па, поигравајући се звучањем речи, од флауте добија лауту и за час постаје од Орфеја Лаутан.



була? А ја хоћу да пишем књигу, Игоре, књигу! Без Маријиних уложака и љубавника, без дијалектике и етике. Чак и без Еуридике.“ (Киш 1990: 42) Не желећи да ствара традиционални љубавни роман „у стилу Дафнида и Хлое“, Орфеј тежи потпуном одсуству фабуле и сваког вида стварности, а идеал му постаје реч усмерена на себе саму: „Ја не желим да правим сервис за чај него кристале како би то рекао дивни Јарац-Мудријаш.“ (Киш 1990: 28) Укидање референцијалне везе са вантекстуалном стварношћу и ослобађање „поезије“ од непоетских елемената, водила је Лутана малармеовски схваћеном уметничком идеалу<sup>11</sup>.

Сазнање да се и његов бивши цимер Игор опробава као писац, додатно га подстиче да формулише сопствена поетичка начела и енергичније се за њих заложу. Њих двојица, контрастивно су грађени ликови, и по књизи коју пишу, и по животу који воде. Први је идеалиста, занесењак, други реалиста, прагматичар, парови књижевној традицији познати још од Дон Кихота и Санча Пансе. Свестан је тога и Орфеј: „Заправо је теби судбински додељена улога резонера и мудријаша (име ти то вели), као што је мени додељена лаута...“ (Киш 1990: 65)

Није дуго требало Игору да се мане звездознанства и исели с мансарде на ниже спратове. Настала животна промена приближила га је људима и пробудила у њему интересовање за друштвене и социјалне теме, о којима је намеравао да пише у свом роману са фабулом. Налазећи непривлачним овакав вид односа литературе према животу, Орфеј програмски устаје против поетике коју следи његов друг, због чега га подсмешљиво назива Фабулан. Није тешко уочити да поступци којима се овај служи припадају реалистичкој (неореалистичкој) књижевно-уметничкој пракси. У такве спада жеља за стварањем типа и типичног, пародирана кроз лик настојнице која се Орфеју представља као прототип свих настојница у Игоровом првенцу. Тежња за верним подражавањем стварности писцима поменуте епохе знала је ограничити пределе нестварног, имагинарног, фиктивног, а у Игоровом случају доведена је до крајности, пошто он свој роман не може да заврши јер не зна исход животне ситуације о којој пише.

„Може девојка да умре, помислих. Може да роди женско. А може и да абортира.

Господе, – колико могућности!

А она мора баш да абортира.

И то најхитније. Иначе – ето нове личности!“ (Киш 1990: 50)

Како приповедање одмиче, удео метапоетског слоја постаје све већи. Створена је илузија не само о истовремености времена приче и времена писања, него и илузија о апсолутној подређености фикционалног света, који постоји само да би задовољио потребе метафикционалности.

Лаутан доживљава стваралачку кризу, доводећи у питање завршетак своје „књиге“, пошто је у међувремену дошло до промене поетичких начела, условљене отрежњењем у погледу идеала којег је писањем конституисао. Смештајући јунака свог првенца у контекст младалачког занесењаштва и бунтовништва, Киш је објаснио да се, као када је о бојмији реч, радња увек састоји од два чина – прво долази до заноса, вештачих рајева, а потом мамурлука, престанка заноса и гађења. За своју музу Орфеј ће сада имати другачије речи: „Еуридико-слико, Еуридико-сенко, Еуридико-курво камењарко!“ (Киш 1990: 71) Занесењак са ман-

11 Одбијајући да тематизује друштвену стварност, јунак-приповедач је експлицитно показао да поднаслов овог кратког романа нема никакве везе са сатиричним усмерењем схваћеним у традиционалном смислу.

сарде схватио је да литературом, што њеним читањем, што писањем, не може превладати настали расцеп између стварности и снова<sup>12</sup>. Реалност му је доносила само усамљеност, сиромаштво, изопштеност, док су једине жене које су се пеле под мансарду биле прљаве господарице ноћи.

Ново искуство омогућило је сазнајну перспективу без које отклон у односу на себе бившег не би био могућ. Модификација сопства обезбедила је јунаку-приповедачу неопходну иронијску дистанцу, која је тежила деконструкцији свега претходно створеног. Није реч само о идеалу вољене жене, већ о читавој причи, структури целокупног текста. Рушећи илузију фикције, Орфеј се обелолађује као писац књиге која се зове Мансарда и још више, он постаје читалац споственог дела, откривши да оно има почетак идентичан почетку Кишове „сатиричне поеме“. Читалац се налази у тачки пресека Ешеровог Уврнутог ваљка, из које посматра „роман“, „роман о роману“, али и њихово подривање. Кишова уврнута трака приказала је све ове временске и сазнајне перспективе у истој равни и тиме значењски јако обогатила текст. Цела ова збрка, различитост наративних истанци, настала је као показатељ алтернативних могућности и у животу и у литератури. Међутим, ниједна није опстала као конструктивна.

Јунак-приповедач није успео да нађе корист и значај вештине писања, да одговори на питање о друштвеном смислу дискурса и разреши по-етичку загонетку. Орфејева уметност није имала моћ да утеша, ни да опчини богове као стваралаштво његовог митског узора. И он се спустио у подземље не би ли избегао своју Еуридику, али га неуспех није мотивисао да још лепше ствара и још чудесније свира, већ је продао свој музички инструмент. Силазак са мансарде једновремено је значио престанак приповедања и крај романа. Уметност је капитулирала пред ружном стварношћу – од лауте остали су само ожиљци.

Нису антиромани у српској књижевности све до Киша познавали овакво усложњавање и преплитање наративних светова. Говорећи у контексту традиције коју следи, Мансарда би се могла дефинисати као роман о роману без романа, покушају јунака-приповедача да антироманом створи контрапункт свом претходно написаном делу. Иако не спада у највише домете Кишовог стваралаштва, овај експериментални роман, настао на трагу поетике оспоравања, био је пишчев путоказ у трагању за оригиналним уметничким изразом.

12 Особена врста лудила, условљена занесеношћу литературом, позната је од Сервантесовог *Дон Кихота* и Стеријиног *Романа*. Списак наслова које Орфеј чува под стакленим звоном (у дословном смислу), подугачак је. Међу књигама се налазе дела на изворнику, попут *Светиоџ Ђисма* на хебрејском, Спинозине *Ешике* на латинском, а показујући степен саживљавања са прочитаним, јунак ће у једном тренутку проговорити на француском, цитатом из Мановог *Чаробног брега*. Није случајно што се у тој библиотеци нашло места и за један од три Бретонова *Манифеста надреализма*, у којима се устаје против реализма и позива на смрт романа.

### Литература:

- Бахтин 1989: М. Бахтин, *О роману*, Београд: Нолит.
- Бут 1976: В. Бут, *Реторика прозе*, Београд: Нолит.
- Делић 1997: Ј. Делић, *Кроз прозу Данила Киша*, Београд: БИГЗ.
- Долежел 1997: Л. Долежел, *Мимезис и могући светови*, Београд: Реч, 4, 30, стр. 74-83.
- Киш 1987: Д. Киш, *Час анатомије*, Београд: Нолит.
- Киш 1990: Д. Киш, *Мансарда*, Београд: БИГЗ.
- Киш 1995: Д. Киш, *Животи, литература*, Београд: БИГЗ.
- Киш 1995: Д. Киш, *Ното poeticus*, Београд: БИГЗ.
- Киш 2000: Д. Киш, *Есеји*, Нови Сад: Светови.
- Николић 2010: Н. Николић, *Меандри просвећености: Неколико лица српске књижевности XVIII и XIX века*, Београд: Службени гласник.
- Пантић 2000: М. Пантић, *Киш*, Београд: Филип Вишњић.
- Петровић 2008: П. Петровић, *Авангардни роман без романа*, Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Поповић 1982: Ј. С. Поповић, *Роман без романа*, са коментарима и поговором Мирона Флашара, Београд: Нолит.
- Тибодe 1961: А. Тибодe, *Историја француске књижевности*, Сарајево: Веселин Маслеша.

## MANSARDA BY DANILO KIS FOLLOWING ANTINOVEL TRADITION

### Summary

Serbian writers saw the potential of antinovel in creation of source literature and original literature. The first one to give voice to it was Jovan Sterija Popovic with his piece *Roman bez romana* (1838), and his ideas were not applied until literature that was emerging between two world wars. On the trail of such poetics, which goal is to question the existing narrative processes, Danilo Kis wrote his first novel, *Mansarda*.

*Key words:* antinovel, tradicion, fiction, metafiction

Jelena Babić



Јелена Достанић<sup>1</sup>*Београд*

## ЕЛЕМЕНТИ ПОСТМОДЕРНИЗМА И НАРАТИВНИ ПОСТУПАК У РОМАНУ *ОСТАЦИ ДАНА* КАЗУА ИШИГУРА

Рад се бави анализом одлика постмодернизма које су обликовале лик Стивенса и послужиле Ишигуру као инструмент критике британског империјализма, снобизма и емотивне суздржаности. Рад се такође фокусира и на улогу Стивенса као непоузданог приповедача, који жели да придобије разумевање читаоца. Овом перспективом Ишигуро од читаоца очекује читање између редова, као и самостално доношење суда о Стивенсовој кривици. Постмодернистичким поступком пародије, Ишигуро оживљава атмосферу кризних међуратних година и темељном анализом истражује област која га највише интересује – емотивну арену. Подражавањем жанра путописа и дневника успоставља близак односом са својим јунаком кога шаље на путовање по сопственој прошлости, у потрагу за смислом. Истражујући начине на које се миримо са неуспехом и пролазношћу, Ишигуро ствара посебну врсту дискурса – дискурс о болу.

*Кључне речи:* постмодернизам, непоуздани приповедача, пародија, метафикција

Постмодернизам се назива уметношћу савременог доба и везује се за књижевност која је настала после Другог светског рата. У то доба, услед политичких превирања, слаби хришћанска традиција, мења се филозофска мисао, као и сам животни стил. Јавља се потреба за једном новом врстом уметности која ће успети да изрази специфично стање људске свести. Одустаје се од феномена апсолутне истине и у светлу релативизма признају различита виђења исте ствари. Плурализам постаје легитимно решење, а некадашњи бунт и наду карактеристичне за модернисте замењује утеха у сазнању да је човек биће са доста ограничења и да се треба помирити са судбином. Не постоји слагање око пионирског дела постмодернизма, али се обично као зачетници спомињу *Лолита* Владимира Нобкова (1955) и *Чекајући Годоа* Семјуела Бекета (1953). Према речима Линде Хачн, теоретичара постмодернизма, овај правац је је противречан феномен који гради и руши, употребљава и злоупотребљава саме појаве које изазива. Обично је повезан са цветањем негативистичке реторике: слушамо о дисконтинуитету, дисрупцији, дислокацији, децентрирању, детерминацији, антитотализацији и сл.

Постмодернизам у уметности уследио је после модернизма и поставља се питање односа ова два временски блиска правца. Однос постмодернизма према свом претходнику је контрадикторан. “Он не представља радикалан рез са модернизмом, нити његов наставак. Он је и једно и друго, али и ниједно од та два.” (Хачн 1998: 259) У *Поетици постмодернизма* Хачн примећује да је постмодерна култура у противречном односу према ономе што обично називамо доминантном, либерално – хуманистичком културом. Не пориче је, већ је оспорава унутар њених сопствених претпоставки. Модернисти попут Елиота и Џојса често су схватани као дубоко хуманистички због њихове парадоксалне жудње за постојањем естетиком и моралним вредностима, упркос личној неверици у постојање

1 jdstanic27@gmail.com

таквих универзалности. Постмодернизам се разликује од овога, не због својих хуманистичких противречности, већ због провизорности својих одговора на њих: он одбија да успостави било какву структуру – као што су уметност или мит – или, како каже Лиотар, метанарацију, која би таквим модернистима могла да послужи као утеха. (в. Хачн 1988) Слично модернизму, и постмодерна књижевност поставља велика животна питања и бави се етиком, али насупрот њему, не даје готове рецепте и сваког човека посматра као посебну индивидуу са јединственом судбином. Постмодернисти не обликују своје ликове као типове, нема очигледних обрта и излишних моралних поука. Тако и Ишигуро, који се, додуше, претерано не оптерећује самом теоријом књижевности, али ипак спада у корпус постмодерне књижевности, не даје читаоцима сопствено мишљење о Стивенсу, већ их пушта да сами формирају своје виђење. Он није унапред донео пресуду свом лику, већ му се суди на лицу места, док се одвија радња. Уколико му се учини да његов лик покушава да завара читаоца, Ишигуро се готово неприметно укључује у нарацију и суптилним средствима открива права осећања свог јунака. То може бити употреба неког геста, понављање неке реченице, нервозан тон и сл. Он дозвољава да његов лик буде осуђен као кукавица или пак схваћен од стране неких читалаца и проглашен за жртву околности. Ишигуро поставља много питања током романа, али даје мало директних одговора. Његов језик пун двосмислености оставља отворена врата анализи. Управо из овог разлога свако ново читање доноси нову перспективу. Када бисмо упоредили овај роман са неким романом реализма, нпр. Дикенсовим Оливером Твистом примећујемо велику разлику како у језику нарације, тако и у начину формирања ликова. Дикенсови ликови су карактеристично типски – старе и ружне жене су зле вештице које муче младе, лепе и сиромашне јунакиње које ће на крају ипак наћи љубав живота и тријумфовати. Реализам не дозвољава нетипичне крајеве, немогуће је да лоши ликови на крају добро прођу, иако је то нешто што се дешава у реалном животу. Реалност оваквих романа је реалност за себе, одвојена од реалног живота. То је живот у коме знамо шта да очекујемо, у коме одређено понашање увек даје исте резултате. С друге стране, ти романи не очекују превише ангажовања од стране читалаца. Њима је сервирано све од почетка до јединственог краја, са све искључивим моралним порукама. Готово је немогуће да различити читаоци ових књига, колико год их било, имају имало различите импресије након читања. Поновљења читања такође доводе до истих закључака и једне апсолутне истине. Поред тога, јунаци оваквих романа имају само једну димензију личности. Они су или добри или лоши. Не постоји ни мало лошег у dobrим ликовима и обрнуто. Овакво виђење поједностављује људска бића, а самим тим и сам живот чини неупоредиво лакшим и предвидивим. Иако сам Стивенс упорно покушава да се представи као парагон врлине, јасно је од самог почетка да је он људско биће са манама, слабостима и страховима. Ишигура највише интересује емотивна страна људи и зато ставља своје ликове у ситуације пуне емотивног набоја – растанак љубавника, смрт драгих особа, ратови, итд. Њега занима она људска суштина која се манифестује у оваквим ситуацијама. Он нам јасно показује како је велика разлика у људском виђењу себе и оног што заправо јесмо. Сујета брани свест од свих непријатних сазнања о себи самима и лако изналази убедљива оправдања која чувају повољну слику о себи:

Уметник или писац постмодернизма је у улози филозофа: текст који он пише, рад који он ствара нису вођени претходно утврђеним правилима и стога се не могу

критиковати већ утврђеним судом, применом познатих категорија на текст или дело. Та правила и категорије су оно за чиме само дело трага.

(Лиотар у Хачн 1988: 255)

Из овог цитата је јасно да се критика постмодернизма не састоји од сувопарних шаблона, већ да је и она врло произвољна, као и сама дела. Категорије и решења не постоје, већ је задатак самог дела да их пронађе, па макар сав смисао био само у потрази. Лајонел Госман каже: „Модерна историја и модерна књижевност (у оба случаја бих их назвао постмодернистичким) одбиле су идеал представљања који је претходно толико дуго доминирао. И једна и друга сматрају свој рад истраживањем, тестирањем, креирањем значења која су на неки начин већ „ту негде“ али нису видљива.“ (Хачн 1988: 256) Постмодернизам својим задатком сматра истраживање, напуштање старих формула и потрагу за новима. Иако не постоји јасна идеја за оним што се тражи, смисао је у самој потрази и померању граница. Постмодернизам не признаје суверени ауторитет ниједној школи ни једној дисциплини, он тестира сваку тврдњу, па чак и сопствене.

Како Хачн (1988) дефинише, типично за постмодернизам је прекорачење претходно утврђених граница – појединих уметности, жанрова, саме уметности. Границе између литерарних жанрова нису више толико дефинисане. Међутим, најрадикалније су прекорачене границе између фикције и нефикције, а самим тим и између фикције и живота. Постмодернизам не негује неки карактеристичан жанр, већ представља један колаж разноликих жанрова и стилова. Употребом жанрова карактеристичних за друге правце, он их поново чини доступним читаоцима. Неретко је једно постмодернистичко дело мешавина 3,4, па чак и 6, 7 различитих жанрова. Међутим, јасно је да су ти жанрови мало модификовани и да служе другој сврси. Они подсећају на друге правце и веома су корисно оруђе за осликавање ликова и читавих друштава прошлих времена. Неретко постмодернисти врло реалистично оживљавају у својим делима викторијанску Енглеску употребом карактеристичног дискурса или обликовањем ликова као што је батлер Стивенс, с намером да критикују прошлост. Једно од препознатљивих обележја постмодернизма свакако је и пародија. Она подразумева подражавања других књижевних праваца и стилова с намером да се ставе у један нови контекст. Међутим, пародију у овом смислу никако не треба схватити као покушај омаловажавања прошлости. Постмодернизам употребом овог средства заправо оживљава прошлост и чини је поново доступном за анализу. Извесно је да ће и сама прошлост посматрана из перспективе садашњости добити и нову дефиницију. Према Хачн (1988), пародија је један од постмодернистичких начина књижевног укључивања текстуализоване прошлости у текст садашњости. Тако и Ишигуро употребом овог средства оживљава викторијанску Енглеску и критички се осврће на неке њене доминантне карактеристике као што су, војна доминација, колонизација, неприкосновеност аристократије, подржавање ропства, али и неке карактеристике попут суздржаности и крутости за које верује да још увек живе.

Поставља се питање односа постмодернистичке фикције и историографије. Историја је чест конструкт постмодернистичких романа, па је тако присутна и код Ишигура. Стављање приче у историјски контекст пружа нарацији уверљивост и временску дефиницију. Сам Ишигуро посматра људско понашање зависно од спољних околности, као што су политичка и економска ситуација. Помињање историјских личности попут Хитлера и Черчила не само што додатно

повећава уверљивост, већ пружа Ишигуру прилику да да и неки политички коментар тадашњег времена. Теоретичари сматрају да књижевност и историографија имају доста заједничких карактеристика. Прво, обе дисциплине су лингвистички конструкти. Њихово деловање је потпуно зависно од језика, као средста комуницирања. Све што ми сазнајемо о једном и другом је путем текста. Како Хачн (1988) наводи, постмодерна теорија доводи у питање раздвојеност књижевног и историјског, јер обе дисциплине, оба начина писања црпе своју снагу у већој мери из вероватноће него из неке објективне истине. У питању су лингвистичке конструкције са конвенционалним наративним формама, у једнакој мери су интертекстуалне, развијајући текстове о прошлости унутар своје сложене текстуалности.

Такође карактеристични термин постмодернизма је и метафикција. Овај појам односи се на фокусирање текста на себе, па аутори често дају описе процеса стварања дела. Постоји јасна жеља да се нагласи да је текст фикција, а не стварност и то се постиже фокусирањем на форму. Метафикција говори о процесу стварања уметничког дела и тиме разбија сваку илузију стварности коју је дело првобитно емитовало. Њен циљ је постављање питања о односу уметности и стварности којима постмодернистичка уметност обилује. На крају се долази до одговора да уметност није ништа мања од стварности, па чак и да је супериорна у односу на њу. Неки уметници чак верују да је уметност једина стварност која има право да постоји. Оваква дела често подразумевају роман унутар романа или сам аутор говори о процесу писања или консултује читаоце и тражи њихово учествовање.

Појам историографске метафикције уводи Линда Хачн. Она романе оваквог типа дефинише као романе који су с једне стране ауторефлексивни и постављају питања односа фикције и реалности, а с друге укључују историјске личности и позадину. Парадоксално, оваква дела нас с једне стране убеђују у своју веродостојност креирајући убедљиве описе, а с друге нас својим метафиктивним поступцима подсећају да је све само илузија. Очигледно је да постмодернизам подрива сваки систем, па и сопствени. У њему су све структуре подложне ревизији.

У делима овакве структуре поставља се питање истинитости. Може ли се веровати историјској грађи ових романа? Како Хачн тврди у *Поезији постмодернизма*, историографска метафикција сугерише да истина и лаж не могу бити прави термини приликом разматрања фикције. Постмодерни романи отворено тврде да истине постоје само у множини, никада једна истина; и ретко постоји лаж пер се, већ само истине других. Постмодерна фикција сугерише да преиспитати и представити прошлост у фикцији или у историји значи у оба случаја отворити је према садашњости, заштитити је од тога да буде коначна и телеолошка. Историографска метафикција, као и сам постмодернизам, нема намеру да негира историју, већ да је стављањем у нови контекст, контекст садашњег тенутка, отвори новим анализама. Она нема јединствен став према историји као тачној или нетачној, већ је суздржана и свесна да је једино сазнање историје лингвистички условљено. Као што је већ речено, постмодернизам не даје одговоре на питање да ли се историји може веровати, већ само отвара то питање за даљу анализу. Будући да тежи плурализму, отварањем питања о веродостојности прошлости, постмодернизам спречава давање закључака и оставља простора ономе што је његов примарни циљ – истраживању. Роман *Фо* аутора Куција несумњиво доказује како приповедачи и писци могу да изоставе читаве делове прича и утишају гласове за које не желе да се чују, па се поставља питање – Зашто и историчари



не би могли то да ураде? Или можда и јесу. Шта се десило са женским гласовима кроз историју? Јасно је, иако писање историје носи са собом велику етичку одговорност, да се не може слепо веровати личности хроничара. Одатле и потреба за сталним испитивањем истинитости и нужне потребе за релативизмом и плурализмом којима постмодернизам прави драстичан заокрет у односу на литерарну и филозофску мисао до тад:

Иако се већина теорија фокусира на то да је главна улога метафикције да скрене пажњу на статус текста као уметничке творевине у циљу анализе проблематике односа фикције и стварности, метафикција у модернистичким делима такође скреће пажњу и на конвенције разних књижевних и некњижевних жанрова и идеологија на којима се базирају. С обзиром на то да су жанрови формиран под утицајем друштвених вредности, свесно фокусирање на жанрове у делима постмодернизма подстиче разматрање идеолошких порука.

(Рабинсон 2005: 20)

Улогу метафикције у делима можда најбоље описује сама Линда Хачн (1988) речима: „Позната хуманистичка раздвојеност живота и уметности (људска имагинација и ред насупрот хаосу и неред) више не стоји. Противречна постмодернистичка уметност успоставља стварно такав ред, а затим га користи за демистификацију нашег свакодневног процеса структурисања хаоса, саопштавања или одређивања значења.”

Ишигуро такође користи колаж жанрова у *Ошџацима дана*. Иако роман делује првасходно као путопис, убрзо схватамо да су описи места које Стивенс посећује само позадина приче о његовим сећањима. Стога се роман може сматрати и дневником или мемоарима. С друге стране, нереализована љубавна прича, која је једна од тема, личи на жанр романси. Како Рабинсон каже постмодернизам не уклања жанрове, већ их мења и даје старим жанровима нову сврху. Естетске форме или жанрови су непрестано ревидирани да би се пронашли смислени начини да се говори о савременој и/или реалности прошлости. Дакле, иако нам *Ошџаци дана* наликују на бројне жанрове, они нису конкретно ниједан од њих, већ су осмишљени као један функционалан колаж. Сваки од пародираних жанрова има своју значењску функцију.

Како сам Ишигуро наводи, он увек ставља садржај испред форме. Његова дела имају смисао ван самог текста, а то је углавном анализа емотивних стања. Он вешто, али, изгледа несвесно манипулише постмодернистичким средствима не би ли дочарао дубине људске свести, а и оног несвесног: „Ја још увек не знам шта је постмодернизам [...] Никада нисам сигуран да ли људи за мене кажу да сам постмодерниста. Нисам сигуран у ком смислу. Да ли Ви мислите да сам ја постмодерниста? Искрено. Није да се шалим сада, али то је термин чије ми значење баш никада није било јасно.” Иако се не бави теоријом постмодернизма, Ишигуро га ипак користи у свом писању. А и као што сваки покушај дефинисања постмодернизма каже – Не постоји једна дефиниција постмодернизма. Дакле, принципи које постмодернизам примењује на дела примењују се и у дефинисању самог правца – Не постоји једна истина.

Специфични дискурси такође су једно од обележја постмодернизма. Специфичне језичке одлике карактеристичне за одређено подручје или епоху својеврсни су алат израде уверљивог оквира приче. Тако је једно од доминатних Стивенсових обележја заправо његов дискурс. Као батлер енглеске аристократије њега одликује екстремно формалан, неприродан говор који нас подсећа на уштогљене батлере типичне за Енглеску 19. века. Он сам изузетно придаје важ-

ност свом начину изражавања и ту вештину сматра једном од важнијих карактеристика врсног батлера. Не би ли побољшао своје владање језиком он чита љубавне романи, или бар тако сам каже. Долазак новог господара из Америке, навикнутог на много опуштеније понашање доводи Стивенса у ситуацију да га често не разуме, чак и у најједноставнијим разговорима. Необавезно задиркивање новог господара изазива чуђење у формалном Стивенсу. Наглашавајући карактеристичне дискурсе, Ишигуро ставља у опозицију народности, класе, па и карактере. Својим формалним изражавањем Стивенс инсистира на професионалности која му пружа изврсно склониште од непријатних ситуација. Стивенс често користи језик који не открива, већ крије значење, зато је есенцијално уврсти у анализу и оно неизречено: „Језик који користим у романима заправо често потискује значење у жељи да га сакрије.“ (Ишигуро у Шаферу 1988: 32)

Интертекстуалност се такође јавља као једно од доминантних обележја постмодернизма. Специфично за овај правац је веровање да текст никада није независан од других текстова, те да се сви текстови заправо позивају на друге текстове. Ово веровање доводи до уверења да ниједан текст није сасвим оригиналан и да не постоји тема о којој већ није писано. Све штиво с којим се аутор текста у животоу сусрео утиче на његово дело, било да се на њих директно позива или не. Ролан Барт је једном дефинисао текст као немогућност живљења изван бесконачног текста, учинивши тако интертекстуалност условом саме текстуалности. Умберто Еко тврди да књиге говоре увек о другим књигама и свака прича казује причу која је већ казивана: „Постмодерна интертекстуалност жели да премости јаз између прошлости и садашњости читаоца и да препише прошлост у новом контексту“ (Хачн 1988: 118)

Свезнајући приповедач, који је дуго био једини извор истине у романима у постмодернизму, замењен је нарацијом у првом лицу. Сами ликови су ти који нам причају своју причу. Тиме читаоци стичу осећај да добијају информације из прве руке. Иако овај угао нарације ствара интимнији однос између читалаца и јунака, ипак не можемо слепо веровати њиховим верзијама прича. Као и у реалном животу, људи теже да се представе у најбољем светлу и да превиде своје грешке. Читалац никако не сме изгубити из вида чињеницу да јунаци желе да задобију његово разумевање и пробуде саосећање. Неретко ликови који су уједно и наратори имају веома убедљив наступ или се бар труде да делују уверљиво. Такав је и Стивенс. Он је као наратор неспретан као и јунак, те његовом приповедању мањка природности. Но, он се грчевито труди да задобије наклоност читалаца и жустро брани своје ставове. Стивенс не допушта никакву могућност да греши. Стога, читаоци морају пажљиво да дешифрирају суптилне пишчеве сигнале који, по потреби, реагује када јунаци покушају да преваре читаоце. Иако ретко директно коментарише и критикује Стивенса, Ишигуро имплицитно наговештава своје ставове.

Овај роман је и по погледу завршетка постмодернистички. Иако имамо опис Стивенсовог стања, сам Ишигуро ниједном речју не назива свог јунака пропалим или трагичним. Иако суочен са рушевинама свог живота, Стивенс није трагичан јунак. У постмодернизму нема трагедије јер нема ни хероја. Овај правац бира обичне, ни по чему нагпросечне ликове који воде мирне животе. Они не предузимају велике подухвате, нити се одликују надљудским епитетима, те у читаоцима не буде дивљење, а самим тим ни претерано жаљење. С обзиром на то да постмодернизам нема хероје ни трагичан крај, стога нема ни катарзу. Стивенс није доживео емотивно прочишћење. Он није допустио себи суочење са голом

истином, па тако не може ни да крене новим путем. Како је Стивенс јунак који константно потискује своје емоције, он и на самом крају реагује у свом стилу – тихо и суздржано. Иако читаоци очекују његов велики слом током већег дела романа, а поготову на крају, овај миран завршетак сугерише потребу за мирењем са судбином. Његово животно путовање за циљ има повратак на почетак – чека га исти празан живот који је и пре водио. Међутим, иако нам слика Стивенсову судбину, Ишигуро се директно не изјашњава и оставља простора различитим тумачењима, јер не постоји једна истина.

Поставља се питање зашто Ишигуро бира батлера за јунака романа. Одговор, по његовим речима, лежи у чињеници да је батлер оличење особе која битне одлуке, попут политичке оријентације, оставља некоме другом. Ишигуро је била потребна особа спремна да пружи свој живот у руке другоме. Иако то наизглед делује као поверење, испоставиће се да је Стивенсов мотив био страх. Онај који не доноси сопствене одлуке не може ни бити крив за њих: „Батлер је оличење некога ко оставља важне политичке одлуке некоме другом. Он каже, ја ћу се само потрудити да урадим што најбоље могу да служим овој особи, а тиме ћу дати допринос друштву, међутим, ја лично нећу доносити значајне одлуке.“

Јасно је да одабир наратора ставља читаву причу у одређени контекст и њега ставља у супериоран положај у односу на ликове. Наратор контролише радњу, као и количину информација доступну читаоцима. Његов однос према ликовима утиче и на став који ће сам читалац развити према њима. Конструкт свезнајућег приповедача који је једини ауторитет који поседује истину ишчезава у модернизму, те су сами ликови и читалац ти који трагају за истином. Ишигуро бира Стивенса за наратора своје приче. Прво лице нарације додељује му још једну улогу. Стивенс је уједно лик, посматрач и хроничар свог живота. Од самог почетка је евидентно да неће моћи да одржи већи степен објективности, иако се упорно труди да се наметне као поуздан наратор. Прво лице нарације често производи већу емпатију код читалаца, јер могу директно од самих ликова да чују како се осећају. Иако је нарација у првом лицу далеко непосреднија, она, с друге стране, ставља истинитост свега реченог на велики тест. Овај вид приповедања захтева од читаоца да прими с резервом све што му наратор, тј. јунак саопшти. Ишигуро се одлучује за овакву нарацију јер она допушта Стивенсу да слободно манипулише својим сећањима и емоцијама. Он му даје глас да оправда све своје неуспехе. Када ликовима доминира приповедач са стране, њима често није дата прилика да говоре у своје име и све што знамо о њима, знамо посредно. Стивенс је у улози наратора подједнако несигуран и трапава као и у животу. Ти аспекти његове личности доминирају у свакој његовој улози. Понављањем истих тврдњи жели да наметне своје мишљење као једину прихватљиву истину. Начин на који говори и пише је веома неприродан и личи на дискутовање са самим собом, или пак, неким невидљивим противником. Када нађе оправдање за неки свој неуспех, он ће предвидети све противаргументе и наћи одговоре и на њих. Према Вонговој (2005), веома је тешко пронаћи начин који је погодан за причу о сопственом болу, а Стивенсова жеља да остави утисак елоквентног наратора заправо открива његову борбу да га пронађе. Ишигуро у својим романима развија једну посебну врсту социјалног дискурса, а то је управо дискурс о болу, кајању и проналаску утехе.

Друго питање које се поставља је – Ко је Стивенсова публика? Које се он обраћа? Иако иначе веома дистанциран у свакој конверзацији и у социјалном контексту опште, Стивенс се веома слободно обраћа својим читаоцима. Он, на-

име, претпоставља много тога о њима. Он подразумева да су они упознати са природом његовог посла и да га разумеју у свакој прилици: “Као што можете и очекивати, уопште нисам схватио Фарадејев предлог озбиљно...” Нешто касније Стивенс каже “ Природно, попут многих од нас, оклевам да променим своје старе навике”. Најприроднији одговор је да се обраћа некоме из своје професије, неком старом колеги батлеру, или пак, неком млађем који тек треба да се суочи са изазовима овог посла. Он настоји да придобије поверење и пробуди емпатију код читалаца и зато им се обраћа непосредно.

Ишигуро је посебну пажњу посветио веродостојности Стивенсовог дискурса. Он говори у стилу уштогљених, средовечних батлера Енглеске у 19. веку. Овакав наступ га од самог почетка чини недоступним и суздржаним. Читаоцу је јасно да од њега неће чути истину, те да мора да се окрене другим изворима. „ Његов тон често је омаловажавајући, посебно када се обраћа новом послодавцу, Фарадеју. Цитира га на благо подругљив начин – очигледно не одобрава његове америчке навике и начин живота; разлог за овакав њихов однос лежи пре у Стивенсовој резервисаности, него у било каквом шокантном понашању од стране Американца.” (Вонг 2005:63). Када му је непријатно, услед неспособности да се директно суочи са сукобима или срамотом, Стивенс не говори у првом лицу, већ користи безлично „човек”. То је његов начин да одвоји “прошлог себе од садашњег себе”. Чини се да му та друга перспектива омогућава да преиспита свој живот из угла из кога „ја” то не може. „Природно, када се човек данас осврне на такве догађаје, они заиста могу деловати као одлучујући, драгоцени моменти у животу; Али, наравно, у то време човек нема тај осећај.” (Ишигуро 1992: 64) Да је ове реченице изговорио у првом лицу, несумњиво би то било признање његовог неуспеха и очигледан пример кајања. Међутим, употреба речи „човек” пружа му дистанцу потребну за илузију достојанства. Када осећа потребу да се оправда, Стивенс је преопширан и често губи ток сопствене приче. Ово производи сасвим супротан ефекат од жељеног. Стивенс својом неспретном нарацијом открива све оно што се труди да прикрије. Његова емотивна репресија огледа се и у његовом дискурсу. Када говори о својим осећањима и психичком стању, користи придеве који крију или ублажавају истину.

Већ је речено да прво лице нарације намеће питање објективности. Стивенсова улога као (не)поузданог приповедача тема је бројних критика. Стивенс је заправо несвестан своје субјективности. Разлог за то је у многоме и његова општа неимформисаност, будући да годинама није напуштао Дарлингтон хол. Свакако, један од значајних разлога је и његова слепа вера у потезе и ставове самог лорда. Његова оданост прелази у домен слепе послушности, те како можемо веровати приповедачу који ништа не ставља на тест и поседује само једну перспективу. Његова необјективност није карактеристична само за његову нарацију, већ и дескрипцију. Наиме, кад описује лепоту енглеских предела, он их назива објективно најлепшим, што свакако не може тврдити с обзиром да није видео друге пределе сем тих:

Енглески предео у пуном сјају – какав је био онај који сам јутрос видео – има једно својство које недостаје пределима других земаља, и поред тога што су ова на први поглед далеко узбудљивија. И захваљујући том својству, енглески предео ће, уверен сам, остати заувек дубоко урезан у сећање сваког објективног посматрача као предео који му је пружио најдубље задовољство. Својство о коме говорим најтачније сажима израз “величина”.

(Ишигуро 1992: 65)

Јасно је да Стивенс жели да добије одобравање читалаца и стога се представља као оличење врлине и жртва околности. Питање да ли је Стивенс жртва друштва и других или кукавица свакако је кључно питање на које читалац тражи одговор до самог краја. Ишигуро оставља простора за више тумачења. Читалац доживљава главног јунака као човека који константно носи маску, који стално глуми. Његово држање и говор делују неприродно и неуверљиво. Начин на који размишља и саопштава своје аргументе делује механички, као да је у питању чисто логички процес. У читаоцу се јавља јака жеља да види Стивенса у приватности његових одаја, без маске, природног и опуштеног. Исту жељу имала је и госпођица Кентон, са којом се читалац поистовећује и за коју налази разумевање. Она је покушала да затекне Стивенса природног у својој одаји, међутим њен покушај је наишао на негодовање Стивенса. Он је протумачио њен гест као угрожавање и дрскост од стране запосленог. Јасно јој је ставио до знања да воли свој ред и неће толерисати узнемиравање. Као што он делује круто и беживотно, тако је и његова соба, бар у очима госпођице Кентон, попут затворске ћелије: „Забога, господине Стивенсе, ова соба личи на робијашку ћелију. Фали јој само уски лежај у углу, па да одмах замислимо како осуђеници овде таворе своје последње дане.“ (Ишигуро 1992: 170) Сцена када је она ушла у његову собу и отела му књигу коју је читао била је веома непријатна за Стивенса. Опирао се силовито, не желећи да јој открије ниједан приватни део себе. Није желео да јој се покаже „ван своје улоге“. Овај инцидент може се протумачити и као његово одбијање њених покушаја да прошири њихов однос ван професионалних оквира.

Роман *Остјаци дана* одличан је пример употребе постмодернистичких средстава у књижевности. Иако сам аутор није толико фокусиран на форму, он ипак показује како облежја форме утичу на креирање значење и конкретно овде – идентитета. Мешавином жанрова Ишигуро евоцира друге књижевне правце и укључује прошлост у формирање суда о садашњости. Вештим пародирањем специфичних дискурса осликава нам друштвене норме и појаве прошлих епоха. Постмодернисти су наклоњенији постављању питања него давању одговора, па се стога читалац овог романа суочава са бројним етичким недоумицама, као и са питањем Кукавица или жртва? Ишигуров читалац није пасиван прималац садржаја, већ је активни учесник у доношењу суда. Иако ствара убедљиве историјске епизоде, сам Ишигуро се дистанцира од историографије, тврдећи да је историја у његовим делима више нешто попут мита и да је њена једина улога заправо значењска. Конкретно, у *Остјацима дана* она за циљ има стварање одговарајућег историјског оквира за опис живота једног енглеског батлера. Упркос свести о промашености живота, Стивенс, као прави постмодернистички јунак, ипак скупља храбрости да прихвати судбину и нађе неки смисао да настави свој живот. За разлику од трагичних јунака који решење проналазе у неком исхитреном подухвату, Стивенс, јунак постмодернизма, решење налази у мирењу са собом и животом.

### Литература:

Вонг 2005: C. Wong, *Kazuo Ishiguro*, Salisbury: The Bakersville Press Ltd

Ишигуро 1992: К. Ишигуро, *Остаци гана*, Београд: Бигз

Рабинсон 2002: G. Rubinson, *The Fiction of Rushdie, Barnes, Winterson and Carter: Breaking cultural and literary boundaries in the work of four postmodernists*, North Carolina: McFarland & Company Inc.

Хачн 1988: L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, London: Routledge

Шафер 1998: B. Shaffer, *Understanding Kazuo Ishiguro*, Salisbury: The Backersville Press Ltd.

## ELEMENTS OF POSTMODERNISM AND THE NARRATIVE PROCEDURE IN KAZUO ISHIGURO'S NOVEL REMAINS OF THE DAY

### Summary

The paper focuses on characteristics of postmodernism which have shaped the character of Stevens and served Ishiguro as a valuable instrument in criticizing the British imperialism, snobbism and emotional detachedness. The paper also aims at demonstrating the role of Stevens as the unreliable narrator, who would like to win the readers' understanding. With this in mind, Ishiguro expects the reader to read between the lines and make his own judgment on Steven's guilt. By means of parody, a postmodernist tool, the author evokes the atmosphere of critical years between the two world wars. His detailed analysis reveals the well-hidden emotional arena. By mimicking the genres of a travelogue and journal, Ishiguro takes his hero on a riveting journey through his own past. He introduces a new kind of discourse – discourse on pain by exploring the ways in which one deals with failure and transience.

*Key words:* postmodernism, unreliable narrator, parody, metafiction

*Jelena Dostanić*

Јелена С. Младеновић<sup>1</sup>

Ниш

## РЕИМАГИНИРАЊЕ ПРОШЛОСТИ У РОМАНУ ХЕРМЕЛИН ДОБРИЛА НЕНАДИЋА У КОНТЕКСТУ ПОЕТИКЕ ЖАНРА ИСТОРИЈСКОГ РОМАНА<sup>2</sup>

Овај рад има два задатка од којих је први методолошке природе и усмерен на проблем теоријског дефинисања жанра историјског романа. Разматра се његова трансформација, као и статус који заузима у историји српске књижевности. Посебно је скренута пажња на облик постмодерног историјског романа, детерминисаног дOMETИМА ПОСТСТРУКТУРАЛИСТИЧКЕ НАРАТОЛОШКЕ ТЕОРИЈЕ ИСТОРИОГРАФИЈЕ, према којој је историју могуће сагледати једино у наративном и интерпретативном облику. Други задатак је усмерен на читање романа *Хермелин Добрила Ненадића* у контексту традиције историјског романа. Кроз естетску функционализацију документарности, представљене су карактеристике ове романескне фикције засноване на демистификацији и демитологизацији догађаја и значајних личности из српске историје.

*Кључне речи:* историјски роман, документ, фикција, историја, Добрило Ненадић

„Историја је мање више спретно упакована прича.“  
Добрило Ненадић

### 1. Увод: проблематика дефинисања жанра историјског романа и историјски роман у историји српске књижевности.

Уколико прошлост сматрамо „интегралним делом човекове садашњости“ (Ковач 1991: 14), постаје јасно зашто је интересовање за њено преиспитивање одувек присутно и у књижевности. Издвајање књижевнотеоријског термина *историјски роман* указује на постојање веома плодног корпуса књижевне продукције који се односи управо на проблематизовање историје и естетску трансформацију историјских чињеница. Али сам проблем књижевнотеоријског промишљања о историјском роману, а посебно његова контекстуализација у оквиру одређене књижевноисторијске епохе, какво би било посматрање српског историјског романа 20. века, отвара комплексно истраживачко подручје на којем се укршта више питања: настанак самог жанра историјског романа, затим питање његове еволуције и трансформације, позиције коју заузима у контексту романескне традиције уопште, али и специфичног третмана у одређеним периодизацијским епохама.

Прецизна теоријска идентификација овог жанровског модела није проблематична искључиво због саме природе теоријских уопштавања и опасности од претварања дефиниције у идеал. Променљивост детерминације управо упућује

1 jelena.mladenovic.1417@gmail.com

2 Овај рад је део истраживања која се изводе у оквиру пројекта Министарства просвете, науке и технолошког развоја републике Србије – Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир (178018) на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу.

на велике унутаржанровске хетерогености, као и на многобројне преображаје кроз које је историјски роман у својој вишевековном постојању пролазио.

Према традиционалној дефиницији, историјским романима се називају они романи чија је радња смештена у ближој или даљој прошлости у односу на време писања, а у којима се аутентичне историјске личности појављују као главни или споредни ликови (Славнић 1992: 307). Та карактеристика историјског романа одолева специфичностима свих епоха кроз које је овај жанр пролазио, али ипак није довољно да роман приказује радњу из прошлости да би се могао одредити као историјски. Појам историјске свести, својствен романескном роду уопште (Радуловић 1996: 360), такође не може бити критеријум. Усагласићемо се са тиме и да „... није нарочито занимљиво и провокативно пребројавати колико у неком роману има историјских имена (ликова, предела или догађаја узетих из опште историје) да би се распознало да ли роман има историјски декор“ (Јерков 1996: 437), односно да ли је историјско у том роману само фон на којем се осликава универзална човекова драма, или је заиста реч о историјском роману. Чиме се онда треба водити у испитивању тога да ли се неки роман може назвати историјским? Уколико је неопходно да тај роман приказује историјске догађаје, оправдано је питање које критеријуме треба да задовољи један догађај да би се сматрао историјским (Славнић 1996: 210), будући да од појаве Валтера Скота овај жанр настоји да споји сферу јавног и приватног живота. Иако је историјски роман тематски одређен тип романа (Сладојевић 1996: 234), грађа, односно тема, није пресудна у његовом дефинисању, већ је то пре свега третирање те грађе, начин на који писац поступа са њом. Суштински изазов историјског романа је зато у усклађивању веродостојног (сагласност догађаја и чињеница) и вероватног (уметничка уверљивост) (Поповић 2007: 307), док је сам писац историјског романа конструктор, истраживач прошлости, који прави слободан спој документарног и фиктивног за потребе своје естетске романескне истине.

Историјски роман није продукт једне епохе већ самосвојан и трајно присутан феномен у европској књижевности (Славнић 1996: 228). Једина прихватљива типологија овог жанра би била према књижевноисторијским периодима. Мењајући се кроз различите епохе, историјски роман се прилагођавао и премисама постмодернистичке поетике, претрпевши извесне промене из два разлога: због трансформације романескног рода у целини, али и због промене односа према историографији. У постмодернистичкој књижевности заступљена је жанровска хибридна форма. Уместо чистих књижевних форми заступљени су полижанровски романи, па историјско најчешће може бити само један од структуралних слојева који аутору, тумачу, или обојици, може постати примарни слој, у зависности од тога да ли је у њему откривена „структурална доминанта текста“ (Недић 1996: 347).

Постмодернизам уместо поверења у историјску објективност карактерише скептицизам: прошлост није непосредно доступна истраживачима, већ само писано сведочанство о њој. Према наратолошком концепту, историографија конструише прошлост поштујући логику наратива, а у његовој основи се налази Ничева филозофија критике историографског објективизма и поимање историје света не као историје чињеница већ као историје интерпретација. Хејден Вајт у својој *Метнаисторији* одређује заплет као кључно место на којем се додирују наративност историографије и књижевности: „Емплотмент је начин на које се след догађаја обликованих у приповијест постепено открива не би ли указао



на причу одређене врсте.“ (Вајт 2011: 21)<sup>3</sup>, а објективизам у истраживању историје сматра потпуно илузорним, као и неутралност дискурса којим је прошлост представљена, будући да је сваки дискурс је подвргнут законима реторике. Видети историографију као причу, оспорити јој право на апсолутну истинитост, значи посматрати је у оквирима интерпретативних интенција истраживача прошлости, које су и саме детерминисане културолошким, религиозним, националним, идеолошким и политичким факторима. Инсистира се на томе да је историографија један вид приповести, а не да је приповест вид историје, чиме је њена научна утемељеност прилично уздрмана. Уз историјску свест романескног ума (Јерков 1996: 444) на једној страни, сада се јавља и наративно-реторичка концепција историографије, на другој. Непостојање једне истине, већ само прича као могућих интерпретација, израз је постмодернистичке критике просветитељског наслеђа заснованог на идеји прогреса и рационалног поимања објективне стварности. Бахтинова полифонија као укрштање и преплитање различитих гласова и перспектива, добија тако свој пун смисао у постмодернистичкој нарацији, дисперзивној и фрагментарној, а урушавање идеје тоталитета у спреси је са растањем историјског.

Тренутак увођења тема из националне историје у роман се у српској књижевности поклапа са самим почетком конституисања романескног жанра уопште, али и са тренутком формирања модерне историографске науке и критике (Леовац 1996: 68). Увођење догађаја из наше прошлости и историјских личности у књижевност није ни најмање случајно (Матицки 2001: 31). Историјски роман настоји да расветли националну прошлост у тренутку формирања модерног појма нације и националног идентитета и има и дидактичку тенденцију у смислу националног освешћивања. Ако имамо у виду да је само појављивање историјске тематике у романима било условљено конституисањем националне свести, можемо закључити да је обнова интересовања за овај жанр условљена кризом националног идентитета која је карактеристична за просторе бивше Југославије крајем 20. века и потребом за поновним преиспитивањем историографских конструкција.

## 2. Роман *Хермелин Добрила Ненадића* као историјски роман

### 2.1. *Ненадићево романописање историје*

Функционално прожимање документарне и имагинарне грађе, уз увођење есејистичког дискурса, сведочи о прекорачењима граница жанра историјског романа и о хибридизацији романескног ткива. У том контексту, али и у контексту традиције историјског романа у српској књижевности, морају се посматрати и романи *Добрила Ненадића*, за чије се име најчешће везује појам историјског романа у савременој српској књижевности. Пантић га сматра не само обновитељем, већ и најзаслужнијим за постављање овог жанровског облика на место које му у историји српске књижевности никада није припадало (2001: 14), доприносећи како његовој великој читаности, тако и често запостављаној уметничкој вредности.

За историјски роман је карактеристично постојање „[...] две врсте прича од којих једне обухватају догађаје на ширем плану, ратове, битке, најезде, побуне, револуције и сеобе, а друге приватни живот јунака, љубав и породицу“ (Вуковић

3 Вајт издваја четири модуса емплотмента, а то су романа, трагедија, комедија и сатира (2011).

2009: 14), па је такав случај и са Ненадићевим романима. Иако се у њима појављују ликови чији су прототипови значајне личности из српске историје, они углавном заузимају споредне позиције, док су главни јунаци често потпуно фиктивни, чиме Ненадић наставља традицију коју је успоставио још Валтер Скот као родоначелник ове књижевне врсте.<sup>4</sup> Ипак, велике историјске личности нису поштеђене романескне стилизације, али се њихови ликови чешће граде кроз коментаре, кроз документ и његову интерпретацију, него што им писац оставља места за непосредно деловање. Читалац се због тога ослобађа потпуне власти својих представа о њиховом историјском значају, будући да је неминовно да се приликом рецепције историјског романа поред књижевног призива и историјско искуство, и бива уведен у пишчеву игру интерпретација и преиспитивања.

Ненадић у својим романима најчешће представља догађаје из српске средњовековне историје, али са посебним интересовањем описује и догађаје у време формирања модерне српске државе, односно период с краја 19. и почетка 20. века. Што се овог другог периода тиче, истакнуто место добија династија Обреновић. Како је у историји чешће истицана апсолутистичка владавина Обреновића, а њихови доприноси приликом ослобођења Србије маргинализовани, Ненадићева историјска проза настоји да те устаљене интерпретације проблематизује.

Ако се вратимо дефиницији историјског романа из *Речника књижевних термина* Тање Поповић, видећемо да роман *Хермелин* испуњава једну од првих карактеристика које се приписују овом жанру, а то је да се његова радња дешава у историјски значајном периоду обележеном преломним догађајима попут ратова, освајања, побуна или револуција (2007: 306). Сам Ненадић у једном интервјуу наводи да је за историјски роман неопходно неко „занимљивије време“, а не „мирна година“ (Радовић 2001: 94). Тако је и радња овог романа смештена на почетак 20. века, када Србију потресају политички и династички сукоби. Иако фабула прати дешавања из 1903. године, роман евоцира и догађаје који непосредно претходе Мајском преврату, али и оне из времена ослобођења српских крајева од турске власти крајем 19. века. Не проблематизује се само династичка смена, а тема власти је свакако неизоставна у историјским романима (Вуковић 2009: 94), већ и однос Србије и Русије, питање Источне кризе, успеси Србије у српско-турским ратовима (1876–1878), као и заслуге краља Милана и генерала Јована Белимарковића. Ненадићеве романи јесу одговор на постојеће интерпретације и у постмодернистичком духу преиспитују прошлост као идеолошку и дискурзивну конструкцију. Наратор проговара са ироничне дистанце и без глорификација, а кроз процес демитологизације и демистификације су уздрмани темељи општеприхваћеним тумачењима историјских чињеница.

Роман обилује и есејизираним коментарима који се тичу историје и проблеме њене објективности, сагледавања историје из наратолошке перспективе, као и расветљавања њеног смисла. Зато можемо закључити да је за овај роман карактеристично појављивање историјског на два нивоа: у фабуларном и есејистичком.

## 2.2. Историјско у фабуларном нивоу

Постмодерни историјски романи не баве се историјом као синонимом за стварност, већ је испитују као човекову конструкцију. Постмодернисти су „под-

4 Појављивање историјског романа можемо, међутим, тражити и у 16. веку, у кинеској књижевности, где се од самих почетака инсистира на његовој хибридној форми која на специфичан начин презентује транспоновање историје у фикцију (Маквел 2011: 381-382).

вргли критици мит о историји као објективном представљању стварности, истичући да се историчари и романисти служе истим језичким и реторичким структурама, те да су историографски наративи само интерпретације: прошлост је увек идеолошки и дискурзивно конструисана.” (Лешић 2010: 457) Тако и романи Добрела Ненадића, па и роман *Хермелин*, доносе једну од могућих (ре)конструкција историјских дешавања, не претендујући на њено универзално значење и важење, већ управо супротстављајући га постојећим тумачењима и приказујући на који начин долази до умножавања смисла.

Ненадић свој роман заснива на малим причама, причањима и „говоркањима“, чиме се ствара мозаичка слика менталитета колектива и приказује шири друштвена стварност.<sup>5</sup> Осим тога, „говоркања“ сведоче о границама важења прича, односно о важењу интерпретација историје у одређеним оквирима. Изрази „наративне документарности” (Величковић 1998:74–75) попут „прича се...“, „тако су говорили...“, „неко је рекао...“, „чаршијом је прострујало...“, „говорка се...“, који као да су преузети из поезике народних предања, маркери су фрагментарности прича и увлаче сумњу у апсолутну истинитост и универзално важењу интерпретацију догађаја, откривајући мноштво врло често противречних смислова. Свака група или појединац има своје приче, чиме се отварају могућности за подривање кохерентне „велике нарације“ која би могла ићи у корист одређене идеолошке конструисане истине. Релативизовање смисла историје од ње ствара један нестабилни ентитет и у том смислу се роман *Хермелин* додирује са поетиком постмодернистичке књижевности, за коју је карактеристична „сумња у класичне појмове истине, разума, идентитета и објективности, у идеју универзалног прогреса или еманципације, у јединствене оквири, велике нарације и коначна објашњења“ (Иглтон 1997: 5).

Посткантовска епистемологија пориче сваки облик непосредног сазнања. Сам историјски догађај је објективно несазнатљив због тога што је дискурзивно сакривен. Како са једне стране историја почиње да добија наративни облик, тако са друге стране књижевност, па и историјски роман, почиње да прати форму и правила научног дискурса. Овде то можемо видети у коментарима, полемичком тону, позивању на изворе, директним цитирањем докумената, а затим и у њиховој дискурзивној анализи. Документарност неког књижевног дела се огледа у његовом ослањању на оне чињенице стварности које се могу идентификовати и ван књижевног дела, а манифестује се у виду коришћења документа као литерарне грађе или у виду уношења документа у књижевно дело (Величковић 1998: 72–79). Писац историјског романа као (ре)конструктор чињеничког стања притом не врши само одабир оних докумената који ће бити унети, већ и спектар могућих значења која ће им бити функционално придодата.

Директна интерполација небелетристичких облика (писама, новинских чланака) као постмодернистички поступак када уношењем структура које не припадају уметничким системима долази до „прекорачења оквира уметничког текста” (Успенски, 1979: 193), послужила је Ненадићу како би отворио дискусију и показао начин настајања плуралитета значења, односно умножавања интер-

5 Како историјски роман настоји да прикаже ширу друштвену стварност, то је и за Ненадића веома битно представљање менталитета српског народа. Подсетимо се да о томе говори и његова стварносна проза. Наратор посебно скреће пажњу на склоности ка оговарању и гласинама, измишљању и причању прича.

претација.<sup>6</sup> Међу многобројним документима које је укључио су и писмо противљења краља Милана упућено сину Александру поводом његове женидбе са Драгом Машин, затим Миланова молба да буде сахрањен на територији Аустроугарске монархије уколико га смрт задеси тамо итд.

Техником директне цитатности је уведен новински извештај као документ који сведочи о путу краља Александра у Грчку, на Олипијаду. Само цитирање је на кључним местима више пута прекинуто како би јунаци, Ђорђе и Михаило, непосредно спроводили анализу дискурса. „Историјски текст тако није 'невини' простор преношења значења него он расклапа значења и до непрепознаљивости скрива ауторску интенцију, друштвене, идеолошке и културне контексте“ (Бошковић 2011: 36) и зато Ненадићеви ликови покушавају открити став писца чланка према краљу Александру, преиспитујући потенцијално улизивање и препредењаштво. У даљој анализи откривају како би на одређена места текста могли реаговати краљеви противници. На пример, како би радикали могли ликовати због описа огромне свите која је са краљем кренула – „Док народ крепава, они се скитају.“ (Ненадић 2006: 125) Отвара се и могућност да је новинар тако писао како би раздражио „горљиве“ родољубе попут Љубе Чупе: „Тако, дакле, уместо да се спремамо за рат, браћу своју бедну из турског јарма да ослобађамо, ми се са турским крвопијама грлимо и љубимо.“ (Ненадић 2006: 127) Чињеница да је краљ спасио Хиландар и платио велику суму новца, како овај због дугова не би пао у руке туђинцима, упркос томе што се може тумачити као чин хуманости и родољубља, опет пружа могућност за политичке спекулације. Фукоовски речено, деловање одређених механизма моћи утиче и у настајању текста као интерпретације непосредно искуствено сазнатих догађаја, али и у њиховом реинтерпретирању, када се рецепција врши посредно и путем већ створеног текста. Сама значења су тако у власти различитих предрасуда или њима претпостављених циљева.

О конструисању прича сведоче и интерпретације многих других интегрисаних писаних докумената која политички противници посматрају на различите начине и у складу са личним циљевима (на пример текст о режиму у листу *Одјек* коментаришу, сваки са своје позиције, Слободан Јовановић, Љубомир Јовановић и Димитрије Туцовић, док наратор и даље задржава своју ироничну и циничну перспективу). Увођење лика професора Ристивоја Макање као Валтровићевог сабеседника, мотивисано је потребом да се о прошлим догађајима проговори још из једног угла.<sup>7</sup> За њега је историја организована као понављање и „вечито враћање“ одиграних догађаја. Макања говори о грађанском рату између Црвене и Беле руже и реминисценцијом на овај догађај из енглеске историје упозорава на могућу репетитивност прошлости, али исказује и веровање у могућу идеју историјског прогреса када би се могла извући поука из историје и тиме спречило понављање грешака, будући да догађаји из Енглеске неодољиво подсећају на оне који су се могли догодити у Србији:

„Ево, дакле, на помолу треће српске династије, поред Обреновића и Карађорђевића ту је и Луњевичина. Па ово је као и Европи. Исто као у Енглеској: када у међусобном клању искрваре Јорк и Ланкастер, наступају Тјудори.“ (Ненадић 2006: 28)

6 Посебна стилистичка анализа, уочавање редоследа којима се коментари нижу, њихово нагло увођење са тек каснијим откривањем којем од јунака они припадају, могли би осветлити ауторову фаворизацију неке од могућих интерпретација.

7 Осим тога, његова размишљања о проблему историје, само су део есејизираних фрагмената на ову тему.

Упућивање на преиспитивање националне свести Срба даље бива спроведено кроз проблематизовање питања тзв. Источне кризе, као и односа Србије и Русије, мистификованог причањима о божанској повезаности два народа и посебно истицањем „српске наркозе и наивне вере у сродност крви и душе“ (Ненадић 2006: 56). Ненадић допушта својим јунацима да овај однос „раскринкају“ и то чини кроз специфичан поступак. Ставовe Владана Ђорђевића о руском уплитању у српске послове и њиховом „муљању“ у завади балканских народа наратор преноси онако како их је чуо и изнео Ђорђе Димић, прислушкујући у кафани где због галаме није све могао добро разабрати, што и овој причи одузима могућност претензије на неприкосновену истинитост, а са друге стране се тиме одржава поетичка кохерентност романа која се огледа у одсуству постојања апсолутних истина.

Још једна од битних тема из националне историје која је обрађена процесом демитологизације и деконструкције јесте тема ослобођења српских крајева од Турака. Наиме, роман отвара питање да ли је југ Србије заиста желео избављење. Тиме се имплицитно провлачи и теза о узалудности жртвовања свих оних који су у њему учествовали. Служећи се специфичним разматрањем односа литерарне и историографске истине, Ненадић овај проблем поставља у средиште читачевог интересовања уводећи лик књижевника Боре Станковића. На једном од многобројних окупљања српске интелектуалне елите код газда Јеврема, Станковић чита своју приповетку *Сџари дани*, у којој је описан жал за прошлим временима када је југ Србије био под турском влашћу. Ставови изнети у његовој прози говоре о стању свести и менталитету народа на југу Србије, који се не може ослободити жеље за повратком устаљеног и старог начина живота под Турцима. Та слика нарави српског југа за младог Љубу Чупу сасвим је непримерена и он жустро иступа сматрајући да се тако нешто не сме писати, јер неук народ не разликује науку од књижевности, иако је управо разлика између дискурса књижевности и дискурса науке била аргумент Ђорђа Димића у Станковићеву одбрану. Љуба сматра да ће неук свет сасвим поверовати да је гола истина то да су јужни крајеви живели под турском влашћу као у рају, а да је све нестало кад су дошли дивљи Срби и отерали питоме Турке (Ненадић 2006: 117), „... јер ова наша вајна браћа своје ослободиоце примају као освајаче, а својих вековних крвопија се сећају са чежњивом нежношћу.“ (Ненадић 2006: 117) Љуба Чупа тежи за успостављањем једне велике кохерентне приче, која из идеолошких разлога не би смела допустити да у њу продире црв сумње у идеју ослобођења какву доноси Станковић. Једна другачија литерарна истина изнета у овој приповеци, може постати „опасна“, чиме се опет јасно профилише свест широке народне масе која изједначава литерарну и историографску истину, а књижевност схвата као допуну стварног и историографског.

Једна од често истицаних карактеристика Ненадићеве прозе јесте поимање историје српског народа као историје понављања зла, страдања и патње (Петровић 2002: 19). Осећање трагике света као вид историјског песимизма (Стипчевић 1999: 133) обележио је читав овај роман који у постмодернистичком духу доноси критику просветитељске идеје прогреса. То је пре свега представљено кроз судбину главног јунака, Михаила Валтровића, али и генерала Јована Белимарковића, изманипулисаних појединаца чији животи говоре о метафизичкој коби историјског и песимистичком виђењу протичања времена.

### 2.3. Историјско у есејистичком нивоу

Савремени роман се бави властитом технологијом. За постмодернистички полижанровски роман је готово нужна наративна дистанца. И роман *Хермелин* садржи метанаративне коментаре, приповедање које упућује само на себе, чак и непосредно појављивање ауторовог гласа, и тиме се управо врши прилагођавање жанра историјског романа уобичајеним поступцима постмодернистичке нарације:

„Овде ваља стати. Бележник ове суморне приповетке у великој је невољи. Како без штете да одступи од светог правила да не каже ништа што они о којима прича не би знали или не би разумели.“ (Ненадић 2006: 143)

„Уписничар овог суморног писмена који ово сриче у суботу 15. јула 2006. дакле 103 године, 3 месеца и 11 дана пошто је освануо тај 4. април 1903. по новом или 23. март исте године по старом календару са осећањем извесне nelaгоде што опет крши приповедачко начело, тврди да то није био обичан дан, напротив, ма ко шта рекао из овога или из онога разлога и ма колико је умних и великих људи овога народа настојало да све ово забашури и прикрије...“ (Ненадић 2006: 171)

Пантић примећује да је за Ненадићеву прозу паралелно са фабулом управо карактеристично постојање ауторско-коментаторских расправа (1999), што је израз тенденције савремене прозе ка есејизацији текста. У роману *Хермелин* се тако често проблематизује сама историја кроз коментаре о статусу историографије, кроз преиспитивање њене истинитости и објективности, као и кроз сагледавање историје као приче, што је карактеристика наратолошких теорија историје. Тако је Ненадићев лик, професор Ивановић, скептичан према науци и историјским штивима, као што уосталом и Хејден Вајт сматра да историја није наука. Ненадићеви јунаци подвлаче тезу „о недвосмисленом приповедном карактеру историје“ (Рикер 1993: 117), а приповедање о прошлости сагледавају као домишљање, фикционализацију и мотивацију ради повезивања сегмената у кохерентну целину. „Посматран за себе, догађај је несхватљив“ и неопходно је његово укључивање у сплет других догађаја (Фире 1994: 95), односно мотивисано повезивање са другим догађајима, што није ништа друго до причање приче. Дистанцирани наратор дозвољава да се објективност потпуно доведе у сумњу и извргне руглу било каква тенденција за неприкосновеном истинитошћу.

„Поставља се питање шта је историја; да ли је оно што се десило или је то прича о самој историји; да ли је историја оно што се догодило, или оно што је написано да се догодило? Оно што се догодило, то је хаос! По моме дубоком уверњу, то је хаос! То је хаотичнозбивање коме накнадни смисао даје само писање о историји.“ (Радовић 2001: 93),

рекао је у интвјуу и сам Добрило Ненадић. Коментари ликова су усаглашени са ауторовим размишљањима. Када на почетку XIV главе буде цитиран Херодот и када Михаило Валтровић буде приповедао о свом оцу, најексплицитније ће се отворити проблем историје из наратолошке перспективе:

„Ниједна историја без додвајања и одузимања не може ваљано да се исприча, а историја је прича и нема је без приче. Додати где је празно, а поткресати где штрчи, то се једноставно мора, нема ту, хоћеш-нећеш, него просто мораш, јер ти се иначе прича урушава и губи у магли, историја у неодређености. У нигднини. У слепом сокаку. У бунцању. Шта је онда ту истина? Па истина је оно што је уверљиво, ништа друго.“ (Ненадић 2006: 105)

Изнети ставови Ненадићевих јунака почињу да се удаљавају од владајуће научне свести карактеристичне за 19. и сам почетак 20. века, односно од времена које је још увек веровало у могућу „објективност историјских збивања и историјске спознаје“ (Бошковић 2011: 32). Успостављање дискурзивне коцепције историје, које је заједничко великом броју ликова овог романа, указује на рађање еманципаторске свести, али у том смислу може деловати и као анахронизам, будући да се наратолошке теорије историографије, као део постструктуралистичких теорија, јављају тек 60-их и 70-их година 20. века.

### 3. Закључак

Проза Добрила Ненадића доноси иновације на плану жанра српског историјског романа тиме што га усклађује са доминантним током постмодернистичког приповедања, користећи се многобројним карактеристичним поступцима и пратећи доминантну постмодернистичку поетичку нит. Посебно интересовање за историјско у постмодернизму није нимало изненађујуће јер је изгубљена идеја напретка, а самим тим и окренутост будућности (Бошковић 2010: 23). Наративни карактер историје и сумња у апсолутну објективност и неприкосновену истину су утицали на то да и овај Ненадићев роман пружи паралелно постојање различитих интерпретација историје модерне Србије и да настоји да укине апсолутну превласт једног тумачења.

Истакнуто је да се историјско у овом роману појављује на два начина: кроз фабуларну линију и кроз есејизирани коментаре о историји. Тематика романа се развија из догађаја око Мајског преврата, који су најчешће разобличени поступцима деконструкције, односно дати из иронијске, па и гротескне перспективе. Демитологизацијом и демистификацијом допушта се плурализам у тумачењу историјских чињеница и прати пут настајања историје као приче, у складу са наратолошким концепцијама историје. Есејизирани коментари такође најчешће сведоче у прилог историје као конструкције, а представљају само један од поступака који дискурс овог романа одређује као постмодернистички. Ипак, распадање једне приче и њена фрагментарност нису у оној мери изражени као код других постмодернистички орјентисаних романсијера у њиховим полижанровским делима. Полифонија се осећа у интертекстуалним везама и односу интерпретације историје из овог романа према другим већ постојећим интерпретацијама, са којима она, бахтиновски речено, улази у скривену унутрашњу полемику.

Променљивост дистинктивних обележја историјског романа условила је сву комплексност одговора на питање хоће ли се један роман одредити као историјски. Роман *Хермелин* се не може у потпуности окарактерисати као историјски роман у традицији Лукачевог одређења овог жанровског модела, пре свега у смислу да су поступци јунака детерминисани положајем и околностима условљеним специфичним историјским тренутком у којем делују. Чешће се реаговање његових јунака може одредити и као ванвременско или универзално, него одређено степеном развитка друштвене (па и научне) свести на почетку 20. века. Осим тога, поменуто постојање великог броја коментара који проблематизују статус историје и готово једногласно одређују њен наративни карактер, удаљава његове јунаке од епохе којој припадају, а која је још увек могла веровати у прогрес историјског и постојање „великих прича“, чије је рушење дошло након Другог светског рата и са појавом постмодернизма. Опет, међу јунацима постоје и они који

и даље верују у „велике нарације“ и прогресивно усмерену историју, али се испоставља сва узалудност и трагичност оваквих усмерења.

Ненадићево приповедање припада жанру историјског романа и широким сликањем јавне историје, одређеног друштвеног живота, великих политичких преврата, ратова и револуција, али и малог човека, менталитета српског народа који своје оваплоћење налази и у сликама приватног живота. Историјски роман носилац је духа времена које описује, али је инсипирисан и временом у којем настаје. Сведочећи о понављању и упућујући на циклично схватање историје, и овај роман укида смисао историјског прогреса и још једном потврђује трагичност положаја поједница у историји.

Спајајући традиционално и постмодерно, Ненадић, формира аутентичност свог романописања историје. Немоћ савремене историје да потврди сопствени идентитет ван наративног идентитета, заправо је могућност савременог историјског романа да буде нешто више од романа (Бошковић 2010: 9). У плурализму могућих историја, Ненадићева историја је тако само једна од могућих прича.

## Литература

Бошковић 2010: Д. Бошковић, Српски историјски роман: од другог светског рата до 1999, *Заблуде модернизма*, Београд: Службени гласник, 7–30.

Бошковић 2011: Д. Бошковић, Историја и нарација, теорија и фикција, Нови Сад: *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. 59, св. 1, Нови Сад, 31–43.

Вајт 2011: Н. Vajt, *Metaistorija: istorijska imaginacija u Evropi devetnaestog vijeka*, Podgorica: CID.

Величковић 1994: С. Величковић, *Књижевни процес*, Ниш: Филозофски факултет.

Вуковић 2009: Ђ. Вуковић, *Историјски роман*, Нови Сад–Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.

Иглтон 1997: Т. Иглтон, *Илузије постмодернизма*, Нови Сад: Светови.

Јерков 1996: А. Јерков, Оглед о спознајном интересу историјског романа, у: М. Матицки (ур.), *Историјски роман*, Београд: Институт за књижевност и уметност – Сарајево: Институт за књижевност, 433–445.

Јовићевић 2007: Т. Јовићевић, *Српски историјски роман XIX века*, Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.

Ковач 1991: Н. Ковач, *Просјори романа*, Приштина: Јединство – Београд: Просвета.

Леовац 1996: С. Леовац, Историографија и роман, у: М. Матицки (ур.), *Историјски роман*, Београд: Институт за књижевност и уметност – Сарајево: Институт за књижевност, 67–76.

Лешић 2010: З. Лешић, *Теорија књижевности*, Београд: Службени гласник.

Лукач 1958: Ђ. Лукач, *Istorijski roman*, Beograd: Kultura.

Маквел 2011: R. Maxwell, Historical Novel, in: P. M. Logan (ed.), *The Encyclopedia of the Novel*, Wiley – Blackwell.

Матицки 2001: М. Матицки, Почетак и крај историјског романа, у: М. Стојановић (ур.), *Књижевност и историја IV: зборник радова са научног скупа на тему Историјски роман код Словена*, Ниш: Центар за истраживања САНУ и Универзитета, 31–37.

Недић 1996: М. Недић, Трансформација савременог српског историјског романа, у: М. Матицки (ур.), *Историјски роман*, Београд: Институт за књижевност и уметност – Сарајево: Институт за књижевност, 343–356.

Ненадић 2006: Д. Ненадић, *Хермелин*, Београд: Народна књига – Политика.



- Пантић 1999: Пантић, Михајло, Добра прича о лошој причи: Добрило Ненадић, Деспот и жртва, Нови Сад: ЛМС, год.175, књ. 463, бр. 4, Нови Сад, 563–567.
- Пантић 2001: М. Пантић, Нови историјски роман Добрила Ненадића, у: Д. Давидов (ур.), *Рачански зборник*, књ. 6, Бајина Башта: Фондација Рачанска баштина, 55–63.
- Петровић 2002: М. Петровић, Понављање зла, страдања и патње, у: В. Вукашиновић (ур.), *Зборник Осамнаестих књижевних сусрећа „Савремена српска проза“*, 7–8, Трстеник: Народна библиотека „Јефимија“ – Културно-просветна заједница, 17–21.
- Поповић 2007: Т. Поповић, *Речник књижевних термина*, Београд: Логос Арт.
- Радовић 2001: С. Радовић, Историја као спретно упакована прича: интервју са Добрилом Ненадићем, *Реч по реч*, Рума: Српска књига – Горњи Милановац: ЛИО, 91–99.
- Радуловић 2006: М. Радуловић, Историјска свест савремених српских романсијера, у: М. Матицки (ур.), *Историјски роман*, Београд: Институт за књижевност и уметност – Сарајево: Институт за књижевност, 357–374.
- Рикер 1993: П. Рикер, *Време и прича*, Нови Сад – Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Славнић 1992: I. Slavnić, *Istorijski roman, u: D. Živković (ur.), Rečnik književnih termina*, Београд: Nolit.
- Славнић 2006: И. Славнић, Историјски роман – дефиниције и дилеме, у: М. Матицки (ур.), *Историјски роман*, Београд: Институт за књижевност и уметност – Сарајево: Институт за књижевност, 209–222.
- Сладојевић 1996: Р. Сладојевић, Хисторијски роман – проблем жанра, у: М. Матицки (ур.), *Историјски роман*, Београд: Институт за књижевност и уметност – Сарајево: Институт за књижевност, 233–238.
- Стипчевић 1999: Н. Стипчевић, Пропаст умнога, или историјска алегорија Добрила Ненадића, *Учиићавања*, Београд: ЗУНС, 128–138.
- Успенски 1979: В. Uspenski, *Poetika kompozicije, semiotika ikone*, Београд: Nolit.
- Фире 1994: Ф. Фире, *Радионица историје*, Нови Сад – Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.

## RE-IMAGINING THE PAST IN THE NOVEL *HERMELIN* BY DOBRILLO NENADIC IN THE POETIC CONTEXT OF THE HISTORICAL NOVEL GENRE

### Summary

This paper has two tasks of which the first is methodological and focused on the problem of defining the genre of the historical novel. It is considered its transformation, as well as its status in the history of Serbian literature. Specific attention is drawn to the shape of the postmodern historical novel determined by ranges of post-structuralism narratological theories of historiography, according to which history can be seen only in the form of a narrative and interpretive. The second task is focused on reading the novel *Hermelin* by Dobrilo Nenadic in the context of the historical novel's tradition. Through aesthetic functionalization of documentary, there are shown the characteristics of this novel's fiction, based on demystification and demythologization of events and important figures in Serbian history.

*Key words:* historical novel, document, fiction, history, Dobrilo Nenadic

Jelena S. Mladenović



Јелена Ристовић<sup>1</sup>  
Крађујевац

## УЛОГА СНА У КАРАКТЕРИЗАЦИЈИ ЛИКОВА И СТРУКТУРИ РОМАНА ХАЗАРСКИ РЕЧНИК И ОПСАДА ЦРКВЕ СВ. СПАСА

У овом раду анализираће се улога сна у карактеризацији ликова, као и улога истог у структури ова два романа. Посебна пажња обратиће се на улогу сна у удвостручавању идентитета ликова ловаца на снове и демонских личности. Анализираће се и специфичан однос Хазара према сновима, као и њихово схватање времена, што ће омогућити ликовима ловаца на снове и демонима да беже кроз снове и кроз време. Ови ликови егзистирају у туђим сновима који им омогућавају конституисање њихових идентитета. Снови ликова у роману *Опсада цркве Св. Спаса* имаће улогу у директној и индиректној карактеризацији ликова. Анализираће се и улога сна у структури наведених постмодерних романа, односно конструисање временских оса, повезивање временских оса преко реинкарнације ликова, као и улога наведених приповедачких техника у ре(де)конструисању структура романа.

*Кључне речи:* сан, лик, структура, идентитет, временске осе

### Увод: Постмодерна и сан

Павићев роман *Хазарски речник* 80-их година прошлог века добија атрибут постмодерног дела, а након објављивања романа *Предео сликан чајем*, сам аутор био је проглашен предводником европске постмодерне. Поред Павића, у српској књижевности с краја XX века јавља се још један писац Павићевског проседа. Неки критичари ће роман *Опсада црква Св. Спаса* прогласити „једним од неколико најбољих романа“ последње деценије прошлог века. (М. Пантић, А. Јерков) Циљ мог данашњег излагања јесте да се на примеру ова два постмодерна романа истражи улога сна у карактеризацији ликова, са једне стране, и у (де)конструисању структуре романа, са друге стране.

Фројдовска психоанализа, иако нападнута од стране појединих теоретичара као тотализујућа метанарација, добија посебан статус у постмодерни, заправо она је због свог модела „расцепа“ (испољеног/скривеног и свесног/несвесног) омогућила постмодерну као такву, као „децентрирану врсту центрирања“ (Хачион 1996: 107). Сан као маргина, као екс-центрично, ван-центрично све више је присутан у књижевности XX века, поготово у постмодерним делима. Преиспитивање опозиције јав : сан као односа центра : маргине, не доводи до потпуног преокрета вредности, сан не заузима место центра, већ са позиције „маргине“ преиспитује и критикује и једно и друго. Сан као израз подсвесног, потиснутих свесних садржаја говори са позиције маргине више него што то може јав са позиције центра. Сан тежи да заузме позицију центра, позицију моћи, ауторитета, али је истовремено и пориче поигравајући се и преиспитујући карактеристике јаве (временске, просторне одреднице, каузалитет радње). На тај начин

1 zlocko83@live.com

сан осветљава карактер лика више него што то чини јава, а са друге стране сан поигравајући се реалијама, одредницама типичним за јаву, омогућава различите игре деконструисања структуре романа као слике деконструисаности и расуто-сти савременог друштва.

### Улога сна у карактеризацији ликова

У роману *Хазарски речник* сретћемо се са појавом тзв. парова који се сањају. Реч је о ликовима који живе сан другог лика, свог пара, односно сањају јаву свог пара. Сан мења њихов идентитет, те личност у тренутку преласка границе сан: јава постаје онај други. Преузимајући јаву другог, он заправо преузима туђ идентитет. За снове Аврама Бранковића Никон Севаст каже: „тај сан је потпуно завладао његовим животом, и он је почео да бива у сну двапут млађи него на јави“. (Павић 2004: 57) Он постепено у сну почиње да губи свој идентитет, како породични: „Из његових снова, заувек су ишчезли најпре птице, потом његова браћа па отац и маги“, (Павић 2004: 58) тако и национални: „Потом су сви ликови и градови из његове околине нестали нетрагом“, да би се на крају деконструисао и његов лични идентитет. „Најзад је из тог туђег света снова ишчезао и он сам“. (Павић 2004: 58) Тако се Аврам у сновима претварао „у неког сасвим другог човека, чије га је лице сагледано у неком огледалу сна препало“. (Павић 2004: 58) „У тим сновима Бранковић је најдуже сањао своју покојну сестру, али је она у тим сањама сваки пут губила по неки део својег, и добијала делове тела нове непознате и туђе“ (Павић 2004: 58). Аврам Бранковић је у сну губио сопствени идентитет, сањајући јаву другог човека, понашао се као свог двојник, Самуел Коен. „Кажу да у сну говори шпански, али му се то знање топи на јави. Недавно му је неко у сну певао једну песму на неразумљивом језику“ (Павић 2004: 42). И не само да се понашао као Коен, већ се „осећао потпуно као онај други што носи стаклене нокте“. (Павић 2004: 59) Аврам Бранковић живећи у свом сну јаву Самуела Коена постаје један хибридан, удвостручен идентитет (проблем полиглотије)<sup>2</sup>, идентитет који сублимира постојање два идентитета, деконструисани идентитет сневача и ре(де)конструисани идентитет оног који борава у туђем сну.

Сан истовремено деконструира идентитет сневача, али га и ре(де)конструира стварањем новог „удвострученог“ идентитета. О томе сведоче и два Аврамова презимена: Бранковић и Коренићи, као и његов стан у Цариграду који је „у пространој кули између кула Јороз Калеш и Караташ на Босфору“ (Павић 2004: 41) и на чијем се првом спрату налази „половина цркве посвећена мајци Ангелини... док се друга половина исте цркве налази у Ердељу, у постојбини Бранковићева оца.“ (Павић 2004: 41) По Башлару, кућа је „тело и душа“ (Башлар 1969: 33) и без ње човек би био „разбијено и расуто биће“ (Башлар 1969: 33), а подељеност Аврамове куће и расутоост на два географска подручја Истанбул и Ердељ симболизује и подељеност тј. удвострученост његовог идентитета.

Према речима Коенове мајке, сазнајемо да је осећала неку „чудну нелагодност“ (Павић 2004: 274) док јој син спава јер се у сну понашао као иноверац. Ноћу је у сну причао неким чудним језиком који на јави није знао и за који се утврдило да је био влашки. У сну је био вештији са сабљом него на јави. И када је прогнан из Дубровника, одлази јер је за то било крајње време. Његов прогон

2 Полиглотија код ликова знак је удвострученог, распоућеног, деконструисаног идентитета.

почео је од тренутка када је почео сањати Аврамову јаву и морао се једном суочити са својим „двојником“ јер „Од детињства сањам ја да се бијем по мраку са сабљом и храмам у сновима. „Сањам на једном језику кога не разумем на јави,“ (Павић 2004: 297) каже Коен својој љубавници Ефросинији. У тренутку убиства Аврама Бранковића, Коен пада у сан и сања његову смрт. Остао је податак да је Коен умро павши у тардему из које се није пробудио. Сан има улогу реконструисања Аврамовог идентитета, он постаје Деридин траг, присутно у одсутном, траг који брише себе, деконструира идентитет, а истовремено својим одсуством указује на извесно присуство.

Поред пара Аврам – Коен, постоји још један пар који се сања, односно пар који је њихова митска реинкарнација Исајло Сук и др Муавија. Муавија бива повређен током израелско-египатског рата и од задобијених повреда главе и тела остаје полно немоћан. Међутим, он се ноћу сели у тело Исака Шульца, човека који му је нанео повреде. Из писама његове супруге Дороте Шулц сазнајемо да др Муавија живи у телу Исака кроз рану коју му је нанео. „Између Исака и мене лежи и лежаће увек неки Сарацен зелених очију обраслих у браду. И одговараће на сваки мој покрет пре Исака...“ (Павић 2004: 324) Исак губи део свог идентитета тиме што се у део његовог тела усељава Муавија, његово тело постаје носилац хибридног, двоструког идентитета јер у „његовом загрљају“ нашло се „неко чудовиште зелених очију, које се буди ноћу, уједа безубим устима и напето је и кад Исак није.“ (Павић 2004: 324) Бежећи од Муавије, Дорота открива „још једна Арапинова уста“ (Павић 2004: 326) и „[...] ако побегнем од једних његових уста, сачекају ме на другој страни Исаковог тела друга.“ (Павић 2004: 326) Од тренутка када се Муавија вратио у Александрију и почео сањати своје снове, и то унатраг, онако како је текло хазарско време, његов идентитет се двоструко удваја. Док сања своје одсањане снове, он живи у Исаковом телу. Кроз Исакову рану, помоћу туђега тела, он компензује своју полну немоћ и остварује контакт са женом, туђе тело му омогућава да „реконструира“ свој делимично изгубљен идентитет. У исто време, његов идентитет се у Исаковом телу удваја, он има двоја уста, увек је будан и свеприсутан.

Ловци на снове били су секта хазарских свештеника коју је основала принцеза Атех. За њих је карактеристично да „станују ... као у својој кући“ (Павић 2004: 63) у туђим сновима, да могу ловити јурећи кроз снове човека, ствар или животињу и да могу читати туђе снове. У запису једног ловца на снове пише: „У сну се осећамо као риба у води. Повремено израћамо из сна, окрзнемо оком свет на обали, али опет тонемо с журбом и жудно, јер се осећамо добро само у дубинама.“ (Павић 2004: ) Туђи снови су њихов егзистенцијални простор, простор у којем/ кроз који конструишу своје идентитете и који обезбеђује њихово битисање. Најпознатији ловац на снове био је Мокадаса ал Сафер, љубавник принцезе Атех. По предању, он је написао мушки део хазарске енциклопедије на древном хазарском језику. Постоји више верзија Мокадасине судбине. Јеврејски извори тврде да је Мокадаса завршио у заточеништву због љубоморе хазарског кагана. Сваке године кроз снове му је Атех слала кључеве своје ложнице подмићујући демоне да неког другог подметну у Мокадасин кавез. „Тако се Ал Саферов живот састојао делом из живота других људи, који су му позајмљивали по неколико својих седмица наизменце.“ (Павић 2004: 314) У муслиманским изворима се наводи да је Мокадаса хазарски свештеник у женском манастиру. Последња међу девицама које је оплодио била је Атех и она му је послала кључ своје ложнице. По овој легенди умро је заточен у кавезу. У хришћанским изворима

Мокадаса се помиње као најчувенији читач снова који се домогао „најдубљих продора у тајну ... да рони по сањама дубље но ико пре њега, све до Бога, јер на дну сваког сна лежи Бог“ (Павић 2004: 101). Међутим, Мокадаси се десило да у једном тренутку више није могао читати снове. Атех сматра да је начинио грешку при повратку из читања сна и да је за ту грешку кажњен. Узрок постојања различитих предања о Мокадаси у свакој од три књиге *Хазарског речника* може се тумачити (не)постојањем његовог јединственог идентитета. Ловећи туђе снове и боравећи у њима он константно кроз њих (де)конст(р)итуише свој(е) идентитет(е) са циљем да улови тајну живота, односно да на дну снова пронађе Бога. Међутим, оног тренутка кад открије тајну живота, губи моћ лова, односно губи свој(е) идентитет(е). Једини начин на који може поново ре(де)конструисати свој идентитет је кроз љубавну везу са принцем Атех. „Тако се Ал Саферов живот састојао делом из живота других људи, који су му позајмљивали по неколико својих седмица наизменце.“ (Павић 2004: 314) Поново уз помоћ другог и у туђем сну ре(де)конструише свој идентитет.

Масуди је, по исламским изворима, био чувени леутар и један од писаца Хазарског речника. Вештином лова на снове почиње да се бави од тренутка када му у сну умире цела породица. Пошто је му је у сну умрла друга жена, више није могао уснити ни један сан. Преостало му је једино да отпочне сопствени лов на снове. Међутим, оног тренутка када је у Коеновом сну видео Аврамову смрт, за њега се каже да је „освануо дрхтавих ушију и добио огромне нокте који су заударали.“ (Павић 2004: 216) После овог открића и сам умире од сабље Аверкија Скиле. У изворима остаје забележено да је „трипут заборављао своје име и три пута променио занат.“ (Павић 2004:184)

У роману *Хазарски речник* приказан је још један ловац на снове. У хотелу у Цариграду поред Исајла Сука и Муавије, који се међусобно сањају, срећемо г. Ван дер Спака који предствља реинкарнацију Масудија. И код њега је присутан удвојен идентитет што запажа и Вирцинија Атех и у својој изјави пред судијом каже: „Спојте две лепе поле истог лица на фотографији и од лепог човека добићете монструма. Удвојте пола душе и нећете добити једну целу него наказне две половине душе“ (Павић 2004: 379). Стари господин је имао две леве половине лица.

У лику властелина Прибила из романа *Ојсада цркве Св.Спаса* уочавају се особине сличне хазарским ловцима на снове. Путницима, који су коначили у његовом двору, упадао је у сан, „вешто преграђивао рукавце сневања, заматао путоказе... не би ли га, напокон, уморио, у бољем случају прогнао“ (Петровић 2004: 38) и отимајући им сва блага из њихових снова и остављајући их да живе осуђени на свет јаве. У његовим кулама са покраденим благом из туђих снова нашле су се и одежде краља Милутина, рајске птице, боје, гласови, нацрти, приче, стихови које је касније препродавао.

Севаст Никон је, по веровању, било име под којим је у Овчарској клисури живео Сотона. И сам је тврдио да је у претходном животу био ђаво у јеврејском паклу, а у новом животу служи Сотону. Кружила је о њему прича да он „није ни умирао него је дао да му псето лизне мало крви, ушао у гроб некаквог Турчина, ухватио га за уши и здерао му кожу, па је обукао.“ (Павић 2004: 110) Бавио се зидним сликарством и на својим фрескама остављао је записе који ће му бити порука у будућој реинкарнацији јер демони не поседују моћ сећања. Од демонских особина можемо запазити и то да бежи од кресива, вечера после других, слика левом руком и уместо репа има нос, односно нема преграду у носу. Такође

и у његовом лику видимо удвојеност јер „где год би сео, остављао је отисак два лица“ (Павић 2004: 109) У лику гђе Ван дер Спак уочићемо сличности са Севастом Никоном. Обележена је једним недостатком - нема преграду у носу; леворука је и интересује се за зидни живопис. У лику њеног сина можемо уочити црту удвојености лика – има по два палца на свакој руци. Исти тај недостатак има и Коенова љубавница, Ефросинија. О њој је кружила прича по Дубровнику да је као девојка била Мора, а да је после удаје постала вештица. У разговору са Коеном она каже: „ Ја сам ђаво, име ми је сан“. (Павић 2004: 282)

У Петровићевом роману неколико ликова такође имају демонске особине. Алеман, у служби српског краљевства, одлази у снове властелину Прибилу како би му се осветио због крађе краљевих одежди. Властелин, иначе јако опрезан човек, због своје лаконости и похлепе није приметио да гост не једе и не пије, односно да је пред њим демонска личност. Из похода на Алеманове снове вратио се „згажене памети.“ (Петровић 2004: 41)

У самом манастиру Жича непосредно пред њену опсаду наћи ће се Андрија Скадранин, трговац временом, са својим слугом. За његов лик везује се појам неодређености/ променљивости, неодређених је идентитета, година, порекла, језика, вере. У зависности од места боравишта мењао је свој идентитет. „Једно је, опет, било сигурно, из Скадра није био родом, тамо су га знали као Андрију Пераштанина, у Перасту као Андрију из Призрена, у Призрену су мислили да је из Стона, и тако, уз друмове, гредом.“ (Петровић 2004: 53) Може се приметити да ни у једном његовом представљању нема презимена, већ се идентификује по месту порекла које је варијабилно. Необичан је и његов изглед, имао је упечатљиве црте лица, али нико у манастиру није умео да их понови, храмао је на једну ногу, носио штап, за собом није остављао трагове трагове стопала, ретко је улазио у манастир, а све ово су типичне демонске особине. Волео је да се претерано гизди, а његова гардероба била је адекватна његовом идентитету/ идентитетима, тачније и сама гардероба сачињена од трипут већег броја рукава и много дугмића симболично је указивала на многострукост и неодређеност његовог идентитета. Уз њега је увек ишао грбав, али окретан слуга супротне вероисповести од тренутне Андријине. Протески изглед његовог слуге такође доприноси непоузданости Андријиног идентитета и указује на присуство демонског. Да је реч о демонским ликовима потврђује и чињеница о умножавању новца који дарују манастиру, као и њихов занат – трговина временом односно препродавање хладних месеци из Русије Сицилији и обратно са циљем обезбеђивања вечног живота. За време опсаде Жиче успео је да скине прозор садашњег на даљину времена и отвори прозор будућег времена како би манастиру украо будуће године. У двадесетогодишњој равни романа срећемо још једног трговца временом – Андреаса фон Нахта, по образовању архитекте из Беча. Међутим и његово порекло је дискутабилно, у Бечу су мислили да је из Баден- Бадена, у Баден- Бадену је био угарски барон Андраш, у Балатону су га препознали као Андрејевића. Са собом је носио штап исписан необичним словима, монокл од мутног стакла, предугачак реденгот и гавраново перо у џепу уместо сата, а међу коферима и сушену тикву. У Краљевину Србију дошао је да прода будуће време у замену за приче и Ђурђу Тановићу, представнику Србије, продаје 4 године, тачније период 1914 - 1918. год. у замену за причу о лепоти његове ћерке Дивне. Не само неодређеност имена (Андреас, Андреш или Андрејевић), порекла (Беч, Баден-Баден, Балатон), занимања (трговац, архитекта, коцкар, племић), већ и само његово презиме (Нахт као нем. Nacht- ноћ) указује на демонске особине.

За оба ова лика карактеристично је исто занимање, умногостручен, проблематизован идентитет, необична појава (носе штап и необичну гардеробу), што доводи до закључка да је Андреас фон Нахт реинкарнација Андрије Скадранина. На то указује и сама морфолошка сличност њихових имена (Андреас – Андрија).

Оно што је заједничко ловцима на снове и демонским личностима је да њихови идентитети (не) постоје, тј. туђи снови омогућавају конституисање њихових „идентитета“. Ловећи туђе снове, они лове делиће свог идентитета покушавајући да га склопе у целину. Међутим, њихов идентитет који се (ре)конструише кроз снове, истовремено се и деконструише кроз призмат туђих снова. Ово (ре)конституисање идентитета кроз туђе снове временом доводи до потпуне деградације идентитета. Самуел Коен у роману каже да попут хазарских ловаца на снове „роним у подручја тамне стране света... али ми се може догодити да и моја душа тамо остане засуђена“. (Павић 2004: 292)

У „Зеленој књизи“ *Хазарског речника* налазимо податак да је цео народ имао свог двојника као и његов владар, па отуда и подела на беле и црне Хазаре. Само име *hazar* на арапском је означавало белу и црну птицу заједно, те се претпоставља да су бели Хазари представљали дане, а црни ноћи. (в. Павић 2004: 160) Такође и река која протиче кроз њихово царство има два имена. Ове двојности није лишен ни појам времена, па се тако кроз четири годишња доба смене две године, од којих једна иде од будућности ка прошлости, а друга обрнуто. У молитви принцезе Атех помиње се да свој идентитет често замењује мајчиним, и то не само пред другим људима, већ и у постељи свог драгог, све док не изгуби сопствени идентитет и „У тренуцима страсти ја и не постојим више, нисам ја него она“ (Павић 2004: 36). Мада је идентитет принцезе Атех проблематизован у самом роману, почевши од податка да има седам лица, преко тога да сваког јутра креира ново лице, до тога да свој идентитет мења мајчиним. Исто важи и за Хазаре као народ за који је карактеристично „хазарско лице“ које означава особину свакодневне промене лица односно изгледа.

У недогледном простору сна у роману *Ојсада цркве Св. Спаса* сретне се Св. Симеон и царица Фелипа, жена Теодора Ласкариса. Св. Симеон се кроз просторе сна упутио ка Никеји у сан свога сина Саве. Наиме, жели да посаветује сина да на поклон иште четири никејска прозора. За собом оставља расута зрна месечина који ће Саву на јави посетити на очеву посету. Св. Сава након ове посете наставља да сања манастире Филокал, Жичу са црквом Св. Спаса, коју је намеравао да доврши, и Студеницу. У једном другом сну Сава ће преузети на себе братовљеве појудне снове о кћери млетачког дужда Енрика Дандола. Захваљујући снази молитве, Сава се одупрео греху појуде и путености и чаша са ликом Дандолове кћери је препукла. Симеонова посета сину у сну подсетиће нас на Савин опис очеве болести и смрти у *Житију Св. Симеона*. Симеон остаје брижан отац, саветодавац и владар који и након овоземаљског живота мисли на будућност свог народа. Савини снови истичу духовну, монашку црту његове личности, преданост вери, молитви, грађењу задужбина, али и бригу о брату, краљу Стефану, а посредно и бригу о српском народу и православној вери.

Бугарски кнез Шишман двадесет петог дана опсада манастира Жиче сања сан и тражи тумаче да му протумаче сан. Кнез је сањао да дуго, круг за кругом тоне у вртло, да би кад је доспео до дна сањао само потпуни мрак. Тумачи његов сан тумаче као способност владара да мења, обрће светове. Овај сан је мотивисао кнеза за проналазак решења приликом опсаде манастира. Решио је да Жичу



уништи мраком, потпуним црнилом које је притискало зидине манастира, а глуво и немо доба претило је да уђе у пукотине приче и самим тим уништи манастир. Шишманов сан имао је улогу предсказања судбине манастира, а на симболичком плану мрак асоцира на рушење крунидбеног манастира и средишта архиепископије српске као светла српске вере. Са друге стране слика сна алудира на сневачево потонуће и огрезлост у грех. Шишманови тумачи снова жалили су се на сиромаштво кнежеви снова, поредили их са невидицом и пустаром. Сиромаштво кнежевих снова може се довести у везу са духовним сиромаштвом и самога владара. За разлику од Шишманових празних садржајем снова, снови Немањића су сасвим другачији.

### Сан и структура романа

Код Хазара је присутан специфичан однос према самом времену. Сматрају да је у почетку истовремено створена и прошлост и будућност, да су све ствари и збивања била измешана, све је било синкретично. Хазарски бог соли је ограничио ту врсту самовоље и поделио време, раздвојио прошлост и будућност. Кроз четири годишња доба смењују се две њихове године, при чему оне теку у супротном смеру, једна из будућности у прошлост, а друга обратно. „Обе при том мешају дане и годишња доба као карте, па се отуда мешају зимски с пролећним и летњи са јесећим данима.“ (Павић 2004: 162) Поред ове двојности времена постоји још једна специфичност, њихов појам будућности везује се за простор, а не за време, односно долази до преплитања и мешања просторно-временских одредница. Отуда и могућност да се личности селе из једног у други сан и да је Хазари могу пратити. Границе између ова два света нису више одвојене, оне се замагљују и у „таквом часу преграда између мисли и света постаје порозна, пропушта човечије мисли на слободу...“ (Павић 2004: 186)

У структури романа можемо уочити три временске равни. Прва раван одговара хазарском добу (VIII, IX век) и тиче се Хазарске полемике и односа принцеде Атех и Мокадасе ал Сафера као писаца првобитног „Хазарског речника“ и чувалаца хазарске историје и културе. У Хазарској полемици срећемо представнике трију вера: хришћанске - Ђирила, исламске - Фараби Ибн Кора и јеврејске - Јехуда Халеви. Другу раван романа чини средњовековни период где се у бици на Дунаву срећу Аврам Брнковић и Самуел Коен, пар људи који се сања и који проучава и пише своје верзије „Хазарског речника“. Том састанку присуствује и њихов ловац на снова, Масуди, као и демонска личност Севаст Никон. Трећу временску раван представља двадесетовековни слој романа где се у Цариграду срећу проучаваоци хазарског питања др Исајло Сук, др Дорота Шулц и др Муавија. Улогу њиховог ловца на снова има гдин Ван дер Спак, а његов син представља демонску личност. Оно што повезује сва три састанка јесте један сан. Хазарском кагану је анђео у сну рекао „Господу су драге твоје намере, али не и твоја дела“ (Павић 2004: 272) Овај сан довео је до хазарске полемике у којој су учествовали представници трију вера и након преобраћања Хазара у неку од тих вера (сваки представник тврди да је он победио у полемици), они нестају са историјске сцене. Састанак Аврама, Коена и Масудија на Дунаву, а затим састанка Сука, Шулцове и Муавије у Цариграду представља митску обнову састанка представника трију вера у Хазарској полемици. Аврам, Коен и Масуди баве се проучавањем природе сна и сакупљањем података о Хазарима како би реконструисали првобитни Хазарски речник са циљем да открију најдубљу истину, истину о

смрти. Сук, Шулцова и Муавија се баве проучавањем хазарског питања и судбине Хазара након полемике.

Може се приметити да у свакој временској равни срећемо и демонске личности са сличним особинама. У хазарском слоју романа срећемо шејтана Ибн Хадраша који одузима пол принцези Атех, у средњовековном слоју присутан је Севаст Никон, који ће спалити листове Хазарског речника и у двадесетовековном слоју романа срећемо гђу Ван дер Спак и њеног сина који убија др Муавију. У све три временске равни романа демони имају задатак да осујете рад на писању речника и да онемогуће комуникацију, а самим тим и размену информација људи који се баве проучавањем хазарског питања. Демони не могу умрети, они се само селе из једног тела у друго. Тако да у лику гђе Ван дер Спак можемо приметити особине Севаста Никона, обоје су леворуки, интересују се за зидно сликарство и имају телесни недостатак – немају преграду у носу што је демонска особина. Њен син има такође телесни недостатак – има по два палца на свакој руци и он је митска реинкарнација Коенове љубавнице, Ефросиније.

Временске равни повезују се и на тај начин што су поједини ликови у роману митске реинкарнације ликова из претходних временских равни романа. Наиме, сви ликови који имају неке од демонских особина, иако не припадају демонском свету, поседују моћ бежања кроз снове и срећу се са истим особама у будућим животима. Тако је Вирцинија Атех реинкарнација принцезе Атех и једина која чува свој лични и национални идентитет (изјашњава се као Хазарка у суду). Гдин Ван дер Спак је реинкарнација Масудија јер обојица се баве свирањем. У одредници Масуди Јусуф објашњава се појава смрти као нешто што се наслеђује унатраг, иде уз магицу времена. Начини умирања се реинкарнирају тако што родитељи умиру по образцу смрти њихове деце. По предању Мокадаса ал Сафер умро је на 100 000 начина јер је имао исто толико деце.

Свет сна омогућава „коезистенцију физички могућих и немогућих фикционалних ентитета (особа, догађаја) у јединственом фикционалном домену“ (Долежел 2008: 195). Управо ова могућност сна као једног „хибридног“ света у књижевном делу омогућава јунацима да беже кроз снове, „да једни излазе из историје и улазе у снове, други из снова прелазе у стварност“ (Палавестра 1991: 243), да исте јунаке препознајемо у различитим временским вертикалама књижевног дела. Све ово је могуће у свету сна и због различитих хронолошких одредница у односу на свет сна. Хронолошке одреднице јаве престају да важе јер у свету сна „време не значи апсолутно ништа“ (Палавестра 1991: 243).

Свети Симеон ће при сусрету са царицом Фелипом говорити о недогледном простору сна заједничком за све рукавце сневања. На једном другом месту у роману помиње се да у простор сна постоје рукавци сневање, путокази, следе стазе и глуве незнани у којима би се сневач могао да се изгуби, да буде уморен у неком теснацу сна или протеран из сопственог сна и осуђен на живот у несаници. У недогледном простору сна могу се ненадано укрстити путеви сневача из различитих крајева и хроноса реалног света. Тако се у простору сна могао и десити сусрет царице Фелипе и Св. Симеона који је живео пре ње, њена љубав са соколаром Љубеном који ће живети у наредном веку, а дете које рађа оставља на чување жени која живи 7 векова у будућности. Сви ови сусрети могући су јер хронолошке одреднице не важе у свету сна у коме појам времена није релевантан.

Структуру романа *Ојсада цркве Св. Спаса* прожимају дешавања везана за три историјска догађаја важна за православни хришћански свет: опсада и пад Цариграда и крсташки ратови (1204), опсада манастира Жиче (крај XIII века) и

обнова Жиче оштећене НАТО бомбардовањем Србије (1999). У свету сна Петровићевог романа ове три временске равни повезиваће међусобне судбине оних који су уточиште покушали пронаћи у свету сна. Тако ће се царица Фелипа (1. временска раван) срести у сну са тројицом дијака који су упутили ка манастиру Жичи (2. временска раван) и њима поверити бригу о свом тек рођеном сину кога је требала родити у будућем времену. Седам векова унапред срешћемо се са орнитологом Богданом (3. временска раван) кога су у сну чувала и учила тројица дијака. Богдан живи са Дивном, својом женом, у простору сна бежећи од Андреаса фон Нахта. Богдан и Дивна представљају митску обнову љубавног пара Љубена и Фелипе. Дивна ће као и Фелипа носити своју трудноћу у сну где ће је чувати тројица дијака.

У свакој временској равни сршћемо и демонске личности. Приликом опсаде Цариграда на палубу брода Енрика Дандола, млетачког дужда, пење се човек са сушеном тиквом увијеном у црно платно. Како би освојио Цариград, центар православља, склапа пакт са ђаволом. Приликом опсаде Жиче у манастиру ће се наћи Андрија Скадранин, демонска личност, која ће отворити прозор будућег времена и на тај начин украсти Жичи будуће време. Целу двадесетовековну раван романа прожима присуство Андреаса фон Нахт, још једног демона, трговца временом и причама. Човек са сушеном тиквом на дуждевом броду, Андрија Скадранин са сушеном тиквом око врата и Андреас фон Нахт са сушеном тиквом међу коферима су реинкарнација једног истог лика, односно реинкарнација ђавола. Демонске личности имају способност вечног живота, те их као и у Павићевом роману, и овде срећемо током целог романа само са различитим именима. Оне имају улогу повезивања временских равни романа и конституисања демонске вертикале. Интересантно је напоменути да се они појављују увек у судбоносним и тешким тренуцима за православну веру. Поред демонских личности, временске равни роману повезује и један фантастичан предмет чудотворне моћи – анђеоско перо. Њега на дар добија Св. Сава од никејског цара, Теодора Ласкариса приликом додељивања аутокефалности српској цркви. Ово перо Св.Сава је оставио игуману манастира Жиче у наслеђе. Ово перо припадало је скитском плашту од птичјег перја које је власнику пружало неограничену моћ, вечни живот и способност управљања целокупним временом (прошлим, садашњим и будућим). Узрок опсаде Цариграда била је потрага Енрика Дандола за тим плаштом, а такође и узрок опсаде Жиче била је потрага кнеза Шишмана за анђеоским пером. Приликом рушења манастира, перо се из браде игумана диже у куполу цркве и држи неко време цркву у ваздуху. Приликом обнове оштећеног манастира из једног од древних уломака скривених у темељу понове ће узлетети анђеоско перо и стати под куполом Жиче.

Структуру романа *Опсада цркве Св. Спаса* чини 8 књига, а подељена је на 40 мањих целина које одговарају броју дана опсаде манастира. На основу оваквог увида, рекло би се да је у питању целовита структура романа, међутим причу о опсади манастира Св. Спаса истовремено прати и прича о опсади и паду Цариграда, прича о Немањићима, као и прича о НАТО бомбардовању Србије, поновном оштећењу манастира и његовој обнови. Сви ови догађаји се међусобно преплићу, укрштају, исти ликови се појављују у различитим временским равнима, поједини ликови су митске обнове ликова из неке претходне равни, па је самим тим и структура романа деконструисана, расута јер је свет сна омогућио изокретање и поигравање са композицијом романа, преплитање реалног и фантастичног, као и деконструисање хронолошких, просторних одредница.

## Закључак

Улога сна у карактеризација ликова је да се кроз простор сна исказе оно што јава, реалност није у стању да до краја исказе. Деконструисани идентитет није у стању да сам себе исказе из позиције јаве, потпуну слику о лику сазнајемо из позиције сна јер је он наличје сопства, односно сан као израз подсвесног, говори оно што сопство не жели себи да призна, оно што потискује, али уместо да да целовиту, јединствену слику сопства, сан нам омогућава да видимо расуто, деконструисаност сопства, као и покушај, али и његову немоћ да се реконструује. Кроз ликове Хазара, њихових ловаца на снове, писаца Хазарског речника видимо покушаје да се реконструује деконструисани национални идентитет Хазара, али демони увек онемогућавају потпуну реконструкцију, тако да се сваким покушајем реконструисања истовремено је и деконструисање односно говори о немогућности ре(де)конструисања идентитета Хазара. Павић реконструује њихов идентитет креирајући им роман-државу као једну врсту егзила, али сама структура тог романа-државе Хазара је деконструисана на три књиге, расута по лексичким одредницама и питање је да ли више скрива или открива истину о самим Хазарима. У роману *Опсада цркве Св. Спаса* сан осветљава карактер ликова, њихове бриге, жудње, радости, али осветљавајући, конституишући карактер ликова деконструује наше појмове о простору, времену, каузалитету, о историјским догађајима затамњујући и саму могућност сазнавања истине јер су Србима као народу видици измешани и поломљени још од времена опсаде манастира Жиче. И сам роман који почиње причом о даривању видика српском народу, преко приче о опсади манастира, мешању и уништавању видика до приче о поновном проналаску видика при обнови манастира симболично говори о немогућности ре(де)конструкције видика српског народа који иако су поново пронађени и даље су измешани и поломљени. Сама расута, деконструисана структура романа симболичка је слика расула, деконструисаности нашег друштва.

## Литература

- Башлар 1969: G. Bašlar, *Poetika prostora*, Beograd, Kultura  
Долежел 2008: Lj. Doležel, *Heterokosmika: fikcija i mogući svetovi*, Beograd, Službeni glasnik  
Палавестра 1991; П. Палавестра, *Књижевности: кријика идеологије*, Beograd, СКЗ  
Павић 2004: М. Pavić, *Hazarski rečnik*, Beograd, Dereta  
Петровић 2004: Г. Петровић, *Опсада цркве Св. Спаса*, Beograd, Политика: Народна књига  
Хачион 1996: L. Načion, *Poetika postmodernizma: istorija, teorija, fikcija*, Novi Sad, Svetovi

**THE ROLE OF A DREAM IN CHARACTERIZATION AND THE STRUCTURES OF  
THE NOVELS *DICTIONARY OF THE KHAZARS* AND *THE SIEGE OF THE CHURCH  
OF ST. SALVATION***

**Summary**

This paper analyses the role of a dream in characterization as well as its role in the structures of the two novels. Particular emphasis will be placed on the role of a dream in providing double identities to the characters such as dream hunters and demonic characters. The specific attitude of the Khazars towards dreams will also be analysed, as well as their perception of time, which enables the characters such as dream hunters and demons to escape through dreams and through time. These characters' existence in other people's dreams enables them to constitute their identities. The characters' dreams in the novel *The Siege of the Church of St. Salvation* contribute to both direct and indirect characterization. The paper also analyses the role of a dream in the structure of the aforementioned postmodern novels, i.e. the construction of time axes, their connection by means of the reincarnation of characters, as well as the role of these narrative techniques in re(de)constructing the novels' structures.

*Key words:* dream, characterization, structure, identity, time axes

*Jelena Ristović*



Лидија Д. Палуровић<sup>1</sup>

Чачак

## ИСТОРИЈА СВЕТА У 10 ½ ПОГЛАВЉА ЏУЛИЈАНА БАРНСА: У ПОТРАЗИ ЗА УПОРИШТЕМ

У складу са општим ставом постмодернизма да се историја заснива само на „траговима“, у *Историји света у 10 ½ поглавља* Барнс тежи да критички преиспита традиционално историјско наслеђе и кроз сопствено виђење историје допринесе што објективнијој верзији историје. У свом поступку, он преплиће имагинарно и историјско, приказујући историју из углова оних који нису део документоване историјске грађе. Барнс, такође, преиспитује оптимистичке основе на којима почива традиционална историја. Будући да се његова перцепција историје заснива на ентропијском моделу, историјска путања неумитно се креће у правцу који не даје простора за оптимизам. Дубоко свестан да се на универзални модел ентропије не може утицати, Барнс свој роман-истраживање усмерава ка потрази за начинима „одуширања“ историји која у основи почива на таквом моделу, и пружа могућа решења како да превазиђемо стање тако мрачне стварности кроз религију, уметност и љубав.

*Кључне речи:* историја, ентропија, религија, уметност, љубав

Иако по времену стварања Барнса сврставају у постмодернистичке токове, за њега се не може рећи да представља типичног ствараоца постмодерне. Када је реч о наративним формама, Барнсов начин приповедања јесте постмодернистички, будући да у свом поступку не прати традиционалну наративну линеарност – *Историја света у 10 ½ поглавља* или *Флоберов пайпаџај* немају обележја традиционалног романа, односно почетак, средину или крај. Такође, у њима нема закључка који ће задовољити било читаочева или пишчева очекивања. Тематски, међутим, Барнс се удаљава од постмодернизма који је значајно антихуманистички опредељен. У његовим романима често нема линеарног заплета или очекиваног закључка, али никако не превладава утисак да писац не показује забринутост за хуманистичке теме. Напротив, Барнсова проза се заснива на љубави и имагинацији, а његова стремљења су, штавише, наглашено хуманистичка, што га смешта на маргине постмодернизма. Оно у чему се Барнс уклапа у постмодернистичке оквире, а што је нарочито изражено у *Историји света у 10 ½ поглавља*, јесте његово литерарно умеће да избрише границу између реалности и фикције, али и ону између самог писца и његове прозе. У Барнсовим романима, читалац врло често бива „увучен“ у текст на начин да не осети линију раздвајања између себе и писца, романа и стварности, али и тако да није сигуран где престаје роман, а почиње живот. Барнсова предност у односу на ту стварност јесте његова тежња да кроз своју прозу разоткрије истине испод слојева реалности које иначе читаоцу нису доступне. Његова проза значајна је и стога што је кадра да повеже стварност, прозу и истину.

*Шта се догодило истини није записано.*

Џулијан Барнс, *Флоберова пайпаџа*

1 lidija.palurovic@ftn.kg.ac.rs

Током последњих тридесет година двадесетог века дошло је до експанзије писања историјске прозе. Барнс је 1989. године објавио свој пети по реду роман *Историја света у 10 ½ поглавља*, којим је најавио прелазак са књижевне (*Флоренска палица*) на глобалну историографију, необично и неконвенционално изложу у само једанаест поглавља. У роману нема јединственог линеарног приповедања. Напротив, тематска и структурална неповезаност је његова нарративна особеност, чиме је Барнс отишао корак даље у истраживању граница до којих се може ићи када је реч о нарративним формама. Џулијан Барнс није случајно изабрао фрагментарну прозу за форму овог романа, јер управо она обезбеђује најбољи оквир за идеје које излаже у *Историји*. Сва четири Барнсова романа која су претходила овом имала су приповедача или главни лик, чиме се осигуровала повезаност нарације. „*Историја* је лишена приповедача до те мере да се у сваком поглављу појављују потпуно нови ликови. Лишена је и јединствене фабуле толико да је свако поглавље смештено у различите временске периоде и на различите локације, без неопходне или очигледне везе са претходним или поглављима која следе“ (Пејтмен 2002: 41). Некохерентност између догађаја и ликова, која је главна особеност структуралне поставке романа, само је привидна, јер се из поглавља у поглавље примећују чудна преклапања, а извесни фрагменти мање или више очигледно изнова искрсавају у свим поглављима. Пред собом имамо „добро прерушен роман“ (Адамс, 1989), а само привидна некохерентност значајно је у функцији идеја представљених у роману. Да бисмо разумели разлоге због којих се Барнс одлучио за овакав приповедачки поступак најпре се треба осврнути на историју посматрану из угла овог креативног и приповедачки зрелог романописца.

У *Историји света у 10 ½ поглавља* Барнс најпре тежи да критички преиспита прошлост и кроз сопствено тумачење историјских догађаја да свој допринос откривању што објективније прошлости. У том смислу, овај роман представља поприште истраживања и преиспитивања које за циљ има досезање до истине, при чему сама чињеница, које је свестан и писац, да се такав циљ не може апсолутно достићи не умањује вредност овог напора, јер се и сама потрага за смислом самообјављује као вредност за себе. У складу са општим постмодернистичким ставом да се писање историје заснива само на траговима, Барнс истиче да је огроман део историјске грађе апсолутно недоступан, те да традиционално историјско наслеђе никако не може пружити реалан приказ историјског континуума. Барнсова *Историја*, која се може посматрати и као историјски уоквирено књижевно штиво, али и као књижевно уоквирен историјски текст, свакако представља допринос настојању да се дође до што објективније историје, упркос чињеници да ниједан напор не може пружити дефинитиван одговор. Скептицизам у погледу досезања објективне истине Барнс најбоље исказује у кључном полупоглављу: „Сви ми знамо да је објективна истина недоступна, да када се неки догађај збије добијамо мноштво субјективних истина које оцењујемо, а потом из њих испредамо историју, некаку верзију онога што се 'заиста' догодило“<sup>2</sup>. Управо ова верзија представља типично утопистичку идеју, јер је виђење сваког догађаја мањкаво услед субјективних импресија очевица догађаја. Објективна истина је недостижна и због мањкавости сећања – сећање није непогрешиво, и углавном је непоуздано и само делимично.

2 Историја света у 10 ½ поглавља, превод Иване Ђорђевић и Срђана Вујице, Београд, Геопетика, 1996., 243



Још један од разлога због којих се Барнсова *Историја* може тумачити кроз призму скептицизма јесте његов имплицитан став да је модел историје утемељен на низу несрећа које се понављају по моделу варијације на исту тему: „Хиљаду четристо деведесет друге, пређе Колумбо преко морске пруге. И шта онда? Сви постадоше паметнији? Људи престадоше да граде нова гета да би се бавили старим прогањањима? Престадоше да праве старе грешке, или нове грешке, или нове верзије грешака?“<sup>3</sup>. Барнсов модел ентропије подразумеван за историју противи се сваком плану и смислу. У оквирима таквог модела догађаји извесно „напредују“ катаклизмичном путањом, стога он гласно доводи у питање оптимистичке основе на којима почива традиционална историја. Тамо где историчари виде такозвани „низ победничких похода човечанства“ (Бакстон 2000: 59) Барнс не види ништа друго до насиље и деструкцију. Историја је за њега само низ несрећних догађаја, ноћна мора којој је несрећа покретачка снага – оно што се на сваку несрећу надовезује је само друга несрећа. Свака епизода ово потврђује: Прво поглавље заснива се на потопу у коме је само неколицина „изабраних“ преостаје да за собом остави запис у коме су мање лепе епизоде свакако изостављене. Друго поглавље базира се на тероризму и религијском екстремизму који доводе у питање добробит човечанства. Треће поглавље пружа слику религијских ратова, четврто истражује последице нуклеарне катастрофе, у којој, по обрасцу, страдају невини. Пето поглавље истражује и на нови начин, кроз уметност, интерпретира трагични бродолом сплва „Медуза“, у шестом смо опет сведоци религиозног фанатизма, а у седмом сагледавамо начине на који се може избећи несрећа. Осмо поглавље представља настојање да се докаже Марксова хипотеза да се несреће историје понављају први пут као трагедија, други пут као фарса – коју Барнс на себи својствен начин коментарише: „[...] историја просто подригне и ми изнова осетимо онај сендвич с луком који је прогутала пре много векова“<sup>4</sup>. Девето поглавље уз трагичне елементне истражује начин на који се Нојев живот и смрт одражавају на живот људи модерног доба, док десето поглавље за предмет има живот после смрти и сву трагичност бесмртности душе и тела.

Осећање неприлагођености према историји појачава и чињеница да историју приповедају победници. На примеру првог поглавља, које за приповедача има неважног Дрвоморца, најбоље се сагледава историја оних са маргина историје, при чему је читалац спреман да потврди Барнсову имплицитну тврдњу да је историја и замишљена тако да задовољи потребе изабране мањине.

У кључном полупоглављу, Барнс ће нам пружити могућа решења како да „превазиђемо неприлагођено стање мрачне, ентропијске стварности“ (Пејтмен, 2002: 43) кроз религију, уметност и љубав.

### У потрази за упориштем

Живот је, како је Барнс рекао у једном интервјуу, „несрећа и хаос, са повременим тренуцима прогреса“ (Сондерс, 1989). Стога не изненађује чињеница да, говорећи о смислу и циљу људског живота и људске историје, ми као учесници историје, на почетку двадесет првог века сведочимо осећању изгубљености и неприлагођености стварности сопственог времена. Постмодернизам, карактери-

3 Исто, 238

4 Историја света у 10 ½ поглавља, превод Иване Ђорђевић и Срђана Вујице, Београд, Геопоетика, 1996., 238

стично, не показује саосећање због недостатка бесмисла који нам у наслеђе оставља историја. У том контексту, овај културни и књижевни правац за циљ и сврху има сагледавање стварности и њено документовање. За разлику од постмодернистичког приступа, Барнс у својим романима, на себи својствен начин, саосећајно изражава забринутост за људску историју и стварност која проистиче из те историје. У *Историји света* у 10 ½ поглавља преовладава тежња за проналажењем обрасца који нам може помоћи да повежемо све оно што изгледа неповезиво, као и снажна потреба за чврстим упориштем, јер недостатак такве врсте утемељења неумитно рађа разочарање, забринутост и несигурност. Стање неприлагођености наводи нас да се упустимо у истраживање које ће указати на смисао људског постојања у универзуму и допринети да разумемо нашу личну несрећу, али и дати снагу да се одупремо све присутнијем релативистичком и етички испразном свету.

Закључивши да се на универзални модел ентропије не може утицати, Барнс своје истраживање започиње потрагом за начинима одупирања историји која у основи садржи такав модел. Прво чему се Барнс посвећује као могућем решењу јесте религија. Проблем религије у *Историји света* у 10 ½ поглавља не огледа се у метафизичком аспекту религије, већ у чињеници да је она „слабљаво свакидашња, или неизлечиво луда, или просто пословна – браќајући добротинство са добротворним прилозима“<sup>5</sup>. Она је сувише присутна, а сувише неодређена, и сувише фундаментална да би пружила утеху онима којима је потребна. Велики део *Историје* посвећен је доказивању управо те тезе: „И Ноје и Бог приказани су као немилосрдни и себични, рана модернистичка хришћанска црква каква је представљена у роману је колико смешна толико бескрупулозна; евангелизам деветнаестог века је тврдокоран и безосећајан, а двадесетог века лицемеран и смешан; мисионари су горди и крајње површни, а религија и тероризам дубоко испреплетани“ (Пејтмен 2002: 47). У поглављу насловљеном „Сан“, рај је представљен као илузија која се може одржати само док човек може да измишља објекат својих жеља. У савременом потрошачком друштву инстант задовољстава, овакав рај је свакако коначан и неумитно декадентан. Упитан да ли верује у Бога, Барнс одговара: „Не верујем у Бога, али ми Он недостаје“ (О’Конел 2008). Барнс се противи „представи Бога какву је створио човек, Бога који благосиља наша дела, односно представи праведног Бога. Или постоји Бог и његов план, и онда све се уклапа“ (Сондерс, 1989). Оно што Барнсу „недостаје“ у односу на традиционално поимање религије је и главна карика – вера у Бога и Божју Промисао. Он је рационалиста, и религији прилази са интелектуалног становишта. Међутим, он никако не потцењује потрагу за смислом кроз религију, јер сматра да снови о рају и праведном Богу барем неколицини могу да помогну да преброде страхоте историје, универзалну ентропију и смрт.

Пошто отпушта религију као средство које не може да се одупре ентропији кроз историју на универзалном плану, Барнс уводи уметност као алтернативу која може да појасни и приближи смисао историје какву је он доживљава. Барнс испрва сматра да, будући да уметност подразумева посматрање са стране, изван система, у овом случају изван историје, она може помоћи да боље сагледамо деструктивну страну историје. Ово је једна од теза на којима се заснива „Бродолом“, централно поглавље *Историје*. У можда најупечатљивијем поглављу, Барнс

5 Историја света у 10 ½ поглавља, превод Иване Ђорђевић и Срђана Вујице, Београд, Геопоетика, 1996., 242

уводи уметност у улози посредника између живота и историје. Први део поглавља писан је у форми документарно-прозног приказа застрашујућег путовања посаде брода „Медуза“, док се у другом делу Барнс бави уметничком критиком. У средишту „Бродолома“ је слика Теодора Жерикоа „Сплав Медуза“, односно догађај који ова слика објављује и разноврсност њеног тумачења. Пишчев избор слике за анализу никако није случајан – она је доследно у функцији представљања његових песимистичних теза о путу којим се историја креће, што је друга од две основне тезе на којима се заснива „Бродолом“. Јер, иако преживели бродоломници своје представљање догађаја завршавају оптимистичким коментаром да је „у том догађају сасвим очевидно био присутан прст неба“<sup>6</sup>, ни Жерикоова слика, а ни Барнсово тумачење те слике ничим не укажују на оптимистичко виђење догађаја посматраног на универзалнијем плану. Када је реч о призору бродоломника који „на сплаву дозивају сићушни брод на хоризонту“<sup>7</sup>, Барнс најпре сугерише да бисмо могли претпоставити „да је то тренутак када је сплав примећен, што потом води спасењу“<sup>8</sup>. Међутим, следи одбацивање ове алтернативе као „неумерене склоности [људи] ка срећним завршецима“<sup>9</sup>, па самим тим и одустајања од еуфоричне наде бродоломника, као доминантног осећања на слици. Писац се осврће на историјски, документарни запис преживелих, и питања која поставља сама слика: „Какви су изгледи да буду спасени? Кап воде у океану“<sup>10</sup>, јер, увидом у белешке и помнијом анализом детаља слике, које је само обавештено око кадро да примети, слика открива нову димензију – сићушни брод на хоризонту не иде бродоломницима у сусрет, већ се од њих, извесно, у сваком тренутку, све више удаљава. Иако су морнари са брода „Медуза“ уистину спасени, Жерикоова слика се на овом месту „ослободила сидра историје“ (Бакстон, 2000: 79) не да би разоткрила одређено путовање, већ „универзално историјско путовање“ (Бакстон, 2000: 79), са јасном поуком да наша нада нема утемељење у ономе што нам стварност нуди. Ако смо до овог тренутка били у недоумици у погледу пишчеве визије историје, његово доживљавање слике брише сваку сумњу. Овај приказ најупечатљивије говори о Барнсовој иронично-трагичној визији стварности. Па ипак, неочекивано, Барнс значајно наставља: „Катастрофа је постала уметност; али тај процес не умањује. Он ослобађа, проширује, објашњава. Катастрофа је постала уметност: то је уосталом њена сврха“<sup>11</sup>.

Да ли је, за Барнса, уметност творевина која ће нам дати снагу да се супроставимо историји? Он недвосмислено одговара: „Људи умиру; сплавови труле; а ни уметничка дела нису изузетак“<sup>12</sup>. И уметничка дела не одолевају немилосрдном пропадању које намеће време. Другим речима, све се креће низбрдо – па и уметност. Барнс одустаје од уметности и стога што, како додаје у свом „узгредном“ поглављу, уметност „није свима доступна, а када је доступна није увек надахњујућа и добродошла“<sup>13</sup>.

6 Исто, 126

7 Исто, 132

8 Исто, 132

9 Историја света у 10 ½ поглавља, превод Иване Ђорђевић и Срђана Вујице, Београд, Геопоетика, 1996., 132

10 Исто, 135

11 Исто, 139

12 Исто, 140

13 Исто, 242

## У љубави је одговор?

Након што је одустао од религије и уметности као творевина које немају снагу да се супротставе историји, Барнс у полупоглављу „Узгред“ говори о љубави. Ово поглавље је „есеј о љубави“ (Бакстон 2000: 83), место на коме Барнс покушава да одгонетне непознате једначина историје. Он у љубави види противотров свим историјским несрећама. За Барнса, она је једина кадра да се одупре тиранији историје, наша једина одступница у борби са историјским „прогресом“ који иза себе оставља само „гомиле шута“ (Бенјамин 1968: 258). „Узгред“ обједињује сва поглавља – у њему препознајемо фрагменте који наизглед несмислено прожимају сва поглавља, али и могуће одговоре на питања покренута у њима. Чињеница да је ово полупоглавље насловљено као узгредно, и да му је у роману указано исто такво, „узгредно“ место, дефинише и природу саме љубави – она је „израслина, нешто чудовишно, закаснили додаток дневном реду“<sup>14</sup>. Али, парадоксално, баш таква, она је суштински важна и једина кадра да анулира хаос и ентропију савременог света и историје: „Љубав неће изменити историју света [...], али ће учинити нешто много важније: научиће нас да се супротставимо историји, да не обраћамо пажњу на њено шепурење подигнута носа“<sup>15</sup>.

Барнс нигде не каже шта је то љубав, али не пропушта да каже шта љубав није и изложи начине њеног делања: „И не кажем да ће вас љубав усрећити – изнад свега, то не кажем. Ако и у шта верујем, то је пре да ће вас учинити несрећним; или несрећним одмах, када вас прободе међусобна неспојивост, или несрећним касније, након што су дрвоморци већ годинама вредно глодали [...]. А можете овако мислити, а опет тврдити да нам је љубав једина нада“<sup>16</sup>. Барнс чак мисли да љубав може да буде и поражена, али ће нам помоћи да се супротставимо стварности: „Морамо у њу веровати, или смо пропали. Можда је нећемо добити, или ћемо је добити и открити да нас чини несрећним; па ипак, морамо у њу веровати. Ако то не чинимо, онда се просто предајемо историји света и некој туђој истини“<sup>17</sup>.

Модел универзума је ентропија, или – све ће се покварити. Такав модел подразумева да амплитуда свега онога што је у оквирима тог система неумитно иде на доле. Па и љубав. У тражењу правих речи да објасни императив коме је име љубав, Барнс напомиње суштински однос љубави и истине – што је љубав истинитија, то је јача и трајнија, и повећава наше шансе у борби са историјом. Тези да је љубав нада чак и када не успе, говоре у прилог и приче у *Историји света у 10 ½ поглавља*. У само три приче дати су описи љубавних веза, и само једна од њих има оптимистички оквир. Кет Ферис, протагонисткиња поглавља „Преживела“, приморана је да побегне из неуспеле љубавне везе. Будући да нам није познато да ли она умире од последица радиоактивног зрачења или је у болници за ментално оболеле, њени изгледи су суморни. Њеном лику тежину даје чињеница да је Кет задржала веру у љубав, и њена способност да воли и покаже љубав никако није нарушена. Од свих „љубавника“ у роману, она је једина која осећа искрену и бескомпромисну љубав која је чини непобедивом на једном вишем плану, без обзира на исход њене личне историје. Она је и једини протагониста у роману кога

14 Исто, 233

15 Исто, 237

16 Историја света у 10 ½ поглавља, превод Иване Ђорђевић и Срђана Вујице, Београд, Гепоетика, 1996., 242

17 Исто, 243

Барнс сматра преживелим. За њега, преживели, што год и сам Барнс под тим подразумевао, су само они који су сачували способност да воле. Искреност према љубави повећава наше шансе да се одупремо историји света: „Не знам да ли је боља опрезна љубав или несмотрена, да ли је сигурнија љубав пуна пара или празних џепова, да ли је сексепилнија хетеросексуална или хомосексуална љубав, да ли је брачна или ванбрачна љубав јача. [...] Али, могу да вам кажем зашто да волите. Зато што је историја света [...] без ње бесмислена“<sup>18</sup>. Љубав, наша случајна мутација, како је назива Барнс, је суштински важна зато што је непотребна, упркос свој парадоксалности изреченог.

Нажалост, *Историја* не нуди одговор на питање шта је историја, али оно што засигурно знамо је да је овај роман „веома забринут за ту историју“ (Пејтмен 2002: 42). Сви потенцијални адути на које се ослања Барнс у *Историји света* у 10 ½ поглавља – религија, уметност и љубав, на први поглед указују да је немогуће достићи апсолутни смисао. Међутим, у полупоглављу Барнс тежиште ставља на сáму потрагу која прераста у смисао за себе и која поприма тежину у истраживаним оквирима. У одсуству закључка, који читалац навикао на перо Џулијана Барнса и не очекује, писац нас имплицитно упућује да потражимо смисао у ономе што нам је дато. Сагледавајући снагу религије, уметности и љубави, закључујемо да се смисао, који свакако није апсолутан, али је свакако есенцијалан за наше супротстављање историји, темељи на љубави као јединој сили која има снагу да превазиђе бесмисао и нелогичности живота и људске историје. За разлику од религије која се бави питањима душе, нажалост, често уз световну прагматичност, и уметности која је доступна само мањини, љубав нема елитистички карактер и доступна је свима у борби против историје, упркос чињеници да и она често не успе. У поглављу „Узгред“, Барнс имплицитно поручује да је важно у њу веровати, јер се смисао живота може назрети и у самој потрази.

## Литература

- Адамс 1989: R. Adams, *Balancing Act*, Review of *A History of the World in 10½ Chapters* by Julian Barnes: *New York Review of Books*, 7, New York.
- Бакстон: 2000: J. Buxton, Julian Barnes's Theses on History (in 10 ½ Chapters), *Wisconsin JSTOR Contemporary Literature* Vol. 41, № 1, Wisconsin, 56–86.
- Барнс 1996: Dž. Barnes: *Istorija sveta u 10 ½ poglavlja*. Prevod sa engleskog: Ivana Đorđević i Srđan Vujica, Beograd: Geopoetika.
- Бенјамин 1968: W. Benjamin, *Illuminations. Essays and Reflections*. New York: Harcourt, Brace & World Finney, Brian. *A worm's eye view of history: Julian Barnes's A History of the World in 10 ½ Chapters*. <http://www.csulb.edu/~bhfinney/barnes.html>. 12.10.2012.
- Гинери 2006: V. Guignery, *The Fiction of Julian Barnes: A Reader's Guide to Essential Criticism*, Palgrave: Basingstoke.
- Гинери, 2009: V. Guignery and R. Roberts, *Conversations with Julian Barnes*, Jackson:
- Лок 1989: R. Locke, Flood of Forms. Review of *A History of the World in 10 ½ Chapters*, by Julian Barnes, *New Republic*, Issue 23, 40
- Хачн 1989: L. Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism; History, Theory, Fiction*, New York: Routledge.

- Мозли 1997: M. Moseley: *Understanding Julian Barnes*, Columbia: Univ. of Carolina Press.
- O'Connell, John. Julian Barnes: Interview. <http://www.timeout.com/london/books/julian-barnes-interview>. 14.08.2012.
- Пејтмен 2002: M. Pateman, *Julian Barnes*, Devon: Northcote House Publishers Ltd. Univesity Press of Mississippi
- Рубинсон 2000: G. J. Rubinson, History's Genres: Julian Barnes's A History of the World in 10 ½ Chapters, Wisconsin JSTOR, Modern Language Studies. Vol. 30, N° 2, Wisconsin, 159–179.
- Сондерс 1989: K. Saunders, From Flaubert's Parrot to Noah's Woodworm, London: Sunday Times, London, 9.

## **JULIAN BARNES'S HISTORY OF THE WORLD IN 10 ½ CHAPTERS: IN SEARCH OF THE ANCHORAGE**

### **Summary**

In accordance with the typically postmodernist attitude that history is based on 'traces', in *History of the World in 10 ½ Chapters* Barnes aims to critically examine traditional and historical heritage and provide a new and more objective version of history. In doing so, he interweaves the historical and the imaginary, and presents history from the standpoints of historically unimportant parties residing on the margins of history. Barnes also reviews optimistically-based traditional history. As history is seen as based on the entropic model, the historical path is inevitably moving in the direction which can hardly defy pessimism. Deeply aware that the universal model of entropy can not be influenced, Barnes strives to seek the ways to resist the history essentially based on this model. In the key half-chapter he offers possible solutions which can help us overcome such a gloomy reality and proposes searching for the meaning through religion, art and love.

*Key words:* History, entropy, religion, art, love

*Lidija D. Palurović*

Нада Бузацић Николајевић<sup>1</sup>  
*Нови Саг*

## СТВАРНОСТ И ФИКЦИЈА У РОМАНУ *ИСКУПЉЕЊЕ* ИЈАНА МАКЈУАНА

Рад се бави односом стварности и фикције у Макјуановом роману *Искупљење*, уз кратак осврт на третирање односа ова два концепта у периоду од романтизма до пост-модернистичке књижевности. Централна идеја коју Макјуан заступа у овом роману јесте то да књижевност, будући да представља систем који се у великој мери заснива на имагинацији, може послужити као својеврсна допуна и исправка стварности. Рад приказује начин на који Макјуан промовише ову идеју у роману *Искупљење*, деконструишући опозицију стварност-фикција и експериментишући са структуром романа, посебно са његовим крајем. Као ослонац за анализу, у раду су коришћене теорије Линде Хачион, Михаила Бахтина, Клаудије Шемберг и других истраживача. Рад даје одговор на питање зашто је однос стварности и фикције динамичан однос два комплементарна концепта, као и на то како стварност и фикција могу помоћи да се истражи где се налазе границе опроштаја.

*Кључне речи:* стварност, фикција, Ијан Макјуан, *Искупљење*

Однос стварности и фикције спада у једно од значајних и често проучаваних питања, од давне прошлости до данас. Свет имагинације постоји напореда са стварним светом око нас. Причање приче одувек је људима било важно, али се однос стварности и фикције мењао, те су представници различитих праваца прилазили овом проблему на различите начине.

Писци романтизма високо су вредновали имагинацију и славили су књижевност, односно уметност, као нешто узвишено, верујући да је уметник неко ко се у свечаном процесу стварања уметничког дела приближава самом Богу. За разлику од романтизма, реализам као правац темељи се на веровању да бити добар писац значи умети веродостојно испричати причу, дати огледало стварности.

Писци модернизма подруљиво гледају на овај, по њима наивни, став реалиста. Они врше експерименте на пољу наративне технике, употребе језика и структуре романа. Напуштају конвенцију свезнајућег приповедача, а уместо тога примењују технику тока свести. Ово удаљавање од свезнајућег приповедача и премештање средишта пажње у свест одразило се и на модернистички приступ односу стварности и фикције.

Постмодернизам не негира модернистичку поетику, али укида њене апсолутизације. Тако насупрот модернистичкој идеологији целине сада стоји фрагментаризација, а укида се и веровање да постоји једна велика и коначна Истина, што опет утиче на приступ проблему стварности и фикције. Клаудија Шемберг сматра да постмодернисти приступају овом проблему са становишта релативизма и истиче:

Док су модернистички писци још веровали да се Истина може назрети у краткотрајним тренуцима епифаније [...] постмодернизам се окреће против те идеје, тврдећи уместо тога да све што можемо да учинимо у пост-

1 nadi1510@gmail.com

метафизичком добу јесте да арбитрамо између различитих (сукобљених) верзија истине и стварности, а да никада не стигнемо до коначног, неупитног приказа. (2004: 85)

Одређење постмодернизма као „културне логике касног капитализма” (наведено у: Јерков 1992: 53) блиско је Бахтиновом тумачењу по ком насупротив „*не-посредно*” спајања издвојених елемената стварности или спајања издвојених сижејних низова” стоји „спајање пуновредних свести и њихових светова” (Бахтин 1967: 74). Те многобројне свести и њихови светови могу бити крајње некомпатибилни, али дијалог између њих због тога не престаје, већ, напротив, постаје све интензивнији.

У својим реакцијама против модернистичких идеала самосталне уметности и оригиналног ремек-дела, постмодерна књижевност наглашава средства као што су пастиш и пародија. Линда Хачион пародију назива савршеним постмодернистичким средством, јер она „парадоксално, истовремено инкорпорира и доводи у питање оно што пародира” (1996: 84). Одлази се и корак даље, јер не само што се постмодернистички текст више не посматра као самосталан и самодовољан<sup>2</sup>, него и сам аутор проговара о тексту који пише. Дакле, постмодернистичка фикција категорички одбија да „читаоцу повлађује или удовољава, она има за циљ да га узнемири и натера на испитивање сопствених вредности и уверења” (Хачион 1996: 85).

Постмодернистички третман проблема стварности и фикције биће нам значајан у анализи романа *Искуљење*. Али, најпре треба рећи нешто о Макјуановом приступу овом проблему и у његовим осталим романима.

### Макјуанов приступ проблему односа стварности и фикције

Може се приметити да је проблем односа стварности и фикције тема која константно заокупља Макјуанову пажњу, пошто је присутна у свим његовим романима, у мањој или већој мери. Овај даровити писац дотакао се поменуте проблематике још у роману *Бейтонски врт*, кроз слику једног специфичног света, измештеног из света реалности. Затим јој се вратио у роману *Ушеха странаца*, као и у роману *Невинашица*, где повлачи паралелу између стварности и историје. Роман *Црни йиси* испитује однос два супротстављена погледа на свет: мистицизма јунакиње Џун и рационализма јунака Бернарда. Сличан сукоб постоји и у роману *Испирајна љубав*, где јунак заговара научни приступ стварности, а јунакиња се опредељује за књижевни приступ. У роману *Амстердам* реч је поново о историји - овога пута савременој, као и о покушају „да се садашњости приступи на историјски начин” (Ђерговић Јоксимовић 2009: 306). Дакле, Макјуан се бави овом темом у свим својим романима, а у *Искуљењу* она постаје централна тема.

Макјуанова порука коју шаље у романима које је написао пре *Искуљења* неретко гласи да иако појединац не може мењати ни историју ни стварност, фикција има ту моћ. Као што је Рикер приметио:

Књижевне приче и животне историје не само да се не искључују, него се употпуњују, упркос и помоћу њиховог контраста. Та нас дијалектика подсећа да прича припада животу пре него што се из живота протера у писање; она се враћа назад у живот многоструким путевима присвајања и по цену неукидивих напетости. (2004: 170)

2 Већ постоји искључиво у контексту осталих текстова.



Такође, Макјуанови романи веома често поручују да је поимање света које укључује имагинацију комплексније од оног које признаје само рационалан приступ, као и да имагинација некада може бити и спасоносна. Овим исцеђујућим дејством фикције Макјуан ће се бавити у *Искуљењу*.

### Однос стварности и фикције у роману *Искуљење*

Проблем односа стварности и фикције у овом роману заузима централно место. Менделсон сматра да Макјуан у овом роману пре свега тестира границе стварности и фикције. „Стални конфликт између „пролазних трептаја” унутрашњих фантазија и „тешке масе чињеница” представља главну тему овог романа, који говори о природи фикције у истој мери у којој описује природу осећања кривице” (Менделсон 2002).

Бреме кривице је на нејаким плећима тринаестогодишње девојчице Брајони Талис. Она овде представља оног типичног макјуановског јунака, а то је појединац који чини грешку услед свог неискуства и наивности, а не из злих побуда. Дан када судбина ставља Брајони на пробу, учинивши је сведоком збивања која просто превазилазе њену способност поимања, необичан је по много чему. Година је 1935, на имање Талисових стиже троје деце – рођаци са севера, петнаестогодишња Лола и њена два млађа брата близанца. Затим стиже најстарији син породице Талис, Леон, са пријатељем Полом Маршалом. У ваздуху се осећа нека чудна напетост. Приповедач замагљује границу између реалног и фиктивног:

Све је личило на гравир, на нешто трајно и коначно, и поново је обузе исти осећај: ово се догодило веома давно, и сви могући исходи, у свим могућим размерама – од најситнијих до колосалних – већ су уцртани. Шта год да се догоди у будућности, колико год изгледало чудно или шокантно, имаће и једну нимало изненађујућу, добро познату страну, што ће је навести да каже, али само у себи: Ах, па да, наравно. То. Требало је да знам. (Макјуан 2003: 50)

Макјуан се у више наврата дотиче Брајонине склоности да посегне за сигурним светом својих фантазија где владају ред и хармонија сваки пут када осети да није у стању да се ухвати у коштац са стварношћу. Брајони као да има порив да оно што је прочитала тестира у стварности, и обрнуто, да оно што види и доживи што пре стави на папир, како би у те догађаје увела ред и хармонију који им недостају.

У причи је довољно да нешто пожелиш, довољно је да то прибележиш и читав свет је твој...прича је једноставна и непосредна...Видиш реч *замак* и он се већ указује пред тобом. (Макјуан 2003: 36)

Први догађај који збуњује младу списатељицу Брајони тог дана, а коме је случајно била очевидца, јесте сусрет њене старије Сесилије и служавкиног сина Робија крај фонтане, а затим и у породичној библиотеци. Збуњена Брајони почиње да верује да је Роби опасни напасник који је најпре приморао њену сестру на гнусни однос, а затим те вечери напаствовао и Лолу, док су сви чланови породице и послуга трагали за близанцима. Истина је да је Пол Маршал напаствовао девојчицу, али Лола је тврдила да није видела напасника, а онда је Брајони, у силној жељи да помогне, изјавила да је она видела мушку прилику и на питање да ли је то био Роби, она одговара потврдно. Оно што тринаестогодишња девојчица жели да каже понављајући фразу „видела сам га”, далеко је сложеније од „онога што су остали тако спремно разумевали...имали су спремна мишљења, знали су шта желе и како да поступе” (Макјуан 2003: 148). Одрасли учесници ноћне пор-

таге за близанцима су имали унапред донесен суд, само је било потребно преиначити стварност тако да се уклопи у такав суд. Иако ненамерно, Брајони им је у томе била од непроцењиве помоћи.

У једном интервјуу са Макјуаном, новинарка Рамона Ковал назива *Искуљење* „причом о проблемима перцепције...и приписивању значења догађајима – о „непоузданом сведоку” (2002). Макјуан се слаже да је у *Искуљењу* представљен проблем погрешне перцепције и објашњава да „негде успут у *Искуљењу* Брајони долази до онога што сматра за право откриће о фикцији, а реч је о томе да фикција не мора да се односи према животу као, како она сматра, према доживотном хокејском мечу између добра и зла, већ да пуно проблема у животу настаје због неспоразума” (Ковал 2002). Лејкоф и Џонсон говоре о погрешној категоризацији перципираног, односно доживљеног. Уколико пођемо од њиховог становишта да је за разумевање света који нас окружује неопходно бити кадар категоризовати сопствена искуства, закључујемо да Брајони не успева да успешно категоризује оно што се дешава око ње.

Категоризација је природни начин идентификовања врсте објекта или искуства наглашавањем одређених својстава умањивањем или скривањем осталих. На тај начин, у свакој истинитој изјави, изостављено је оно што је умањено или скривено из категорија које се у тој изјави користе. (Лејкоф и Џонсон 1980: 117)

Када Брајони одрасте довољно да постане свесна несреће коју је ненамерно изазвала, покушаће да се искупи на све могуће начине, мењањем исказа, као и вршењем дужности медицинске сестре у болници. Сем што на тај начин успева да буде друштвено корисна на, како сама каже, „опипљив начин”, успева и себе да казни одустајањем од студирања - посао болничарке бира као врсту испаштања. Али Макјуан је и сувише добар романописац „да би тако лако пустио Брајони; она неће успети да се искупи посвећујући се нечему тако обичном, или тако лаком, као што је физички рад у служби рагом унесрећених људи” (Менделсон 2002). Она ће успети да се искупи тек кроз улогу писца.

### **Имагинација и искуљење**

Дакле, читав низ догађаја који су надилазили Брајонину способност поимања довео ју је постепено до кривоклетства. За разумевање овог проблема изузетно је значајно то што је Брајони у то време била у фази преласка из детињства у одрасло доба. Она је била у годинама када се још увек интензивно испитује место сопствене личности међу другим особама око себе и формира лични однос према свету и људима.

Јесу ли стварно и сви остали овако живи као она? Да ли је, на пример, њена сестра самој себи исто тако важна, исто тако драгоценна, као и Брајони себи? ....Ако је одговор потврдан, то би значило да је свет, друштвени свет, неподношљиво запетљан, да има две милијарде гласова, да свачије мисли траже једнаку пажњу и сви с истом жестином полажу право на живот, а при том сви мисле да су јединствени, кад у ствари нико није....Знала је да је више него вероватно, колико год то вређало њен смисао за ред, да и сви остали имају мисли сличне њенима. Знала је, али некако суво; није то стварно осећала. (Макјуан 2003: 36)

Наведени одломак поткрепљује теорију Клаудије Шемберг, по којој је Брајонин злочин заправо злочин имагинације или „пре злочин изазван како вишком имагинације тако и немогућношћу имагинативне пројекције у другог” (2004: 86). Наравно, пар година касније, осамнаестогодишња болничарка Брајони Талис до-

вољно је зрела за такву врсту пројекције, те она сада *и зна и стварно осећа* да она сама постоји само као једна од особа у свету који чине друге особе. У другом делу романа, који је смештен у период другог светског рата, заузета бригом о рањеницима, болничарка Талис ипак ће успети да нађе времена да откуца верзију текста о две прилике крај фонтане, али из измењеног, не више реалистичког угла; она се већ разочарала у себе и као поузданог сведока и као поузданог приповедача, па се приклања модернистичким техникама:

Њу сада занима мисао, опажај, чулно искуство, свест као река кроз време... Три пута је прочитала *Таласе* Вирџиније Вулф и чинило јој се да се неки дивовски преобрајај збива у самој људској природи, и да једино књижевност, нова врста књижевности, може ухватити те промене. Ући у људски ум и приказати га на делу, или под дејством спољних сила, и при том се држати неке замишљене симетрије – то би био уметнички тријумф. (Маџуан 2003: 240)

Међутим, ни то неће бити коначна верзија – Брајони ће се на крају одлучити за постмодернистички поступак поигравања са структуром и завршетком романа. Читалац схвата да оно што је читао до епилога *Искуљења*, чија је радња смештена у 1999. годину, јесте заправо Брајонин текст у коме су Сесилија и Роби доживели да њихова љубав тријумфује, а да је оно што се десило у стварности јесте то да је Роби отишао у затвор због злочина силовања које није починио, да је из затвора послат на фронт где је и погинуо, док је Сесилија, која никада није опростила својој млађој сестри, погинула у експлозији бомбе у Лондону. На основу овога нам постаје јасно да не можемо читањем да добијемо једну, готову и неопозиву истину, већ једино што можемо и морамо јесте да „арбитрирамо између различитих верзија истине и стварности”. (Ђерговић Јоксимовић 2009: 304) Могло би се рећи да се избором оваквог, отвореног краја, негира теза по којој је Аутор текста изједначен са Богом и потврђује оно о чему говори Ролан Барт у свом есеју „Смрт аутора”: „Ми знамо да текст није низ речи које носе једну теолошку поруку (поруку од Аутора-Бога) већ је текст вишедимензионалан простор у коме се мноштво записа меша и судара” (Барт 2006: 279).

Но, иако се аутор не може изједначити са Богом, Маџуанова јунакиња увиђа да су улоге писца и Бога сличне, „из чега неумитно произилази паралела да ако је један од основних захтева који се поставља пред Бога да буде правичан и добар у етичком смислу, онда тако нешто мора да важи и за писца” (Ђерговић-Јоксимовић 2009: 284). Ова теза налази потврду у развојном путу саме Брајони која постаје успешан писац тек након спознаје сопствене грешке, признања и покајања. Зорица Ђерговић-Јоксимовић закључује да:

то истовремено удаљавање од себе као епицентра света и повлашћеног пресудитеља и загледање у поноре сопствене душе учиниће да на крају...Брајони Талис заслужи да је сматрамо добрим писцем и добрим човеком. (2009: 284)

Овде се уочава својеврстан парадокс: имагинација је проузроковала несрећу, али управо она доноси и дуго прижељкивано искупљење. Пошто упоредо постоје жеља за причом и сумња у мајсторство приповедања, што је такође парадоксална ситуација, излаз се може наћи у спајању основног наративног реализма са елементима метафикције. Маџуан је изнео свој став:

Мислим да ме увек привлачила нека врста равнотеже између фикције која посматра процес сопственог настајања и фикције која у потпуности прихвата да буде илузија. Никад ме није интересовала она врста фикције која тријумфално тврди да уметност није живот. (Шемберг 2004: 32)

Управо чињеница да се Брајони одлучила за крај у коме јој љубавници не опраштају потврђује да је она у својој потрази за искупљењем научила да се имагинативно пројектује у друге људе. Она каже:

Годи ми да мислим како то није ни слабост ни изврдавање већ завршни чин добротe, став против заборава и очаја, то што својим љубавницима дозвољавам да живе и на крају их сједињујем. Дала сам им срећу, али нисам била толико саможива да бих уде-сила да ми опросте. (Макјуан 2003: 318)

Иако Роби и Сесилија доживљавају срећан крај, као и љубавници из *Арабелених искушења*, комада који је Брајони написала када јој је било тринаест година, она је прешла дуг пут за тих шест деценија и развила се у самосталну особу и искусног писца. Њен живот је доказ да фикција може да уништи, али може и да спасе, а то је уједно и најважнија порука овог романа. Постомодернистички завршетак *Искушења* представља савршен, а можда и једини могући крај романа који истражује моћ уметности и границе опростаја.

### Закључак

На основу свега што је изнесено у овом раду јасно је да проблем односа стварности и фикције представља једну од главних области Макјуановог интересовања у целокупном његовом стваралаштву, а посебно у роману *Искушење*. Умесно је подвући да „решења до којих [Макјуан] долази нису тако искључива како бисмо испрва могли да претпоставимо на основу оштре поларизације књижевности наспрам стварности. Испоставиће се да је књижевност заснована на имагинацији својеврсна допуна, или исправка стварности” (Ђерговић-Јоксимовић 2009: 277).

На ову тезу о потенцијалу књижевности да исправи и употпуни будућност могао би се надовезати Рикер, који истиче:

Радо се верује да књижевност, зато што је ретроспективна, може навести на размишљање само о прошлом делу нашег живота. Али, књижевна прича је ретроспективна само у тачно одређеном смислу: само се у очима наратора испричане чињенице појављују као некада догођене. Прошлост нарације само је квазипрошлост наративног гласа. Међу испричаним стварима у форми прошлости, дакле, налазе се пројекти, очекивања, антиципације кроз које су протагонисти приче усмерени према својој смртној будућности. (2004: 170)

Макјуанов алтер-его, седамдесетседмогодишња Брајони, чврсто верује у ово исцелитељско дејство приче и приповедања и више воли „срећан крај” Сесилијине и Робијеве љубавне приче од простог описа њихове неостварене љубави, јер такав опис заправо не би читаоцу нудио ништа, ни трунку оптимизма нити наде. А нада је оно што нам је неопходно да бисмо наставили потрагу за добрим у свету у ком непредвидиви догађаји стално прете да поремете устројство наших бића и да наруше оно што Марта Нусбаум назива *ломљивошћу доброше*<sup>3</sup> (Рикер 2004: 187). Без те непресушне наде да ће се ствари поправити, да ће патња уступити место срећи и задовољству, живот би био лишен значења. Зато се ми и разочаравамо у први мах као читаоци у тренутку када схватамо да је Брајони измислила већи део Робијеве и Сесилијине приче, јер чезнемо за завршетком који има смисла, који нас оставља у вери да је нечији живот постао пунији и богатији. Ипак, брзо схватамо да не можемо остати ни разочарани ни заштиће-

3 У оригиналу: fragility of goodness.

ни од непредвидивости, већ да упркос њима морамо наставити борбу за живот који ће бити „слободнији, мање окрутан, богатији, испуњенији добрим искуствима” (Шемберг 2004: 95). Макјуанови романи који славе моћ фикције да побољша стварност, подржавају нас у вери да ћемо за ту борбу имати довољно снаге.

## Литература

Барт 2006: R. Barthes, *The Death of the Author*, in: D. Finkelstein, A. McCleery (ed.), *The Book History Reader*, New York: Routledge, 277–291.

Бахтин 1967: М. Бахтин, *Проблеми поетике Достојевског*, Београд: Полит.

Ђерговић Јоксимовић 2009: З. Ђерговић-Јоксимовић, *Ијан Макјуан: полифонија зла*, Београд: Геопоетика.

Хачион, 1996: Л. Хачион, *Поетика постмодернизма: историја, теорија, фикција*, Нови Сад: Светови.

Јерков 1992: А. Јерков (ур.), *Антологија српске прозе постмодерног доба*, Београд: Српска књижевна задруга.

Koval, Ramona. Books and Writing – Ian McEwan. *Radio National*, September 2002. <http://www.abc.net.au/rn/arts/bwriting/stories/s679422.htm>. 22. 08. 2010.

Лејкоф, Џонсон 1980: G. Lakeoff, J. Mark, *Metaphors We Live By*, Chicago: University of Chicago Press.

Макјуан 2003: И. Макјуан, *Искуљење*, Београд: Паидеиа.

Mendelsohn, Daniel. Unforgiven. *New York Magazine*, March 18<sup>th</sup> 2002, [http://nymag.com/nymag/author\\_337](http://nymag.com/nymag/author_337) 25.01.2013.

Рикер 2004: П. Рикер, *Сојство као грехи*, Београд: Јасен.

Шемберг 2004: Schemberg, Claudia, *Achivenig At-one-ment: Storytelling and the Concept of the Self in Ian McEwan's The Child in Time*, Black Dogs, Enduring Love and Atonement, Anglo-Americanische Studies/Anglo-American Studies, Herausgegeben von Rüdiger Ahrens und Kevin Cope, Band 26, Peter Lang, Europäischer Verlag der Wissenschaften, Frankfurt am Main. Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien.

## REALITY AND FICTION IN HIS NOVEL "ATONEMENT" BY IAN MCEWAN

### Summary

The subject matter of the paper is a relation between reality and fiction in Ian McEwan's novel *Atonement*, with a short review of how the relation between the two concepts has been treated in literature since romanticism up to the postmodern period. The central idea expressed by McEwan in this novel is that literature, being a system largely reliant on imagination, can be used as a proper supplement to and correction of reality. The paper demonstrates the way this idea is promoted by McEwan in *Atonement* through the method of deconstructing the opposition reality – fiction and experimenting with the structure of the novel, especially its end. The theories offered by Linda Hutcheon, Mikhail Bakhtin, Claudia Schemberg and other researchers are used in the paper as a support for the analysis. The paper answers the question why the relation between reality and fiction is a dynamic one, why the two concepts are complementary and how reality and fiction can help to explore the boundaries of forgiveness.

*Key words:* reality, fiction, Ian McEwan, Atonement

Nada Buzadžić Nikolajević



Сена Михаиловић<sup>1</sup>

Београд

## НАРАТИВНОСТ РОМАНА *ВЛАСНИЦИ БИВШЕ СРЕЋЕ* ДАНИЛА НИКОЛИЋА<sup>2</sup>

Роман *Власници бивше среће* Данила Николића, објављен 1989. године, у критици је сврстан међу десет најбољих романа деценије 1980–1990. Сложене структуре, у њему ће се проблематизовати чин стварања, улога текста и језика у делу, док ће се у тематском смислу конкретизовати слика историјских и политичких односа у земљи, где ће посебно место заузети одређен простор – Метохија као завичај и уточиште. Рад ће издвојити три наративна слоја романа и смеђивање типова приповедања приликом промене наративних планова. Такође, анализираће се функционалан однос фикције и нефикције, тј. однос истине и наратива у откривању сензибилитета имплицитног аутора, чиме ће се допринети стварању привлачности непосредног живота, динамике и универзалности.

*Кључне речи:* *Власници бивше среће*, структура, фрагмент, фикција, наратив

Први роман познатог приповедача Данила Николића *Власници бивше среће* објављен је 1989. године. Својом сложеном структурном организацијом и тематско-мотивском особеношћу, открио је суштинска упоришта ауторове естетике и поетике и тежишне тачке које ће обележити његову личну књижевну еволуцију. У својој основи, роман је настао као синтеза тема и мотива садржаних у збиркама приповедака: *Мале њорукe* (1957), *Пуш за пријатеље* (1966), *Повраћак у Мешохију* (1973), *Сјисак грешака* (1976), *Сјисак заслуга* (1981) и *Провештравање владара* (1984). Даљом уметничком награђеном формирања је мозаична структура у којој ће се проблематизовати чин стварања, улога текста и језика у делу, а у тематском смислу конкретизовати слика историјских и политичких односа у земљи, где ће посебно место заузети одређен простор – Метохија као завичај и уточиште. У том контексту, могуће је преставу о Метохији одредити као ону демаркациону линију која ће обележити и однос тумача према наративу о којем је реч.

О томе шта порекло значи писцу, о памћењу и извесној индивидуалности нација и култура после изгнанства или промена места својом или туђом вољом, Исак Бошевис Сингер у књизи интервјуа каже да је „књижевност потпуно повезана са човековим пореклом, с његовим коренима. Сви велики мајстори су били укорењени у својим народима.. Толстој, Достојевски, Гогољ били су Руси, Украјинци, колико год су то могли да буду. [...] Писци, више од осталих уметника, припадају свом народу, језику, култури. Они су у исто време крајње индивидуални и крајње привржени свом пореклу.“ (Бергин 1988: 68–72)

Роман *Власници бивше среће* убрзо је по излажењу у критици препознат као дело сложене композиције, састављено од фрагмената различите природе: у њему се налазе исечци из новина, ауторове белешке, делови старог рукописа, као и одломци из књига др Јефта Дедијера *Нова Србија – Косовска старина Србија*

1 sena.mihailovic@gmail.com

2 Рад је написан у оквиру пројекта Материјална и духовна култура Косова и Метохије (Ев. бр. 178028), које је одобрило и финансира Министарство просвете и науке Републике Србије.

и *Плач Старе Србије* Хаџи Серафима Ристића, игумана манастира Дечани. Сама нарација одвија се на три плана: први је аутобиографски план (који садржи ауто-поетичке исказе и тиче се аутора и његове породице), други је везан за историју Метохије и судбину српског народа на том простору, а у трећем су главни јунаци Атанаско и Светолик Даниловић, са својим животним причама и судбинама (прича о Атанаску Даниловићу део је старог рукописа, романа о овом лику). Константном променом ових наративних планова, мењају се и перспективе, типови приповедања и тачке гледишта, па се тако, пратећи наратив, смењују хомодијегетички, аутодијегетички и хетеродијегетички приповедач. Улогу фокализатора, у зависности од епизоде, имају наратор, Светолик, Атанаско, нараторов отац итд.

Своју књигу *Увод у теорију прозе* Х. Портер Абот почиње реченицом: „Наратив је постојао много дуже него што су му људи дали назив наратив и покушали да открију како функционише.“ (Н. Р. Абот 2009: 19) Сагледавши га у ширем значењу од појма *прича*, овај термин проширује на сваки облик људског дискурса, где једнаку важност имају романи, саге, приче из народа и анегдоте. Управо ће „ноћне седнице“ у Витомирици код Пећи, поред „фуруне која тутњи“ и приче ауторових стричева одредити темеље и подстицаје Николићевог уметничког стварања. „Мени се свака пора најежи, прибијам се уза зид, да леђима не будем окренут прозору или вратима, да ме нешто не зграби. Упијам сваку реч, гест, поглед. А причали су бајно, глумили.“ (Николић 1997: 10)<sup>3</sup> Пут од таквих бајковитих, фантастичних прича до нечитљивог рукописа у тефтеру за трговачка дуговања и потраживања формираће, на крају, „оштро перо“ и упечатљиву нарацију у *Власницима бивше среће*, које ће тумачи књижевности сврстати међу десет најбољих у деценији 1980–1990.

Индикативни наслов упутиће на основну мисао у делу: мисао о пролазности. Роман у уводу доноси новинску вест о некадашњем олимпијском победнику који, сада као изнемогао старац, веша светској рекордерки златну медаљу око врата, и кога нико не препознаје. „Тако пролази слава овог света“, реченица тог кратког пасуса, обележиће роман у целини. Нетипично за ову форму, у наставку је дата једна мисаона целина коју је могуће посматрати и као песму, у којој централну слику заузима дрво које ће постати даска од које се гради мртвачки сандук. Мора се, међутим, указати на чињеницу да оваква представа о смрти и пролазности није примила никакво прозаично значење у самој нарацији, већ је обогаћена сложеном композицијом и постала нешто што треба пронаћи у „нечитљивом рукопису“.

Сама нарација отвара се оквиром којим су предочени ликови, тематика и сензибилитет имплицитног аутора<sup>4</sup>. Другог дана Нове године, у малом сликарском атељеу, наратор клечи између отворених фасцикли.

„Као у звездарници.

Пребирам. Одвајам исечке из новина, слажем папириће са белешкама, ређам писма, разгледнице, телеграме. (...) Хрпе, али највише од Светолика.“ (9)

3 Данило Николић, *Власници бивше среће*, Нолит, Београд, 1997. У даљем раду цитати из књиге биће обележени бројем стране у загради.

4 У *Наратолошком речнику* Џералда Принса (Београд 2011: 72–73), појам **имплицитни аутор** објашњен је као „друго ја аутора, маска или персона која бива реконструисана из текста; имплицитна слика аутора која се ствара текстом, за којег се подразумева да стоји иза сцене и одговоран је за укупан облик, вредности и културне норме којих се придржава.“



Већ у првим реченицама, дакле, аутор ће упутити на фрагментарно структурирање романа, које ће у аутопоетичком коментару на следећој страни бити објашњено тежњом за модерном техником приповедања. Отуда се ово дело посматра троструко: као јединствена целовита **прича**, потом као **прича о причи** и, најзад, као **прича у причи**.

Наратив у целини биће сведочанство о времену, простору и људима којих више нема. Метохија као прибежиште имплицитног аутора нестаће у најезди отимача и иноверних, Светолик ће опстајати у индиферентном стању, заглављен у својој теорији о узимању као устројству свега, а Атанаско Даниловић скончати као затвореник Казненог дома због „крвника своје части“. Но, пре него што буде речи о појединачним судбинама, требало би прокоментарисати ауторове поетичке напомене и изводе.

О одабиру садржаја који ће се приказати у делу, имплицитни аутор сведочи: „Зашто моја меморија одабира и задржава неке ситне, на изглед безначајне појединости и догађаје? Зашто не памтим оно за шта су сви мислили да је крупно и значајно?“ (33)

Цитирани коментар производи једну врсту запитаности над текстом. Да ли се њиме проблематизује сам садржај наратива (романа) и доводи у питање уметничка успелост дела? Шта су, по аутору, ти „ситни и безначајни догађаји“ и колика је њихова важност? У студиозној критици о роману *Власници бивше среће* под насловом „Традицијска духовност у постмодерној форми“, Милан Радуловић закључује да су слике и догађаји из живота с једне стране „садржаји персоналне егзистенције, али на другој страни, оне су параболе и симболи којима се реконструише дух једне историјске епохе“. (Радуловић 1994: 200) Важност тих личних, на појединим местима узгредних епизода или пасуса одлучујућа је у формирању општег утиска и „слике света“ у роману о којем је реч. Време, пролазност, сувише лака и отворена доступност информација данас чини да се догађаји брзо заборавају и потиру један други. Аутор ће отуд битне моменте из свог живота одабрати као подлогу или припрему за говор о историји Србије, пре свега Метохије, и политичким (не)приликама на овој територији. Фрапантна је чињеница да је дословно антиципирана садашња слика стања на Косову. Издвојено из метатекста, у самој нарацији су „сановници аветнога брата“ (нараторовог оца) на ширем плану предсказање најновијег погрома српске државе и народа.

Лирски речено, иако заогрнут постмодерним „шињелом“, Николић се не одриче традиције. Напротив! У маниру старих мајстора, попут Кочића или Боре Станковића, он пише реалистичким стилем, разбокореном реченицом (нарочито у описима), са карактеристичним тоном сете која осваја и окупира. Однос према традицији и духовности јесу фон на коме треба формирати читалачки и критичарски утисак о роману. Николић иронизује тежњу савремене уметности ка концептуалности и перформансима и открива њихов бесмисао, и посредно одговара на питање о важности одабира појединости у свом наративу. Одломак о томе пренеће се у целости:

„На изложби апстрактног сликарства:

Он: „Знаш ли шта ова слика представља?“

Она: „То су краве на трави.“

Он: „Па где је трава?“

Она: „Зар не видиш, краве су појеле траву.“

Он: „Отишле су кад више није било траве.““ (46)

У даљем току нарације, у три сегмента, готово три реченице, имплицитни аутор осведочава кретање и промену језика као живог организма, објашњавајући на духовит начин природу идиоматских израза, чијом се дугом употребом губи сазнање о основи и зачетку, при чему смисао остаје исти („све су то Буденброкови“, „ставити браду“ и сл).

Чин писања аутор ће дефинисати као (узалудан) рад који осуђује на самоћу, али у којој он ужива, као што, „кад се разнежи над самим собом, човек то увек замаскира нежношћу према нечем давном и ишчезлом“. (54) Сета која даје основи тон роману пре свега је, дакле, личне природе, и отуда је толико пријемчива за читаоце.

Пишући о **појединачном**, овде је проговорено о **општем**. Ауторови метатекстуални коментари представљају путоказ који треба пратити не би ли се, преко личног, конструисала слика о општем.

У роману се проблематизује и однос фикције и нефикције, тј. однос истине и наратива. О привлачности нефикцијских романа Х. П. Абот истиче одређујући фактор који је одсутан из фикције, а то је *однос према стварном свету*, поред *приче* и *дискурса*. „Истина фикције није нужно истинита. Истина фикције може се наћи и у нефикцији.“ (Абот 2009: 233–245) С друге стране, приповедач романа *Власници бивше среће* пита се: „Читајући делове из старог рукописа, питам се: да ли сам измислио, или је тако било“ (87), док му нешто касније Светолик одговара: „Могу да измислим, као ти, истину“, јер је и онако у књижевности „истина истинитија од истине“ (39).

Управо у контексту сагледавања истине у роману може се одгонетнути специфичан утисак и сензибилитет који се осећа. Актuelност догађаја, људи из ауторовог непосредног окружења који се помињу и ствари живот (чланови породице – растанак са женом, успех ћерке Лидије Николић као писца за децу, рођење унуке Ане), укратко сва она места која обавештенији читалац може да препозна као праву истину, нешто је што ће обогатити представу о минулим временима и причу учинити живом, а целокупан садржај пријемчивијим читалачкој рецепцији. Отимање једног дела наше државе, патње и страдања народа на Косову и Метохији, уништавање културног наслеђа не могу овим добити на тежини, али се еxplіcіte могу приближити сваком понаособ. Тако се заокружује прича о индивидуалном и општем плану *Власника бивше среће*.

Сложену форму којој је прибегао, Николић објашњава као „несвестан израз оног живота који је сав исецкан и у фрагментима“, а разбијеност форме као „одлику нашег доба“. (Радисављевић 1996: 24) Роман садржи белешке, делове старог рукописа, Светоликова писма, исечке из новина, занимљиве податке, поменуте наводе из књига др Јефта Дедијера и Хаџи Серафима Ристића, као и завршне речи на суђењу Атанаску Даниловићу.

Импулс за увођење Светолика, приповедачаевог друга из детињства, као јунака романа у свет нарације, предочен је уводним поглављем о сређивању рукописа и папира. Лична сведочења и Светоликову историју аутор увек смешта у контрастне позиције, при чему је уочљив поступак негативног дефинисања (Светолик је све оно што *нисам* ја-приповедач). Он је и јунак приче, и неко ко прича о причи (тумачећи делове рукописа о историји Атанаска Даниловића), и неко ко је реално могао да постоји. Ограничено је знање када је реч о његовој прошлости, о којој се сазнаје из делова (уметнутих реченица, напомена, писама). С друге стране, приповедач га карактерише као „сапет ватромет“, „на сто вретена стављен“, чије рођење прате муње и громови. Његова чудесна, фанта-

стична природа, тајанствена прошлост и посебна филозофија узимања као основног принципа понашања у животу даће овом карактеру одређену ноту тајанствености и мистике. Константно ће се у роману мењати перспективе из којих ће се он појављивати: у поглављима о деди Атанаску, Светолик ће бити уведени приповедач и фокализатор; у својим писмима (самим тим, ауторски приповедач), поборник филозофије о претварању елемената у енергију; у нараторовим сећањима, на трагу палимпсеста, човек чије ће постојање и смисао живота бити неодвојиви од нараторовог одређења сопственог места у свету и, на крају, јунак са личном животном и љубавном причом.

Мисао о пролазности која даје тон овом наративу илустрована је и освечена „Светоликовом доктрином“, чиме се „дисперзивна форма“ романа повезује и обједињује. С једне стране налазе се личне приче и сећања која ретроспективно упућују на нешто што је некад било и чега више нема (повремено вербализоване познатом формулативношћу из бајки: „Пећ је у доба моје младости била...“, „Та жена је била...“ (56), „Био је један врло стар старац“ (67)), а са друге Светоликове филозофске спекулације о узроку и покретачу бивствовања уопште. Главна нит у оба случаја јесте кретање времена, смењивање људи и прилика, и њихова неизоставна пропадљивост. Светолик излаже своју теорију ослањајући се на ставове свог деде Атанаска:

„Шта је наша основна функција? Зар није у томе да вршимо прераду твари? Ти кажеш да је твој отац говорио: човек је пробавни орган Природе. А мој Атанаско: стомак је врховни бог наш... Па зар није? Сведимо све, целокупну историју, удубимо се у функцију масе и улогу изолованог појединца. Свет је скуп јединки које жваћу. Пошто смо сви исти, узмимо једног човека. Шта је он? Систем отво­ра и цеви, парних лонаца и кеса за хлађење. Улаз за састојке, излаз за отпатке, који су такође твар. Нова материја за нове прераде. Све што смо од земље узели, враћамо јој. За корење, стабла, лишће, траве и плодове. И поново – узимање. Тако свако живо биће. Котао, кружење, прерада.

Тако се живот одржава.

Размишљао сам о томе као о сопственом открићу, мада оно то и није. Најтеже запажамо оно у чему смо. Нисам стигао до књиге, или књига које ту идеју већ садрже. Јер, заиста, није могуће да се тако очигледна ствар, или појава, шта ли је већ, не уочи током векова.

Помисли и на милионе и милијарде оних који су живели пре нас. И шта? Шта су ти безбројни радили? Шта, мајчин сине? Прерађивали материју, били посредник у кружењу енергије. То је био смисао њиховог живота. То!

Исто су радили, исту су улогу имали и они који су нам оставили Опус број два у де дуру, Еп о рају, Романе о људској комедији. И тако даље.“ (64)

Нараторови и Светоликови ставови сустичу се дискретно и ненаметљиво, али коначни одговор и решење које се нуди није ни песимизам ни резигнираност. Живот је спирала која је иста за све, те крај није пад у Ништавило, већ ново сједињење у неку од форми материје. Евокацијом света детињства, у којем су тренуци који „смирују и лече“, наратор одговара на Светоликово тражење смисла.

Не само садржином, већ, дакле, и насловом, имплицитно је представљен кључ којим треба отварати и сагледавати идеју романа. Употребљена синтагма *власници бивше среће* сигнализирају начин тумачења идеје дела. Иако је реч о бившем и прошлом, ипак се ради о срећи, па ће се, с тога, говорити о тим тренуцима.

„Не верују, или ме гледају са завишћу, кад кажем: имао сам срећно детињство. [...] У том крају, Метохија је и м а л а све...“ (126)

Предочено је да карактеристику овог наратива чини композициона сложеност и функционални полиперспективизам, као и полихронијска нарација. Може се рећи да је у питању дијалогско, тј. полифонијско приповедање, јер је лик Светолика дат као антипод и двојник ауторском приповедачу. Светоликова позиција углавном је сведена на позицију уведеног приповедача или је, (квази) документарношћу, његов глас смештен у епистоларну форму. Следствено томе, дистанца која објашњава „сувишак знања“ наратора, разрешена је уводном (оквирном) епизодом и у великој мери је временска. Светолик привлачи својом флуидношћу, недореченошћу и тајанственим (готово митским) пореклом.

Роман и „стари рукопис“ у коме су одломци Светоликовог приватног живота (детинство, породица, љубавне везе) у интертекстуалној су вези.

Одгонетање многобројних слојева у делу *Власници бивше среће* тумача подсећа на „пробијање“ кроз палимпсест. Без обзира на спољашњу разбијеност структуре, могуће је утврдити правилност и заокруженост форме. Сваки слој подлога је за отварање наредног, а многобројне приче у причи, скривене поруке и значења, константна преплетеност мотива и јединствена идеја допуштају могућност посматрања дела о којем је реч као дела целовите структуре.

Епизоде из Светоликовог живота увек ће наратора евоцирати на личне доживљаје и обрнуто. Оваква дубинска кохерентност тиме је у сагласју са теоријом о цикличном смењивању свих ствари и појава у природи, која ће у тумачењу изнедрити идеју о организацији путем концентричних кругова и скупова који се преклапају. То би се, шематски, са неправилностима и одступањима у редоследу, могло представити на овај начин: ауторски приповедач прича о Светолику – реминисценција на Косово и личне доживљаје – Светолик прича о Атанаску – реминисценција на Косово у светлу историјских и политичких прилика и превирања.

Карактеристичне епизоде из Светоликовог живота имплицитни аутор одабира да обележи „кључне тачке“ на основу којих је могуће изградити слику о њему. Осветљен је на различите начине: као рефлектор (са улогом фокализатора, у причи о борби вранца и вука, на пример), као уведени приповедач (када говори о свом познанству са Виолетом или о свом „уласку у свет“), као јунак романа у рукопису (прича у причи), а у квазидокументарној форми (са наведеним одломком из рукописа) наратор сведочи о његовој чудесној радионици за препарирање птица, чиме заокружује Светоликову тајанствену природу.

Следећи ниво јесте позиција овог јунака као приповедача-сведока о историји Атанаска Даниловића, са посебним освртом на наговештај криминалистичког сизеа о смрти жене Невене и убиству петорице Албанаца.

Почетак приче о Атанаску представљен је као део рукописа који Светолик ишчитава, дајући сугестије и сведочанства. За разлику од опште слике разбијености форме, ова прича у причи, тј. роман у роману има своју унутрашњу затворену структуру. Основна потка свакако је истрага о убиствима која се разрешава на детективски начин, али су за њу бочно везане епизоде о Атанасковој прошлости, ратовању, актуелним дешавањима и историји, као и приватни приповедачев доживљаји. Милан Радуловић овом лику додељује статус „разуђеног и вишеструко функционалног приповедног мотива“, који је пре „симбол живота“ него индивидуализован тип. „У композицији романа овај лик, уз то, има функцију да наговести затворену фабуларну линију у делу, и да истовремено фабулу учини етеричном, тајновитом, отвореном и неизвесном.“ (Радуловић 1994: 203–204)

„Даниловић је био знан многима и на различите начине. Старци су га уважавали као храброг командира у борбама за Скадар, неки чак као свога

претпостављеног из чувеног Источног одреда црногорске војске, који је заузео и ослободио Беране, Плав, Гусиње, Пећ и Ђаковицу. Сви метохијски ловци као некадашњег бољег стрелца између Белог Дрима и Дечанске Бистрице. Шиптари су га поштовали као великог врача, лечитеља и суседа, често дародавца. Међу њима је било и неколико десетина старијих који су га штовали као спаситеља. Одбио је да их стреља 1912.

О њему се говорило као о колекционару дивљих звери, пасионираном виноградару и добром родитељу. Ово се односило на његовог вижљастог унука, сврдло и чигру, којег је отхранио без женске руке, његова снаха беше надигла реп и штукнула у Србицу код Косовске Митровице, оставивши му дете од две и по године.“ (19)

Промена Атанасовог статуса у друштву биће праћена сменом друштвено-историјских околности које ће се у роману више пута иронизовати, на појединим местима чак карикирати, а имплицитном аутору отворити простор за обрачун са режимом путем сведочанства о појединачним судбинама чланова своје породице.

Приповедач ове промене приказује на илустративан начин, наводећи изводе из вести различитих новина током више деценија, које су различито обавештавале о карактеру Атанасове кривице и историје: „Учвршћује своју славу“ (1913, *Глас Црногораца*), „поткопавају темеље нове државе“ (1921, *Радикалске новине*), „не да се поткупити од режима“ (1930, *Демократија*), „сумњиве репутације“ (11938, *Полиџика*), „херој из три рата“ (*Билџен* Главног штаба за Косово и Метохију), „на превару узео из команде места у Дечанима оружје и усмртио пет недужних људи“ (*Јединство*, 1945).

Општи читалачки утисак који се стиче о Атанаску јесте да је он неприкосновен носилац вредности којих више нема, човек двоструке природе – једне „метохијске, питоме и бујне“ и друге „планинске, сурове и нагле“, у чијем су се карактеру слила минула времена. Динамизам који га обележава даће печат и причи о њему, а роман попримити карактеристике акционог филма, у којој се техником монтаже смеђују различите сцене. Важно је истаћи да са фабуларним оквиром о убиству и сахрани приповедање о Атанаску тече ретроспективно, док се реминисценције на Косово из перспективе аутора-наратора могу пратити линеарно (идеализовано Косово, срећно детињство, рат и отимање).

Приповест о стожеру епске наратије гради се, како је већ речено, разноврсним техникама приповедања, из различитих тачака гледишта и, сходно томе, пригодним језиком и стилем. Најкарактеристичнији моменат у сижеу јесте изношење завршних речи на суђењу Атанаску Даниловићу, при чему прича добија на целовитости, када је о форми реч, и потврђује врхунску уметничку стилизацију и умеће. За представљање овог догађаја аутор је користио технику која је у теорији прозе позната под називом **сукоб наратива**.<sup>5</sup> Неприкосновеном нараторском вештином, служећи се административним стилем и вештим конципирањем, аутор је успео да дочара атмосферу на суђењу и дода свом приповедању неопходну енергију потребну за окончање приче.

5 Говорећи о супротстављању наратива, Х. П. Абот узима за пример суђење које види као „један гломазан наративни преглед, у коме се појављују два низа сукобљених аутора, при чему сваки покушава да да предност својој верзији приче наглашавањем разних елемената наратива ради постизања реторичког ефекта. Током тог надметања многе приче у њиховим наративима бивају наизменично изнете и оповргнуте, све до тренутка када одбрана и тужилаштво дају завршну реч.“ Н. Р. Абот, *Uvod u teoriju proze*, 282.

Неизвесност и напетост која од почетка до краја прате Атанаскову историју врло рано је у критици препозната као криминалистички сиже и прича о крвној освети, познатој на Косову и Метохији: Нена је била силована пред мужевљевим очима, који је „крвнике своје части“ касније стигао и пресудио им. Један од нападача био је син младе Албанке која се убила због стида што јој је Атанаско открио лице пред другима. О свему томе Светолик ће сазнати касније, када је већ био мртав шести члан одметничке групе.

Роман се завршава приказивањем Атанаскове сахране. Тон се смирује, атмосфера је камерна, а последња реч која остаје да одзвања јесте: „Збогом“. На овом микроплану потврђује се констатација да је мисао о смрти и пролазности тежишна тачка брижљиво грађене композиције и идеје дела.

Последња тематска окосница, прича о Атанаску Даниловићу, неодвојива је од аутобиографске која уређује, заокружује и даје смисао целокупном наративу. Једна изнедрјује другу. Стари рукописи и сећања на Метохију реактуелизују приповест о Светоликовом деди, а епизоде из ове мање, кохерентније целине подстрек су за приповедање о себи и својој породици.

Већ је речено о кретању времена у смислу приказивања догађаја на различитим приповедним нивоима. Расплинути аутобиографски одломци сачиниће колаж као начин представљања Метохије, чије ће се слике кретати од сећања на незаборавно, лепо детињство и идеализовану Пећ, преко апокалиптичног приказа рата (тутњава домаћих и дивљих животиња) до последњих дана, осећања нове, непријатељске атмосфере и антиципације будућих догађаја.

Хронотоп Метохије који аутор доноси највећим делом има особине *срећног простора*. (Bašlar 2005: 23) Једино ту се проналази уточиште, смисао и мир. На општем плану, *штоифилија* ће, посматрана кроз визуру и временске и просторне дистанце, обележити целокупно стваралаштво Данила Николића.

Између редова о реминисценцијама на детињство и Метохију, уметнути су делови „уместо дневника“, који нису временски ни просторно локализовани, већ сигнализирају да је реч о приватном ауторовом животу и непосредном окружењу. Неки фрагменти нарочито су обојени хумором, попут развијених епизода „Прича из радија“ и шале са ислеђивањем пријатеља Теше. „Прологомена за Дачу“ коју потписује ауторова кћерка Лидија Николић извргава рутлу језик научне критике и сродних дисциплина чија се методологија не може применити у тумачењу књижевног дела, а илуструју је филозофске спекулације Јагоша Шага Шеша, јединог филозофа у Пећи. У аутобиографским одломцима прати се основна нит дела, те су предочени као лице и/или наличје преостала два наративна плана: опште слике промена прилика на Косову и Метохији или су пандан причама о Светолику и Атанаску. Контрастно постављање позиције ја-они аутору служи за карактеризацију, везивање и формирање *слике светиша*.

Говорећи о граници у проповедању о себи, теоретичар Абот дефинише *извођачку функцију* наратива. „(...)Укратко, сви наративи било које дужине стварају светове са све четири димензије простора и времена. Те светове насељавају ликови који имају сопствене унутрашње светове који могу да преокрену емотивну и интелектуалну атмосферу која је доминантна и чак да се прошире ван простора и времена наратива. [...] У овом смислу, наратив представља: уметност стварања и схватања света.“ (Abot 2009: 261)

Свет који је створен у роману *Власници бивше среће* Данила Николића није само приповедни свет. Он носи привлачност непосредног живота и добија шире значење. Визуализација предочених догађаја је непосредан утисак који се јавља

при првом сусрету са њом, како због динамичности, следственог мењања тачака гледишта тако, првенствено, због мозаика и монтаже различитих сцена. Да ли је (иако је на појединим местима лична тако да буде искуствено проверљива) управо својом композицијом и поруком ова књига универзална тек толико да не оставља равнодушним?

### Литература

- Abot 2009: Н. Porter Abot, *Uvod u teoriju proze*, Beograd: Službeni glasnik.
- Bal 2000: Mike Bal, *Naratologija*, Beograd: Narodna knjiga, Alfa.
- Башлар 2005: Гастон Башлар, *Поетика простора*, Чачак-Београд: Градац.
- Бергин 1988: Ричард Бергин, *Разговори са Исаком Синџером*, Горњи Милановац: Дечје новине.
- Bužinjska, Markovski 2009: Anja Bužinjska, Mihal Pavel Markovski, *Književne teorije XX veka*, Beograd: Službeni glasnik.
- Микић 1988: Радивоје Микић, *Опис приче*, Ниш: Просвета.
- Николић 1997: Данило Николић, *Власници бивше среће*, Београд: Нолит.
- Prins 2011: Džerald Prins, *Naratološki rečnik*, Beograd: Službeni glasnik.
- Радисављевић 1996: Зоран Радисављевић, „Власници бивше среће“, *Полишка*, Београд, 31. III 1996.
- Радуловић 1994: Милан Радуловић, *Обнова традиције*, Београд: КЗ Звездара.

## NARRATIVITY OF THE NOVEL *VLASNICI BIVŠE SREĆE* BY DANILO NIKOLIĆ

### Summary

The term *narrativity* describes the qualities that distinguish a narrative from all nonnarratives. What Danilo Nikolic's book *Vlasnici bivše sreće* makes narrative is its structure and how different things are incorporated in the unity. Using the technique of montage, the writer has created an interesting work of composition: it consists of newspaper clippings, parts of the old manuscripts, segments from the book, the author notes. The modern way of narration is the use polychronic narration. Regardless of the apparent dispersion form, the major/basic idea of impermanence and constant coherency of motives which associates different segments; numerous stories in the story allow the possible observation of the work as a comprehensive structure. Between fiction and truth, Danilo Nikolic has created a unique style that will mark the rest of his novels and allow them to be read in a particular context.

*Key words:* Vlasnici bivše sreće, structure, fragment, fiction, narrative

Sena Mihailović





Светлана Рајичић Перић<sup>1</sup>  
*Крађујевац*

## ЛОВ НА ЛЕПТИРА У ЧИТАЊУ ПАВИЋА: (САМО)ПРЕПИСИВАЊЕ ИЛИ ДЕТЕРМИНИСАНИ ХАОС?

Ако Павићев опус (у малом и великом) видимо као динамични нелинеарни систем, као бифуркацију, библиотеку, речник, андрогино биће, укрштене речи, палимпсест, хипертекст... онда ће његово читање, говорено језиком теорије хаоса, бити лов на лептира у ентропичној цитатној и метатекстуалној мрежи. Оно ће имплицирати и тражење доминантни у разуђеном систему Павићевих дела, јер у њима проналазимо тзв. „сличност себи“, као што увиђамо да постоји изражена тенденција да се овај систем, нарочито приликом читања, среди.

Будући да његов систем показује све неопходне особине да бисмо га сматрали хаотичним, односно: 1) зависи одакле и како се почиње читање (тј. зависност система од почетних услова), 2) којим редом се распоређује (тј. помичност елемената у систему) и 3) има мноштво аутоцитатних места (тј. периодичност њихових орбитала је честа) показује се да је у низу приступа његовом обимном делу и овај могућ и нешто другачији од осталих.

Хаос је део система, а никако изван њега. Наше истраживање показује да је текст жив у својој промени, да се периодично сређује, урушава, хаотизује...

*Кључне речи:* хаос, теорија хаоса, ефекат лептира, читање

Свако читање захтева аксиолошки став, хтео то читалац или не. Било да му се текст нуди као разбигра, лака или тешка литература, он провоцира на вредносно одређење. Чини нам се да од друге половине 20. века има мало текстова који се једногласно проглашавају високим или ниским, што је вероватно последица природе епохе, јер је савремена вредност сва у подрхтавању, а треба прихватити да се продор тривијалног, ниског и ефемерног у уметност може сматрати вредним. Треба такође прихватити и покушај измирења научног и медијског модела света. Стога се често јављају опречни ставови и оцене уметничких квалитета истих дела, а оно што је покренуло наше размишљање је оштра разлика у вредновању опуса Милорада Павића. Након година лаке анонимности (поезије и приповедака из 70-их), после низа тзв. „лексикографске парадигме“ (термин А. Јеркова), Хазарског речника и Предела сликаног чајем, наступа теоријско-интерпретативно-херменеутички низ година у читању Павића (80-те и ране 90-те)<sup>2</sup>, потом глорификацијски период у књижевној критици који се временом исцрпљује (у раду Петра Пијановића), али још увек траје и тече напоредо с таласом памфлетских и нихилистичких аксиолошких читања (од краја 90-их и почетком 21. века, код Миливоја Марковића, Љиљане Шоп, Владимира Димитријевића, Александра Гаталице, Јасмине Ахметагић). Ови опречни ставови су били директна про-

1 srp1974kg@gmail.com

2 У низ тумача и теоретичара, читача и интерпретатора из тог времена треба убројити Јована Делића, Јасмину Михајловић, Александра Јеркова, Мирољуба Јоковића, Павла Зорића, Ивана Негришорца, Предрага Палавестру, Драшка Ређепа, Владету Јеротића, Николу Милошевића, Нова Вуковића...

вокација да још једном проговоримо о Павићу, тумачећи га помоћу кључа теорије хаоса, теорије која истражује моделе и системе који су идентични његовом.

Без обзира што Павић није свесно пројектовао теорију хаоса на своје текстове, они посматрани као целина без граница показују особине детерминисаног хаоса, вероватно због тога што сама деконструктивна постмодерна носи њене поставке. А потом такође није случајно зашто су се истраживачи теорије постмодерне послужили идејама о хаосу.

Припремајући темат о теорији хаоса у Трећем програму, Карел Турза 1990, говори о многовековном искључивању хаоса из „оног бивствујућег с којим су рачунале природно и друштвенонаучне (историјске) онтолошке замисли“ (Турза 1990: 252), под утицајем још Аристотелове идеје о хаосу као „празном простору“. Ми се, међутим, враћамо на Хесиодово схватање да хаос није празан, он је „свеукупни превременски садржај света у стању неразлучености и неодређености“ (Турза 1990: 252). Идући даље, хаос постаје детерминисани, у себи одређени систем.

Ако Павићев опус (у малом и великом) видимо као нелинеарни систем, као бифуркацију, речничку или лексикографску парадигму, библиотеку, андрогино биће, укрштене речи, палимпсест, хипертекст... онда ће његово читање, говорено језиком теорије хаоса, бити лов на лептира у ентропичној аутоцитатној мрежи, као и у мрежи секундарних текстова о значењима и вредности тог опуса. Оно ће имплицирати и тражење детерминанти (поетичких правила,) у хаотичном систему Павићевог дела, а у рецепцији сретање са очаравајућим шареним фракталним облицима, који донекле објашњавају примамљивост овакве литературе.

Иако теорија хаоса потиче из природних наука и везује се за проучавање природних и математичких динамичних система (као и економије и профита али и динамике флуида), она је нашла своју примену и у друштвеном пољу, теорији комуникације и нарочито у постмодерној уметности која преферира нелинеарне, разуђене и ентропичне системе. Једна од њених кључних хипотеза јесте да, упркос тежњи да се систем распе, децентрира, експлодира, (Павић каже да његово дело воде центрифугалне силе (Ређеп 1990: 1981), а оне су те које доводе до расипања) постоји и супротна тенденција, да се самоорганизује и по принципу „сличности себи“ доведе у некакав самосвојствени поредак. Та понављања по себи, „као да“ Ја, показују велику учесталост и у својој неправилности су ипак слична. Природни облик којим се најчешће илуструју овакви системи је облик броколија. Визуелно, геометријско представљање тих понављања један од твораца теорије хаоса Беноа Манделбро, назива фракталима, по етимологији са латинским „fractus“ али и по визуелној сличности са размрсканим стаклом<sup>3</sup>. Он их доводи у везу са психоделичном уметношћу 60-их и формама које упућују на природне облике и људско тело. Значи, фрактали су за нас слике неправилних понављања појава (овде мотива, ликова, икониких знакова или читавих прича код Павића), што није први пут да Павића сагледавамо у ликовном кључу ( ми бисмо рекли анапстракцији). Сlike које су распарчане, али из далека предивне шаре и привиди облика. Сlike које су истовремено и расечене пукотинама на крхотине, и које ти шавови чине целином. Фрактал је применљив у опису појма интертекстуалности, где један текст упућује на више других, као и на интратекстуалност, где текст реферише сам на себе већи број пута (што је очигледан при-

3 У тексту Фрактали-геометрија природе, Беноа Манделбро говори о термину „фрактал“ и о томе да „фрактални објекат изгледа исто проучаван издалека или изблиза- он је себи сличан.“ (Манделбро 1990: 282).

мер код Павића). Сама интертекстуалност је фрактална слика кретања мотива, идеја, текстова у хаотичном систему литературе, Борхесовски схваћеном.

Следеће важне поставке теорије хаоса су тзв. „ефекат лептира“ (Е. Лоренц), и други, како га назива Јан Персивал „фидбек“- односно одговор система на спољашње супротне утицаје. Наиме, у нелинеарном систему, (подсетимо да је такав микро свет Павићевих романа, као и цео његов опус, али и бифуркациони систем српске књижевности с краја 20. века), и најмање одступање (чак и изван њега) може да произведе катаклизмичне последице. Илустративно, кажу теоретичари хаоса, замах крила лептира негде у Бразилу може да изазове торнадо у Тексасу. Тако су Манекени Бруна Шульца, негде у Пољској или Борхесови лавиринти негде у Буенос Аиресу били лак померај лептирових крила, који је покренуо Павића, а овај довео до торнада у српској књижевности 80-их година прошлог века. Ефекти те „непогоде“ (није случајно што се служимо временским метафорама јер је теорија хаоса теорија метеорологије и облака), су довели до постепене глорификације Павићевог опуса као и система Павићевске парадигме у српској књижевности (на челу са Гораном Петровићем). Низ урушавања долази после олује култа и подједнако је снажан, а предводи га Јасмина Ахметагић. Треба ухватити лептире, једно од читања Павића може бити и тај трк с мрежом у руци. Желимо да сачувамо Павићево стакло од размрскавања, (тако што ћемо указати да његова идеја није комерцијални захват, нити пуко додворавање читаоцу како би постао гуру упросеченог читаоца 21. века, већ да показује све елементе детерминисаног хаоса- а тако се у савременој физици и математици описује свет) као што желимо да се вратимо на једног лептира (у овом случају углавном Ј. Ахметагић и њен памфлет), и ублажимо његове замахе крилима.

Теорија хаоса из више разлога је применљива на читање и тумачење Павићевих текстова. Она је постала нарочито популарна у књижевности 80-их и 90-их година с писцима поп-фантастичне књижевности (А. Кларк, М. Крајтон-Парк из доба јуре, Т. Стопард-Аркадија), а Павића без савременог концепта фантастичног нема. Ова фантастика је заснована на урушавању и инверзији фантастике с кључем што уосталом чине сви постмодернисти. Фантастика не као бајка већ као првостепени незачудни свет који производи нашу реалност. Зато ће читатељке извући из књиге Витачу Милут, а књига ће ући „у живот сам“ као употребни предмет за гатање, како каже Јасмина Михајловић поводом Последње љубави у Цариграду (Михајловић 1994: 1394). Сва дела „метафикционалног карактера која се служе методом одражавања, бифуркацијама, синегдохамима и сл. и баве се прелазима из хаотичног стања у поредак“ (Шнел 2008: 688) подесна су за интерпретацију помоћу теорије хаоса, а такво је и Павићево дело, јер сваки његов текст замишља процес реконструкције, свођења плурала на појединачни поредак или новонастали смисао. Тај нови смисао или истина није искључив, али је могућ. Она постулира са целокупном постмодерном епохом, а посебно с филозофијом постструктурализма, и у том светлу Кетрин Хејлс ову „new paradigm of order disorder“ види као ознаку концепта целе модерне (савремене-С.Р.П.) културе. Она сматра да је хаос уз појмове еволуције, релативности и квантне механике носећи појам друге половине 20. века, као што је идеја била носилац културе његовог првог дела. То је, можда, кључна забуна Јасмине Ахметагић, која од Павићевог текста, који не жели да заврши у идеји ( његова идеја је готово увек унапред дата) тражи текст модерне, у коме ће климакс читања бити награда за читаоца- спознаја идеје писања. Идеја да се повежу знања модерне математике, физике, динамике са литературом није нова. Сви знамо шта је за целокупну

уметност с почетка 20. века значила Ајнштајнова теорија (она је жива и код Павића кад просторно замишља књижевно дело као „скулптуру коју треба сагледа-ти из више углова” (Јерков 1992: 38)). Павић каже да можемо да „уочимо односе између уметности и наука у протоку покољења. Монаси са Синаја и Атоса можда су открили један мали „систем Мендељејева“ у области ван хемије... међу њима и књижевност. Али, истраживање ових сложених односа захтева више од двадесет година. Ми ћемо, дакле, препустити тај задатак 21. веку заједно са погрешним или правим порукама наше епохе“. (Павић 1990: 1868). Помало смо се пронашли у овом Павићевом позиву да се оствари овај чудесни спој и објасни ред у његовом хаосу.

Постоји више реализованих услова који омогућавају да теорију хаоса можемо да применимо на Павићев књижевни систем. Овај систем је нелинеаран, испуњава све услове да га можемо сматрати хаотичним (тј. зависи од почетних услова, елементи у систему су помични, а њихова фреквентност је велика), систем је истовремено детерминисан (поетичким поставкама постмодерне) и афирмише случај (систем вероватноће) што укључује и двојаку концепцију физичких категорија времена и простора, он је визуелан и можемо га представити помоћу компјутерског фрактала (у пракси, тај фрактал се ствара у читаочевој свести, његов мозак је замишљени рачунар), везан је за вирелни свет компјутера<sup>4</sup>, а програм случајног избора је уписан у текст, што избором нелинеарне лексикографске или неке друге форме што Правилима игре. Игра је читање, она има унапред постављена правила и Павић их обично даје у пролозима или аутопоетичним текстовима. У тој игри се може бити почетник али и велемајстор. Први се забавља у почетничкој еуфорији изазваној игром, други трага и комбинује, посвећено улаже своју машту, знање и енергију у игру.

Први услов да бисмо хватали лептире јесте да је систем хаотичан, а Павићев систем то јесте, јер је децентриран и сви елементи његове структуре су помични.<sup>5</sup> Хаотичан систем је, за разлику од квантног, детерминисан и обавезно је нелинеаран. Детерминанте тог система су опште постмодернистички концепти интертекстуалности, визуелизације писане уметности, хипертекстуалности, метатекстуалности, нове текстуалности, проблематизације субјекта и привида слободе, али и специфичности Павићевске парадигме, као што је брзи ритам и фреквентност аутоцитатности или жанровска преоблачења текстова (песме у причу или драму и тд.). Да бисмо га дефинисали као хаотичан систем мора да поседује и друге особине:

4 Да је „Хаос наука доба компјутера“, каже Јан Персивал у Хаос: наука за стварни свет, Трећи програм, зима 1990, стр. 255.

5 Око овог „проблема“ Јасмина Ахметагић непотребно полемисе с „Новом текстуалношћу“ Александра Јеркова, који тврди да је средиште у Павићевом Хазарском речнику уништено. Оно није уништено, оно је помично и замениво. Средиштем може у сваком тренутку читања постати нешто друго, али како је замениво, оно и нема статус правог средишта. Узалуд је да покушавамо да сведемо или приближимо Хазарски речник моделу модерног романа, иако је то једна од замисли у студији Унутрашња страна постмодернизма: Павић, Јасмине Ахметагић. Заговарајући аксиолошки модел на чијем врху је парадигма модерног романа, сви Павићев текстови, који нису блиски веома су неукусно (иако стручно) интерпретирани. Критеријум вредности је заснован на концепцији целине и смисла, и не трпи фрагмент, симулацију, игру, бесмисао, привид слободе и „безусловну немиметичност по сваку цену у којој се губи смисао фантастике“ (Ј.А.). Можда се овде мора прихватити чињеница да је реч о игри, коју увек Правила као и појам игре држе на окупу као целину да се не распе. Смисао игре је да се игра изводи (у игри читања да се чита) да се понавља, сва позната места су радост препознавања и охрабрење играча, који на свом путу кроз игру наилази на велике тешкоће и мора да их решава (тумачи тајне, нонсенсе, падове ни у шта).

а) Он мора да зависи од почетних услова; Почетни услови у овој теорији представљају замах лептирових крила. Тај лаки покрет може бити пресудан за разумевање и вредновање текста, у овом случају превредновање јер доказујемо хипотезу о Павићевом опусу као детерминисаном хаосу. Они подједнако могу бити и епистемолошки и катаклизмични, зависно од појединачног критичког читања. Рецепција и схватање Павићевог опуса заиста зависи од тога да ли читање Павића почињемо од Борхеса<sup>6</sup>, од Шульца<sup>7</sup>, од његових аутопоетичких написа, од његове поезије из Палимпсеста или раних приповедака из Гвоздене завесе или од Хазарског речника, што је најчешћи школски случај, или пак уназад од Стерна или из филозофског дискурса од Дериде, Лиотара или Лакана или од афирмативне или негативне књижевне критике), тј. да ли се овако или онако сналазимо у мрежи интер и интратекстуалности, хипертексту и критичко-методолошком апарату. На унутрашњем плану безброј примера илуструје ову зависност од почетних услова (или бар поставља питање да ли у књижевности могуће створити ситуацију која побеђује трајност трагова које је читао аутор, и замењује их алтернативним записима публике). Ако Павић у својој драми Кревет за троје, кратка историја човечанства, интерактивна модна ревија с певањем и пуцањем (иначе насталом „пресвлачењем приче из збирке Коњи Светог Марка, каже „Приликом куповине карата гледаоци бирају да ли хоће да уђу на мушки или женски улаз“ (Павић 2005: 8), ток драмске игре би требало да зависи од тог избора. Већину својих драма он назива интерактивним, али и целокупну замисао књижевности базира на идеји дијалога и међусобних утицаја аутора, текста и публике. Да ли јој тиме подилази- ми не мислимо да је тако, треба данас подстаћи читање, па било оно и забава. Павић је рекао да је „био крајњи час да нова покољења писаца изађу пред читаоце и врате их књизи“ (Павић 1991: 240), као накнаду за „мањак љубави у нама“. Бар постоји замисао да је важан распоред читања, односно почетни услови, а да ли је она успешна, о томе за сада нећемо расправљати. Она јесте теоријски утемељена. Тако је, пратећи ову идеју, важно да ли смо већ прочитали причу из збирке, или је смер ретроградан, да смо се вратили на њу.

б) Мора да поседује помичност елемената у систему; (сваки Павићев текст помичан је у самом себи као децентрирана структура, као што су помични и цели текстови који се претварају из песама у приче или из приповедака у нове драме или романи или се отржу из једног контекста па укључују у контекст другог текста као што је случај са Малим ноћним романом кога је „прогутао Предео сликан чајем“, како каже Александар Јерков (Јерков 1990: стр. 165)<sup>8</sup>. Помичне су и личности које се слободно крећу међу текстовима, као и читаве приче у виду аутоцитатности. Један од циљева јесте да се постигне вертиго, најчистији облик безрезервне игре који изазива екстатично задовољство.

6 Будући да је познавање Борхесовских фигура библиотеке, енциклопедије, књиге, огледала, сна... кључ за читање Борхесовске парадигме постмодерне, сасвим је сигурно да ће доживљај и разумевање Павићевих књига бити различито уколико имамо или немамо тај кључ у својим рукама. Још даље, занимљива компаративна студија Васе Павковића Прилог књизи о измишљеним бићима, замишљена као дописивање Борхесовог Приручника фантастичне зоологије, свакако баца додатни споп светлости на Павићев Хазарски речник. (Павковић 1990:1922–1927)

7 У тексту Тајни живот професора Павића Немања Митровић (Митровић 1990: 1936–1939) говори о томе како је Павић почетком 80-их гостујући у једној радио емисији заљубљено говорио о Манекенима Бруна Шульца. Претпоставимо да је овај Павићев извор оставио траг на његовом стварању.

8 За ову сврху је непотребно да понављамо сва већ истражена пребацивања унутар Павићевог књижевног пројекта, и у том контексту ћемо као исцрпну студију навести управо поменути књигу Ј. Ахметагић.

в) И периодичност његових орбитала мора да буде честа. (периодичност тих понављања самог себе је веома честа, да је поједине интерпретаторе навела на закључак о мањку инспирације самог аутора те је он запао у очај самопреписавања. Тако је размишљала Ј. Ахметагић).

Павићев литерарни свет, **дакле**, јесте детерминисани фрактални стаклени хаос, шарени скрхани цртеж или огледало са светлосним просторно-временским преламањима и пресецима снопова, и заиста се у њему назире обриси целине, слике некаквог могућег света идеја, али није у њему загарантовано да су то само одређени облици. Управо наликује на облаке и мрље које образују некада врло јасне облике а некад остаје нејасан као празнина. Само та Празнина није празна већ Привид празнине, који је пунији од Празнине (разлику је увидео и Кишов Јешуа из Приче о мајстору и ученику), јер Привид је оно што јесте и оно што није, а Празнина само оно што јесте. Празнина је Аристотелов, а Привид празнине Хесиодов хаос. Овако гледано, у питање се доводи дедукција као логичка операција *par excellence*. Оно што нас привлачи оваквој парадигми јесте и поглед на Павића у светлу поетике визуелног. Наиме, стално се говори о Павићевим временским експериментима и специфичном темпоралном моделу. Још 1976. Момчило Миланков говори да је реч о „својеврсној игри преплитања временских планова“ и да се „у једној жижи налазе сва она три Августинова презента“ (Миланков 1976: 816). Александар Јерков 1990. говори да је „визија сталних промена света у Павићевој прози преобликована кружним схватањем времена, па кружење текстова и сустицање времена и простора теку напореда“ (Јерков 1990: 184). Владета Јеротић истиче сличност у схватању времена код Бергсона и Павића, где „сваки моменат носи у себи свеукупни ток прошлости и сваки је нови непоновљив“ (Јеротић 1990: 1875-1881). Јасно је да се време надилази и проблематизује, било да га гледамо митски, историјски или физички. У питању је оваплоћење Хајдегеровске идеје о превазилажењу „вулгарног појма времена“. Било да га своди на вечно сада у нама као психолошки показатељ јединог људског мерења, мерења трајањем властитог живота а не појма живота, или екстензира садашњост низом симултаних токова, било да садашњост своди на тачку, те је тако поништава и на томе заснива многе фабуларне тајне и резове у причи, он сигурно јесте писац који преиспитује поетику времена. Теорија детерминисаног хаоса спаја два модела времена у један, онај детерминистички, где је будућност одређена прошлошћу (код Павића је овај концепт приметан у причи о древној подели на кенобите и идеоритмике која условљава данашње поделе уметника- из Малог ноћног романа) и онај теорије вероватноће, по коме будућност не може бити аполутно одређена прошлошћу (јер, у крајњем случају, будућност јунака зависи и од читаоца, као у случају Витаче Милут).

Али, немиметичност слике јесте оно што је стална Павићева преокупација. Од иконе као стварнијег света до анапстракције као симулакрума. Слика и визуелно се јављају на велики број начина, готово да можемо пратити историју идеје сликовног писма, од иконе, преко тарот карата, мапа, укрштеница... до 20-овковних апстрактних, концептуалних и постмодерних значења слике. Све у корак с временом јер је 20. век доба визуелизације културе. Не случајно, говорећи на отварању Сајма књига 1990. О Краткој историји читања, он њене почетке види у манастиру Дечани „где је на фрескама приказана лоза старе српске владарске, светитељске и списатељске династије Немањића“ (Павић; 1991: 239). Дакле, са сликом све почиње, а у њој је исходште и данашњег читања. Зато нема Павићеве књиге у којој не пуцају оквири слика, где јунаци не шетају слободно из-

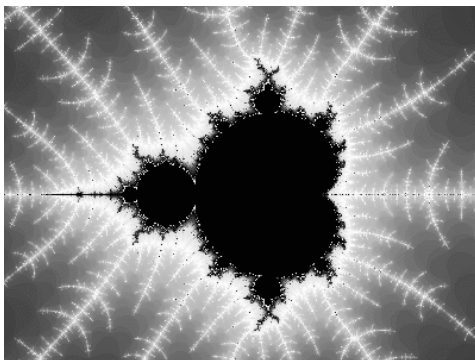
међу две реалности- физичке и уметничке. Како описати Павићеву визуелност? Она је постмодерно преиспитивање апстракције започето у концептуалној уметности. Сличност између ова два погледа на апстракцију је што оба само користе визуелно као подлогу за „ концептуалну и језичку детерминисаност уметничког рада“ (Шуваковић 2011: 85). У постмодерној деконструкцији апстракције у једном делу се спајају елементи представљачког (миметичког) и апстрактног модела уметности. Форма и стил су усмерени ка томе да еклектички спајају апстракцију и фигуративно, па настају симулације апстракције. Тако Павићеве слике стално самопроизводе оно непредстављиво. Он почиње с парадигмом иконе која нема оквир и спаја се са светом. Она сама је представљачка слика теолошке реалности, а за нас апстрактна представа непредстављивог сакралног света. Како их Павић спаја? У примеру из Малог ноћног романа то је очигледно. Павић наводи да је Хиландар био само слика једног другог, сањаног небеског града. Конкретан релитет-манастир је доведен у везу с религиозном ониричком визијом-небеским градом. У икони је модел Павићеве визуелне анапстракције. Она се по канону самоумножава, а не по миметичком моделу или узору на физички свет.

На идеји фрактала се заснива и Бодријарова теза да је трансценденција разбијена у хиљаде фрагмената, који су као ситни комади огледала, али у њима се још увек може назрети сопствени лик (Бодријар 1993: 168). Фракталне слике су и фрагментарне и целовите, оне у себи поседују моћ бескрајних понављања, будући да им погодује електронска форма умножавања, оне творе слику слике- симулакрум. Задовољство настаје из понављања, умножавања самог себе (није ли то парадигма Павићевих самопреписивања, а не само преиспитивање истог текста у другом оквиру и контексту?) у чему му помаже електронско средство (ова истраживања мултимедијалних могућности путем ЦД-интерактивних игрица и интернет прича и романа првобитно припадају Павићу у нашој књижевности, иако су компјутерски експерименти везани још раније за сигнализам, али је то ангажовање машине битно различито од овог, јер оно превасходно афирмише случај као ствараоца, а субјекат стварања своди на програмера и задавача почетних услова у програму стварања). Под утицајем Бодријаровог размишљања, који о фракталима и хаосу говори са становишта видео културе и погубности симулакрумских слика, Шуваковић каже да то задовољство није когнитивно (бар не доминантно сазнајно), оно је чулно. „У тим сликама као и у порнографским сликама не тражи се имагинарно царство, него вртоглавица и узбуђење њихове површности“ (Шуваковић 2011: 279).

Како се Павићу често пребацује за површност, своди се на убијање досаде забавом, можда су управо појмови досаде и забаве схваћени по деконструктивном моделу. Са досадом је ствар јасна, у новије време су је појаснили феноменолози. Хајдегер, наиме, сматра да постоји више типова досаде, од оне површне до дубоке досаде. Ова прва, несутинска, треба да постане сутинска, тако што ћемо изабрати било шта што ће нам задржати пажњу. У досади је време победник над нама, уколико успемо да је победимо то ће значити да смо надиграли време као квантитет. Тако Лаш Свенсен у Филозофији досаде поводом овога каже да: „Убијање времена на изванредан начин нема предмет, јер оно што нас занима нису сама активност или сам предмет којим се занимамо, већ занимање као такво. Тражимо нешто чиме ћемо се занимати да бисмо се ослободили празнине досаде. Када успемо да се стално занимамо нечим, време нестаје као време у корист онога што га испуњава“ (Свенсен 2004: 125). Није ли ово нуђење забаве као убице досаде стална Павићева тежња да се литературом победи време, а то у

људском свету значи да се одагна мисао на смрт. Са друге стране, оно што ће за-  
посести досаду и време није било шта, већ књига, али услов да би то учинила да-  
нас више није идеја коју она носи већ њена забавност.

Заступајући идеју о плуралитету истина, што је најбоље презентовано за-  
мишљу о многострукости извођења читања, као и намерним поступком „ства-  
рања ничега“ (чувених места антиалегорија код Павића, као нпр. „Васпитање  
биља постаје излишно и лоћике, које је било довољно посадити наглавце, па да  
постану питоме, на оваквоме сунцу, подивљају опет“; (Павић 2004: 90), Павић се  
понаша као заговорник теорије хаоса по којој, како каже Вилим Флусер, „треба  
поредак посматрати као статистички специјалан случај хаоса“, па у том свету где  
су закони статистичке вредности, истина губи сваки смисао и зато „уместо кла-  
сичне потраге за истином, што у ствари јесте филозофија, користимо рачун ве-  
роватноће и истину посматрамо као недостижни хоризонт вероватноће“ (Флу-  
сер 1990: 277). Тако истина није откриће, истина је код Павића производ случаја,  
у томе је игра, алеа, нема гаранције да ћемо је добити. Попут заговорника хаоса  
Павић фаворизује случај, али га укључује у поредак реда и одређености.



слика 1: један од могућих начина визуелног представљања фрактала

Хаос је део система, а никако изван њега. Тако је унутрашњи хаос Павићевог  
опуса део система српске књижевности постмодерног доба, а на овај начин ви-  
димо како се оба система понашају као живи организми у својој промени. Хаос  
се периодично сређује, урушава, хаотизује... То му непредвидиво омогућавају  
лештери.

#### Литература:

Јерков 1992: А. Јерков, *Нова текстуалност: огледи о срској прози постмодерног доба*,  
Никшић–Београд–Подгорица.

Ахметагић 2005: Ј. Ахметагић, *Унутрашња страна постмодернизма*: Павић, Београд:  
Рашка школа.

Свенсен 2004: Л.Ф.Х. Свенсен, *Филозофија досаде*, Београд: Геопоетика.

Шуваковић 2011: М. Шуваковић, *Појмовник теорије уметности*, Београд: Орион арт.

Павић 1989: М. Павић, *Коњи светог Марка*, Београд: Просвета.

Павић 2002: М. Павић, *Две интерактивне драме*, Београд: Дерета.



- Павић 2004: М. Павић, *Предео сликан чајем*, Београд: Новости.
- Šnel 1945: R. Šnel, *Leksikon savremene kulture*, Београд: Plato.
- Турза 1990: К. Турза, *Изазов хаоса, Београд, Трећи програм, зима*, Београд, 251–252.
- Персивал 1990: Ј. Персивал, *Хаос: наука за стварни свет*, Београд, Трећи програм, зима, Београд, 252–258.
- Манделбро 1990: Б. Манделбро, *Фрактали - геометрија природе*, Београд, Трећи програм, зима, Београд, 281–286.
- Павић 1990: М. Павић, *Писањин у име оца, у име сина, или у име духа браћинства*, Београд, Књижевност, 11–12, Београд, 1862–1868.
- Јеротић 1990: В. Јеротић, *Милорад Павић - човек изре и човек који се изре са временом*, Београд, Књижевност, 11–12, Београд, 1875–1881.
- Ређеп 1990: Д. Ређеп, *Сан отровних огледала или Павићева кабала*, Београд, Књижевност, 11–12, Београд, 1881–1885.
- Павковић 1990: В. Павковић, *Прилози књизи о измишљеним бићима*, Београд, Књижевност, 11–12, Београд, 1922–1927.
- Митровић 1990: Н. Митровић, *Тајни животи професора Павића*, Београд, Књижевност, 11–12, Београд, 1936–1939.
- Миланков 1976: М. Миланков, Милорад Павић, *Коњи Светиог Марка*, Београд, Књижевност, 9–10, Београд, 816.
- Павић 1991: М. Павић, *Кратка историја читања, Београд, Књижевности, 1–2*, Београд, 239–242.
- Ређеп 1980: Д. Ређеп, *За два читаоца одједном, Београд: Књижевности, 3*, Београд, 475–479.
- Михајловић 1994: Ј. Михајловић, *Роман као приручник за читање*, Београд: Књижевност, 1994, 12, Београд, 1393–1395.

## BUTTERFLY HUNTING IN READING PAVIĆ: (SELF)COPYING OR DETERMINED CHAOS?

### Summary

If the opus of Pavić (small-scale and large-scale one) is seen as a dynamic nonlinear system, as bifurcation, library, dictionary, androgynous being, crossword puzzle, palimpsest, hypertext... then reading him, speaking the language of chaos theory, will be a butterfly hunting in entropic citation and metatextual network. It will also imply searching dominants in the dispersed system of Pavić's works, since we find "similarity to itself" in them, just as we realize that there is a distinct tendency that this system, especially during reading, is put in order.

Since his system shows all necessary characteristics to be considered chaotic, that is to say: 1) it depends on from where and how reading begins (i.e. dependence of the system on initial conditions), 2) the order of arrangement (i.e. elements mobility in the system) and 3) there is a multitude of self-citation places (i.e. periodicity of their orbitals is frequent) it is shown that in a number of approaches to his voluminous work this one is also possible and somewhat different from others.

Chaos is part of the system, and by no means beyond it. Our research shows that text is alive in its change, that periodically it puts itself in order, collapses, becomes chaotic...

*Key words:* chaos, chaos theory, butterfly effect, reading

Svetlana Rajičić Perić



Даница Милошевић<sup>1</sup>

Ниш

## ЖЕНСКИ ГЛАСОВИ: ТОНИ МОРИСОН И ГЛОРИЈА НЕЈЛОР

Циљ овог рада је да укаже на то колико је афро-америчка женска нарација важна, кроз интерпретацију романа *Сула* ауторке Тони Морисон и романа *The Women of Brewster Place* Глорије Нејлор из феминистичке перспективе, будући да ова теорија пружа веома значајан увид у живот афро-америчке заједнице и указује на проблеме који су везани за расно и родно угњетавање. Овај рад ће пружати моћ говора гласовима афро-америчких жена који су често ућуткивани, а који преносе значајну поруку о начину на који се третира афро-америчка жена данас и начину на који она превазилази препреке које су последица сиромаштва и дискриминације, а то ће бити приказано на примеру женских ликова у романима споменутих ауторки.

*Кључне речи:* глас, нарација, субверзија, женски колектив, сестринство

### Историјски оквири

Француски историчар Trouillot је у својој књизи *Silencing the Past* јасно указао на двосмисленост појма историје. По Trouillot-у историја означава не само социо-историјски процес, већ уједно и нарацију, односно причу која представља корпус нашег знања о том социо-историјском процесу. Појам историје посматран на пољу афро-америчке прошлости, може се, следећи Trouillot-а, тумачити као социо-историјски процес коме недостаје адекватна нарација. Афро-амерички народ, као маргинализован и расно дискриминисан није имао легитимно право, кредибилитет и могућност да себе уписује у историју, будући да су историју о њему углавном писали други-европљани или белци са америчког континента, што је довело до тога да нарација о афро-америчком народу буде непотпуна, једнострана и тиме некомпетентна. Прича о овом народу је остала недоречена, будући да је глас афро-американаца вековима био ућуткиван и пригушаван механизмима историје која је тенденциозно, вештом манипулацијом, правила поделу на оно што треба споменути (mentioned) и прећутати (silenced), вршећи селекцију над пожељним историјским садржајима. Историјографија САД-а је тако произвела „its own silences on African-American slavery” (Trouillot 1995:19), како би се дистанцирала од своје робовласничке прошлости и могла да пропагира демократију неоптерећена својом неславном праксом као људског експлоататора.

Ако Trouillot сматра да један историјски процес треба да укључује агенте, тј. оне који попуњавају одређене друштвене позиције наспрам своје расе, класе, статуса и улога, затим и актере, који су у интеракцији са чиниоцима датог времена и простора и субјекте свесне свог гласа, онда се може извући закључак да оно што недостаје званичној историји јесу субјекти афро-америчког народа. Афро-амерички субјект се искључивао из историје како не би објавио *своју* верзију историје и истину о ропству, неправди, расном угњетавању, експлоатацији и

1 danicamil@yahoo.com

друштвеној маргинализацији. Оваквом ситуацијом унутар историјског наратива, постало је јако важно оно што афро-амерички књижевни аутори изражавају кроз своје писање, будући да се кроз њихове текстове стиче слика о оним деловима историје који су остали недоречени.

Мало је прича које говоре о искуствима робова током робовласничког периода у Америци или о расној дискриминацији коју човек црне боје коже трпи у доминантној култури белаца. Још мање има прича које су испричале афро-америчке жене будући да су у друштвеној номенклатури биле третиране као најнижи примерци људске врсте, којима се сходно маргиналном положају унутар белацке патријархалне консталације бели човек/бела жена/црни човек/црна жена одузимало право гласа, а самим тим и креирања аутентичног наратива. Уколико се узме у обзир и чињеница да су и мушкарци и жене робови били лишени образовања, као и да су због лошег социо-економског статуса и дискриминације у америчком друштву припадници афро-америчке заједнице имали мале изгледе да се едукују и по укидању ропства, што је резултовало проблемом неписмености, онда су услед немогућности да се глас преточи у писану реч, многи наративи афро-америчких субјеката, а наручито жена остали неисписани и неиспричани.

У друштвено-историјским процесима, афро-америчка жена није могла да оствари своје право како би проговорила као субјект и стала у одбрану свог интегритета. Током покрета за грађанска права, главни актери су били мушкарци црне боје коже, које је предводила мушка фигура Мартина Лутера Кинга, једног од ретких субјеката афро-америчке историје. За време феминистичких таласа, бела жена била је та која се борила за своје захтеве, занемарујући оне које су имале припаднице афро-америчке заједнице. Тек је феминизам етницитета допринео томе да се креира културолошки простор у оквиру којег обојена жена може да објави свој политички дискурс и изнесе на видело искуство које сведочи о дискриминацији, ропству, физичком и психичком угњетавању, сексуалној експлоатацији и другим облицима неправде.

Измештене из епицентра дешавања, у суб-алтерн позицији онога ко нема право гласа, афро-америчке жене остале су ускраћене за то да изнесу своју наративу као сведочанство о друштвеној неправди, а првенствено расној и родној дискриминацији која их је обележавала.

Можда и најбољи пример, како је афро-америчка жена уклоњена из историје је пример Титубе, прве афро-америчке жене која је била оптужена за вештичарење у селу Салем у Америци 1692.год. Неправедно оптужена, само зато што је била црне боје коже и нижег економског статуса, Титуба је заборављена у историји како би се заборавила неправда која је над њом учињена. Пуританско друштво које ју је осудило због наводног пакта са сатаном ју је приморало на лажно признање да је била у контакту са натприродним силама. Због те неправде, Титуба је провела две године у затвору, а њено сведочење пред судом које је било изнуђено није јој дало простора да изнесе истину онакву какву је сама Титуба познавала. Осим података са суђења, други подаци о Титуби готово и да не постоје. Они никада нису били озбиљан предмет историје или су вешто уклоњени из историјског наратива, будући да је Титуба била само још једна обојена жена робинја и тиме потпуно маргинална личност. Не постоје прецизни подаци ни о Титубином рођењу као ни о смрти, али ни о животу који је водила, нити о њој као личности.

Ту историјску неправду су покушали да исправе писци попут Arthur-a Miller-a, који је у својој драми *The Crucible*, дао право гласа Титуби и кроз своју фик-

цију покушао да надомести оно што недостаје у нарацији везаној за њену личност, али можда још успешније списатељица Maryse Condé, која је у свом историјском роману *I, Tituba: Black Witch of Salem* извела Титубу из историјске тишине и изградила њен лик, изграђујући кроз своју нарацију њено детињство, младост и зрело доба. Кроз наративизацију Титубине животне приче, Condé је онемогућила да њен лик буде заборављен.

Напори књижевнице Condé, али и афро-америчких ауторки као што су Тони Морисон и Глорија Нејлор су од непроценљивог значаја за књижевност али и културу уопштено, будући да се кроз нарацију ових ауторки осликавају околности под којима је афро-америчка жена живела и даље живи, али и чују гласови афро-америчких жена које су у америчкој култури маргинализоване и дискриминисане, а које са пуномоћјем фокализатора у романима споменутих ауторки кроз своју нарацију добијају легитимитет и сведоче о неправди која се континуирано спроводила и спроводи над афро-америчком женом, будући да се исти обрасци угњетавања над афро-америчким женама пресликавају из епохе у епоху. Зато ће се у овом раду навести примери како се жена својим језиком и нарацијом као вербалним отпором бори против правила која су успостављена у расистичком друштву и креира за себе метапатријархални простор у којем је могуће опстати.

### Тони Морисон: СУЛА

У свом роману *Сула*, Тони Морисон говори о расној дискриминацији и сиромаштву афро-америчке заједнице након Првог светског рата у градићу Медаљон у близини Нешвила. Кроз причу о Сули, Тони Морисон дала је глас обесправљеној афро-американки која својом нарацијом пркоси америчком друштву које је обојено расизмом. Без мужа и деце, слободних схватања, склона сексуалном експериментисању, у потрази за знањем која је из мале средине одводи у велики град, Сула се озбиљно супротставља нормама црначке патријархалне заједнице, а затим и помера границе које је бели човек зацртао. Потпуно своја, вођена сопственим хировитошћу и инстинктима, Сула се супротставља сваком облику патријархалног ауторитета да би остварила своју аутентичност. Отпор који Сула пружа видљив је на језичком плану, будући да се она не користи конвенционалним језиком који се очекује од узорне жене у њеном друштву, али свој вербални отпор преводи и у конкретне радње којима се супротставља правилима заједнице у којој живи.

Кроз причу о Сули која је нетипична јунакиња, бунтовног карактера, Морисонова изражава свој лични протест како против опхођења белог човека према црначкој заједници, тако и према опхођењу афро-америчког мушкарца према црној жени.

Афро-америчка жена је друштвеним околностима принуђена да трпи двоструку маргинализацију два патријархална система – оног надмоћнијег који припада белом човеку, али и оног исто тако склоног угњетавању и експлоатацији а то је патријархат црног мушкарца. Сула која се не само својим дискурсом, већ и својим делима супротставља моралним правилима патријархата оперише као субверзивни елемент који својом стратегијом опстанка указује да је могуће, мада не и у потпуности морално (ако се узме у обзир Сулино сексуално понашање), понашати се у складу са личним принципима у култури која маргинализује и дискриминише жену.

Због своје различитости и храбрости да буде другачија, Сула се у Медаљону доживљава као демонска, мистична сила која има деструктивну моћ али и моћ да заводи мушкарце који не остају имуни на њену лепоту и сексуалност. Носећи младеж на лицу у облику црвене руже, Сула истовремено носи и стигму коју јој је доделила локална заједница као непожељном члану друштва. Упркос тој осуди, Сула остаје своја до краја свог животног века уживајући у испробавању различитих врста слобода, почевши од оне тривијалне да не носи доњи веш приликом одласка у цркву, до упуштања у везе са ожењеним мушкарцима, чиме се подсмева институцији брака као још једној друштвеној конвенцији, па чак и ступања у сексуалне односе са белцима, што јој се приписује као највећи грех од стране црначке заједнице.

У својим експериментисањима, Сула изнова открива себе, отвара нова поглавља своје индивидуалности и гради нове аспекте своје личности. Тако неухватљива, неконсистентна, непредвидива, она је потенцијална претња традицији, уврженим друштвеним правилима, моралним кодексима не само афро-америчке, већ и англо-америчке заједнице. Сула одбацује конвенције да би следила своју слободну вољу, одбијајући да буде роб било каквој врсти правила, друштвених норми и религиозних уверења, показујући пркос као своје основно обележје. Њено деловање на ивици анархије угрожава све оне вредности којима се њено друштво поноси откривајући и један другачији, ризикантан али и алтернативан начин борбе за егзистенцијом.

Иако се не уклапа у свет белог човека, нити је у потпуности саставни део црначке заједнице, нити је прихваћена од стране женске заједнице у Медаљону, Сула остаје само своја упркос свим друштвеним променама и притисцима, чиме остварује слободу од друштва у којем живи да би имала слободу да истражује свој сопствени идентитет.

### **Глорија Нејлор: *The Women of Brewster Place***

У свом роману Нејлорова говори о афричко-америчкој заједници крајем 70-их година прошлог века у блоку стамбених зграда које поседују белци. Роман започиње симболично причом *Свињање*, а завршава причом *Сумрак*, описујући свакодневни живот седам жена афро-американки, који се одвија иза зидова ових зграда, изолован од доминантне културе белог човека- живот који се није много променио за афро-америчку жену чак ни на домак 21. века.

Овај роман значајан је зато што обухвата седам животних прича афро-америчких жена које се преплићу и образују женски хор који говори о различитим проблемима са којима афро-америчка жена мора свакодневно да се носи, а који су директно условљени дискриминацијом, сиромаштвом и маргинализацијом афро-америчке жене у америчкој култури, која има за последицу лоше социјалне услове за живот, здравствену заштиту, незапослености или пак немогућност образовања.

Нарација за женске ликове у овом роману има терапеутско дејство, будући да свака од јунакиња прича своју животну причу да би била схваћена, подржана и прихваћена од женског колектива и тако себи обезбедила опстанак у суровом свету. Кроз приче које међу собом ове жене деле успоставља се снажна веза којом се формира женски колектив попут женског сестринства, кроз које, удружене заједничким санагама ове жене обезбеђују свој опстанак у култури у којој су протеране на друштвене маргине. Сестринство је део традиције афро-амери-

чких жена и готово култ међу афро-американкама које су у околностима под којима су живеле образовале сестринства да би се лакше бориле са тешким животним ситуацијама. Без обзира на то да ли верују у Бога или не, да ли су прекршиле неки од табуа, да ли су претрпеле силовање и малтретирање, да ли су биле одбачене од мужава, извргнуте руглу, да ли болују од неке болести или су непријатне спољашњости, да ли су хомосексуалне оријентације, жене из Brewster-а се уједињују, саосећају једна са другом, деле савете и пружају једне другој подршку.

Јунакиња Мети има посебно важну улогу унутар овог женског колектива будући да као најстарија и најискуснија чланица колектива уме да пружи духовну подршку осталим женама. Својом причом и песмама, Мети лечи, зацељује ране и успоставља психичку равнотежу у животима својих пријатељица. Глас који Мети користи да би охрабрила, излечила, разумела и подржала жену је глас афро-америчке жене која, препуштена на милост и немилост расистичком друштву америке и угњетавачкој пракси своје сопствене патријархалне заједнице покушава да потврди своје присуство, избори се за своје право, упути свој захтев друштву, а све то уз помоћ осталих жена које проживљавају исту судбину и деле исто искуство.

Мети, својом причом, рецимо, одводи Сијел која пати због губитка детета, на место исцељења у њено подсвесно. „Мети води Сијел на место колективног женског вриска, места изван речи, места чистог бола, и једном када Сијел види и спозна то место, она може бити излечена. Врисак постаје извор спасења.” (Kelley 1999: 27).

Нејлорова на примеру овог сестринства указује на значај колективног женског искуства које је једино сигурно уточиште за жену жртву или жену која се суочава са животним недаћама. То је место на којем жена може да поврати изгубљену наду, излечи свој бол и врати веру у свој идентитет, а најјаче средство за очување тог женског колектива је прича ( наратија) која се дели међу члановима колектива и саопштава да би се чула, разумела, схватила, препознала и у крајњој инстанци послужила као подстрек за конкретне радње које афро-америчка жена може предузети да би се изборила за свој опстанак.

Та конкретна борба може се препознати кроз наратију јунакиње Кисване Брауни. Кисвана се сели из отменог дела града у Brewster place да би се саживела са проблемима црначке заједнице и делила судбину свог народа. Са слоганом *Данас Брустиер а Сушра Америка*, што је глас отпора и побуне коју ова јунакиња упућује патријархалном систему белог човека, Кисвана оживљава захтеве покрета за Грађанска права који несмеју бити заборављени и издати. Њен глас је присутан и чујан у свакој од осталих женских прича, чиме Нејлорова симболично указује на субверзивност ове јунакиње која настоји да пробуди свест читаве заједнице као пропагатор нове револуције која треба да афро-америчком народу донесе бољу будућност. Када станари Brewster place-а добију обавештење да ће им се станарина повећати, Кисвана прелази са речи на дела тако што организује протест са захтевима за побољшањем услова живота у којима њени суседи живе, захтевајући бољу хигијену, грејање и друге повољности које сваки грађанин заслужује за достојанствену егзистенцију. Кисвана, која каже „Радије бих била мртва него да будем као ви-црнац белог човека који се стиди тога што је црн.” (Naylor: 1982: 85) отворено се супродставља не само својим родитељима који су одустали од борбе за црначка права, већ и патријархалној култури белог човека,

потврђујући не само свој вербални отпор, већ и отпор у акцијама које спроводи против културе која је маргинализује и дискриминише.

### Закључак

На примеру ових романа и јунакиња које се у њима јављају истина о животној афро-америчких жена се износи на видело, будући да се Морисонова и Нејлорова труде да укажу на неправду над афро-америчком женом. Та истина, тешко разумљива онима који нису преживели исто, највреднији је тестамент који сведочи на најбољи могући начин о томе како изгледа живот на друштвеној маргини лишен неких од основних људских права. У тој причи је могуће препознати различите стратегије опстанка којима се афро-америчка жена служи како би се супродставила свим потенцијалним опасностима које вребају у култури која инсистира на расној, класној и родној различитости, будући да историјска прича о афро-америчкој жени не нуди ту могућност.

Иако сваки историјски наратив садржи у себи тишину, будући да увек има оних сегмената наратива који остају неизречени и скривени, по тврдњи Trouillota, тишина може да говори за себе имајући моћ да пренесе поруку својим немуштим језиком, али овај рад се усредредио на деконструисање тишине, што има за циљ увођење наратива који откривају социо-историјске процесе у њиховој позадини како би се показало да гласови оних који су ућуткивани могу да кажу много више од онога што наговештава тишина која им се бесправно намеће. Ове ауторке не одустају од борбе да дају право гласа афро-америчкој жени упорно инсистирајући на нарацији афро-америчких жена, њиховом културном наслеђу, аутентичном женском искуству, идеји сестринства које је било и остало прибежиште свих афро-америчких жена, тиме спречавајући да историја афро-америчких жена буде без садржаја.

Trouillot је рекао да је "power is constitutive of the story" ( Trouillot 1995: 28) чиме се наглашава да субјекат који конструише причу има моћ да креира причу према свом личном ауторитету, што доприноси томе да прича добија ауторитет преношења поруке свету. У чину испитивања историје, оно што је било у домену тајног постаје објављено и стављено пред суд нашег знања о историји, где је онда могуће вршити поређење и анализу, како би се дошло до што приближније истине о прошлости.

### Литература:

Кели 1999: M. Kelley, *Gloria Naylor's Early Novels*, Florida: University press.

Морисон 2004: T. Morrison, *Sula*, New York: Vintage International.

Нејлор 1983: G. Naylor, *The Women of Brewster Place*, Penguin books: London.

Труљо 1995: M. Trouillot, *Silencing the Past*, Boston: Beacon Press.



## FEMALE VOICES: TONI MORRISON AND GLORIA NAYLOR

### Summary

The aim of this paper would be to signify the importance of African-American female narration by interpreting Toni Morrison's novel *Sula* and Gloria Naylor's novel *The Women of Brewster Place* (from the feminist perspective) since this theory provides a valuable insight in the life of African-American community and indicates all the real problems related to race and gender oppression. This paper will give the power of speech to voices, which are often silenced in modern culture, but which can communicate a very significant message about the treatment of Afro-American women today and their ways of overcoming life obstacles caused by poverty and discrimination, which will be shown on the example of female characters in the novels of the mentioned authors.

*Key words:* voice, narration, subversion, female collective, sisterhood

*Danica Milošević*



Зоряна В. Гук<sup>1</sup>

Львів

## РОМАН М. ПАВИЧА *ДРУГЕ ТІЛО* ЯК ІНТЕЛЕКТУАЛЬНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ БІБЛІЙНОГО СЮЖЕТУ

У статті розглядаються основні аспекти роману *Друге тіло* сербського письменника М. Павича. Автор статті досліджує інтелектуальну інтерпретацію біблійного сюжету про існування *другого тіла* Христа після воскресіння, аналізуючи мотиви мандрів і пошуку як смислові маркери, пояснює паратекстуальні маркери та тлумачить багатозначність християнських символів-ключів у *побожному* романі. Розглядає реалізацію концепту „смерті автора“ та гру з читачем як особливості наративної стратегії письменника.

*Ключові слова:* роман, гра, смислові маркери, паратекстуальні маркери, християнські символи-ключі

У 2006 р. побачив світ останній великий прозовий твір Мілорада Павича „Друге тіло: побожний роман“, який відносять до post-постмодерністської фази розвитку сербського постмодернізму. Українська дослідниця Алла Татаренко в теоретичній праці „Поетика форми в прозі постмодернізму (досвід сербської літератури)“ окреслила три фази розвитку сербського постмодернізму: протопостмодерністська фаза (60–70 рр. ХХ ст.), фаза *високого постмодернізму* (80-ті – поч. 90-х рр. ХХ ст.) та post-постмодерністська фаза (кінець 90-х рр. ХХ ст. – поч. ХХІ ст.) (Татаренко 2010: 499–502). *Друге тіло* як великий post-постмодерністський роман М. Павича має складну наративну побудову, вміщує вказівки стосовно прочитання, тобто спрямовує читача у «подорож» крізь текст із закладеною можливістю розширювати чи перетворювати його. Завдяки цій сутнісній характеристиці А. Татаренко переконливо стверджує, що *побожний роман* побудований за концепцією ергодичного твору й уможливорює два рівні прочитання, два шляхи креативної інтерпретації: *горизонтальний* (експліцитний, лінійний) та *вертикальний* (імпліцитний) (Татаренко 2010: 377). Дослідниця вважає основним авторським ергодичним прийомом семантизацію форми – побудову твору на символічній фігурі хреста, позаяк це відповідає жанровому підзаголовку (побожний роман) і вибору теми (друге тіло Христа після воскресіння) (Татаренко 2010: 386). Саме семантизація форми спричинилася до того, що в *Другому тілі*, на відміну від попередніх Павичевих романів, структурованість (формальність) не так виразно проявлена. Інновативність структури не є ключовим елементом поетики *побожного роману*. Це одна з характеристик, за якою *Друге тіло* відносять до post-постмодерністської фази у творчості письменника. Позаяк складна наративна побудова роману та аналіз його поетикальних особливостей були предметом літературних розвідок науковців (С. Владушич, А. Татаренко), то в нашому дослідженні *побожний роман* буде вивчатися у контексті інтелектуального переосмислення біблійного сюжету про воскреслого Христа, зосередивши увагу на окресленні основних смислових і паратекстуальних мар-

1 zoranahuk@ukr.net

керів та тлумаченні багатозначності християнських символів-ключів. Ці істотні аспекти досі опинялися поза увагою дослідників. Є всі підстави погодитися з видатним сербським філософом, теологом Владетою Єротичем, який назвав роман пошуками таємниці *другого шіла*, іншого часу та простору й побачив у Павичевій прозовій творчості перехід від поганства та іронічної фантастики до християнської містики (Єротић 2010: 17-19). М. Павич зацікавився цим біблійним сюжетом не випадково, адже таємниця Великодня є серцевиною християнства, а поява воскреслого Христа як невідомого подорожнього є предметом богословських роздумів сучасних теологів. У «побожному романі» стрижневим проведено мотив існування другого тіла Ісуса, висвітлено інтелектуальну інтерпретацію біблійного сюжету, вміщено чимало цитат зі Святого Письма, тому його можна назвати релігійним. Водночас є всі підстави, щоб назвати роман філософським, зважаючи на складне плетиво філософських символів, а також містичним, оскільки присутня категорія містично-еротичного. В романі *Друге шіло* М. Павича дивовижно поєднані, збалансовані історія і міфологія, магія та релігія, що займають центральне місце. У текстуальній тканині можна виокремити типові постмодерністські мотиви: подорожі і вежі, вікна і дзеркала, книги і бібліотеки, таємниці, що виступатимуть смисловими маркерами.

Проаналізувавши структуру роману, можна припустити, що М. Павич використав композиційний принцип доміно, суть якого полягає в тому, що події сучасності (I, III, V розділи) начебто *перешікають* у давнину, поперемінно чергуючись із подіями XVIII ст. (II, IV розділи). Прикметно, що I, III та V розділи позначені *білим* паратекстуальним маркером – християнським зображенням Святого Духа у вигляді голуба, в той час як II та IV розділи розпочинаються *чорним* паратекстуальним маркером – зображенням чорного демона. Перший та останній розділи неначе замикають роман у своєрідне кільце. Це свідчить про те, що до роману М. Павича можна застосувати схему Р. Барта, який, визначаючи роман як *рухоми* інформаційну систему, радить визначати спершу „дві порогові множинності (вихідну й фінальну), а далі простежити, якими шляхами друга множинність змикається з першою або відрізняється від неї, що при цьому перетворюється, що приходить у рух або, на загал, проаналізувати перехід від одного стану рівноваги до іншого, пройшовши крізь *чорну скриньку*“ (Барт 1994: 403).

### **Мотиви „мандрів і пошуку“ як смислові маркери роману (вихідна порогова множинність)**

У кожному розділі роману *Друге шіло* матеріалізуються смислові маркери, що стають основними при побудові оповіді, приводять її у рух, роблять динамічною і провадять до фінальної множинності. Мандри і постійний пошук оповіді на таємниці стають обертальною силою текстуальної динаміки.

Головна героїня Ліза Свіфт, будучи археологом за фахом, розповідає своєму чоловікові про подорож до давньогрецького міста Ефес, розташованого на берегах Егейського моря у Малій Азії. Це античне місто стало предметом художнього зацікавлення М. Павича не випадково, оскільки сербський письменник, будучи *літературним археологом*, любляв досліджувати причини занепаду чи зникнення міст, держав, цивілізацій, культур, релігій, віднаходити забуті імена та реалії. Прикметно, що Ефес спіткала та ж сама історична доля, що й міста Хозарії. Найбільшого удару місту завдала природа: внаслідок потужного землетрусу рівень моря біля Ефесу зменшився на понад півсотні метрів, що

спричинило швидкий занепад міста. У 1869 році британські археологи взялися за розкопки мертвого міста і відкрили світу чимало античних пам'яток. За однією з версій Ефес заснували амазонки і тут здавна побутував культ *богині-матері*, знаходилося святилище матері богів або великого жіночого божества Малої Азії, яке інколи називають Кібелою. Згодом відбувся синтез цього давнього жіночого культу з культом грецької богині-диви Артеміди, яка опікувалась природою й полюванням, була покровителькою народження та існування всього живого. За одним із рідкісних міфів Артеміда й Аполлон народилися саме в Ефесі, а Артеміда, народившись першою, допомогла матері народити свого брата-близнюка. Ось чому богиня-діва стає богинею плодючості і матер'ю всього живого, покровителькою шлюбу і породілей, цілителькою. Греки, адаптувавши чужі релігійні уявлення, створили особливий культ Артеміди Ефеської, який відзначається неймовірною сконцентрованою змістом, і збудували на її честь величний храм, що став одним із семи чудес світу. Місто Ефес також тісно пов'язане з історією раннього християнства: тут проповідував апостол Павло (автор послання до ефесян), апостол Іван Богослов написав Євангеліє в цьому місті, а упродовж V ст. саме тут відбувалися Вселенські собори. За деякими переказами після воскресіння Христа його мати з Іваном Богословом переселилися разом в Ефес, де й закінчили своє земне життя. Невипадково, що саме тут виникає культ Богородиці, в основі якого лежить накладання вірувань, дивне поєднання діви та матері. Неподалік Ефесу зберігся будинок з цілющим джерелом обабіч, – згідно з легендою це останнє земне помешкання Диви Марії. Звичайна мандрівка для археолога Лізи Свіфт стає поштовхом до пошуків, до осягнення нових знань разом із чоловіком-письменником. Героїню роману із XXI ст. передусім цікавить питання існування *другого тіла*, а також можливість з'ясування власної долі за допомогою давнього ворожіння. Вона дізнається про містичний обряд із трьома складниками: кам'яним перснем, водою з цілющого джерела з Ефесу (або астральними *сльозами Богородиці*) і промовлянням, яке називають *Посмішкою Кібели*, *Словами Артеміди* чи *Печаткою Марії*. Кам'яний перстень – *біорінг* – змінює колір у залежності від біологічної енергії, яку випромінює людський організм. Після проведення містичного обряду перстень показує майбутнє за допомогою зміни кольору: червоний – пророкує щастя, зелений – здоров'я, блакитний – кохання. А також виконує роль талісмана, який забезпечує здійснення пророцтва тому, хто виконував ритуал. Герої із XXI ст. шукають тих, хто в минулому цікавився питанням «другого тіла», прагнуть провести містичний обряд, а пошук відповіді на це запитання скеровує їх у XVIII ст.

Взірцевому читачеві, обізаному із сербською літературою, не важко з'ясувати головних героїв II і IV розділів, якими виступають сербські письменники Захарія Орфелін (1726–1784) та Гаврило Стефанович Венцлович (1680–1749?). У такий спосіб *йобожний роман* для читача стає *місцем зустрічі* із реальними посталями того часу. Павич-науковець метафорично «воскрешає» письменників з XVIII ст. спочатку у своїх дослідженнях з історії сербської літератури доби бароко, а згодом вже Павич-письменник розповідає про них у художньому ключі. У багатьох віршах та оповіданнях автора сконденсовано образи, сюжетні ситуаційні повороти, які розгортатимуться у його розлогіх прозових творах. Йдеться про напрочуд вдале транспонування власних наукових досліджень у художню канву творів, що показує функціональність творчого інтелекту М. Павича. Так, у книзі „Роман як держава“ (кілька автопоетикальних записів) читаємо його розлоге есе, що є детальною розповіддю про життя та діяльність Захарія Орфеліна з

переліком основних праць про його творчість для зацікавлених читачів. У Павичеву збірку *Кони святого Марка* увійшло коротке оповідання *Дойис у часоїис, що публікує сні*. Це своєрідний лист головного героя з підписом М.П., який у 1975 р. надсилає свій записаний сон венеційському часопису *Магазин* за 1768 р., відгукуючись на прохання його редактора З. Орфеліна. Епізод із публікуванням читачьких снів також згадується у романі *Друге шіло*.

Події у *їбожному романі* географічно конкретизуються, а топоси, у яких відбуваються події, мають дотичність до історії Сербії (Сентендре, Венеція, Белград). Це своєрідні спроби відшукування культурної ідентичності задля заповнення порожнин в історії сербської культури, задля забезпечення тяглості національної традиції. М. Павич у романі вдається до фактографічності, заради формування у читача установки на документальність і справжність, робить акцент на подіях, які відбувалися в автентичному просторі й часі. Українська дослідниця Л. Петрухіна влучно зауважила, що введення географічних назв (топонімів) у канву літературного твору виконує подвійну функцію: по-перше, відбувається процес нагадування *самим собі про себе та про себе іншим*; по-друге, події твору фіксуються в конкретному просторі, маркерами якого виступають топоніми (Петрухіна 2011: 60, 87). У такому разі твір може виконувати іманентну популярній літературі просвітницьку функцію. Адже письменники-постмодерністи намагалися зруйнувати кордони між елітарною та масовою літературою, прагнучи, щоб їхні твори були цікавими не лише для інтелектуалів, а й для ширшого кола читачів. Тому не випадково, що М. Павич, висловлюючись про *Друге шіло*, проводить паралелі з *Кодом да Вінчі* Дена Брауна.

У романі читаємо захоплюючу розповідь про постать Захарія Орфеліна, ім'я якого увійшло в історію сербської літератури, історіографії, книгодрукування, живопису та музики. Будучи всебічно обдарованою людиною, людиною без перебільшення енциклопедичних знань, він став автором перших шкільних підручників, календаря, часопису, науково-популярних видань, великої історичної монографії. Пишучи про діяльність письменників XVIII ст., М. Павич нагадує читачам про забуті сторінки історії сербської літератури і культури. У романі *Друге шіло* Захарій Орфелін приїжджає у серце західної культури – у Венецію, щоб працювати коректором у друкарні грека Димитріса Теодосія. На сторінках роману читач може знайти докладний *curriculum vitae* сербського митця, довідатись про його твори та задуми стосовно написання і друку нових видань. Наявність подібного життєпису *вводить чийшача у курс* відповідних історичних подій, створюючи враження архідостовірності. Проте реальні моменти з життя З. Орфеліна переплетені з фантастичними подіями, які пов'язані з магічним обрядом ворожіння за допомогою персня. Читач занурюється в атмосферу любовної інтриги, сповненої містики та демонізму. Венеційський карнавал для героїв перетворюється на еротичну пригоду, а авантюрна любовна історія стає підтвердженням можливості існування вторинної тілесності. Увага читача сфокусується на чудово відтвореній мистецькій атмосфері Венеції XVIII ст. Події у розділі відбуваються не на якомусь абстрактному життєвому просторі, а географічно конкретизуються: згадуються назви численних вулиць, мостів, каналів, храмів, герої беруть участь у карнавальному дійстві, відвідують концерти, зусібіч слухають музику і самі її виконують.

Головним героєм IV розділу роману є Гаврило Стефанович Венцлович – сербський бароковий поет, проповідник і художник, творчість якого Мілоград Павич *повернув* в історію сербської літератури після понад двохсотлітнього

забуття. Павич-науковець дослідив близько 20.000 рукописних сторінок творчого доробку цього митця, уклав його бібліографію, опублікував збірку легенд, проповідей, віршів, одну із драм підготував до постановки в белградському театрі. Павич-письменник присвятив Венцловичеві вірш у збірці *Палімесіти*, а також спробував реконструювати його погляди стосовно розвитку сербської мови в оповіданні *Сходження у Лімб* зі збірки *Залізна завіса*.

У романі *Друге тіло* висвітлено художній погляд на життя мандрівного ієромонаха Г. Стефановича Венцловича. Головний герой мешкає у вежі-дзвіниці храму святого євангеліста Луки в місті Сентендре в Австро-Угорщині, що його у XVIII ст. населяли переважно серби. Прикметно, що саме в Євангелії від Луки читаємо про Благовіщення, про всі подробиці земного життя Христа: народження, хрещення, останні дні в Єрусалимі, розп'яття, воскресіння і вознесіння. На сторінках IV розділу роману згадується святий апостол Симон Зилот, на весіллі якого у Канні Галилейській Ісус створив перше диво, перетворивши воду у вино. У розповіді про Г. Стефановича Венцловича закодовано багато релігійних і культурних референцій, чимало прототекстів, подано опис подій, документально зафіксованих в історії. Все це слугує канвою для опису життєпису мандрівного проповідника, у якого дорога є станом життя. Артикулюється барокове світовідчуття Г. Стефановича Венцловича, своєрідна філософія творчого життя митця, який постійно перебуває у пошуку релігійних та філософських істин. Один із найсуттєвіших епізодів розділу – це дискусія ієромонаха з його католицьким колегою про існування другого тіла Христа. Наскрізним є сюжет про передбачення майбутнього за допомогою персня, святої води та промовляння. У розділі вмонтований уривок вистави *Благовіщення*, текст якої М. Павич узяв із автентичного твору Г. Стефановича Венцловича. Завдяки цьому фрагментові актуалізується новий топос в романі – топос материнства. Завершується розділ двома не надісланими листами героя, один із них не завершений.

З. Орфелін і Г. Стефанович Венцлович – це сербські барокові письменники, яких не розуміли сучасники, філософію їхньої творчості зуміли розшифрувати лише їхні літературні онуки. Можна стверджувати, що саме ці видатні митці свого часу й *іородили* М. Павича-письменника.

### Мотив таємниці „другого тіла“ як магістральний смисловий маркер

Вже сама назва роману задає смисловий ключ до розуміння твору, відкриваючи простір для домислів читача. Усі головні герої у своїх часо-просторових координатах намагаються з'ясувати таємницю *другого тіла*. У романі представлено альтернативний погляд письменника на можливість перевтілення, можливість існування вторинної тілесності. М. Павич здійснює інтелектуальну інтерпретацію біблійного сюжету, що розповідає про період земного життя Ісуса Назарянина після розп'яття. Наратора цікавить питання, в якому тілі з'являвся після смерті Христос учням, і чому вони його не впізнавали. Підтвердженням цього є фрагменти з Євангелія, які розповідають про *інакшість* воскреслого Христа, якого спершу не впізнало навіть найближче оточення (з'явлення Марії Магдалині, яка сприйняла вчителя за садівника, з'явлення Ісуса учням на дорозі в Еммаус, з'явлення учням у Єрусалимі). Ці рядки свідчать про існування в Ісуса *другого тіла*, духовного тіла, яке очі земного тіла не можуть розпізнати. Мотив існування *другого тіла* є наскрізним у романі, герої кожного розділу аж до

фінальної множинності висувають власні теорії про можливість отримання вторинної тілесності за прикладом Христа.

### Можлива мандрівка після смерті (фінальна порогова множинність)

Подружжя з XXI ст. складає мапу мандрів Ісуса від часу покидання гробу аж до Воскресіння. При цьому головні герої з'ясовують, що Єрусалим є вихідною точкою всіх подорожей Христа після смерті і малюють чотири напрями його руху: „Коли ми склали карту мандрів, то побачили, що вона має чотири відгалуження. І що вихідною точкою всіх відгалужень є Єрусалим“ (Pavić 2006: 178). М. Павич пише, що карта має чотири відгалуження (серб. крака). Сербське слово *крак* багатозначне і відчитування його багатозначності доводить своєрідний значеннєвий символізм, оскільки означає наступне: відгалуження, відросток, рукав ріки, ніжку циркуля, сторону трикутника, лапу якоря тощо. Герої переконані, що ця карта мандрів – це своєрідне повідомлення, таємничий малюнок (серб. шара), що його *найисав* Ісус на землі перед воскресінням. Слід зазначити, що сербське слово *шара* також полісемантичне і має такі значення: малюнок, узор, орнамент, гроно винограду. Можна припустити, що і в цьому разі маємо справу з прихованим вживанням християнських символів-ключів, якими пронизаний увесь роман. Утворений подорожами Христа малюнок нагадує героям передостанню літеру алефбету івриту **ש** „shin“ за умови додавання ще одного додаткового відгалуження. При цьому подружжя знаходить у коментарях до кабалістичного довідника з XIII ст. міркування деяких єврейських мистиків про те, що саме такого **ש** „shin“ з чотирма відростками бракує в алефбеті. Наратор згадує, що саме з цієї літери починається давньоєврейське привітання **שלום** *шалом*, семантика якого вміщує все те, що сприяє найбільшому благу людини: мир, згода, спокій, добро, здоров'я, блаженство, сила, міць, щастя, процвітання, досконалість, справедливість, вірність, свобода, святість тощо. Саме так привітався воскреслий Ісус під час свого першого з'явлення жінкам-мироносицям. Наратор стверджує, що: „Ісус є отою загубленою літерою з алефбету... Він є вирішенням всесвітньої арифметичної помилки, яка виправляється Його появою, додаванням четвертого відростка літери **ש**, якого не вистачало. Таким чином врівноважується небесна арифметика. Але поглянь на нашу карту: куди провадить той четвертий відросток? Прямісінько у Вітанію, провадить до Христового Вознесіння!“ (Pavić 2006: 182). У житті Ісуса як непересічної особи поєднано опозиційні пари: скорбота/свято, темрява/світло, тіло/душа, смерть/воскресіння, пекло/небо як точки граничного сходження (розіп'ятий у п'ятницю й Воскреслий у неділю, Христос у суботу сходить у пекло, а Його остання земна подорож закінчується Вознесінням). Алла Татаренко зазначає, що в першому романі М. Павича йдеться про створення *нового Адама – Хозарського словника*, який задуманий як роман про Сотворіння, натомість *Друге шіло* можна вважати пост-постмодерністським романом про Воскресіння (Татаренко 2010: 381). Можна припустити, що головна ідея *побожного* Павичевого твору – це нагадування сучасним читачам про неповторність, короткочасність людського життя та християнські цінності, про те, що існування людини „розіп'яте ... поміж *першим Адамом* та *другим Адамом* – Христом“, як влучно висловився визначний чеський богослов Томаш Галік (Галік 2012: 153). Прикметно, що літера **ש** „shin“ є в слові *чоловік* (**איש**) та в слові *жінка* (**אשה**), які також складають бінарну опозицію. Роман М. Павича *Друге шіло* розповідає про *містерію* Христа, містерію любові Чоловіка і Жін-



ки, про містерію виникнення нового життя. Історія культу богині-матері Кібели, культу Артеміди Ефеської та культу Богородиці у фінальній множинності в останніх розділах роману знаходить логічне завершення. Головна героїня з ХХІ ст. з'ясовує значення магічних промовлянь і довідується, що *Посмішка Кібели* – це строфа з *Божественної комедії* Данте, що знаходиться у двадцять першій пісні *Пекла*, в якій згадується цифра 1266, а її магічне призначення – допомогти жінці зачати нове життя. Ліза Свіфт вірить у магічну дію цього промовляння, використовує його, в такий спосіб акцентується тема материнства в романі. Можна припустити, що згадана цифра 1266 також пов'язана з коханням та народженням нового життя, попри її *інфернальне походження*. Саме цього року, через рік після народження (1265 р.), хрестили Данте Аліг'єрі (за флорентійським звичаєм дітей хрестили в першу суботу перед Великоднем), а також 1266 р. – це рік народження його коханої Беатриче. Ліза Свіфт довідується, що мандрівка після смерті є можливою, адже магічний перстень розповідає про щастя, кохання і здоров'я *другого шіла*, яке отримують після земної смерті.

М. Павич обирає стратегію вільної інтелектуальної гри з читачем. Завданням реципієнта є пошук таємниць тексту, відчитування його багатозначності. Письменник вдається до заплутування *нишок* у *шканині* тексту, а сучасний читач повинен відшукувати достовірну інформацію про побіжно згадувані події, факти, символи, емблеми заради розкодування таємниць. Складається враження, що зумисне приховування власної ерудиції зумовлене тим, що більшість сучасних читачів його останніх романів швидко знайдуть потрібні додаткові відомості в електронних енциклопедіях. Зацікавлений читач мандруватиме електронними ресурсами, шукаючи відповіді на невідомі чи нез'ясовані питання. Саме тому ключові маркери *мандри* і *пошук* стосуються також процесу прочитання і осмислення *їбожного* роману.

## Література

- Барт 1994: Р. Барт, *Избранные работы. Семиотика. Поэтика*, Москва: Прогресс, Универс.  
 Галік 2012: Т. Галік, *Терієлівістіє із Боґом: Зустріч віри з невірою*, Львів: Свічадо.  
 Јеротић 2010: В. Јеротић, У потрази за „Другим телом“ и другим временом, Бајина Башта: *Павићеви палимјесети*, Бајина Башта, 17–19.  
 Павић 2006: М. Pavić, *Drugo telo: robožni roman*, Beograd: Dereta.  
 Петрухіна 2011: Л. Петрухіна, *Зустріч на межі світів: сшапшіі, рецензії, нариси*, Львів: Растр-7.  
 Татаренко 2010: А. Татаренко, *Поетика форми в прозі їосїмодернізму*, Львів: ПАЇС.

## РОМАН М. ПАВИЋА *ДРУГО ТЕЛО* КАО ИНТЕЛЕКТУАЛНА ИНТЕРПРЕТАЦИЈА БИБЛИЈСКОГ СИЖЕА

### Резиме

У раду се разматрају основни аспекти романа *Друго тело* српског писца М. Павића. Аутор истражује интелектуалну интерпретацију библијског сижеа о постојању *другог тела* Христа после ускрснућа, анализира мотиве путовања и трагања као смисаоних маркера, тумачи паратекстуалне маркере и вишезначност хришћанских симбола-кључева у *побожном роману*. Разматра реализацију концепта „смрти аутора“ и игру са читаоцем као одлике наративне стратегије писца.

*Кључне речи:* роман, игра, смисаони маркери, паратекстуални маркери, хришћански симболи-кључеви

Зорјана Хук

Габор Црнковић<sup>1</sup>  
*Универзитет у Новом Саду*  
*Филозофски факултет Нови Сад*

## ПОЈАВА НАЦИОНАЛНИХ СТЕРЕОТИПА И ФОРМИРАЊЕ ИДЕНТИТЕТА У ДЕЛИМА ЈАНОША ХЕРЦЕГА

Студија се бави формирањем и променом идентитета посматраном са позиције живота више етничких заједница. На промену идентитета утичу многи фактори у датом окружењу. Истраживања у раду баве се променом идентитета етничких заједница у Војводини, утицајем међусобних националних стереотипа у делима Јаноша Херцега. Кроз његове текстове истражујем како ликови изражавају свој идентитет или га губе и мењају под утицајем различитих културних и историјских дешавања. Посебан акценат у истраживању стављен је на формирање слике идентитета јунака словенског порекла. Рад се бави културним дијалогом Херцег–Коњовић, интермедијалним питањима. Постоји интермедијална веза између књижевности и сликарства. Појављује се могућност да се језичке слике из дела Јаноша Херцега пренесу на платно. Књижевни израз појављује се као слика у делима Милана Коњовића. Истражујем сликовну појаву вербалних облика у делима ова два уметника.

*Кључне речи:* Јанош Херцег, Милан Коњовић, идентитет, евоцирање прошлости, стереотип, монархија

Рад се бави анализом идентитета, његових различитих појавних форми у делима, нарочито новелама Јаноша Херцега. Односи се на део, један сегмент, укупног истраживаног материјала. Истраживачки рад обухвата временску и просторну димензију теме дате у наслову рада, као и виђење заједничког живота различитих етничких група. Када говорим о различитим етничким групама, просторно подразумевам Војводину. Узајамни утицај идентитета не може се истраживати без познавања историјских чињеница. Насељавање Војводине везано је за период владавине Марије Терезије и цара Јозефа II. Тако је Хабзбуршка Монархија, а после и Аустроугарска Монархија као подручје, постало место извора битних појавних облика идентитета и настанка стереотипа. У периоду пре настанка националних држава, појам идентитета је био непознат, као и процес жигосања на националној основи, упркос томе што је насељавање појединих подручја свесно уређено насељавањем различитих нација. Тек од периода просветитељства ова чињеница постаје окидач. Буђење националне свести у ширим размерама везује се за пролеће 1848. год. Након потписвања Тријанонског уговора, када су поједине територије отцепљене од Мађарске, па све до данас, приметни су појавни облици или форме задржавања, како националног идентитета тако и идентитета појединца. Идентитет је дакле, закључићемо како друштвена, тако и историјска категорија. (Crnkovity 2012: 214)

Идентитет, културне матрице, национални и историјски стереотипи чине једну чврсто повезану целину у новелама Јаноша Херцега. Имена попут: Фишер, Барши, Кауфман, Кекез, Кохн, Ледерер, Крагујевић, Хауптманн, Домотор, Зомборчевић, Икић, Вејс Фернбах итд. мултикултурална су наслеђа која наго-

1 crngabor@yahoo.com

вештавају порекло и припадност појединаца (Швабе, Мађари, Словени, Јевреји, хришћани-католици или православци). Језик јунака у новелама Јаноша Херцега такође одражава њихов идентитет, веома често његови јунаци "проговарају" на свом матерњем језику. Тако се у делима могу прочитати речи на немачком/швапском, буњевачком или српском језику. У појединим делима, осим појединачних речи, појављују се фразе или целе реченице написане на поменутиим језицима. Писац и на овај начин настоји да прикаже природно присуство тј., многојезичност у овој регији. (Crnković 2012: 215) Тако јеврејски рабин проповеда и на српском језику, трговци се са купцима споразумевају чак на три различита језика, а швабе слушају проповед у цркви на немачком језику. У новели "Домовина" шароликост народа упечатљива је у реченици: "Szervusz bruder. Zbogom!" (Herceg 2009: 25) „[...] a kollektív identitás nem más, mint a tudatosult társadalmi hovatartozás. A kulturális identitás eszerint nem egyéb, mint tudatos részvétel valamilyen kultúrában, egy adott kultúra megvállása." (Assmann 1999: 133)<sup>2</sup> Промена идентитета је стална појава, дешава се под утицајем историјских промена. Главни узрок појаве је настојање актуелне политичке власти да им се појединци приклоне, а сама промена има функцију опстанка и заштите. Историјске промене, смене империја, приморавале су људе и на промену идентитета. У време Монархије пожељни идентитет био је швапски/немачки, односно мађарски, док је у периоду државе Југославије ојачао тренд припадности словенској култури. Аутор је пажљиво одабрао имена јунака и тиме истанчано приказао њихову позицију у вишенационалном окружењу града Сомбора. Доказ постојања кризе идентитета су мешана имена која се често јављају у новелама. То су печати војвођанског мултикултуралног наслеђа. Мешани језик такође је повезан са мешаним именима, о чему је већ раније речено. Називи насеља, географски појмови такође означавају мултикултуралну припадност мањих регија /на пример/ (Бачка) као и већих заједница (градови, села). Изражавање идентитета простора, осликава се кроз географска имена и има важну улогу у животу дате заједнице. Током заједничког живота различитих етничких група, дошло је до мешовитих географских назива који су прихватљиви свакоме, или свако користи варијанту коју сматра одговарајућом нпр. *Újvidék/ Нови Сад/Neusatz*. Прихватање идентитета једне културе је прихватање дате културе у целини. Асман долази до закључка у једном од својих радова да су сви идентитети заправо културни идентитети, друштвене конструкције. (Assmann 1999: 130) Појава националних стереотипа незаобилазно има корене у периоду Хабзбуршке Монархије и политици тог времена, а дефиниција идентитета је у уској су вези са тим периодом.

Појединац се опредељује за припадност групи, али група живи у одређеној регији коју обележава културно наслеђе прихваћено већ генерацијама у назад, преносећи се с колена на колено. Поставља се и питање да ли је реч о централном или периферијалном делу дате регије. Питање повлачи за собом следећу недоумицу, јер не знамо у односу на шта да вршимо поређење. У Константиновићевом раду о провинцији, о периферији говори као погледу из две различите тачке (крајности). „A vidék világa, a falu és a város között tengődve, se falu, se város.” (Konstantinović 2002, 7)<sup>3</sup>

2 (...) колективни идентитет није ништа друго, него свесна друштвена припадност. Културни идентитет према томе није ништа осим свесног учешћа у некој култури, вера у дату културу.

3 Свет провинције, свет између села и града, а ни село ни град.

У делима Јаноша Херцера одражавају се различите менталне културе. У њима се највише осликавају појмови културе идентитета које заступа и Асман. „A történelmi módosulás azonban sok mindent megváltoztatott a város társadalmi életében, itt-ott a közös nyelvi hovatarozással öröknek tetsző válaszfalakat is le-döntve, s így mintha az iskola is egyszerre mindenkié lehetett volna, miután azon a „M. kir.” egy vastag vonallal áthúzva jelezte az impériumváltozást, már az elemi negyedek oszttályának bizonyítványán is.” (Herceg 1989: 31)<sup>4</sup>

Биндорфер Ђерђи пак говори о етничко-национално-личном идентитету. Ова два приступа међусобно се не искључују, јер је етнички идентитет део колективног идентитета, док је лични идентитет уједно и идентитет појединца. Ту долази до парадокса, тешко је одредити јасну границу пошто је лични идентитет основа друштвеног идентитета. Појединац може истовремено да буде члан различитих друштвених група, рођењем припада некој етничкој групи, иако је поистовећивање са њом субјективна одлука. (Bindorffer 2001: 20) Када се појединац определи за одређену етничку групу ту се јавља специфичност доживљаја припадности. Опредељење на националној основи односи се на дату државу, обележава се аутономна териоријална јединица. У нашем случају то је Војводина, која је јака, културно повезана, регионална творевина. „A nemzethez tartozás és egységesülés érzéséhez a közös határokön belüli együttélés, a közös törvényeknek való alávetettség és egy speciális, egyénre és csoportra hatni képes nemzeti ideológia szükséges.” (Bindorffer 2001: 31)<sup>5</sup> Таулер слично размишља, али користи другачије дефиниције. Истражује сва три облика идентитета модерним приступом сматра да су хоризонти независни од појединца који служе да објасне стварно постојање појединца (Rudas 2012: 111). Хоризонте правог постојања код Херцера представљају поједини делови Сомбора, његове улице, куће, цркве, ношња. „Ma sem értem, hogy a németek miért nem tudtak hozzájárulni ehhez a vidám népi keveredéshez, pedig itt voltak, falvaik egész koszorúja vette körül Zombort. Talán azért, mert minden népnél inkább magukban éltek [...]” (Herceg 1989: 113)<sup>6</sup> О буњевцима пише : „Ők nem elszigetelten, a környező falvakba bezárkózva éltek, hanem a zombori szállásokon, de díszes szerszám feszült lovaikon, ha bejöttek vasárnap a városba, s az asszonyokon méltóságteljesen suhogott a harangszabású brokát szoknya, ahogy az aszfalton kopogó csizmás férfiakat követték [...]” (Herceg 1989: 112)<sup>7</sup> У новели ”Домовина” описао је звона различитих цркви. „Az öreg templomban tíz másodperccel előbb kongatták el a tizenkettőt, s csak azután kezdtek harangozni a szerbeknél s a barátoknál, mintegy tisztos távolból követve a primhegedűt.” (Herceg 1994: 7)<sup>8</sup> У нове-

4 Историјске промене у многоме су утицале на друштвени живот града, понегде рушећи баријере заједничког језичког наслеђа и тако као да је и школа оједном постала свачија, након што је дебелом линијом прецртана реч ”Краљевина Мађарска” означивши тиме промену империје и у ђачкој књижици четвртог разреда основне школе.

5 Осећај припадности нацији и осећај уједињења остварује се кроз специјалну националну идеологију која утиче на појединца, на групу, доноси законе који се односе поједнако на све и утиче на заједнички живот људи унутар граница.

6 Ни данас не разумем зашто Немци нису допринели овом веселом народном заједништву, иако су њихова насеља окруживала Сомбор. Можда зато што су од свих народа највише живели окренути себи [...]

7 Они нису живели изоловано, затворено у оближњим насељима, него на сомборским салашима, али су недељом долазили у град на опремљеним коњима, у чизмама које су одвањале на асфалту, док су их жене пратиле у сукњама од броката сашивеним у облику звона [...]

8 На старој цркви звоно у подне чуло се десет секунди раније и тек после се оглашавало звоно код Срба и код прањеваца као да из пристојне удаљености прати виолину.

ли под насолвом ”Трг”, именовани трг се пуни људима. Ови људи су припадници различитих нација. Језик града је шаролик. Меша се мађарски, дијалекат Палоца са немачким и словенским језицима.

По мишљењу Алеиде Асман долази до прекида у комуникацији међу генерацијама и културним раздобљима, ако се неке основе изгубе из заједничких сазнања. Сећања се ослањају на материјалне носиоце, као што су споменици, музеји, архиви. Да би се ова сећања задржала, потребно је сачувати старе употребне предмете, текстове, ставити под заштиту поједине грађевине. Може доћи до кризе сећања ако ова веза између прошлости и садашњости нестане. (Assmann 2009: 13) Због тога је код Јаноша Херцега учестала слика позоришта, атмосфера пештанског живота, некадашњи споменик Schweidel, фијакер, итд. Пред читаоца поставља друштво у целини приказујући слуге, грађанство, занатлије, сељаке итд.

Кроз књижевност често се јавља визуелни, сликовни утицај, који покреће питање интермедијалности. Књига најчешће утиче и визуелно на читаоца захваљујући људском мозгу који трансформише речи у слике. Када помињемо овај унутрашњи визуелни доживљај, тада говоримо о другом виду уметности, о сликарству. Текст са страница књиге појављује се у форми ликовног израза у новелама Јаноша Херцега у збирци под насловом ”У Олуји”. „A Herceg-szövegek arra öszszpontosítanak, hogy hallhatóvá alakítsák a kép látványát.” (Hózsza 2011: 463)<sup>9</sup>

Херцег Јанош често спаја ликовну уметност и књижевност. Према томе могу се повући паралеле између Коњовићевог ликовног и Херцеговог књижевно-уметничког израза. У Херцеговим новелама боје имају изузетан значај, снажна су форма његовог израза. У новелама примењује приповедачко сликовно виђење. „A Herceg-novellák szövege hallhatóvá teszi a festmény láthatóságát, ez a köztes megközelítés többnyire a mozgóképek esetében fordul elő [...]” (Hózsza 2011: 466)<sup>10</sup> Постоји интермедијална веза између књижевности и сликарства, то јест у новелама се јавља могућност да се описи пренесу кроз форму ликовног израза. Књижевни језик се претвара у сликарско дело. Золтан Кулчар Сабо каже: „[...] az irodalom képi önreprezentációja valóban nem mediális fordítás vagy transzfer, hanem a nyelv retorikai természetének produktuma [...]” (Kulcsár Szabó Zoltán: 2007, 41)<sup>11</sup> Језик је истраживачко средство и слике и текста. Херменеутичари као заједничку основу именују сликовитост. У случају ликовног израза, као и у случају текста сличан је однос према оба медијума. Велике разлике су у начину примања утисака, кроз два различита чула. Слику уочавамо чулом вида, док се текст везује за чуло слуха, за језик. У случају ових новела прочитани текст се у машини читаоца трансформише у слике и скоро истовремено појављују се поједини, већином експресионистички или импресионистички детаљи слика. Слике се стварају у мислима читаоца, и ту постају стварне. Књижевни лик Туна Кекез представљен је као пијаница, бекрија. Он се као литерарни јунак често јавља у делима Јаноша Херцега и не може се тачно одредити којој нацији припада, његов идентитет није у потпуности познат. Претпоставке које би нације могао бити имају везе са његовим именом, али он говори и немачки и српски, а касније своје име замењује мађарском варијантом Kekezoics Antal. У кулминацији дела његов жи-

9 Херцегови текстови усредсређени су на то да слику претворе у аудио-визуелни приказ.

10 Текстови новела Ј. Херцега чине да се ликовни израз чује ш то се највише односи на слике у покрету [...]

11 [...] самопрезентација књижевности у облику ликовног дела није медијални пренос или трансфер, већ је продукт реторичке природе језика [...]

вот се трагично завршава у једној тучи, где је усмрћен ножем. Сцена је приказ стереотипа војвођанског мултикултурализма. Крчме (биртије) су самостални, микро светови, комплексна појавна форма. На Коњовићевим сликама такође су често присутне кафане и крчме. Тако се на слици ”Код три шешира” виде типична врата која се отварају са угла улице и допуштају увид у тајни живот ових места. Боје које сликар користи су јаке, одлучне, експресивне као и боје на слици ”Чика Тончика” На лицима малограђанина који пијуцкају пиво појављује се по која гримаса презира упућеног господи који пију пиво. Слика врата крчме која се отварају на улицу појављује се и његовом делу под називом „Београдска улица у Сомбору”

Овај национални стереотип наследство је из периода Хабзбуршке Монархије. Такође је и слика дуда наслеђе из тог периода. У Војводини је у циљу гајења свилених буба, царском наредбом одређено да се поред друмова посаде дудови. Кекез је застао баш испред великог дуда. Дуд се јавља као мотив веома често и на Коњовићевим сликама.

Крчма као ликовни и књижевни мотив представља место у коме је прихватљиво одступање од норме, па прихвата најразличитије ликовне. Због временског ограничења у раду се нећу бавити детаљима у вези са датом темом.

Идентитет и националне стереотипи могу се посматрати са знатно ширег аспекта. Након дубљег проучавања кључних појмова који се у раду помињу може се закључити да у новелама Јаноша Херцега могу пронаћи и истраживати мултикултурални регионализам ,историјски и инационални стереотипи чији корени досежу у период Хабзбуршке Монархије. Промена идентитета узајамно је повезана са имагологијом и настанком стереотипа. Поменути кључни појмови могу се истраживати осим кроз текст, и са интермедиијалног гледишта, када се текст пренесе у слику или слика у текст.

## Литература

- Assmann, Aleida (2009). *Erinnerungsräume*. München: Verlag C.H.Beck.
- Assmann, Jan (1999). *A kulturális emlékezet*. Budapest: Atlantis Könyvkiadó.
- Bindorffer, Györgyi. 2001. *Kettős identitás*. Budapest: Új Mandátum Könyvkiadó MTA Kisebbségkutató Intézet
- Crnkovity, Gábor (2012). Az identitás és a nemzeti sztereotípiák lecsapódása Herceg János novelláiban. In dr. Fülöp Péter (Szerk.), *Tavaszi szép/Spring Wind* (214-218. p.). Budapest: Doktoranduszok Országos Szövetsége.
- Herceg, János (1989). *Módosulások*. Újvidék: Forum.
- Herceg, János (1997). *Mulandóság*. Újvidék: Forum.
- Herceg, János (2009). *Viharban*. Szabadka: Szabadegyetem.
- Hózsá Éva 2010. A festmény akusztikája In: Dévavári Beszédes Valéria – Silling Léda szerk. : *Szenvedély és szolgálat*. Szabadka: Bácsország Vajdasági Honismereti Társaság. 463–467.
- Konstantinović, Radomir. 2002. *A vidék filozófiája*. Újvidék–Budapest: Forum–Kijarat
- Kulcsár Szabó Zoltán 2007. *Metapoétika*. Budapest - Pozsony: Kalligram
- Rudaš, Jutka. 2012. Identitások horizontjai. *Hungarológiai Közlemények* 2: 110–118.

## DIE IDENTITÄTSGESTALTUNG UND DIE ERSCHEINUNGEN DER NATIONALEN STEREOTYPEN IN DEN WERKEN VON JÁNOS HERCEG

### Zusammenfassung

Die Studie beschäftigt sich mit der Veränderung der Identität an der Position von den nebeneinander lebenden Ethnien. Die Veränderung der Identität hängt von mehreren Faktoren in einer gegebenen Region ab. In den Novellen von János Herceg erforscht die Studie, wie sich die Identität der in der Vojvodina lebenden Ethnien verändert, wie sie auf einander wirkt und wie die gegenseitigen nationalen Stereotypen über sich gebildet werden. Es wird durch die Texte untersucht, wie die Helden ihre Identität erhalten oder wie die Figuren sie auf kulturellen, geschichtlichen Faktoren verlieren, bzw. ihre Identität wechseln. Bei der Untersuchung der Identität wird besonders das Identitätsbild der slawischen Helden in den Texten von János Hercog betont. Die Untersuchung geht auf den kulturellen Dialog von Herceg und Konjović ein, auf die Frage der Intermedialität. Zwischen der Literatur und der Malerei besteht eine intermedialische Verbindung, das heißt: es ist in den János Hercegs Novellen zu entdecken, wie die Sprache auf das Bild übertragen werden kann. Die Sprache der Literatur erscheint als Bild auf den Gemälden von Konjović. Die Erscheinung der verbalen Form untersuche ich durch das Werk der zwei Künstler.

*Schlüsselwörter:* János Herceg, Milan Konjović, Identität, Vergangenheitsbeschören, Stereotypen, Monarchie

*Crnković Gabor*



Лоди Габриела<sup>1</sup>  
*Нови Саг*

## УЛОГА И КУЛТУРНИ ЗНАЧАЈ НАРОДНИХ ОБИЧАЈА БЕЗАНИХ ЗА ВЕРСКЕ ПРАЗНИКЕ У РОМАНУ НАНДОРА ГИОНА *ВОЈНИК СА ЦВЕТОМ*

Рад проучава културноисторијски и национално-идентитетски значај празника у роману Нандора Гиона (*Војник са цветом*) упоређујући мађарски текст и српски превод истог. Поред породичних легенди и историјске стране приче у роману се исказује и фолклорна линија који даје делу једну чаробну, магично-реалистичку атмосферу. Народни обичаји и традиције су део сеоске свакодневнице. Обичаји и ритуали везани за празнике различитих националности повезани су у роману, скоро сваки од њих има одговарајућу српско-мађарску, православну-католичку верзију. Помоћу фолклористичких научних радова истражује се тема и објашњава се значај и улога народних обичаја у културном идентитету, с обзиром на то да је свака група сачувала своје и поштује традиције других у овој вишенационалној заједници.

*Кључне речи:* Нандор Гион, празници, обичаји, ритуали, сачување културног идентитета, породичне легенде, колективно сећање

### 1. Породичне легенде и историја села с аспекта усменог предања и магичног реализма

Приликом истраживања културно-историјске, национално-идентитетске улоге народних обичаја везаних за празнике у роману Нандора Гиона „Војник са цветом” важно је истаћи да су усмено предање базирано на породичним легендама и историја села уско повезани. Текст романа у подједнакој мери садржи фиктивне и реалне елементе: „Фактографски елементи, конкретни географски називи, ликови, историјским догађајима прожета породична историја, породична документа”. (Хорват 2007: 168) Резикин лик у роману писац је уобличио према својој баки. Углавном сви знамо да је преношење усмене предаје у свакодневици сеоског живота свуда бакин задатак. А за испредање приче потребна је посебна атмосфера каква влада приликом празновања. (Пенавин 1984: 12) Фолклорно приповедање карактерише роман, цитирање народних прича ствара оноземаљску атмосферу, па поједини аналитичари Гионовог романа сматрају да у њему успевају да открију назнаке магичног реализма. „Тежиште се налази на ауторском имагинацијом измењеним, надограђеним породичним легендама, што цео роман претвара у бајковиту причу.” (Утаси 2003) Преношење усмене предаје, баш као и празничних обичаја, ритуала – као саставног дела сеоског живота – има функцију чувања индентитета, нарочито у вишејезичним заједницама, каква је, у роману приказана, србобранска.

Радња у тетралогји Нандора Гиона (*Свирао је и разбојницима: Војник са цветом, Ружин мед, Ово је наш дан, Нашао је злато*) започиње 1898. и заврша-

1 lodi.gabriella@citromail.hu

ва се 1950-година. Позорница радње је родно место писца, Србобран, настањен Србима, Мађарима, Немцима и Јеврејима. Сама радња заснована је на Гионовим личним србобранским доживљајима и породичним легендама. У роману су нити породичних легенди и историјске прошлости села чврсто упредене једна с другом. Међутим, у роману приказан Србобран с почетка века као да је идентичан са историјским Србобраном, али та сличност само ствара илузију реалности. У вишенационалној средини, каква је и србобранска, међуљудски односи окарактерисани су, мимо свакодневних контаката, и специфичним, самосвојственим напетостима, сукобима и осећањима, о којима је Гион хтео такође да пише: „Вишениационална структура је дато стање, треба га узети у обзир, и битно је да буде описано. Питања која из таквог стања проистичу, најљудскија решења као одговори на њих у средини каква је Војводина, једноставно су вечите теме, баш као што су љубав и смрт у другим срединама. Наравно да су љубав и смрт вечите теме и овде, али им код нас морамо придодати и ову. О томе се мора писати. Кад год је могуће, мора се добро и истинито писати.” (Елек 2009: 120)

Више аналитичара ових Гионових дела сматра да у њима постоје главне одлике магично-реалистичног романа. Митос, легенда постају изражајни облик опажања и приказивања света, који у роману *Војник са цветом*, услед обновљене вере у моћ маште, поништава постојеће супротности између фикције и реалности. Не постоји још једна толико живописна имагинација каква је дата у Маркесовом роману „Сто година самоће”, али ни Србобран није Макондо митских размера. Традиција маштовитог приповедања, међутим, поседује моћ да повеже и учврсти заједницу, баш као што је то случај са низом ритуалних поступака проистеклих из народних обичаја. Овај свет „има своје трагедије, али не и моћ да ствара митове” – пише Ђерђ Фердинанди у својој студији о „мађарском Маконду”. (Фердинанди 1997) Ако и немају моћ стварања митова, из живота ликова Гионовог романа свакако да не недостаје вера у моћ обнављања, новог почетка, заснована на цикличном враћању традицији и упражњавању празничних ритуала.

## 2. Празнични обичаји, ритуали и њихово присуство у роману

Истраживачи народних обичаја су установили да је у појединим годишњим добама учесталост упражњавања традиционалних обичаја, народних веровања и поступака у тесној спрези са сезонским радовима, у месецима када се ради од јутра до сутра једва да остаје времена које би се могло посветити временски захтевнијим делатностима из сфере народних обичаја, али када неповољне временске прилике људима омогуће или наменту одмор, онда имају више него довољно времена да се посвете и тим стварима. (Јунг 2000: 13) „Чињеница да свака култура има своје празнике намеће закључак да празници имају одређену функцију, и то преко потребну функцију која се ничим другим не може заменити” – пише Чаба Андор о улози празника. (Андор 1998: 81). У Гионовом роману празници имају посебно истакнут значај током одвијања радње. Циклично понављање празника представља константу за ликове романа, сигурну тачку ослонаца у бурним временима разних историјских дешавања.

Према Јану Асману, циклично понављање празника и ритуала везаних за поједине празнике гарантују прослеђивање, преношење свести о идентитету, а учествовање у вршењу истоветних ритуала гарантује припадност истоветној групи у укупном простору и времену. „Празник, као првобитни организациони облик културног наслеђа, рашчлањивао је проток времена на раздобља свако-

дневице и раздобља празновања у друштвима која нису познавала посменост. У време великих свечаних или „земаљских” окупљања хоризонт је попиримао козмичке размере, простирао се све до стварања, исконског порекла и доба праисконског хаоса. Ритуали и митови описују смисао стварности. Њихово безусловно поштовање, чување и прослеђивање наредним генерацијама одржава свет у замаху – и одржава у животу идентитет групе.” (Асман 2008: 57) Дакле, ритуали везани за поједине празничне дане имају и функцију стицања идентитета. Када једна породица за Божић устали одређени организациони облик приликом припремања за тај празник и његовог празновања, потом се истог држи из године у годину, може се говорити о ритуалу карактеристичном за ту породицу. (Веребељи)

Ритуал је, према томе, близак, ако не и идентичан са обичајем, и често представља синоним за обичај и обред. Поменуто „истицање” свакодневног поступка може се постићи бројним различитим начинима. Опште је познато да обављање свакодневне активности током несвакодневног дана може да добије додатни садржај и тај садржај се онда прилагођава одређеном времену. Ритуал можемо схватити и као оживотворење мита путем вршења одређеног чина и на тај начин га повезати са мање-више одређеним друштвеним обликом, тј. утврдити његово место у историјском и друштвеном простору. (Веребељи 1995: 11)

Најефикаснији су ритуали са емотивним набојем, утичу не само половично, него на целу личност у потпуности. За постизање тог циља или ефекта служи више различитих кодираних симбола. Уколико људи ритуалу приступе с више емотивног набоја, утолико више ће им окружење постати неважно, утолико више ће се симболи ритуала осамостаљивати. (Веребељи 1995: 19) Најразноврснији и најшароликији зимски празнични народни обичаји односе се на празновање Божића. Католички и православни обреди се, због различитог верског календара, у оба случаја по сунчевом календару, врше у размаку од тринаест дана, од Божића, преко Нове године, до Богојављења. (Пеновац 1979: 19) У стручној литератури је период од Светог Андреја (30. новембар) до Богојављења (6. јануар) по католичком календару означен као божићни, зимски обичајни циклус о којем се може рећи да у погледу свог традиционалног значаја представља најбогатији период године. Смештен је у доба без обимних радова, па људи имају времена да сведу рачуне и да свему придају достојну пажњу. (Јунг 2000: 135)

У роману су зимски, божићни празнични обичаји приказани с аспекта обе традиције, с незнатним разликама. Припреме за предстојећи празник можемо пратити у приповедању Галаи Ројтоша: (...) У мађарској народној традицији је обичај да се засади Луцијина пшеница настао под јужнословенским утицајем: на дан Свете Луције се у тањирах с мало воде стављала пшеница и остављала на топлој месту да проклија. До Божића, Нове године пшеница би озеленела и лепо израсла. Ако би стабљике порасле високе, био би то знак да ће наредне године жито бити високо. На дан Божића је Луцијина пшеница, повезана црвеном траком, смештана испод божићне јелке, црвена боја је добро знан мотив у свладавању сила зла. Том проклијалом пшеницом је након празника храњена стока или је расипана по засејаном пољу јер јој је придавана моћ оплођавања. (Јунг 2000: 134) Исто се може пронаћи и у народним обичајима војвођанских Срба. (...)

Најважнији зимски празник свакако је Божић, дан кулминације периода започетог с првим даном адвента, у народној традицији значајан не само због свог верског и црквеног садржаја, него и због бројних митолошких елемената европских народа још из доба претхришћанског паганизма с готово непреглед-

ном културно-историјском и иконографском позадином. Божић се, осим тога, сматра празником малтене целог културног света који прокламује љубав, помирење, идеју заједништва. (Јунг 2000: 135) Бадње вече повезано је са кантањем, пасторалном игром, тј. дочекивањем тих певачких, извођачих група, и овај обичај присутан је како у мађарским, тако и српским народним обичајима у Војводини. (...) Један од значајнијих сегмената божићних празника је извођење пасторалних игара са приказом витлејемског рођења Спаситеља. Изводе се у бројним варијантама, током бадње вечери или на дан Божића од куће до куће иду углавном деца изводећи мале позоришне представе да би добила неки поклон, кобасицу, колач, у новије доба новац. Текстови и број учесника тих витлејемских приказа разликују се од краја до краја. (Коша-Семеркењи 1973: 214) Арпад Вицко у тексту романа користи израз „бетлемари” за мађарски израз „бетлехемешек”/“витлејемци”, примењује посрбљен термин мађарске речи, јер нема другог тачног израза, али и код Срба постоји „витлејем” у појмовном облику за дефинисање те мађарске обичајне радње: вертеп, вертепска драма. (...)

Упркос томе што је Божић један од највећих хришћанских празника, ипак су са поноћном мисом повезани најбројнији архаични примери љубавне магије и чарања за препознавања зла. Одмах након поноћне мисе су сеоски пастири, заслужнији свињари и говедари пуцкетали својим бичевима најгласније што умеју, а ковач је више пута потпаљивао сеоску прангију. Овај ритуал, пуцање, викање, стварање буке одмах по завршетку поноћне мисе имао је, још од памтивека, основну намену да одагна силе зла. (Јунг 2000: 136)

Поноћном божићном мисом завршава се један период године: „Завршава се зимски солистициј, долази крај таме, побеђује светлост, рађа се изворни елеменат надолазећег новог живота, светлост. Треба се радовати, веселити, али и припазити да нешто не буде изостављено због чега би се лако увредљиви духови наљутили. Наиме, у међусобној зависности узрока и последица у тајанственом, за примитивне људе необјашњивом свету постоји много тога што задаје страх. Због тога је, према народном веровању, све до данашњег доба, могуће бајати, чарати, али и урећи нешто или некога током божићне ноћи. А урок је непорециви доказ о присуству духова зла, према томе, с разлогом их се треба бојати.” (Пеновац 1979: 106) Божић је, према томе, важан и са митолошког становишта, представља леп пример развоја, надоградње митова и митологија насталих у ранијим добима. Слично поимању цивилизованих нараштаја широм Европе, Божић је и за Мађаре давнашњи, продуховљен, народни празник. Врло је вероватно да су га приликом досељавања на ово подручје преузели од Словена, јер је и сам мађарски назив празника словенског порекла. (Јунг 2000: 136) Православни Божић празнује се 13 дана након католичког. Промене које настају у животима ликована романа, подударане судбинских догађаја уочавају се већ и у Војнику са цветом, у следећим романима су у историји овог подручја већ присутна ратна збивања, надирање окупационих јединица свој печат ставља и на празничну атмосферу. (...) Српски назив обичаја је: вијање Божића. (...) Дух очекивања, припремање, новогодишњи „очекивани нови почетак”, ритуали везани за празничне дане мењају константу свакодневице, уверење у њихову делотворност је управо та „магија” која разбија монотонију свакодневице, омогућава да се из ње искорачи – баш као Галаи Ројтош, Војник са цветом. Празници уједно означавају и смену годишњих доба, тај процес је у складу са редом природе. Ту хармонију може да наруши само нешто што је противприродно, у овом случају то је рат који окончава, и у сиромаштву идиличну, драж „чудотворног очекивања”. Галаи Ројтош, стигавши кући

са фронта, спознаје да је магија, ослобађајућа бајковитост завршена, нестала је, од сада своја празнична очекивања чудотворног треба да потражи и пронађе у људима. (...)

### 3. Улога празника и народних обичаја с аспекта чувања националног идентитета у колективном културном сећању

Празници бележе проток времена, кад год који прође примећујемо да је прошла још једна година, баш као што то бележи и народни календар. Ликовима у роману, обичним људима који настоје да преживе историјске олује, судбински битни преокрети дешавају се у време неког празника. А празници су тачке раздвајања од свакодневице. Породица, обичаји, снага традиције, све су то ослонци у животу. Током празничних дана „време се смиче” у роману, све постаје лепше, јер „окреће се у непроменљивом вечитом ритму равнодушности, на имендан треба бити код куће, пролеће смењује лето, а онда долази јесен”. (Н. Пал 2010)

Празник је појава која се издиже изнад различитости међу људима, нацијама, његов узвишен садржај преплављује оптимизмом без обзира на верску, националну припадност појединца. Тај фолклористички одјек, народни обичаји и ритуали који их прате, њихово уклапање у роман чине дело налик народној приповетки. Истовремено пружа увид у „савремени” суживот људи различитих националности, Немаца, Срба, Мађара. Ово је у ствари роман о историјској свести војвођанских Мађара, али је у њему чврсто уpletена и судбина овдашњих народа. Поједини критичари сматрају да је Гион „умео да фолклоризује историју”, али према Чаби Уташију, у делу се не ради толико о фолклоризацији историје него више о томе да је уз помоћ фолклора Гион у потпуности потиснуо историју (Уташи). Народни обичаји, осим што су у служби чувања националног идентитета, имају и функцију премошћавања националних, верских и језичких разлика између људи. Тибор Елек сматра да роман у целини још увек представља пример да човечност није питање порекла него понашања у одређеним околностима: „На велике изазове историје и свакодневна мала животна питања људи, без обзира на разлике у пореклу, дају добре или лоше одговоре, међу Мађарима, Швабама, Србима, Циганима има добрих људи и олоша, (...), али и оних који настоје, труде се да умање, ублаже ране настале услед такве неправде”. (Елек 2009: 210) Колективна свест о заједничкој култури проширује и допуњава свакодневицу димензијом у којој све истовремено има и своју супротност, али и другачију могућност да свет буде заокружен, лечећи на тај начин штете које само постојање наноси. (Асман 2008: 58)

#### Библиографија:

- ANDOR Csaba 1998. *Ünnep és kommunikáció*. In: *Művelődéstörténet I. kötet*. szerk.: Gelencsér Katalin. Mikszáth Kiadó, Budapest
- ASSMANN, Jan 2008. *A kulturális emlékezet*. Atlantisz, Budapest
- ÁRPÁS Károly 2009. *Az építő-teremtő ember. Gion Nándor életművéről*. BK, Szeged.
- BENCE Erika 2009. *Másra mutató műfajolvasás*. Napkút Könyvkiadó, Budapest.
- BOSIĆ, Mila 1996. *Godišnji običaji Srba u Vojvodini*. Prometej, Novi Sad.
- ELEK Tibor 2009. *Gion Nándor írói világa*. Noran Könyvkiadó, Budapest.

- FERDINANDY György 1997. *Magyar Macondo. (Gion Nándor: Ez a nap a miénk)*. Forrás, 1997. 12.sz.
- GION Nándor 2005. *Latroknak is játszott*. Noran Könyvkiadó, Budapest.
- GION Nándor 1973. *Virágos katona*. Forum Könyvkiadó, Újvidék.
- GION, Nandor 1983. *Vojnik sa cvetom*. Ford. Vickó Árpád. Forum, Novi Sad.
- HORVÁTH FUTÓ Hargita 2007. *Ahol „mindenkinek megvolt a maga története”*. *Gion Nándor családtörténete*. In: Csányi Erzsébet szerk.: *konTEXTUS. Összehasonlító irodalomtudományi tanulmányok*. Bölcsészettudományi Kar–Vajdasági Magyar Felsőoktatási Kollégium, Újvidék, 2007. 163–177.
- HORVÁTH FUTÓ Hargita 2010. *Lokális kontextus, elbeszélői szerepkörök és a szövegek átjárhatósága Gion Nándor opusában*. Doktori értekezés, kézirat. BTK, Újvidék.
- JUNG Károly 2000. *Régiék kalendáriuma*. Forum Könyvkiadó, Újvidék.
- KISS Mária 1988. *Délszláv szokások a Duna mentén*. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- KÓSA – SZEMERKÉNYI 1973. *Apáról fiúra*. Móra Könyvkiadó, Budapest.
- N. PÁL József 1999. *Nyomot hagyott bennünk*. (Gion Nándor: Aranyat talált). Kortárs, 1999. május.
- N. PÁL József 2000. *Miénk ez a történelem*. (Gion Nándor: Ez a nap a miénk). Kortárs, 2000. január.
- OLASZ Sándor 1998. *A történetmondás öröme*. Forrás, 1998. november.
- PENAVIN Olga 1984. *A mesemondás körülményei*. In: Jugoszláviai magyar népmesék I. Bevezetés. Akadémiai Kiadó – Forum, Újvidék.
- PÉNOVÁTZ Antal 1979. *Vajdasági magyar néprajzi kalauz*. Forum Könyvkiadó, Újvidék.
- UTASI Csaba 2003. *A múlt irodalmi felfedezése*. Történelmi regényeink a hetvenes évek első felében. HK 2003/4.
- VEREBÉLYI Kincső 1995. *Minden napok, jeles napok*. Timp Kiadó, Budapest.

## THE ROLE AND THE CULTURAL MANIFESTATIONS OF THE HOLIDAYS AND THEIR TRADITIONS IN NANDOR GION’S NOVEL *THE SOLDIER WITH FLOWER*

### Summary

The study examines the holidays from a historical-cultural aspect as well as their importance in national identity in Nandor Gion’s novel entitled „The Soldier with Flower” by comparing the Serbian and Hungarian text. Besides the family lore and historical threads in the book a folklorizing storytelling can also be detected, which leads to the beyond-reality atmosphere of folk-tales. The folk customs, traditions are part of the village’s everyday life. The customs and rites connected to the holidays of different nations living together are closely intertwined: almost each of them has its Serbian-Hungarian, Orthodox-Roman Catholic equivalent. The topic is approached by the means of folkloristic studies by quoting related parts from the novel. Moreover it deals with the meaning of the emphasized customs and their role in cultural identity, taking into consideration that in this multinational medium every group preserves its traditions and respects the others’.

*Keywords:* Nándor Gion, holidays, folk customs, rituals, identity preservation, family legends, collective recollection

Gabriela Lodi

Ивана Ковачевић<sup>1</sup>  
 Филозофски факултет  
 Универзитет у Новом Саду

## СЛИКА ДРУГОГ У ДЈЕЛУ РАФИКА ШАМИЈА *DIE SEHNSUCHT FÄHRT SCHWARZ. GESCHICHTEN AUS DER FREMDE*

Рад се бави сликом Другог у дјелу сиријско-њемачког писца Рафика Шамија при чему се настоји приказати положај странаца у Њемачкој, њихова носталгија за домовином и дискриминација од стране Нијемаца. Тежиште рада је на анализи приповијетке *Die gepanzerte Haut*, односно на анализи личности двојице пријатеља, Алија и Хикмета, који се случајно срећу након много година. Обојица су поријеклом из Турске, али већ годинама живе у Њемачкој. Анализирајући дјело са имаголошког аспекта приказује се како сваки од њих доживљава средину у којој живи и људе око себе, тј. Нијемце и долази се до типичних стереотипа о Турцима и Нијемцима. У раду се такође указује на укоријењена схватања о оријенталној заосталости и супериорности западњачког друштва, али и о проблему који на Западу представља ислам.

Кључне ријечи: Други, Рафик Шами, Турци, стереотипи, имагологија

Дјело Рафика Шамија *Die Sehnsucht fährt schwarz. Geschichten aus der Fremde*<sup>2</sup> (1996) састоји се од деветнаест краћих приповиједака сакупљених за вријеме пишевог боравка у Њемачкој. Ријеч је заправо о личним искуствима емиграната, преточеним у ироничне кратке приче о њиховом свакодневном животу у Савезној Републици Њемачкој и свим предностима и манама живота у туђини. Најчешће се ради о припадницима друге расе, вјероисповијести или о онима који долазе из економски неразвијених земаља у потрази за бољим послом и већом зарадом. Кроз комплетно дјело писац нам представља низ слика о томе какав је положај странаца у Њемачкој, али и како странци доживљавају Нијемце. С обзиром на садржај дјело пружа идеалну подлогу за анализу са имаголошког аспекта.

Лексем „имагологија“ познат је широкој читалачкој публици из поглавља „Имагологија“ у роману *Бесмртности (Die Unsterblichkeit)* Милана Кундере (1990), у коме се под овим појмом подразумева облик идеологизованог дјеловања политички ангажоване особе на друштво (уп. Логвинов 1993: 203). Логвинов (1993: 204) под овим појмом подразумева правац истраживања унутар комплекса друштвених наука чији је предмет проучавања слика припадника других култура (странаца). Ова слика настаје у интеркултуралној комуникацији у виду стереотипа, клишеа или предрасуда. Осим тога, имагологија се бави и питањем како настају ови стереотипи које стварају различите етничке и социјалне групе о Другима, како утичу на стварање идентитета као и на заједнички живот народа и нација односно њихово разумијевање (или неразумијевање) (в. Логвинов 1993: 204).

Компаративна имагологија је дисциплина компаративне науке о књижевности чији је предмет истраживања поређење имаголошких елемената у тек-

<sup>1</sup> ivana\_ica86@yahoo.com

<sup>2</sup> Превод на српски: Чежња путује на црно. Приче из туђине. Наслов и све цитате превела И. К.

стовима различитих књижевности. Појам компаративна имагологија у њемачку књижевност увео је Дизеринк. Дизеринк је појам „Имагологија“ преузео од Бра-хфелда, допунио га предикатом „компаративно“ и употребљавао га од академске 1967/1968 године у њемачком компаративном истраживању (уп. Логвинов 1993: 204–205). С обзиром на широку појаву књижевних жанрова попут путописа, мемоара, писама и сл. у свјетској књижевности, она, дакле, сама по себи пружа јединствено упориште за управо овакав (имаголошки) приступ њеном проучавању.

Имаголози фаворизују структуралистички приступ, правећи разлику између интертекстуалних и типично самоодређујућих ауто-слика (слике које стварамо о себи) и хетеро-слика (слике које стварамо о Другима) (Живанчевић Секе-руш 2009: 7). Поузданост информација које добијамо путем ових слика не спаде у домен предмета проучавања имагологије будући да се пажња усмјерава на чињеницу шта је писано о појединим нацијама, културама и уопште свему ономе што можемо назвати Другим, а не какво је оно заиста (в. Живанчевић Секе-руш 2009: 8).

Ако пођемо од глобалне чињенице да је свијет подијељен на двије сфере, Оријент и Окцидент, већ на тој основи можемо размишљати о карактеристика-ма, односно различитости припадника ових свијетова. У европским схватањима Оријента преовладавају „ставови о европској супериорности над оријенталном заосталошћу“. Оријент није само сусед Европе; он је и место највећих, најбога-тијих и најстаријих европских колонија, извор њених цивилизација и језика, њен супарник у култури и једна од њених најдубљих и најчешћих слика о Другоме (Саид 2008: 9–10). Он је по многим својим карактеристикама одувијек био при-влачан различитим профилима личности због „читавог низа интереса које он не само да ствара већ и одржава“. Оријентализам није никаква нестварна европ-ска фантазија о Оријенту, него створени корпус теорије и праксе, у који се то-ком многих генерација материјално знатно улагало. Оријентализам је као систем знања о Оријенту [...] улазио у западну свест, баш као што је то исто улагање ум-ножавало – и учинило одиста продуктивним – исказе који су из оријентализма прелазили у општу културу (Саид 2008: 16). Саид (2008: 11) тумачи оријентали-зам као стил мишљења, заснован на онтолошкој и епистемолошкој дистинкцији која се повлачи између „Оријента“ и (најчешће) „Окцидента“. Зато је велики број писаца, међу којима су песници, романсијери, филозофи, политички теорети-чари, економисти и империјални администратори, прихватио основну разлику између Истока и Запада као полазну тачку за своје сложене теорије, епове, ро-мане, друштвене описе и политичке извјештаје који се тичу Оријента, његових људи, обичаја, „духа“, судбине, и тако даље (Саид 2008: 11).

У њемачкој књижевности постоји низ дјела оријенталног карактера међу којима посебно мјесто заузима Гетеов *Западноисточни диван* (*West-östlicher Divan*), Шлегелова расправа *О језику и мудрости Индуса* (*Über die Sprache und Weisheit der Indier*)<sup>3</sup>, али и многа дјела савременог стваралаштва која све више плијене читалачку публику и постају све чешће теме научноистраживачких ра-дова, али и културно политичких дебата. Једно од таквих дјела из корпуса еми-грантске књижевности јесте и ова збирка приповиједака Рафика Шамија.

Потреба за гостујућим радницима у Њемачкој јавила се педесетих година двадесетог вијека. У савезним државама као што су Баварска и Баден-Виртем-берг јавио се недостатак радне снаге у пољопривредном сектору који њемачко

3 Примјери преузети од Саид 2008: 32–33.



тржиште рада није могло да надомјести (уп. Ездемир 1999: 17–18). Из тих и сличних разлога Њемачку је преплавио талас јефтине радне снаге коју су највећим дијелом поред Италијана чинили Југословени и Турци. Овај тренд трајао је дужи низ година, а највећа концентрација гостујућих радника (*Gastarbeiter*) и емиграната (*Arbeitsmigranten*) и дан данас се налази управо у Баварској и њеном сусједу Баден-Виртембергу.

Протагонисти Шамијевих прича углавном су Турци и Арапи, док се рјеђе јављају Италијани и Грци. Припадници потпуно различитих свијетова приказани су у својој борби за интеграцију и опстанак док с друге стране учествују у обликовању живота у градовима (и у мањим градовима, не само у такозваним метрополама) и пресудно обликују слику земље: фабрике, градске четврти, прехрамбене навике, дечије другове из разреда и из суседства, али и професионалне могућности [...] (в. Билефелд 1998: 148). И сам аутор истиче да су ове приче веома важне и неопходне за дијалог између култура. Тако је свака од њих свједочанство или слика народа и земаља који су у њима супротстављени.

Социјалне репрезентације одређених група и њихових чланова најчешће су представљене у виду социјалних стереотипа. Према Тајфелу (1981: 145), стереотипи добијају предикат социјални када су распрострањени и укоријењени у великом броју људи унутар друштвених група или субјеката. Стереотип може суштински да се посматра као скуп увјерења о члановима социјалних категорија или група. Конкретно, стереотипи су систем вјеровања који повезују ставове, понашања и карактеристике личности са члановима социјалне категорије (уп. Синирела 1997: 37). Синирела такође указује на важност разликовања индивидуалних и заједничких стереотипа. Према њему (1997:38), индивидуални стереотипи разликују се од особе до особе, док заједничке стереотипе везује за одређене групе људи и сматра их много опаснијим од индивидуалних будући да су распрострањени у ширем кругу људи. У Шамијевом дјелу долази до преплитања заједничких и индивидуалних стереотипа, с тим да индивидуални долазе више до изражаја, пошто се углавном ради о судбинама и исповијестима појединаца и о томе како они доживљавају средину у којој живе и њене становнике, у овом случају Нијемце.

Приповијетка *Die gepanzerte Haut*<sup>4</sup>, о Хикмету и његовом пријатељу из дјетињства Алију, једна је од оних које пружају сликовиту представу о турско-њемачким односима. Обојица су рођени у Турској, али је Алија стицајем околности усвојила једна њемачка породица и од тада живи у Њемачкој. Свог поријекла Али се не сјећа тако радо, него управо напротив, стиђи се:

„Ja... wie soll ich dir das erklären. Am Anfang wollten meine Adoptiveltern nicht, dass ich meine Eltern in der Türkei sehe, danach wollte ich es auch nicht mehr. Weißt du? Wir ändern uns, die Eltern bleiben stehen, sie bleiben dieselben ... Es war mir peinlich, vor zehn Jahren meiner Mutter zu begegnen, denn da habe ich entdeckt, dass ich sie nicht liebe. Im Gegenteil, ich habe mich ihrer geschämt. Ich hatte Mitleid mit dieser armen Frau.“<sup>5</sup>  
(Шама 1996: 135-136)

4 Превод на српски: *Кожа с оклопом*.

5 „Да... како да ти објасним. Моји усвојитељи на почетку нису жељели да виђам своје родитеље у Турској, а после ни ја то нисам хтио. Знаш? Ми се мијењамо, родитељи стоје, остају исти... Било ми је непријатно прије десет година да сретнем своју мајку јер сам открио да је не волим. Напротив, стиђио сам је се. Сажалијевао сам ову сироту жену.“

Будући да отворено признаје да не воли мајку и да је се стиди, не чуди онда ни то што Али оклијева да са Хикметом попије кафу након што се послје много година срећу. Избјегавање пријатеља и сународњака може се тумачити као страх од враћања на старо. Мноштво његових поступака говори о његовој незаинтересованости за све што има везе с Турском. Из његовог понашања може се закључити да нерадо говори о свом поријеклу и да жели избрисати из сјећања све што га веже за његово дјетињство и његове коријене. На основу његовог става закључујемо да он себе доживљава супериорније, другачије [истакла И.К.]. Све што има везе са Турском посматра с гађењем, омаловажавањем и мање вриједним и заосталим. Алијеви ставови могли би се тумачити и са психолошког становишта, у чему би можда било могуће пронаћи оправдања за његово виђење Других.

Тезе о оријенталној заосталости, дегенерацији и неједнакости са Западом веома су се лако у раном 19. веку повезивале са идејама о биолошкој основи расне неједнакости (Саид 2008: 276). Шамијево дјело је више засновано на националној него на расној диференцијацији. Он не потенцира толико разлике у физиолошком погледу, премда се и оне јављају у појединим случајевима да би се указало на различитост и на њихову посљедицу, нити у религијском погледу. Његово посматрање Других више се базира на социјано-емоционалним карактеристикама, њиховој интеракцији и утицају на формирање саме личности.

Да би траг турског поријекла у потпуности био избрисан Али чак има и њемачко име којим се, судећи по брзом мијењају теме док разговара са старим пријатељем, уопште не поноси. „Du bist der erste seit zehn Jahren, der mich wieder Ali nennt. Ich heiße nicht mehr Ali Söray sondern Alibert Müller. Ich bin auch deutscher Staatsbürger.“<sup>6</sup> (Шама 1996: 136) Свјесно прикривање идентитета може се тумачити као жеља за прилагођавањем средини у којој се налази или као страх од одбачености и маргинализације. Код Алија наилазимо на контрадикторност у понашању и начину размишљања. Он се бори са оним што заправо јесте, а истовремено гаји негативан став према самом себи и свом окружењу. У њему се сукобљавају два једнако изражена осјећања. Прво је мржња према ономе што је од њега на силу направљено и што је резултирало да постане огорчен и неприхваћен од стране средине у којој се налази, а друго неспособност да се помири са чињеницом о свом поријеклу, којему се приписују негативне карактеристике.

Хикмет је у потпуно другачијем положају. Он је у Њемачку дошао за оцем ради зараде, да би након очеве смрти могао издржавати мајку и петоро браће и сестара. Његова намјера није била да остане у Њемачкој тако дуго. „Jahre sind vergangen, seitdem ich mein Dorf verlassen habe. Fünf Jahre wollte ich hier bleiben und dann nichts wie zurück. Erst habe ich die Monate gezählt, aber seit Jahren zähle ich nicht mehr. Die Zeit hat mich besiegt.“<sup>7</sup> (Шама 1996: 133) Након година проведених у Њемачкој, Хикмет је једноставно почео осјећати да је то његова домовина („Dieses Land hier ist meine Heimat.“<sup>8</sup> (Шама 1996: 133)), да је све оно што га је подсјећало на његову земљу заувјек потиснуто и вјеровао је да је успио у томе

6 „Ти си први који ме послје десет година поново зове Али. Ја се више не зovem Али Сорej него Алиберт Милер. И њемачки сам држављанин.“ Аутор у тексту користи турска имена у њемачкој транскрипцији.

7 „Године су прошле откад сам напустио своје село. Желио сма остати овдје пет година, а онда ништа више него вратити се назад. Прво сам бројао мјесеце, али годинама више не бројим. Вријеме ме побииједило.“

8 „Ова земља овдје је моја домовина.“

док није срео Алија који ће у њему пробудити низ старих успомена и подсјетити га на његово поријекло.

Кроз цијелу причу провлачи се низ различитих слика о томе како сваки од њих доживљава људе око себе, прије свега Нијемце. Сlike се показују као семиотске репрезентације (као национално/етнички обојене слике других/странаца и властите у свом историјском међуодносу и интеракцији) идеолошких система и подсистема (уп. Логвинов 1993: 209).

У Алијевим и Хикметовим представама и доживљајима Нијемаца преовладавају мржња и завист. Премда је Али тај који настоји да сакрије своје поријекло, и према неким својим поступцима (не изува се кад улази у кућу, приликом сусрета на улици са мушкарцима не љуби их) рекло би се да се потпуно интегрирао и попримио дух њемачког карактера, он све вријеме има негативан став према Нијемцима и свему њемачком. За све те године он није успио да пронађе нити једног правог пријатеља међу њима. На Хикметово питање да ли има пријатеља Нијемаца, Али одговара: „Nein, ich habe keine Freunde [...]“, ich habe nur gelitten unter ihnen.“<sup>10</sup> (Шама 1996: 137) С друге стране, Хикмет Нијемце доживљава исто као и Турке, и добро и лоше. Он каже да је за десет година пронашао много пријатеља и пар [истакла И.К.] правих другова. Облик конкретних односа према другима непосредно зависи од тога како колектив и појединац разумеју себе и на који начин „себе тематизују“, [...] (Билефелд 1998: 164). Из овога неминовно произилази да је начин на који Али и Хикмет доживљавају људе око себе заправо одраз њиховог сопственог карактера и њихове способности за асимилацију у друштво у коме се налазе. Начин на који „Немци“, „Французи“ итд. манифестно и латентно разумеју себе такође одређују однос према странцима. И због тога се, а не само из објективних, правних или социјалних разлога, разликује положај странаца у различитим земљама (Билефелд 1998: 164).

Занимљив је и Алијев став према његовим усвојитељима. Он не само да их не прихвата као родитеље него отворено говори како су управо они ти које је највише мрзио будући да су од њега увијек хтјели направити нешто што он није – Нијемца. Стално држање моралних придика од стране његових родитеља, резултирало је код Алија презиром, огорченошћу, незадовољством и незахвалношћу. „Aber eines verdanke ich ihnen, mit der Zeit ist mir eine Panzerhaut gewachsen, durch die keiner dringen kann, nicht einmal die, die mir diese Haut verpasst haben. Sie dachten bis zu ihrem Tod, dass ich sie liebe, so gut habe ich meine Haut nach außen hin gepanzert.“<sup>11</sup> (Шама 1996: 138)

Поставља се питање да ли би Али био сретнији да је остао у Турској и живио у неимаштини са својом породицом и људима њему сличним. Иако у материјалном погледу није оскудијевао ни у чему, био је несретан због живота који је водио у туђини. Од дјетињства је био изложен увредама и изругивању од стране Нијемаца. У школи су га вријеђали, давали му погрдна имена (Kümmel-Ali), нико није хтио с њим да се дружи, дјевојчице којима се свиђао жељеле су само потајно да се састају с њим. Чак ни њемачко име није могло да прикрије његово поријекло. „Den Namen Müller hören die Leute, sie schauen mich an und sprechen mich

9 Дио реченице је изостављен јер садржи вулгаризме.

10 „не, немам пријатеља [...]. Само сам патио међу њима.“

11 „Али на једном сам им захвалам, временом ми је на кожи нарастао такав оклоп кроз који нико не може проћи, чак ни они који су ми га приуштили. До смрти су вјеровали да их волим, тако сам добро носио свој оклоп.“

als Deutschen an, aber ihre Augen sagen: „Du gehörst nicht zu uns.“<sup>12</sup> (Шама 1996: 138) Кроз цијело дјело примјетна је појава неколико појмова који се користе да би се именовали странци. За Турке се најчешће користе називи *Kümmeltürke*<sup>13</sup> и *Kanake*<sup>14</sup>, а за Арапе *Kameltreiber* – гонич камила. Један Сиријац износи занимљиво поређење овог појма са сликарством. „[...] die deutschen Kollegen müssen sich etwas anderes einfallen lassen, um uns zu beleidigen, da Kammeltreiberei wie Aquarellmalerei eine Zunft der feinen Künste ist.“<sup>15</sup> (Шама 1996: 196) Када је о странцима реч, однос између онога што се мисли и онога што се чини показује се као вирулентан (Билефелд 1998: 141). Оно што за Алија представља још један проблем је недостатак љубави. То је вјероватно још један од разлога зашто он гради тако одбојан став према свему око себе. У једном разговору с Хикметом он јасно износи своје мишљење о Нијемцима када су у питању љубав и брак:

„Warum heiratest du nicht?“ fragte ich ihn. „Ach, hör auf“ er lachte, „ich glaube, du spinnst, hier kennen die Leute doch keine Liebe. Treue ist für sie ein Fremdwort. Mein Gott, in der Türkei gibt es vielleicht kein Brot, aber die Menschen sind ehrenhaft. Hier sind sie übersättigt, aber schau dir ihre Gesichter an, keine Spur von Ehre.“<sup>16</sup> (Шама 1996: 142)

Типичне стереотипне творевине о Нијемцима често се везују за љубав. У односу на људе оријенталног духа који су емоционалнији, страственији, Западњаци су често представљени као хладни, неспособни за љубав. Питање религије инсинуирано је само индиректно када Хикмет спомене да је ожењен Гркињом („Und warum gerade eine Griechin?“<sup>17</sup> (Шама 1996: 138)), Маријом, и да му се кћерка зове Катарина. Његово чуђење могло би се повезати и са неким његовим другим предрасудама, које се само наслућују у дјелу, међутим, оно се уједно може тумачити као бјежање од истине коју он крије у себи.

С друге стране имамо Хикмета који живи у илузији и у страху од разарања те илузије. Премда је Хикмет типичан представник „гастарбајтера“ он никада неће јавно осуђивати Нијемце као што то чини Али. Он се кроз цијелу причу бори да не наруши своје мишљење о пријатељу из дјетињства и слику онога што за њега као Турчина представља пријатељство. „[...] der Besuch eines Freundes ist für mich als Türke das Schönste. Das Bedürfnis nach Freunden steckt in meinem Blut.“<sup>18</sup> (Шама 1996: 141) У његовом лику манифестује се толерантан, национално освијешћен Турчин, без предрасуда, свјестан да је сваки човјек, свака индивидуа засебна прича, и као такав треба да буде и третиран од стране других.

*Die gepanzerte Haut* је прича о Алијевом животу под њемачким сводом. То је прича о „њемачком“ Турчину, који без обзира на све особености њемачког на-

12 „Људи чују презиме Милер, погледају ме, причају са мном, али њихове очи говоре: „Ти не припадаш нама.““

13 Дуден наводи више објашњења овог појма. Првобитно је овај појма означавао некога ко долази из области Халеа јер се тамо узгаја ким (*Kümmel, der*) па се та област погрдно називала Ким Турска (Турска јер су зачини углавном долазили са Оријента). Друга значења појма су: досадни малограђанин, Турчин, гостујући радник из Турске, а архаично се користи и као псовка.

14 Према Дудену: странац, најчешће Турчин, необразован, глуп.

15 „[...] колеге Нијемци би морали измислити нешто друго да нас увриједе пошто је гоњење камила за нас попут акварела у ликовној умјетности.“

16 „Зашто се не ожениш?“ питао сам га. „Ах, престани“, насмија се, „мислим да си полудио, овдје њуди не знају за љубав. Вијерност је за њих страна ријеч. Мој Боже, у Турској можда нема хљеба, али људи су поштени. Овдје су презасићени, али погледај њихова лица, ни трага части.“

17 „А зашто баш Гркиња?“

18 „[...] пријатељска посјета је за мене као Турчина нешто најљепше. Потреба за пријатељима ми је у крви.“

рода и начина живота дубоко у себи крије чежњу за својом отаџбином што је кроз цијело дјело представљено парадоксално да би се указало на безизлазност из овакве ситуације. Оно што је заједничко свим приповијеткама у овој књизи јесте то да су у првом плану готово увијек приказани мушкарци и то исламске вјероисповијести. То би се могло на неки начин повезати са оријенталним духом, у коме преовладава патријархални начин живљења, доминантност мушкарца је у првом плану у односу на жене. Друга чињеница је та да аутор своје ликове бира из једног нижег друштвеног слоја што најчешће предстравља погодну подлогу за још учесталију појаву стереотипа и дискриминације.

Процес интеграције у свим приповијеткама окарактерисан је као неуспијешан. Нијемци су представљени као дрски, хладни, недодирљиви, похлепни за новцем, одбојни. У случају да су кроз дијалог приказани као коректни и љубазни Други то доживљавају као лажну љубазност и претварање.

У једном интервјуу за *tagesschau*<sup>19</sup> и сам аутор говори о интеграцији муслиманског становништва у Њемачкој. Он неуспјели процес интеграције повезује са конзервативним ставовима политичких представника и сам истиче да су млађе генерације много узнапредовале када је у питању расизам и антисемитизам. Такође наводи да лично није имао сличних проблема, али да је код обичних „гастарбајтера“ ситуација нешто компликованија. „Mir gegenüber waren die Menschen sehr gastfreundlich, aber ich gehöre zu den privilegierten Intellektuellen. Bei den „typischen“ Gastarbeitern sieht die Lage anders aus.“<sup>20</sup>

Немогућност потпуне интеграције и дискриминацију Ездемир приписује такође и масовним медијима. Он наводи да је (њемачка) телевизија један од разлога и криваца за све чешће изоловање странаца и формирање група као представника одређених нација јер не нуди програме на језицима националних мањина. То се манифестује и на учење језика чији процес на овај начин бива отежан и знатно спорији. Језичка баријера у Шамијевом дјелу снажно је наглашена. Његови ликови посједују веома оскудан вокабулар, користе најчешће сленг, а граматичка структура реченице је нарушена употребом инфинитива на мјестима гдје би требало да стоји лични глаголски облик. Реченице су веома кратке и најчешће се састоје само из субјекта и пртедиката.

Као лајтмотив већине приповиједака јавља се трамвај и трамвајска станица. То би могло да се тумачи као метафора пролазности и монотоније. Поред тога, они добијају још једно обиљежје и постају мјесто гдје се преплићу најразличитије културе. Свакодневни сусрет увијек истих људи у исто вријеме и на истом мјесту указује на колотечину и једноличност живота странаца. Свјест о неприпадању и другости код њих је развијена до те мјере да почињу сами себе да преиспитују шта је то што их чини другачијим и неприхваћеним. Врхунац овог маргинализовања и самосвјесног осуђивања себе као странца очигледан је у следећој сцени у којој је описана возња једног Грка и Турчина трамвајем.

“[...] in sieben Jahren habe ich es während der langen Fahrt mit der Straßenbahn selten erlebt, dass sich jemand neben uns gesetzt hätte... Am Anfang sagte Mustafa: „Viellei’ wir

19 Комплетан интервју се може прочитати на следећој интернет адреси: <http://www.tagesschau.de/inland/meldung203354.html>, 30.08.2013.

20 „Према мени су људи увијек били љубазни, али ја припадам привилегованим интелектуалцима. Код „типичних“ гастарбајтера ситуација је нешто другачија.“

schitinke.“ Das aber stimmt nicht, auch wenn ich gerade geduscht habe, setzt sich niemand freiwillig neben uns.“<sup>21</sup> (Шами 1996: 155)

Проблематика Шамијевог дјела заснива се дакле на положају странаца у Њемачкој. Та проблематика представљена је метафорично, што је очигледно и из појединих наслова његових приповиједака: *Am Anfang war der Aufenthalt; Der Kummer des Beamten Müller; Araber oder Griechen, macht doch nichts; Der erste Kuss nach drei Jahre; Zwischen Traum und Straßenbahn; Die Sehnsucht fährt schwarz; Auf dem Müll*<sup>22</sup>. Оно што је заједничко свим овим приповијеткама јесте то да свака од њих настоји да покаже суморну атмосферу једног друштвеног слоја из које се не назире излаз. У вртлогу туђине сваки од ликова покушава да се избори за статус равноправног грађанина, премда је већина покушаја већ на почетку осуђена на пропаст. Комплетно дјело могло би се посматрати не само са једног имаголошког аспекта него и као друштвена критика савременог западњачког поимања странаца. Иако је положај Других описан низом персонификација, метафора и симбола, немогуће је не примијетити да је свака од ових стилских фигура заправо само блажа верзија онога што заиста карактерише друштво. Дубоко укоријењена мржња, нетолеранција, али и страх од превласти ислама на Западу само су неке од друштвених појава које карактеришу књижевни опус емиграната, али и представљају проблематику цјелокупног западњачког друштва.

## Литература

- Билефелд 1998: U. Bielefeld, *Stranci, prijatelji ili neprijatelji*, Beograd: Biblioteka XX vek.
- Дуден 2003: Duden, *Deutsches Universalwörterbuch*, Mannheim: Dudenverlag.
- Ездемир 1999: С. Özdemir, *Currywurst und Döner: Integration in Deutschland*, Bergisch Gladbach: Gustav Lübbe Verlag
- Живанчевић-Секеруш 2009: И. Живанчевић-Секеруш, Како (о)писати различитост? : Слика Другог у српској књижевности, Нови Сад: Филозофски Факултет.
- Логвинов 1993: М. I. Logvinov, *Studia imagologica: Zwei methodische Ansätze zur komparatistischen Imagologie*. In: *Germanistisches Jahrbuch GUS 'Das Wort'*, URL: <http://www.daad.ru/wort/wort2003/Logvinov.Druck.pdf>, 30. 08. 2013.
- Саид 2008: E. Said, *Orientalizam*. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Синирела 1997: M. Cinnirella, *Ethnic and National Stereotypes : A Social Identity Perspective*. In: С.С. Barfoot (Hg.): *Beyond Pug's Tour: National and Ethnic Stereotyping in Theory and Literary Practice*, Amsterdam: Rodopi.
- Тајфел 1981: Н. Tajfel, *Human Groups and Social Categories: Studies in Social Psychology*, Cambridge: Cambridge University Press
- Шами 1996: R. Schami, *Die Sehnsucht fährt schwarz. Geschichten aus der Fremde*, München: DTV.

21 “[...] За седам година ријетко се дешавало да неко током дуге вожње трамвајем сједне поред нас... На почетку је Мустафа говорио: „Можда смрдино.“ Али то није тачно јер чак и кад бих се управо ислуширао нико не би добровољно сјео поред нас.“

22 Превод на српски: На почетку је био боравак; Бриге службеника Милера; Арапин или Грк, није битно; Први пољубац након три године; Између сна и трамваја; Чежња путује на црно; На смећу.

**DAS BILD DES ANDEREN IN RAFIK SCHAMIS WERK *SEHNSUCHT FÄHRT  
SCHWARZ. GESCHICHTEN AUS DER FREMDE***

**Zusammenfassung**

Diese Arbeit beschäftigt sich mit dem Bild des Anderen im Werk syrisch-deutschen Schriftstellers Rafik Schami, wobei man versucht, die Lage der Ausländer in Deutschland darzustellen, ihr Heimweh und ihre Diskriminierung. In erster Linie wird die Geschichte *Die gepanzerte Haut* analysiert, bzw. die Persönlichkeiten zweier Freunde, Ali und Hikmet, die sich nach vielen Jahren wieder treffen. Beide kommen aus der Türkei aber seit Jahren her wohnen sie in Deutschland. Ausgehend von dem imagologischen Aspekt werden die typischen Stereotypen über die Türken und Deutschen dargestellt. In dieser Arbeit werden auch Unterschiede zwischen Orient und Okzident gezeigt aber auch das Problem, das in der westlichen Gesellschaft Islam darstellt.

*Schlüsselwörter:* Die Anderen, Rafik Schami, Türken, Imagologie, Stereotypen

Ivana Kovačević





Ивана Пајић<sup>1</sup>  
 Универзитет у Новом Саду  
 Филозофски факултет

## ПОЈАМ СТРАНО У РОМАНУ САШЕ СТАНИШИЋА КАКО ВОЈНИК ПОПРАВЉА ГРАМОФОН

*Страно* је један од кључних појмова у савременим истраживањима интеркултурне књижевности. У овом раду ће се овај појам преиспитивати на примеру романа Саше Станишића *Као војник поправља грамофон*, који је изворно написан на немачком језику. Анализа полази од теоријског оквира који дају следећи теоретичари и теоретичарка: Георг Зимел у свом огледу *Странац*, Роберт Е. Парк у свом огледу *Миграција и маргинални човек*, Маријо Ердхајм пишући о страном као застрашујућем и фасцинантном у исто време, и Јулија Кристева која, ослањајући се на психоаналитички дискурс, наводи да је страно иманентно сопственом. Циљ рада јесте приказати појам страно пре свега у контексту нове генерације миграционе књижевности, чији је представник и Саша Станишић.

*Кључне речи:* страно, миграциона књижевност, Саша Станишић

Развој технике и масовних медија, а пре свега интернет, омогућили су мноштво интеркултурних умрежавања како појединаца тако и група и довели до тога да је за човека 21. века сусрет са страним постао део његове свакидашњице. Стога контакт са страним културама и странцима, отвореност према њима, као и њихово прихватање постају кључне квалификације у савременом друштву, које човеку омогућавају активно и компетентно учешће у социјалним, културним и економским процесима (уп. Хофман 2006: 17–18). Будући да је наше време обележено интеркултурним контактима, који имплицирају сусрет са страним, бављење овим појмом у интеркултурној науци о књижевности релевантно је за савремена друштва која егзистирају у доба глобализације, где мигрант као субјекат припада оној динамичној групи која егзистира у међупростору двају или више култура (уп. Халперн, Руано-Борбалан 2009: 9–10).

Роман Саше Станишића<sup>2</sup> *Како војник поправља грамофон* који је изворно написан на немачком језику и објављен 2006. године, припада новој генерацији немачке миграционе књижевности која спада у област интеркултурне књижевности. За почетке ове књижевности значајан је економски опоравак Савезне Републике Немачке у 50-им годинама 20. века (уп. Рег 1988: 11). Због недостатка сопствене радне снаге она од 1955. до 1968. године склапа уговоре са Италијом, Турском, Мароком, Тунисом и бившом Југославијом, који јој омогућавају да доведе велики број радне снаге из поменутих држава (уп. Сенол 1992: 59). Ангажовање страних радника требало је да буде временски ограничено и очекива-

1 Електронска адреса: rajicivana1984@yahoo.de

2 Саша Станишић је један од познатијих представника нове немачке миграционе књижевности. Рођен је 7. марта 1978. године у Вишеграду. Рат у Босни и Херцеговини га је затекао као тинејџера, пре него што је његова породица 1992. године избегла у Немачку. У Хајделбергу је похађао школу где је наставник немачког језика приметио његов дар за писање и охрабривао га да развија свој таленат.

ло се да ће се они након одређеног временског периода вратити у своју домовину. Они су, међутим, остали дуже него што је било предвиђено, а многи од њих су се трајно населили у Немачкој. Како је време текло, они нису више били само странци ангажовани из економске нужде, него су постали и значајан део социјалног, политичког, али и културног живота Немачке (уп. Хајнце 1986: 11). Већ од 50-их година јављају се први литерарни покушаји „гостујућих“ радника. У делима прве фазе развоја миграционе књижевности, која се тада још називала „Gastarbeiterliteratur“<sup>3</sup>, аутори се пре свега баве политичко-социјалним положајем страних радника, при чему је акценат стављен на теме које описују њихову тешку ситуацију у страни држави, где као странци постају жртве разних дискриминација (уп. Актирк 2009: 5–6). Како се ова књижевност развијала, назив „Gastarbeiterliteratur“ је постао неадекватан за њу, пошто већ сама реч *гости* имплицира да се ови аутори не посматрају као део (немачког) друштва у којем пишу своја дела (на немачком језику), а шта заправо не одговара правој ситуацији, јер они себе већ одавно не виде као стране госте, већ се осећају као саставни део немачког друштва и културе и желе да буду као такви прихваћени. Исто тако, ову групу аутора не чине само гостујући радници, јер она обухвата цели низ различитих типова миграната, као и њихове потомке који, заправо, нису више мигранти, већ немачки држаљини са мигрантском позадином. Из наведених разлога се за дела ових аутора данас користи назив „Migrationsliteratur“<sup>4</sup>, како би се избегло њихово маргинализовање,<sup>5</sup> односно, како би им се дало заслужено место у доприносу интеркултурној вредности немачке књижевности.

Већ у овом кратком прегледу о настанку и развоју миграционе књижевности можемо приметити да се она бави темом интеркултурног контакта који имплицира настанак разних констелација између сопственог и страног, односно, који нам открива комплексност појма *страно*. Све ово можемо видети и на примеру романа Саше Станишића *Како војник поправља грамофон*.

У најширем смислу те речи разликујемо социолошки термин страног, који се односи на другу културну припадност и епистемолошки термин, који указује на страног у нама самима, што би било предмет проучавања филозофије и психологије (уп. Клу 2009: 56). Посматрано са топографског аспекта, страног означава нешто што се јавља ван сопственог и везује се како за одлазак из познатог окружења, тако и за нешто што долази из далека. Следеће значење овог појма указује на оно што припада некоме другом, у шта спада и друга културна, верска и национална припадност, а треће значење се односи на оно што сам субјекат или колектив доживљава као страног (уп. Хофман 2006: 15). Страног се у роману Саше Станишића са топографског становишта јавља кроз помињање страних држава (Немачка, Аустрија и САД), као и директне конфронтације неких од протагониста са њима. Одласком главног лика Александра и његових родитеља у Немачку, као и доласком Италијана Франческа у Вишеград појам страног везује се како за одлазак из познате околине, тако и за странца који долази из далека. На ово се надовезује и значење које се односи на другу националну и верску при-

3 „Књижевност гостујућих радника“. Овај и све цитате који следе са немачког превела И. П.

4 „Миграциона књижевност“

5 Миграциона књижевност називана је и „Literatur der Betroffenheit“ (књижевност угроженних), „Ausländerliteratur“ (књижевност странаца), „Minderheitenliteratur“ (књижевност мањина), „Migrantenliteratur“ (књижевност миграната), који су, међутим, из истих разлога као назив „Gastarbeiterliteratur“ у међувремену у великој мери превазиђени. Из давог разлога ће се у овом раду користити назив миграциона књижевност.

падност. У овом роману национална и верска припадност добија велики значај, што је условљено променама на друштвено-политичком нивоу у бившој Југославији, односно, распадом некадашње домовине главног лика Александра. Рат који је снашао Босну и Херцеговину доводи до стања да се некадашње *наше* раздваја на *своје* и *иуђе* (*страно*), што препознајемо и у Александровим коментарима - „Es gibt ein Dazugehören und ein Nichtdazugehören“<sup>6</sup>, „Ich bin ein Jugoslawe - ich zerfalle also“<sup>7</sup> (Станишић 2010: 72–73). Из наведеног видимо да колективно и субјективно схватање страног у великој мери зависи од спољашњих фактора, односно, владајућих образаца, ставова и норми у сопственој култури. Страно се, дакле, испоставља као релативна категорија која варира у односу на културне специфичности, као и социо-културне и историјске токове. Стога нова политичка ситуација и главног лика Александра приморава на нову перцепцију себе и своје околине, која му постаје све више страна, јер у његовој домовини почињу да се праве националне и верске разлике, при чему, додатно категоризовање сопственог и страног као добро и лоше доводи до искључивања и одбијања страног. Ово видимо и на примеру Александрове мајке, која осећа стид, јер је свесна да Срби њу Бошњакињу сад посматрају као нешто страног (уп. Станишић 2010: 72). Код самог Александра ситуација је још комплекснија. Док му његово порекло из мешовитог брака (отац Србин, мајка Бошњакиња) никада раније није представљало проблем, сад му се у школи поставља нерешиво питање, шта је он заправо, и води се полемика како он може бити тако нешто неодређено, односно, чија крв (српска или муслиманска) у њему преовладава (уп. Станишић 2010: 73). Из наведеног примећујемо, на шта међу осталима указује и Јулија Кристева, да је поштовање и прихватање страног предуслов за хармонично функционисање мултикултурног друштва (уп. Кристева 1990: 208), односно, да непоштовање и неприхватање страног доводи до дисхармоније како у друштву тако и у самој индивидуи, а што видимо и на примеру Александра који своје стање описује на следећи начин: „Ich bin ein Gemisch. Ich bin ein Halbhalb. [...] Es gab mich, der gerne etwas Eindeutigeres gewesen wäre oder etwas Erfundenes“<sup>8</sup> (Станишић 2010: 73).

Према Марују Ердхајму страног имплицира увек две компоненте. Оно може бити добродошло или се доживеети као нешто што угрожава сопствено. Страно, дакле, изазива како фасцинацију тако и страх (уп. Ердхајм 1996: 181). Ердхајмово виђење страног видимо на примеру странца Италијана Франческа, који долази у Вишеград. Да у овом случају верска и национална припадност не представља баријеру за успостављање хармоничног интеркултурног контакта, види се на примеру овог Италијана, који непосредно након доласка изазива симпатије како код жена тако и код мушкараца. Фасцинација се, међутим, мења у одбијање када се уз другу националну припадност јавља нешто што се у датом колективу вреднује као негативно. На примеру Франческа сазнајемо да колектив у који је он дошао доживљава хомосексуалност као нешто застрашујуће страног шта угрожава сопствено, због чега се почетна наклоност према Франческу претвара у одбојност, након што о њему почињу да се шире (лажне) гласине да је хомосексуалац. И у овом случају ставови и норме у једној заједници одређују да ли ће се страног величати или демонизирати. Можемо, такође, закључити да се страног увек дожи-

6 „Постоји припадање и неприпадање.“

7 „Југословен сам – дакле, распадам се.“

8 „Ја сам мешавина. Ја сам полапола. [...] Постојим ја који би хтео бити нешто конкретније или нешто измишљено.“

вљава у типизираним облику,<sup>9</sup> јер није индивидуа Франческо тај који изазива одбојност, већ оно шта он представља.

Пошто ми страно увек конструишемо у односу на себе (уп. Гутјар 2002: 47), при чему постоји тенденција да се сопствено велича у односу на страно, можемо поставити и претпоставку да, уколико индивидуа има негативно виђење себе/сопственог, ово подстиче њено величање страног. У роману видимо такав начин грађења слике о страном на примеру Зорана, Александровог пријатеља из детињства, који је фасциниран аустријским девојкама и опонаша аустријски начин говора, иако до тог момента никада није био у тој држави. У самом роману се не успоставља јасна веза између Зоранове фасцинације овом страном државом и дефиниције себе, читалац, међутим, сазнаје да Зоран доста пати због своје породичне ситуације, где мајка vara оца, шта је вероватно и узрок његовог величања страних аустријских девојака.

Комплексна конфигурација појма страно нам се у Станишићевом роману, пре свега, приказује кроз Александров однос према Немачкој. Тако на примеру ове државе видимо да страно увек имплицира процесе стварања стереотипа, јер је (пре директне конфронтације са Немачком) Александрова слика о овој страниој држави резултат стереотипних представа о њој. Ово видимо на примеру Александровог стрица (Бора), који као „Gastarbeiter“ живи и ради у Немачкој. Као што је то већ био случај са Италијаном Франческом, тако и стрица Бору Александрова околина не доживљава као индивидуу, већ кроз оно шта он представља, а то је тип странца у Немачкој који је настао из одређених економских разлога. Тако, на пример, у Александровој околини влада мишљење да се у Немачкој само ради и добро зарађује, а стрица Бору (кога поистовећују са Немцима) посматрају као шкртицу, јер како то Александру објашњава његова мајка, „Die Leute sind nicht gemein, weil Bora dick ist, sondern weil sie glauben, dass er einen D-Mark dicken Geldbeutel hat. Gastarbeiter sieht man nur in der eigenen Familie gern“<sup>10</sup> (Станишић 2010: 48). Колико је Немачка Александру у датом тренутку још непозната види се и кроз његово погрешно тумачење њему страног појма „Gastarbeiter“, при чему се и у овом случају страно тумачи полазећи од дефиниције сопственог. Стога Александар коментарише статус свог стрица у Немачкој на следећи начин: „Ich wundere mich zwar, dass es Orte gibt, wo Gäste arbeiten müssen, bei uns lässt man einen Gast nicht mal abwaschen.“<sup>11</sup> (Станишић 2010: 47). Стриц Бора одговара, заправо, опису странца каквог га Георг Зимел даје у свом огледу *Странац*. Зимел не види странца као особу која данас долази и сутра одлази, већ као особу која данас долази и сутра остаје. Положај странца је, дакле, одређен тиме да је он део како једног, тако и другог друштва, при чему ни једном не припада у потпуности (уп. Зимел 2004: 410–413). Исто тако стриц Бора припада како једној тако и другој групи, при чему ни једној не припада у потпуности, јер га Немци доживљавају као „гастарбајтера“, а бивше комшије у Вишеграду као странца, односно, виде га пре свега кроз оне особине које га разликују од њих.

9 Георг Зимел је већ у свом огледу Странац, где разматра специфичан положај странца у друштву, приметио да се странци не доживљавају као појединци, него као странци одређеног типа (уп. Зимел: 2004: 413).

10 „Људи нису лоши зато што је Бора дебео, него зато што мисле да има пун џеп немачких марака. Гастарбајтери су само у сопственој породици радо виђени.“

11 „Чудно ми је да постоје места где гости морају да раде, док се код нас гостима не дозвољава ни да оперу посуђе.“

Да интерпретација страног зависи од субјекта који га доживљава, односно, да страно није објективна особина нечега или некога (уп. Хофман 2006: 14), и да самим тим постоји могућност његовог бољег упознавања и редефинисања, видимо на примеру Александра, који у току романа више пута мења слику о Немачкој, а што је условљено његовом директном конфронтацијом са овом државом. За разлику од стрица Боре, Александар припада новонасталом типу странца у Немачкој – избеглице из бивше Југославије. Његов статус избеглице у страном друштву у великој мери одређује и Александрово виђење Немачке. Приликом директне конфронтације губе се претходно формиране стереотипне слике о овој страног држави, јер за Александрову породицу она, свакако, не представља земљу где свако добро зарађује. Недовољно владање немачким језиком и позиција (непожељног) странца знатно утичу на стамбене и пословне могућности, па чак и на здравље Александрове породице, шта видимо по томе што је отац приморан да ради „на црно“, а мајка због свог посла уништава руке. Примећујемо да у првим годинама Александровог боравка у Немачкој он ову државу вреднује увек кроз филтер своје бивше домовине, а пошто им сада недостаје све што су некада имали (простор, новац, храна, радост, сигурност), у његовим коментарима се огледа одбојност према новој околини, што видимо на примеру школског састава који му је задат на тему „Essen ich habe dich gern“<sup>12</sup> (Станишић 2010: 194), где Александар уместо да пише о граду у коме тренутно живи (Есен) пише о начину припремања бурека,<sup>13</sup> пошто му се, како он то објашњава, у овом страном граду ништа не свиђа, јер му недостаје његова Дрина (уп. Станишић 2010: 194–195). Уз све препреке којима је Александар изложен у туђини он, међутим, и даље одржава свест о распадању некадашње домовине, што се огледа у Александровом опису ситуације у чекаоници где његова породица са осталим избеглицима чека боравишну дозволу, а Александар примећује да сви говоре језик (српско-хрватски) који заправо више не постоји, или на његовом одговору на питање одакле је - „Wenn man mich fragt, woher ich komme, sage ich, das sei eine schwierige Frage, weil ich aus einem Land komme, das es dort, wo ich gelebt habe, nicht mehr gibt.“<sup>14</sup> (Станишић 2010: 194).

Да нешто, или, неко није *per se* страно, него да се оно приписује (Хан 1994: 140), односно, да не мора остати страно, већ да може постати сопствено, видимо на примеру Александра након што је неколико година провео у Немачкој, где сад живи као сви остали млади у и 90-им у овој држави - „Schalke 04 ist meine Lieblingsmannschaft, ich habe einen Angelschein und mein bester Freund heißt Philipp. [...] Ich höre Nirvana und träume auf Deutsch“<sup>15</sup> (Станишић 2010: 199). Колико му је ова некада страна држава у међувремену постала блиска, а бивша домовина страна примећујемо и на основу Александрове реакције на завршетак рата:

„Wenn ich ehrlich bin: ich freue mich zwar auch sehr, aber jetzt habe ich Angst, was mit uns passiert. Es sieht so aus, als müssen wir zurück nach Bosnien. Ich möchte aber nicht in die Stadt zurück aus der man alle vertrieben hat. Nicht zurückwollen, ist die einzige Sac-

12 „Есен, драг си ми“.

13 „Essen“ на немачком језику значи и храна.

14 „Када ме питају одакле сам, одговорим, да је то тешко питање, јер сам из земље, која тамо, где сам живео, више не постоји.“

15 „Навијам за Шалке 04, имам дозволу за пецање и мој најбољи друг се зове Филип. [...] Слушам Нирвану и сањам на немачком.“

he, in der meine Eltern und ich einer Meinung sind [...] Das ist ein neuer Ort, dahin kehrt man nicht zurück, da fährt man zum ersten Mal hin.<sup>16</sup>

(Станишић 2010: 205, 211).

Примећујемо да су спољашњи фактори (друштвено-политичка ситуација у домовини, дужи временски период проведен у туђини), али и унутрашњи фактори (свест о распаду некадашње домовине, бољи статус породице у страниој држави, савладан страни језик и успешна интеграција) утицали на редефинисање сопственог и страног.

У роману се, међутим, све до краја провлачи Кристевино схватање страног као иманентно сопственом (уп. Кристева 1990: 208), јер се радња не завршава Александровом успешном интеграцијом у немачко друштво и одбацивањем некадашње домовине, већ његовим путовањем у послератну Босну и Херцеговину, коју Александар препознаје као неодојив део себе. И на овом путовању препознајемо страно као релативну категорију, односно, и у овом случају настаје нова констелација између сопственог и страног, што видимо по томе што Александар некада њему блиске особе доживљава као странце, али исто тако и њега његова некадашња околина доживљава као странца, на шта му конкретно указује и њему некада близак пријатељ Зоран речима „Du bist ein Fremder, Aleksander!“<sup>17</sup>(Станишић 2010: 392).

Из наведених примера закључујемо да страно није само по себи страно, већ је социјални конструкт. На примеру распада Александрове домовине, бивше Југославије, видимо да конструисање страног служи као погодно средство за идеолошко-политичку мобилизацију која, уколико преферира став да се сопствено и страно посматрају кроз категорије добро и лоше, може бити штетна како за колектив, тако и за саму индивидуу. На примеру Александра и његових родитеља видимо да сусрет са страним конструише страно, односно, да оно зависи и од субјективног доживљаја. Хибридни, интеркултурни идентитет Александра нам указује на чињеницу да страно није нешто што се јавља ван нашег домена, већ да је страно иманентно сопственом. Стање Александрове породице открива нам да учестала интеракција између сопственог и страног доводи до настајања разних међукултурних констелација, при чему страно може постаи сопствено, али исто тако до сада блиско страно (уп. Хофман 2006: 15). Са ове тачке гледишта страно се испоставља као сложен, мултидимензионални, фрагментарни феномен, што нас доводи до закључка да страно није стање, већ процес, који захтева константно редефинисање како других, тако и себе (уп. Клу 2009: 60).

Интеркултурна наука о књижевности и са њом уско повезана миграциона књижевност указују свакако на потребу за позитивним схватањем страног, што не угрожава, већ оплемењује сопствено (уп. Хофман 2006: 17), јер се путем конфронтације свога са оним што се доживљава као страно рађа нови (посебно за наше време пожељан) тип личности, који Роберт Е. Парк назива „marginal man“<sup>18</sup> и описује његово стање на следећи начин:

16 „Да будем искрен: радујем се, али се сад плашим шта ће се десити са нама. Изгледа да ћемо се морати вратити у Босну. Ја, међутим, не желим да се вратим у град из кога су сви протерани. Не желим вратити се је једина ствар у којој се слажем са родитељима [...] То је ново место, тамо се не враћа, тамо се иде први пут.“

17 „Ти си странац, Александре!“

18 „Маргинални човек“

„Кад се распада традиционална организација друштва због сукоба с новом културом, једна од важних посљедица је еманципација човјека као индивидуа. Тиме се ослобађају енергије које су биле под контролом обичаја и традиције. Појединац је слободан за нове авантуре делујући мање-више слободно без усмеравања и контроле (Парк 2004: 414)“

Судбина овог маргиналног човека га осуђује да живи у два света и приморава га да прихвати улогу странца и космополите. Он тако неминовно постаје мање зависан о свог културног миљеа и постаје личност са ширим хоризонтом (уп. Стојковић 2002: 59). Иако се Александрова породица у тешким условима сусреће са страним, ипак можемо рећи да оно обогаћује сопствено, односно, да несигурно међукултурно стање ове породице их доводи до тога да гледају ван свог хоризонта и да упознају страну и своју културу у новом светлу, што им отвара поље нових преговора, новог деловања и нове могућности егзистирања. Александров идентитет се свакако не формира путем јасног разграничавања сопственог од страног, односно, кроз припадност једној или другој култури већ кроз поменути међупростор (између свог и страног). Припадање том простору јесте позитивно егзистирање, које субјекат не доживљава више као расцепљен, већ као простор (нових) могућности и избора, што се препознаје и на примеру Александра у роману Саше Станишића *Како војник поправља грамофон*.

## Литература

### Примарна литература

Станишић 2010: S. Stanišić, *Wie der Soldat das Grammophon repariert*, München: Random House.

### Секундарна литература

Актирк 2009: A. Aktürk, *Interkulturelles Lernen im Deutschunterricht : Vorschläge zur Didaktisierung türkischer Migrationsliteratur*, Hamburg: Igel.

Гутјар 2002: O. Gutjahr, *Fremde als literarische Inszenierung*, у: O. Gutjahr (Hg.), *Fremde*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 47–67.

Ердхајм 1996: M. Erdheim, *Das Eigene und das Fremde : Ethnizität, kulturelle Unverständlichkeit und Anziehung*, у: Helga Haase (Hg.): *Ethnopsychoanalyse: Wanderung zwischen den Welten*, Stuttgart: Internationale Psychoanalyse, 173–193.

Зимел 2004: G. Simmel, *Stranac*, у: I. Kuvačić, *Uvod u sociologiju*, Zagreb: Golden marketing - Tehnička knjiga, 410–413.

Клу 2009: E. Klüh, *Interkulturelle Identitäten im Spiegel der Migrantenliteratur : Kulturelle Metamorphosen bei Ilija Trojanow und Rumjana Zacharieva*, Würzburg: Königshausen & Neumann.

Кристева 1990: J. Kristeva, *Fremde sind wir uns selbst*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Парк 2004: R. E. Park, *Migracija i marginalni čovjek*, у: I. Kuvačić, *Uvod u sociologiju*, Zagreb: Golden marketing - Tehnička knjiga, 414–418.

Рег 1988: U. Reeg, *Schreiben in der Fremde : Literatur nationaler Minderheiten in der Bundesrepublik Deutschland*, Essen: Klartext.

Сенол 1992: S. Senol, *Kurden in Deutschland : Fremde unter Fremden*, Frankfurt am Main: Haag und Herchen.

Стојковић 2002: B. Stojković, *Identitet i komunikacija*, Beograd: Čigoja.

Хајнце 1986: H. Heinze, *Migrantenliteratur in der Bundesrepublik Deutschland: Bestandaufnahme und Entwicklungstendenzen zu einer multikulturellen Literatursynthese*, Berlin: Express Edition.

Халперн, Руано-Борбалан 2009: K. Halpern; Ž-K. Ruano Borbalan (при.), *Identitet(i): pojedinac, grupa, društvo*, Beograd: Clio.

Хан 1994: A. Hahn, Die soziale Konstruktion des Fremden, у: W. M. Sprodel (Hg.), *Die Objektivität der Ordnung und ihre kommunikative Konstruktion : Für Thomas Luckmann*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 140–163.

Хофман 2006: M. Hofmann, *Interkulturelle Literaturwissenschaft : Eine Einführung*, Paderborn: UTB.

## DER BEGRIFF DES FREMDEN IM ROMAN VON SAŠA STANIŠIĆ WIE DER SOLDAT DAS GRAMMOFON REPARIERT

### Zusammenfassung

In dieser Arbeit wird der Begriff des Fremden am Beispiel des deutschsprachigen Romans von Saša Stanišić *Wie der Soldat das Grammophon repariert* untersucht. Die Analyse des Begriffs lehnt sich an Georg Simmels *Exkurs über den Fremden*, Robert E. Parks Beschreibung des Fremden als „marginal man“, Mario Erdheims Deutung des Fremden als etwas, das gleichermaßen bedrohend und faszinierend wirkt, sowie Julia Kristevas (in Anlehnung an Freud) Sicht des Fremden, als etwas in jedem Menschen Vorhandenes. Das Ziel der Arbeit ist, den Fremdheitsbegriff im Kontext der neuen deutschen Migrationsliteratur zu untersuchen, zu deren wichtigsten Vertretern auch Saša Stanišić mit seinem Roman *Wie der Soldat das Grammophon repariert* gehört.

*Schlüsselwörter:* Außen-, Migrantenliteratur, Sasa Stanisic

Ivana Pajić



Јелена Симић<sup>1</sup>

*Јагодина*

## ПИТАЊЕ ЈЕЗИКА И ИДЕНТИТЕТА У КЊИЖЕВНОМ СТВАРАЛАШТВУ МИЛАНА КУНДЕРЕ И АНДРЕЈА МАКИНА – ЕГЗИЛ КАО ИЗБОР ИЛИ НЕМИНОВНОСТ

Рад се бави стваралаштвом и судбином двојице књижевника у егзилу, Милана Кундере и Андреја Макина, као и утицајем који је егзил имао на њихово стваралаштво, са акцентом на промени језика на коме се ствара као једном битном моменту и пресеку у њиховим животима и књижевном опусу. Рад такође истражује зашто је искуство егзила за неке књижевнике било подстицајно и продуктивно, а за неке друге фатално у смислу делимичног или потпуног неуспеха њиховог стваралаштва. Питање језика на коме се ствара за књижевнике је од суштинског значаја јер реч је израз којим они себе исказују па отуда егзил означава не само губитак државе односно родне земље већ најчешће и губитак језика и сопствених корена у том језику који уметник у себи носи од рођења. Из тих разлога проблем идентитета писца у егзилу сагледали смо кроз језик на коме писац ствара и промене језика на коме ствара.

*Кључне речи:* језик, идентитет, егзил, промена, губитак

### Како се егзил одражава на уметност речи

Егзил је у прошлости представљао изузетно тешку казну за обичне људе, а за уметнике нарочито, јер су они често услед налета инспирације изражавали својом уметношћу оно што је забрањено у датом друштвеном и политичком поретку. Протеривање као казна за преступе остаје снажан инструмент репресије за уметнике речи и данас. Бити протеран из своје заједнице значи изгубити заштиту те заједнице, своје место у оквиру система и бити послат у непознато, у неизвесност и несигурност. Најчешће је егзил наметнут од стране неке више силе, снажније инстанце, а разлози су политичке природе, друштвене, религиозне или слично. Постоји и егзил који је само-наметнут, јер нека унутрашња присила наводи човека-уметника да се изузме и изопшти из заједнице, друштва па и државе којима припада. Искуство егзила је за неке књижевнике било подстицајно и продуктивно, а за неке друге фатално у смислу делимичног или потпуног неуспеха њиховог стваралаштва. Различите су судбине књижевника, песника и романописца који су лишени својих корена дубоко усађених у матерњем језику и култури родне земље лагано нестајали са уметничке сцене, или су пак осетили позитиван утицај изложености страној, туђој култури и језику, новој публици и донекле другачијем или сасвим новом књижевном изразу. (види: Schhoffer 1993: 25)

У овом раду ћемо се бавити судбином два књижевника у егзилу, Милана Кундере и Андреја Макина, као и утицајем који је егзил имао на њихово стваралаштво, са акцентом на промени језика на коме су ови писци стварали и после-

1 jekicavon@ptt.rs

дицама односно позитивним и негативним резултатима које је таква промена изазвала. Језик на коме писац ствара за књижевнике је основно питање али истовремено постаје и основни проблем у ситуацији када писац добровољно или присилно одлази у егзил.

Егзил означава не само губитак државе односно родне земље већ најчешће и губитак језика па и сопствених корена у том језику који уметник у себи носи од рођења, тако да није тешко схватити трагедију коју мора искусити писац који изненада губи своје тло под ногама, губи основу на којој почива читаво његово стваралаштво и донекле је приморан да мења читав систем који је до тада годинама изграђиван и усавршаван.

Проблем језика у егзилу остаје актуелан и данас као што је био одувек, јер мало се тога променило. Фундаментални проблем егзила одувек је дакле био, али и остао, проблем језика. Да ли промена места живљења па самим тим и промена језика представљају ограничење или нову слободу? Став Вере Линхартове, чешке песникиње, је да писац није затвореник једног јединог језика и да бити писац или уопштено говорећи слободан човек (а чини се да су уметници свих генерација највише стремили управо тој слободи па макар у изразу) значи имати обавезу да се одржи независност против било какве непријатности која долази пре било каквог другог размишљања. За њу је управо могућност номадских лутања и промене места живљења односно могућност избора да се живи на неком другом месту и користи неки други језик израз слободе сагледан као најпозитивнији ефекат егзила.

### **Зашто Милан Кундера одлази у егзил?**

Милан Кундера рођен је 1. априла, 1929. године у Брну, у Чехословачкој. Писао је и на чешком и на француском језику. Отац му је био чувени чешки музиколог и пијаниста, те отуда огроман утицај музике на његово стваралаштво и бројне музиколошке референце у његовим делима. Након студија књижевности и естетике на Карловом универзитету прелази на прашку филмску академију где дипломира и наставља да ради као предавач светске књижевности. Улази у Комунистичку партију али након две године бива избачен због "противпартијског деловања". Ово искуство искористио је као материјал за писање свог романа *Шала* 1967. године. Огроман утицај на његову идеологију извршили су други светски рат као и немачка окупација. Совјетска инвазија на Чехословачку августа 1968. године није га одмах лишила воље и жеље за реформисањем чешког комунизма али ускоро, 1975. године, напушта такве своје амбиције и реформаторске снове и сели се у Француску и надаље се ретко појављује у Чешкој. 1979. године власти му одузимају чешко држављанство да би 1981. добио француско држављанство. Од осамдесетих па надаље пише на француском језику. Између 1985. и 1987. врши ревизију француских превода својих ранијих радова тако да сва његова дела постоје и у француском преводу као оригиналана, јер је он сам извршио преглед као и ревизију свих превода. Од 1993. све што је писао било је на француском језику. Његова дела превођена су и на многе друге светске језике. Писао је и објављивао есеје, драме и збирке песама, али је најпознатији по својим романима и себе сматра романописцем, а не политичким или дисидентским писцем. Иако у његовим раним делима има одређених про комунистичких елемената, ипак се његови романи не могу идеолошки класификовати. Његови политички коментари касније уступају место ширим филозофским темама.

Но, вратимо се питању језика. Пошто је писац ограничен на писану реч и пошто је писање његов начин комуникације са публиком поставља се питање како наставити комуникацију са старим читаоцима који су остали у земљи из које је писац отишао у егзил како остварити а затим и одржати комуникацију са новим читаоцима које ће писац тек стећи у земљи коју је одабрао као свој нови дом или која је принудно, стицајем најчешће несрећних околности, ипак одабрала њега? Писци попут Кундере добијају прилику да одласком из земаља Источне Европе проговоре домаћој читалачкој публици о неким новим темама или другачијем животу какав њима под тоталитарним, комунистичким режимима није доступан, и тако делимично избегну или макар умање ограничења којима је та публика изложена али, са друге стране, имају прилику да придобију и нову публику пишући о својој домовини, искуствима под комунистичким режимом и судбинама људи који су тамо остали. Стереотип неактивног, пасивног, беспомоћног и отуђеног писца у егзилу може се или потврдити или оповрћи, тако да је писцу у егзилу остављен избор да се са новом ситуацијом избори и из ње извуче највећу могућу добробит или да поклекне и преда се, потврди претходно поменути стереотип. (види: Thompson 1989: 505)

### Кундерин избор француског језика као усвојеног језика

Код писаца који долазе из Источне Европе један од основних и најзаступљенијих језика код образованих људи био је француски језик. Отуда вероватно Кундерин избор да оде у Француску, где је и добио посао да предаје на Универзитету. Француски језик, поред тога што је био обавезан језик образованих слојева уједно је био и језик племства и високих слојева, као и језик који је обележио 18. век својом слободом тона. Француски језик одувек је специфичан и у том смислу што доследно и упорно настоји да задржи своју “чистоту” и одбрани се од било каквих утицаја страних језика, варваризама или кварења. Поставља се питање зашто француски радије него неки други језик? Избор језика везује се и за општу перцепцију коју су становници земаља Источне Европе имали у односу на Француску, наиме, за њих је Француска представљала земљу слободе, једнакости и развијеног књижевног израза.

У Кундерином случају можемо додати као вероватан разлог преласка са чешког на француски језик и жељу да се са променом језика промени и перцепција друштва које га окружује, друштвених околности, а то је даље водило и у промену стила. Пруст такође говори о избору језика који је свесно одабран за стваралаштво као питању везаном за промену у стилу писања, односно жељи писца да промени сопствени стил. Писањем на различитим језицима развијају се уједно и различите рецепције света. Кундера доста касно почиње да пише на француском језику. Код Кундре, промена језика води ка еманципацији, ослобађању од прошлости а и од матерњег језика. Код Кундере је управо текст чешке песникиње Вере Линхартове био окидач за промену језика, као и жеља за променом статуса пасивног седеоца у активну номадску фигуру која одбацује своја ограничења везана за време а нарочито за простор, као и тежња ка постизање слободе.

Писање на страном језику неоспорно је велики изазов за писца али пружа и нову слободу, нове могућности, између осталог и могућност сагледавања ствари из различитог угла. Чак и обични, безазлени читаоци, а нарочито књижевни критичари у великом су искушењу да, имајући у виду чињеницу о промени језика на коме се пише, усмерено трагају за знацима, траговима, одјецима матерњег

језика у стилу дела насталих на другом, накнадно усвојеном језику писаца у егзилу. То код писаца намеће изузетно високе стандарде, готово потребу да други језик свладају боље него они којима је тај, за писце усвојени језик, матерњи. Понекад то доводи до невероватног перфекционизма у изразу, готово неприродно богате лексике, али су ипак ретки случајеви када писац успева да се у потпуности интегрише у језик и културу државе у којој је у егзилу. Као што се може приметити питање усвојеног језика уско је везано за питање културе нове државе која је сада дом егзиланта а видећемо касније да нераскидива веза постоји и између језика и идентитета, при чему губљење једног готово неминовно води и ка губљењу или макар преиспитавању овог другог.

### Кундерина перцепција егзила у роману *Незнање* исказана кроз ликове

Као и самог Кундери, и главне јунаке његовог романа *Незнање* обележили су екстремни тоталитарног режима, комунизма и ратних страдања. Суптилна мешавина различитих културних утицаја даје једну извесну ширину перцепције овом писцу, као и рационалну и критичку позицију према друштву уопште, који се преносе и на теме његових романа а и на ликове као носиоце његовог ставе према животу. Ликови Кундериних романа често се идентификују као фрагменти његове маште. Они дају своје коментаре у првом лицу о другим ликовима у причама које су испричане у трећем лицу. Ликове гради не помоћу описа њиховог физичког изгледа или појаве, већ кроз њихов говор, монологе или дијалоге, пажљиво бирајући речи које његови ликови изговарају. Оно што је кључно за формирање ликова и њихово разумевање, па и оживљавање у машти читаоца није физички изглед па чак ни унутрашње биће тог лика, његови ставови, жеље, надања, осећања. Писац оставља машти читаоца да допуни визију писца. Сликање карактера ликова кроз њихов говор и речник одличан је показатељ значаја који Кундера придаје језику како елемент дефинисања јединке и њеног идентитета, као и перцепције света коју јединка формира.

О егзилу се најчешће говори као о казни. Но, интересантан је један парадокс на који Вера Линхартова указује у свом тексту везаном за онтологију егзила. У модерном добу, у новијој историји, стара мера казне егзилом претвориће се у злочин. Велики и видљиви преокрет догодио се у тренутку када се насилни егзил претворио у добровољни, а то се дешавало веома често у тоталитарним режимима. Појединац се третира као државна имовина у свим тоталитарним режимима и диктатурама. Поред бројних ограничења која су му наметнута у оваквим режимима појединац нема ни то право да може да одлучује где жели да живи. Својевољно напуштање сопствене земље без претходно добијене сагласности од стране државних власти третира се као непријатељски чин, као издаја државе и режима. Пошто казна у овом случају не може бити иста као злочин, односно одлазак у условно речено добровољни егзил, обично се егзилант кажњава изрицањем пресуде са затворском казном у његовом одсуству, губитком држављанства и грађанских права и врло често одузимањем личне имовине. Из овога постаје јасније зашто пасош и остала лична документа представљају најважније власништво сваког егзиланта. Забрана повратка у родну земљу такође је учестала казна, а трајање овакве пресуде обично је неограничено, или пак важи до тренутка пада тоталитарног режима.

Кундери је 1979. одузето чешко држављанство. Комунистички режим забрањивао је његове књиге у Чехословачкој све до пада тог истог режима 1989.

и Сомотске револуције. Иако је остао у контакту са пријатељима и сарадницима из Чехословачке ретко се враћао у своју домовину, увек на кратко и увек инкогнито, а до данашњих дана живи и ствара у Паризу.

Овде долазимо до великог питања које мучи два главна јунака романа *Незнање* а то је - Да ли је Велики Повратак могућ? Мит о жељи за повратком веома је присутан у модерном стваралаштву. Уколико тежњу ка повратку у домовину повежемо са односом писца у егзилу према матерњем језику, онда је то тежња да се спречи губитак матерњег језика који је изузетно трауматичан, али у највећем броју случајева неминован. Главни ликови романа *Незнање* Ирена и Јосеф немају сопствену жељу за повратком, нити било какву потребу, њима се та потреба намеће од стране других, њима блиских људи. Просторно, повратак је понекада и могућ, али временски никада. Године које пролазе мењају градове, државе али и људе, мењају пријатељства и рођачке односе. Сећања и успомене оних који су отишли у егзил и оних који су остали никако се не поклапају. Уосталом, поставља се и питање разлога за повратак, да ли након дугих година покушаја интеграције у неко друго друштво у другу културу и другу државу има икакве потребе ићи уназад, ка нечему што је одвано превазишло сећање о себи које у глави егзиланта постоји. Нови животи на новим местима не могу извући за себе никаква позитивна искуства из повратка. За јунаке овог Кундериног романа повратак представља прелаз из стања слободе у стање ограничења, у смислу тога да је потребно испунити одређена очекивања људи који су остали и који су некада познавали оне који су сада егзиланти.

Наслов романа *Незнање* Кундера повезује са осећајем носталгије коју егзиланти морају осећати као патњу због незнања о томе шта се дешава у родној земљи. Носталгија се у том случају храни незнањем, а два главна лика овог романа осећају носталгију и зато што од њих сви очекују да буду носталгични, и они који су остали у њиховим некадашњим животима пре егзила, али и њима блиски људи који у садашњем тренутку испуњавају нови простор који је одавно изабран као замена за домовину. Та нит спаја ово двоје људи јер нико други их не разуме, нико сем њих самих. Ево шта Кундера каже о сећањима и носталгији кроз речи једног од својих јунака, Јосифа:

„Што смо више времена оставили за собом, то је неумитнији глас који нас позива да се вратимо. Ова изрека делује непобитно, а ипак је потпуно погрешна. Човек стари, крај се назире, сваки часак му је све драгоценiji и нема превише времена да губи на сећања. Треба разумети математички парадокс носталгије: она је најснажнија у првој младости када је обим доживљеног потпуно безначајан.“ (цитат из: Кундера 2000: 49)

Чезња за домом, која је у првим годинама изгнанства постојала, била је самој себи сврха и више их ништа не веже за крај одакле су потекли. А опет, ни нове домове које су си створили не осећају потпуно својима, не осећају их као саставни део свога бића. Овде се већ надовезујемо на дислокацију, губљење корена и питање губљења идентитета, као најчешће пратиоце одласка у егзил.

### Трагање за изгубљеним идентитетом

Идентитет писца, а посебно идентитет писца у егзилу нераскидиво је везан за сукоб између матерњег језика и језика који се усваја у егзилу ради даљег стваралачког рада. Одвајање од и губитак матерњег језика неминовно води у цепање пищевог идентитета, удвајање идентитета или чак формирање потпуно новог

идентитета. Литерарни егзиланти зато теже да путем писања привремено избегну или макар олакшају такву фрагментацију сопствене личности. Однос писца према језику може бити однос отуђења или насупрот томе однос тријумфа над тим језиком, усхићења њиме. Иако многим изгледа природније да се писац у егзилу ипак у неком тренутку врати свом матерњем језику и настави да на њему пише, у већини случајева писци остају доследни свом другом, односно усвојеном језику, истичући на тај начин да су се одвојили од своје националне припадности, своје традиције и прошлости и интегрисали у нову културну заједницу, постали у неку руку космополите. Кључно за формирање идентитета писца у егзилу јесте дубоко разумевање усвојеног језика и новоусвојене културе. У случају француског језика и француске културе приврженост овој култури и језику помаже да се створи један шири, може се рећи европски идентитет, као резултат урањања у свет француског језика и културе. Ипак, и поред овакве привржености француском језику и култури није искључен један нормалан и здрав однос према домаћој култури и матерњем језику писца егзиланта. (Miletić 2008: 22-37)

Изврстан пример за горе наведене тврдње пружа нам личност и дело Андреја Макина. Овај руско-француски писац рођен је 1957. године у Краснојарску, у Сибиру. Одјеци сибирског гулага и прошлих ратова нису га мимоишли и уочљиви су касније у његовом стваралаштву. Од најранијег детињства (захваљујући баки Францускињи), живи, говори и образује се користећи два језика, француски и руски, упознајући обе културе паралелно и уживајући у искуству „билингвизма“. Крајем осамдесетих година као тридесетогодишњи доктор филозофских наука емигрира у Француску и настањује се у Паризу, где неколико година предаје руски језик и књижевност, а убрзо почиње да се бави писањем, без великог успеха у почетку. Пошто његови романи које је писао на француском нису изазвали интересовање дошао је на оригиналну идеју да их понуди издавачу као дела која су преведена са руског на француски. У ту сврху је чак искористио име једног француског преводиоца који је пристао на тај договор и његовим именом потписао је своје романе као наводне преводе са руског. 1995. објављује роман *Француско завештање* који постиже изузетан успех и добија престижне награде Гонкур и Медидис. Французи често сматрају писце који долазе из других средина, а опредељују се да пишу на француском језику, амбасадорима француске културе и језика, па донекле и очекују да ови пишу о њиховој култури и начину живота. Овај роман у извесној мери је аутобиографски, јер главни лик, као и сам писац, има баку Шарлоту која је францускиња и са којом одраста у руској степи, слушајући приче о Француској држави, култури и обичајима и са којом говори француски језик.

И тако је цео свој живот провео између те две земље. Као дечаку било ми је веома тешко јер се осећао растрзан између те две културе. А онда тихо, мало-помало, са сазревањем долази до хармоније. Прихватањем себе, како каже главни јунак, сазрева:

„Тако је почело наше лето, моје последње лето у Шарлотиној кући. Сутрадан ујутру сам се пробудио са осећањем да сам коначно постао ЈА. Велики спокој, на трен горак и ведар, разливао се у мени. Нисам више морао да се мучим између своје руске и француске личности. Прихватио сам себе.“ (цитат из: Макин 2003: 162)

Управо писање, изражавање путем речи, језика, заслужно је за постизање душевне уравнотежености. Јер језик писања, ма који био, универзални је језик, језик књижевности, језик уметности. Идентитет писца као и идентитет дечака, главног јунака романа *Француско завештање* се лагано формира, уз спознају да

таква двојезичност и познавање историјских прилика, традиције и културе оба народа није никакав недостатак, већ огромно богатство.

Оно што је описано у роману тачно одражава пишчев живот у Совјетском Савезу. То је веома слично пишчевом стварном животу, његовим сећањима и прошлости. Долазак у Париз десио се баш у време када су се многи руски писци-дисиденти враћали у домовину. На власт је дошао Горбачов, почела је перестројка, гласност, дошла је слобода штампе, слобода говора, слобода окупљања. Живот који је практично започео у стаљинској и брежњевској Русији, где се Макин родио, он наставља у Француској не желећи да се враћа у нову Русију, где капитализам лагано улази у друштво а интелектуалци постају бизнисмени и трговци. Новостечена слобода којој писци очајнички теже суштински је разлог за прелазак у Француску, али и за писање на француском језику, који је научио од своје баке, захваљујући којој није био странац у француској култури већ њен одличан познавалац. Познато је да су Французи народ богате али затворене културе. Прихватање Макина као странца из сасвим другог света, њима много мање познатог и блиског него што су, рецимо, неке западне земље, указује на чињеницу да и Француска, иако капиталистичка земља, није окренута искључиво материјализму већ тражи нове духовне почетке, неке нове духовне циљеве. Француској култури потребно је нешто дубоко, нешто вечно, а Макинови романи који постављају вечна питања везана за људске судбине, страдања, болну али истовремено и лепу егзистенцију човека, надилазе националне одлике и постају универзални.

У роману *Француско завештање* главна јунакиња је жена, францускиња у Сибиру, која је живела и волела у Русији а сећала се родне Француске. Иако је проживела страشان живот, не постаје огорчена нити мрзи тај сурови свет, онај који је она видела и у коме је патила, већ напротив истиче да баш тај свет може да буде прекрасан и да љубав као најјача емоција нема достојног противника. Из сећања на прошлост дечак који сазрева схвата да је писање - човекова бесмртност, да треба писати о души, о својим осећањима и својим сећањима.

Главни јунак, дечак који одраста у Русији после другог светског рата, са својом сестром занесено слуша бакине приче о Паризу и Француској. Макин је бираним речима и префињеним стилем успешно превео у речи бајковито осећање из детињства. Ствара се утисак да читалац, окружен хладном руском зимом, седећи поред ватре као у давној прошлости, слуша, очаран, готово хипнотисан ритмичним приповедањем, једну причу без почетка и краја, причу која садржи сећања на детињство, описе Русије и њене бурне историје, ратове, хладноћу природе, али и топлину измучене „руске душе“. Ово је роман о откривању „загонетне француске суштине“, о томе како причу можемо да слушамо очарани и занесени ако сачувамо сећање на детињство као доба невиности и како у детињству све може да буде раскошно и незаборавно. Језици који се преплићу у једном бићу, у његовом животу, полако изграђују један несвакидашњи, изузетан идентитет богат искуствима двеју тако различитих земаља.

Ово је роман о Францускињи у Сибиру, о одрастању у Русији под гвозденим завесом, о сусрету два света, источног и западног, о сусрету два језика, тако различита, о дечаку који је Рус, а вршњаци му дају надимак „Француз“ како би га ипак издвојили, указали на оно нешто што га чини другачијим. Ево како руски дечак доживљава француски језик, језик своје баке којим она често приповеда чудесне приче од којих слушаоцима застаје дах:

„Језик, та тајанствена материја, невидљива а свеprisутна, која је својом звучном суштином допирала до најскривенијег кутка тога света што смо га управо сада упознавали. Тај језик који је обликовао људе, вајао предмете, жуборио у стиховима, урлао на улицама препуним народа, мамио осмех младе цурице која је дошла са краја света. . . а посебно је у нама будио дамаре попут оног дрвеног калема, већ обраслог листовима и латицама цветова, који у себи носи плод читаве једне цивилизације. Да, тај калем-француски језик.“ (цитат из: Макин 2003: 36)

Схвативши значај језика у процесу формирања идентитета човека и спознавши сву тежину покушаја да се различити идентитети односно различити делови једне исте личности помире и изразе истовремено, наш главни јунак израста у писца. Код писаца је чест случај да осећају недостатак у јединству своје индивидуе, односно осећај расцепа личности, а овај осећај нарочито је појачан у ситуацијама езила, где се на то надовезује и усвајање другог језика и културе. Отуда резултати неких истраживања указују на усвајање и употребу другог језика у езилу као механизма одбране писаца од менталних поремећаја. Идентитет слаби уколико нема потврду у окружењу јединке у виду најближег круга рођака, пријатеља, познаника, тако да лагано бледи, постаје збркан, губи на значају или се у потпуности губи. Покушај да се идентитет сачува у непријатељском окружењу или у окружењу где тај идентитет није ни од какве користи заморан је напор, а повремено, нарочито у езилу, делује и донекле бесмислено. Отуда осећаји културне дезоријентације и губитка идентитета као чести пратиоци уметника у езилу. Но, многи писци тврде да је однос идентитета и језика мање строг и мање завистан данас него што је то био случај у прошлости. Наиме, када се ради о усвајању француског језика, ова тежња обично јесте праћена жељом да се јединка интегрише у француски језик и литературу насталу на том језику, али компромис је могућ у том смислу да је сада довољно усвојити макар један делић француског

### **Закључак: Егзил-избор или неминовност?**

Разлози из којих су Милан Кундера и Андреј Макин изабрали француски језик као језик свог књижевног израза јесу привидно различити али постоје ту и бројне додирне тачке. Свакако је питање језика уско везано за питање идентитета, чак готово и неодојиво. Кундера се одрекао писања на свом матерњем, чешком језику и уједно се одрекао и свог чешког идентитета као писац који је прихватио други језик и другу домовину и постао француски писац. Драстичан чин, али спроведен врло доследно у тој мери да је под строгом контролом држао све преводе својих некадашњих дела написаних на чешком, а слична је ситуација и са делима насталим на француском и захтевима да се та дела преведу на чешки језик. Стиче се утисак да је ова одлука чврсто осмишљена и непромењива. Тим доследним инсистирањем на свом новом идентитету, Милан Кундера испишује још једну велику причу општег карактера, причу о нашој сталној потреби за променом свога ја. Андреј Макин прави свестан избор земље у којој жели да живи и језика на коме жели да пише. Бира слободу, јер слобода је основа пишевог уметничког израза, и свесно бира начин да приступи широј читалачкој публици у земљи коју је изабрао.

Језик и земљу рођења најчешће добијамо рођењем и представљају темеље нашег идентитета. Ту, може се рећи случајност, током живота прихватимо као своју властиту одлуку, поносимо се својом нацијом и својим језиком јер нисмо свесни да то и није наш избор већ наша судбина. Људи су у нашем модерном окружењу више незадовољни него задовољни, а у том незадовољству најчешће



нису задовољни собом јер би хтели бити нешто друго. Незадовољство социјалним статусом, а често и својом личношћу понекад се, нарочито код уметника, разрешава управо егзилем, добровољним или принудним, наметнутим или самонаметнутим, и у оквирима егзила, променом језика стваралаштва и утврђивањем старог или формирањем новог идентитета. Резултати су углавном позитивни у случајевима када се егзил схвати као нова шанса и пут ка слободи избора. Ова два писца су егзил схватила управо на тај начин, те отуда њихово стваралаштво постаје још квалитетније него у претходним фазама, и добија једну ноту која надраста националне оквири, ноту космополитизма и универзалности.

### Литература

- Kundera 2000: Kundera Milan: *Neznanje*, Biblioteka Peščanik, Beograd, prevod sa francuskog Mirjana Avramović-Uaknin, 2000.
- Kundera 1998: Kundera Milan: *Identitet*, Narodna knjiga Alfa, Beograd, prevod sa francuskog Mirjana Avramović-Uaknin, 1998.
- Kundera 1993: Kundera Milan: *Iznevereni testament*, esej, Prosveta, Beograd, prevod sa francuskog Nada Bojić, 1993.
- Schhoffer 1993: ed. E. S. Schhoffer, *The Communitites of Europe*, Cambridge, University Press, 1993
- Makin 2003: Makin Andrej: *Francusko zaveštanje*, PAIDEIA, Beograd, prevod sa francuskog Anda Petrović, 2003.
- Miletić 2008: Miletić Tijana: *European Literary Immigration into the French language, Readings of Gary, Kristof, Kundera and Semprun*, Rodopi, Amsterdam, New York, 2008.
- Thompson 1989: Thompson Ewa M. : *The writer in exile: the good years*, Rice University, vol. 33, No. 4, 1989.

## THE ISSUE OF LANGUAGE AND IDENTITY IN LITERARY WORKS OF MILAN KUNDERA AND ANDREW MAKIN-EXILE AS A CHOICE OR INEVITABILITY

### Summary

The work deals with the creation and destiny of two writers in exile, Milan Kundra and Andrew Makin, as well as the impact that the exile had on their art, with an emphasis on changing the language of their writing process as a crucial moment and the intersection of their lives and literary work. The paper also explores why the experience of exile was stimulating and productive for some writers, and for some other fatal in terms of a partial or complete failure of their work. The issue of the language in which they create is essential for writers because the word is a term in which they express themselves and hence exile means not only the loss of state and homeland but usually the loss of language and its roots in the language that the artist carries from birth. For these reasons, we investigated the problem of the identity of the writer in exile, we looked closer at the language in which the author creates and we paid attention to changes of the language in which these authors wrote.

*Keywords:* language, identity, exile, change, loss

Jelena Simić



Љиљана Бајац<sup>1</sup>  
*Нови Саг*

## СЛИКА ДРУГОГ У РОМАНИМА МИЛУТИНА УСКОКОВИЋА

Захваљујући томе што је Милутин Ускоковић творац београдског романа и што се у његовим делима свет нуди искључиво као субјективни доживљај лика, ови романи, уз компаративно-аналитички, могу да се анализирају и кроз имаголошки метод. Пратећи промену човека који долази у неку непознату средину, увидеће се како човек сам себи постаје други, странац у једној новој ситуацији. Стога, слику Другог овде тражимо унутар самих јунака. Уз то, посматрајући ликове кроз шему у којој један јесте оно што други није, закључиће се да сваки лик има и своју слику Другог у некоме ко живи поред њега или с њим. Циљ оваквог приступа овим романима јесте да се освеже једним новим читањем и на тај начин поново укаже на њихову вредност и неизоставно место у историји српске књижевности.

*Кључне речи:* дошљак, град, карактер, асимилација, патријархалност

Имагологија се бавила разним сагледавањима Једног (auto-image) кроз слику Другог (hetero-image), преко огледања једног народа у књижевности другог народа, преко компарације културолошких и других образаца до упоређивања колективног менталитета. Данас су се та подручја проширила за оно у којем се за другим трага унутар самог себе.

У романима Милутина Ускоковића нема странаца, нема других народа па се у трагању за сликом Другога истичу супротности унутар самих јунака. Јасно се примећује да долази до удвајања главних ликова и разапетости у њима самима. Пратећи њихов унутрашњи „дијалог“, уочавамо да сваки од њих има своју слику Другог. Такође, ликови књижевног дела посматрају се кроз шему у којој Један јесте оно што Други није, тако да се ситуација усложњава јер је таквим удвострученим ликовима додан и њихов стварни антипод у самом роману. Томе се придодаје и полна антитеза и однос мушко према женском и обрнуто.

Стицајем околности, оно што није Ја, саставни је део Другог, са којим, силом прилика, главни јунаци живе и сучељавају се. Тиме се ствара ситуација у којој се кроз конституисање слике о Другом и другима истовремено дезинтегрише слика о себи, о властитом Ја. Узроци томе су што се Ја огледа, доживљава и пројектује преко сагледаног Другог и на тај начин се неповратно мења. Тако и Милош из *Дошљака* и Чедомир из *Чедомира Илића*, разарају слику о себи видећи се очима својих вољених жена, и обрнуто. У жељи да Другог и оно што је различито од њих прилагоде и подреде себи, јунаци ових романа, тачније мушки ликови, деградирају то Друго, женске ликове, и на тај начин налазе алиби пред својим Ја за оно што чине и мисле.

Слика Другог се са трагањем за двојством унутар себе и мушко-женских односа проширује и на мотив дошљака. Да би неко постао дошљак, или се нашао у ситуацији која га у сопственим или нечијим очима карактерише као дошљака, мора се наћи у некој новој, необичној улози, атипичној за дотадашњи

1 likec2006@hotmail.com

живот. Сви Ускоковићеви јунаци су дошљаци пореклом из унутрашњости, који су се нашли пред вратима града пуни страха и недоумица пред оним што их у непознатој, урбаној средини очекује. Сви они желе да успеју, да постигну неки циљ. При томе се асимилују или се пак боре против асимилације, а самим тим јачају они механизми унутар личности који су у природном окружењу латентни. У току промене средине јавља се и трансформација одређених првобитних одредница тога лика. Наиме, образовање, васпитање, норме понашања, етички и морални кодекс под утицајем новог и другачијег окружења се модификују.

Међутим, у својој неприлагођености и због својих карактера, дошљаци Мулутина Ускоковића на крају завршавају трагично. Стога, разлоге њихових трагичних кривица не треба тражити у чињеници што су они дошљаци у великој вароши, већ што су дошљаци, странци сами себи, што им се карактер мења и долази у сукоб са њиховим патријархалним васпитањем или ставовима вољених жена.

### **Могућности имаголошког тумачења романа *Дошљаци***

Дођоши, дошљаци, придошлице, појмови су које не стварају они који долазе у туђу средину већ они који себе називају староседеоцима и домаћима. Шта тај појам носи са собом? Наиме, дошљак је онај човек који је нешто напустио и нечега се лишио. Окренувши нечему леђа, дошао је у нову средину, а они међу које је дошао назвали су га, донекле иронично, дошљак, као неког ко нема свој дом. Да ли се може бити „прави“ човек без тога? Да ли смо ми потпуни уколико немамо порекло? Дакле, у дотадашњој доминантној патријархалној култури, дошљак је био човек нижег реда који се откинуо од свог тла, који је несигуран и неодређен. Другим речима, уколико је староседелачко становништво супериорно, дошљаци су инфериорни.

Роман Милутина Ускоковића не бави се тиме како постати дошљак, како негде доћи, већ како у тој средини опстати. Такође, по речима Миленка Мисиловића „преко Милоша Кремића, Ускоковић показује колико дошљак може бити супериоран... Означавајући наслов свог романа појмом „дошљаци“ Ускоковић жели ироничном ставу староседелца (а тај став се садржи и у ироничном призиву појма 'дошљак') да одговори својом свеукупно праведном и историјски нужном иронијом у облику романа као одлучујућим и свестранијим одговором. Уској иронији патријархалног поимања 'дошљаци' (пре романа), Ускоковић је супроставио широку и дубоку иронију модерне културе – после написаног романа.“ (Мисиловић 1985: 69)

Водећи се имаголошким методом, приступићемо делу проучавајући како је на Милоша Кремића утицала „велика варош“ Београд и како је он као „дошљак“ променио своју околину, тачније људе око себе. У складу с тим, једном провинцијалцу туђе и другачије делују Београђани. Њему су Друго средина у коју долази и грађани који у њој живе. Још је Јован Скерлић уочио да се овај роман бави „разорним утицајем велике вароши на здраву и морално спокојну унутрашњост“ (Скерлић 1964: 217). Као главни аргумент свом тумачењу он наводи цитат на челу романа и тврди да је Ускоковић хтео написати роман са тезом. Међутим, данас морамо да се запитамо и доведемо у разматрање мишљење водећег критичара епохе. Не може се порећи да је Ускоковић заиста хтео да напише роман са тезом, али као да је развијаћи даље радњу од тога одустао. Наиме, Скерлић тврди да је насупрот Београду Ускоковић приказао своју родну „малу варош“ као

здраву и морално спокојну (в. Скерлић 1964: 217). Ипак, читајући пажљиво стране на којима се описују Ужице уочавамо да су оне приказане као маловарошки отупела, умртвљена и пустошно јалова средина. Дакле, Ужице никако нису у складу са Русоом, већ са Домановићевим мртвим морем.

Слику Другог уочавамо и у главном јунаку који као доминантни лик носи са собом сукобљавање супротности и јасно примећујемо код њега тзв. бинарне опозиције: здрав разум и нагонско, прорачунатост и срце, романтичко и реалистичко, старинско и модерно, те идеале и стварност. Стога, у протагонисти романа као да постоји два Милоша Кремића, баш као и код Чедомира Илића. Разликујемо Милоша Кремића који је сањар, идеалист и који жели да успе као песник и да оде у далеке земље да проучава туђу културу и да се врати доносећи својој отаџбини све добро, и Милоша Кремића Ужичанина који се стиди да га виде са старијом женом, који не може да одоли својим нагонима и који се напослетку враћа у свој завичај да тамо духовно, полагаано умире.

Ипак, имаголошко тумачење ту се не зауставља. Наиме, основни однос се развија између Ја и Ти, односно Ја и онога ко је неко Други. У такву опозицију, Ускоковић уплеће и мушко – женски однос. По њему, Ја ствара своју судбину, али истовремено производи, односно утиче на судбину онога ко је Ти, ко је неко Други. С друге стране, тај неко Други, Ти, стварајући своју судбину производи судбину оних који су заједно с њим. Стављајући у везу младог песника и старију патријархалну девојку, писац је желео да истакне оног Другог као одлучујућу меру за етичко процењивање онога ко је Ја. „Ускоковић истовремено осветљава и неопходност истинског припадања не само себи него и другоме (као супротност отуђењу), истичући својим романом Дошљаци да се припадање себи мери самокритички будном свешћу, а припадање другом – способношћу за саможртвовање.“ (Мисаиловић 1985: 53) Према томе, централни однос где се јасно уочава слика Другог у роману је однос Зорке и Милоша, или мушко – женски однос.

### Милош Кремић – странац међу својима

Већ сам наслов романа *Дошљаци* упућује да ће бити речи о човеку који је ишчупан из свог родног тла и који је бачен у страни, немилосрдни свет великога града где се „чопор крупних и ситних паса отима око исте кости“ (Ускоковић 1970: 167). Милош Кремић, пореклом из пропале трговачке породице, дошао је пешице из Ужица у Београд с намером да се оствари као велики песник. Још увек невин, чист, млад, неискварен и пун илузија и снова, започео је своју борбу за опстанак и успех. Већ на први поглед, својим изгледом, Кремић одудара од средине. Његова песничка душа и патријархална начела не могу да се ускладе са принципом рада журналистике и он почиње да се тога гади. Милош јасно уочава то Друго које, по њему, није добро. Он све види, али не чини ништа да то промени јер комплекс ниже вредности, осећај дошљаштва, страх од сиромаштва, али пре свега његов несталан, неодлучан и слаб карактер га спутавају и спречавају његове радикалније потхвате. Такође, он верује у своје песничке способности и предодређеност да подстиче и предводи генерације, али је под сталним притиском страха од неуспеха.

Он схвата да Београд није оно што је он замишљао, да га ту зову ужичком чивијом, да му нико не пружа подршку већ подмеће ногу на сваком кораку и зато жели отићи далеко. Њему је српска престоница Друго. Ипак, постепено, он сам осећа како почиње да се мења, да се асимилиује и да личи на Београђанина, као и

све остале његове колеге, студенти-дошљаци. Друго је утицало на Ја. Међутим, да ли је заиста дошљаштво његова „трагична кривица“? По чему се истински Милош Кремић разликује од своје средине? По чему је он слика Другог своје окружењу и да ли у њему самом постоји његова сопствена слика Другог?

У Милошевом карактеру се као кључна јавља бинарна опозиција разум – срце. Наиме, он је свестан да мора газити по другима да успе, али његово песничко срце то не може да прихвати. Осим тога, он није довољно јак и одлучан да нешто пресече и више воли да остане повучен у своју песничку љуштуру. У његовом лику не само да се уочава двојство, већ су ту укомпоноване три различите личности. У унутрашњем монологу тј. дијалогу први човек заступа тезу да треба остати у Ужицу. Та личност је конзервативна, чврсто везана за прошлост и патријархални начин живота. Други се залаже за кретање напред и по цену жртава. Та личност је, за разлику од прве, окренута садашњости и хоће да живи модерним и савременим животом. Трећи човек је Милош Кремић песник и уметник који га обузима целог кад се маши пера и стихова. Стога, правац имаголошког приступа у проучавању лика Милоша Кремића, није у његовој судбини дошљака већ у њему самом где се сукобљавају храброст и кукавичлук, поштење и неодлучност, амбициозност и болест, љубав и сумња, сув разум и осетљиво срце. Да је он својеврсни хомодуплекс доказује то што је он човек који никад није начисто са собом ни са оним шта хоће, кога час раздире љубавна патња, час метафизичко или социолошко питање, човек који нема снаге да живот прими онакав какав јесте и да се у таквом животу бори, а жели да достигне високе циљеве. Он сматра да други увек боље пролазе од њега, да је на њему неко проклетство, а заправо је слаб карактер који не уме да се опире, одоли или супротстави. Све то дошло је до изражаја кроз дилему у којој се он нашао: да ли да прихвати морал грађанског друштва, његову амбициозну и беспопштедну борбу за успех, за стицање богатства, или с друге стране, да не одбаци љубав старије жене Зорке, да прихвати закон срца, породичног мира и спокоја и тако себе искључи из борбе за опстанак и успех у друштву. Којег Милоша треба да послуша? Зашто он не може да се одлучи за неки од ова два пута? У великом Београду он је био Други, странац, дошљак и самим тим велики усамљеник. С једне стране вапио је за љубављу, блискошћу и нежношћу, што је изгубио растанком са својом породицом, али с друге стране он је развио осећај слободе, сујетног Ја које нико не сме да дирне. Како је време пролазило, Милош Кремић, који се гадио послова уредништва Препорода, постаје исти као они. Он постаје странац самом себи. У жељи да оствари свој циљ, не бира средства. Београд, Друго на њега делује и он губи патријархална начела те одлучује да ужива у слободној љубави и да не ожени старију девојку којој је укаљао образ. Град се није задовољио на испољавању новог облика живљења него се манифестује и као нови облик мишљења и поступања, те искориштава долазак дошљака да изазове промене у понашању и поимању моралних принципа. Стога, Милош Кремић се изјашњава за тзв. слободну љубав, али не као Чедомир Илић из принципа, већ због страха од обавеза које би могле да га задрже и спрече његов пут ка успеху, слави и животу лишеном немаштине. Истовремено, он не ради ништа да се одрекне те љубави већ се руководи према својим нагонима и наставља нечасну везу, те нема снаге да је прекине. У њему се сукобљавају нагон и друштвени обзир, те су његови поступци у нескладу са његовим унутрашњим Ја. Наиме, на површину излази „други тип личности“ Милоша Кремића који се залаже само за напредак и успех и он јасно показује својој вољеној пут у самоубиство. Међутим, након њене смрти, суочен

са чињеницом да се она свесно жртвовала за остварење његових амбиција, он одбацује борбу за успех, идеале, снове и жеље, истовремено изгубивши сваку наду и у остварење љубави. Постаје бивши човек који само вегетира, а истински више никад неће живети. Дакле, у њему умире Милош макијавелиста и натчовек, али и Милош песник и побеђује Милош конзервативац и патријархални син. Он се опредељује за конзервативни начин живота, враћа се у провинцију те као и Чедомир Илић доживљава пораз и крах животних идеала.

### **Зорка – жена наспрот мушкарцу**

Зоркин и Милошев однос, посматран као полна антитеза, али и као антитеза за два менталитета, урбаног и патријархалног, централни је однос у роману где се јасно уочава слика Другог. Управо због непомирљиве разлике у ставовима и принципима долази до трагичног исхода.

По рођењу Београђанка, али патријархално васпитана од стране своје мајке, удовице чиновника, пореклом из унутрашњости, Зорка је била „жена која је предреджена више за породичне наклоности него за смутње страсти.“ (Ускоковић 1970: 61) По својим схватањима она се разликовала од Милоша. Осећање кривице, које је било последица њеног пада и уживања у страстима и грешној љубави, мучило је Зорку од самог почетка. Она је сматрала да је била слаба и да је затварала очи кад је највише требало да их отвори, те да је била грешна јер није ништа чинила да спречи зачетак те љубави. Као патријархално васпитана девојка, са усађеним моралним и етичким принципима, она себи није могла да опрости тај тренутак заноса, али ни незакониту везу. Милошу је баш таква веза највише одговарала јер је њему тада било добро, уживао је у чулним насадама, задовољавао свој нагон, а опет могао да се бори за бољи положај у друштву и свој циљ - песничку славу. Док је он у свом добру видео добро целог света те сматрао да се свако треба трудити да му буде добро, па ће бити добро целом свету, Зорка се одрицала света, давала другоме све, своје уживање, своју младост, садашњост и будућност, не питајући се како ће њој бити. Живећи заједно, никако нису могли бити срећни и задовољни. Једно од њих је подносило јарам срамне садашњости, а друго је презало од утвара будућности. Из света илузија о могућем заједничком животу Зорка се нагло пробудила и освестила. Тај трагични удар није дошао услед судара са грубом стварношћу, већ са приказивањем стварности на позорници. Она је постала свесна да се мора одрећи права да умре поред Милоша и под његовим именом. Као она која је поништавала себе у њиховој ванбрачној заједници и којој је „муж импоновао у свему“, одлучила је да Милошу поклони задње што јој је још остало вредно – свој живот. Својим поступком Зорка је пробудила у Милошу Београђанину, Милоша Ужичанина и он се од ње учи дужностима и жртвовању за друге. Наиме, одрекавши се песничке славе коју је стекао, одлази у свој завичај да поништи себе за срећу своје породице. Дакле, као што је Зорка извршила физичко самоубиство за Милошеву срећу и живот, тако он извршава духовно самоубиство за срећу и живот својих ближњих, показујући тиме да никада није раскинуо са својим родним крајем, патријархалним васпитањем и моралним и етичким принципима које му је то васпитање усадило у биће. Иако је Зорка као Друго утицала на Милоша, то ипак није успело Београду.

## Могућности имаголошког тумачења романа *Чедомир Илић*

Осим сусрета појединца са новом средином, слика Другог уочава се и међу ликовима, али и унутар самих ликова. У том контексту, Чедомир Илић се открива као подвојена личност у којој се одвија сукоб између идеала, замишљених циљева и његових реалних могућности и способности. Покидао је све везе са својим завичајем, порушио све мостове и дошао у центар Србије да постане неко и нешто. Из провинције је донео кофер снова, амбиција и идеала да се избори за бољу егзистенцију. Град као Друго је утицао на њега. Он жели да оствари хуману и патриотску мисију, али истовремено не бира средства за напредовање у каријери.

Такође, странац и дошљакиња је и Вишња Лазаревић која је, за разлику од Илића, понела из своје паланке патријархално васпитање, старинске назоре и морал. Преко Вишњиног лика се може пратити како један мушкарац утиче на промену принципијелних ставова једне жене, како она постаје од обичне домаћице еманципована, те како се суштински разликује од свога вољеног.

Свакако да и Чедомир и Вишња имају своју слику Другог, тачније своје антитепе, Радоја Остојића и Кају. Управо кроз ликове уочавамо и сусрет две средине, два менталитета и погледа на живот: урбаног центра и паланке.

### Чедомир Илић – странац међу својима

Сам главни јунак истоименог романа погодан је за имаголошки приступ. Поникао у патријархалном свету паланке са којом је био повезан невидљивим везама, појавивши се у престоници, Београду, појавио се уједно и у новим, капиталистичким, модернијим односима у којима се истовремено немилосрдно газе сви обзир, све патријархалне вредности. Наиме, он се тада осећа другим, дошљаком, туђинцем, странцем, човеком без корена. Постепено упознаје Београд и схвата да ту влада неумољива борба за опстанак. На основу тога како се формирао као личност, лако се могло наслутити да ће он, као дошљак и као занесењак који живи само духом, доћи у сукоб са реалном стварношћу. Своје дошљаштво у Београду, немање пријатеља и друштвених веза, али истовремено и страх од сиромаштва и одвајање од породице, Чедомир Илић је покушао надокнадити учењем, угледом младог интелектуалца који жели и може постићи одличан успех. Он поседује комплекс ниже вредности и то компензује својим радом на науци. У Београду је његова душа дон Кихота пронашла погодно тло. Наиме, он се уклопио у други табор студената где је писац заједно сврстао радикале, социјалисте и републиканце. Свима њима било је заједничко то што су се одушевљавали новим идејама и великим плановима. Дубоко верујући и живећи у илузијама, Чедомир је све схватао теоријски. Хтео је све да мења: људе, њихова схватања, институције, друштво и изглед Београда. Међутим, то му није дао други Чедомир који се крио у њему. Наиме, у њему се води стална борба између идеала о потпуној слободи и рада за добро човечанства, с једне стране, и реалне стварности и његових могућности, с друге стране. Док је један Чедомир гајио илузије и идеале, други није био у стању да их оствари. Наиме, од хтења није ишао у деловање, у акцију, већ су све његове идеје остале само пушта жеља. Управо то је основни разлог за претпоставку да је Чедомир Илић бачен у свет науке, политике и филозофије, баш као што је бачен и у грађанску средину. Други, дошљак и странац у српској престоници, постао је Други, странац и у интелектуалном свету. Дошавши у Београд, на студије, Чедомир Илић је „сигуран у себе, у



своју будућност, у добро које ће чинити својим суграђанима, Србији, можда целом човечанству“ (Ускоковић, 2004: 7). Док није имао никаквог изгледа за напредовање, док је био само један од неважних, безличних и просечних великошколаца, Илић се страствено залагао за социјалистичке идеје. „Чим се преселио у дворишну собу Матовићевог стана и осетио да, уз министрову помоћ, има изгледа да добије службу по завршеном школовању и да напредује у каријери, Чедомир је изгубио стрпљење и наговештену извесност претпоставио замишљеним социјалним променама и чекању.“ (Пашић 1990: 150) Убрзо је извојевана слобода и убијен Александар Обреновић, те су студенти наишли на разочарање. Чедомир Илић је и даље веровао у своју будућност и то да ће учествовати у великој патриотској мисији. Стога, он се прилагодио новонасталим условима и решио да брже напредује ка циљу. Град је утицао на њега и он постаје странац самом себи. Преокрет од социјализма ка радикализму, од Вишње ка Бели показао је да у главном јунаку постоји два Чедомира Илића где егостични интереси потискују идеале о стварању хуманијег друштва за све људе и он поступа онако како би поступили сви којима је стало само до личног успеха и који у прављењу каријере не бирају средства. Уочи венчања са Белом он уочава своју двојност, своје друго Ја. Управо је и ту дошао до изражаја други Чедомир и он је посегнуо за потпуним контрастом своје илузије и ушао у везу са „хромим идеалом“ Белом Матовић. Зашто се Илић оженио Белом када је управо та веза била у свему супротна од његових идеала? У складу са његовим slabим карактером, Илић није могао да се побуни, да се успротиви и да има одлучности и храбрости да каже како је не воли. Међутим тај поступак је и довео до низа пораза. Осим што је мењајући своју политичку оријентацију изневерио своје ставове, тиме је и разочарао Вишњу, која је остала социјалисткиња. Даље, он је тиме изневерио и свој став о браку и жртвовао своја љубавна осећања према Вишњи. Наиме, Чедомир није понудио Вишњи брак јер је сматрао да је то преживела институција и да би значило спутавање његове личне слободе. Међутим, он је жену доживљавао као неког на кога може да се ослони, ко ће му учини живот лепшим и ко га неће спутавати у даљем напредовању. Од свега је Чедомир највише волео себе и своју слободу. Остајући слеп за своје стварне могућности, за своје истинске способности, непрактично деловање и неостварљивост својих идеја и циљева, Илић је само на тренутак помишљао да је проблем у њему и да треба да промени себе. Међутим, на том спуштању на реално, обично, земно тло, он се није дуже задржао. Никада није потражио узроке својих неуспеха, нити анализирао и извлачио из њих поуке, те судар са стварношћу није издржао.

Када није успео да оствари своје циљеве, Чедомир се није имао где вратити као Милош Кремић, јер је он остао без завичаја, без родног тла, искорењен и самим тиме сувишан. Желео је да буде сам и није се хтео ни за кога везати, мислећи да је супериоран, да је бољи од свих и предодређен за велика дела. Када та дела није могао остварити због својих могућности, он је проналазио изговоре да га средина не разуме, не схвата, не цени и не прихвата као свога, будући да је дошљак. Завршио је са својим животом схвативши да се „спустио на општи ниво“, да је просечан и немоћан у остваривању својих жеља.

## Радоје Остојић – практичар насупротив теоретичару

Чедомиру Илићу који није имао смисла за практичан рад, писац супротставља златаревог сина, Радоја Остојића који је на тај начин слика Другог главног јунаку. Он је оптимиста, типични практичар и представник позитивизма. Његово интересовање за практичне послове и примењене науке, те аверзија према друштвеним наукама, може се пратити још од детињства. Стога, иако је он слика Другог Чедомиру Илићу, он је такође био Други у своме месту, паланачкој средини.

За разлику од Чедомира Илића, Радоје (чије само име у корену има реч рад) је имао храбрости и снаге да покрене нешто сасвим ново у своме крају, при томе не презајући да жртвује све што има. Он је био радознао, истраживачки дух који је поседовао предузимљивост. Своје погледе саопштавао је не страхујући ни од кога и нападао све редом, почев од свог оца, председника општине и владајуће партије. За разлику од Илића, његови говори били су приземнији и конкретнији, лишени филозофских апстракција и неразумљивих економских термина. Недвосмислено супротстављајући базу надградња, материјалну културу духовној, он је одбацао празна мудровања и прихватао само оно што се може искористити у пракси. Стога, и сам је нудио некаква решења. По њему, држава треба да обезбеди кредите пољопривредницима за набавку савршенијих справа и средстава. У томе контексту је и његова идеја за искориштавањем водене снаге Мораве кроз изградњу хидроелектране која би покренула машине, рад фабрика, обезбедила осветљење, служила за наводњавање земљишта, што би допринело повећању обрадивих површина. Док Радоје оличава Русоовог човека који се залаже за повратак правој природи, средина у којој он живи и делује, није ништа друго до Домановићево „мртво море“ које уништава све оне који се уздигну изнад његове устајалости. Примитивна паланка га је исмејала, презрела и духовно смрвила те је он постао пијаница и „није више живео, није био међу живима.“ (Ускоковић 2004: 143)

## Вишња Лазаревић – жена насупротив мушкарцу

Један од најуспелијих и најсложенијих ликова у роману је Вишња Лазаревић, девојка која је предодређена да буде добра мајка и домаћица, да води миран тих и уобичајени начин живота. Шта се десило да Вишња не пође тим утврђеним и сигурним путем? Наиме, она је постала дошљак, односно отишла је у Београд, оставила свој завичај и у урбаној средини је проширила своје видике, стекла нова знања и ставове, те пожелела да се уздигне изнад Домановићевог „мртваг мора“, изнад малограђанске, паланачке средине и просечности. Њене идеале је сковао сам Чедомир Илић јер од Вишњиног познанства с њим, почиње да се мења. Њу је засенила Чедомирова ученост, његове фразе и самоувереност којом је говорио о науци, социјализму и политици, те о потреби друштвених промена, а понајвише еманципацији жене. Управо због тога, она се успротивила вољи родитеља и није хтела остати у паланци него се вратила у Београд и наставила школовање на Великој школи. Она се сада, као студенткиња, слушајући предавања, одушевљавала великим идејама. Дружила се са осталим студентима истомишљеницима, трговачким помоћницима и радницима и ишла на ђачке скупове, презирући моду и подражавајући мушкарце, читала је судску медицину и корачала крупно. Када је била у Чедомировом друштву, она му је све одобравала. Оставши сама, Вишња је мислила својом главом и схватила да Илићу недостају чвршћи аргументи, да

су „његови закључци често вештачке творевине, па и софизми“ (Ускоковић 2004: 34). Такође је замерала Чедомиру што је једностран. Тиме је Вишња показала да је реалнија, приземнија од свога друга и љубавника јер је имала више слуха за стварне проблеме свакодневнице. Зашто онда Вишња није остварила своје идеале? Наиме, као и њен драги, и она је била подвојена личност, односно у себи је носила сукоб. Патријархално васпитана, она није могла да измири домаће васпитање, патријархални морал и норме понашања, те старинско схватање брака и породице са новим, модернијим схватањима која су била на снази у Београду, на Великој школи и међу студентима. То се најбоље уочава у њеном психичком стању након препуштања љубави са Чедомиром у својој соби. Вишњу је пекла савест, осећала се кривом и посрамљеном због препуштања забораву и страсти. Она се истински кајала и бојала се шта ће комшији и газдарица, па и сам Чедомир мислити о њој. Наиме, „она није признавала себе за свог господара. Она је заборављала прво правило свог новог васпитања да млада девојка бира себи мужа потпуно свесно. Ништа није било кадро изменити дубоко осећање морала који јој је несвесно улила старинска кућа њеног оца... Праву љубав је видела само у браку.“ (Ускоковић 2004: 65) Њено патријархално васпитање посебно је дошло до изражаја када ју је Чедомир запросио, након исповести о пропалом браку са Белом. Иако га је волела и желела од свег срца да буде његова жена, пред Вишњом се испречио патријархални морал и схватање брака. Наиме, Илић није био званично разведен, а Вишња никако није могла устати против неких устаљених правила и друштвених граница. У њој се сукобљавају осећања, па чак и сексуални нагон са моралним осећајем, са дужношћу и то на крају еруптира у њеном бунцању и сновима.

Идеологија Чедомира Илића и Вишње Лазаревић у почетку је била иста. Обоје су желели да промене свет и да раде за добро човечанства. Међутим, управо је ту и главна разлика између њих и јасно се указује да је и Вишња, на неки начин, поред Радоја слика Другог Чедомиру Илићу. Она је отворено и смело погледала истини, односно животу у очи и суочила се са реалношћу те прихватила борбу за опстанак. Брзо је увидела да Чедомир поседује само теоријска, књишка знања која не уме да примени у животу, да живи одвојен од стварности, да је слаб и у заблуди. Управо је Вишња сама послушала лични савет и кренула ка прогресу споријих ходом. Она се није одрекла својих социјалистичких идеала, иако су они били у сукобу са њеним патријархалним назорима о браку, моралу и породици. Остајући да верује у равноправност жене са мушкарцем, у слободу, прилагодила се конкретним условима. Схватила је докле може да иде у мењању света и одабрала рад који ће бити користан и прихватљив.

### **Каја, Аница и Бела – патријархално и грађанско васпитање**

Док је Вишња Лазаревић остала на беспућу, разапетга између социјализма и патријархалности, између урбане средине и паланке, остајући неуклопљена ни у једну, Бела Матовић је типични представник грађанске породице и грађанског васпитања. Наиме, као мала, услед непажње родитеља, пала је низ степенице и остала хрома. Отада су је родитељи размазили, у свему јој угађали и испуњавали сваку њену жељу и хир. Стога, Бела није знала шта је то сиромаштво нити неостварење својих циљева. Као што је добијала нове хаљине и шешире, тако је добила и Чедомира Илића за мужа. У дисфункционалној породици имала је своју слободу и самосталност.

Њена супротност, слика Другог су учитељице Каја и Аница, које су уједно и представнице патријархалних схватања. Баш као и Вишња и оне су у младости имале снове о узлету изнад учмале, малограђанске средине, али су успеле остати на реалном тлу. Кају упознајемо као студенткињу која има више амбиција него Вишња, али такође и мање материјалних средстава, што је наводи на приземно размишљање: „Ја ћу на село за учитељицу. Ја немам мираза. Ово школе, то је све. Сем тога, моји родитељи очекују од мене, од моје школе и од новца, напослетку, који су потрошили на мене.“ (Ускоковић 2004: 28) Каја је на време схватила да живот треба прихватити онаквим какав је, да човек мора да се задовољи постојећим стањем ако хоће да живи спокојно, у миру. Стога, она није од живота тражила више него што је могла да добије и схватила је да не сме да се заноси илузијама.

Слично схватање о животу са Кајом дели и Аница, која се није тако усрећила. Остала је стара девојка и радила као учитељица у Вишњином селу. Управо због свог лошег искуства она је саветовала Вишњу да се не заноси илузијама, нити да чека принца на белом коњу већ да се уда јер је младост кратка, а живот само један.

### Закључак

У романима Милутина Ускоковића наилазимо на бројне новине које их разликују од дотадашњих књижевних дела и утиру путеве онима који ће почети да се јављају тек након Првог светског рата. На једну од таквих особина, критика је указала чим су се ти романи појавили. Наиме, Ускоковић ствара градски, београдски роман и даје различите видове београдског живота.

Однос јунака и света у којем он живи је друга, можда и значајнија, новина коју доноси Ускоковић у српску књижевност. Не иде се од друштвене датости ка субјекту већ од психолошког стања и интелектуалног поимања јунака. Свет се нуди искључиво као субјективни доживљај лика. Тај субјективни реализам је омогућио писцу да истакне неприлагодљиву, устрепталу и растресену природу модерног интелектуалца и да нагласи критички однос према стању у друштву.

Пристајући овим романима имаголошком методом, дошло се до закључка да се слика Другог код главних јунака умножава. Они су дошљаци те је средина у коју долазе то Друго. Такође, та средина и градски амбијент странце доживљава као Друге. Поред тога, сваки од ових јунака је идеалиста те је у сукобу са реалношћу, односно у сукобу су њихова хтења и моћи. Реалност је то Друго за њихове идеале. Они једно желе и сањају о томе, а друго раде или не раде ништа за остварење тих идеала и њихово понашање, „спољашње Ја“ је у нескладу са њиховим принципима, идеалима и „унутрашњим Ја“. Будући да су дошљаци, и Милош и Чедомир имају у себи два лика, у себи носе своју слику Другог. Један од њих је везан нераскидивим везама за завичај, конзервативан је, патријархалан и жели да остане поштен, а други жели да се асимилује, да иде напред и да гази по својим жртвама да би дошао до успеха.

Искорењени човек, човек издвојен из свог природног окружења, изгубивши своју породицу, упућен је на другу особу која је компензација за љубав и нежност. Остајући патријархално васпитане, али под утицајем града или страсне љубави, женски ликови су разапете између старинских назора и модерног схватања слободне љубави. Оне истинску и праву љубав виде једино у браку. Стога, женски ликови представљају слику Другог мушким ликовима, како по ставовима,

понашању и моралним принципима, тако и по карактеру, вољи и одлучности и никако у овим делима нису „нежнији пол“.

### Литература

- Мисаиловић 1985: М. Мисаиловић, Осећање трагичне кривице у стваралаштву Милутина Ускоковића, у: С. Радовић (ред.), *Књижевно дело Милутина Ускоковића*, Титово Ужице: Народна библиотека „Едвард Кардељ“, 49–87
- Пашић 1990: М. Пашић, *Романи „Беспуће“ и „Чедомир Илић“ - прейходница српског модерног романа*, Нови Сад: Матица српска,
- Скерлић 1964: Ј. Скерлић, *Писци и књиже, књ. V*, Београд: Просвета
- Ускоковић 1970: М. Ускоковић, *Дошљаци*, Нови Сад – Београд: Матица српска - Српска књижевна задруга
- Ускоковић 2004: М. Ускоковић, *Чедомир Илић*, Београд: Политика

## THE IMAGE OF THE OTHER IN MILUTIN USKOKOVIĆ'S NOVELS

### Summary

Milutin Uskoković is the creator of Belgrade novel and in his work, world offered exclusively as subjective experience of the character. Thanks to that, we analyze these novels using comparative -analytical and imagological method of research. Following the change of man who comes into an unknown environment, it will find that the man becomes an other to himself, stranger in a new situation. Therefore, the image of the other we are looking for inside the characters. Besides that, observing characters through a scheme where one is something what the other is not, we conclude that each character has his image of the other in someone who lives next to him and with him. Purpose of this approach these novels is refreshments whit a new reading and thus to indicate their value and infallible place in the history of Serbian literature.

*Key words:* newcomer, city, character, assimilation, patriarchy

Ljiljana Bajac



Мирјана Бојанић Ђирковић<sup>1</sup>

Ниш

## ПОЈЕДИНАЦ И ПОРОДИЦА ПОД ПРИТИСКОМ ДРУШТВЕНОГ КОДЕКСА У РОМАНУ НЕ ПЛАЧИ, ДЕТЕ Н. В. ТИОНГА

Рад припада области постколонијалних студија. У средишту анализе је начин на који друштвени кодекс, који је на црни континент у кенијско племе Кикују донео бели човек, мења појединца и породицу. У првом делу рада, за који теоријску основу налазимо у социологији и филозофији Х. Ортеге и Гасета, као и у *Историји Африке* Куртена и Фајермана, прави се дистинкција између заједнице и друштва на примеру староседелца и колонизатора у роману Не плачи, дете. У другом делу рада се прати одражавање на појединца процеса кроз који пролази племе, те у средишту интересовања сада имамо Нготову и Нџорогеову личну трагедију. Уочава се да друштвени кодекс прво доводи до расцепа свести појединца који, услед отимања земље, бивају приморани на физички рад и на поштовање закона земљопоседника, а потом и до раскола у породици. У завршном делу рада, полазећи од социолошких теорија, уз метод деконструкције, долазимо до закључка да друштвени кодекс белог човека иницира нестанак заједнице али и, парадоксално, доводи до буђења националне свести кенијског народа.

*Кључне речи:* племе, заједница, друштво, друштвени кодекс, образовање

### Бели човек и црни континент – вечита тема афричке књижевности

Књижевност афричког народа, како истиче Оскар Детхорн (1985: 34), тематски је повезана са историјом његовог континента, а она сведочи о ропству од стране белог човека, усвајању вредности његовог друштва, вери коју је донео и првим школама које је основао. Са поља историје, борба једних за освајање превласти и других за опстанак, преноси се на поље књижевности. Тема везана за долазак белог човека на црни континент повезује књижевност западне, јужне и источне Африке, било да је писана на домаћим језицима или на језику колонизатора. У оквиру наведене теме афрички писци проблематизују све аспекте односа староседелачке и досељеничке културе. Најфреквентнији су распад племенске заједнице и њен прелазак у друштво, утицај једне културе на другу, буђење националне свести, протест против досељеничке власти, као и одраз свега наведеног на породицу и појединца.

Наведена тема, незаобилазна у опусу сваког афричког писца, зависно од друштвене и политичке ситуације у земљи из које дати аутор потиче, као и од степена његове политичке ангажованости, бива актуелизована на различите начине. Нгуги, син Тионга, како гласи његово име у преводу, један од најзначајнијих писаца источне Африке, својим романима близак је традицији протеста

1 mirjanab027@gmail.com

будући да је овај писац обузет борбом за слободу у Кенији и њеним деструктивним утицајима на афрички начин живота.<sup>2</sup>

Прве романе пише на енглеском језику и тематизује сукоб црнаца и белаца у Кенији, борбу народа за једнакост и рађање модерне Кеније. Роман *Не плачи, дете* (*Weep Not, Child*, 1964) говори о распаду једне традиционалне породице за време борбе кенијског народа за независност. Главни сукоб црног и белог човека настаје око земље, која постаје најважнији лик романа. У *Граничној реци* (*The River Between*, 1965) наставља тему сукоба између белог и црног човека, али је сада обрађује кроз сукоб између племена Камено које заступа традиционалне вредности и Макују, које је прихватило традицију белог човека и постало заступник хришћанства. Романом *Зрно пшенице* (*A Grain of Wheat*, 1968) даље обрађује тему борбе за независност, али уводи више ликова и више епизода. Док је у претходним романима борба била у зачетку, у овом роману борба је кулминирала. Она се ни поред остварене независности не окончава јер се јављају међуплеменско неповерење, корупције и уцене.

Након неколико романа објављених на енглеском језику и уплива у политичку борбу, Тионго доноси одлуку да пише на гикую, свом матерњем језику. Током боравка у затвору у који доспева због политичке активности и након доношења одлуке о писању на матерњем језику, написао је на тоалет папиру роман *Caitani Mutharabaini* (1981) преведен на енглески језик као *Devil on the Cross* (1982). Његов следећи гикую роман *Matigari* објављен је 1986. Мислећи да је главни лик романа је он сам, диктатор Мои је издао потерницу за Тионгово хапшење. Такође, полиција је „ухапсила“ све примерке овог романа у књижарама, те се он између 1986. и 1996. није могао наћи у кенијским књижарама. Диктатор је уклонило Тионгове књиге из свих образовних институција, а затим га је приморао на политички егзил из Кеније. Тионго постаје професор енглеске и компаративне књижевности на Универзитету у Калифорнији, али не престаје да се бави постколонијалном књижевношћу.

### Од заједнице Гикую ка друштву

Упадљива разлика између афричке историје и историје Запада, како истичу Куртен и Фајерман (2005: 111), састоји се у томе што је историја Запада готово увек смештена у оквире државе. Наспрам европских држава, у Африци су постојале заједнице народа без државе. Државе и заједнице без државе постојале су једне поред других готово више од два миленијума, а да становништво без државе није осетило потребу да ствара институције по угледу на своје боље организоване суседе: „Они су једноставно више волели да буду без државе и нису се питали да ли је тако боље или не.“ (Куртен, Фајерман 2005: 112) Заједницу су сачињавале родбинске групе, а оне су често формирале савезе. Племенске заједнице разликовале су се по пространству и по броју становника, па су имале од мање од хиљаду људи до више од 50 000. Политика заједнице сводила се на сукобе међу владајућим породицама, оца против синова, брата против браће или блиских рођака. Углавном је постојала старосна хијерархија у заједници. Овакве „бездржавне номадске заједнице“ у Африци (Куртен, Фајерман 2005: 114) учествовале су и у краћим, међуплеменским ратовима. Иако је реч о племенским

2 Неки од Тионгових есеја који садрже његове експлицитне политичке ставове су *Homecoming* (1969), *Writers in Politics* (1981. и 1997.), *Decolonising the Mind* (1986), *Moving the Center* (1994) и *Penpoints, Gunpoints and Dreams* (1998).



заједницама, Куртен и Фајерман (2005: 163) истичу да је афрички начин живота имао снажну и дубоку традицију.

Међу дефиницијама друштва најчешћа је следећа: „Друштво јесте заједнички живот људи под притиском једног општег система начина.“ (Ортега и Гасет 2003: 48) Начин се дефинише кроз однос између појединца и осталих људи преко типичних облика понашања. „Готово све што чинимо“, истиче Ортега и Гасет (2003: 146), „чинимо зато што то људи чине: дакле, механички, без разумевања онога што чинимо, а и без непосредне жеље да тако учинимо. Такво се понашање назива начин.“ Он се тиче свих људских димензија – религије, поезије, уметности, економије, политике, љубави, бола и ужитка. Начини проузрокују стални притисак који појединац осећа на себи, а који долази од „безличног и аутономног ентитета што га чини колектив у којем он живи.“ (Ортега и Гасет 2003: 83). Предмет начина су људи. Међутим, друштво подразумева и слагање воља, прецизирање начина суживота, затим законско окупљање и управљање односима међу бићима. Основна организација појединачног живота у оквиру племенске заједнице потиче од система начина који су спонтани и анонимни, те појединци као такви не стварају нити подупиру такву организацију. Насупрот њој, „закон су замислили и срочили појединци, а притисак који они врше потиче од представника власти и полиције који су посебно задужени да казне оне који га не поштују.“ (Ортега и Гасет 2003: 150) Закони имају императивни тон – они су наредба која у себи укључује претњу казном, а за чију примену постоје одговарајући органи. У друштвима је устаљен законски начин наређивања, а он са собом повлачи „стављање у погон свих полуга што то чине могућим. Скуп тих полуга је држава.“ (Ортега и Гасет 2003: 150).

Долазак белог човека у земљу црнаца донеће низ промена племенској заједници. У роману *Не њлачи, дете* Н. В. Тионго бележи промене које су задесиле народ Гикую, односно племе Кикую, којем и сам припада. Радња овог Тионговог романа смештена је у село Махуе у близини Кипанге, а на путу ка Најробију. Оквирно време радње су 40-е и 50-е године 20. века, о чему сведочи податак да је завршен Велики рат (тј. Други светски рат), у коме се афрички народ борио на страни Британаца. У садашњем времену романескне радње племе Кикую још увек живи у заједници животом својих предака. Домаћин има своју колибу, тзв. тибури, око које се окупљају породица и гости, и где се причају приче. Приче о племену и богу који је створио афричку земљу и поверио је народу на чување биле су јако заступљене у овом народу, а готово сви чланови породице чију сагу пратимо током романа били су одлични наратори. Најважнији фактор у друштвеном, политичком и економском животу племена у Кенији тога времена била је земља, а друго велико богатство била је стока. Основни принципи у животу Кикую племена били су заједнички рад и узајамна помоћ. Како истиче Ана Матељак (1979: 1–8), „кенијска племена више су била везана за своје старешине, или старце у породици, него за нешто невидљиво и необјашњиво. [...] Иако су промене у природи приписиване расположењу бога Могоја у кога је народ веровао, али није створио његов култ, може се рећи да пре појаве мисионара Кенијци једва да су знали за религију“. Тако се и у роману више инсистира на социолошком и економском плану, а мање на пољу религије јер је народ више био окренут раду, те је тражио начин да ту своју жељу оствари у условима који га окрјужују. Поседовати земљу и унапредити њену плодност је најважнији циљ који овај народ никада не заборавља.

Појава мисионара кенијском народу донела је више образовних центара него црква. Тако је, поред земље и стоке, важност у животу овог народа добило образовање. Нготова црначка породица која је у средишту романескне радње цени перо и књигу, видевши у њима могућност унапређења свог домаћинства, затим племена, а потом и целе земље.

Гостољубив народ Гикују прихватио је белог човека мирно. Знајући да се својим луковима и стрелама не може борити против „железне змије“ (тј. пушке), без борбе је дао земљу и наставио да живи у уверењу да ће се беле луталице вратити одакле су дошле. Међутим, истовремено народ Гикују прихвата закон белиг човека, мисионарске школе и постаје радник на фарми земљопоседника – странца. Самим тим почиње да се мења начин живота ове племенске заједнице – свака породица окреће се себи и почињу да преовладавају лични интереси над колективним, а то значи да наведено племе почиње да улази у процес друштвене кодификације. Под друштвеном кодификацијом подразумевамо улазак колоније у друштво чију смо дефиницију дали, наметање закона појединаца и спровођење истог преко органа власти. У оквиру постколонијалних студија, наведени појам подразумева не само законодавство, већ и усвајање читавог низа цивилизацијских вредности од стране колоније. Да појам кодификација обухвата читав низ начина и организација које омогућавају спровођење закона, као и етапе његовог усвајања од стране оних којима је наметнут, потврђује и дефиниција овог појма у теорији Јулије Кристеве: „Кодификација је успостављање и прелажење (у смислу преображаја) једног знаковног система. Успостављање знаковног система захтева идентитет говорног субјекта унутар друштвене институције, коју признаје као основац тог свог идентитета.“ (Кристева 1979: 7) У контексту наведеног романа, племенски начини уређења бивају замењени законодавством белаца.

Међутим, временом су племенске старешине увиделе да обрађивачи њихове земље не пате за својом домовином и немају намеру да напусте ове сунчане висоравни. Они остају негативни колективни лик који је поделио њихову домовину на Земљу Црнаца и Земљу Белаца, при чему су се лако могла препознати оба поседа: белци су узели озелењена поља, а црнцима је остала црвена, шкрта и нездрава земља.

### **Нготова породична сага**

Промене настале доласком белог човека и реорганизацијом заједнице у селу Махуе, преко судбине једне породице предочиће судбину читавог народа. Растрзан између тешког живота, рада на белачкој фарми и жеље да земљу врати правом власнику, нигеријском народу, Нгото, глава породице, пролази кроз психичке ломове. Земља предака је сада у власништву белца Хаулендса. Нготов бес расте због неправде која је нанета његовом народу. Као појединац, осетиће се одговорним за будућност своје земље. Прошлост не може да измени: земља је већ у власништву досељеника. Али будућност се може променити. Своја размишљања, ставове и циљеве Нгото преноси на чланове своје породице. Буђењем свести о нужности борбе за повратак земље започиње Нготова породична сага.

У првој глави романа приповедач нас упознаје са ликом који је обузет прошлешћу о којој је слушао од својих родитеља, а коју најбоље описује једна реч: слобода. Његова рана младост осетила је бреме туђе власти – као дечак био је регрутован и одведен у рат да би носио оружје белцима и чистио. Тада је видео

да и бели људи гину од бомбе, пушке и ножа, те је разбио мит о белим боговима, који је промовисан међу црним народом и демонстриран силом и пушком. Вративши се из рата са измењеним ставовима према белом човеку и његовој моћи, и схвативши да се бели човек ни по чему не разликује од црног, Нгото жели да то схвате и други. Оно што ће додатно распламсати гнев усмерен ка белом човеку је синовљева смрт у Другом светском рату у који је силом одведен. Нгото закључује да бели човек није отео само њихову земљу, већ отима и њихову децу. То ће га подстаћи да током штрајка радника устане и каже да земљу треба вратити правим власницима, а уз то да треба казнити издајнице. Међутим, након оваквог поступка Нгото остаје без посла и имања. Иако је читав народ кренуо у физички напад на земљопоседника и послодавца Џекобоа, једини кривац остао је Нгото који је народ подстакао. Од осталих није добио помоћ, те његова породица упада у све већу беду. Схвативши да његов народ не може да се на овакав начин супротстави сили, све више почиње да верује у образовање и борбу интелектом. Треба победити непријатеља његовим оружјем.

Нготови синови деле исто уверење као и њихов отац. Међутим, не опредељују се за онај вид борбе који следи Нгото – говор на скупу, тражење преговора са властима и изједначавање у правима, већ приступају организацији „Мау-Мау“, у којој се траже спремност на акцију и физичка снага, без обзира на образовање. Тада долази до сукоба синова и оца јер отац одбија да прихвати њихов вид борбе. Нготово одбијање да положи заклетву и прикључи се другим борцима порушиће његов ауторитет над сином Бороом који ће га сматрати кукавицом. Средишњи део романа посвећен је овом сукобу. Боро не одустаје од својих убеђења да је потребно истребити белце убијањем. Његова мржња кулминираће Џекобовим убиством. Након тог тренутка, суноврат Нготове породице се не може зауставити.

Сукоб на релацији Нгото – Боро завршиће се на очеву штету. Назван кукавицом, Нгото жели да докаже сину супротно, те се пријављује као Џекобов убица и трпи мучења у затвору. Овакав поступак наилази на неразумевање сина Бороа. Очев поступак син тумачи као приношење жртве и тражење опроштаја за свог сина и своју породицу. Изнад свега, Боро у овоме види очеву предају.

Нгото умире од рана задобијених у затвору, а Боро стиже касно у колибу, када је отац већ преминуо. Тек тада се у Бороу буди кајање што је напустио оца, али се истовремено се распламсава мржња према Хаулендсу. Он постаје следећа Бороова жртва. Након овог убиства Нготова породица остаје без подршке народа, јер је због убиства Хаулендса много њих остало без посла. Убијен је власник, али имање неће припасти црнцима. Дошао је нови власник, окрутнији од Хаулендса, и спреман на одмазду.

Једини истрајан у борби у породици о којој је реч био је Боро, али и његова судбина је извесна. Питање је дана када ће пресуда бити реализована. Нготова породична сага има трагичан завршетак. Породица је на рубу нестанка. Да ли ће ико наставити борбу?

### **Парадокс образовања – афирмација нације**

Време радње Тионговог романа поклапа се са периодом буђења националне свести кенијског народа, те представља увод у романескно стваралаштво афричких писаца у којима ће тежиште радње бити умерено са мелодрамског нестанка једног света ка борби за повратак своје земље и за самосталност колонизованог народа.

Витменовим стиховима „Грабљиви облаци неће дуго победни бити/ Неће дуго поседовати небо, они звезде/ Прождиру само привидно“, узетим као мото романа Не плачи, дете, сугерисана је борба за слободу као једна од тема. Белац Хаулендс изабрао је за себе најбољу земљу у селу, а то су урадили и остали досељеници. Они су освајали земљу постепено и мирним путем, а народу је остало једино да се нада да ће се у срцу ових људи пробудити носталгија ја домовином и да ће се вратити у своју земљу. Међутим, рајска природа Нигерије убрзо је постала њихов дом. Поред лепоте, овде их је задржавала и моћ коју су могли да демонстрирају над црним народом без икакве законске стеге. Они су постали закон.

Оставши без своје земље, нигеријски народ био је принуђен на почне да ради за другог, добијајући тим радом минимална средства којима ће издржавати породицу која је на рубу нестанка услед сиромаштва. Црнац Нгото постаје радник на Хаулендсовој фарми, а његов син Камау учи дрводељски занат код богатог црнца Нганге. Однос белих и црних земљопоседника према народу најбоље описују Нготове речи: „Белац је белац, унапред се зна његов карактер, па је раднику лакше. Али црнац који покуша да буде белац гадан је и груб.“ (Тионго 1979: 35) Нготова породица свеснав да је рад услов опстанка, па макар по питању зараде остали навек на најнижој друштвеној лествици. Док се опстанак породице своди на мукотрпан и слабо плаћен физички рад, за опстанак народа потребни су млади, образовани људи који ће се у свему изједначити са белим човеком и постепено освојити власт. У контексту наведеног романа, образовање се сматра позитивном тековином друштвене кодификације, условом опстанка и једином могућности изједначења црнца са белцем. На важности образовања инсистира цела Нготова породица. Нгото своју породицу жели да изједначи са белацком по степену образовања. То ће учинити преко Нџорогеа, кога ће послати у школу. Истовремено, у њему ће видети младог борца који ће се борити интелектом, оружјем којим је белац освојио туђу земљу и завладао њом.

Реч образовање налази се већ на првој страници романа. У првом поглављу приповедач нас упознаје са Нџорогеом и његовом мајком Ниокаби, који се радују због дечаковог поласка у школу. Изгубивши једног сина у Великом рату, Нџорогеови родитељи су тражили могућност за спас другог сина од посла слуге. То су видели у образовању. Да би Нџороге могао да похађа школу, отац Нгото је морао да штеди јер школовање није било доступно свима. Једина црначка породица у селу Махуе која је школовала децу била је Џекобова. Међутим, разлози за школовање су другачије природе у односу на Нготове: док Нгоото у образовању види спас свог народа, Џекобо школује своју ћерку из помодарства јер је, добивши разне повластице и поставши земљопоседник, пожелио да постане и Европљанин.

Нгото, а касније и Нџороге, постају прототипови бораца за афирмацију нације. Ови настављачи предачких прича о слободи желе да земљу врате правим власницима. Истовремено, током процеса образовања, у Нџорогеу ће јачати свест о једнакости и равноправности, те ће желети да убеди и друге да следе овакве ставове. Са најниже друштвене лествице, кенијски народ мора бити уздигнут до самог врха где ће поносно да стоји равноправан са свим осталим нацијама.

## Борба или предаја

Нџороге је током школовања развио свест о томе да је образовање нешто најбоље што дечак може да има. Размишљања су га водила у прошлост свог народа и наводила на закључак да белац црнци не би одузео земљу да је овај био образован. Жеља да Нџороге заврши школу више није била само његова, већ читавог села. Зато су многи помагали Нџотоу да би могао и даље да школује сина. Нџороге сања о школовању у Енглеској, јер у Кенији високо образовање није било доступно црнцима.

Мајчине приче о племенима развиле су у Нџорогеу истрајност и свест о значају рада. Читајући Библију, почео је да верује у једнакост, праведност и награде за доброг човека у виду царства небеског. Слушајући приче старих, сазнао је за рат, незапосленост и осетио потребу за повратком отете земље. Све је ово утицало на формирање Нџорогеове личности: себи је поставио за циљ светлу будућност породице, села и читавог народа, а то се може постићи вером у Бога љубави и милости и образовањем. Вођен овим циљем, узора види у Џоמוу, у народу названом Црни Мојице, који је образовање стицао у Енглеској, па се вратио у Нигерију, започео преговоре са властима и повео народ у борбу.

Џомоово хапшење и намештено суђење иницираће разне протесте нигеријских црнаца са захтевом да се њихов вођа пусти из затвора. Како је власт одговорила силом, тако ће Кенијско-афричка унија и покрет „Мау-Мау“ појачати своје активности. Након Џомоовог хапшења, у селу Махуе, као и широм целе државе, организован је велики митинг. Учесници митинга су држали говоре о отимању земље, о присиљавању Африканаца да се боре у Великом рату, о плаћању такси Влади која није њихова, о смиривању оружјем оних који су тражили своја права. Током штрајка доћи ће до вербалног сукоба између Нџотоа, који брани права црнаца на једнакост са досељеницима, и Џекобоа, који је на страни белаца. Подстакнут Нџотовим речима о Џекобовим неделима, народ креће у физички обрачун са Џекобоом. Полиција је убрзо опколила сео скуп. Џекобо, жртва напада, убрзо је постао поглавица села, док је у Нџотовом животу почео суноврат. Ситуација је иста у целој земљи: влада је увела ванредно стање и полицијски час и хапси све сумњиве мештане. Већина бежи у шуму и приступа организацијама за борбу против власти.

Након што је подстакао народ на борбу, бивао хапшен и тучен, Нџото постаје помирљив са стањем у земљи, свестан да он, као јединка, ништа не може променити. „Белац ствара закон или правило. Путем тога закона или правила, назовите како хоћете, одузима земљу, а онда прописује нове законе који се односе на исту ту земљу и на многе друге ствари, не тражећи сагласност као некада у време племена. И сада, човек се дигне против тога закона на основу кога му се земља одузима. Онда тог човека руше они исти који су стварали закон, а против којег се овај човек бори. И суде му на основу туђег закона. [...] Сада ми реците који човек може да победи чак и да су му анђели божји браниоци“ (Тионго 1979: 95), закључак је приче о борби у Нџотовој колиби.

Тама се спустила, Нџото је умро након што је претучен у затвору, а Нџороге напушта школовање да би радио код Индијаца и издржавао породицу. И он је одустао од своје мисије, а питање је дана када ће његова браћа, оптужена за Џекобово и Хаулендсово убиство, бити погубљена. Ако посматрамо судбину Нџотове породице у овом роману, крај је песимистичан. Међутим, инсистирајући снази коју су у свом народу пробудили Нџото и његови синови Боро, Камау и

Нџороге, као и на активностима организација за борбу против власти које не јењавају, можемо рећи да пораз ипак није коначан, и да тек предстоји права борба. Ово је само једна од њених фаза.

### Закључак

Обрађујући догађај из историје свог народа, Тионго је роману Не плачи, дете поред естетске, доделио и документарну вредност, те је он постао важан документ о историји Кеније. Међутим, приповедачким умећем Тионго нам је предочио не само историјски догађај, већ и његову пројекцију на појединца и породицу и тиме га учинио вернијим.

На примеру породице црнца Нгота који припада кенијском племену приказан је позитиван и негативан утицај усвајања цивилизацијских вредности, као и промене организације начина живота племена. У позитивне тековине цивилизације спадају отварање школа и образовање, правно уређење, формирање државе, као и законски организован начин живота. Негативне стране наведеног процеса јесу нестајање једне традиције, распад заједнице која је неговала дату традицију, као и психички ломови и физичка борба у коју се упуштају појединци. Не заобилазећи пројекцију процеса усвајања цивилизацијских вредности на појединца и породицу, уочили смо да он за последицу има сукоб прво на психолошком плану, а потом и на нивоу породице у оквиру које се јављају поделе на две стране: једну која је за очување традиције и прихватање подређеног положаја, и другу која тежи да се усвајањем друштвеног кодекса колонизатора са њим изједначи и пронађе начин да се ослободи његове надређености. Пратећи Нготову црначку породицу и њене чланове, сазнали смо да су промене доносиле психичке ломове појединцима, узроковале распад породице, а потом и распад племенске заједнице.

Нгото је у роману настављач традиције предака – чувар земље и слободе. Испрва се показује психички јаким и својом чврстом аргументацијом која иде на штету белих досељеника успева да убеди саплеменике да започну борбу за остваривање својих права. Међутим, није у питању прототип ратника који би све да реши физичком борбом. Нгото види даље од својих саплеменика те се пре опредељује за мирне преговоре него за силу. До раскола у његовој психи долази оног тренутка када схвати да је у оваквом виду борбе усамљен. Он је један од ретких који је увидео значај образовања и определио се за мудру политику. Остали саплеменици су или превише колебљиви да би било шта променили, или су решени, попут сина Бороа, да се прикључе терористичкој организацији која пропагира једино насиље. Несклад са околином и раскол у сопственој личности проузроковаће Нготову личну трагедију. Нготова трагедија означила је суноврат једне породице коју није успео да заустави ни онај у кога је отац полагао све своје наде – млади Нџороге.

Поред свога оца Нџороге је увидео значај образовања и у потпуности му се посветио, а племе је у њему видело новог вођу ка ослобођењу. Путем овог лика најверније је дочаран парадокс образовања: Нџороге у школи развија свест о једнакости, а то ће имати непосредног утицаја на увиђање нужности борбе за афирмацију нације. Међутим, због тешке финансијске ситуације бива принуђен да напусти школовање, а са њим и своје циљеве. Нготова породица силази са политичке сцене у тренутку бурног раздобља афричке историје испуњеном социјалним и економским превирањима.

Роман се завршава првим поразом на психолошком, породичном и друштвеном плану. Али он је у овом роману дат у функцији опомене и позив је кенијском народу на наставак борбе коју су започели Нгото и Нџороге, и то управо путем који су они прокрчили – образовањем и остваривањем једнакости. Из наведене борбе кенијски народ ће изаћи са измењеном традицијом, прихваћеним цивилизацијским вредностима, организован преко свега што чини једно друштво, са великим губицима на физичком и духовном плану али, надаасве, слободан да мисли, дела и живи на својој земљи.

## Литература

- Бренан 2003: Т. Brennan, „The National Longing for Form”, *The Post-colonial Studies Reader*, edited by В. Ashcroft, G. Griffiths, Н. Tiffin, Taylor & Francis e-Library, London and New York, 170-175.
- Грамши 2012: А. Грамши, Хегемонија, интелектуалци и држава, у: Ј. Ђорђевић (приређивач), *Студије културе*, Београд: Службени гласник.
- Детхорн 1985: О. R. Dethorn, *Афричка књижевност у двадесетом столјећу*, Сарајево: Svjetlost.
- Ешкрофт, Грифитс 2001: В. Ashcroft, G. Griffiths, Н. Tiffin, *Key Concepts in Post-Colonial Studies*, Taylor & Francis e-Library, London and New York.
- Ешкрофт, Грифитс 2001: В. Ashcroft, G. Griffiths, Н. Tiffin, *The Post-colonial Studies Reader*, Taylor & Francis e-Library, London and New York.
- Куртен, Фајерман 2005: Ф. Куртен, С. Фајерман, Л. Томпсон, Ј. Вансина, *Историја Африке: од прапочетака до независности*, Београд: Клио.
- Лефевере 2003: А. Lefevere, „The Historiography of African Literature Written in English“, *The Post-colonial Studies Reader*, edited by В. Ashcroft, G. Griffiths, Н. Tiffin, Taylor & Francis e-Library, London and New York, 465–469.
- Матељак 1977: А. Матељак, поговор у: Ч. Ачебе, *Божја стрела*, Београд: Просвета.
- Minh-На 2003: „No master Territories”, *The Post-colonial Studies Reader*, edited by В. Ashcroft, G. Griffiths, Н. Tiffin, Taylor & Francis e-Library, London and New York, 215–218.
- Ортега и Гасет 2003: Х.Ортега и Гасет, *Европа и идеја нације*, Београд: Артист.
- Тионго 1979: Н. В. Тионго, *Не плачи, дете*, Београд: Нолит.
- Тионго 2012: N. W. Tieng'o, *Globalectics: Theory and Politics of Knowing*, Columbia University Press. <[http://www.amazon.com/Globalectics-Politics-Knowing-Library-Lectures/dp/0231159501/ref=la\\_B00462WXDK\\_1\\_11?ie=UTF8&qid=1362152828&sr=1-11](http://www.amazon.com/Globalectics-Politics-Knowing-Library-Lectures/dp/0231159501/ref=la_B00462WXDK_1_11?ie=UTF8&qid=1362152828&sr=1-11)>. 10. 12. 2012.

## INDIVIDUAL AND FAMILY PRESSURE OF SOCIAL CODES OF THE NOVEL *WEEP NOT, CHILD* BY N. W. THIONG'O

### Summary

This paper belongs to the field of postcolonial studies. The focus of the analysis is the way in which the social code, which is the dark continent in the Kenyan Kikuyu tribe brought a white man, changing individual and family. In the first part of the paper, for which the theoretical basis of the findings in the sociology and philosophy of José Ortega y Gasset, and in the *History of Africa*, makes the distinction between community and society in the case of natives and colonists in the novel *Weep not, child*. In the second part of the paper follows the reflection of the individual process through which it passes tribe, and in the center of interest now have Ngoto's and Ndžorogé's personal tragedy. It is observed that the social code first brought to cleavages consciousness of individuals who, due to land grabbing, are forced into manual labor and compliance landowners, and then a rift in the family. In the final part of the paper, based on the sociological theory and the method of deconstruction, we conclude that the social code of the white man initiates the disappearance of community and, paradoxically, lead to the awakening of the national consciousness of the people of Kenya.

*Key words:* tribe, community, society, social ethics, education

*Mirjana Bojanić Ćirković*



Наталија И. Стојковић<sup>1</sup>

Ниш

## МАЈКЛ К КАО УМЕТНИК ИЗМЕШТАЊА: УНУТРАШЊИ ЕГЗИЛ У РОМАНУ *ЖИВОТ И ВРЕМЕНА МАЈКЛА К* Ц. М. КУЦИЈА

Овај рад бави се Куцијевим романом *Животи и времена Мајкла К*, односно једним по много чему специфичним облик егзила оличеним у делу. Рад покушава да расветли процесе трансценденталног егзила главног лика, који се догађа на више планова: на физичком плану у виду покушаја физичког изласка из граница друштвеног, на најдубљем личном нивоу у виду унутрашње метаморфозе ка коначном виду слободе од дискурса, и коначно – на плану дела, при чему главни лик константно измиче прецизној формулацији аутора и перцепцији читаоца. Пратећи фазе развоја у процесу егзила јунака, разматрамо значајне аспекте његовог односа према свету и себи, као и проблематична места која се тичу појмова телесног, природе, хуманитета и бестијалности, симболичких фигура мајке и оца, питања језика, хијерархије и дисциплине, слободе кроз Другог, све до момента Мајкловог коначног трансценденталног измештања и егзила у слободу.

*Кључне речи:* егзил, слобода, трансценденција, смештање/измештање, друштвено, језик, Други

### 1. Увод

Роман *Животи и времена Мајкла К* (*Life and Times of Michael K*) доживео је своје прво издање 1983., у јеку кризе апартхејда. Имајући ти на уму, а у контексту Куцијевог специфичног начина на који обрађује друштвено-политичке теме, у овом делу једну посебну димензију смисла добија ниво хронотопских значења. Наиме, иако се не може рећи да је Куци овим романом директно упро прстом у оне који контролишу и пролонгирају стање расизма, хаоса и немерљиве друштвене неправде, неопостојање јасних временских одредница у овој имагинарној Јужноафричкој Републици указује на један вид индиректно оптужујућег мрачног предсказања у коме улични ратови, хаос и свеопшта агресија трају у неоглед, потпомогнути бирократским апаратом и институцијама репресије којима није могуће сагледати почетак, нити назрети крај.

На проширеном плану Куцијеве критике политичког система, држава и нација, као политичком идеологијом омеђени друштвени системи, јесу основни простор припадности за појединца. Ако се припадање одређеном друштвеном простору – назовимо то културом, нацијом, домовином, или другим сличним категоријама које учествују у одређењу и омеђевању идентитета – ослања на ментално сагледавање сопства појединца у оквиру заједнице, може се рећи да се припадност своди на подређивање категорије „ја“ категорији „ми“. Као што истиче Тимоти Рајт у вези са третманом идентитета појединца у државном систему у Куцијевом делу: „it is the narrative form taken by the state that is of interest

1 stojkovic\_natalija@yahoo.com

to Coetzee as a writer: the state's narrative production of its own temporal anteriority not only renders its citizens subject, unable to dissolve or escape the state, but, as Barnard has suggestively argued, serves to render its own origins unimaginable (2008: 543)" (Рајт 2012: 56). Куци пред читаоца ставља протагонисту романа чија почетна маргинализованост у друштвеној хијерархији ескалира кроз његов егзил из друштвених одређености, егзил који не само да је својевољан већ је неопходан услов живота. Саид скреће пажњу на Лукачеву „Теорију романа“, која се ослања на став да „роман – књижевна форма створена из нереалности амбиција и фантазија – јесте форма трансценденталног бескућништва“ (Саид, 2008: 33). Мајкл К је ултимативни бескућник јер измиче свим оним међама које распарчавају земљу и везе међу људима, као и – на нивоу нарације – јасној дефиницији од стране аутора и читаоца, што га чини истинским трансценденталним егзилантом.

## 2. Мајкл К и унутрашњи егзил

У тренутку када Мајкл К коначно успева да побегне из установа и зидова у које га током романа силом смештају, његов доктор, заинтригирано покушавајући да објасни ово необично људско биће, означава Мајкла на следећи начин: "[...] you are a great escape artist, one of the great escapees: I take off my hat to you!" (Куци 1987: 282). На овај начин, доктор персонификује истовремено и коментар писца и, могућно, позицију читаоца – и један и други нужно схватају парадокс постајући свесни тога да и сами на неки начин учествују у прогањању Мајкла К, у опсесивној потрази за дефинисањем његовог идентитета и разлога константног бежања.

Већ од самог почетка читања, од уводног цитата Хераклитове мисли о рату, аутор јасно установљава припадање сижеа простору рата који одређује устројство света дела. У оваквом просторно-временском оквиру – у коме је имажинарни простор јасно дефинисан и у основи се поклапа са реално постојећим простором околине Кејптауна, док се на плану времена наговештава неодређена блиска будућност, исход никада довршене кризе апартхејда – појединац који припада представљеном хронотопу одређен је историјским околностима. У даљем току рада сагледаћемо на који начин се у Куцијевом делу развија потреба за унутрашњим егзилом главног лика, као и различите нивое на којима Мајкл К измиче одређивању од стране нормативизујућих органа друштва коме одбија да припада.

### 2.1. *Другост и развој идентитетских – физички аспекти*

„Тела су некако увек са нама, а одувек се мучимо да то тачно изразимо. [...] Тело је у исти мах и ми и други, па је стога предмет осећања од љубави до гађења“ (Брукс, 2000: 247), говори Питер Брукс у својој расправи о телу и књижевности. Тело Мајкла К је оно што га, већ на најпростијем материјалном плану, раздваја од других људи. Рођен са зечијом усном и „успореног ума“, Мајкл долази на свет већ од првих тренутака успостављајући се као евидентно другачији, због чега околина није спремна да га прихвати, што подразумева и отуђен однос његове мајке према детету. Такође, он улази и у само дело тако што аутор пре свега осталог читаоцу предочава његов физички недостатак и психичку неприлагодност: "The first thing the midwife noticed about Michael K when she helped him out of his mother into the world was that he had a hare lip. [...] To the mother she said: "You should be happy, they bring luck to the household" (Куци 1987: 3). Од првог кон-

такта, Куци идентитет Мајкла К успоставља у спрези са његовом другошћу условљеном телесном разликом. Тело, било да га посматрамо као спољашњи оквир ума или нераскидиви део суштине човековог бића, одређује идентитет на више нивоа. Свет посматра физички изобличеног Мајкла као неку врсту не сасвим људског бића, тако да га чак и мајка у почетку посматра као „it“, не као некога, већ као нешто суштински друго и несхватљиво, и самим тим застрашујуће. Због другости која мајку отуђује од малог Мајкла, он постаје тих и усамљен, од самог доласка на свет изгнан из друштва, у присилном егзилу из међуљудских односа са својом околином. Мајка га и физички измешта из своје близине и смешта у школску установу за децу са посебним потребама, у којој физички и ментално неприлагођене појединце „тренирају“ за оно што је друштвеним нормама означено као „нормалан живот“. Навикао на отуђеност, он ужива у самоћи, једноставно бивствујући, наизглед нетакнут присилом живота на маргини.

Значајан аспект када је у питању Мајклова позиција у друштву, као и у тексту, јесте значење и функција његовог ћутања. У историјском оквиру у коме они који говоре и језиком управљају животима јесу невидљиви властодршци, као и представници институција, где се комуникација између супротстављених поларитета обавља путем оружја, физичка мана која Мајкла К спречава да разговечно говори одржава га на нивоу потлаченог субјекта. Ипак, и овде је очигледна његова упадљива решеност да не говори када не мора – његово ћутање је научно у детињству као последица физиког недостатка, али он превазилази наметнуту тишину тиме што не пати и не покушава да компензује, већ смирено и добровољно самује.

Телесно условљена маргинализованост Мајкла К, дакле, не само да условљава његову физичку сепаратисаност, већ је и извор снажне, инстинктивне тежње за изласком из оквира друштва које покушава да га смести у простор маргине. Када је у питању његова ауторефлексивна слика о самом себи, Куци омогућава читаоцу (кроз нарацију у трећем лицу, али са функцијом фокализатора коју претежно врши сам Мајкл) да сагледа идентитет главног лика иза телесног и језичког, кроз његове сопствене рефлексије о себи у свету. Невољан да говором ступа у интеракцију са светом, он мисао о себи и својој егзистенцији у свету, током целог романа, заснива на специфичној врсти везе са мајком, а кроз атипичан однос са мајчинском фигуром на себи својствен начин идентификује се са земљом и својим посебним видом вртларства које избавља из света високих зидова и пружа му слободу неопходну да би преживео: "Whereas the truth is that I have been a gardener, first for the Council, later for myself, and gardeners spend their time with their noses to the ground" (Куци 1987: 247).

## 2.2. Фигура мајке

Егзил Мајкла К заправо почиње онда када његова болесна и непокретна мајка пожели да се врати на место свог детињства – фарму удаљену од града, на којој је одрасла. На свој једноставан и послушан начин, Мајкл К ни у једном тренутку не сумња у мајчин план, и узима на себе да је по сваку цену врати миру природе, потпуно фокусиран на враћање мајке простору детињства коме припада. У есеју *Past lives: postmemories in exile*, М. Хирш истиче: „None of us ever know the world of our parents. We can say that the motor of the fictional imagination is fueled in great part by the desire to know the world as it looked and felt before our birth“ (Хирш 1998: 419). Мајкл К у почетку просто, на себи својствен кротак на-

чин, следи мајчину жељу зато што осећа да је то исправно и да она последњи део свога живота мора да проведе на земљи на којој је рођена, и притом све време ствара идиличну слику места које сада и сам чезне да види.

Када Ана К премине од болести и напора, не стигавши да се врати на родно земљиште и тиме заврши циклус свог живота, Мајклова мотивација за одлазак на стару фарму почиње да се мења. Ово је тачка у којој, још једном тихо и вођен недефинисаном потребом, он наставља свој пут ка месту имагинарног мајчиног детињства, о коме врло мало зна. Док Мајкл К хода кроз опасности зараћених подручја, заустављан од стране полиције, постаје јасно да чак и његов однос према мајци није нимало једноставан и лако предвидљив. С обзиром на то да прави близак однос са својом мајком никада није имао, осећај недостатка мајке остаје готово исти као и пре њене смрти, јер објекат чежње у његовом случају није конкретна особа, већ непопуњено место мајчинске фигуре. У тренутку када једина особа која је у његовом животу испуњавала функцију мајке више није ту, ствара се могућност за продор у симболичко кроз упражњено место, с обзиром на то да, без обзира на физичко постојање или непостојање мајке, симболичко место фигуре мајке мора нечим бити попуњено.

Управо ово јесте тренутак у коме Мајкл К почиње интензивно да размишља о земљи и да чезне за тишином и слободом живота у самоћи на парчету земље, на месту мајчиног рођења. Враћајући мајку, односно њен пепео земљи, он затвара круг њеног живота; при том се кроз симболичку фигуру мајке везује за земљу и стварање живота из ње, али не просто ради испуњења улоге сина која му је за мајчиног живота додељена у оквиру друштвених норми, већ и из његове интимне, тешко одредиве потребе за апсолутном слободом – слободом од ограничења друштва, распарчаности простора, слободом од времена и историје која тежи да му нађе место - "I am a gardener, he thought, because that is my nature" (Куци 1987: 81).

Ослањајући се на Светлану Бојм и њено сложено одређење носталгије – "Nostalgia is a sentiment of loss, but it is also a romance with one's own fantasy. Nostalgic love can only survive in a long-distance relationship. A cinematic image of nostalgia is a double exposure, or a superimposition of two images of home and abroad, past and present, dream and everyday life" (Бојм 2011: 13-14) – можемо, коначно, осветлити природу амбивалентне везе Мајкла К и његове мајке. Носталгични осећај удаљености који га је пратио за мајчиног живота у спреси је са чежњом за повратком у свет њеног детињства. Међутим, оног тренутка када на месту живе мајке остаје само упражњена симболичка фигура, Мајкл празно место испуњава остварењем жеље за повратком земљи. Чежња за земљом и стварањем живота из ње превазилази оквире носталгије и преплиће се са тежњом за коначним изласком ван граница друштва, о слободи од људског одређења простора и времена. Његов имагинарни врт слободе заузима место које је остало упражњено у симболичком поретку; онај који је целог живота чезнуо за живом мајком која недостаје, вративши њен пепео у земљу кроз симболичку фигуру мајке повезује се са необрађеном, неомеђеном земљом и слободом – елементима који треба да поуне део који недостаје у целини бића.

### 2.3. Природа, људско и животињско

Сложено питање о (не)постојању онога што би се могло назвати људском природом у овом делу нужно се намеће у спреси са питањем оправданости дуализма људско-животињско, на шта посебно светло баца контекст рата као изме-

њеног стања човека. Сагледавајући питање људске природе и цивилизовања тела, Надежда Чачиновић закључује: „Природно се већ одавно проматра и с такзваног идеологијски-критичког мотришта. Као секуларизација над-људске силе, природа у процесу натурализације значи процес којим се нека културна и повјесна даност представља као природно дана, само по себи разумљива па и непромјенљива“ (Чачиновић 2001: 125). У вези са егзилом Мајкла К, дакле, од позиције из које се посматра природа зависи и питање егзила у делу. Јасно је да Мајкл, од рођења изопштен и прогнан на маргине друштва, осећа потребу не да напусти маргиналну позицију да би био ближи централном, већ напротив – да себе измеси ван граница друштва. Међутим, намеће се питање: Где се налази простор Мајкловог егзила, да ли је могуће заиста иступити изван, и да ли је то оно што он покушава?

Сагледавање Мајкла К као „човека природе“ било би проблематично јер је, осим појма природе, и сам појам хуманитета проблематичан, посебно у друштвено-историјском контексту који је у овом делу на снази. Петер Слотердајк, одговарајући на Хајдегерово виђење хуманизма, говори о повезивању настанка човека са настанком насеобина, односно доместикацијом у контексту Ничеовог појма „припитомљеног човека“ (Слотердајк 2000: 195-196). Мајкл К је у очима света у својој другости приближан животињи, јер идеологије централног своју позицију заузимају тако што оно што су потиснуле на маргине концептуализују као мање вредно, мање људско. Дакле, поједностављено изједначавање цивилизације са хуманитетом и бестијалности са природом значило би да, ако означимо Мајкла К као „човека природе“, заправо подлежемо нејасној категоризацији која је подложна идеолошки манипулисаном разумевању.

Оно од чега Мајкл К бежи, оно што не разуме и не жели да прихвати као нормално, јесу оградe које раздељују земљу. Мајкловом трансценденталном егзилу у слободу кроз живљење ван ограничења простора и историје – који су тековине цивилизације, али у овом контексту не нужно и хуманитета – супротстављају се цивилизујуће силе потчињавања и условљавања које обликују савременог човека, али нису есенцијално људске, због чега Мајкл К тражи начине да из њих изађе да би уопште могао да живи.

Мајкл К, као људско биће чија „људска природа“ јесте у спречи сложених односа несталних појмова „културе“ и „природе“, њихових укрштања, међусобног подразумевања и негирања, на парчету земље које је одабрао не живи „као звер“, већ као култиватор земље. Мајкл не покушава да упадне у парадокс конструисања новог свет у малом, нити да сагради ишта трајно што би говорило о његовом људском постојању. "The worst mistake, he told himself, would be to try to found a new house, a rival line, on his small beginnings out at the dam. Even his tools should be of wood and leather and gut, materials the insects would eat when one day he no longer needed them" (Куци 1987: 143). Егзистенција у самоћи и тишини, без сујете људских подухвата и парадокса грађења новог света по узору на онај из кога је иступио (попут Дефоовог Робинзона), чини основу Мајкловог сна о трансценденцији не на супротну страну дихотомије „друштво и човек/природа и животиња“, већ изван ових бинарности које га чине заточеником у кући језика.

#### 2.4. Језик, тишина и измешићање

У једном од кампова/затвора у које силом смештају Мајкла К у току романа, тачније у болници у којој покушавају да га нахране и опораве за принудни

рад, добронамерни неименовани доктор покушава да га натера да говори, на необјашњив начин привучен необичној изгладненој појави, покушавајући да га протумачи и схвати његове мотиве. Мајкл К на питања одговара кратко и штуро, простодушно објаснивши: „I am not clever with words“ (Куци 1987, 190). Овај део романа издваја се по аспекту приповедања – приповеда се не више у трећем лицу са Мајклом К као посредним фокализатором, већ у првом лицу, при чему је Мајкл К објекат посматрања доктора на сличан начин на који је на плану самог чина читања он објекат тумачења од стране читаоца (о чему ће више речи бити при крају рада), те би се глас доктора могао протумачити и као глас самог аутора.

Вратимо се још једном на Слотердајка: „Чим људи који говоре заједно живе у већим групама, и чим су везани не само за куће језика, већ и за изграђене куће, они улазе у поље моћи начина живота у сталним насељима. Њих више не заклањају само њихови језици, већ их и њихова пребивалишта припитомљују. На чистини се уздижу као њена најупадљивија обележја куће људи (уз храмове богова и палате владара)“ (Слотердајк 2000: 195). Мајкл К је одрастао у кућама, затвореним просторим и институцијама породице, болнице, интерната, али најважније од свега – у кући језика у којој су га одгајали. Оно што га издваја и штити од ограничавајућег ефекта језика и свих осталих кућа, није некаква метафизичка свест о тропичној природи језика већ снажна, свепрожимајућа потреба да, изнад свега осталог, не припада језику у коме обитавају дискурзивне праксе које смештају човека на предвиђена места у друштвеном систему, потреба која лежи у сржи његовог бића, која се не може сместити у парадокс дискурса.

Кроз цели ток приче о његовом бекству из простора друштвене одређености ка могућем другачијем свету изван поларитета, Мајкл К као своју највећу чењу стално истиче тишину и самоћу. Његову чежњу за изласком ван кућа институција, рапарчаног људског времена којег никада нема довољно, ратова и токова историје, претходи чежња за измештањем из језика, из дискурса којим је, да би се остало припадник друштва, нужно стално проповедањем о себи и свету одређивати идентитете и тиме смештати живот у означавање, одузимајући му животност. За Мајкла К, тишина значи живот, и она је неопходни услов живљења у друштвено-историјским околностима које су за њега несхватљиве и нељудске. Међутим, поставља се питање: Да ли је за трансцендентални егзил ван друштвених ограничења, идеолошке смештености, семиотичких тропа, неопходна ултимативна самоћа, коначно отцепљење од Другог?

Мајклова потрага заправо је приповест пре свега о покушају интерног егзила, о тражењу унутар себе начина на који се може живети у датим околностима, а које би он као појединац осетио као одговарајуће његовим дубоко увреженим потребама. Мајкл К изнова и изнова борави међу људима и поново од њих бежи, не налазећи ни у заједници нити у самоћи оно за чим трага. Он је напросто, у целом приповедном току, у недовршеном процесу измештања из дискурзивних пракси које заробљавају у оквиру бинарности означавања, те због тога и не успева да се измести из света Другог, јер то би значило поновно затварање у опозиције, овога пута у оквиру тропа Сопство-Други.

Онај ко влада језиком, заузима позицију центра, а моћ говора јесте моћ припитомљавања усмереног од човека ка човеку. Бежећи од људи, Мајкл К не бежи од Другог, јер другост је нераздвојиво део Сопства, при чему они не постоје као поларитети, већ у живој спрези динамике значења. Фуко говори да „моћ дисциплиновања јединки збиља јесте таква моћ којој је основни задатак да „дресира“, уместо да убира и одузима; без сумње, њена је улога да дресира, управо да

би коначно боље убирала и више узимала. [...] Она „дресира“ покретна, збркана, некорисна мноштва тела и снага, претварајући их у скуп појединачних елемената: малих одвојених ћелија, независних организама, развојних низова и ентитета, комбинаторних сегмената“ (Фуко 1997: 193). Оно што успоставља хијерархију и извршава дисциплиновање смештањем тела у друштвене просторе, јесте дискурс. Мајкл К, дакле, тражећи самоћу не бежи од човека, већ од насиља које врши језик у датим околностима, одосно у контексту који га окружује и тежи да одреди и у себе смести његов живот, да га уклопи у токове производње значења. Измештање из језика, према томе, за Мајлкла К је први корак ка слободи, а тишина и самоћа не представљају супротност комуникацији и одбијање Другог који би у њој учествовао. Стање за којим Мајкл К жуди није стање апсолутног егоцентричног ја-ства, већ егзил као трансцендентално „in-betweenness“ стање, у коме ове поларизације напросто губе смисао.

### 2.5. Дисциплина кроз смештање и производњу субјекта

Размишљајући о свим ограђеним местима у којима се у животу налазио, Мајкл К закључује: „[...] my father was Huis Norenius. My father was the list of rules on the door of the dormitory (Куци 1987: 144). Одбачен од мајке, Мајкл К је поверен на чување и васпитање симболичком оцу – државној институцији васпитања и образовања која учествује у формирању људских идентитета одређује за свакога место у оквиру друштвеног поретка. У случају Мајкла К, симболички Отац је правило и наметнут говор или ћутање и све остале нормативе, као и мере кажњавања у случају иступања из задате улоге и измештања са задате позиције. Значајно је то што овде институција која служи прилагођавању деце, јесте пре свега образовног карактера, и ова чињеница призива Слотердајково позивање на Ничеа, који „... верује да иза светлог хоризонта школског припитомљавања човека види један други, тамнији хоризонт“ (Слотердајк 2000, 197).

Чини се да је Мајкл К, где год се присилно нашао у оквиру друштвене заједнице, једини коме није јасно, који своју тишину прекида да би упитао зашто мора да буде ту где су га сместили? После мајчине смрти, на његовом првом путу ка фарми, патроле на барикадама хватају га на путу и прикључују групи принудних радника који поправљају пругу. Болестан и изнурен од глади и тешког рада, он је једини у групи много снажнијих и одлучнијих мушкараца који спонтано поставља питање: „Why have I got to work here?“ (Куци 1987: 58). Такође, као да је он једини за кога нема никакве логике у деоби и људском поседовању земље, као ни у њиховом припадању и идентификацији са свим тим омеђеним местима која поседују. На нивоу друштвеног ауторитета који налаже дизање ограда, деобу и власништво као егзистенцију, Мајкл К је егзилант који самим својим покушајем измештања крши закон Оца – јер ко је та фигура која налаже смештање и организацију простора ако не симболички Отац? – због чега он, ако поново ступи на омеђену територију отаџбине – простор Великог Оца – мора бити кажњен.

Последња институција у којој Мајкл К завршава јесте затвор; војска га хапси као криминалца који „краде“ туђ посед и, не разумевајући његове мотиве (између осталог и зато што сам Мајкл одбија да одговара на њихова питања), сумњиче га као потенцијалног побуњеника-терористу, јер се његов егзил из заједнице тумачи као чин побуњеништва. У овој фази, Мајкл К је већ толико одмакао у свом унутрашњем измештању и ослобађању из свих конвенција овог света, да више није у стању да једе, због чега завршава у болници. Овај део романа истакнут је

посебним одељком, и нарацију врши неименовани доктор у затворској болници. Различита је и форма јер је овај део писан у виду дневничких забелешки кроз које се помаља коментар аутора. Овде Куци подшавањем тачке гледишта приповедања, као и докторове позиције добронамерног али испитивачки настројеног, као да предочава читаоцу како своју ауторску, тако и његову читалачку парадоксалну позицију када је у питању Мајкл К. Наиме, док аутор приповеда а читалац прима причу о Мајкловој потрази за слободом, заједно упадају у парадокс одузимања слободе имагинарном лику смештајући га у троп језика и истовремено покушавајући да га сместе у оквире сопственог поимања света. Ипак, Куци оставља свом јунаку простор за бекство из перцепције – чини се да баш у тренуцима када се помаља илузија истине о њему, он се измиче својим ћутањима, контрадикторном речима и мислима, неочекиваним поступцима.

Доктор временом схвата да Мајкл К није у стању да једе ништа осим свог „хлеба слободе“, и да у заточеништву не може да преживи. Како је и његово тело достигло измењено стање у коме не може да „прогута“ ништа што извире из идеолошких конструката људског света, Мајкл К је коначно, као што доктор схвата, заштићен од присилног смештања иако је физички заробљен, јер механизми одређивања и дисциплиновања кроз њега више не могу да продру. Опчињен Мајкловом необичношћу, нејасно свестан могућности да кроз боље разумевање њега јасније спозна и самог себе, доктор га очајнички тера да говори. Очајан због очигледног приближавања Мајклове смрти, иако из искрене жеље да му помогне на себи својствен начин (одржавајући га у животу), доктор чини управо оно што Мајкл К најмање жели – покушава да га објасни, смести у језик, што делује контрапродуктивно. Доктор му се коначно обраћа у виду писма, које заправо није намењено Мајклу већ представља докторову дубоку интроспекцију и преиспитивање себе кроз имагинарни разговор са својим готово мртвим пацијентом, увидевши огроман значај превазилажења оквира друштва и историје, и преласка у слободу који Мајкл К достиже. Ипак, на самом крају доктор остаје слуга друштвеног система, не успевајући да избегне снажну условљеност од стране институције којој припада: „no one is going to remember you but I, unless you yield and at last open your mouth. I appeal to you, Michaels, yield!“ (Куци 1987: 208).

### 3. Закључак: Други – егзил у слободу

Током свог пута ка пуном остварењу слободе и коначном измештању из оквира друштвених норми, Мајкл тражи себе често морајући да од себе одбија друга људска бића која прете да му кроз језичке чинове поново нађу место. Покушао је све што је могао тражећи свет у коме би могао да се настани, не само у оквиру отуђујућег „реалног“ света, лутајући између поља и села, града, шуме и изоловане пећине већ, што је од суштинског значаја, на духовном плану, на нивоу сопственог односа са светом. Коначно, може се рећи да се испоставља да је доктор у затворској болници у праву у једном аспекту – Мајкл К свакако јесте један и јединствен у својој незајажљивој потреби и решености да по сваку цену стекне своју слободу и у апсолутној немогућности да опстане ван ње.

Мајкл К је лутао и тражио, никада прецизно не дефинишући шта то тачно и због чега тражи и, чини се, на самом крају коначно нашао. Он се враћа фарми, иако више није важно да ли ће населити баш то место или неко друго, и при том се последњи пут у свом уму одриче свих омеђења, јер схвата да приповедање о камповима и установама које су га затварале више нема смисла онда када је ус-



пео да се измести из историчности људског времена. Све што он јесте, схвата, је вртлар, и само због тога успева да симболички побегне из свих кампова, измештајуће се из свих граница и дихотомија одједном: "Perhaps the truth is that it is enough to be out of the camps, out of all the camps at the same time. Perhaps that is enough of an achievement, for the time being" (Куци 1987: 248-249).

Након бекства из болнице, Мајкл К заокружује своју унутрашњу потрагу кроз визију старца који живи са њим на фарми. Имагинарни Други сада више не носи претећи потенцијал; на равни симболичког, Мајкл К је коначно пригрлио слободу Сопства кроз Другог, а мушкарац кога замишља није узурпирајући носилац језика и историје, нити ауторитарна очинска фигура већ ћутљиви старић, залутао на фарму скривајући се и сам од света насиља и хаоса. Обухватајући овакву целовиту слику као стварну могућност, Мајкл К закључује да се мора и једино може живети управо ту и тако – измештен из свега чега се одрекао и са свим оним што је у свом егзилу стекао, уз симболичко заједништво са Другим, са мало земље и једном кафеном кашичицом воде из подземног извора: "[...] in that way, he would say, one can live" (Куци 1987: 250).

На плану политичко-историјског контекста, Куцијева критика друштвеног система нема функцију прости критике чињеничног стања, већ расветљава и укоренење узроке пролонгираног стања несавладиве хијерархије и потчињености већине. Куци у овакав свет ставља јунака који, увек за милиметар измичући целовитој перцепцији, читаоца води дуж свог пута ка трансценденцији у слободу, никада јасно не показујући пут, измештајући се из бруталности окружења, као и из коначног и свеобухватног читаочевог разумевања. На овај начин, Мајкл К не утире стазу већ оставља отворен пут, измештајући се из тропа простора, времена и језика, и за собом оставља питања и отворену могућност потраге без извесног краја, једног новог егзила у потенцијалну слободу.

### Литература:

- Бојм 2011: S. Boym, *The Future of Nostalgia*, New York: Basic Books.
- Брукс 2000: П. Брукс, Тело и проповедање, *Реч*, 57.3, Београд: Самиздат, 247–267.
- Чачиновић 2001: Н.Чачиновић, Цивилизирање тијела, *Реч*, 617, Београд: Самиздат, 123–130.
- Фуко 1997: М. Фуко, *Надзирајући и кажњавајући: Рођење затвора*, Београд: Просвета.
- Хирш 1998: М. Hirsch, Past lives: postmemories in exile, у: S. R. Suleiman, (ред.) *Exile and Creativity: Signposts, Travelers, Outsiders, Backward Glances*, Durham, NC: Duke University Press, 418-444.
- Куци 1987: J. M. Coetzee, *Life and Times of Michael K*, New York: Penguin Books.
- Саид 2008: Е. Саид, Размишљања о изгнанству. *Поља*, 452, Нови Сад: Културни центар Новог Сада 28–37.
- Слотердајк 2000: П. Слотердајк, Правила за људски врт, *Реч* 57.3, Београд: Самиздат, 187–202.
- Рајт 2012: T. Wright, The art of evasion: writing and the state in J.M. Coetzee's *Life & Times of Michael K*, у: *Journal of Literary Studies*, 55–76. [on line]. Доступно преко: <http://www.thefreelibrary.com/The+art+of+evasion%3A+writing+and+the+state+in+J.M.+Coetzee's+Life+%26...-a0302900271> [29.12.2012.]

MICHAEL K AS AN ESCAPE ARTIST: INTERNAL EXILE IN J.M.COTZEE'S NOVEL  
*LIFE AND TIMES OF MICHAEL K*

Summary

This paper deals with J.M.Coetzee's novel *Life and Times of Michael K*, i.e. the very specific form of internal exile embodied by the protagonist in his struggle to remove himself from the system of social norms and boundaries, while physically remaining in the same country. We aim to shed light on the process of Michael K's transcendental exile on three different levels: the physical level through his attempt of escape from the boundaries of society, the deepest intimate level through his internal metamorphosis towards freedom from discourse, and finally – on the textual level on which the main character is constantly evading any precise formulation by the author, as well as complete perception on the part of the reader. Following the phases of the process of transcendence into freedom, the paper analyzes some of the crucial aspects of Michael K's relations to himself and the world, as well as the problematic issues of the body, nature, humanity and bestiality, mother and father figures, the issue of language, discipline, freedom through the Other.

Key words: exile, freedom, transcendence, (dis)placement, society, language, the Other

*Natalija Stojković*

Бојана В. Анђелић<sup>1</sup>  
Филозофски факултет  
Нови Сад

## УЧИТЕЉСКИ ЖИВОТ У ДВА КЊИЖЕВНА ТЕКСТА: МАРТИН КАЧУР ИВАНА ЦАНКАРА И СЕОСКА УЧИТЕЉИЦА СВЕТОЛИКА РАНКОВИЋА

Циљ овог рада јесте анализа учитељског живота у словеначкој и српској литератури. У приказу одабране тематике пажња је усмерена на два романа – *Мартинова Качура* Ивана Цанкара и *Сеоску учитељицу* Светолика Ранковића, а из потребе да се укаже на један сегмент словеначке и домаће књижевности који је у другој половини 19. века постао предмет интересовања писане речи. У питању је учитељски живот. У роману *Мартинов Качур* Иван Цанкар говори о сеоском учитељу који се бори и страда у настојању да учини живот хуманијим. Сусреће се са заосталим, злобним, необразованим и примитивним људима, те се, не могавши да истраје у својој замисли и доспе до жељеног циља, предаје и окреће алкохолу. И Ранковићев јунаци трагично скончavaju. Он ствара роман личности, а личност је та која се судара са стварношћу и у том судару се руше идеали и човек пропада. Ни учитељ Гојко Савић ни млада учитељица Љубица Петровићева не успевају да се изборе са средином у којој су се нашли. Љубица је одушевљена својим позивом, али њена ученост не пада на плодно тло, већ изазива незадовољство и нетрпељивост. Учитељство 19. века карактерише мноштво негативних појава. Образованост, широка општа култура, као и љубав према своме позиву пропадају пред духовном заосталошћу и ограниченим друштвом.

*Кључне речи:* учитељ, учитељица, школа, образовање, власт

„Зло је ко не зна, а учити се не да.“  
српска народна пословица  
„Ситни су они људи који учитељев рад за ситно сматрају.“  
Доситеј Обрадовић

Писци реализма настоје да у својим делима што верније представе начин живота, обичаје, схватања, говор. Опредeљују се за савремено, свакодневно, објективно, вероватно и могуће. Јунаци су из свакодневног живота, условљени друштвеном и природном средином. Анализирајући текстове ове књижевне епохе, увиђа се да нуде читав каталог животних чинилаца: порекло, породица, занимање (струка), карактер, психа, средина, друштво и др. Осамдесетих година 19. века сеоски, лекарски, паланачки и политички живот постају предмет интересовања писаца приповедака и романа. Одбојно им је све што је ново, модерно, европејско. Зашто баш предмет писаца приповедака и романа? – Управо због тога што су такви облици излагања блискији говору свакодневнице, а и омогућавају лакше обликовање унутартекстуалних односа. Српски реализам је „[...] несумњиво више оријентисан на сеоску и маловарошку средину, те је по томе ближи немачком или рецимо словеначком реализму“ (Стојановић Пантовић 2011: 25).

1 mala.bonnana@gmail.com

Иван Цанкар (1876–1918) је оснивач социјалног третмана живота у словеначкој књижевности. Био је песник, приповедач, романописац, драматург, критичар и политичар. Описивао је људе који су незадовољни и промашени и који жуде за бољим и људскијим односима у друштву. Критиковао је тадашњу словеначку стварност и борио се за ослобођење човека. У време када је живео и стварао у Словенији су делале две политичке групације: либерали и клерикалци. Либерали су експлоатисали словеначке радне снаге, а клерикалци су на неки начин каналисали набујалу реку народног незадовољства. Међутим, клерикализам није успео да одстрани тешку аграрну кризу. Цанкар је хтео да се народне масе одлободе и једних и других експлоататора, те је својим стваралаштвом желео да да напредни друштвени смисао и сврху. Борис Зихерл бележи да су јунаци Цанкарових дела „[...] интелектуалци напредних схватања, који се гуше у трулој атмосфери словеначке стварности; они час плану у немоћном протесту, час падају у резигнацију и затварају се у себе или трагично гину, а час опет предосећају рађање нечег новог што ће словеначком народу прокрчити пут у светлију будућност“ (Зихерл 1968: 17). Иван Цанкар је човек који се борио за лепши живот људи, човек испуњен идеалима и осетљив за људску патњу. У лику Мартина Качура, главном јунаку романа *Маршин Качур* (или *Живошћис једног идеалисте*), сликавају се Цанкарове особине – верује у слободу и правду, али је и активан, креће се и не покорава. Цанкарове слике живота су тамне, тешке и тмурне. Но, он није песимиста. Он даје критику, али и визију онога што ће доћи:

„Показујем му како је мален, како је малодушан, како лута без воље и без циља; показујем му ореол беспринципијелности, обожавање лицемерства, слављење лажи, зато да би се пробудио, да би сазнао ко је и где је, да би погледао у будућност. Зар нисам певао о тузи зато што је у мом срцу пламтела чежња за радосћу? Сликао сам ноћ, пусту и сиву, пуну срамоте и јада, да се очи утолико јаче зажеле чисте свјетлости. Зато је моја ријеч, колико год тврда и тешка, била ипак пуна наде и вјере. Из ноћи и каљуже мој поглед је био упрт у небеске даљине, – а ви сте ме прогласили за песимиста.“<sup>2</sup>

Светолик Ранковић (1863–1899), теолог по струци, такође је писао о људској трагици. Друштвену стварност у Србији, са акцентом на положај учитеља и учитељица, описао је у роману *Сеоска учитељица*. На Ранковићево виђење света утицали су неизлечива болест и погибија оца. Оца су му убили хајдучи 1886. године. Његовом крвљу платио је сазнање о људској неправди и незахвалности. Ранковић је умро у 35. години, када је доживљавао књижевно расплинуће. Приказивао је живот као слику и тиме остао упамћен као један од најбољих српских приповедача. Живојин Бошков га назива писцем „[...] романа разочараних идеалиста, згажених људи, романа порушених идеала“ (Бошков 1949: 165). Песимистичко расположење је основно обележје Ранковићевих романа. Роман *Сеоска учитељица*, чија радња је смештена под Космајем, израђен је у пролеће 1898. године у манастиру Букову. Условљен је друштвеним, политичким и културним приликама у Србији с краја 19. века.

Роман Ивана Цанкара *Маршин Качур* (1907) састоји се из три дела, а радња сваког од њих смештена је у друго место: први део – Запоље, други део – Блатни дол, трећи део – Лази.

2 Пишући о Цанкару и његовим делима, Борис Зихерл наводи овај цитат из Цанкарове исповести *Бела кризантема* (види: Зихерл 1968: 13).

„Овај архитектонски правилан роман (три дијела, сваки дио разломљен у три поглавља, сви одсјеци обимом једнаки), као класичне француске драме с једнаким бројем приказа у сваком чину, с тачно оивиченим трајањем дијалога, с кулминацијом која се пење с упорношћу жичне жељезнице, садржи луцидно запажен, обухваћен и изнесен сукоб идеалиста с неидеалистима; у позадини отровна, мрачна провинција, која сукцесивно убија и дави све позитивно и свијетло у човјеку, неколико колорита датих стриктном прецизношћу старих сликара минијатура и тешких уља (у основи либермановски весело-тихих, с редовно јако апострофираним контрастима, који тону), живот као пренесен из руске књижевности пред револуцијом, погнут под тежином стила једног Гончарева или Салтикова-Шчедрина“ (Козарчанин 1934: 5).

Мартин Качур је по занимању учитељ. Чекавши воз за Запоље, место за-послења, упознаје лекара из истог, који га саветује да буде врло опрезан. Лекар из разговора са Качуром сазнаје да је овоме Запоље друго радно место. Из првог, Котлине, морао је да оде, јер се због поучавања посвађао са начелником и попом. Из лекаревих речи:

„Сад већ знате из искуства да поучавање народа није добар ни користан посао. Измичите му, дакле, у Запољу му још више измичите, јер је тамо људима поука потребна, као нигдје другдје, па би Вас то могло лако завести. Опасно је ако се човјек замјери начелнику, а још је опасније ако се замјери попу. Ако увриједите Бога, он ће вам опростити, а ако увриједите жупника, премјестит ће вас. Оставите, дакле, људе на миру“ (Цанкар 1968: 10).

сазнајемо колико је ниска интелигенција мештана конзервативног и пуног предрасуда Запоља. Из њега су проговориле године искуства. Саветује Качура како треба да се понаша када стигне на своје ново одредиште – нека се не жени, нигде не пева, политички се не изјашњава и не пише песме.

Занимљиво је да је у већини прозних текстова који говоре о учитељском животу школа представљена као стара и оронула зграда: „На другој страни жупне цркве, наспрот капеланији, стајала је школа, стара, сива зграда; жбука се љуштила са зида, прозори су били малени и непријазни“ (Цанкар 1968: 21). У *Сеоској учитељници* Ранковић описује школу као установу у којој немају ни табле, ни рачуналке, ни стола, напросто ништа. Једна од учионица „[...] беше пространа, али рђаво окренута, те не допираше унутра довољно светлости. Скамије старе, рађене још пре двадесет пет година; свака се искривила, раскламатала“ (Ранковић 1934: 16). Учитељица Љубица Петровићева и учитељ Гојко Савић, пуни идеалних мисли, школских илузија и педагошких маштања, дошли су у Орловицу са жељом да сву своју снагу заложу за напредак тамошње деце. Младалачки идеали су били нарочито изражени у Љубице: „Срце јој беше препуно милине и неке јаке младалачке жудње за радом... Бујна младост ври, живот, пун силе и одушевљења, кипи и тражи где да излије своју сувишну снагу“ (Ранковић 1934: 14). Желела је да мирно и предано ради са децом у школи, те сретне доброг, паметног и лепог учитеља са којим би створила породицу. Дошавши у Орловицу, њеним идеализованим схватањима писац је супротставио сасвим другачију стварност. Орловица је, као и Запоље, запуштена, а њени становници непросвећени и ограничени. Коло воде људи на власти (председник општине, ћата, полицијски писар, одборници) и све се постиже притиском, поклонима и новчаном накнадом.

Многи су писали о учитељском животу, те запуштеној и засталој провинцији, али се чини да је опис истог достигао врхунац у Цанкара. Сељаци су пратили сваки Качуров корак. Погледи су били довољни да увиди колико га мештани Запоља ниподаштавају. Но, Качур – велики идеалиста и интелектуалац – покушао је да привуче сунчане зраке над Запоље. Проповедао је пред људима у кафа-

ни: „Једно је најпотребније: учење, образовање. Ја мислим, а то ми нитко не може оспорити, да је узрок читаве наше несреће незнање, глупост, животињска, зао-сталост и суровост. Зато ниједан народ није тако несрећан као словенски“ (Цанкар 1968: 46)! Качур се буни против тога што људи не читају ништа друго сем молитвеника, па је сазвао народ у кафану како би поразговарали о друштву које би наручивало књиге и часописе и састајало се да чита о ономе шта су учени и мудри људи написали. Качур ни помишљао није какву је то срџбу и бес изазва-ло међу људима. Лекар га је спасао од сигурне смрти, јер да га је оставио самога међу разјареним сељацима, не би жив дочекао ново јутро. Убрзо се по селу про-ширила вест да ће Качур бити премештен због говора које држи. Ни мештани Орловице немају свест о важности школовања. Били су кивни због доласка учи-теља и учитељице, јер ће им издаци бити већи. Умели су да се пожале: „Грехота је да она глоби наше село, кад ми и ‘нако нисмо тражили два учитеља. Како нам је до сад могао један отаљавати“ (Ранковић 1934: 9). Сада ће, поред новчаних изда-така, остати ускраћени и за помоћ око чувања оваца и говеда, копања, налагања снопова и других сеоских послова. У таквој атмосфери дочекани су Љубица и Гојко, „[...] као наметнути кулук који мења навике у селу“ (Глигорић 1947: 9).

Из Котлине, преко Запоља, доспео је Качур у Блатни дол, село у коме је пре-тходни учитељ умро од чамотиње:

„Село је било дугачко и пространо, али тако мрачно и замазано да Качур још нигдје није видио ништа слично. По цестама Блатног дола прелијевало се блато у широким локвама кад је сунце гријало сав остали свијет. Село је лежало у дубокој ували, слично на катао, а са свих страна чували су га брегови, као стражари, обрасли ниским жбуњем и тако тамни и пусти као само село“ (Цанкар 1968: 66).

„Качуров стан био је у школи, у непријазној, сламом покритој сељачкој колиби неда-леко од цркве. У ходнику, у његовој соби и у школској соби заударало је као у стаји. [...] Погледао је у школску собу и претрашио се. Била је то дуга, ниска изба, којој је на средини стајало неколико исцрвоточених, изрезаних и мастилом упрљаних клу-па, пред њима грубо истесан сто с једном кратком и три дугачке ноге и за столом столица, која је некада била господска, а сада је из ње стршила слама. Стијене су биле црне и влажне; над столом висила је царева слика, али, јер се зими пушило из пећи, слика је била тако црна и чађава да је испод ње морало бити исписано великим сло-вима: ‘Слика Фрање Јосипа Првога’“ (Цанкар 1968: 67).

Чудни људи живе у Блатном долу,<sup>3</sup> одмах је приметио Качур, на њима као да се надвила сенка прљавог села, пустих улица, сивих кућа и тамних соба, те се није ни чудило што је претходни учитељ брзо скончао. Начелник описује како до-живљавају школу мештани Блатног дола:

„Посла нећете имати пуно! [...] Гдјекада ће вам школа бити празна, нарочито љети; тада можете лежати у хладовини и дријемати, мјесто да се натезете са шмрковцима. Зими ће их бити више; међутим, већи је дио сиротињске дјеце којој је код куће зима у неналоженој соби, па се иду у школу гријати. А и шта треба тим балавцима школа? Нека раде! Ја знам читати, па што ми то користи? Њемачки знам читати, у војсци сам научио; али наше књиге нису писане њемачки, а њемачких не могу читати, јер су писане таквим језиком да га ни враг не разумије! У касарни смо говорили другачије“ (Цанкар 1968: 69–70)!

3 Овде се може направити корелација назива места са његовим изгледом, мештанима и њиховим виђењима. Блатни дол представља тамницу у црном котлу, коју никада није обасјало сунце.

Жупник је у цркви скренуо становницима Блатног дола пажњу на новог учитеља и на то да треба да буду фини и учтиви према њему, а не као према претходном, ког су отерали у смрт. Обратио се нарочито онима чија деца иду у школу:

„Дјецу шаљите у школу колико год можете! Ако немају посла на пољу, нека се не скићу беспослено, нека не ваде гнијезда и нека се не лоптају. Нека никада не видим таквога балавца на цести. Испребијат ћу га немилосрдно, а његовом ћу оцу послати жандаре! Зар мислите да се учитељ бадава плаћа? Та новац би нам крао кад би стајао у школи са својим штапом, а никога не би било ни близу! Тада вам ја нећу читати мисе, нећу вас исповиједати и нећу вам носити посљедњу помаст, него ћу само сабирати паре и читав дан: лук, лук, лук и мав, мав, мав . . . А учитељу треба саопћити нека с нашим деранима иде паметно у цркву! Добро нека их налупа и намлати кад је потребно! А потребно је увијек! Научити се тако и тако неће ништа, јер су превише бедасте; зато нека бар добију страха пред батином“ (Цанкар 1968: 74-75)!

Замерио се Мартин Качур свима у Блатном долу, а, чини се, понајвише начелнику: „Запамтите, учитељу: против мене никада! Ја већ знам како смјера читава ствар. Започели сте са сиротињом, која станује по колибама и туђим кућама. Шта њима треба читање? [...] Не желим никакве промјене. Ни књига, ни часописа, ни надриучитеља. Не, ја не марим за то; [...]“ (Цанкар 1968: 103–104). Мартин Качур је само хтео да људе просветли, да помогне да им се памет разбистри. Но, његове идеје нису уродиле плодом. Није могао сам против свих. Тешко је бити појединац у таквоме окружењу, у ком су људи задојени безумношћу и назадњаштвом, где су све школе једнаке и убоге, баш као и њихово учитељство. Сурови односи према учитељском позиву обарају и Љубицу. Муче је ниска плата и претпостављени. Потом је мучи сазнање да је Гојко сушта супротност њеним лепим очекивањима. Напослетку, мучи је и то што није успешна у методици колико он. Необично је пргава, виче на децу, љути се. Вапи за апсолутном слободом, а све је противно томе. Љубица се на почетку романа појављује као морална личност, потом пада на материјалне ствари и завршава у загрљају писара Пере. Подаје се „[...] глупо, срамно, без страсти, без поезије, за накит и уредно издавање плате, жењену човеку који има деце“ (Скерлић 1968: 172). Полицијски писар Пера, истеран из гимназије због слабе оцена, свој је положај користио у разноразне личне сврхе. Оличење је експлоататора, плачкаша, поварењака, развратника, силеџије и тлачитеља. Надувена тупост, како у једном делу романа каже Ранковић, својствена је писару, те свим нешколованим представницима власти. Желећи да прикрије последице љубавног односа са њим, Љубица се удаје за Гојку. Гојко је вредан, племенит, посвећен и осећајан, али и збуњен, плашљив и трпељив. Описујући га, Живојин Бошков наводи и „[...] поштен, добар и умешан у раду с децом, али ружан и незграпан, неспретан и неумешан, сметен и смушен, завезан, стидљив и бојажљив, сажалења достојан и јадан, човек кога је сиротиња од детињства убијала, који од збуњености не уме у друштву ни реч да прослови“ (Бошков 1949: 174). Но, Љубица ни ту не стаје. Упушта се у романсу са учитељем Влајком, а Гојко, дете-човек, умире одбачен и напуштен. Ни са Влајком Љубица није срећна и задовољна. Сазнавши да је вара, одузима себи живот.

Уморио се и Качур од свега. Десет година касније је отац троје деце, али и „[...] погрбљени сломљен старац. Сличан је био на оне учитеље из давних времена који су служили за црквењаке, а који иду по свијету изгубљени, полуслијепи, непрестано зловољни и натмурени“ (Цанкар 1968: 133). Сунце, слободно небо и широка светлост били су му недостижни читаву деценију. Беше упао у монотонију и чамотињу, стање у ком му је одбијање молби било праведно и разумљиво.

Покушавао је да се отресе сећања, али му није било лако. Прижељкивао је Лази, место спаса, но процес привикавања је трајао, и трајао, и трајао. Стално је пратио поређења са Блатним долем, у чијој је цркви било више блата, него у Лазима. Школа је била чиста и бела, а разговори другачији.

„Прије су ме увијек само испитивали шта радим код куће, шта једем, шта пијем, с ким се разговарам, какве политичке мисли имам, идем ли у цркву и на исповијед, какав је уопће мој живот – и гледај, изненада дође човек, који ме испитује шта радим у школи! Помислимо – школа! Некада ми се чинило, да је вриједна уважавања . . . мислио сам, да је то лијепо и свето звање . . . када је то било? . . . Но, к врагу и прошлост . . . И сада, као из неба па у ребра, као да се поноћни дух дигао из гроба: шта је са школом? Пази, балавци имају душу“ (Цанкар 1968: 152).

Пропадају и Качур, и Гојко, и Љубица. Качур се борио, али када је видео бесмисао своје борбе, предао се алкохолу, понизио и пропао у самом себи и међу људима. Гојко је страдао у настојању да својој несудејеној Љубици понуди све што је имао, чак и излаз из вртлога у ком се нашла. Пратио ју је као верно псето, „[...] зловољно и унесређено када му господарица не удели мио поглед. [...] Он око трагичног живота Љубице облеће као ноћни лептирић око пламена, увек у опасности да сагори крила“ (Глигорић 1947: 10). Гојко није типичан човек са села. Више нашег човека има у Вељи. Веља је глас разума, учитељ здраве памети, који уме да се супротстави. Он је, уочава Велибор Глигорић, „[...] и одан друг који је и саветодавац слабачком, неодлучном Гојковом карактеру“ (Глигорић 1947: 12). Но, представљен је само у обрисима. Трагично је скончала и Љубица. Она престаје да буде сеоска учитељица и постаје тамна, повучена и посве депресивна жена. Постојале су у њеном бићу клице зла карактера које су се временом развијале: суровост, осветољубивост, инат, пркос. Својим поступцима се понела као најпростија жена са улице, а не као учитељица, васпитачица деце. Жена може да представља светлу тачку у мрачном свету, међутим овде је изазвала мрачну драму – од Пере писара, преко Гојка, до Влајка. Љубица није успела да се избори са својом основном улогом – да пружи узорни модел жене и просветитељице. Мислила је само на себе и на задовољење својих прохтева. Није успела ни са другима да успостави комуникацију, те је саму себе осудила на изолацију. Пати. Очајавала. Савест је гризе. Креће се као утвара. Посустаје. И на крају пада – утучена, покошена, грешна, изгубљеног морала, као оличење ритуално нечистог начела. Ранковићев роман је „[...] стварна, убедљива и узбудљива слика о једној сеоској учитељици, о стотинама сеоских учитељица које су под старим режимима биле гурнуте у пропаст од мрачних друштвених сила, које су биле жртве оних што су у грађанском друштву имали у својим рукама новац и власт“ (Бошков 1949: 179).

Светолик Ранковић је својом прозом учинио да се замислимо у ком времену заправо живимо. То је можда најбоље и показао својом приповетком *У XXI веку*,<sup>4</sup> којом је предвидео нашу садашњицу:

„Књижевност и уметност су за нас безначајне ствари. Срећа и добро једног народа не лежи у његовом умном и културном напретку, као што сте ви некада мислили,

4 Танчић и Иванић закључују: „Већ је пак разложно запажено да се, некако засебно, руга неким тоталитарним идејама о васпитању и образовању човека и у свом и у читавом минулом веку, и у XXI веку у којем, као и у истоименој приповеци, још суровије очајавају“ (Танчић 2010: 7). „Ранковићева краћа проза у XXI веку припада орвеловском типу антиутопија – стварност као реализован пројект научно-политичких теорија (потпуна социјализација друштва, апсолутни надзор државе над појединцем, апсолутна послушност грађана, апсолутни морал, матријархат, култ врховног Метузалема и сл)“ (Иванић 1996: 96).



већ у мирном и правилном току живота: кад ја имам све што ми је потребно за живот (јело, пиће и одело) и кад ми нико не ремети домаћи мир, онда је то права срећа“ (Ранковић 2010: 121).

И роман *Марџин Качур* Ивана Цанкара и роман *Сеоска учитељица* Светолика Ранковића представили су робовање учитељског позива у држави и друштву у којима се врши насиље над човеком. Мартин, Качур, Гојко Савић и Љубица Петровићева занесено су маштали о своме учитељском позиву и о просвећивању народа. Међутим, средина им није била наклоњена. Не успевају да се изборва околином и губе у тој борби. Њихова ученост је изазвала мржњу, незадовољство и нетрпељивост (што више долази до изражаја код Цанкара). Ипак, оба аутора су истакла да учитељи и учитељице треба да буду образовани, самостални, доследни, искрени, пуни разумевања и, пре свега, треба да воле свој народ.

### Литература

- Анђелић 2012: Б. Анђелић, Методичка обрада романа *Сеоска учитељица* Светолика Ранковића, У: *Методички видици*, бр. 3, Нови Сад: Филозофски факултет, 147-163, <http://erub.digitalnabiblioteka.tk/index.php/MV, 22.02.2013>.
- Анђелић 2013: Б. Анђелић, Ликови учитељица у прози Драге Гавриловић: поредбени оквир са ликовима учитељица код Светолика Ранковића и Јована Добријевића-Сиротице, У: Светлана Томић (ур), *Валоризација разлика*, Зборник радова са научног скупа о Драги Гавриловић (1854–1917), Београд: АлтераФондација Мултинационални фонд културе, 84–100.
- Бодулић 1935: Љ. Бодулић, Светолик Ранковић, *Сеоска учитељица*, У: *Књижевни север*, књ. 11, Суботица, 66–70.
- Бошков 1949: Ж. Бошков, Светолик П. Ранковић и његова *Сеоска учитељица*, У: Живојин Бошков, *Чланци из књижевности*, Нови Сад: Матица српска, 164–179.
- Глигорић 1947: В. Глигорић, Ранковићева *Сеоска учитељица*, У: Светолик Ранковић, *Сеоска учитељица*, Београд: Просвета, 7–14.
- Зихерл 1968: Б. Зихерл, Иван Цанкар и његово доба, У: Иван Цанкар, *Драме: Краљ Бетијајнове*, *Слуге*, *За добро народа*, Београд: Просвета, 5–28.
- Иванић 1996: Д. Иванић, Српски реализам, Нови Сад: Матица српска.
- Козарчанин 1934: I. Kozarčanin, Predgovor romanu *Martin Kačur*, У: Ivan Cankar, *Martin Kačur* (*Životopis jednog idealista*), Zagreb: Zabavna biblioteka, 5–7.
- Његуш 1968: Р. Његуш, Велики откривач, У: Иван Цанкар, *Драме: Краљ Бетијајнове*, *Слуге*, *За добро народа*, Београд: Просвета, 233–240.
- Поповић 1947: М. Поповић, Ранковићева *Сеоска учитељица*, У: *Младоси*, књ. 3, бр. 10, Нови Сад, 68–77.
- Ранковић 1934: С. Ранковић, Сеоска учитељица, Београд: Српска књижевна задруга.
- Ранковић 2010: С. Ранковић, Најлепше приповетке, Београд: Ариадна.
- Слодњак 1968: А. Слодњак, *Иван Цанкар*, У: Иван Цанкар, *Драме: Краљ Бетијајнове*, *Слуге*, *За добро народа*, Београд: Просвета, 229–232.
- Стојановић-Пантовић 2011: Б. Стојановић-Пантовић, Проблеми периодизације српске књижевности у поредбеној визури (2), У: Бојана Стојановић-Пантовић, *Распони модернизма*, Нови Сад: Академска књига, 20–34.
- Танчић 2010: С. Хаџи Танчић, Приповедач Светолик Ранковић, У: Светолик Ранковић, *Најлепше приповејке*, Београд: Ариадна, 5–8.

Франић 1968: N. Franić, Pogovor romanu *Martin Kačur*, U: Ivan Cankar, '*Martin Kačur*', Zagreb: Zora, 165–167.

Цанкар 1968: I. Cankar, *Martin Kačur*, Zagreb: Zora.

## THE TEACHER'S LIFE IN TWO NOWELS: *MARTIN KAČUR* BY IVAN CANKAR AND *THE COUNTRY TEACHER* BY SVETOLIK RANKOVIĆ

### Summary

The purpose of this paper is to analyze teacher's life in the Slovenian and Serbian literature - *Martin Kačur* by Ivan Cankar and *The Country Teacher* by Svetolik Ranković. Attention is directed to the segment of the Slovenian and national literature, which became the subject of interest of the written word in the second half of the 19<sup>th</sup> century. It is teacher's life. In the novel *Martin Kačur* Cankar is writing about rural teacher who is fighting and dying in an effort to make life more humane. He meets with backward, evil, ignorant and primitive people, and, unable to persist in their ideas and reach the desired goal, he gives himself up and gives to alcohol. Ranković's heroes tragically came to an end. He creates the novel of personality. Personality collides with reality, and in this crash ideals are crumbling and the man collapses. Neither the teacher Gojko Savić, nor young teacher Ljubica Petrovičeva fail to cope with the environment. Ljubica is thrilled by her profession, but her scholarship does not fall on fertile ground. It causes dissatisfaction and resentment. Teacher's life of 19<sup>th</sup> century is characterized by multitude of negative effects. Level of education, broad general knowledge and love to profession fail to spiritual backwardness and limited environment.

*Keywords:* teacher, school, education, government

Bojana V. Anđelić

Петра Пешић<sup>1</sup>*Ниш***ИДЕНТИТЕТ СУБЈЕКТА У РОМАНУ БЕЛИ ХОТЕЛ<sup>2</sup>**

Предмет рада јесте проучавање конструисања идентитета субјекта, Лизе Ердман, у роману Бели хотел Д. М. Томаса. Под конструисањем идентитета подразумевамо дефинисање и одређење субјекта и потрагу за одговором на питање: Ко је Лиза Ердман? Определили смо се за роман Бели хотел због његове структуре и необичног споја тема, повезивања психоанализе и страдања Јевреја у Другом светском рату. У раду проучавамо формирање идентитета Лизе као индивидуе, као жене, али и као дела колектива и субјекта историје у Другом светском рату. Такође, бавимо се поступцима којим аутор гради Лизин лик, и начином на који се виђење овог лика конструише и деконструише. Циљ нам је да покажемо како се виђење Лизе конструише као производ читања различитих текстова, односно, како се идентитет конструише производњом различитих значења.

*Кључне речи:* идентитет, историографска метафикција, постмодернизам, конструкција, субјект

**Увод**

Роман *Бели хошел* доноси један до тада невиђени спој двају великих тема двадесетог века – спој психоанализе и страдања Јевреја у Другом светском рату. Лик који спаја ове две теме је Лиза Ердман, главни лик романа. Доналд Мајкл Томас конструише свој роман као сплет различитих жанрова, уноси у њега делове познатих дела светске књижевности и као лика уводи Сигмунда Фројда. У раду се бавимо проучавањем конструисања идентитета Лизе Ердман као индивидуе, али и као дела колектива и субјекта историје у Другом светском рату. Посебно издвајамо различите углове из којих је представљен Лизин лик и различите текстове којима се врши конструисање Лизиног идентитета. Писац кроз лик Лизе Ердман представља један отворени поглед на женску сексуалност, сучавање са забранама и табуом и начин људске психе да заобиђе те забране. Проучавамо поступке којима аутор гради Лизин лик, и на који начин се овај лик у роману конструише и деконструише, како се руши кохерентна субјективност (Хачион 1996). У раду се такође бавимо везом између композиције самог романа и конструисања лика Лизе Ердман. Циљ нам је да покажемо како се идентитет Лизе Ердман конституише од различитих текстова, производњом различитих значења<sup>3</sup>.

Роман проблематизује однос аутора, текста и читаоца као тумача текста. Отвара се питање поузданости прича и текстова као и питање интерпретације те-

1 petra88petic@gmail.com

2 На Петом научном скупу младих филолога Србије рад је био представљен под насловом „Идентитет субјекта и интертекстуалност у роману *Бели хошел*“.

3 „Посебну пажњу заслужује Фукоово одређење идентитета као сфере која није природно дата већ се у оквирима естетике егзистенције доводи у везу са релацијама моћи и тесно повезује са појмом дискурса“ (Стојковић 2012: 462).

кста. Закључујемо да не постоји једна и једино исправна интерпретација одређеног текста, већ је свака интерпретација само једна од могућих. Кроз читав роман Лиза тражи узрок својих необјашњивих болова и суочава се са својом прошлошћу како би разумела садашњост. Како се касније испоставља, болови нису били одјек прошлости већ најаву будућих догађаја. Бели хотел је конструисан од писама, поезије, прозе, имитације Фројдове студије случаја, у њему се међају приповедачи и лица у којима се приповеда, као и перспективе из којих се приповеда<sup>4</sup>. Роман почиње имитацијом преписке Фројда, Сакса и Ференција, затим следи поглавље „Дон Ђовани“, Лизина поезија која отворено приказује њене сексуалне фантазије. Следеће поглавље је „Гаштајнски дневник“, или прозна прерада „Дон Ђованија“, затим следи имитација Фројдове студије случаја, „Фрау Ана Г.“, затим поглавље „Климатско одмаралиште“ које приповеда приповедач у трећем лицу, поглавље „Кола за спавање“ у коме Лиза окончава свој живот, и на крају, „Прихватни логор“, поетска фантазија „која се дешава после смрти, изван времена и простора у некој Обећаној Земљи“ (Јоковић 2002: 335).

### Однос према историји

Роман *Бели хошел* проблематизује однос историје и фикције и деконструира једну „велику нарацију XX века“ – психоанализу. Томас у роману говори о конкретним историјским догађајима и уводи конкретне историјске личности. При томе, писац не покушава да створи илузију објективног приказивања историјских личности и догађаја. Геноцид над Јеврејима у Украјни у Бабјем Јару описан је у роману Бабји Јар Анатолија Кузњецова (једног од ретких преживелих). Томас уноси делове романа Бабји Јар у свој роман, што је експлицитно наглашено на почетку самог романа<sup>5</sup>. Такође, писац наглашава да је „његов“ Фројд измишљени Фројд који се придржава чињеница из живота правог Фројда<sup>6</sup>.

Линда Хачион сматра Бели хотел историографском метафикцијом: „При том мислим на познате и популарне романи који су дубоко саморефлективни а уз то, парадоксално, полажу право на историјске догађаје и личности“ (Хачион 1996: 19). У историографским метафикцијама за основу се узимају историјски догађаји. Историографска метафикција користи историјско сазнање и истовремено га доводи у питање „јер се поменуто сазнање представља као процес дискурзивне природе“ (Теодоровић 2009:108). Са гледишта постмодернизма, историја је доступна само кроз текстуалне и дискурзивне форме. И историја и фикција су само текстови. Како примећује Радоман Кордић: „Историја би требало да буде историја стварности, аристотеловски речено, историја онога што се збиља

4 „Форма Томасовог романа је веома сложена не само зато што се и њему преплићу алузије на различите митске традиције, већ и због наративне технике којом се аутор користи: неколико приповедача и модуса приповедања – од писама, имитације Фројдове историје случаја, миметичког реализма, до надреалистичке фантазије – који умножавају детаље заплета и, од поглавља до поглавља, подвргавају исте догађаје и мотиве новим интерпретацијама“ (Петровић 1997: 104)

5 Аутор заправо даје своје читање Кузњецовљевог романа. Иако се тај роман заснива на историјским чињеницама и говори о стварним личностима, он је само једно виђење историје, виђење историје од стране појединца, он је само један текст, само једна конструкција. Ако су и историја и фикција само конструкције, онда су ове две фикције равноправне, конструисане према историјским догађајима.

6 „Човек не може да путује далеко кроз пејзаж хистерије – терен овог романа – а да не сусретне величанствену личност Сигмунда Фројда. Фројд је постао једна *dramatis persona*, у ствари, он је проналазач великог дивног савременог мита – психоанализе“ (Томас 1984: 29).

десило. Но, и у том случају, историја зависи од језичких, приповедних, идеолошких конвенција. Неког вида релативизма, она се као феномен културе, не може ослободити, ако је то икада хтела“ (Кордић 1996: 221). Роман обилује интертекстуалним алузијама, што је у ствари у циљу рушења представе о апсолутној оригиналности и индивидуалности, сви текстови се ослањају на друге текстове. Ниједна прича није потпуно поуздана и неприкосновена нити се може прихватити без преиспитивања, па тако ни сама историја. Чим се чињенице (дешавања) пренесу у догађаје (текстуалне елементе), долази до њихове манипулације<sup>7</sup>.

### Конструисање идентитета

На почетку романа, Лиза Ердман је разведена оперска певачица која тренутно живи у Бечу, а пореклом је из Украјне, мајка јој је Пољакиња а отац Јеврејин. Лиза је Фројдова пацијенткиња, у потрази за открићем узрока болова у стомаку и у пределу дојке и хроничног поремећаја дисања, као и халуцинације приликом сексуалних односа. У првом делу романа приказана је жена, њене потиснуте жеље и фантазије, њени страхови и сексуалност. Други део романа приказује ову жену у страшним историјским догађајима, у тренутку када је њена кривица била само што припада једном народу.

Лиза Ердман је истовремено и главни лик Томасове фикције и Фројдове студије случаја, али и главни лик својих текстова и протагониста колективне историје. Уводећи више перспектива из којих је овај лик сагледан, више приповедача, писац отвара питање поузданости приче. Која сазнања о лику су најпоузданија и најрелевантнија, и како се уопште долази до сазнања о овом лику? Лиза је представљана из Фројдовога угла као пацијенткиња, преко сопствених текстова, где сама уписује свој идентитет у дискурс, из угла приповедача у трећем лицу, из угла народа коме припада, као део колектива у контексту Другог светског рата. Идентитет овог лика конструисан је кроз различите текстове. Не постоји у роману једно дефинисано и кохерентно „ја“ као поуздани и доминантни приповедач. Свако следеће поглавље романа, својом формом и чињеницама које доноси, руши и разјашњава истину коју је успоставило претходно поглавље. Потребна одређења идентитета субјекта повезана је са потребом дефинисања овог лика и одговором на питање: Ко је Лиза Ердман? Да би се добио одговор на ово питање примењују се различита читања знакова које формира сама Лиза.

### Психоанализа као начин читања

Приликом тумачења Лизиних болова и траума, Фројд примењује две врсте читања или дешифровања. Једно је читање знакова који се манифестују као физички бол, гушење, халуцинације, а друго је читање текстова које је пацијенткиња написала, *Дон Ђованија* и *Гашијајнског дневника*. На основу читања, Фројд конструира једну представу о Лизи, односно студију случаја „Фрау Ана Г.“ Психоаналитичар приступа људској психи и подсвесном као тексту који треба де-

7 Д. Бошковић (2011:34) примењује: „У оквирима постструктуралистичких интересовања, идеја да су књижевни текстови само један од облика наративних текстова, као и да филозофски и историографски и научни текстови носе у себи сенке фикционалних текстова, постаје преовлађујућа.“ У раду „Историја и нарација, теорија и фикција“ он указује на другачији поглед на историју који се формира шездесетих и седамдесетих година двадесетог века. Поетика историографског текста посматра се као поетика фикционог текста, а „поетичко-семантичке одлике фикције препознаваће се у креирању заплета, сижеа, ликова и композиције историографских текстова“ (Бошковић 2011: 31).

шифровати. Фројд је решење проблема тражио у несвесном, проблеми су, по његовом мишљењу, били последица потиснутих траума, потиснутих мисли и жеља. Лечење се заснивало на откривању потиснутог и на суочавању пацијенткиње са тим. Према Фројдовом мишљењу, Лиза пати од сексуалне хистеричке и потискује своју хомосексуалност. Она не може да буде срећна са мушкарцима зато што је привлаче жене. Психолошку анализу у роману посматрамо само као један начин читања који зависи више од „читаоца“ него од „аутора“ текстова. Одговарајуће Лизиних проблема зависи од интерпретације њених текстова. Оно што не може да уклопи у своје објашњење, Фројд приликом тумачења потпуно занемарује.

Лизини стихови написани на партитури опере, *Дон Ђовани*, и њихова прозна верзија, *Гаштајнски дневник*, за Фројда представљају текстове са порнографским садржајем, „екстремни случај либидинозне фантазије комбиноване са екстремном морбидношћу“ (Томас 1984: 37). Својим текстовима Лиза уписује свој идентитет женског субјекта у дискурс. И стихови и проза су налик на аутоматско писање и послужили су Фројду као текстови из којих се чита подсвесно. Оба текста говоре о истим догађајима, само у различитим формама и у различитим лицима. Поезију Лиза пише у првом лицу, што оставља утисак непосреднијег приказивања, док је у прозном тексту присутан приповедач у трећем лицу а Лиза постаје лик фикције. Лиза је са својом тетком посетила бању Гаштајн и притом написала два текста о томе. Међутим, ови текстови превазилазе приказивање посете Гаштајну и прелазе у неку врсту фикције. У њима су нашли место и ликови које Лиза никада није упознала (Фројдов син), истовремено, Лиза је доделила улоге у тексту свим важним људима у њеном животу, свима онима који су имали значаја у њеној прошлости. Иако су текстови повезани са посетом Гаштајну, тешко је одредити време и место радње у њима. Истовремено су у дневнику присутни људи из различитих периода Лизиног живота који се уопште нису познавали. У даљем тексту романа открива се да Лиза није само говорила о прошлости у својим текстовима већ је наслутила и оно што ће се десити у будућности. У *Дон Ђованију* и *Гаштајнском дневнику* ради се о догађајима између младе жене и човека кога Лиза представља као Фројдовог сина<sup>8</sup>.

Све што није Фројду признала усмено, Лиза је покушала да представи кроз своје текстове. У поменутих текстовима присутна су Лизина скривена осећања, мисли и фантазије које она није испољавала под утицајем конвенција средине у којој је живела. Фројд више пута наглашава да текстови садрже непристојне речи и да је њихов садржај порнографски. Оно што доминира Лизиним текстовима јесу призори сексуалних односа и смрти. Младој жени из *Гаштајнског дневника* живот се непрекидно своди на два најјача инстинкта, на Ерос и Танатос. Лизин дневник испуњен је стравичним призорима смрти и страдања и сексуалним фантазијама. Сексуалне фантазије и стравични призори некада се смеђују, а некада се катастрофе догађају док она остварује сексуалне фантазије са својим љубавником. Танатос није оличен само у призорима смрти из дневника, танатос се најбоље уочава у рату. Фројд каже: „Почео сам да посматрам фрау Ану као жену која се не разликује од нас осталих зато што је болесна, већ зато што је хистеричка

8 „Улога Гаштајнских списа је тако терапеутска. Они показују како подсвест припрема психу за коначно ослобађање потиснутих идеја, и води пацијенткињу у релативној психичкој стабилности кроз прихватање мајчине индивидуалне мистериозности. Јер бели хотел је, како Фројд увиђа, метафора за мајчино тело“ (Петровић 1997: 107).

у њој пренагласила и до краја осветлила универзалну борбу између инстинкта живота и инстинкта смрти“ (Томас 1984: 109).

Младу жену у Лизиним текстовима непрекидно прати смрт, призори људи који падају са велике висине и умиру, одрон земље који убија људе, лешеве који падају, поплаве, пожари, олује. У дневнику доминирају бела, црвена и црна боја. Бела боја је најистакнутија, црвена боја је дата као контраст, језеро је црвено, као да је од крви. Кроз стихове и кроз прозу, провлачи се мотив „белог хотела“. Доминантна је бела боја у Лизином писању, падају беле руже, снег је бео, бело је млеко које ће потећи из њених груди, бели су лабудови, беле су звезде. Шта заправо представља „бели хотел“? Бела боја је симбол невиности и чистоте и то је оно чему све време тежи Лиза Ердман. Како ће Фројд прогумачити, бела соба је симбол мајчине утробе а Лиза тежи повратку у мајчину утробу, то је време чистоте, време у коме је човек заштићен, када не постоји грех. У белом хотелу грех не постоји, као што каже опатица Лизи и њеном младићу. Касније ће Лиза сексуални однос у коме не долази до врхунца називати „белим“ односом.

### Рушење једне конструкције

У студији случаја „Фрау Ана Г.“ Фројд долази до закључка да су кључни догађаји из Лизине прошлости, који су оставили последице на њу, рана смрт мајке, очев хладан однос према њој, откриће да је мајка варала свог мужа са мужем своје сестре. Лиза жели да буде мајка, али се плаши трудноће јер у ствари не жели да има дете са мушкарцем. Због потискивања хомосексуалности Лиза/Ана је увек остваривала присније односе са женама него са мушкарцима. „Анино излечење је тако само делимично, не само зато што неке од њених халуцинација и фобија остају необјашњене, чега је и сам Фројд свестан, већ зато што концепт здравља као прихватања сопствене девијантности није задовољавајући, чега Фројд није, а Ана, која никад није прихватала хомосексуалност као објашњење својих болова, јесте свесна“ (Петровић 1997: 108). Фројд је уз Лизину сагласност објавио њене текстове уз своју студију случаја. Лизину способност наслућивања и предосећања догађаја из будућности потпуно занемарује јер се не уклапају у његово тумачење<sup>9</sup>. Инсистирао је на трагању за одговорима у прошлости и потпуно је искључио било какву могућност предосећања будућности.

Већ следеће поглавље, „Климатско одмаралиште“, доноси нова сазнања о субјекту, Лизи, и руши слику из претходног поглавља. Ово поглавље је испуњено различитим догађајима и представљено је кроз приповедање у трећем лицу. Фројд је своју слику Лизе конструисао на основу онога што је сматрао поузданим. У следећем поглављу Лиза у својим писмима износи нова сазнања о кључним догађајима из свог живота и на тај начин руши Фројдову конструкцију. Показује се да психоанализа није открила узрок Лизиних проблема, а студија случаја остаје само фикција, конструкција која није базирана на чињеницама. Фројд је, као читалац Лизиних текстова, учитао у њих одговарајући смисао, оно што одговара тумачењу из угла психоанализе. Још на почетку романа, у преписци, преиспитује се Фројдов ауторитет. Са једне стране, он је велики психијатар који

<sup>9</sup> Лиза је поседовала способност прекогниције, односно, могућност да наслути догађаје из будућности. Испричала је Фројду свој сан о оцу који прима телеграм о смрти ћерке, који је Фројд повео са прошлости и њеним оцем. Међутим, како се касније испоставља, Лиза је наслутила смрт Фројдове ћерке и заправо је видела Фројда који прима телеграм о смрти ћерке. Опет је кључ за тумачење њеног сна био у будућности а не у прошлости.

помаже другима, док са друге стране он не успева да се избори са сопственим проблемима. У једном писму Ференци примећује:

„Јунг је, донекле нетактично, покушао да из њега извуче више информација. Јасно је рекао да је мислио да се сан односи на Фројдова топла осећања према жениној млађој сестри. Био сам запањен да је поседовао толико знања о Фројдовим приватним односима. Фројд је, наравно, био веома погођен и одбио је да ризикује свој ауторитет, како се сам изразио, откривајући било шта личније природе“ (Томас 1984: 35).

У претходној расправи са Јунгом, Фројд пада у несвест када му се не допадне оно о чему Јунг говори. Психијатри су кроз ову преписку приказани као обични људи са проблемима. На крају, Томас је окарактерисао психоанализу као савремени мит, а под митом подразумева „поетичан, драмски израз скривене истине“.

На који начин је Лиза порушила једну слику о себи и конструисала нову? Наравно, она опет посеже за писањем и обраћа се Фројду писмима. Лиза једино у писаној форми може исказати оно што стварно осећа, једино у писаној форми може бити потпуно искрена. Она признаје да су стихови настали док је боравила у Гаштајну, а тек касније их је преписала на партитуру опере „Дон Ђовани“. Стихови су заправо били једини начин да Лиза искрено изрази осећања у вези са сексом, нека врста вентила и начина да се заобиђе табу. Догађај који је оставио последице на њу, а који није испричала Фројду, било је то што је затекла мајку, тетку и течу у сексуалним односима. Следећи прећутани догађај, који наговештава будуће догађаје и разоткрива део Лизиних проблема, јесте догађај на броду у Одеси, када су је морнари вређали зато што је Јеврејка и приморали на орални секс. Овде се први пут јавља питање Лизиног јеврејства, односно, потиснутог јеврејства. Лиза се први пут суочава са антисемитизмом и од тада на сваки начин покушава да сакрије своје порекло. Скривала је да је Јеврејка и од свог мужа јер је његова породица била антисемитски расположена. Њен отац заправо није био хладан према њој већ је на све начине покушавао да јој се приближи. Све ове чињенице које је Лиза Фројду прећутала, бацају сенку на Фројдове закључке. Њени болови нису престали нити је била излечена нити су Фројдови закључци били тачни.

### Потискивање јеврејства

Као што је наведено, психоанализа није успела да одгонетне право значење Лизиних симптома. Право значење није лежало у потиснутим траумама и прикривеном хомосексуализму, већ у потиснутом јеврејству. Симптоми су били слутња, предосећање нечега што је она могла да наслути баш због тог дела свог порекла који је потискивала, баш због оног јеврејског. Осуда читавог једног народа, трагична смрт, зверски злочини, то је оно на шта су све време упућивали Лизини симптоми. На Лизину судбину је највише имала утицаја њена припадност одређеном народу, односно, њен национални идентитет. Ни самој Лизи није лако ни једноставно да дефинише своју припадност одређеном народу или одређеној вери. Она сама у разговору са Вером и Виктором каже да не зна шта је то за њу домовина. Из овога произлази да Лиза не може једноставно да се идентификује са одређеним народом. Мајка јој је била из пољске католичке породице, али је прекинула везу са вером и породицом када су је осудили због удаје за Јевреја. Отац јој је Јеврејин, али Лизу нису васпитавали у том духу. Лиза је живела у Одеси, Петрограду, Бечу, Кијеву и свуда успевала да се добро прилагоди.



Иако се никада није осећала као Јеврејка, и више је васпитавана у хришћанском духу, Лизин живот је одређен јеврејством<sup>10</sup>. Први сусрет са антисемитизмом на броду оставио је на њу трајне последице. Лиза се суочила са мржњом према Јеврејима, од тада су кренули њени проблеми са дисањем, налик на астму, и стид због сопственог порекла. Од тог тренутка, покушавала је да на сваки начин сакрије то што је Јеврејка. Неко време је чак прижељкивала да човек кога је сматрала оцем не буде њен отац, већ да се испостави да је теткин муж њен отац. Први пут се Јевреји помињу као жртве у *Гашијајнском дневнику*.

Лиза ће на крају умрети баш због тога што је била Јеврејка. Испоставиће се да су њени болови наглашавали начин на који ће умрети. Њено предосећање начина на који ће умрети долази из будућности и повезано је са народом коме припада. Док је за психијатра Лиза индивидуа са проблемима, у Другом светском рату, из угла фашизма, она је само Јеврејка, небитна као појединац. Са једне стране, свака жртва јесте појединац, има своје име и презиме, свој идентитет, за злочинце (фашисте), то су само Јевреји, сагледани искључиво преко народа коме припадају. Лиза је првобитно очево презиме заменила мужевим Ердман, и на тај начин привидно прикрила своје порекло. Нешто касније, Лиза ће се удати по други пут, за оперског певача Виктора Беренштајана и вратиће се у Украјну. Када постане супруга Виктора Беренштајна, његово презиме је опет обележава и карактерише као Јеврејку, због чега ће и страдати. У поглављу „Кола за спавање“ описана је смрт Лизе и Викторовог сина Коље. Поглавље приповеда приповедач у трећем лицу, а Лиза је виђена из перспективе Коље, њеног усвојеног сина. Јевреје су намамили причом о транспортовању у Палестину. Фашисти су стрељали Јевреје у Бабјем Јару, лешеви су пропадали у провалију, а затим су их затрпавали земљом. Пошто је била жива и после пада, Лизу су војници докрајчили силовањем бајонетом. Лизине страшне халуцинације тела која падају и бивају затрпана су се оствариле.

### Женски субјект

Лик Лизе Ердман је у Белом хотелу приказан кроз различите перспективе, преко различитих жанрова и на различите начине. Постоји онај део Лизине личности који представља Фројд у својим писмима и медицинском случају, то би био један производ читања, психоаналитичког читања или мушког читања; друго виђење је Лизино, она сама себе уписује преко својих стихова, писама, прозног текста, али и преко онога што каже о себи. Ту је и оно виђење Лизе које даје приповедач у трећем лицу кроз фокус Викторовог сина Коље, где је Лиза приказана у страшним историјским догађајима.

Мноштво различитих перспектива и приповедача наводи на сумњу у поузданост приче и руши представу о једном кохерентном „ја“. Када представља

10 Лиза је сабе карактерисала као хришћанку, а не као Јеврејку. Око врата је носила крст своје мајке, мајка је била из пољске католичке породице која ју је одбацила када се удала за Јевреја. Једна од истина које се не прихватају саме по себи и које су подложне преиспитивању у овом роману јесте истина о Христовом васкрсењу. Уопште, хришћанство је један мит који се преиспитује, њега су створили људи, људи су конструисали ту истину. У Милану, када види Тајну вечеру, и касније у Торину Исусов покров, Лиза преиспитује хришћанство. Да ли је Христ заиста божанског порекла или је само човек који страда? Касније, када види свог сина нагог како одлази у смрт, Лизу ће ово подсетити на Христа, и они су само људи који страдају. Ако не верује у васкрсење и божанску природу Исуса, онда не верује у хришћанство. Пошто је видела покров, сигурна је да је Исус био само човек.

себе, Лиза бира шта ће представити, сама одлучује колико ће рећи Фројду о себи, шта ће ставити у своје текстове. Постоји разлика у ономе што Лиза говори о себи и у ономе што напише. Писана форма је једини начин где ће она моћи да буде потпуно отворена, без цензуре, на тај начин ће она дати увид Фројду у своје мисли. Као Татијана из Евгенија Оњегина, опере коју је Лиза певала, она своја осећања износи кроз писма, кроз писану форму.

Лизин лик саздан је од супротности, она себе представља и као мајку и као бившу проститутку, и као жену која поцрвени када чује псовке, а касније је вулгарности узбуђују. Признаје да некада сама заборавља, односно одлучује да “заборави” ствари које јој не одговарају. Што опет уводи питање поузданости Лизиног самопредстављања и указује на хетерогеност идентитета. У овом лику се стално боре непомирљиве супротности, два лица исте жене, она све време жели да се врати у „бели хотел“, у сигурност, на место где не постоји грех пошто се осећа грешном и има потребу да кажњава себе.

Како се из поглавља у поглавље гради и руши истина тако се гради и руши виђење Лизе као лика, немогуће је ухватити јединствену нит. Када пољуља конструкцију психоанализе, аутор онда руши и конструкцију Лизиног лика, она није онаква каквом је види Фројд, она сама себе поново конструише. Све време Лиза располаже већим знањем у односу на остале личности, она има способност да види више од других и стално је у неверици. Према Линди Хачион: „У Белом хотелу Лиза је и субјект њеног мушког уписивања као жене и као неуротика које врши Фројд и субјект према њему. Слично, она је субјект историје и према историји: жртва, изопачен пародијски облик жудње у тренутку своје смрти. Али она исто тако настоји да успостави сопствену субјективност путем сопствених дискурса“ (Хачион 1996: 288). Лизин лик се конструише из мноштва различитих читања, она „је приказана као читани субјект у својим и туђим тумачењима и записима. Она је дословно женски производ читања“ (Хачион 1996: 268). У стварању овог лика супротстављени су женско писање и уписивање и мушко читање.

## Материнство

Неизоставно у виђењу субјекта романа *Бели хошел* треба поменути питање материнства и улоге жена у животу Лизе Ердман. Лиза је једино са женама успевала да буде стварно блиска и да оствари трајније везе. Узрок томе није њена потиснута хомосексуалност, како је то видео Фројд. Виновници несреће Лизе, као индивидуе, увек су били мушкарци. У ширем смислу, мушкарци су криви за рат и за безбројне жртве, тако да су они одговорни за геноцид и смрт милиона људи. Лизин отац је био «кривац» што је она Јеврејка, на тај начин он је одредио њену судбину. Није могла да се опусти нити да има успешан брак са човеком који је био антисемит, и који је учествовао у рату и био задужен за суђење дезертери-ма. То никако не значи да је Лиза мрзела мушкарце, већ је они једноставно (осим Виктора) нису разумели.

Са друге стране, са женама је имала много приснији и ближи однос. Лиза се истовремено и плашила да буде мајка, али је и то прижељкивала и себи је у својим текстовима доделила ту улогу. У *Гашијајнском дневнику* гости хотела виде истргнуту материцу коју носи ветар, одсечену дојку и дрвени ембрион. Лизин страх од труднице повезан је са њеним предосећањима и траумама и злом које је наслућивала. Као веома млада, док је боравила у Петрограду, Лиза је затруднела са студентом револуционаром кога је волела, међутим, изгубила је дете услед

пада. После тога више никада није затруднела и увек је инсистирала на „белом односу“ са мушкарцима. Са женама је увек успостављала однос који је подсећао на однос родитељ - дете. Имала је присан однос са својом тетком, која је подсећала на њену мајку, биле су близнакиње. Такође, остварила је присан однос са старијом пријатељицом, мадам Р. Одмах је заволела младу Веру Серебејаккову и младу оперску певачицу, њену замену, према којој се односила са мајчинском љубављу. Иако никада није родила дете, Лиза постаје помајка Викторовом и Верином сину. Њен страх од трудноће тумачимо као предосећање да неће успети да заштити своје дете од страдања. Међутим, то се ипак догодило, Лиза није успела да заштити Кољу, свог сина, од страдања.

### Закључна разматрања

У раду полазимо од претпоставке да је све у роману конструкција, а да је свака конструкција подложна могућој деконструкцији. Бели хотел посматрамо као роман читања, писања, учитавања и уписивања, али и роман грађења и рушења. Томас у роману истовремено гради и руши различите конструкције, првенствено саму форму романа као хомогене прозне творевине. Лиза је порушила оно што је Фројд конструисао као један производ читања. Различити жанрови, цитати познатих дела светске књижевности, познатих песника, овде су укомпоновани и чине једну конструкцију - конструкцију романа. Свако писање подразумева конструисање, свако читање подразумева конструисање, производ читања је конструкција која настаје од конструкције. Студија случаја је само конструкција, различите представе о Лизи су конструкција, свака истина је само конструкција, и идентитет субјекта је само конструкција.

Психоаналитичар препознаје Лизу као пацијента који болује од сексуалне хистерије. Фашизам је, са друге стране, препознаје као Јеврејку. Проблематично остаје Лизино самопрепознавање, са чиме она себе идентификује. Да би она сама себе дефинисала, и одредила себе према другима, неопходно је да открије узрок својих болова, што се дешава тек на крају. Лиза је особа која већи део живота налсућује начин на који ће умрети. Ми, као читаоци, немамо јасан увид у њене мисли и осећања, већ само тумачимо знакове. Различити приповедачи и различите перспективе из којих се приповеда стално онемогућавају опредељење за једну универзалну истину о овом лику. Лиза је истовремено и жртва и грешница, и мајка и бивша проститутка. Свако одређење је само привремено. Идентитет субјекта до краја остаје недетерминисан и недефинисан, заправо, субјект измиче сваком дефинисању и детерминисању и сваком покушају стварања хомогене конструкције.

## Литература

- Бошковић 2011: Д. Бошковић, Историја и нарација, теорија и фикција, Нови Сад: *Зборник матице српске за књижевност и језик* vol. 59 iss 1, Нови Сад, 31-43.
- Јоковић 2002: М. Јоковић, *Онтолошки њезаж постмодерног романа*, Београд: Просвета.
- Kordić 1996: R. Kordić, *Seksualni diskurs u književnosti*, Novi Sad: Prometej.
- Petrović 1997: L. Petrović, *U traganju za izgubljenim rajem: paganska tradicija u delima Kucija, Tomasa i Pekića*, Niš: Tiber.
- Стојковић 2012: М. Стојковић, Принуда и морализам или питање обликовања колективног идентитета, у: Б. Димитријевић (ур.), *Филологија и универзитети, Наука и савремени универзитети 1*, Ниш: Филозофски факултет, 460-473.
- Томас 1984: Д. М. Томас, *Бели хоџел*, Београд: Нолит.
- Teodorović 2009: J. Teodorović, *Istoriografsko-metafiktionalni aspekti pripovedanja Barnsove Istorije sveta*, Beograd: Philologia br. 8, Beograd, 107-114.
- Хачион 1996: Л. Хачион, *Поетика постмодернизма, историја, теорија, фикција*, Нови Сад: Светови.

## THE IDENTITY OF THE SUBJECT IN THE NOVEL *THE WHITE HOTEL*

### Summary

The subject of this paper is the study of the construction of identity of the individual, Lisa Erdman, in the novel "The White Hotel" by D.M. Thomas. The construction of identity implies the definition and identification of the subject and the answer to the following question: Who is Lisa Erdman? The novel "The White Hotel" has been chosen because of its structure and an extraordinary relation of topics, the connection of psychoanalysis and the suffering of Jews during The Second World War. This paper studies the formation of Lisa's identity as an individual, as a woman, but also as a part of the collective history of The Second World War. Moreover, the paper is dealing with the techniques the author is constructing Lisa's character and the way in which our perception of the character is being constructed and deconstructed. Our aim is to show how the perception of Lisa's character is constructed as a result of the reading of different texts, that is, how the identity is constructed through different connotations.

*Key words:* identity, historiographic metafiction, postmodernism, construction, subject

Petra Pešić

Јелица Живановић<sup>1</sup>  
*Београд*

## ПОЕТИКА ГЛАСИНА У РОМАНИМА СТЕВАНА СРЕМЦА

Рад се заснива на проучавању функције коју гласови/гласине, као приче у настајању, имају у романима Стевана Сремца. Након теоријског одређења појма гласине, анализирају се конкретни примери из Сремчевих романа *Зона Замфирова*, *Пош Ђира* и *пош Сицира* и *Ивкова слава*. Испитује се начин преношења гласина, њихова повезаност са одређеном групом говорних жанрова и могућност финализације приче коју носе (песма, новинарски текст). На крају, поставља се питање повезаности механизма поступности, градивности и напетости, на којима функционише гласина, са приповедним поступком Стевана Сремца.

*Кључне речи:* глас/гласина, приповедање, роман, Сремац

Позивајући се на Ничеа и његово уверење да постоји мноштво „смишљенова догађаја“ Жил Делез је закључио да „не постоји ниједан догађај, ниједан феномен, ниједна реч и ниједна мисао чији смисао није вишеструк“ (Делез 1999: 9). Та вишеструкост и неодређеност збивања приповедачима је одувек позната, али у свим епохама и поетикама није подједнако заступљена у оквирима њиховог фикционалног света. У књижевности реализма, и књижевном делу Стевана Сремца, она заузима посебно место.

У контексту приповедања гласине се одређују као приче у настајању. Оне више подстичу причање и стварају приповедну тензију, него што причу финализују. Како су ослобођене појединости које их у садржини ограничавају, у њиховом проучавању нагласак је на механизму преношења и трансформисања. Појам гласине стога искључује коначност и дефинисаност. Паралелно са појмом гласине фигурира и појам гласа, у теоријским изучавањима схваћен као „метафора или метонимија говорне активности којом се преноси и ствара извјесно приповедно знање о ономе што се догађа или прича, или се чује и шири као вјест“ (Иванић 2002: 84). Појам гласа је стога кључан у фразеологизмима којима се осликава преношење информација, а који стилски могу бити различито обојени (*глас доидаје, њуче глас, оде глас, рашири се глас, донесе глас*). Истовремено су јунаци којих се ти гласови тичу људи на *добром* или *рђавом гласу*, *бије их глас* или *су изашли на глас*. Тако се у првом случају појам гласа односи на стварање новости, а у другом на скуп атрибута приписаних некој личности у јавном мњењу одређене средине (Иванић 2002: 84).

Прича која почива на гласовима обично је уоквирена речима као што су *казују*, *приповедају*, *причају*, којима се гарантује проширеност, прихваћеност, делом и поузданост информација. У извесном смислу овим формулама успоставља се и дистанца приповедача према истинитости приче, а употребом повратних глагола говорења (*прича се, говори се*) интересовање се са причаоца (који остаје анониман) помера на саму причу.

1 zivanovicjelica@yahoo.com

И када се приповедање позива на стварност живота, први изречени глас не мора се подударати са правим стањем ствари, тј. оним које се у фикционалном свету сматра стварним. У Сремчевом делу, као и у реалистичкој прози уопште, чест је овакав, слободан однос речи према одређеном збивању.

Приповедање се отуда води на два нивоа: саопштава се оно што је поуздано (објективна перспектива) и даје се криво тумачење тог поузданог знања. Пред читаоцем се тако отварају различити видови истог фабуларног тока, а захваљујући верзијама поменутог збивања конструишу се и портрети причалаца (случај фрау Габријеле). Када су гласови о једном збивању опонирани самом збивању неизбежан је и комични ефекат. Уједно се овим поступком сугерише и природа приче и причања, као произвољне надградње стварности.

Поетика гласина одређено збивање трансформише у догађај причања, у усмену причу која се може уклапати у веће форме или ширити према њима (приповетка, роман), а гласине као варијанте једног општег збивања сматрају се „еквивалентима отворених могућности глобалне матрице, односа између неког модела 'свијета живота' и његове наративне интерпретације“ (Иванић 2002: 88).

Пишући о овој врсти поетике Душан Иванић (2002: 92–95) издваја два модела. У првом случају један догађај има, у зависности од броја посматрача и преносилаца, више приповедних реализација. Може постојати и један преносилац, а да број прича опет буде умножен. Овај модел, изразито заступљен у романима Стевана Сремца, одређује се као модел *један догађај – вишеструка прича*. У другом моделу једна прича износи оно што се догађало више пута или је одређени склоп ситуација бивао поновљив. Карактерише га присуство итеративних глагола и прилошких ознака са таквим смислом и одређен је као модел *вишеструк догађај – једна прича*.

Метода амплификације, тј. проширивање већ постојеће анегдоте уметањем епизодичних детаља, у основи је три Сремчева романа о којима ће се у раду говорити: *Зона Замфирова*, *Пољ Ђира* и *пољ Сјира* и *Ивкова слава* (в. Живковић 1994: 157).

Познато је да је анегдоту о лажној отмици девојке Сремац чуо од Нушића и у својој бележници записао: „Зона Замфирова. Отац је не да. Момак с другом преобучен у девојачко рухо. Компромитује Зону. Мораде да пође“ (Живковић 1994: 139). Међутим, ова анегдота само је једна епизода у развоју фабуле, а у средшту романа налази се историја љубави двоје младих које деле сталешке разлике. Гласинама се у роману несумњиво мотивишу одређена збивања, па тако гласине о неуспелој прошевини и Манету који за Зонину породицу постаје куче у *чакшире* изазивају реакцију супротне стране у виду *отмице*, а гласине о Зонином *бекшиву* иницирају даљу акцију у смеру расплета.

Следећи цитат у тумачење уводи проблем истинитости гласа.

„Тако се није смело више трпети нити је могло остати, мишљаше Ташана. Гласови су се бестрага раширили; захватили све веће размере и постајали све вероватнији, – тако су је извештавале силне рођаке, које су јој непрестано долазиле и реферисале, и одлазиле, да се опет скорим, с новим гласовима врате. Тога другога дана увече скупио се читаоцима познати породични савет, да претресе све, да се посаветује и да реши шта да се ради? Престале су да истражују ко је протурио тај глас, а више их је занимало откуда да толики тако упорно тврде да су све то видели што се сад прича. Откуд готове приповетке кад ни трунке истине нема!? То им никако није ишло у главу и било им је загонетно.“ (315–316)<sup>2</sup>

2 Број у загради односиће се на број странице издања које је коришћено у раду.

Чињеница је да једном настали глас настоји да се ослободи свега што га за даље ширење ограничава, а изнова потврђује и надграђује оно што ширење мотивише. Ситуација у *Зони Замфировој* повлађује механизму гласине зато што сама прича има своју визуелну потпору, Манета и Митка Петраркијевог у колима. Исти људи који виде Зону, која својим присуством треба да потврди да није одбегла, могли су видети и *Зону* која бежи из родитељске куће. Иако ниједан глас не може бити у потпуности вероватан (тима би престао да буде глас), утолико се више распростире уколико постоје околности које га у неком сегменту потврђују. И што су те околности загонетније (мрак у хаџи Замфировом сокаку, нејасне прилике у колима, девојка коју крију), мотивација за причу је појачана.

Анегдота о избијеном зубу и замени човечјег зуба коњским, која је у средшћу романа *Пој Ђира и пој Спира*, представљена је читаоцу преко самих учесника збивања и низом гласина и оговарања.

Анегдоту на којој почива роман могли бисмо описати овако: након свађе један поп избије другом попу зуб, оштећени поднесе тужбу владици и понесе оштећени зуб као доказ, на путу заноће код трећег попа, заједничког пријатеља, уз чију помоћ се окривљен поп докопа фаталног зуба и уместо њега подметне коњски. После изласка пред владиком тужитељ бива принуђен да се помири са туженим (Деретић 1981). Иако недужан, поп Ђира се кући вратио постиђен и осрамоћен. Досетљивост поп Спирина коштала га је доброг гласа, а доказ који је за то послужио био је толико очигледан да је свако објашњење чинио сувишним. Овакви примери чак хумористично приказују променљивост свих категорија живога, укључујући ту лаж и истину као најпроблематичније. Навешћемо сада поп Спирино виђење своје кривице након суђења (у разговору са попадијом Сидом).

„– А зар га је хтео преварити?

– Та тужио ме да сам се послужио Пентикостаром, па он ост’о без зуба... а оно није ни била та књига, него Часловац...

– Па... овај... а зар то није било...

– Та, кад добро промислим – вели поп Спира као сваки човек кад прође опасност

– па готово да и није било све онако. Сад већ, бога ми, и ја видим да ми је сав стра’ узалуд био. Ништа од свега тога, моја Сидо, није истина! Какав зуб избијен! Какав зуб! Као да се тако лако вади зуб! Вуку паора од јутра до подне док му ишћупају зуб, па још с драге воље пристаје човек (и онај што му ваде и онај што га вади) – па једва га извуку! А ово нит’ је он хтео, нит’ ја још мање, па: – испао зуб. То је све била само једна паклена обида и клевета и ништ’ више! Чудим се само како сам се мог’о тако уплашити.“ (265)

Један део романескне приче управо и функционише на вести о сукобу попова, и то захваљујући фрау Габријели, која попут античке Фаме, причу преноси. На примеру њене делатности, а која се одвија по некој врсти утврђеног круга (беамтерске, трговачке и на крају мајсторске куће), показаћемо принцип преношења гласине.

У процесу преношења гласине може се издвојити неколико фаза.

Прва представља наговештај вести, и чини је какав сликовит исказ у коме се помиње неко од учесника догађаја о коме ће бити речи. Она треба да подстакне саговорникову радозналост и мотивише постављање питања о новини.

„Код господина Ђире, пароха, знам да им данас није до ручка...“ (156)

„Па опет људма све нешто тесно док су живи! Гледам баш нашу господу парохе, поп-Ђиру и поп-Спиру само; тхе, а шта ћете! Једно, што кажу, тесно, а друго бесно! К’о да ће хиљаду година да живиду!“ (165)

„А ја мислим, ви сте се тукли, јер то је сад, знате, ушло у моду и код самог ноблеса. Па рек'о, кад можеду попови да се тучеду...“ (171)

Ова фаза изостаје уколико је саговорнику трач већ познат.

Током друге фазе преносилац треба да се увери у неинформисаност свог саговорника и процени у којој мери може трансформисати вест, чиме се делимично условљава имагинација приповедача–преносиоца.

„И ништа нисте чули? Та је л' можно?! Та цело село само о томе говори.“ (156)

„Та шта вам ја баш много и знам?! Чула сам, ал' чисто и сама не верујем, а на сплетке мрзим к'о на ђавола. Та знате ме, фала богу, па нисам рада да ми се пребаца.“ (157)

Да би прича која следи, а која попут сваког трача садржи елементе неочекиваности, деловала уверљиво, приповедач врши систематско подсећање на раније догађаје и ситуације. Тако фрау Габријела говори о *пријатељству* и нетрпељивости међу попадијама, дружењу Јуле и Меланије и неспоразуму који је морао уследити доласком господина Пере. Њен говор прожет је наизменичним навођењем говора двеју попадија, тако да унутар говора фрау Габријеле налазимо говоре госпође Персе и госпође Сиде, који су ништа друго до оговарања ове друге. Бахтин подсећа да је туђи говор, ма колико тачно пренет, увек изложен извесном смисаоном мењању. Контекст у који долази туђа реч представља дијалошку позадину чији утицај на примљену реч може бити веома велики (Бахтин 1989: 11–57). На стилском плану Сремац тако усложњава не само говор својих јунакиња, већ и говор приповедача уопште. Поступак је утолико сложенији уколико имамо више преносилаца једне исте приче, зато што се сваки од следећих преносилаца позива на говор претходника (тако се и фрау Габријела позива на причу нотарошевице, свесна да ће госпођа нотарошевица наставити ширење гласине).

Након што оствари градацијски формирану напетост, пробуди радозналост и информативно припреми слушаоца, фрау Габријела саопштава вест. Она је различито уобличена у зависности од друштвеног профила саговорника, од тога да ли је претходно позната или се први пут чује. Тако информација да је у сукопу попова поп Ђира остао без левог кутњака прераста у вест да га је поп Спира „ударио штоглом у леви образ и све му зубе поизбијао и просуо по порти“ (168), и да „конзилијум од бечкеречких доктора не зна хоће ли жив остати“ (172).

Редом се наводи вест испричана нотарошевици, Соки Гркињи, касирки Гециници и Пели, кабаничаревој жени.

„И поп Спира, кажу, инзултир'о је господин Ђиру; гађ'о га песконицом, и онај ост'о без једног зуба, избивен му леви кутњак, баш с које је стране и јео поп Ђира, јербо десном се страном и не служи, на десној су му сви зуби слаби и шупљи.“ (163)

„Е, ал' приповеда ми госпођа нотарошевица... случајно сам код ње свратила мало час и од ње чула. Скаменила сам се кад сам чула, и једва сам дошла к себи. Ја вам сад не умам ни десети тал од онога што ми је све она казала да исприповедам, а немам ни каде, слатка. Каже ми госпођа нотарошевица, између осталог, да није само око тога чију ће ћер узети? 'То би му', каже, 'поп Спира још и опростио; него је он дочуо да је онај', то јест поп Ђира, 'чак ишао ди треба да изради да његов будући зет', то јест садашњи господин Пера, 'добије поп-Спирину парохију!' Како је то требало да буде, то вам сад не умам баш казати и екшплицирати, али доста до тога да је то поп Спира дочуо, па лепо сео у кола па за њим; и срећно му покварио тај посао. Па још тамо су се, У Темишвару, каже госпођа нотарошевица, споречкали, а овде јутрос и довршили.“ (166–167)

„Једва су их развадили. Поп Спира је инзултир'о, онако паорски, господин-Ђиру. Ударио га штоглом у леви образ, и све му зубе поизбијао и просуо по порти.“ (168)



„Мал’ га није пробо кључем чим се чупа слама. Срећом се стрефили ту господа татори и Аркадија црквењак, па му отели кључ. А он онда дочеп’о циљу па га ударио по глави и све му зубе избије. Ено, конзилијум од бечкеречких доктора скупио се у болесничкој кући, па кажеду: ’Доња вилица бог да прости!’ Бог зна ’оће л’ жив остати!“ (172)

Сваким следећим преношењем прича губи на уверљивости и расте удео фантастичног, помало и гротескног. Да би се оно иреално у причи поништило или барем умањило, наступа фаза доказивања. Указује се на неке од особина учесника сукоба које показују да је тако нешто могуће. Поп Спира се у интерпретацији фрау Габријеле карактерише као паоренда, немешки син, салашар, грубијан. Последња фаза одликује се позивом на ћутање, поверењем које постоји између оног који говори и оног коме се говори. Њена суштина заправо је супротна, смисао причања лежи баш у тежњи да се оно испричано даље пренеси.

Глас о одређеном збивању или јунаку у романима Стевана Сремца преноси се и путем одређених говорних жанрова.

Од раније присутни, у књижевности српског реализма они добијају већи простор, преузимају значајну улогу у сужејно-фабуларним и тематско-мотивским тежиштима дела. Њихов нарочит значај састојао се у приказу емпиријске комуникативне ситуације. Требало је да представе живу, спонтану реч. У студији посвећеној говорним жанровима, Душан Иванић говорни жанр одређује као „текст настао узајамном говорном дјелатношћу учесника, заснован на одређеном садржају и намерама (са)говорника“ (1995: 253).

Из овога проистиче да је већина говорних жанрова заснована на дијалогу. Према схватању Јана Мукаржовског дијалог карактеришу три стална обележја: поларност ја/ти односа, потенцијалност/присуство предметне ситуације и прожимање двају или више контекста. У зависности од доминантног обележја могу се издвојити три врсте дијалога: свађа, радни разговор и конверзација. Релативност граница међу њима се подразумева. Када се појединачни говорни жанрови именују, обично се полази од глагола који говорну ситуацију означава. У оквиру разговора као говорног Иванић издваја обичајно-обредне, радно-забавне и чисто забавне разговоре. За проучавање поетике гласина нарочито су погодни чисто забавни разговори, у које можемо сврстати задириковања, пецкања, надговарања, надмудривања, удварања, оговарања итд. (1995: 253–277).

У романима Стевана Сремца, углавном заснованим на анедотама, говорни жанрови представљају структуре које стварају подлогу за реализовање саме анедоте, али и за њено касније интерпретирање. Иако разноврсни по својој структури, заједничко им је снажно ослањање на туђу реч и полемичка усмереност према њој.

Прво Сремчево значајније дело *Ивкова слава* најбоље показује утицај говорних жанрова на развој анедоте. Дело се до малог романа уобличава захваљујући споредним причама, дијалозима, разноврсним описима. Славски разговори само су увод у средиште збивања, они су поприште присећања на раније године и лица, упознавања, препознавања, удварања. С друге стране, Ивко и његови побратими су људи одређеног гласа, по коме се нашироко препознају, заједнички прозвани ћувег-кардаши.

У погледу говорних жанрова разноврсни су и романи *Пој Ђира и пој Спире* и *Зона Замфирова*, међу којима издвајамо оговарања, подругивања и свађе.

Роман *Пој Ђира и пој Спире* може се назвати правим мозаиком говорних жанрова, који највећим делом чине основу функционисања приче. На пр-

вом месту су оговарања. Блиска гласинама, и оговарања карактерише делимична тежња удаљавања од истинитости. Она подразумевају позицију којом се оговарач дистанцира од предмета оговарања, подсмехује му се, завиди му или га осуђује. Свако од ових стања захтева извесну трансформацију *стварне* информације, која ће сваким следећим преношењем бити подложнија промени. Оговарање захтева заинтересованост за оно о чему се говори и готово је немогуће без познавања једног од актера. У роману *Пош Ђира и пош Сџира* главни носиоци овог жанра јесу попадије, а делимично и остали чланови њихових породица, укључујући служавке. Са становишта језика у роману и поезике гласина ситуација достиже врхунац када се њихова међусобна оговарања интерполирају у причу других оговарача, почев од фрау Габријеле па до осталих мештана. У сваком следећем преносу удео личног слаби, као и вероватност. Оговарања доводе до свађа, свађа до физичког сукоба, па се може закључити да им се функција огледа у *произвођењу* анегдоте, тј. стварању подлоге за њено реализовање. Истовремено, ти говорни жанрови постају средство ширења приче о тучи попова, односно гласине су узрок и последица збивања. Одређени гласови прате и појединачно јунаке. Више пута се у роману помиње начин стицања поп Спириног црвеног појаса. И један и други поп носе надимак сагласан са њиховим особинама које су се испоиле кроз анегдоту (поп Хала и поп Кеса).

На сличан начин оговарања функционишу и у роману Зона Замфирова. Можемо их илустровати следећим примером.

„Зато тетка Таска и долази сваки дан, савесно и тачно као хирург ради операција, и саветује и теши Зону: хвали Манулаћа, а куди Мана. Куди му сталеж, а још више владање и поведење његово. Почела је чак од оца Манина, Ђорђије; ни њега није оставила на миру. Управо није ни спомињала ни претресала Ману него Ђорђију, додајући нека се Зона сети оне речи која вели: да ивер не пада далеко од кладе, и: што мачка омаци, да то мишеве лови, – па тако је и овде с Ђорђијом и сином му, Маном. Причала јој је о покојном Ђорђији како је био кријумчар, убојица, ноћник и весељак; причала јој читаве романе Ђорђијине са неком ченгијом Зумрутом, која је у своје време и у песму турена због лепоте, и протеривана и 'апшена због честих туча ради ње. [...] Чак је тетка Таска шанула Зони на ухо једну страшну ствар – коју је дуго крила и чувала и као последњи метак избацила, – а та је: да исти Мане има брата (по оцу) међу Циганима!“ (241–242)

Сваки од ових жанрова треба да мотивише одређени поступак јунака или пак нови говорни жанр, као што је надговарање, подругивање (Дока и хаџи Замфир, Дока и Таска) или свађу.

Иако је истакнуто да је у природи гласина стварање приповедне тензије, а не заокруживање приче, код једног броја, међутим, постоји усмереност ка одређеном облику, којим се гласини обезбеђује постојаност, и који је у извесном смислу лишава заборав. У такве облике спадају песма, какве налазимо у *Зони Замфировој* и новинарски текст.

Манетова проवादика тетка Дока, док у хаџи Замфировом дому с поругом говори о чорбацијском сталежу, помиње и Сикку, о којој је спевана песма: „Е, што је била она Сика, турена у песну? За кога се појеше у онуј песну, у онуј 'рисјанску срамоту нашу? За кога се појеше: за еснафску или за чорбацијску Сикку?“ (261). Паралелно са причом о добром или рђавом гласу постоји и добра песма и песма која ружи. Док су гласине неодређене, име или надимак приписани искључиво појединцу (Мане *куче у чакшире*, Зона *побеђуља*), песма може бити алузија на више јунакиња, и у том смислу је јача и опаснија од гласине. Такве постају и песме о Зони, просторно и временски неограничене, песме које се не могу *ућушати*

иш. У исто време песма је и слика времена, слика сталежа за који је спевана, њоме се служе они који тај сталеж желе у једном или другом смислу да окарактерису.

У истом роману, као и у роману *Ивкова слава*, Сремац проблематизује и питање новинарског дискурса.

Док се обраћа председнику општине молећи га да му помогне и отера побратиме са славе, газда Ивко показује и страх од новина и гласа који би се тако пронео („стра’ ме, господине, много, ће се нађе неки мангуп и залудњак, па ће ме тури у допис у новине, па мој срам у свет неће да бидне“).

У процесу извештавања вест (глас) коју новине доносе упркос неопходности да то буде, није увек тачна. Међутим, једном објављена она је лишена усмености, тиме и варијантности, добија коначан облик и престаје да буде глас. Даљим читањима и интерпретацијама она се може мењати, али писаним обликом ограђује се од ранијих верзија и заузима одређени став о збивању. Зато је новински текст, као и песма, опаснији од саме гласине.

Ту чињеницу Сремац проблематизује и у роману *Зона Замфирова*. О Манету у новинама излази подужа белешка, наручена од кујунције чији је Мане велики конкурент, а коју пише неки адвокат за новац и ракију. Белешка је оклеветала и унизила Манета у чаршији много пре чувеног надимка потеклог од хаџи Замфира. Ситуација је комичнија, али и проблем сложенији утолико више што Манету одговор на белешку пише исти адвокат, а да то и једној и другој страни остаје непознато.

Посматрајући наведено намеће се закључак да у Сремчевом делу постоји еквивалентност између извесног начина општења међу људима и обликовања приповедних структура. „У најбаналнијим, морфолошки најнестабилнијим формама (ако форме јесу), Сремац проналази инспиративне приповедне обрасце; механизми поступности, градивности и напетости, на којима функционише трач, сада се трансформишу у само приповедно умеће“ (Вукићевић 2008: 282). Кроз форму гласине најбоље се изражава причљивост Сремчевих јунака, а често одсуство истинитости (трачеви су увек делимично тачни) погодује њиховој имажинацији. Истовремено, то мноштво различитих *истина* потврђује својеврсни пишчев релативизам који учи да објективна истина није ништа друго до многолика и комплексна стварност (Саџак 1996: 85).

## Литература

- Бахтин 1989: М. Бахтин, *О роману*, Београд: Nolit.
- Делез 1999: Ж. Делез, *Ниче и филозофија*, Београд: Плато.
- Деретић 1981: Ј. Деретић, *Српски роман: 1800–1950*, Београд: Нолит.
- Живковић 1994: Д. Живковић, *Три романа Стевана Сремаца*, у: *Европски оквири српске књижевности V*, Београд: Просвета.
- Иванић 1995: Д. Иванић, *Облик и вријеме*, Београд: Просвета.
- Иванић 2002: Д. Иванић, *Поетика гласова (Од гласа до приче)*, у: *Књижевна историја* бр.116/117, Београд, 83–98.
- Иванић, Вукићевић 2008: Д. Иванић, Д. Вукићевић, *Ка поетици српског реализма*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Максимовић 1998: Г. Максимовић, *Маџија Сремчевог смијеха (Ка поетици комичног у дјелу Стевана Сремаца)*, Ниш: Просвета.
- Радин 1986: А. Radin, *Umetnost pripovedanja Stevana Sremca*, Niš: Gradina.
- Саџак 1996: М. Саџак, *Стеван Сремац, Пој Ђира и пој Спире, иманентна поетика романа*, у: *Књижево дело Стевана Сремаца – ново чишање*, Ниш, 79–92 .
- Сремац 1960: С. Сремац, *Пој Ђира и пој Спире*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Сремац 19??: С. Сремац, *Ивкова слава. Зона Замфирова*, Београд: Народно дело.

## POETICS OF RUMOURS IN STEVAN SREMAC NOVELS

### Summary

The work is based on exploring functions that talks/rumours, as stories in making, have in the novels of Stevan Sremac. After theoretical definition of the term rumours, the actual examples from Sremac novels *Zamfir's Zona*, *Priests Ćira and Priest Spira*, and *Ivko's Feast* are analysed. The way rumours are spread is examined, their connection to certain groups of spoken genre and their possibility to finalise the story hold within (a song, a newspaper article). Finally, there is the question of procedures, progression, and tension mechanisms that are basic for rumours functioning and their connectivity with the narration process of Stevan Sremac.

*Keywords:* talk/rumour, narration, novel, Sremac

Jelica Živanović

Микела Капра<sup>1</sup>  
*Београд*

## О ПОСТОЈАЊУ РУСКОГ БАРОКА

Рад истражује проблематику која се тиче постојања руског барока. На IV међународном конгресу слависта (Москва, 1958) постављено је питање о томе да ли је у словенским земљама било тзв. књижевности барока или не; тим се питањем отворила дискусија, која још увек траје, пошто су ставови у вези с тим веома различити, а понекад чак супротни: док неки историчари сматрају да је у Русији постојао барок, други мисле да није. Ставови историчара који сматрају да је у Русији био барок теоретски су доста спорни и противречни јер третирају барок као временску категорију, док би се барок пре могао сматрати стилском категоријом. Ако се барок сматра стилском категоријом, онда могуће је говорити о барочној стилској оријентацији у неким књижевним делима, избегавајући строга временска одређивања као што је спајање у један јединствени систем појмова који се прилично разликују. Стилска оријентација, која може да се оцењује као барокна, присутна је особито у књижевним делима Симеона Полоцког, о којем ћемо, у нашем раду, детаљније говорити.

*Кључне речи:* барок, временска категорија, стилска категорија, Полоцки, „ингенијум“

### Увод. Да ли је у Русији постојао барок?

На IV међународном конгресу слависта (Москва, 1958) постављено је питање о томе да ли је у словенским земљама било тзв. књижевности барока или не. Тим се питањем отворила проблематика, која још увек траје, пошто су ставови у вези с тим веома различити, а понекад чак супротни. Док неки историчари између којих П. Н. Берков, О. Державин и В. Д. Кузмин сматрају да у Русији није постојао барок (они сматрају да књижевност друге половине 17. века и прве половине 18. века представља прелазну фазу између средњег века и класицизма, а књижевни правац, који неки називају бароком, они називају „преткласицизмом“ или „шкловским класицизмом“) други међу којима су Д. Чижевскиј, А. Ангијал, А. А. Морозов, П. Јериомин, Д. С. Лихачов и А. М. Панченко, сматрају да је у Русији постојао барок. Међу историчарима који сматрају да је у Русији постојао барок, разликујемо две теорије: 1) барок као стил епохе (Д. Чижевскиј, А. Ангијал, А. А. Морозов) и 2) барок као књижевни правац, који се у Русији развија од шездесетих година 17. века до првих деценија 18. века, паралелно с неким другим књижевним правцима (П. Јериомин, Д. С. Лихачов, А. М. Панченко). Обе теорије, према којима се барок сматра временском категоријом, јесу доста спорне

Историчари, који схватају барок као стил епохе, или барок као „манифестација духа времена“ (како га је назвао Дилтај) сматрају готово сва књижевна дела од друге половине 17. века до прве половине 18. века барокним, осим тога они проширују схватање стила барока до најразличитијих реалија два столећа (они говоре о „човеку барока“, „архитектури барока“. . .). Слабости датог става виде се ако бисмо анализирали књижевност та два века: она представља разно-

1 michela.capra@virgilio.it

врсну целину, за коју бисмо тешко могли рећи да је кохерентна: релативно изолована књижевна тематика, књижевни стилови, као и целокупна уметност (сликарство, архитектура, философија, књижевност. . . ) које настају у различитим срединама, за различите профиле публике, подређене су различитим духовним и друштвеним интересима и не односе се једнако према традицији, тешко би се могле повезати у једну свеобухватну целину која би обухватала целу епоху. Барок је у Русији остао ограничен на врло узак културни простор и, осим тога, није проникао у све сфере културе, тако да се уопште не може схватити као стил епохе. Други став, у складу с којим се барок схвата као књижевни правац који се у Русији развија од шездесетих година 17. века до првих деценија 18. века паралелно с неким другим књижевним правцима, мада бисмо могли третирати као корак даље односно на при став, такође има своје слабости. Историчари који су предложили ову теорију нису јасно одредили појам стила и разлике између књижевних и некњижевних појава, тако да, на крају крајева, и они схватају као барокна нека дела која нису барокна (што се тиче појма стила Лихачов, на пример, у својим радовима, избегава да дефиницију стила; у фуснотама пише да он схвата стил онако како га схватају историчари уметности!). Осим тога, и они као и други покушавају да тумаче барок као временску категорију: иако не сматрају барок стилем епохе, ипак га сматрају правцем који настаје и гаси се у одређеном периоду, тј. од шездесетих година 17. века до првих деценија 18. века. Дата чињеница садржи и неке слабости: уколико се књижевност 17. века доста разликује од књижевност 18. века, између њих не постоји тај континуитет који би дозвољавао да се оне сматрају временском категоријом. Оба става, то јест барок као стил епохе или барок као један правац у стилској полифонији 17. и 18. века прилично су, како смо истакли, спорна и противречна.

Корак даље у односу ове те две теорије представља став ауторке Живе Бенчић, која, у својој књизи *Барок и авангарда*, као и у својој докторској дисертацији *Руски књижевни барок*, схвата барок као стилску категорију. Став ауторке Живе Бенчић ограничава барок на неке стилске појаве и дозвољава да се превазиђу противречности, које представљају ставови, према којима се барок третира као временска категорија: ако се барок сматра стилском категоријом, онда је могуће говорити о барокној стилској оријентацији у неким књижевним делима, избегавајући строга временска одређивања као спајање у један јединствени систем појмова, који се прилично разликују. Стилска оријентација, која може да се оцењује као барокна, присутна је особито у књижевним делима Симеона Полоцког, о којем ћемо детаљније говорити.

### **Симеон Полоцки: кратка биографија и библиографија**

Симеон Полоцки (Самуил Јемељанович Петровски Ситнијанович 1629–1680) рођен је у Полоцку, школовао се на Кијево-могиљанској духовној академији, тада првом православном центру вишег хуманистичког и богословског образовања, где је похађао наставу из црквенословенског, латинског, пољског језика и стекао велика знања из граматике, реторике, поетике, филозофије, аритметике, геометрије, астрономије, музике и теологије. Усавршио је образовање на Језуитској академији у Вилни; стекао је темељно схоластичко образовање и знања теологије. Рано је постао значајна личност књижевног и јавног живота, захваљујући чињеници да је постао први дворски писац код цара Алексеја Ми-

хајловича и педагог царске деце – захваљујући учешћу у расправи православне цркве.

Књижевни извори Полоцког су: *Apothegmata* (која је у Русију стигла преко Пољске и Украјине), *Dicta Catonis*, *Gesta Romanorum*, *Speculum Magni Exemplorum*, *Naturalis Historia*, *Collectanea Rerum Memorabilium* и т. д., другим речима – антика. Значајна дела Полоцког представљају *Вершоград Многоцветный* и *Рифмологион*; то су збирке текстова, сакупљене у веће логичке целине ванкњижевних намена (В. М. : дидактика Р. : панегирик). Ове збирке подсећају на флорилегије (у Хрватској постоји нешто слично, на пример: Бараковић, Јарула, 1605, или Кашић, Перивој од дјетства, 1625). Што се тиче *Вершограда Многоцветног*, о њему се говори као о енциклопедији или речнику у стиховима, јер је 1246 песама распоређено по сличности тематике или по абecedном реду. О њему се говори и као „de rebus omnibus et quibusdam aliis“, зато што садржи: описе имагинарних и стварних животиња, неретко егзотичних, описе биљака, драгог камења, минерала, обиље података из филозофије природе и науке, из земљописа, из старогрчке, римске, византијске, европске средњовековне историје, присутни су такође екскурси о хришћанској симболици, реминесценције из античке митологије и т. д. Рифмологион је зборник дела у којем се описују догађаји из царског живота, присутне су школске драме као текстови са другим тематикама. Чињеница је да Симеон Полоцки био први дворски писац и педагог царске деце је одредила неке тематске оријентире његових текстова; стихови Симеона Полоцког имају за циљ: величање владара (они су део дворског церемонијала), морално-политичко одгајање (у стиховима су присутне педагошко-дидактичке компоненте, као и религиозна дидактика, намењена не само за васпитање царске деце, већ и за васпитање народа; за Симеона Полоцког поезија је оружје за народно просвећење; у његовим текстовима прилично су честа тзв. „exempla“: егземпларне казне, као приказивање доброг понашања, намењени васпитању људи. ), „забавити“ и „поучити“ реализовао је тако што је у песмама покушао да сакупи сва знања, књижевна и некњижевна која би, по његовом мишљењу, требало да савладају људи, и да им пренесе дата знања на интересантан начин (по Полоцком, да би неко постао ученик, требало је да зна „писаный разум“ или „ratio scripta“, тј. Библију, затим дела црквених отаца, антику, природне науке и сл. ) и библијску егзегезу: стихови Полоцког представљају средство за тумачење Светог писма и средство за упознавање људи с хришћанским принципима.

### Барокна стилска оријентација у песмама Полоцког

На основу онога што смо написали у биографији и библиографији Полоцког, јасно је да барокна компонента у текстовима Полоцког није ни једина ни доминантна, али упркос свим тим елементима које смо горе описали и који више повезују Полоцког са средњим веком него са бароком, постоји у неким његовим текстовима стилска оријентација коју можемо оценити као барокну. Примере ове барокне стилске оријентације, покушаћемо да истакнемо преко анализе песама Полоцког, које су „ингениозне“ и, зато, блиске концепцији стила великих барокних писаца. Емануеле Тезауро је тако дефинисао ингенијум: „ингенијум успева да споји неспојиво, удаљене идеје и појмове“, ингенијум тежи ка томе: да се основна тема прошири, преплете и метафорички надопуни с далеких и што је могуће насумичније одабраним споредним темама да би се постигао ефекат „зачудности“ читаоца. Ингенијум се, по Тезауровим речима, реализује особито

преко коришћења метафоре, која је кључна стилска фигура барока: „[...] одиста, веома је ингениозно ако се ингенијум састоји, као што смо рекли, у повезивању међусобно удаљених и засебних идеја и предмета, то је заправо задатак метафоре, а не неке друге стилске фигуре [...] она, попут саме речи, преноси ум из једне области у другу, изражавајући један појам помоћу другог, веома различитог појма, и у стварима које нису сличне налази сличност“ (преузето из: Зоговић 1990: 60–61). Видићемо сада како се ова теоријска објашњења Тезаура реализују у песмама Полоцког;

Безгласну рубу пицца услађаает  
И уже на уде она похищает,  
Не знаючи, что внутри таится,  
Бедная льстится.

Безгласна риба се храни радује  
Коју она с удице хвата,  
Не знајући шта се унутра скрива  
Јадна ухваћена бива.

Ибо абе рыбарь ю терзает,  
Удою тую к себе привлекает;  
Тако в болезни бывает ловленна,  
Таже сненна.

Затим је рибар ухвати  
Удицом је себи привлачи;  
Тако у боли је уловљена  
А после и поједена.

Подобный случай есть в мире живущих,  
Благая его в блаженство имущих:  
Ибо егда та тшчиво собирают,  
Уду глощают.

У свету живих слична је штета  
Кад они за блаженство држе блага овог света  
Пошто их усрдно скупљају  
Удице гутају.

Егда же о них сердцем веселятся,  
В житейством море с удою носятя,  
Ею же потом бывают влачими,  
Врагу ловими.

Кад се они свим срцем радују,  
У животном мору с удицом ратују,  
Она их потом одвлачи,  
А непријатељ их к себи привлачи.

В то убо время светло познавают,  
Како благая мира прелщают,Но уже несть  
леть тогда пособити,  
В снедь аду быти.

И онда они схвате на крају  
Како их блага света варају  
Али тада више нема помоћи  
И к'о храна паклу они морају доћи.

(Благая мира прелщают, Вертоград Многоц- (Превела Микела Капра)  
ветный)

Наша песма јесте ингениозна по томе што се тема богатства и жеље за материјалним богатством, преплиће с темом из риболова, што представља спој неспојивих, удаљених идеја, преношење ума из једне области у другу. Осим тога, проширује се основна тема преко коришћења многобројних ингениозних метафора: људи постају рибе, живот постаје море, а материјална богатства мамац, која непријатељ, ђаво, користи да би привлачио људе.

Још један пример:

Хамалеону вражда естеством всадися  
К животним, их же жало јада исполнися.  
Видя убо он змия, на древо всхождает  
И из усть нить на него некую пушает;  
В ея конце капля, что бисер сает  
Јуже он ногу на змия управляет.  
Та повнегда змевей главе прикоснется,  
Абе ядоносный умерщвлен прострется.

Камелеону је мржња према животињама  
урођена  
Његова се бодља пуни отровом.  
Угледавши једном змију, он се на дрво пење,  
И из уста нит неку на змију избацује.  
На крају те нити, капља као бисер сија  
И он већ спушта ногу на змију.  
Нога додирује главу змије  
Отровом је камелеон убије.



Подобно действо имат молитва святая,  
 На змия ветха из усть наших пущенная;  
 В ней же имя Иисус, як бисер сияет,  
 Демона лукавого в силе умерщвляет.  
 Трещут сего беси, отсюду гонзают,  
 Чрез то заклинаеми где либо бывають.

(Вертоград Многоцветный)

Слично делује молитва света,  
 Изашла из наших уста на змију старог Завета;  
 У њено име Христос као бисер сија  
 Име, које лукавог ђавола увек убија.  
 Тресу се сви ђаволи и одасвуд беже  
 Захваљујући молитвама, где год да су.

(Превела Микела Капра)

Што се тиче ове песме, исто можемо да кажемо да је присутна ингениозност: дејство молитве, њена способност да уништи ђавола упоређује с отровом камелеона. У овој песми основна тема је проширена темом о животињама, о камелеону. Упоређивање молитве и камелеона такође представља спој неспојивог, преношење ума из једне области у другу, пошто идеја молитве као средства против ђавола и идеја отрова камелеона као средства против других животиња – јесу далеки појмови, који би се тешко могли спојити. Објашњење дејства молитве преко метафора о камелеону јесте управо изражавање једног појма помоћу другог, веома различитог појма, и проналажење сличности у стварима које нису сличне.

Коришћење метафоре се у песмама Полоцког развија до веома ингениозних целина, на пример:

Агарян гордых луна своја роги  
 Да сложит кротко под орла ти ноги.  
 Инако взем я, луну да терзает  
 Или во круглость ту да согибает.  
 Да кругла суца светом исполнится,  
 Од тебе, солнца, вся да просветится  
 Благочестия светлума лучами,  
 Да иже врази, друзи будут с нами.

(Гуль доброгласная, Рифмологион)

Охोलих Турака месец нека рогове своје  
 Сложи кротко под ноге орла.  
 Нека орао, савладавши га, месец убије  
 Или нека га у пун круг савије.  
 Да се он, округао, напуни светлом,  
 Од Тебе, сунца, сав да се просветли  
 Побожности светлим зрацима  
 Нека и непријатељи и пријатељи буду с нама.

(Превела Микела Капра)

Ова песма је врло ингениозна: мотиви од који се полази (руски цар, Турци) замењују се најприје амблемским метонимијама (орао, полумесец), које, међутим, доживљавају даље метафоричке преображаје, тако да се, на крају, добија проширена тема и проширена метафора, врло удаљена од свог дословног корелата.

Још један пример:

Христос душу человек яко даски готует,  
 Дух святыи живошарне образ написует,  
 Христос в корабль воведет, Дух же силно  
 веет,  
 Да корабль к небесному пристанищу спееет.  
 К нему же дожени душе божественный,  
 В шуме ветра бурнаго верним низпущен-  
 ный.

(Вертоград Многоцветный, лист 54а)

Христос обрађује људске душе попут дасака,  
 Свети Дух живим бојама (по њима) икону  
 слика,  
 Христос у лађу уводи, Дух пак страшно  
 дува,  
 Да би лађа стигла до небеских увала.  
 Код њега нас дотера божји дух послан  
 верницима у шуму, где ветар силно пуше.

(Превела Микела Капра)

Што се тиче ове песме, готово је немогуће реконструисати тематско језгро на нивоу дословних значења, јер се оно од првих стихова развија рефлектирано у низу стилских фигура. Свака стилска фигура део по део гради логичну целину, као својеврсну секундарну тему. Низање стилских фигура је у овим стиховима

преузело функцију нарације. Осим тога, упоређујући људске душе с даскама које Христос обрађује да би Свети Дух по њима сликао, упоређујући прелазак праведних душа из овог живота до раја с пловидбом, Полоцки, попут многих западноевропских песника 17. столећа, допушта себи слободу поигравања библијским мотивима и повлачења аналогија које нису увек примерене озбиљности теме.

Даћемо још један пример ингениозне песме, где се врло далеки појмови сје-дињују, и пронајли се сличност у несличним стварима;

Граду летъ человека есть уподобити  
В нем же царю небесну угодно есть жити  
Пятерика в нем врагъ jestь и чувств  
разумейте

Но затворенна она имети умеите  
Врази бо окрест выны того усмотряют  
Да чрез отверста врата на град нападают  
Но и внутрь града вои кову содевают –  
Страсти глаголю, – врагом град дати  
желают

Туя убо во – первых укротити тебе,

Таже от врагъ бльуститя полезно есть тебе

С градом човека можемо упоредити  
У њему је и цару небескому угодно живети  
Пет је у њему непријатеља, пет чула, верујте

Али ако их умете да држите под кључем  
Непријатељи унаоколо стално то гледају  
Да кроз отворена врата град нападну  
Али унутар града војници сплетке воде  
Страсти, кажем, – непријатељима град  
предати

желе. Њих, према томе, ти треба прво да  
укротиш,

А затим, да се од њих чуваш, корисно је  
врло.

(Из циклуса Человек, Вертоград  
Многоцвений)

(Превела Микела Капра)

У овој песми, кроз проширену метафору, којом се упоређују човек и град који опседају непријатељи, односно страсти, опет имамо ингениозност, будући да се спајају врло хетерогени појмови, и налазе се сличности између јако далеких области. Ова песма, коју смо сад навели, не представља само пример ингениозности, већ на неки начин представља неке паралеле са Мариновом песмом: *Пољупци*:

Борите се, борите, / змијце спремне на ујед/ нежне и смеле ратнице/ Задовољства и Амора мудре усне!/ Стрелите се, витлајте ватрено/ вашим убојитим оружјем!/ Али нека смрти буду животи, / Нека ратови буду мирови, / нека стреле буду језици, а ране пољупци (Превела Микела Капра).

Оно, што, по нашем мишљењу, представља паралелизам између песама Симеона Полоцког и Марина, јесте чињеница да се и код Марина и код Полоцког страсти упоређују са ратом; у случају песме Полоцког, где се човек као град колеба између жеље да се бори и да се преда и у случају Маринове песме, где се рат представља као нека врста физичког задовољства, достиже се парадокс или „зачудност“ јер се једна ружна и тужна ствар представља као нешто што ипак привлачи човека. Постоје, наравно, и разлике, између двеју песама: сензуалност коју је достигао Марино није уопште достигао Полоцки и, осим тога, моралне поуке, које су присутне у песми Полоцког (човек треба да контролише и доминира над страстима), нису уопште присутне у Мариновој песми. Ови примери, које смо овде дали, лепо показују како је у текстовима Симеона Полоцког присутна барокна стилска оријентација, што се тиче коришћења стилских фигура, особито метафоре: „свака ствар може ступити у везу с било којом другом ствари /.../ Нема начела које би регулисало однос између онога с чиме се што успоређује и онога што се успоређује, између замјене и замијенога“ (пише Р. Лакманн, цитат преу-

зет из Бенчић 1991:70), у овом смислу Полоцки је успео да се приближи барокној концепцији стила и да реализује оно што Тезауро пише о ингенијуму (спој не-спојвог, спој јако далеких и различитих појмова) и оно што италијански писац пише о метафори („она, попут саме речи, преноси ум из једне области у другу, изражавајући један појам помоћу другог, веома различитог појма, и у несличним стварима налазећи сличност“, (Тезауро 2000: 70).

### Симеон Полоцки: барокни писац или не?

Мада ови примери показују да је у стиховима Полоцког присутна барокна стилска оријентација, њих не можемо схватити као „барокне“ „in toto“, јер је увек присутна одређена морална поука. Коришћење стилских фигура је код Полоцког средство за библијску егзегезу: она увек објашњава одређени духовни смисао, није средство за постизање „зачудности“, као код других барокних песника, него средство за тумачење Светог писма. У првој песми метафоре са риболовом објашњавају да човек не мора да цени материјално богатство, у трећој песми о Турцима исказује се жеља да они који су непријатељи постану пријатељи, тј, исказује се жеља за хармонијом и братством међу људима; у четвртој песми описује се прелаз добрих душа у рај захваљујући Светом Духу; у другој песми о камелеону, преко метафоре о животињама, истиче се важност молитве против ђавола; у петој песми исказује се важност контроле над страстима. Наведене песме и метафоре које се у тим песмама појављују јесу инструмент за експликацију духовног смисла, објашњење тог посредовања између физичког и духовног, између случаја и закона, између примера и морала истине. Код Симеона Полоцког постоји барокна стилска оријентација, која је уочљива на нивоу ингениозних стилских фигура, али та барокна оријентација није нити једина нити доминантна, пошто коришћење стилских фигура код њега нема доминантну естетску функцију, већ представља средство за теолошку херменеутику с једне стране, и користи се у дидактичке спознајне сврхе с друге стране: људе треба упознати са хришћанским принципима. Све ово представља велику разлику у односу на стилске оријентације барокних писаца: у барокној поетици, оличеној у трактатима највећих теоретичара барока (М. Перегринија, Сфорце Палавичинија и Тезаура), није било важно спознавање истине него стварање стилске димензије, преко које може да се достиже врхунац естетичке форме у уметничком делу. „Овде није реч о разјашњавању шта је истинито, већ у стварању лепог и чудесног“, пише Перегрини у трактату *Delle Argutezze*. Ако се овде мало вратимо на оно што смо рекли у биографији Полоцког, можемо да приметимо неке аналогije са биографијама Маттеа Перегринија, Пиетра Сфорце Паравичина и Тезаура: сви они су стекли слично образовање, школујући се на духовним академијама, сви они имају темељна знања антике, религије, Аристотелове реторике, филозофије, и т. д, сви они су учествовали у расправи цркве и били су значајна лица, али естетска достигнућа Полоцког и италијанских писаца се доста разликују. Италијанска тројица, мада се врло често позивају на Аристотела у својим делима, преузимају од реторике готово искључиво репертоар тропа и фигура. Али они њихове норме избацују или им противорече, осим тога, италијански аутори не брину и не муче се питањима имитације, веродостојности и истине, него их брине и мучи чиста естетичка димензија. Полоцки, обрнуто, се у већој мери ослања на реторику, не само у питању избора стилске фигуре, већ и у питању избора проблематике и сврхае уметничкога дела. Њега још увек мучи питање спознања истине и осо-

бито коначне истине. У том смислу он је конзервирао нормe средњековне традиције, и дао себи специфичне спознајне задатке, видљиве на нивоу коришћења стилских фигура: његове метафоре колебају се између естетичке и херменеутичке функције, између барока и средњег века, на неки посабан синкретички начин.

### Закључак

На крају наше анализе, можемо да закључимо да у песмама Симеона Полоцког несумњиво постоје неке стилске компоненте, које можемо оценити као барокне, али, сасвим сигурно, не његов „opus in toto“; код њега није присутна „диспропорција између стила и садржаја“ или „аутархија стила, која не служи садржају, већ самом себи“ или „пародирање језика“, како би рекао Фридрих (Фридрих 1964: 67), или, чињеница да се „избори статус текстуалне доминанте, улоге највидљивије и естетички најделотворније компоненте песничког текста“, како пише Кравар (Кравар 1988: 100-101), све ово није достигнуто до краја, пошто естетска функција се није потпуно ослободила од дидактичке и моралне сврхе. Полоцки, како пише Жива Бенчић сјединио је писање песама са изванкњижевним сврхама: „Наиме, једна од основних задаћа пред којом се налазила Симеонова поезија, за разлику од западноевропске постренесансе лирике 17. века, састојала се у религиозно- моралном и културном просвјетивању рускога читаоца. Том је читаоцу, по Симеонову мишљењу, требало изнова растумачити не само библиско, античко, средњовековно, дјеломично и хуманистичко наслеђе, него и природне појаве, детаље из биљног, животињског и аорганског света, требало се изразити „de rebus omnibus et quibusdam aliis“. Једном речју, Полоцки је своју публику изнова упознавао и с релевантним са стајалишта кршћанске вјере /.../ али и с књигом природе, тј. с целокупном појавном реалношћу и њезиним дубљим, духовним смислом. Јасно је да поезија, која је морала слиједити такве циљеве, није, као она на Западу, могла бити слободна игра оштроумности и имагинације“ (Бенчић Ж 1991:78). Код Полоцког метафоре јесу спој неспојивог, јесу пример ингениозног спајања јако далеких и различитих идеја, али „ингенијум“ код њега се никада потпуно није ослободио од контроле „иудицијум“, од контроле морално-душевних сврха. Могли бисмо онда и да закључимо да су песме Полоцког први покушај да се конципира поезија као уметничка форма, али да оне нису превазилазиле границе традиционалне проблематике панегиричкога или дидактичког песништва. У текстовима Полоцког, средњовековно наслеђе и нове стилске оријентације, које теже ка уметничкој форми текста, комбињују се на неки посебан начин. Могли бисмо да оценимо опус Симеона Полоцког као врсту школске или реторичке варијанте барока.

## Литература

- Аристотел 1978: Aristotel, *Retorika*, Београд, Србија, Нолит
- Бенчић 1991: Benčić Ž., *Barok i avangarda*, Zagreb, Hrvatska, izdaje: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog Fakulteta u Zagrebu
- Бенчић 1989: Benčić Ž., *Ruski književni barok*, Zagreb, Hrvatska, izdaje: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog Fakulteta u Zagrebu
- Бенчић 1985: Benčić Ž., *Komponenta baroka u pjesništvu Simeona Polockog*, Umjetnost riječi, XXIX, Zagreb, Hrvatska
- Фриедрих 1964: Friedrich H., *Epochen Der Italienischen Lurik*, Frankfurt am Main, Немачка
- Кравар 1988: Kravar Z., *Književnost 17. stoljeća i pojam barok, Književni Barok*, uredile Benčić Ž. i D. Fališevac, Zagreb, Hrvatska, izdaje: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog Fakulteta u Zagrebu
- Тезауро 2000: Tesauro E., *Il cannocchiale aristotelico*, Milano, Italia, Feltrinelli
- Зоговић 1990: Зоговић М., *Књижевнотеоријска мисао барока*, Домети бр. 3, 122–123, Београд, Србија

## О СУЩЕСТВОВАНИИ РУССКОГО БАРОККО

### Fali rec rezime na ruskom

В данной работе исследуется проблематика касающаяся существования русского барокко. На IV международном конгрессе славистов (Москва, 1958) задан вопрос о том, существовало ли или нет художественное направление барокко в славянском искусстве и в славянской литературе; этим вопросом начиналась дискуссия, которая дальше продолжается, потому, что исследователи искусства и литературы около этого совсем не согласны и иногда, в то время как некоторые исследователи подтверждают, что в России барокко не существовало, другие, наоборот, показывают, что в России существовало барокко. Слабости литературоведческих работ тех критиков, доказывающих что в России существовало барокко, лежат в методе исследования: они определяют барокко как временную категорию, когда было бы намного больше анализировать барокко как стилистическую категорию. Если барокко анализируем как стилистическую категорию, тогда можно заметить присутствие барочной стилистической тенденции в некоторых литературных делах, избегая строгих временных определений и контрадикций, следующих из соединения разнообразных и неоднородных пониманий в одну единственную теоретическую систему. Стилистическая тенденция в которой ощущается барочный вкус присутствует в литературных делах Симеона Полоцкого, на стихотворения которого особое внимание обращается в нашей работе

*Ключевые слова:* барокко, временная категория, стилистическая категория, Полоцкий, „ингениум“

Микела Капра



Тијана Матовић<sup>1</sup>  
*Крађујевац*

## НЕМОГУЋНОСТ ПРИЧЕ И НЕОПХОДНОСТ ПРИЧАЊА: НАРАТОЛОШКА АНАЛИЗА КРАТКЕ ПРИЧЕ РУЖА ЗА ЕМИЛИ ВИЛИЈАМА ФОКНЕРА<sup>2</sup>

У овај раду ауторка примењује типологију приповедних фигура Жерара Женета у оквиру нараторолошке анализе кратке приче Вилијама Фокнера *Ружа за Емили*. Посебна пажња посвећена је Женетовим функцијама начина и гласа, при чему је наратор одређен као колективни хомодијегетички и фокализација као унутрашња. При одређивању ових функција испитани су и потенцијални недостаци нараторолошке теорије и указано је на границе примене основних нараторолошких категоризација. Постављена су питања порекла нараторолошке перспективе и њене сврсисходности у презентацији главног протагонисте приче. Ова временски анахрона, карактерно децентрирана и наративно разобличена прича у оквирима нараторолошке анализе пружа закључке о немогућности онтолошке разрешивости фабуле као претпостављене приче, али и о неопходности континуираног процеса приповедања у коме се живот једино и одвија.

*Кључне речи:* Фокнер, Женет, нараторологија, фокализација, прича

Џонатан Калер нам у својој студији *The Pursuit of Signs* указује на „двоструку логику“ наратива (Калер 2001: 198–199), којом означава проблематику надређености, односно првенства, између приче и дискурса. Бавећи се овим питањем, делимично се затварамо у вечити круг. Међутим, премда и сâм Калер сматра да је ова дилема суштински неразрешива, ипак налазимо да једној страни можемо са више сигурности приписати својство старијег. На први поглед, прича нам се доима као неминовно раније концептуализована. Поведени лаичким искуством које нам говори да не можемо направити нешто ни из чега, претпостављамо да су аутори креативна грла која већ осмишљену, постојећу причу обликују и формулишу у виду наративног дискурса путем кога се обраћају читаоцима. Са друге стране, из читалачке перспективе, кроз перцепцију наративног дискурса, имамо осећај да иза те несавршене, дијегетичке презентације постоји једна, целовита, савршена прича, коју би требало разоткрити. Неретко нам је тешко да прихватимо да су и две опције могуће као позадинска прича једног наративног дискурса, а камоли да постоје у неограниченом броју. Међутим, ако се одупремо пориву да сузбијамо поливалентност значења која један текст може произвести, долазимо до, више не тако скандалозног закључка да прича не постоји пре него што се оствари кроз наративни дискурс. А чак и тада, замишљати једну причу као виртуелног надзорника и претходника наративног дискурса, не само да је искувише ограничавајуће за критичку интерпретацију текста, већ је и идеалистички устројен поглед на процес писања.

<sup>1</sup> [tijana\\_matovic@yahoo.com](mailto:tijana_matovic@yahoo.com)

<sup>2</sup> Овај рад је резултат истраживања која се спроводе на пројекту бр. 178018: Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

Калерова размишљања на тему разилажења и сусретања приче и дискурса послужила су, у овом раду, као почетна основа за тумачење кратке приче *Ружа за Емили* (1930) америчког писца Вилијама Фокнера, која је због своје карактеристичне наративне структуре подобна за преиспитивање компонената текстуалног дискурса и од њега нераздвојне концепције приче. Као оквир за анализу ове кратке приче одабрана је нараторолошка типологија приповедних фигура Жерара Женета, које је он даље рашчланио на основу аспеката *времена, начина и гласа*. Са друге стране, потоња анализа неће бити ограничена само на разлагање наративне структуре *Руже за Емили*, већ ће Женетове категорије бити искоришћене као оквир за преиспитивање њиховог утицаја на сâм процес причања/писања и у односу на њега, наткрилни, али и идеализовани свет приче. Од интереса су питања мотивације употребе одређених наративних средстава и њиховог утицаја на конструисање несређеног, дискурзивног света текста, са једне, и линеарно уређеног света перципиране приче, са друге стране, као и импликације које би закључци овакве анализе повлачили са собом. Дакле, анализа која следи неће бити стриктно структуралистички нараторолошка, или бар не само таква. И сâм Женет у поглављу „Структурализам и књижевна критика“ својих *Фиџура* (в. Ђуричковић 1981: 381-403) наводи да се у примени строго структуралистичке методе у књижевној критици врши потпуни отклон од интерпретације садржаја и да се остаје у границама критике која је по природи лингвистичка и која се бави искључиво формом. Без наклоњености крајностима, Женет указује на немогућност раздвајања садржаја и форме, али такође и на неопходност анализе елемената структуре текстова који се лако занемарују у тематским тумачењима, јер се узимају здраво за готово. Стога и ова анализа почиње од наративне структуре *Руже за Емили*.

Пре него што пређем на анализу Фокнерове приче, осврнућемо се и на Женетова размишљања о природи приповедања. У есеју „Границе приповедања“, у првој књизи својих *Фиџура*, Женет преиспитује лаичку дефиницију приповедања као „представљањ[а] једног догађаја или низа догађаја, било стварних било измишљених, уз помоћ језика, и посебно писаног језика“ (Женет 1966: 87) тако што доводи у питање њено претпостављање очигледности приповедања, као саввим природне и транспарентне људске способности. Он увиђа да је приповедање проблематичан, комплексан и вештачки процес. Према Женету, миметички, односно подражавањем, у наративу се може представити само говорни дискурс и то путем директног цитата. Сваки други вид наратива је дијегетички, односно подразумева чин приповедања којим се не подражава, већ се обликује стварност<sup>3</sup>. Једино што се мора узети у обзир јесте већа или мања дистанца приповедања у односу на стварни свет или, у нашем случају, на свет приче. Тако наративни дискурс успоставља сопствени свет који само наша, рецептивна читавања могу да трансформишу у разне верзије могућих прича којима уобличавамо оно што читамо. „Ум се гнуша наративних празнина, те се ми стога стално трудимо да их поупунимо“ (Абот 2009: 150). У том контексту, прича је читаочева, а наративни дискурс ауторов, премда се међусобно константно преплићу, никад исти и никад ни у чијем комплетном власништву.

3 Када анализира однос мимезе и дијегезе, Женет полази од филозофских поставки Платона и Аристотела, па се стога и држи везе између уметничког представљања и стварности (света реалности), односом којим су се и поменути филозофи бавили. У овом раду, однос који се проблематизује је однос између приповедања и света приче, не света реалности. Међутим, ако пођемо од претпоставке да је све пре свега дискурс, свет „реалности“ и свет приче се неминовно преклапају.



*Ружа за Емили* прва је објављена кратка прича Вилијама Фокнера. Она прати гђицу Емили Грирсон, бившу јужњачку аристократкињу, кроз одређене периоде њеног живота и кратак период по њеној смрти. Смештена је у град Џеферсон на југу Сједињених Америчких Држава на почетку тридесетих година XX века. Кроз епизоде из њеног живота представљени су његови најупечатљивији тренуци из перспективе грађана Џеферсона, града у коме је провела читав живот као уседелица и споменик палом Југу у добу индустријализације и интрузије Севера. Наратор приповеда причу о гђици Емили из временске тачке у односу на коју врши ретроспективне скокове у различите инстанце њеног живота. Користећи Женетову терминологију, рећи ћемо да је временски редослед остварен у *Ружи за Емили* анахроничан и то у виду *аналейсе*, односно да наратор приповеда догађаје који су се већ догодили у односу на тачку приповедања. Све ове инстанце асоцијативно су везане једна за другу у свести колективног наратора, док је гђица Емили референтна тачка дискурса наратора. Она је главни протагониста, а да јој ни у једном тренутку није додељена улога наратора.

У Женетовој нараторолошкој парадигми, свако приповедање је „двоструко темпорално“ (Марчетић 2003: 42), на тај начин што се наративни текст, према њему, одвија у две временске димензије: *димензији приче* и *димензији приповедања*. Прича се може одвијати само линеарно, односно хронолошки, јер њу поимамо као идеализовану, целовиту верзију наративног дискурса. Наратив се, са друге стране, може спровести линеарно или нехронолошки, али без обзира на то која је од ове две опције заступљена, наратив се увек одвија у псеудовремену, јер не можемо тврдити да наративни текст заправо постоји у времену. Он је присутан само у виду речи на папиру, односно постоји у простору. Тек у чину читалачке рецепције, наративни текст се и временски реализује, премда при сваком читању у другој временској зони. Управо у овом односу димензија приче и приповедања, Женет је у оквиру аспекта времена уочио три категорије: *редоследа*, *ишрајања*, и *учесћалости*, које ће се у наставку применити на Фокнерову кратку причу.

Као што је већ напоменуто, приповест у *Ружи за Емили* нема хронолошки редослед, већ се наратор, који се налази у временској тачки неколико дана после смрти гђице Емили, ретроспективно враћа у епизоде из њеног живота, које се нижу асоцијативно. Из приче је издвојено 17 епизода/инстанци које су морале задовољити услов да поседују бар један конкретан догађај из живота гђице Емили. Хронолошки изложене, тих 17 инстанци, које на тај начин чине линеарну причу *Руже за Емили*, су следеће:

1. Ауторитативни отац гђице Емили одбија њене удвараче и она остаје уседелица;
2. Отац гђице Емили умире и она три дана одбија да призна да је то истина, закључавши се у кућу са његовим лешом;
3. Пуковник Сарторис, један од представника „старог“ Југа, уједно и градоначелник Џеферсона, ослобађа гђицу Емили пореза 1894. године из обзира према њеној материјалној ситуацији, тако што осмишља причу да град дугује тај новац њеном оцу;
4. У Џеферсон долазе грађевинци са Севера и са њима Хомер Барон, амерички јенки и хомосексуалац, са којим гђица Емили почиње често да се виђа у јавности и у кога се заљубљује (лето после смрти Емилиног оца); старији људи почињу међу собом да је зову „јадна Емили“;
5. На наговор грађана, гђицу Емили посећује баптистички свештеник;

6. На наговор грађана, гђицу Емили посећују две отуђене рођаке из Алаба-ме;
7. Гђица Емили купује мушку спрему за венчање;
8. Гђица Емили купује отров арсен (тада има преко 30 година; годину дана по Хомеровом доласку);
9. Рођаке одлазе из Цеферсона;
10. Хомер Барон посећује гђицу Емили и губи му се сваки траг, а она се повлачи у своју кућу;
11. Грађани се жале на смрад око куће гђице Емили и тајно једне ноћи поси-пају креч у њено двориште како би затрли мирис (две године после очеве смрти; недуго пошто је Хомер нестао);
12. У периоду од 6–7 година гђица Емили држи часове осликавања керами-ке деци некада имућних породица (тада има око 40 година), после чега се повлачи у своју кућу;
13. Са увођењем модерних генерација у градску управу, гђица Емили добија пореску пријаву и посећује је у њеном дому Одбор старешина коме се она супротставља (10 година после смрти пуковника Сарториса; 8–10 го-дина после држања часова осликавања керамике; 30 година после епизо-де посипања креча);
14. Гђица Емили одбија да се метални број закуца на њена улазна врата како би јој стизала пошта;
15. Гђица Емили умире у 74. години;
16. Сахрана гђице Емили;
17. Грађани налазе тело Хомера Барона на спрату куће гђице Емили и пра-мен њене косе на јастуку поред њега.

Редослед којим се ове епизоде јављају у *Ружи за Емили* је следећи (с тим што се 16. инстанца, сахрана гђице Емили, јавља два пута у наративном следу): 16, 3, 13, 11, 1, 2, 4, 8, 5, 6, 7, 9, 10, 12, 14, 15, 16, 17.

Из приложеног очигледно је да је ахронолошко приповедање присутно само на почетку, где постоје четири временска скока (назад-напред-назад-назад), и у временској аномалији везаној за епизоду куповине арсена која је издвојена нели-неарно, док се остатак приповести одвија хронолошки. Питањем због чега нара-тор одлучује да своју приповест обликује на овај начин позабавићемо се касније, приликом анализе мотивације која подстиче наратора да гђицу Емили дочара на овај начин.

Следећа је категорија трајања, која у Женетовој парадигми исказује однос дужина временског одвијања догађаја у причи и у наративном времену. *Ружа за Емили* обухвата период од приближно 74 године, колики је и животни век гђи-це Емили Грирсон. Првих 28 година њеног живота сведено је на један пасус у коме колективни наратор говори о односу гђице Емили са њеним оцем. Најви-ше пажње наратор посвећује епизодама куповине арсена, посипања креча око њене куће и интервенције Одбора старешина, које садрже интеракцију у виду управног говора, а где су наративно време и време у причи изједначени. Док су прва и трећа сцена наратору послужиле како би се лик гђице Емили прибли-жио читаоцима путем истицања њеног снисходљивог односа према грађанима Цеферсона, епизода посипања креча је једина у којој читалац има прилику да у виду разговора у управном говору перципира како грађани Цеферсона гово-ре о гђици Емили иза њених леђа, и има за циљ да означи почетак пада њеног

кредибилитета у њиховим очима. Занимљиво је да је период од чак шест до седам година када гђица Емили држи часове осликавања керамике девојчицама из некада имућних породица сведен само на две реченице, а да је то дефинитивно био период доступан наратору и потенцијални алат за даље расветљавање њеног лика, чак можда у нетипичном светлу креативне наставнице уметности. Међутим, то се не дешава. Међу преосталим епизодама не истиче се ниједна којој је посвећено посебно више или мање наративног простора с обзиром на њихово трајање у свету приче.

Када говоримо о категорији учесталости, готово је сваки догађај представљен сингуларно, односно, ако одговара једној инстанци у свету приче, једном је заступљен и у наративном дискурсу. Једина присутна репетитивност јесте епизода сахране гђице Емили, али с обзиром на то да је приповест организована као одлагање сазнања о смрти Хомера Барона кроз ретроспективно враћање на периоде из живота гђице Емили, није необична техника да се почне и заврши епизодом која ће у кружни ток поставити ишчекивање проналаска последњег делића слагалице који ће учинити причу о гђици Емили, бар из нараторове перспективе, целовитом.

Преостала два аспекта у Женетовој нараторолошкој парадигми, аспекти гласа и начина, наишли су на различите одзиве и преформулације у критичким круговима, најрепрезентативније кроз критику Миее Бал (1995), која је извесне категорије уклонила, а фокализацију даље разложила. Међутим, у овом раду држаћемо се категорија онаквих каквим их је успоставио Женет уз образложење у виду његовог одговора Баловој поводом преформулације његовог термина фокализације: „[з]а мене не постоји лик који фокализује или бива фокализован: *фокализован* може бити једино сам наративни исказ, а реч *фокализатор*, под претпоставком да њоме некога и означимо, могла би се односити искључиво на онога ко *фокализује приповедање*, односно на приповедача“ (Женет 1995: 84). Женет је, раздвојивши аспекте начина и гласа, начинио дистинктивним питања „ко види?“ и „ко говори?“, која су се у ранијим таксономијама, нпр. Штанцла или Ворена, поклапала. У аспект начина, Женет смешта наративну *дистанцу* (о којој је било говора) и *перспективу*, коју објашњава својим термином фокализације. *Нефокализовано* приповедање (нулта фокализација) је оно у коме наратор зна и говори више него било који јунак (ово приповедање одговара свезнајућем наратору); *унутрашња фокализација* подразумева да наратор саопштава само оно што он(а), као један лик, са једним светом живота, може знати; и *спољашња фокализација* означава да наратор пружа мање информација него што би се очекивало у случају унутрашње фокализације, односно наратор посматра споља, као кроз сочиво камере, а не допире ни до чијег унутрашњег света. И коначно, у оквиру аспекта гласа издвајају се статус наратора у односу на приповест (*хетеродијегетички* се налази ван приповести, а *хомодијегетички* унутар ње) и наративни нивои приповести у приповести (*екстрадијегетичко* приповедање долази изван текста, а *интрадијегетичко* долази из њега). Корисно је навести и Женетово тумачење нарушавања приповедне логике. Он те инстанце назива преиначавањима или *алитерацијама*. У том случају, наратор или даје мање информација него што прича захтева (*паралијса*) или више информација него што је у стању да пружи у складу са кодом фокализације коме припада (*паралейса*).

У *Ружи за Емили* наратор је хомодијегетички, односно налази се унутар приповести коју излаже. Говори у првом лицу, али не јединине, већ множине. Већ је у раду наговештено да се ради о колективном наратору; међутим, и такво припо-

ведање опет мора вршити један глас, али тако да то чини у име колектива грађана Цеферсона. Нереално би било претпоставити да цео колектив говори у глас, премда би било интересантно размотрити опцију да наратора чине више гласова који се смеђују, а који, премда појединци, стоје иза колективног „ми“. Тај колектив је највероватније састављен од белаца, припадника радничке класе, јер се наратор отклања од осиромашене аристократије, којој и гђица Емили припада, а и погрдно говори о црнцима, што засигурно не би чинио/ла да и они припадају наративном колективу. Ништа се експлицитно не открива о наратору, односно он(а) не открива о себи, већ је предмет нарације гђица Емили Грирсон, њен живот и судбина.

На хомодијегетички карактер наратора надовезује се и перспектива коју приповедање има, односно која је успостављена у наративном делању приповедача. Премда су досадашњи критичари означили перспективу у *Ружи за Емили* као унутрашњу фокализацију, постоје извесне напомене које се овој углавном коректној поставци морају приложити. Ако бисмо претпоставили да се нарација врши путем унутрашње фокализације, односно да се фокус поклапа са ликом наратора, који уме да наведе личне ставове („Није као да би госпођица Емили прихватила пуку милостињу.“ (Фокнер 1961: 50)<sup>4</sup>) и претпоставке („Онда смо били сигурни да ће се венчати.“ (57)), морали бисмо направити извесне корекције у односу на унутрашњу фокализацију којом би се обраћао наратор у првом лицу једине. У случају колективног наратора, ближимо се не-фокализованом приповести, јер знање више особа потпада под једног наратора, а он(а) опет мора говорити као једна особа, па макар се и обраћао/ла користећи заменицу „ми“. Са друге стране, одбацићемо хипотезу о не-фокализованом нарацији, јер ипак наратору нису доступне све информације. Ми никада не сазнајемо о чему гђица Емили размишља, што би дефинитивно било од значаја за разрешење питања која копкају наратора, и у не-фокализованом нарацији засигурно доступна читаоцу. Такође, наратор никада не открива о чему је баптистички свештеник разговарао са Емили из простог разлога јер је он одбио да то подели са осталим грађанима Цеферсона. Тај разговор остао је између њега и гђице Емили, и тако недоступан наратору.

Дакле, не-фокализована нарација као опција је одбачена. Али остаје да се размотри могућност спољашње фокализације. У спољашњој фокализацији, приповедање се обавља као кроз сочиво камере, без унутрашњих рефлексивних нарактора. Ако узмемо у обзир да наратор говори са колективне тачке гледишта, тј. да су му/јој на располагању информације које су доступне већем броју људи, онда постоје три опције.

Ако наратор своје информације базира на ономе што се може чути у разговору или било ком другом виду спољашње опажајне активности, могли бисмо закључити да наратор приповеда без потребе залажења у неопажане ставове, перцепције, емоције и сл. Логика стварног живота налаже да ако говоримо о ставовима у првом лицу множине, да смо те ставове код оних чланова групе који нису ја на неки опажајни начин потврдили. Међутим, приповедање у *Ружи за Емили* садржи више инстанци изражавања ставова, уверења, емотивно доживљених описа и сл, тако да ипак завршавамо у оквирима унутрашње фокализације. Из тога проистиче друга опција – да прихватимо да колективни наратор може дестилвати више појединачних свести у једног наратора који се затим обраћа кроз прво лице множине, па на ма који начин то чинио/ла (вишегласјем или

4 Сви преводи са енглеског језика у овом тексту су преводи ауторке рада.

смењивањем гласова), и тада можемо прихватити да је у питању унутрашња фокализација наратије. Трећа опција је да потпуно негирамо могућност извођења колективне наратије тако што ћемо се ограничити претпоставком да је свако приповедање неизбежно *ја*-приповедање и да је немогуће говорити из више перспектива одједном.

Било како било, ова последња амбивалентност се и не мора коначно разрешити. Женетовим речима: „не видим зашто би наратологија морала постати некакав катехизам где би за свако питање постојао само један – потврдан или одричан – одговор“ (Женет 1995: 85), јер нас се више тиче шта сада тај наратор, кога у најобјективнијем случају посматрамо као појединца који усваја колективни глас, чини са наративним дискурсом, односно како уобичава причу о гђици Емили Грирсон. Она јесте главни предмет приповести и њен стожер, али ни у једном тренутку није и приповедач. Глас јој је одузет. Будући да књижевни критичар има приступ само дијегези приче, односно наративном дискурсу приповедача, а не и причи, тј. фабули, као идеално комплетној верзији фикције која је користи, главно питање које на интерпретабилном нивоу можемо поставити не тиче се образложења поступака гђице Емили, и расветљавања њене „приче“, већ наратора и њиховог приступа тој причи која нама, читаоцима, никада неће бити у потпуности позната.

Поћи ћемо од елементарног питања које преиспитује онтологију спорног наратора. Зашто баш хомодијегетички наратор; зашто маргинални, неидентификовани сведок, и то колективни глас поред свега? Зашто не испричати причу са становишта, односно унутрашњом фокализацијом, саме гђице Емили или Хомера Барона или њеног црног слуге, Тобија, који би засигурно имали приступ већој количини информација о нашој јунакињи? Као и свако онтолошко питање и ово може имати диспаратне, а приближно валидне одговоре. Фокнер је једном приликом дао следећи коментар на свој стил писања: „Ја пре свега покушавам да испричам причу, на најнефективнији начин који могу да осмислим, најпотреснији, најисцрпнији... [...] Покушавам да све кажем у једној реченици, између великог слова и тачке“ (Каули 1966: 14). Узевши такав став као полазну претпоставку, могуће је да су грађани Џеферсона бољи медијум за представљање гђице Емили од ње саме. С обзиром на то да је читава њена друштвена егзистенција сведена на оквиру које су јој одредиле социјалне норме проистекле из друштвеног положаја који је рођењем заузела, логично је представити њену причу из перспективе људи који су је окруживали, оних који, у великој мери, имају контролу над њеном судбином. Дати улогу наратора гђици Емили пружио би нам субјективни приказ њеног живота доступан само њој и делимично Тобију и Хомеру. Али одузевши јој право гласа, остварена је перспектива из које би било који читалац, да је лик у причи, једино могао да тумачи њен живот. Није нам омогућена свезнајућа позиција, али тиме што наратор константно употребљава заменицу „ми“ док нам се обраћа, стиче се утисак објективности колектива. Питањем граница те објективности позабавићемо се ускоро.

Ако даље преиспитамо колективну природу приповедача, осврнућемо се на почетак Фокнерове приче. *Ружа за Емили* почиње реченицом „Када је гђица Емили Грирсон умрла, цео наш град јој је дошао на сахрану“ (Фокнер 1961: 49). Већ на почетку гђица Емили је смештена у подређен положај, иако је центар и повод целе приповести. Њена смрт је предмет зависне реченице, док су грађани Џеферсона предмет главне реченице, и они као доминанти фактор опстају до краја приповести. Чак, могли бисмо рећи да пружањем микрофона колектив-

ном наратору, тај исти наратор стиче својство бесмртности, јер га чине генерације нараштаја, а не једна индивидуа. Са друге стране, гђица Емили је само једна и њен живот је јасно оцртан као коначан у приповести која и почиње и завршава се њеном смрћу. На концу приче, када је гђица Емили „пристојно ... покопа[на]“ (60), грађани јој се попут уџеза увлаче у кућу и заузимају једини простор који је био само њен. Они поседују сада све њено, сем потпуних детаља њене „приче“, премда то више није ни битно. Они су ти који приповедају, па је стога и сва моћ у њиховим рукама. „Прича“ постаје излишна јер преостају гласови који приповедају своје приче, своје верзије гђице Емили, које су једине „стварне“.

Следећа дилема тиче се објективности, односно поузданости наратора. Наш наратор нити припада старој аристократији, нити новој генерацији савремених Американаца, нити до скоро поробљеном црначком становништву. Наизглед, овај слој грађана Џеферсона је најобјективнији могући, утолико што не би требало да осећа ни превелику наклоност ни значајан антагонизам према гђици Емили, а опет поседује неопходну количину информација о њој. Са друге стране, то никако не значи да је наративни дискурс *Руже за Емили* објективан, ако узмемо за претпоставку да је такав дискурс уопште могућ. Ми стичемо утисак да је гђици Емили дата, ако не најправичнија, а оно најобјективнија шанса да њена прича избије на светлост дана. Дистанца коју наратор у име колектива успоставља доима се правичном. Присутне су дуже секвенце са управним говором, док остатак текста карактерише преношење опажајних утисака. Међутим, постоје и неретке инстанце, у којима наратор пружа свој лични коментар на ситуацију или лик. Када описује физички изглед гђице Емили наратор евоцира морбидну слику: „Изгледала је надуту, као тело које дуго стоји потопљено у стајаћој води, а такве је била и бледе пути. Очи, нестале у наборима сала на лицу, изгледале су као два парчета угља утиснута у грумен теста“ (Фокнер 1961: 51); и нешто касније: „Било јој је тад преко тридесет година, и даље мала жена, премда мршавија него обично, са хладним, надменим црним очима на лицу, коже затегнуте око слепоочница и око очних дупљи, као што бисте могли замислити да изгледа лице светионичара“ (56). Поређење са светионичарем не треба олако занемарити. Колективном наратору, односно грађанима Џеферсона, гђица Емили служи као врста оријентира, високог светионика који, попут њене куће, „уздиже своју тврдоглаву и кокетну оронулоост“ (49). Као таква, она не сме постати човек у правом смислу те речи. Она је страну тело које припада прошлости, па је и сваки њен покушај да се одвоји од слике себе као Грирсонове и настави са својим животом као Емили осујећен. Стога она и не сме бити оприрођена и људска, већ изолована из света живљења у простор који не насељавају људи од крви и меса. Кроз целу приповест, када говори о Емили, наратор употребљава префикс „гђица“, сем када понавља колективно „јадна Емили“, где промена начина обраћања означава пад кредибилитета, а не раст хуманитета. Једина инстанца у којој стоји Емилино име без префикса, али и без ниподоштавања, јесте у наслову, који је формално ван приповести и припада „стварном свету“, из кога ми, читаоци, долазимо. Могуће је да смо ми заправо ти на које се врши апел да укажемо гђици Емили дозу хуманости и пружимо јој ружу из наслова, која се у тексту ниједном не спомиње. Једине референце на цвеће у тексту присутне су у виду оног положеног на ковчег мртве гђице Емили, и у опису собе у којој лежи покојни Хомер Барон – „на чипкастим завесама избледеле ружичасте боје, на светилкама ружичастих сенки“ (60) – обе искоришћене у контекстима где је прилику за промену и испуњење већ прекинула смрт.

Последња питања којима ћемо се позабавити у овом раду тичу се повода за излагањем приповести нехронолошким редоследом и образложења паралипсе у приповедању, односно изостављања наратору већ познате чињенице да је Хомер Барон мртав и да га је гђица Емили убила. Наратор одлаже саопштавање најморбиднијег аспекта њеног живота – то што је готово 40 година држала мртвог човека у кући, и својевремено поред њега и спавала – тиме што нас прво излаже епизодама којима су и они, грађани Џеферсона, прво били изложени. Овим поступком наратор манипулише битном чињеницом, чиме дефинитивно утиче и на нашу перцепцију гђице Емили. Са једне стране овај поступак бисмо могли протумачити као пружање дозе људскости гђици Емили тиме што се њен чин убиства изоставља док је не упознамо у другом светлу. Са друге стране, овај поступак крије сложенији процес прикривања кривике колективног наратора, без обзира да ли наратор то чини свесно или не. Тиме што одлаже да уведе у приповест криминални чин гђице Емили, колективни наратор оставља утисак благонаклоности према њој и тако скреће пажњу са сопствених поступака којима су гђици Емили осујећиване шансе за срећу. Из следеће анализе нелинеарности приповести, проистиче тумачење које подржава ову хипотезу.

Наратор анахронијски уређује секвенце из живота гђице Емили тако да се одмах на почетку читалац обавештава о њеној смрти, а потом следе епизоде који успостављају њен ауторитет у Џеферсону: пуковник Сарторис јој одбија порез, а ни припадници нове генерације не успевају годинама касније да га наметну. Тек се тада уводи епизода о смраду који се ширио из њене куће (како касније сазнајемо, то је био смрад леша Хомера Барона), немоћ становника Џеферсона да суоче гђицу Емили са том чињеницом и њихово скривање и шуњање око куће како би, не узнемиривши је, посули креч да приметну смрад. Тада први пут сазнајемо да грађани Џеферсона почињу да сажалевају Емили, а потом следе секвенце које градацијски показују како она све више пропада, а како њени суграђани постају наочиглед све брижније заинтересовани за њену судбину.

Разлог за ову специфичну анахронију може бити дочаравање проблема, који према нараторовом тумачењу, одводи гђицу Емили Грирсон у пропаст, путем формалног поступка обесмишљавања математичке прогресије времена. Гђица Емили покушава да се затвори у своју кућу и избегне проток времена: када јој отац умире, она се три дана понаша као да се ништа није десило, а када је Хомер Барон одбија, она га убија и везује за себе. Сви њени покушаји да заустави ток времена показују се неуспешним, као што и анахронија у приповести неминовно води њеном и Хомеровом лешу. Тако је неизбежност протока времена осветљена као тема, али не путем експлицитног третирања, већ путем дискурзивних техника.

Међутим, поступци грађана Џеферсона се могу тумачити и као последица њиховог све већег војајерства, при чему су све више задирали у приватност гђице Емили, у исто време изражавајући привидну самилост према њеној ситуацији. Опет се поставља питање веродостојности њихових племенитих осећања, пошто поступци наратора контрастирају њиховим тврдњама. Сваки пут када се гђица Емили приближи срећи, њени суграђани, под изговором бриге, те покушаје осујећују. Када брак са Хомером Бароном почне да изгледа као реална могућност, они реагују позивањем свештеника и две рођаке гђице Емили. Потом, када Хомер нестане, нико тај нестанак не истражује, нити се врши претрага куће гђице Емили, иако су њени суграђани знали да нешто није у реду, што је очигледно из нараторове исповести на њеној сахрани: „Већ смо знали да је постојала једна соба у том делу изнад степеништа коју нико није видео четрдесет година, и која

ће морати да се обије“ (Фокнер 1961: 60). Дакле, претпоставка да гђица Емили нешто крије је постојала, али њени суграђани су је пустили да настави да живи у изолацији, никада се не потрудивши да јој помогну и укажу праву самилост. Готово као да су желели да гђица Емили остане споменик палом Југу, непокретна и нежива. Њима је одговарало да она остане заробљена у времену, да се не уклопи у промене које су задесиле њихову садашњицу, већ да иструли заједно са палом аристократијом, којој, како сазнајемо, никада нису опростили њене грехе, што подржавају следећи цитати: „Тако да када је напунила тридесету, а и даље је била сама, није да нам је баш било драго, али осећали смо се освећено“ (54); „Када јој је отац умро, прочуло се да је све што јој је остало била кућа, и на неки начин, људима је било драго. Коначно су могли да сажалевају гђицу Емили“ (54); „Тако смо следећег дана сви рекли, ‘Убиће се’; и говорили смо да би то била најбоља ствар“ (57). Колико је заиста наклоњеност наратора према гђици Емили искрена не може се децидно разлучити, али ипак постоји више аргумената који указују на то да је читава ова дискурзивна пракса спроведена на овај начин како би се наратор оправдао у очима читалаца, а не како би гђица Емили добила правичну репрезентацију.

*Ружа за Емили*, као временски анахрона, карактерно децентрирана и наративно изобличена прича, показала се као јако погодан терен за анализу у нараторским оквирима, који су омогућили комплексније расветљавање приповедних поступака и колективног гласа приповедача. Интерпретирајући животну дијегезу гђице Емили кроз онтолошка и телеолошка питања наративне перспективе долазимо до закључака о немогућности спознаје фабуле као једне, претпостављене приче наративне дијегезе и њене коначне разрешивости, али и о неопходности континуираног процеса приповедања у коме се живот једино и дешава. Нема савршених, зготовљених прича, само многобројних читавања. И ниједна прича никада неће бити испричана у целости, јер је целина фиктивна, али постоје приповедања, разобличења и уобличења – ток, а не стагнација; живот, а не смрт. Па тако ни наша Емили не умире ако смо ми, читаоци, спремни да јој континуирано поклањамо по једну ружу својим читавањем и тако јој изнова и изнова удахњујемо живот.



**Литература**

- Абот 2009: Х. П. Абот, *Увод у теорију прозе*, Београд: Службени гласник.
- Бал 1995: М. Бал, Нарацја и фокализација, у часопису *Реч: часопис за књижевност и културу*, 2 (8), 71–82.
- Каули 1966: М. Cowley (уредник), *The Faulkner-Cowley File: Letters and Memories 1944–1962*, New York: The Viking Press.
- Калер 2001: J. Culler, *The pursuit of signs: semiotics, literature, deconstruction*, London (etc.): Routledge.
- Ђуричковић 1981: Н. Ђуричковић, *Новим путевима француске критике*, Сарајево: Свјетлост.
- Фокнер 1961: W. Faulkner, *Selected short stories of William Faulkner*, New York: Random House.
- Марчетић 2003: А. Марчетић, *Фиџуре приповедања*, Београд: Народна књига.
- Женет 1985: Ж. Женет, *Фиџуре*, Београд: Вук Караџић.
- Женет 1995: Ж. Женет, Перспектива и фокализације, у часопису *Реч: часопис за књижевност и културу*, 2 (8), 83–86.

**THE IMPOSSIBLE STORY AND THE NECESSITY OF NARRATION: A NARRATIVE ANALYSIS OF WILLIAM FAULKNER'S SHORT STORY A ROSE FOR EMILY**

**Summary**

The author of this paper analyses William Faulkner's short story *A Rose for Emily* by applying Gérard Genette's typology of narrative figures. Special prominence is given to Genette's functions of mood and voice, while the narrator is determined as collective and homodiegetic, and focalization as internal. Aside from determining these functions, this paper examines potential inadequacies of the theory of narratology and points to the limitations of elementary narrative categorizations. It poses questions of their origin and usefulness in the presentation of the story's main protagonist. Inside the framework of a narrative analysis, this chronologically anachronic story with decentered characters and narrative convolutions, affords conclusions concerning the impossibility of ontologically resolving any story, but also the necessity of a continuous process of narration – the only setting where life truly occurs.

*Key words:* Faulkner, Genette, narratology, focalization, story

*Tijana Matović*



Милица Чубрило<sup>1</sup>  
Суботица

## ПОЕТИКА ЗАЧУДНОСТИ У КОМИЧНОМ СПЕВУ *ДЕРВИШ* СТИЈЕПА ЂУРЂЕВИЋА

Рад тумачи спев *Дервиш* Стијепа Ђурђевића повезујући значење појма „зачудност“ барокне поетике са формалистичким појмом „онеобичавање“: Систематски разарајући све фазе традиционалног петраркистичког „љубавног романа“, аутор постиже ефекат онеобичавања. Суштину пародичности спева чини обрада традиционалног мотива неузвраћене љубави. Избором јунака који постаје карикатура традиционалног ренесансног љубавника, Ђурђевић контаминира окошталу форму петраркистичке љубавне лирике. Истраживање показује да је основни механизам Ђурђевићевог проседа реализације метафоре, што помера значење спева ка естетици гротеске. Резултат оваквог поступака је разградња канона дубровачке љубавне лирике, али на његовим рушевинама аутор гради нов уметнички свет у којем конвенционални односи и везе престају да важе, добијајући нов смисао и свеж однос према традицији.

*Кључни помови:* зачудност, онеобичавање, реализација метафоре, пародија

Тезауро, представник екстремног барока, аутор *Аристотеловог дурбина*, схвата ингенијум као креативни принцип који, уз помоћ оштроумља, повезује неповезиве идеје и појмове, стварајући зачудност. Као средишњи појам барокне поетике, ингенијум тежи искључиво естетском ефекту, за разлику од интелекта којем су циљеви истина и добро. Суштина барокне уметности је управо изазивање зачудности која настаје као продукт „ингениозног спајања“ диспаратних елемената. Захваљујући поетици зачудности, барокну теоријску мисао можемо врло уско повезати са теоријским поставкама руског формализма, посебно са појмом „онеобичавање“ и појмом „отежала форма“.

За барокне теоретичаре и песнике основно средство онеобичавања је метафора која мора бити пријатна и корисна, јер надомешћује сиромаштво језика, односно оживљава уметничку грађу. „Тезауро дефинише стил као напор да се песнички језик што више удаљи од уобичајеног начина изражавања и да се тако превазиђе читаочева засићеност и досада“ (Зоговић 1995: 147). Језиком руских формалиста, уз помоћ метафоре се у уметности „руши аутоматизам опажаја“, међутим, као што ће се показати, и метафора је склона „окоштавању“, а контаминацијом и разарањем аутоматизованог значења конвенционалне петраркистичке фразеологије ући ће се у област пародије.

Оно што барокну поетику у најужем смислу повезује са формалним правцем у књижевности је управо оријентација на изналажење нове сликовитости и метафоричности израза као механизма зачудности, што је садржано већ у основном њеном ставу – да је улога уметности да подстакне дух чуђењем.

Виктор Шкловски у *Ускрснућу ријечи* почетком XX века понавља: „Уметнички поступак је поступак онеобичавања ствари, поступак отежале форме, који повећава тешкоће и дужину трајања перцепције, јер је тај процес у уметности

1 milicac@gmail.com

сам себи циљ и мора бити продужен“ (Шкловски 1969: 86). Овим ставом се, на јасан начин, даје пресудан значај рецепцији књижевног дела, при чему умногоме расте улога примаоца књижевног текста, а управо у бароку читалац постаје, посредством сопственог ингенијума, привилеговани учесник у процесу литерарне комуникације.

Као што је познато, маринизам ће извршити изузетан утицај на целокупну поезију дубровачке књижевности XVII века, а Маринове утицај ће у Дубровнику трајати чак и у XVIII веку. Основни елементи Маринове поетике су зачудност, инсистирање на новинама и кршење аристотеловских правила. Барокна новина, као што је већ поменуто, тиче се способности комбиновања и варирања традиционалних мотива и проседеа, што резултује стварањем њихових, увек нових, ингениозних значења, што је у директној вези са барокним поетичким ставом да две супротстављене тврдње треба спајати, а не потирати, јер се на тај начин стиче нов увид у многоструку стварност, односно свежа перцепција познатог. Језиком руских формалиста, суштина уметничког стварања је у сталном процесу деаутоматизације, односно у обнављању уметничких поступака који су „окоштали“ и у промени конструктивне функције елемената књижевног дела. Због свих наведених карактеристика барокне поетике, формалистички приступ тексту Ђурђевићевог *Дервиша* се готово сам нуди као најпогоднији метод приликом тумачења.

стијепо Ђурђевић је значајан као први мариниста дубровачке књижевности. Као и већина дубровачких песника, свој књижевни рад започео је „песнима љувеним“ у којима донекле раскида са љубавном лириком XV и XVI века, наговештавајући нов начин певања, но до правог преокрета у његовом књижевном раду, али и у самој дубровачкој књижевности, долази управо појавом изузетно успеле пародије целокупне дубровачке петраркистичке поезије.

Ђурђевићева поема *Дервиш* испевана је секстинама, строфама које нису биле у употреби код дубровачких песника XVI века. Стих поеме је осмерац, за разлику од двоструко римованог дванаестерца, доминантног у ренесанси. Обично се сматра да је Ђурђевићу узор у овом смислу био Гундулићев религиозно-рефлективни спев *Сузе сина размешинога*, с обзиром да ће секстина тек од овог дела постати уобичајена строфа за краће спевове. Међутим, поводом ових утицаја постоје одређене сумње и претпоставке да је секстину Ђурђевић могао упознати лакше него Гундулић, с обзиром на то да је аутор *Дервиша* провео најмање четири године у прогонству у Италији, док расположиви подаци не говоре да се Гундулић удаљавао са дубровачког територија (в. Голдштајн 1974: 186–189). Драгољуб Павловић сматра да *Дервиш* представља исувише велику новину да би могао постати независно од италијанских утицаја, с обзиром на то да аутор није имао претходника код дубровачких песника. Као могуће узоре наводи спевове *Nencia da Barberino* Лоренца де Медичија и *Stanze dello Sparpaglia alla Silvana sua gunnamorata* Франческа Донија (в. Павловић 1971: 323–325).

Ђурђевић је по први пут у дубровачку књижевност, независно од италијанских узора, увео лик муслимана, а сама поема се може тумачити као израз супротстављања петраркизму ренесансне поетике, односно, као деконструкција или чак деформација свих фаза традиционалног петраркистичког „љубавног романа“, чиме се постиже ефекат онеобичавања. Деформација чулима нуди свежу перцепцију стварности, што се остварује променом тачке гледишта, али се истовремено приближава естетици гротеске, о чему ће бити говора.

У *Дервишу* готово да нема наративних или анегдотских елемената. Читава поема је заправо говор који остарели дервиш, готово у једном даху, изговара пред вратима хришћанске девојке у коју је заљубљен. Дервишев говор песник доноси поступком редукованог дијалога, с обзиром на то да су његове речи директно упућене изабраници његовог срца, али било какав очекивани одговор или барем реакција на љубавна преклињања изостају, што појачава ефекат онеобичавања у делу, истовремено чинећи дервишев положај безизлазним.

Мотив несрећног љубавника и неузвраћене љубави свакако није нов мотив у књижевности, али начин његове обраде чини суштину пародије која подразумева понављање или навођење спољашњих особина феномена који се пародира, али без унутрашњег садржаја, откривајући тиме унутрашњу слабост онога што се пародира (в. Проп 1984: 74–78).

Сама фигура несрећног љубавника веома је успешно изабрана и постаје својеврсна карикатура традиционалног ренесансног љубавника. Наиме, главни јунак пева није било какав Турчин који се заљубљује у хришћанку, већ дервиш, озбиљна и душевна личност, којој ни у којем случају не приличи да гаји „танана љубавна осећања“. Када тај дервиш, при том, није племенит нити леп младић, већ „збабљен“ и припрост старац, комични ефекат значајно се појачава. Банална љубавна изјава, стављена у уста наивног Деде дервиша, тамо где бисмо очекивали племените речи и љубавне патње отмених витезова или лепих пастира, резултује изневереним хоризонтом очекивања читалаца и изразито комичним, у тренуцима чак гротескним ефектом.

Дервишев говор грађен је макаронским стилем, с обзиром на количину варваризама који врло живописно осликавају личност јунака и у служби су постицања комичног ефекта. Самим избором оваквог јунака, аутор контаминира традиционалну, аутоматизовану форму петраркистичке љубавне лирике, и то све њене елементе, о чему ће надаље бити речи.

Као што прва фаза традиционалног петраркистичког „љубавног романа“ захтева, већ у првој строфи заљубљени јунак ће се сам представити и описати своју љубав „на први поглед“, али ефекат те љубави ће бити изразито комичан, с обзиром да се ради о заљубљеном старцу који, израђаван, пада пред кауркин двор. Мотив рањавања од љубави овде представља својеврсну реализовану метафору, с обзиром на то да рањавање и патња нису само душевни, већ сасвим конкретни, физички. Реализацијом метафоре, чији је ефекат деконструкција традиционалног мотива љубавне поезије, постигнут је изразито комичан ефекат. Комичност ситуације се појачава, ако имамо у виду муслимански обичај саморањавања дервиша у тренуцима верског заноса, а с обзиром на то да је саморањавање овде узроковано љубавном, а не религијском екстазом. Управо у таквом стању духа али, што је још важније, и тела, Дедо позива девојку на ашиковање, односно „слатки разговор“. Преувеличавање достиже свој врхунац и претвара се у гротеску, с обзиром на спој трагичних и комичних елемената, али са одсуством катарзе коју трагедија подразумева. Гротескни стил ће у описима љубавне патње достићи свој врхунац, о чему ће још бити речи.

У другој фази петраркистичког љубавног романа традиционално се слави девојчина лепота, а потом следе преклињање, молбе уздаси и заклињање на верну службу за коју јунак углавном не добија очекивану награду. Ђурђевић ће редом декомпоновати сваки од ових елемената платонско-витешке љубави са петраркистичким исходом, доводећи јунака до крајње комичне ситуације да, као што сам истиче, „скаче, плаче и јауче“ пред кауркиним двором. Славећи лепоту своје

изабранице, истицаће да је лепша од „репате звезде“, дража од масти, меда и пилава, а традиционалне стихове ренесансне лирике, који се на тренутке чине као да су преписани из каквог љубавног зборника, контрастираће крајње тривијалним компарацијама и стиховима који су њихова пародија, као у следећем примеру: „пунџа си дике и гизде / негли чичак посред горе“ (Ђурђевић 1968: 181)

Комичан ефекат осигурава реализована метафора у опису љубавних мука кроз које јунак пролази. Старац доследно, кроз цео спев, уз апстрактне појмове веже конкретно значење, враћајући тако речима њихово основно значење, што доприноси комично-гротескном ефекту и зачудности. Наиме, девојчина лепота, сасвим неочекивано, „коље“ јунака и „пржи“ његово заљубљено срце. Веома неубичајени глаголи „клати“ и „пржити“, употребљени да би се дочарао ефекат љубавних јада, доводе нас до Бахтиновог гротескног реализма чија је главна карактеристика управо „[...] снижавање, то јест превођење високог, духовног, идеалног, апстрактног на материјално-телесни план, на план земље и тела у њиховом нераскидивом јединству“ (Бахтин 1978: 28), при чему комично достиже такве размере да се претвара у наказно. Ови неочекивани и сасвим неприкладни глаголи се уводе управо са циљем да би се читалац запањео.

Ако имамо пред очима приказ остарелог дервиша који ламентира пред девојчином кућом, избоден до крви услед љубавног заноса, читав спев добија значајан гротескни карактер. Конвенционалном петраркистичком фразеологијом, односно мотивом „златне стријеле“ девојка ће ранити дервиша, али не у срце, већ у цигерицу, чак ће и њене „љувене мамузе“ болно рањавати старчево тело, но он ће своје муке достојно подносити, спреман да својој госпи принесе још значајнију жртву, али не од какве муслиманске жртвене животиње, већ управо од свог печеног срца. Реализација метафоре је доследно спроведена у опису старчевих мука које више нису само душевне, већ и сасвим конкретне, физичке, као нпр. у стиховима: „али поглед твој љувени / смртно боде тужна деда“ (Ђурђевић 1968: 182).

Баш када бисмо, у самом климаксу градације, очекивали да несрећни старац сконча од силних физичких и душевних мука, долази до његовог наглог и неочекиваног отржењења те спознаје да су сва љубавна очекивања и ламентирања узалудни. Јунаков бол и разочарење прелазе у отворен напад на девојку и одлуку да, сада већ немилу, каурку преда суду, изражавајући сумњу да га је зачарала својим вештицијим моћима, због чега је на тренутак изгубио разум.

Ђурђевић сасвим доследно, у комично-гротескном кључу, разграђује све традиционалне мотиве ренесансне љубавне лирике и варирајући их, успоставља нов однос према канону. У духу муслиманског веровања, а позивањем на своју тренутну животну ситуацију, дервиш је уверен да ће моћ „хамајлије“ коју носи приморати изабраницу његовог срца да га заволи. Попут правога ренесансног витеза, хвалиће се својом снагом, ранијим љубавним успесима, лепотом и господством, при чему комично произилази управо из споја диспаратних елемената, односно несклада између онога што јунак јесте и онога за шта се издаје.

Старац ће понудити девојци на поклон текију са ливадицом на којој би могла пландовати, тигрову кожу, тиквицу, а спреман је да се одрекне чак кашике, каиша и свог штапа, при чему су дарови редом комични због своје неприкладности и безначајности. Ипак, највећа жртва коју је спреман да поднесе својој љубави је одрицање од сопствене вере.

Управо због оваквих љубавних заклињања на верност, његово нагло отржењење запањује читаоца, чиме се постиже ефекат зачудности, а комика дости-

же свој климакс. Старчево призивање суда, које је овде у уској вези са „питањима срца“, као и сама идеја да институција суда разрешава дервишewe љубавне јаде, сасвим је у духу гротескног реализма, односно снижавања апстрактног, узвишеног, идеалног на материјални план и предствља својеврсну ингениозну поенту пева.

Циљ Ђурђевићеве пародије је, као што је већ поменуто, деконструкција целокупне дубровачке ренесансне љубавне лирике, а тај циљ је постигнут барокним ингениозним спајањем комичног са трагичним, ниског са узвишеним и апстрактног са материјалним. Пародичност, како је показано, произилази из несклада стила и тематске грађе. Првенствено уз помоћ реализоване метафоре, Ђурђевић намерно и свесно снижава идеални свет несрећно заљубљеног ренесансног витеза. Реализација метафоре обично води томе да се увиди апсурдна противречност речи, а њено дејство ствара изразито шокантан утисак и комичан ефекат.

Резултат спајања диспаратних елемената је окретање конвенционалног света ренесансног љубавника наглавце, чиме се коначно и неопозиво разграђује канон дотадашње љубавне лирике, али се истовремено ствара нов уметнички свет у којем конвенционални односи и везе престају да важе, јер добијају сасвим нов, комичан смисао и свеж однос према традицији.

Барокна поетика зачудности почива на кршењу правила, мешању жанрова и обртању вредности конвенционалне ренесансне фразеологије и тематике. Разарањем старих конструкција, уметнички свет не престаје да постоји, већ овај поступак претходи стварању нових „отежалих“ форми које враћају перцепцију из „препознавања“ у ново и свеже „виђење“ (в. Шкловски 1969). Суштина барокне поетике зачудности, као и суштина нове конструкције која настаје ингениозним спајањем неспојивих елемената, налази се управо у новом начину коришћења старих поступака, у њиховом новом конструктивном значењу.

Руски формалисти су истицали да сваки књижевни правац у извесном тренутку тражи ослонац у претходним системима. Књижевну еволуцију нису схватили као постепен развитак, већ као процес дијалектичке негације једне појаве од стране друге, чиме се значајно мења однос према традицији. У књижевној еволуцији, дакле, не постоји пуко враћање, него враћање у измењеном облику, што показује Ђурђевићев проседе у *Дервишу*.

Шкловски истиче да дело постоји само на позадини другог дела и схватљиво је само у књижевном систему. Оно се не прима изоловано, а његова форма се осећа у зависности од других дела, а не сама по себи (в. Шкловски 1969), што се, како би то барокни теоретичари рекли, постиже захваљујући ингенијуму који, уз помоћ оштроумља, ствара зачудност. Са друге стране, перцепција уметничког дела умногоме зависи од ингенијума читалаца и њихове способности да уз помоћ сопственог оштроумља досегну циљ уметничког текста, односно естетски ефекат.

## Литература

- Бахтин 1978: М. Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*, Београд: Nolit.
- Голдштајн 1974: S. Goldstein i dr. (ur.) *Povijest hrvatske književnosti*, knj. 3, Загреб: Mladost.
- Ђурђевић 1968: С. Ђурђевић, Дервиш, у: М. Пантић (ур.) *Песништво ренесансе и барока*, Београд: Просвета, 181-189.
- Зоговић 1995: М. Zogović, *Marino i dubrovačka književnost*, Нови Сад: Matica srpska.
- Павловић 1971: Д. Павловић, *Старија југословенска књижевност*, Београд: Научна књига.
- Проп 1984: V. Prop, *Problemi komike i smeha*, Нови Сад: Dnevnik.
- Шкловски 1969: V. Šklovski, *Uskrsnuće riječi*, Загреб: Stvarnost.

### POETICS OF DEFAMILIARIZATION IN STIJEPO ĐURĐEVIĆ' COMICAL POEM *DERVISH*

#### Summary

This work analyzes the poem *Dervish* by Stjepo Đurđević by connecting the Baroque term „defamiliarization“ with formalist concept of „estrangement“. Systematically destroying all phases of the traditional Petrarchan „romance novel“, the author manages to achieve the enstrangement effect. Alteration of the traditional motive of unrequited love makes parodistic essence of the poem. Selecting a hero who becomes a caricature of traditional renaissance lover, Đurđević contaminates the rigid and „worn off“ form of Petrarchan love poetry. Research shows that the main mechanism of Đurđević' method is a process of realization of metaphor, which shifts the meaning of the poem to the grotesque aesthetics. The result of such treatment is the degradation of the canon of Dubrovnik's love poetry, but upon its ruins the author built a new artistic world in which conventional relations cease to exist, getting a new meaning and fresh attitude towards tradition.

*Keywords:* defamiliarization , enstrangement, the realization of metaphor, parody

Milica Čubrilo



Сандра Витковић<sup>1</sup>

Крађујевац

## „ДЕЦЕНТРИРАНИ РЕВОЛТ“ ЛОРЕНСА СТЕРНА У РОМАНУ ТРИСТРАМ ШЕНДИ

У овом раду предочене су неке од могућности постмодернистичког читања романа Тристрам Шенди, Лоренса Стерна. Концепт „децентрираног револта“, преузет из књиге *Поетика постмодернизма* Линде Хачи, полазна је тачка наших разматрања. Метод децентрирања и екс-центрирања јасно је уочљив у наративној стратегији Лоренса Стерна. Отуда се ексцентричност (атрибут којим се квалитет овог романа често истиче) јавља у светлу самосвесног екс-центрирања његове наративне структуре. Овај дисбаланс показује се релевантним и у погледу тумачења жанровске слојевитости којом Стерн пародира енциклопедичност свог доба и у исти мах нивелише значењске нивое овог „романа без романа“. Рад упућује и на Деридину тезу о немогућности закључка, којом се поткрепљује наш став да је Стернова пракса де-центрирања једна типично постмодернистичка пракса.

*Кључне речи:* де-центрирање, реторика прекида, наративни дисконтинуитет, Тристрам Шенди

Ако се читалац упушта у причу са некаквим очекивањима, онда се она у првом реду тичу онога што та прича има да понуди. Традиција којој је Аристотел поставио темеље својом *Поетиком* истиче почетак, средину и крај као неизоставне елементе сваке успешне трагедије, те су тако ови вековима сматрани потком сваког успешног наратива, а стиче се још и утисак да се без њих прича не може ни одржати. Тако се наша представа о овим очекивањима односи на ту, у великој мери, неискорењену читалачку претпоставку о обавезном постојању некаквог почетка, средине и краја који уоквирују низ узрочно-последично размештених догађаја. Ослањајући се имплиците на ову претпоставку, а свестан да је реч о давностеченој навици, Лоренс Стерн настоји да очекивања која су традиционално довођена у везу са искуством књижевне рецепције изневери у корист једног радикално друкчијег приступа. Данас се његов првенац, *Тристрам Шенди*, посвуда наводи као парадигматичан пример прото-(пост)модернистичке романескне мисли, јер својом амбициозношћу парира и савременом роману – представнику оног нарочитог њуха за пластичност (писане) речи и неограниченост наративног дискурса који она твори.

Лоренс Стерн (Laurence Sterne) рођен је 1713. године у угледној али сиромашној породици официра Роџера Стерна, у округу Типерари, на југу Ирске. Трагом Британског пука, породица се морала непрестано селити, па се тако Стерн рано обрео у округу Јоркшајр, на северу Енглеске. Ова несталност обележила је његово одрастање, а интересантно је како се показала симптоматичном и у стилу писања који ће доцније усвојити. Имућни очев брат преузима старатељство над младим Лоренсом 1724. године, и он у мирном, манастирском градићу Халифакс отпочиње своје дуго школовање, које ће 1740. године крунисати звањем *Master of Arts* на Кембриџу. Исте године је рукоположен за свештени-

1 sandra\_vitkovic@hotmail.com

ка, а већи део живота службује као каноник у околини Јорка; но, премда „је целог живота остао у свештеничком звању, по темпераменту, владању и идејама био је световњак и у суштини скептик“ (Пухало 2003: 87). Његов испитивачки дух и склоност ка слободоумљу најизразитије ће се испољити у форми романа, и донети му дуго прижељкивану славу али и врло оштре критике. Вероватно је најпознатија замерка коју му је упутио доктор Самјуел Џонсон, најистакнутији књижевни критичар онога доба, рекавши да је „свако чудо за три дана доста“ те да стога ни „слава Тристрама Шендија није потрајала“ (Волш 2002: 1).

На Стерна су оне повољније критике ипак довољно подстицајно деловале, те је он наставио да пише све до своје смрти, 1768. Међутим, како се релативно касно почео бавити писањем, опус који је за собом оставио прилично је скроман. Објављена су два романа: *Животи и názори благороднога господина Тристрама Шендија* (*The Life and Opinion of Tristram Shandy, Gentleman*) и *Сентиментално путовање* (*A Sentimental Journey through France and Italy*), и уз то још четири књиге проповеди, неколицина есејистичких написа, а постхумно и писма личних преписки. Тристрам Шенди укупно броји девет књига, а ове су објављиване сукцесивно, почев од 1759. па све до 1767. године. Стерн се већ првим томом успео прославити ван граница Велике Британије, а сва је прилика да би наставио да објављује овим темпом да се није разболео и умро, годину дана након што је из штампе изашла последња књига. Тако је роман остао практично недовршен, а како је у њему „фабула [...] у дубокој сенци приповедне форме «вечите недопричаности»“ (<http://www.politika.rs/rubrike/Kulturni-dodatak/t23273.lt.html>), с пуним правом бисмо могли рећи да се није богзна колико ни одмакао од почетка - у живот главног јунака једва и да завирујемо. Све то не успева да нас одврати од читања; напротив, већ смо првом реченицом бесповратно увучени у ову лукаво осмишљену игру приповедног децентрирања. У том смислу, одбијање нормативизама сваке врсте искрсава као најупечатљивија формална одлика романа, а „уколико у његовом компоновању уопште има принципа то је [онда] принцип изненађења и запрепашћења читаоца“ (Пухало 2003: 88).

Задивљује чињеница да Стерну и даље полази за руком да изненади читаоца, и то је сигурно један од главних разлога његове актуелности. Иако ствара у сличној интелектуалној клими и у истим друштвено-историјским околностима у којима стварају и један Филдинг, Ричардсон и Смолет, овај англикански свештеник са том тројицом нема много тога заједничког; са модернистима је „куди-камо приснији“ (Вулф 1956: 242). Његова проза превазилази оквире реалистичког представљања, запоставља композиционе принципе хронолошког приповедања, отима се и читаоцу и писцу на моменте, али нас и осваја својом непомредношћу, те у сваком погледу „стоји на самој ивици романа као рода“ (Пухало 2003: 92). Осим тога, у Стерновој имагинацији има нечег изразито донкихотовског и пантагруелског, луцкастог и субверзивног. Очеvidан је утицај Хјумове и Локове филозофске мисли, којом се углавном служи да би је разобличио на себи својствен, провокаторски начин. Али оно чега се данас одмах сетимо при помени на роман *Тристрам Шенди* јесте његова упадљива сличност са експерименталним покушајима раног модернизма и ауторефлексијом постмодернистичког писма. То одржава живим наше интересовање за дело овог бунтовног романсијера, у ком препознајемо клицу оне узбудљиве књижевне традиције која ће свој процват доживети тек век и по касније. Тако се при сваком осврту на Стернов опус намеће и потреба за једним ширим, (пост)модернистичким контекстом, у оквиру ког се трасира и развој романа као жанра.

За потребе овог рада, послужићемо се термином „децентрирани револт“ који Линда Хачн користи у Поетици постмодернизма (1996: 106) да означи онај посебан етос којим је прожет постмодернистички субјекат. Ова синтагма би се у grubим цртама могла дефинисати као став постмодерне, односно, укупност свега што она конфигурише и налаже – порицање сваког вида одређености, коначности и аутономије. На тај начин се, између осталог, доводи у питање и повлашћени статус центра систематским де-центрирањем и екс-центрирањем сваке структуре која претендује на тотализацију и затвореност. Овај поступак, несумњиво инспириран Деридином реториком, омогућава оштар продор у поље књижевних жанрова, бришући границе међу њима и наново их успостављајући. Романескна форма, која се можда највише радује овом брисању, показала се веома захвалном за бројна савремена књижевнотеоријска истраживања. То је нарочито згодна околност када тумачимо Тристрама Шендија, јер се он на врло допадљив начин одупире правилима приповедне „игре“ и на духовит начин покушава да се ишчупа из жанровске окошталости, преуређујући границе нарације по некој ћудливој, унутарњој логици. У загрљају постмодернистичке реторике, која настоји да расредишти принципе на којима почива процес књижевне канонизације, он постаје изврстан студиј случаја. Својим „зачуђујуће окретним пером“ (Вулф 1956: 238), Стерн изналази најразличитије начине да се супротстави канонизовању жанра који је тек у настајању, и то чини убедљивије него што је било која теорија у стању да својим језиком искаже.

Тристрам Шенди поседује фантастичну антиципаторску моћ, те га стога неретко проглашавају и весником (пост)модернизма. По много чему, он тај епитет и заслужује. Сав загладан у сопствене наративне механизме, овај роман престано себе коментарише, објављујући манифест једне радикално нове технике приповедања на свакој следећој страни.

„Кад човек прича неку повест на овако чудан начин као што ја то чиним, он је принуђен да се стално враћа уназад и унапред да истрчава како би у читаочевој машини све чврто повезао“ (Стерн 1955: 472).

Наратор запада у своје „опсесивно-дигресивне“ интермеце без краја, па се чини да се са таквом причом напоследку никуда неће стићи. То и није далеко од истине, јер насловни јунак на свет долази тек у трећој књизи, а већ му се у шестој губи сваки траг. „Живот прати моје перо“ (Стерн 1955: 620), каже нама он, али ми видимо и да за њим видно заостаје. Постаје јасно да је улога приповедача једина у којој ће нам се Тристрам у потпуности разоткрити. Све остало је епизодног, анегдотског карактера, самим тим и занемарљиво. Ми се више ни не занимамо толико за следеће поглавље с обзиром на то што очекујемо да ћемо се у њему наћи на наредној животној станици главног јунака, већ с обзиром на то што се надамо да ће нас тамо дочекати још који примерак приповедачеве голицаве распричаности.

Заводљив свет *Тристрама Шендија* је „свет у коме се све може догодити“ (Вулф 1956: 238), и то се најјасније запажа у његовој типографској необичности. Стерн успешно барата материјалношћу текста, поигравајући се час са могућностима графичког представљања, час са правилима типографије. Повремено „заборави“ да нумерише страницу, тек да покаже да се и то може (баш ако се хоће). „И сама интерпункција је говорна, не писана, и собом доноси сву звучност и асоцијације гласа који говори“ (Вулф 1956: 238), па иако имамо наратора који је по свему судећи потпуно непоуздан, он успева да приволи читаоца и да са њим

оствари приснији однос. Притом, он непрестано упућује и на предметност књиге (један од јунака изврће књигу наопачке да би у њој пронашао оно што тражи, док други перорезом уклања са папира речи које не иду у прилог његовим предубеђењима „не би ли [...] гребњем ишчепркао из њих неки дубљи смисао“) (Стерн 1955: 235). Слова постају сметња, обичне мрље на папиру које се могу uklonити, преместити, надоместити. Овим поступцима се у читаочеву свест доживљава слика књиге као палимпсеста, нечега што остаје недовршено и увек спремно за нова уписивања. Ту и тамо искрсава покоја страница без икаквих слова: једна црна, једна празна, једна мраморна („разнобојно знамење мога дела!“) (Стерн 1955: 232), а Фенинг сматра да је управо „одсуство мастила“ (Волш 2002: 189) и не(до)речено оно што производи највербалнији учинак.

Тристрам Шенди је, дакле, сав у одступањима, па не треба да чуди чињеница да се о њему често говори као о суштински непрепричљивом „роману без романа“. Стерн се свесно упушта у ову игру децентрирања а дигресије којима се тако обилато служи нису ништа друго до померање граница оквира приче, измештањем центра и кретањем ка маргинама. У сваком погледу, он зна како да искористи ту „бесконачну растегљивост наративног дискурса“ (Портер Абот 2009: 43) и зато ужива у сваком тренутку гипкости коју му овај омогућује. С једне стране, он испитује флексибилност дискурса позивајући се, у исти мах, на два паралелна временска оквира у којима се роман одвија, те тако говори о: 1) догађајима у роману и чину писања, или о 2) догађајима и процесу рецепције, уклањајући границу између света наратије и света приче. Тако читаво једно поглавље чекамо да се два јунака смилују над пишчевим мукама и коначно сиђу низ степенице како би прича могла да се настави, или се мери колико је времена потребно читаоцу да прочита једну епизоду а колико је потребно да се догађаји те епизоде заиста и догоде. „Колики сам део земље пројурио! – [...] док сте ви, Госпо, читали ову повест, и размишљали о њој!“ (Стерн 1955: 518), у чуду узвикује наш Тристрам, док га ми као омађијани пратимо до следећег поглавља. Иако нас уверава да је „тајна вештина писаца да одржавају добре односе међу речима“ (Стерн 1955: 508), ми више нисмо толико сигурни у то да ли су речи међусобно заиста посађане или је посредни нешто друго.

С друге стране, аутор се поиграва и структуром дела, премештајући њене делове у наизглед сасвим провизорном маниру. Предговор се појављује тек у другој књизи, и то тек онда када је писац успео да успава своје јунаке, док је насловна страница романа дата тек у деветој. На тај начин не одлаже се само крај приче, него и њен почетак, а таман када помислимо да смо дошли до места одакле ће се приповест глатко наставити, она се (гле чуда!) баш на том месту прекида и својевољно наставља другим током. Овом вешто спроведеном „реториком прекида“ (Хачн 1996: 108) не само да се онемогућава наративни континуитет, већ се обемишљава и сваки покушај његовог успостављања. Парадоксално, Тристрам свој животопис започиње *ab ovo* (лат. од јајета), односно, од најранијег могућег почетка (буквално, од свог зачетка), али му ипак не полази за руком да на 656 страна<sup>2</sup> обелодани више од пет година свог живота. Но, он поштено и без увијања обзнањује свету да пише „само за радознале и љубопитљиве“ (Стерн 1955: 9), те се зато унапред најљубазније извињава Хорацију што ће се оглушити о његово правило *in medias res*, и додаје: „кад сам се већ латио овог писања, нећу да се држим ни његових калуца, нити било чијих прописа и упутстава“ (Стерн 1955: 9). А о

2 Толико страна броји превод на српски Станислава Винавера (Просвета, 1955.).

томе колико се до самог краја мучи да отпочне било какву повест можда најбоље илуструје реченица из претпоследње књиге, у којој нам се поверава:

„Али сада говорим о томе како се почиње књига, а већ одавно ми је на срцу нешто што бих хтео да саопштим читаоцу [...]. Ствар стоји овако:

Од свих начина да се нека књига започне, који су данас у употреби у целој познатом свету, ја сам уверен да је мој начин најбољи – сигуран сам да је најпобожнији – јер почињем исписујући прву реченицу – а за другу се уздам у Свемогућег Бога.“ (Стерн 1955: 549)

После неколико десетина поглавља (од којих су нека дужине једне реченице, док друга својом опширношћу превазилазе и формална и неформална очекивања), постаје јасно да је „читалац [...] систематски обмањиван од самог наслова“ (<http://www.politika.rs/rubrike/Kulturni-dodatak/t23273.lt.html>), те да више нема никаквих изгледа да ће се то до краја променити. Тристрам је, у том погледу, непоправљиво препреден наратор. Иако нам обећава да ћемо дознати ко је „његова Џени“, за то објашњење ипак остајемо ускраћени. И док стрпљиво чекамо да нам се рашчисти још сијасет нејасноћа, разбацаних овде-онде по тексту, ми се (наивно) предајемо преосталим смицалицама које је аутор за нас у међувремену припремио. Тако, уместо да дознамо понешто о животу и назорима Тристрама Шендија, ми улазимо у распричани свет жучних, и посве несвакидашњих, полемика између Тристрамовог оца, Волтера Шендија, стрица Тобија и каплара Трима. Ови „зналци“ расподејају нашироко и надутачко о свим својим ексцентричним назорима, а ми се постепено упознајемо са теоријама и системима: о именима, носевима, дугмадима, чакширама, зулуфима, власуљама, утврђењима, и још којечему. Најзаступљенији мотив у роману - *hobby horse* (дрвени коњић; а у преводу Станислава Винавера: ђогат, парип)<sup>3</sup>, мономанија сваког од јунака – директно је у вези са овим теоријама, и то нас најзад доводи до закључка да је и сâм приповедач у немилости једне неискорењиве фиксације – писања. Када схвати да је написао и што није планирао, он се јада:

„Зашто то уопште помињем? – Питајте моје перо, - оно води мене, - не водим ја њега.“ (Стерн 1955: 425)

или,

„Али куд сам запео? те мисли ми се роје бар за десет страница пре времена.“ (Стерн 1955: 466)

Као да је и сâм зауздао каквог несташног коњића, Шенди „скаче [тамо-амо] по времену и простору“ (Пухало 2003: 88), док га ми без даха пратимо у стопу. У тој „бескрајној причи о себи самом“ (Портер Абот 2009: 223) не назире се ни почетак ни крај, јер он пише баш онако како заиште његово перо. Писање је, уверава нас, „само друго име за разговор“, а дигресије су „живот и душа читања“ (Стерн 1955: 77). Отуда сама природа разговора у које се упуштају јунаци диктира напредовање у причи и, неминовно, намеће роману испрекидану, ретроградну путању. Опсежним дигресијама и лугајућом тачком гледишта, вели Хачн, оспорава се наративно центрирање (1996: 111). Стиче се још и утисак

3 У Историји енглеске књижевности, Душан Пухало тврди да је израз „хоби“ (скраћено од *hobby-horse*) створио управо Стерн у овом делу (2003: 88). Међутим, употреба овог термина у значењу „личне опсесије“ забележена је и пре Стерна (в. <http://www.etymonline.com/index.php?term=hobby>), па се ми радије опредељујемо за претпоставку да је он напросто заслужан за популаризацију речи хоби у овом значењу.

да је судбина романа у рукама њених јунака и да директно зависи од њихове речитости. Тристрамов отац, самоуки филозоф, природно је даровит за научно полемисање, али су његова реторика и поступци у сталном раскораку. У сличном се глибу налази и наш приповедач – он непрестано обећава причу, али му ова стално измиче. Мари-Лори Рајан, у својој књизи Могући светови, назива ово изразом једног у основи „анти-наративног става“ (Портер Абот 2009: 65). Тешкоће приповедања највише долазе до изражаја у лику стрица Тобија, који неспретно и неартикулисано покушава да реконструише доживљаје из рата, али се сваким новим покушајем све више уплиће у нераспредииво клупко догађаја о којима би да пробеседи. Његове муке достижу врхунац у тренутку када му због речи и сâм живот доспева опасност.

Овај роман тако постаје својеврсна апотеоза дигресије, реторичких умећа и субвезривне моћи речи али је, у исти мах, и темељно сведочанство о поразу речи - о њеним злоупотребима и немоћи спрам животног реалитета, простора и времена. Судбина главног јунака виси о концу ни због чега другог до због његовог имена – оно га, уверава нас наратор, суштински одређује. Роман обилује комичним ефектима који настају као производ довитљивих језичких обрта, каламбура, двосмислености и погрешно схваћених речи. Дисконтинуитет (оно што Линда Хачн назива реториком прекида) није само главно, већ и једино стално обележје таквог наратива. Тристрам говори о свом писању као о махнитом, стрмоглаво опасном јахању (опет, мотив коњића), док на неколико места у роману недвосмислено изједначава свој живот са писањем, што га доводи до немогућности да икада закључи своју аутобиографију. Свестан парадоксалне позиције у којој се нашао, он каже:

„Уместо да напредујем, као сваки обичан писац, у делу које радим – ја сам, напротив, одбачен за толико књига уназад. [...] ако продужим овако, требало би да живим тачно 364 пута брже него што пишем. И из тога произилази, [...] да ћу ја, што више будем писао, имати и све више да пишем.“ (Стерн 1955: 293)

Немогућност било каквог закључка, рећи ће Дерида, произилази из вечите игре, из оног непрестаног кружења елемената и њиховог пулсирајућег постојања. Оно што би усидрило једну структуру, оно трансцендентално означено, напросто је одсутно и то „проширује до у недоглед поље и игру означавања“ (Дерида 1990: 132). Децентрирани револт Лоренса Стерна није ништа друго до самосвесно учествовање у овој игри бескрајних замена. Рушењем конвенција романописања он их није могао укинути, али их јесте у великој мери обесмислио, показавши да је ауторитет са каквим иступају књижевни каноничари, једна корисна али суштински неодржива идеја. Обраћајући се својим читаоцима, Тристрам поставља једно (очито) реторичко питање: „Да ли човек треба да следи правила или правила треба да следе њега?“ (мој превод, Стерн 2009: 193).

И баш као и постмодерна, која се увек служи ониме што жели да оспори, Стерн окупља у свом раду све оне елементе и идеје које жели да обеспредмети (или на било који начин изазове), стављајући их у непознат контекст како би разоткрио скривене механизме. Ипак, нису све наративне стратегије које је употребио сасвим разјашњене. Примера ради, критичари се и даље споре око Локовог метода асоцијација –једни сматрају да је Стерн, користећи га, извргао руглу и Лока и његову теорију (као што је, уосталом, и толике друге филозофе и филозофеме), а други веле да је тиме желео да покаже могућности које употреба овог метода у писању отвара. Но, чињеница је да га је то битно издвојило из традиције грађанског романа осамнаестог века, и да је тиме успео да колико-толико раскр-

чи пут ка месту на ком се бележи слободан ток свести. Изазивање романескних закономерности и граница постигао је на још један начин: преплитањем различитих жанрова и дискурзивних пракси. Тако саставни део текста чине проповеди, правна документа, текстови на латинском и француском, путописи, љубавне приче, писма, рекламе, епитафи, и још много тога. Осим што овим поступком пародира енциклопедичност свог доба, он доказује и то да је роман у бити један неистражен терен, те да је сваки нормативизирајући импулс само кочница ка његовом даљем развоју. Његов подухват је, посматрано са данашње тачке гледишта, чиста деконструкција: ту нема ничег разарајућег, деструктивног. Напротив, све је стављено под упитнике, сваки поступак апострофиран. Речју, његов роман је изразио самосвестан, што га сврстава у метанаративну фикцију првога реда.

Децентрирани револт Лоренса Стерна може се посматрати и у светлу његовог заузимања за читаоца, будући да се све време упиње да га, на овај или онај начин, динамизује и укључи у процес настанка дела. Аутор, који је традиционално центар наратива, повлачи се на маргине како би уступио место читаоцу. Тиме се помера и средиште одговорности у произвођењу значења, али и у писању још ненаписаног, какав је случај са празном страницом остављеној читаоцима да је сами попуне. Свет приче и свет нарације се нехотице преклапају, а у оквиру овог другог долази до (опасног) зближавања наратора и наратора, и „ми смо [онда] близу живота како се то само може бити“ (Вулф 1956: 239). Међутим, извесност нараторовог статуса се губи чим је стављен на ниво приче, углавном стога што је и у њој све врло неизвесно. Он је уврштен у редове које није лично исписао, али који га позивају да их преуреди и допуни по сопственом нахођењу. На неким местима у роману се појављују и речи охрабрења читаоцима који се упуштају у ову игру. „Дефинисати – то значи изразити сумњу“ (Стерн 1955: 224), оправдава Тристрам своју недореченост. Али то постаје изврсна шанса за читаоце, наставља он, јер они у том случају могу да преузму ствари у своје руке, да изврну наопачке штиво које читају и истресу из њега неки нови смисао (као каплар Трим), или да перорезом урежу ново значење, за своје потребе, како то чини Волтер Шенди.

У децентрираном свету, каже Линда Хачн, постоји једино ексцентричност (1996: 111). Центар се одржава само као фикција, његово постојање је функционално. Није случајност да критичари најрадије описују Тристрама Шендија користећи управо реч „екцентричност“, и то у њеном пуном сјају. Посматран из угла поступка децентрирања, овај опис поприма додатно значење, и алудира на подривање жанровских конвенција, разоткривање ограничења центра, увлачење читаоца у средиште нарације, брисање и постављање граница. Сви ти поступци показују у којој мери је Стерн успео да демистификује процес читања и писања, оставивши нам у аманет дело да посведочи да је могуће бавити се једним „озбиљним“ послом а успут се и силно забавити. Јер, не треба заборавити да он пише увек и искључиво „против суморности“ (Стерн 1955: 308), што најбоље сумирају Тристрамове речи којима нам поручује следеће:

„...пишем једну безбрижну, уљудну, забавно-бесмислену, ведру књигу Шендијевку, која ће годити срцима свих вас –

А и главама свих вас, - ако је будете разумели.“ (Стерн 1955: 446)

## Литература

- Волш 2002: M. Walsh, *Longman Critical Readers – Laurence Sterne*, Edinburgh Gate: Pearson Education Limited.
- Вулф 1956: В. Вулф, Есеји: избор, Београд: Нолит.
- Гордић-Петковић, Владислава, „Ексцентрични експеримент“, чланак у листу Политика online. <<http://www.politika.rs/rubrike/Kulturni-dodatak/t23273.lt.html>> 14.03.2013.
- Дерида 1990: Ž. Derida, *Bela mitologija*, Novi Sad: Bratstvo-jedinstvo.
- Ковачевић и др. <sup>2</sup>1991: I. Kovačević, *Engleska književnost II*, Sarajevo: IP „Svjetlost“ D.D. Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Портер Абот 2009: H. Porter Abot, *Uvod u teoriju proze*, Београд: Службени гласник.
- Пухало <sup>7</sup>2003: D. Puhalo, *Istorija engleske književnosti XVIII veka i romantizma (1700–1832)*, Београд: Трeбник.
- Стерн 1955: Л. Стерн, Тристрам Шенди, Београд: Просвета.
- Стерн <sup>2</sup>2009: L. Sterne, *Tristram Shandy*, Ware, Hertfordshire: Wordsworth Classics.
- Хачн 1996: L. Наџион, Decentriranje postmodernog: eks-centrično, u knjizi *Poetika postmodernizma*, Novi Sad: Svetovi. (105–132)

### “THE DECENTERED REVOLT” IN LAURENCE STERNE’S *TRISTRAM SHANDY*

#### Summary

This paper points out the potential for a postmodernist reading of Laurence Sterne’s *Tristram Shandy*. We begin with “the decentered revolt”, a concept borrowed from Linda Hutcheon’s *A Poetics of Postmodernism*. Since Sterne uses the method of de-centering and ex-centering as part of his narrative strategy, the eccentricity that this novel usually boasts of is now seen in the light of its ex-centering, self-reflexive narrative structuring. This disbalance is also pertinent to the multilayering of genres that Sterne employs to parody the encyclopedias of his own time and, at the same time, to level the semantic levels of his “novel without a novel”. Finally, the paper makes references to Derrida’s claim on the impossibility of conclusion, by means of which it supports its own claim that Sterne’s practice of de-centering is typically a postmodernist one.

*Key words:* de-centering, rhetoric of interruption, narrative discontinuity, *Tristram Shandy*

Sandra Vitković



Лена Љ. Тица<sup>1</sup>

## ПРИСТУПИ ЖЕНСКИМ ЛИКОВИМА У *ОТЕЛУ* ОД ЕЛИЗАБЕТАНСКОГ ДОБА ДО ДАНАС

Рад сагледава критичка проучавања женских ликова у *Отелу* и њихово приказивање на сцени почев од седамнаестог века па све до данас. Нагласак је стављен на промене у приступу ликовима Емилије, Дездемоне и Бјанке у зависности од периода у коме се посматрају, а разлози за ове промене проналазе се превасходно у утицају који патријархално друштво има на критичаре и режисере у погледу женских ликова. Овај утицај има нарочито негативни карактер током осамнаестог и деветнаестог века када је интерес за женске ликове био знатно ослабљен. Међутим, феминистички покрети који се појављују у двадесетом веку отвориће врата за нова проучавања ових ликова, за њихове смелије интерпретације на сцени, али и за низ адаптација ове драме које у фокус стављају управо Дездемону, Емилију и Бјанку.

*Кључне речи:* патријархално друштво, жене, родна политика, критичка проучавања, позориште

Из данашње перспективе, Шекспиров готово невероватан увид у логику патријархалног друштва, коме је и сам припадао, и његова свест о проблемима и искушењима са којима се суочавају жене у таквим друштвима омогућили су да створи извештан број женских ликова које карактерише завидна отпорност и изузетно реални одговори на живот. Неке од њих (попут Клеопатре, Паулине и Кејт) доказују да су способне да постигну моћ – ако не над друштвом у целини, онда макар над самом собом. Нажалост, већину женских ликова у Шекспировим трагедијама, а међу њима и три јунакиње *Ошела*, у потпуности уништава поредак који жене искључиво претвара у објекат сексуалне и родне експлоатације и у коме је њихов опстанак доведен у питање.

Дездемона, Емилија и Бјанка су жене различитих друштвених положаја, различитих занимања и различитих склоности. Међутим, повезане су самом чињеницом да су *жене* у патријархалном друштву, у коме бити жена подразумева потпуну сагласност са жељама мушкараца. Током драме, све три ће бити неправедно оптужене за блуд и неверство, и све три ће подједнако патити због ове оптужбе која је представљала „најдоступнији начин напада на женин углед“ (Жардин 1996: 25). И Емилија и Дездемона и Бјанка озбиљно схватају ову оптужбу, али се са њом носе на другачији начин. Сваки од ових начина на крају ипак добија трагични епилог.

Шекспирове визионарске бравуре којима се служио приликом осликавања ових ликова, који су у много чему испред свог времена, чини њихова тумачења и интерпретације на сцени неисцрпним и неодољивим за бројне критичаре и режисере већ више од четири века, нарочито данас, када се може дискутовати о томе да ли су феминистички покрети довели патријархално друштво до ивице изумирања.

1 lena.tica@ftn.kg.ac.rs

## ДЕЗДЕМОНА: ОД СВЕТИЦЕ ДО ГРЕШНИЦЕ

Према Бредлију, једном од најистакнутијих тумача Шекспировог дела који је, несумњиво, и један од *Отелових* најватренијих присталица, разлог због кога је *Отело* „најтрагичнија од свих трагедија“ је управо Дездемнина патња која је, по њему „скоро најнепоношљивији приказ“ који Шекспир нуди (Бредли 1905: 145). Сцене насиља над женама у овој драми изазивале су реакције публике чак и од првих забележених извођења почетком седамнаестог века. Драма је највероватније написана крајем 1603. године и од самог почетка била је један од најпопуларнијих Шекспирових комада. У том периоду још увек је у елизабетанском позоришту била присутна традиција по којој је женама било забрањено појављивање на јавној сцени па су ликове жена тумачили млади мушкарци. Порекло ове традиције може се приписати тада свеприсутном мишљењу да се жене не могу сматрати друштвено-историјским субјектима, и њихово деловање мора остати ограничено на домаћем простору, у њиховим домовима, док је позориште по конвенцији јавни простор. Без обзира на то, Дездемоне коју су играли мушкарци, успевале су да у потпуности изазову саосећање код публике. Хенри Џексон, у својој забелешци о извођењу *Отела* из 1610. године пише о моћи ове драме да гледаоце доведе до суза, поготово у сцени у којој „славну Дездемону у нашем присуству убија муж [а која] самим својим ликом изазива сажаљење посматрача“ (Нил 2006: 9). Илузија је за њега била потпуна<sup>2</sup>.

Оваква пракса трајала је све до 1662. године када краљ Чарлс II издаје декрет којим налаже да од тог тренутка све женске ликове морају играти жене. Занимљиво је да се прва професионална глумица у Енглеској, Маргарет Хјуз, први пут појавила на сцени како би заиграла баш улогу Дездемоне<sup>3</sup>. Убиство њене Дездемоне завредило је место у дневнику Семјуела Пеписа, који бележи бурне реакције публике. Скоро два века касније, француски романописац Стендал забележио је невероватан догађај током америчког извођења ове драме 1822. године: војник из Балтимора, видевши да се Отело спрема да убије Дездемону, узвикнуо да у његовом присуству никада „проклети црнац неће убити белу жену“ и потом, испалио метак и ранио глумца који је играо Отелу. Стендал је још тврдио да „не прође година, а да новине не објаве сличне приче“ (према Нил 2006: 8).

Међутим, коментари критичара на почетку нису пратили реакције публике. Шекспирова храброст да јавно прикаже бескрупулозност и окупност система у коме је живео дуго времена неће наићи ни на какав одјек код његових критичара и теоретичара. Положај жена у патријархалном друштву онакав какав је приказан у драми неће увек изазвати довољну пажњу. Тако је Томас Рајмер, један од првих који је критиковао Шекспирове комаде и за кога *Отело* није био више од „крваве фарсе“, није имао никаквих сумњи да срце радње лежи у односу између Јага и Отелу. Дездемона, која због своје лаковерности и пасивности доприноси свеукупној неуверљивости заплета, има искључиво инструменталну улогу у драми у којој доминирају мушкарци (Нил 2006: 101).

И у наредна два века мишљења критичара се неће много променити. Овај период, обележен као Романтизам и Викторијанско доба, довео је до индустријске и културне револуције у Британији и на континенту, а жене почињу да стићу све израженије улоге у јавном животу. Запослена, самостална жена више није

2 Штавише, Џексон употребљава фразу *illa Desdemona* („та Дездемона“) која нам указује како је ова хероина већ на рано јакобинској сцени постала један од познатијих ликова (Нил 2006: 100-101).

3 [http://en.wikipedia.org/wiki/Margaret\\_Hughes](http://en.wikipedia.org/wiki/Margaret_Hughes). 19.03.2013.

неуобичајен призор, а ни развод брака више се не сматра неприхватљивим решењем. На свим подручјима осетно је лагано слабљење патријархалног поретка, па и не чуди што се власти свим силама труде да га одрже тако што гуше гласове који подстичу промене. Цензура ће, наравно, бити присутна и у позоришту. Улоге Дездемоне, Емилије и Бјанке у осамнаестом и деветнаестом веку биће знатно ослабљене. Већи део њиховог текста биће исечен са циљем пречишћавања женског неприкладног говора. Као последица овога, на почетку драме Дездемонино независност духа ће бити знатно умањена, а то је управо оно што је чини тако привлачном модерној публици.

Радња *Ошела* почиње у типично „мушком свету“, а прича коју прво чујемо о Дездемони до нас долази кроз три различите „мушке“ верзије: Јагове, Бранциоове и Отелове. За свог оца, Бранциоа, она је оличење женствености, неспособна за самовољу или апетит, типична женска фигура у патријархалном друштву:

„...девојка та,  
Плашљива, кротка, тиха духа, чија  
Жеља је пред самом собом црвенела“ (1.3.98–100)

По његовом мишљењу, Дездемонино бекство и њена љубав према Отелу су бесмислени, „грешка природе“, њено понашање може се једино приписати магији којом ју је Отело опчинио.

С друге стране, Отелова прича нас уводи у једну сасвим другачију визију Дездемоне. Ова Дездемона није ни покорна ни незрела, већ потпуно способна за љубав и страст и чак прва направила корак у њиховом удварању. Управо је тај њен екстремни чин - удаја без родитељског пристанка, испод свог друштвеног статуса, и изван своје расе - разбио родне баријере Млетачког патријархалног друштва. На тај начин, Дездемона представља директну претњу мушком ауторитету, тако озбиљну претњу да главни (мушки) сенат државе одлаже свој посао - рат. За тренутак, мушкарци ће престати да доказују своју мушкост једни другима како би чули Дездемонину причу (в. Синфиелд 2003: 65).

Приликом свог првог обраћања, Дездемона испољава достојанство, искреност и здрав разум, она одлучно признаје своју дужност према оцу за „живот и образовање“ које јој је подарио, а који дефинишу њен положај ћерке, али, са друге стране, инсистира на томе да је сада њена примарна дужност дефинисана изабраним положајем друге:

„Племенити оче,  
Своју дужност видим овде подељену.  
Вама сам дужна за живот, васпитање;  
Обоје ме уче како да вас штудем:  
Дужна сам вам тол'ко кол'ко сам вам кћи.  
Ал' овде је муж мој, и дужност што ми мајка  
Имаше спрам вас изнад оне према  
Оцу свом, и ја је признајем сад Марву,  
Моме господару.“ (2.3.192–200)

У неустрашивој искрености свог говора, она показује савршен баланс објективног (ви) и субјективног (ја), баланс између разума и страсти, осећаја дужности и независног самопоштовања (в. Гренан 1987: 285). И управо је ова Дездемона, на почетку драме, која стоји пред мушкарцима из сената, када целокупно мушко друштво стоји и слуша једну женску особу, тренутак у коме је она најмоћ-

нија. Међутим, онога трена када државници „прихвате“ њен брак, Дездемонино моћ се завршава (в. Синфиелд 2003: 67).

Независност и самопоштовање Дездемоне са почетка драме, које она испољава у односу према оцу, али и у исказивању своје љубави према Отелу, нису, међутим, сматрани прикладним у раномодерном периоду. Исто тако, током скоро читава два века, постало је уобичајено да се трећа сцена четвртог чина, односно Дездемино спремање за постељу у којој ће убрзо бити убијена, у потпуности избацује. Иако се може помислити да би сентиментализам којим обилује Дездемонино песма о врби потпуно одговарао романтичарском укусу овог периода (Нил 2006: 101), разлози за избацавање ове сцене били су много дубљи.

Сцена се фокусира на мушко-женске односе, онако како их виде и доживљавају жене, а Ејмон Гренан (1987: 277) ће је, много година касније, означити као „најдраматичнију и најубедљивију сцену у целом Шекспировом опусу“. Ово је заправо једина сцена у драми у којој две жене разговарају слободно, без надзора мушкараца. Атмосфера овог заштићеног женског кутка оптерећна је надолазећим насиљем које лебди у ваздуху, а кога су и обе жене и публика свесни. Дездемонино прича о Варвари и песма о врби јесте место на које она преноси сопствене емоције, своју усамљеност и интуицију сопствене смрти. Када се песма исувише приближи стварности, Дездемона је прекида и, уз изненадну свест о мушкарцима: „О ти људи, људи!“ (4.3.59), започиње тему о неверству и сексуалном моралу – разлог због кога ће обе ове жене ускоро бити мртве. Дездемона изражава безазлену, скоро детињасту наивност у својој сумњи да постоје такве жене које варају своје мужеве. С друге стране, Емилијин одговор почиње искреним признањем да „има и таквих [жена], свакако“ (4.3.62) и да би могла чак и себе да замисли како чини прељубу, али одмах затим повлачи то, рекавши да би „рашчинила“ оно што је учинила, потврђујући да су, у свету ове драме, гласови жена увек обележени кривицом, порицањем и репресијом. Емилија затим тврди да ако би то и урадила, урадила би то само за добробит свог мужа („па која не би направила свог мужа рогоњом ако би га створила монархом“ (4.3.103–104)). Али њен покушај да сузбије своју огорченост према двоструким стандардима мушкараца није у потпуности успешна, и она завршава свој говор подужом тирадом против мужева (Буз, 2003: 38–40):

„Али, мислим да су  
мужеви криви за пад својих жена:  
Било што попусте у дужностима својим  
И у туђа крила проспу наше благо,  
Ил’ што нас из јетке љубоморе баце  
У стеге, или нас туку, из ината  
Смање своту што су давали раније.  
И ми имамо жучи, и мада смо  
Мало милостиве, ми ипак имамо,  
И осветољубља. Нек’ су људи свесни  
Да и њине жене знају осећати  
Као и они, да виде и миришу.  
Да имају нешце за слатко, кисело,  
Као и мужеви. Што нас замењују  
Другима? Је ли то забава? Мислим  
Да јесте. Је ли то страст? Мислим јесте.  
Је ли то нека слабост која греша?  
И то такође. Па зар ми немамо  
Страсти и жеља, забава, слабости

Као и људи? Па нек' поступају  
 С нама како треба и уз пажњу сву,  
 Знајући да њина зла уче нас злу.“ (4.3.82–105)

Овај субверзивни протофеминизам којим одише Емилијин ватрени говор био је прави разлог због кога у осамнаестом и деветнаестом веку, па чак и касније, ова сцена није имала своје место на енглеској позорници, а у највећем броју случајева, ни на континенту. Можда још важније од тога је да две жене у овој сцени говоре језиком који за тренутак престаје да буде језик патријархалног друштва, а постаје оно што би данас Урсула ле Гин назвала „језиком мајке“<sup>4</sup>, језиком који повезује, уме да слуша, верује и нуди искуство као једину истину. Дездемона и Емилија у овој сцени управо то и чине, оне чују једна другу, преносе своје искуство једна другој, ма колико оно било различито. Овакву размену личног и потпуно искреног поверења патријархално друштво је у потпуности цензурирало.

На енглеској позорници, приступ Дездемонином лику у осамнаестом и деветнаестом веку био је, без преседана, сентименталан. Монотони патос, као кључна особина викторијанских Дездемона, почиње да ишчезава тек крајем деветнаестог века када се Дездемонином лику коначно враћа снага. Глумица Елен Тери, која је у Великој Британији уживала статус водеће шекспиријанске глумице на преласку из деветнаестог у двадесети век, у својој интерпретацији Дездемоне 1881. године нагласиће отпорност и комплексност Дездемониног лика. За њу, Дездемона „је јака, а не слаба... по својој природи она је неконвенционална“ (Ћрема Нил, 2006: 103). Овакв приступ олакшао је донекле и разумевање Отелове апсурдне лаковерности. Међутим, без обзира на ово делимично померање перспективе са које се посматра Дездемонин лик, већина критичара са почетка двадесетог века задржаће став о невиној и наивној хероини. А. С. Бредли, најпознатији међу њима, Дездемону види као беспомоћно пасивну жртву незаслуженог мучења. По Бредлију, њена природа је бескрајно љупка, а њена љубав безусловна. Она је искрена и поседује „небеску чистоту срца“ и идеализам светитеља (Бредли 1905: 164–167). У сличном маниру, пола века касније, Ирвинг Рибнер пореди Дездемону са Христом. Он тврди да је Дездемона одраз Христа на земљи и у целом тексту проналази много недвосмислених доказа за ову тврдњу. Њена љубав према Отелу је љубав ума и разумевања, а не тела и разуздане страсти. Та љубав има свој завршетак у њеном жртвовању и коначном искупљењу. Она (попут Христа) пролази кроз искушење које је паралелно Јаговом завођењу Отела, али је Емилија та који јој нуди мамац зла у сцени у којој се припрема за кревет.

4 У свом обраћању студенткињама Брин Мар колеца, Урсула ле Гин прави разлику између две врсте језика, које условно назива језиком мајке и језиком оца. Језик оца јесте језик моћи, језик мисли и објективности, али није и језик разума. То је језик који раздваја, а не спаја, језик који има само један правац, који не уме да слуша, већ само да тврди. За разлику од њега, језик мајке очекује одговор. То није проста комуникација, већ веза, однос који се успоставља. То је језик који је увек на ивици тишине и песме – управо онај језик који нам нуди Дездемона не само у овој сцени већ и током читаве драме. Емилија, са друге стране, не говори увек језиком мајке. Врло често она поприма особине мушкараца из патријархалног друштва, поприма језик којим причају мушкарци. Можда је разлику између ове две врсте језика најлакше уочити у разговорима које Отело и Дездемона воде након треће сцене трећег чина. Након Јагове трансформације, Отело за Дездемону постаје, речима Ле Гинове, „камено уво“, уво које неће да слуша. Њихови дијалози од тада постају серија ћорсокака у којима Отело константно захтева марамицу, а Дездемона одбија да призна да ју је изгубила. (<[http://serendip.brynmawr.edu/sci\\_cult/leguin/](http://serendip.brynmawr.edu/sci_cult/leguin/)> 20.03.2013.)

Она ипак успева да се одупре том искушењу и да касније, зло којим је окружено њено убиство искупи праштањем и добронамерношћу (Рибнер 1960: 112-113).

Врхунац овакве визије Дездемоне вероватно је постигнут у филму Орсона Велса *Отело* (1952), где је Дездемона сведена на жртву презриве мизогиније која своју патњу подноси готово без речи.

Појава феминистичких приступа средином двадесетог века доприноси томе да се Дездемонин лик, а још значајније, и друга два женска лика, знатно отворе, како у позоришту тако и у критичким тумачењима. Глумице које су играле Дездемону у двадесетом веку претварају овај лик у надахнуту, пркосну хероину која храбро истрајава у својој љубави према Отелу. Неке од њих наглашавају Дездемонину сексуалност, док друге истичу њену смелост и независност. Тако ће, на пример, у режији Роналда Еира Дездемона на Кипар доћи у војничкој униформи што критичаре изазива да у њеном лику виде чак и Јованку Орлеанку (Нил 2006: 105). Међутим, критичари су сада такође спремнији да јој суде строже проналазећи бројне грешке у њеном карактеру. Њено коначно ослобађање Отела кривице, које је претходно изазвало сентиментално одобрење, сада је гледано са подозрењем. Због њеног смелог бежања од куће и неустрашивог говора пред Сенатом, неки критичари иду чак толико далеко да Дездемону посматрају као демона који се први одметнуо од Бога, а њен преступ је у томе што је прекорачила границе које је поставила патријархална заједница (в. Буз 2003: 35). За неке критичаре она је крива као Отело или чак кривља од њега за сопствену смрт, а разлози у прилогу овој тврдњи се углавном налазе у њеном разговору са Емилијом. Орлинова (2003: 4) цитира Розенберга који иде још даље када набраја разлоге за Дездемонину кривицу. За њега, она лаже свог оца, проси Отела, уплиће се у еротску дискусију са Јагом, меша се у посао свог супруга, лаже га, итд.

Дездемонин коментар: „Тај Лодовико | наочит је човек!“ (4.3.35), довео је критичаре до поделе на оне који је виде као светицу и оне који је виде као блудницу. Прва група отписује овај коментар као ирелевантано брбљање жена, а друга га види као доказ њеног сексуалног интересовања за мушкараце, или подсећање на „богате, отмене младиће“ које је одбила. Ванита (1994: 355) цитира Гарнерову, која тврди да је Дездемона свакако свесна грешке коју је направила и да несвесно жуди за човеком као што је Лодовико. Међутим, овај коментар би се пре могао тумачити као ироничан, ако се зна да је Лодовикова улога у драми представљена као неуспех Дездемонине породице да је заштити.

## ЕМИЛИЈА И БЈАНКА: ФЕМИНИЗАМ УЗВРАЂА УДАРАЦ МИНУЛИМ ВЕКОВИМА

У другој половини двадесетог века феминисткиње попут Гарнер, Дусинбер, Нили и Жардин фокус стављају на патријархална друштва из периода у коме је Отело написан и захтевају ригорознију историјску специфичност у тумачењу Отелових женских ликова. Њихов највећи допринос је у томе што коначно у први план стављају Емилију и Бјанку, чија тумачења постају чак и важнија од Дездемониних за разумевање родне политике раног модерног периода (Орлин 2003: 1–6).

Значај Емилијиног лика и раније је истицан у структуралном смислу, али тек сада пажњу привлачи истраживање мотива који је наводе да превари Дездемону. Бредлијева ранија тврдња да је Емилија све урадила из чисте глупости или једноставне жеље да удовољи свом мужу, одбацује се као фриволна, а критичари

у њеном понашању проналазе много уверљивије разлоге. Бергер пореди Емилију са слушкињама из комедија које помажу у издаји своје господарице како би забавиле себе или свог љубавника. Према њему, један од њених мотива је „друштвено одређено задовољство у гледању претпостављених који се недолучно понашају или пате“. По овом објашњењу Емилија се приближава Јагу и његовој егзистичној жељи да уништи свог претпостављеног.

Други мотив може се потражити у односу Емилије и Јага. У том контексту, њена тишина може се приписати страху или беспоговорној послушности свом мужу које друштво у коме живи захтева од жене<sup>5</sup>. Такође је могуће да Емилија жели да докаже Дездемони да ни њен брак није изузетак од других бракова у такозваној „Венецијанској брачној игри“ коју и Јаго (II.1.) и Емилија (IV.2.) описују Дездемони. Емилија сматра себе (и свог мужа) играчем у овој игри и она је игра из забаве. С друге стране, Дездемона одбија да игра ову игру и њен атипичан брак са Отелом сугерише на добар почетак кршења правила игре. Када се Отело, полагањем свог поверења у Јага, укључује у игру, Дездемона и даље себе представља као изузетак, негирајући његову љубомуру. Бергер указује на то да Емилија ставља Дездемону на тест како би јој показала да ни Отело, ни њен брак никако нису изузетак и да ни Дездемону не може заобићи свеprisутна мизогинија у којој се рат између полова узима здраво за готово (Бергер 2003: 116–122).

Оваква и слична тумачења Емилијиног карактера чине њен лик занимљивим и траженијим за интерпретацију на сцени, а, у не мало случајева, и плаћенијим (Нил 2006: 102). Савремени продуценти у њеном односу са Јагом виде узнемирујуће огледало садистичке институције брака у коју понире Отелова веза са Дездемоном. Традиција да се улога Емилије додељује старијим глумицама, како би њено искуство и низ година брачног експлоатисања изгледало уверљивије, прекинута је 1979. године када је Роналд Еир улогу Емилије доделио доста млађој глумици. Овим је и Јагова сумња у неверство своје супруге постала уверљивија, а њено „Година, две не покажу нам мужа“ (3.4.100) успоставља упадљиву паралелу са изненадним Дездемониним разочарењем у брак (Нил 2006: 107). Десет година касније у режији Тревора Нана трагично запостављена Емилија постаће емотивни центар драме. Нан ће још изрежирати последњу сцену тако да умирућа Емилија (а не Отело) хвата за руку Дездемону, наглашавајући тако ову малену заједницу изолованих, незаштићених и малтретираних жена (Нил 2006: 107).

Рут Ванита инсистира на томе да Дездемона и Емилија умиру на исти начин и из истих разлога. Иако су Отело и Јаго ти који задају последњи ударац, и Дездемону и Емилију убија патријархално друштво, односно равнодушност свих осталих мушкараца у драми да их заштите. Ово питање постаје још озбиљније када се узме у обзир да је њихова интервенција представљена као сасвим могућа. Патријархално друштво заправо подразумева да су брачни односи и брачно насиље приватни, а жена се сматра власништвом свог супруга. Оваква друштва одобравају, па чак и подстичу убиство неверне супруге. И Дездемона и Емилија су убијене јер су „неверне“ у очима својих мужева. Дездемона је наводно неверна физички, а њен положај у млетачком друштву је још више отежан због друштве-

5 Међутим, гест којим му она даје марамицу наводи на помисао да она његово понашање посматра више као изазов него као нешто од чега би требало да се плаши. Она чак и исмева његову љубомуру (IV 2.141), када каже да је Јаго једном сумњао на њу и Отела. Знала је да он није био искрен као што се то чинило, можда га је сматрала за „својевољног“ или чудака, али нема назнака да га је икада сумњичила за зликоваца.

них предрасуда према њеном мужа, као и чињеници да је она сама одобрила свој брак. Њено убиство је заправо само завршни ударац дуготрајног насиља и мучења које јој наноси Отело током драме, у присуству осталих ликова који на то остају слепи.

Емилија је такође убијена зато што је „неверна“ свом мужу, бирајући уместо тога да буде верна Дездемони. Њено убиство открива све недостатке овог мушког друштва чак упадљивије од Дездеминог, јер је она заправо убијена у присуству тих мушкараца који намерно не желе да је заштите. Њено убиство прати само „Она пада: своју жену је убио“, али нико од мушкараца, иако наоружаних, не покушава да јој помогне. С друге стране, они одмах разоружавају Отелу кад покуша да убије Јага, спасавајући притом убицу, а не жртву. Овим је поново потврђена логика патријархалног света, у којој се насиље између два мушкарца сматра јавним, док насиље између мушкарца и жене остаје у приватним оквири-ма (Ванита 1994: 338–350).

Родна питања која се постављају кроз ликове Дездемоне и Емилије, постају још чешћа и израженија када се помисли на Бјанку, чија улога, иако на први поглед минорна у самој радњи, има и те како значајну симболичну функцију. Као проститутка, она наглашава тему злостављања жена која лежи у срцу ове драме (Гренан 1987: 282). Међутим, традиција по којој су улоге Дездемоне и Емилије биле знатно ослабљене у осамнаестом и деветнаестом веку довела је до тога да Бјанкин лик буде чак у потпуности избачен са сцене (Нил 2006: 108). Иако у том периоду проституција није страна ни на улицама ни у салонима, интересантно је да је Бјанкин лик, и у критичком смислу и што се тиче интерпретација на сцени, пажњу завредио тек у другој половини двадесетог века. Па и тада ће већина критичара следити образац по коме се Бјанка немилице карактерише као куртизана. Они се не труде да даље развијају њен лик, свесни чињенице да је Отело драма која представља доминантан мушки поглед, по коме је женственост нераскидиво повезана са слабашћу и промискуитетом, а све жене се класификују као грешнице. Мејнард Мек нуди интерпретацију Бјанке по којој је она у ствари одраз у огледалу Дездемоне наводне промискуитетности, јер на сцену ступа тек након што Отело по први пут назове Дездемону блудницом (*према* Пектер 1998: 364–366).

Тек ће се Едвард Пектер дубље позабавити Бјанкиним ликом и препознати њен симболични значај у драми. Пектер поставља једно од најважнијих питања у вези Бјанке које остаје у центру пажње критичке мисли и до данашњег дана: „Зашто би Бјанку звали курвом?“ Иако је на листи ликова Бјанка идентификована као куртизана, данас је познато да није Шекспир састављао ове листе, већ каснији уредници. У свом есеју, Пектер покушава да пронађе разлоге због којих би ови уредници то урадили када једино што о Бјанки могу да сазнају из самог текста јесте да је она економски и сексуално независна жена (она има своју кућу на Кипру), која је заљубљена у Касија. Најочигледније објашњење за то је чињеница да је сви остали ликови тако зову (проститутком, блудницом, бедницом, бестидницом). Јаго ће бити први који је тако назива, али зашто би публика поверавала Јагу, када знају на шта је све спреман. Могли бисмо исто тако закључити да то што је и други ликови тако зову није ништа друго до Јагов утицај (Пектер 1998: 364–370).

Што се тиче сцене, поменуто Нанова продукција из 1989. године по први пут ће улогу Бјанке доделити глумици афро-америчког порекла и тиме закомпликовати питања пола и расе, подвлачећи паралелу између Бјанке и Отелу (Нил 2006: 108).



Крај двадесетог века одликује и бујица адаптација разних Шекспирових комада, а *Ошело* постаје трагедија коју садашње генерације најчешће бирају. Ако је *Хамлеј* представљао уточиште за позно романтичарску усамљеност, а *Краљ Лир* огледало човечанства у освит и након другог светског рата, питања расе и рода која поставља *Ошело* ће коначно бити препозната у тренутку када долази до деколонизације и реколонизације, у тренутку у коме је изворни патријархат у изумирању, али је повратак на матријархат исто тако немогућ као и раније. Неке од *Ошелових* адаптација фокусирају се искључиво на женске ликове виђене у овом новом светлу. Таква је, на пример, феминистичка обрада *Дездемона: драма о марамици* у продукцији Пауле Вогел из 1979. године. Насловом се Вогелова иронично осврће на Рајмеров коментар како би драму требало назвати *Трагедија марамице* (Нил 2006: 4). Ово је сатира у којој се изнова поставља питање да ли је Дездемона крива, односно, какав би био наш став уколико би се показало да Дездемона није невина. Она је представљена као надмена и духовита млада жена из више класе која, пошто је спавала са целом Отеловом трупом, задирује своју слушкињу Емилију причама о брачним неверствима. Емилија, насупрот првобитном извору, има више моралне стандарде од своје господарице, а у промоцији свог супруга Јага види шансу да је остави богатом удовицом. Бјанка је Дездеманина пријатељица која води највећи бордел на Кипру. Али, ма колико њихове приче биле дрске и неприкладне, суштина и ове драме лежи у њиховој жељи да побегну из патријархалног система у којем ниједна од њих нема шансе да преживи уз Отелову убилачку љубомору и Јагову непопустљиву мизогинију.

### ДЕЗДЕМОНА: ОНО ШТО ОСТАЈЕ НАКОН ОТЕЛА

Тони Морисон ће 2012. године написати текст, Рокиа Траоре искомпонovati песме, а Питер Селарс изрежирати драму *Дездемона*, која ће, као комбинација монолога и концерта, понудити публици двадесет првог века и ревизију и продужетак Шекспирове трагедије која отвара нова врата за тумачење *Ошелових* женских ликова. Од једне реченице у којој се спомиње Варвара из оригиналне драме<sup>6</sup>, Тони Морисон ће започети пројекат који ће нам пружити прилику да чујемо Дездемонину страну приче, али тек онда када је она мртва. У *Дездемони*, Тони Морисон ствара сигуран простор, простор у коме мртви коначно могу да причају о ономе о чему нису могли док су били живи. И коначно, жене из драме, па чак и оне које су на самим рубовима ове драме или пак, изван ње, проналазе своје гласове. Дездеманина и Отелова мајка се сусрећу и деле своје скривене прошлости. Ућуткане Шекспирове хероине, Дездемона и Емилија код Тони Морисон причају и откривају своје тајне, снове, наде, али и своје мане, оне су бића којима је дозвољено да греше, али да, на крају, са вечношћу која се простира пред њима, науче, разумеју и опросте једна другој. Ова драма открива нам причу из позадине, причу из Дездемоног детињства уз дадиљу Африканку, причу о патријархалном систему који је она својим избором Отела покушала да одбаци. Варвара ће открити своје право име Са'ран и научиће, по други пут, Дездемону да воли човека, а не боју коже. Песма коју Са'ран сада пева није песма о врби, већ нова, срећна песма јер смрт доноси промену, избављење из затвора из кога жене за живота не могу побећи. Драма доноси и коначно помирење Отела и Дездемо-

6 „Мајка ми имала служавку Варвару“ (4.3.25)

не, преиспитивање и опраштање. После смрти, ни за шта није касно, па чак ни за Отелу и Дездемону да буду заједно.

## ЗАКЉУЧАК

Са уласком у нови миленијум постајемо свесни да феминистички покрет траје толико дуго да више и није покрет, већ можда скуп различитих успомена, (не)научених лекција и претераних очекивања. Несумњиво је да се родне границе бришу на свим пољима и да жене постају нови мушкарци, али на рачун неких других жена или деце. Систем који су добиле није никако дијаметрално супротан патријархату, већ је само једна од његових верзија. А све док патријархата буде било, Дездемона, Емилија и Бјанка ће на крају драме бити мртве. Морамо сачекати дуги низ година, зашто не и векова, до тренутка када ће женски принцип превагнути, а ова три лика преживати, макар фигуративно, на начин на који нам је то наговестила Тони Морисон. До тада, режисери и критичари могу се само иронично поигравати са њиховим фаталним судбинама, баш онако како је то учинио млади Милош Лолић, у режији *Ошела* у Југословенском драмском позоришту. Његова Дездемона је на ивици тога да и не буде лик, она је колатерална штета, намерно одабрана млада и непозната глумица, баш због тога „да бисмо је, тако анонимну и невину, удавили пред свима. Ми је виртуелно жртвујемо, заједно са публиком, која је такође похрлила да види како давимо девицу.“<sup>7</sup>

## Литература

- Бергер 2003: Н. Berger, *Impertinent Trifling: Desdemona's Handkerchief*, у *New Casebooks Othello: Contemporary Critical Essays*, Houndmills: Palgrave MacMillan, 103–124
- Бредли 1905: А.С. Bradley, *Shakespearean Tragedy: Lectures on Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth*. 2nd ed. London: Macmillan
- Буз 2003: L. Boose, 'Let it be Hid': The Pornographic Aesthetic of Shakespeare's *Othello*, у *New Casebooks Othello: Contemporary Critical Essays*, Houndmills: Palgrave MacMillan, 22–48
- Ванита 1994: R. Vanita, "Proper" Men and "Fallen" Women: The Unprotectedness of Wives in *Othello*." *Studies in English Literature*, no. 2, 341–56.
- Вогел 1994: P. Vogel, *Desdemona: A Play about a Handkerchief*, New York: Dramatists Play Service, Inc.
- Гренан 1987: E. Grennan, "The Women's Voices in "Othello": Speech, Song, Silence." у *Shakespeare Quarterly* 38.3, published by: Folger Shakespeare Library in association with George Washington University, 275–92.
- Жардин 1996: L. Jardine, "Why Should He Call Her Whore? Defamation and Desdemona's Case", у *Reading Shakespeare Historically*, Routledge, London, 19–34.
- Морисон 2012: T. Morrison, *Desdemona*, London: Oberon Books
- Нил 2006: M. Niell, *Othello, the Moor of Venice*, Oxford World's Classics, Introduction, Oxford University Press.
- Орлин 2003: L.C. Orlin, Introduction to *New Casebooks Othello: Contemporary Critical Essays*, Houndmills: Palgrave MacMillan, 1–21.
- Пектер 1998: E. Pechter, "Why Should We Call Her Whore? Bianca in Othello.", у *Shakespeare in the Twentieth Century: The Selected Proceedings of the International Shakespeare*

7 Интервију са Милошем Лолићем, ELLE, март 2013.

Association World Congress, Los Angeles, 1996, Newark and London: University of Delaware Press and Associated University Presses, 1998, 364–377.

Рибнер 1960: I. Ribner, “The Pattern of Moral Choice: *Othello*”, у *Patterns in Shakespearean Tragedy*, London: Methuen, 91–115.

Синфилд 2003: A. Sinfield, Cultural Materialism, *Othello* and the Politics of Plausibility, у *New Casebooks Othello: Contemporary Critical Essays*, Houndmills: Palgrave MacMillan, 49-77.

Шекспир 1963: В. Шекспир, *Оџело*, превели: Живојин Симић и Сима Пандуровић, Београд: Култура Београд

## APPROACHES TO *OTHELLO*'S FEMALE CHARACTERS FROM THE ELIZABETHAN AGE TO THE PRESENT DAY

### Summary

The paper presents *Othello*'s female characters and their interpretations in both critical study and theatre starting from the play's first production back in the 17th century up to the present time. Focus is placed on the changes in the approach to the characters of Emilia, Desdemona and Bianca, depending on the period in which they are observed. The reasons for these changes are primarily found in the influence that patriarchal society has had on the critics and directors regarding the female characters. This influence had a particularly negative character during the eighteenth and nineteenth century, when the interest in these characters was considerably low. However, the advent of feminist approaches in the 20<sup>th</sup> century caused the roles of Desdemona and, more importantly, two other female characters to be significantly opened up, in the theatre as much as in the study, leading to a number of plays and films that stemmed from *Othello*. Some of these spin-offs concentrate primarily on the female characters.

*Key words:* patriarchal society, women, gender politics, critical study, theatre

Lena Lj. Tica



Владимир Перић<sup>1</sup>  
*Крајјевац*

## (ЈУГО)ДАДАИСТИЧКО (НЕ)СВЕСНО

Полазећи од полисемије појма несвесног, у раду се излаже проблем скривених и потиснутих садржаја у поезици српског дадаизма. Улазећи дубље у разматрање проблема неухватљивости дадаистичког идентитета, плетући се све више у тамницу херменеутичког дискурса, образлажу се дадини подсвесни танатогени и аутодеструктивни елементи. Крећући се у оквирима корпуса дадаисте Драгана Алексића, аутор приказује деловање несвесног на политичком плану (идеолошка условљеност и конструисаност) и на текстуалном ((не/под)свесна интертекстуалност). Исходишта рада леже у утврђивању стварног опсега дадаистичког деловања односно, (не)свесних преузимања дадаистичког у зенитизму, хипнизму и потоњем надреализму. Тиме се стичу услови за доказивање да дадаизам у српској књижевности има шире и јаче утицаје од оних што јој је званична историја књижевности до сада признавала. Такође, пружа се и могућност за ревалоризовање граница дадаистичког корпуса текстова у српској авангарди.

*Кључне речи:* дада, несвесно, нарцизам, латентно, синхронитет, архетип

### Метасвесно (југо)даде

Расветљавање проблема свесног у дади посматраћемо на више планова, градираних према степенима свесности. Кренућемо тако од нивоа метасвесног, где Драган Алексић, главни утемељивач југо-даде, дадаистичке фракције на територији Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца, у својим мемоарским текстовима говори о дадаистичким књижевним стратегијама, преко нивоа свесности, где се у манифестним дадаистичким текстовима показује намера дадаистичког књижевног деловања. Потом ћемо се спустити на ниво подсвесног, где се назире Алексићева интуиција у реализацији дадаистичких књижевних нагона, до дадаистичког несвесног, које се налази у основи парадигматског књижевног хтења за преображајем путем очишћења а преко разарања.

На нивоима метасвесности и свесности имамо тзв. аутонивое где аутор преко самоописивања, самовредновања, самоспознаје, ауторепрезентације, вишеструких ауторелација путем аутофокуса поставља себе у центар дискурса, тачније дада-дискурса. Тиме је реализован својеврсни данарцизам, у чијој се основи налази потреба да се дадаистички интроверт, мисаон а неуклопљен у естаблишмент друштва модерне, текстуално реализује.

Због свега наведеног, дијалектичка бујица егзистенције југодадаистичког бића креће се стално између полова латентног и манифестног. Латентно је интуицијско наипавање суштине дадаизма. Манифестно, на другој страни, јавља се као есенцијалистичка потреба за потврдом дада-егзистенције. Она се јавља кроз облике манифестних текстова „Дадаизам“, „Курт Швитерс Дада“ или кроз сумативни, мемоарски облик текста попут „Водника дадаистичке чете“.

1 vladimirperic99@gmail.com

Неразумевање, односно јаз ћутње који дадаистички субјекат дели од цивилизације друге и треће деценије прошлог века као резултат има мисаоно-говорну нејасноћу – апорију. Дададискурс (дадаистички дискурс) деконструира појам апорије металингвистички постављајући апоретичност (нејасност, немогућност) као основну задатост у тексту. Тако добијамо ултимативну апорију којом се показује да је сама апорија по себи немогућа. Ова апоретичност видљива је у Алексићевој аутодадаистичкој експликацији: „Дадаизам, што многи нису схватили, пре је био философски него уметнички покрет. [...] Највећи блеф који се икада десио има срж у тој констатацији. Заиста, право је чудо да су извесни људи схватили даду само као уметничку манифестацију, и накалемили своје мале интуиције на чворнасти корен разноликог, у ствари скептичног и иронизаторског дадаизма.“ (Алексић 1978: 112).

### Свесно (југо)даде

Домен свесности дадаистичког субјекта пратићемо кроз његов волунтаризам (ниво воље коју емитује), кроз јунговски схваћен енергетизам, преко облика манипулација конзументом до свесних интер и интра-текстуалних читавања.

Дадаистички волунтаризам манифестује се кроз покушаје реализације датоопијских ставова. Ови ставови чврсто су укореењени у вери о суштинској трансформацији света, којим би се исти очистио од разума, загађивача међуљудских односа, као и релација између човека и света. Дадаистичка воља је супротстављена објективним условима, што се види на крају у Алексићевој тврдњи да треба позитивно одговорити на апел Раула Хаузмана „на све дадаисте света да сачекају једно сто година док човечанство дозре за њихову еластичност духа.“ (Алексић 1978: 110).

Емисију дадаистичке психичке енергије представљају дадаистички перформанси у којима се испољавају нагони, жеље, хтења и афекти. На другој страни, потенцијална дадаистичка психичка енергија јавља се у манифестима јер преко њих дадаисти говоре о сопственим ставовима, могућностима и спремностима. Дадаисти тако експлицитно најављују радикалне акције следећег типа: „Узмите н.п. добру мајку за косу, па да. јер ви не знате колико вам је учинила уметност штете. хоћемо утући глупарије: помислите душа г. винавера. [...] ми конструишемо коко-поем, који ће удружити пожар, падање, револуцију и страшно дизање. [...] ми требамо вибрацију трзаје / најјаче облике боксања / јер ми хоћемо испумпати на тим драмама ваше џепове.“ (Алексић 1978: 90-91).

Следећи даље претходно артикулисану мисао, морамо рећи да дада има паралошки перформативни приступ. Она се игра у дијалогу са конзументом тј. пред читаоца, слушаоца, гледаоца поставља лингвистичке „аномалије“ као препреке, изазове, о чему сведочи и Алексић у „Воднику“: „Пре него што је почела оштра туча, изречене су програмске речи. [...] Све би то било лепо и красно да нисам имао толико куражи да, поред ове дадасофије почнем и са читањем примера. [...] Ускоро се просу море дадаистичких и зенитистичких стихова по разним соареима и салонским скуповима, где би љубазни домаћин једва сачувао своје столице, вазе и сервисе.“ (Алексић 1978: 106).

Ако говоримо о свесном позивању на друге текстове, морамо се запитати шта представља Алексићев поетички и интертекстуални ДНК, односно његову лектуру из које се врши продор у његову поетику, односно његове текстове? Алексић наводи своје изворе експлицитно када каже: „За час сам био у вези са

познатим – за мене непознатим епископима дадаизма: Куртом Швитерсом, Раулом Хаузманом, Валтером Мерингом, Рихардом Хилзенбеком и Максом Ернстом. [...] Из Берлина добијамо поздраве. Раул Хаузман обећава да ће ми подићи надгробни споменик. Валтер Меринг написао је песму о лому. [...] Пишем студију о Швитерсу, излази у „Зениту“ (Алексић 1978: 102–103, 107).

Пројектујући идеју Фредрика Џејмсона о когнитивном мапирању на Алексићев статус у дада-пољу, односно у дада-мрежи, можемо рећи да тај статус дијалектички постоји између структурисања и деструктурисања, јер се Алексићев дадаистички антиципирани плагијат, орг-арт, прададаистички концепт из кога креће да се развија као дадаиста, у ствари растапа после сусрета са дадаистима. Из њега израста нови балкански дада-идентитет, југо-дада. За разлику од горенаведеног дадаистичког нарцистичког приступа, наредни је потпуно антинарцистички, заправо аутодемистификаторски: „Г.Бренер, који је још у доба Ведекиндове младости пропао у кошу неког баварског литерарног листа, слушао је пажљиво сваку реч. [...] Кад сам завршио он је рекао: „Знате ли ви шта је дадаизам?“ Одржавајући континуитет дрскости, одговорио сам брзо: „Секта, слична баптистима. - Немате појма. Дакле да вам кажем: то што сте измислили већ је увелико пронађено. Дадаизам је чак далеко проширио, разрадио и исконструисао дела на основу тога што сте ви сада назвали програмом органске уметности. Доказаћу вам...“ (Алексић 1978: 101–102).

Сведочећи о еластичности дада-духа, Алексић у наредном цитату доказује да дада припада концепту отвореног тоталитета - она је увек отворена за поетичка (политичка) преиначења: „Моје предавање о органској уметности и преведено је и послато као циркулар свој тој господи ведрога духа и бесног замаха. [...] Обавештен, пророк дадаизма Тристан Цара о феномену „оргарта“, био је одушевљен. - Орг-арт је дада и дада је орг-арт. Коригујте обадвоје.“ (Алексић 1978: 103). Овде управо имамо реч о типолошкој варијанти дадаизма коју можемо уклопити у јунговски појам синхронизитета, који се односи на истовременост двају смисаоно акаузално повезаних догађаја (даде и орг-арт-а у овом случају).

На другој страни имамо дадаистички синхронизам, који се односи на намерно истовремено гашење свих дадаистичких центара. У случају југо-даде он је апроксимативан, делимичан: „Крајем 1921. године зелена штофана дугмета на црвеном оделу појавише се у „Москви“. Неколико дана пре тога излази апел Раула Хаусмана на све дадаисте света, да сачекају једно сто година док човечанство дозре за њихову еластичност духа, а за дадаистички архив у Берлину (који је средно Валтер Меринг) да свака група пошаље по један примеран последњи дадаистички рад. Архив ће се отворити тек 1999. године, и тим саставима лансирати неоодадаизам као академску школу. [...] Ми смо држали групу још извесно време.“ (Алексић 1978: 110–111).

### Подсвесно (југо)даде

Задирући у подсвесно (југо)даде дотаћи ћемо се природе балканистички потиснутог у покрету, затим нагона путем којих је писац принуђен да се остварује у тексту као и политичких импулса који произилазе из дадаистичке минус-парадигме.

Дадаистичка производња политичког дискурса је (не)свесна. По принципу спојених судова, дадаистичка де(кон)структивност се креће од филозофије (дадасофије) до политике. У намери да сруше логоцентричност, дадаисти, на Ни-

чеовом трагу, руше метафизику, руше језик, руше тиме и нацију и национално, улазећи у простор рушења власти, архије, односно прелазећи у анархију: „дада симпатише са једним: револуционарност. [...] културу разорити као досаду, буржоаску лудост, лепо оличену и у сафијан умотану. [...] Од темеља рушимо рушимо, нека се распрсне језик и остане Велики ДАДА.“ (Алексић 1978: 91–92, 88–89).

Алексић је био свестан везе књижевне перформативности и политичког артикулисања, јер је политика била оператор књижевног говора. Преобраћајући политичко несвесно у политичко свесно, у свом мемоарском тексту он каже: „Конструктиван младић, какав сам био, без глумачке нервозе и галантности обећања, рекао сам и извршио: манифестоваћемо дадаизам и зенитизам на јавним скуповима. Литература треба да узме методе политике. Не треба да се бежи ни од блефа. У политици је то основно средство. Еластицирајмо се!“ (Алексић 1978: 104). Тиме се затвара лакановски круг којим циркулишу ставови да је несвесно политика односно да је несвесно политика мишљења „и да су мишљење књижевности и политике у много чему подударни“.

Књижевни нагони и инстинкти који приморавају писца на књижевно стварање, односно производњу били су јаки код Алексића. Нагонска енергија се код Алексића и метатекстуално реализује када каже: „Зими сам писао много: дадаистички манифести на српском језику, први те врсте, приче, песме, конструкције романа, драме, предавања, философске расправе и цели ватромети дадафоризама (дадаистичких афоризама чији сам патент држао чврсто). Моја дадаистичка машина тражила је вентиле.“ (Алексић 1978: 103). Вентили су овде место реализације нагонског.

У почецима манифестовања југо-даде видимо архетип теолошке објаве у тексту „Дадаизам“: „Уметност беше чама, досада. Час се пунио и настајао, био део, детаљ ударца и револтирао.“ (Алексић 1978: 83). Мистичност, легендарност садржана је и на плану лексике у даљем тексту (епископи дадаизма, пророк дадаизма) и на плану семантике (објава, визија). Посебну димензију овом дадатеолошком дискурсу даје поменута објава кроз снове. Дадонистичка димензија текста, представља директну спону између метасвесног нивоа дартикулације и њеног несвесног нивоа.

Када је реч о месту југо-даде у контексту европске и светске морамо напоменути да она има једну специфичност. У њој је, наиме, аутоимаголошки учитана балканска инфериорност, књижевни балканизам о сопственој минорности. То чини бит балканистичке југодадаистичке књижевне искомплексираниости, односно полазиште у сопственој књижевној маргинализацији: „Одмах смо се сложили да сам ја, груби Балканац који сања о шверцу дувана и жита, кроз неки свој сан (заиста кроз сан) пронашао по други пут већ пронађено: дадаизам, и да сам га колосално балкански етикетирао.“ (Алексић 1978: 102). Све речено представља бит етничког несвесног, утканог у историју српске књижевности, која се стално позиционира на рубове, оквира европске и светске књижевности.

У намери да демаскирамо креационе импулсе у југо-дади тврдимо да дада приступа процесу уметничке креације попут детета или бар симулира ту инфантилност из разлога „чишћења“ истог. У основи да-да-стварања (да-да је овде дечије тепање) лежи фројдовски појам хедонистичког луст-принципа, односно принципа задовољства, карактеристичног за најраније дечије доба, а чије импулсе осећамо и у тексту попут овог: „Смејте се смејте. (O Vischer! Да-дада ДАДА.) / Vive la DADA. / Има дан који се родио леп. Људи!! / ДАДАизам је цели свет, сми-сао. (Дрвени коњић шаховски.)“ (Алексић 1978: 87).



Из луст-принципа проистиче текстуални либидо, којим се аутор текста перформативно, путем јунговски конципиране жудње, везује за реципијента и у чијој је основи нагон за контактом, додиром и спајањем уопште. Из типичних фрустрација, које настају услед херметичких комуникационих баријера дадаистичког текста, трансформише се првобитна жудња за позитивном рецепцијом у агресију према реципијенту а потом се, пролазећи кроз резигнативни стадијум, преобраћа у нарцизам. Овог програмираног процеса често су дадаисти несвесни. Експлицитни горенаведени нарцизам у Алексићевом тексту из 1931. године, у тексту из 1922. године је сакривен у наредним фрагментима: „Како би да Вам не рекнем да је ДАДА за вас највеће откриће. [...] обратите се на ДАДА централу и за мање паре ви ћете се дивити колосалном избору ДАДА слика. да променете живот сваки дан вам прибављамо за будоаре шаторе ала бедуин да се на просто разонодите.“ (Алексић 1978: 90,92).

Лирски субјекат Алексићеве поетике је мушкарац који је измештен из патријархалне позиције доминантног мушкарца. То се на први поглед не види, јер се, путем метафора и досетке, базиране најчешће на игри речима прикрива мушка телесна не-доминантност. Аутобиографска цртица „Драган Алексић“ управо потврђује то: „Стар да би био млад, неспособан да игра на трапезу. Чулност. Војник. Војник новца да би била искалиграфисана реч ‚романтични песник‘. Журналиста, боксер, утамањивач вина и ементалера. Опис тела приватно. Вициолог не, разбојник по потреби, духовит никада. Са искуством лава и пацова. Добре намере често му свирају на парадама. Тешко вама ако немате јаче песнице од овог песника – чврстину песницама, строгим песмама.“ (Алексић, 1978: 59).

У примеру видимо телесну аутодисквалификацију. Потенцирање на чулности, емотивности. Типично мушки појам војника, Алексић десексуализује путем метафоре у човека који се бори за новац. Силовитост боксера он банализује упућивањем на прождрљивост, док песничење путем каламбура упућује на борбу лириком, писање песама. Алексићева лиричност реферише ка изразито јакој и скривеној фемининој страни личности, ка аними (Јунг 1977: 206). То се види и у песми „Догађај 1918“: „Као дрвиш нисам мало лутао / доспео сам слонски тешко под кип Марије / успео сам груди да погледам / Боже, она има дојке беле пребеле. // Ја сам стао молити Мајку Марију / ја сам степећи био страстан разбојник / ја сам белу сису загризо. // Боже, знате сами да сам тешко мислио / мислио сам: каква слатка гризета.“ (Алексић, 1978: 60). Потискивање женских црта психе у Алексићевој поетици изразито је видљиво у пројекцији женског на платонску љубав усмерену ка кипу. Постојећу ситуацију усложњава испољавање едипалних елемената. Мушкарац, мушки лирски субјекат, овде је заробљен између извора и исхода, односно између мајке и жене. Ако упоредимо статус лирског субјекта у аутобиографској цртици и потоњој песми, можемо да закључимо да је есенција Алексићеве аниме у измештености, она је прогнана, гурнута је на маргину, она је у екстрему – она је и пацов и лав, и пројекција мајке и жене, она је и објекат дивљења и фетиш (кип-предмет).

### Несвесно (југо)даде

Конечно, спуштајући се у дадаистичко несвесно, дотаћи ћемо се заробљености аутора у лавиринту сопственог језика без могућности да артикулише све што мисли или мисли да мисли, потом ћемо са равни индивидуалног дадаи-

стичког несвесног прећи на план колетивног дадаистичког несвесног у намери да сагледамо сопствене границе спознаје дадаистичког стварања.

Свест о сопственом дадаистичком несвесном Алексић исказује кроз став да је он сам био убеђен у уникатност свог орг-арт-програма: „Јер, истичем, читао сам са темпераментом дубоко верујући у смисао и истину мога програма: тумачио сам свој проналазак, органску уметност, скраћену у реч ‚оргарт.‘“ (Алексић 1978: 101). Овим се потврђује лакановски став да несвесно изван језика и не постоји и да се несвесно структурише у језику.

За промишљање ступња поетички несвесног у Алексићевој поетици потребно је да знамо природу његове дадаистичке индивидуације. Ако пођемо од јунговски схваћене индивидуације, која подразумева постајање појединачним бићем, постајањем своје Сопствености (Selbst), самоостварањем, самоиспуњењем, морамо рећи да се Алексић „остварио“ као дадаиста (део колектива) управо одрицањем од орг-арт-овског Selbst-а (Јунг 1977: 189): „Моје предавање о органској уметности (орг-арт, В.П.) и преведено је и послато као циркулар свој тој господи ведрога духа и беснога замаха. У философским разматрањима г. Хаузмана ја сам био један камен спотицања. Тврдило се, наиме, да је дадаизам покрет који је пронађен и поведен личном вољом појединаца, без икаквих веза са оним што се заове парадним термином ‚срце‘, а сад, одједном, појављује се један југословенски литерарни шврћа који проналази исту ствар без икаквог рафинмана мисли и хотења. Дадаистичка филозофија, већ одавна названа ‚дадасофијом‘, изменила је, на основу тог искуства, масу појединости о свом покрету. Обавештен, пророк дадаизма Тристан Цара о феномену ‚оргарта‘, био је одушевљен. ‚Оргарт је дада и обратно. Коригујте обадвоје!‘“ (Алексић 1978: 103).

Поред даде постојао је и дериват назван мерц (Merz). Његов идејни творац је Курт Швитерс, хановерски дадаиста, коме није било дозвољено да приступи берлинској дади (фракцији којом је „руководио“ Рихард Хилзенбек), због присуства експресионистичких елемената у дадаистичкој потки <http://www.dada-companion.com/schwitters/merz.php>. Швитерс, којим је Алексић био одушевљен и коме је чак посветио један теоријски текст „Курт Швитерс дада“, развио је мерц, покрет који је имао једног члана (Швитерса). За разлику од мерца, који је данас познат, за Алексићев орг-арт готово да се и не зна, а то се коси са Алексићевом изјавом да је орг-арт кориговао даду и обратно. Изгледа онда да се Алексићев оргартовски Selbst само утопио у дади. Алексићево сведочење представља негирање и потискивање комплекса инфериорности који је уследио после суочавања о не-оригиналности орг-арта.

Дадаистичко колективно несвесно лежи у потреби за чишћењем простора писања од окорелог књижевнотрадицијског палимпсеста. Даданархистичка потреба за рушењем свега рационалног представља основу политичког нагона у тексту. Дадаистички текст својом манифестном матрицом (не)свесно позива на разарање друштвених тековина. То катарзично-разарачко представља есенцију дадаистичког колективног несвесног: „дада апсорбује савременост / дада кабаре-тише над вама [...] / дада прави какотедрагост света-циркаса. / дада снажно туче поете. [...]„ = ДАДА тражи 300.000 циркуса популаризовати уметност - (чему рад?)/ = ДАДА цркве хоће за кабаре бар колосеум bruit varieté. = ДАДА хоће решавање сексуалнога - - хоп хоп хоп) - -“ (Алексић 1978: 88, 92).

Поменуто колективно несвесно можемо посматрати и на плану рецепције. Наиме, дадаистичка рецепција, посебно онда када се манифестовала 1922. године, по први пут у облику матинеа по тада паланкама (Осијеку, Винковцима, Су-

ботици) наишла је на жестоки отпор ид-а публике. О томе Алексић овако сведочи: „[...] Али, кад сам прочитао једну песму која се звала Љубавна фармакопеја и која је овако гласила: „Млада дама као сено. / Два акумулатора. Стојте, браћо трепетљивци,/ два-три конвертора. // *Salicium calcii oxysulphurati,* / *oxugenum,* *Baxi pulveri,* / *cantharides,* *nitrocarbonati,* / *pulvus mixtus generi Malveri...*! /” ... поче такво урликање да сам слутио све. Столице затандрчаше, полетеше и поклопише за час широку бину, електричне сијалице кратко угасише, држњава искуља из свих углова, врисак девојака измами шамаре, а за пет секунда није се знало ко кога бије. Урликање и крхање заглуши све. Кроз гужву и ударање на све стране изађосмо са оне живе дзбанд капеле, у којој ниједан револвер није потрган.“ (Алексић 1978: 106-108). Дефиниција ида, као хаотичног дела личности, на који се не може утицати, који је дубоко закопан у психи и носи остатке примитивног и нагонског (Требјешанин 2004: 179), потпуно се уклапа у понашање публике.

Овде се, међутим, може поставити питање: да ли је Алексићево сведочење тачно? Дадаистички матинеи били су оцењени кроз новинске чланке. У непотписаном тексту под називом „Дадаистичка „матинеја“ у Осиеку“ дата је оцена једног од таквих дадаистичких паратеатарских докађања. Неразумевање дадаистичке перформерске провокативности, анонимни аутор исказује издвајањем елементарне сценске радње из контекста: „Дадаистичке јуноше иначе су, како то видесмо на њиховој „матиеји“, врло дрски клипани, - (један је на пр. цело време и рецитовао „песме“ и „глумио“ под шеширом) – а на питања публике нису уопште давали стварних одговора“ (Аноним 1983: 305). На основу свега реченог можемо рећи да се проценитељ Алексићевих активности, његов суперерго, понаша компензаторски према недовољној остварености Алексића као дадаисте (мемоарски текст „Водник дадаистичке чете“ писан је девет година након југодадаистичких збивања).

Можда је Драган Алексић и емфатично реаговао и хиперболисао своје заслуге у југодадаистичком покрету. Оно што остаје као непомућена чињеница је то што је дада, кроз своје хаотичне манифестације, покушала да да одговор: како изгледа крај уметности. Дада је, у књижевности, покушала да реализује архетип свеопштег уништења и поновног обнављања - откровења, својеврсну књижевну апокалипсу – дадапокалипсу. То се види из мноштва дадаисказа: „Кролоокрооолооокрооолоооо – ририририририлуллулухихихи тактактактактактактак (зоолошки врт) [...] до крајности идемо – тамо где се већ велика слобода граничи (Хахахаха ију у!). Прадоба. Свет је чудан јер је сада намањан. (Цивилизација курво стара!). [...] Тетурајте, тетурајте – култура и бестидна цивилизација пастиће, закркљаће, на мору пустиће равници, руке у високи зрак, устршити усрнути усрнути викати дивље силно јако: МИ СМО ОПЕТ МЛАДИ. ДАДА је крич за МЛАДОШЋУ. ДАДА примитивизам и тежња. Будућност. Живот је земља. Живот је апстракција кугле земаљске. Напред је натераг. Доћемо опет на ПОЛА-ЗИШТЕ.“ (Алексић 1978: 88-89).

Све речено: блуд, первертирање улоге цркве, карневализација десакрализованог односно води овај миниуниверзум дададискурса у поменуто дадапокалипсу, па се морамо онда запитати: где су границе дадаистичког несвесног? Уколико субјекат посматрамо као програм (структура ДНК, старење, смена телесних и психичких фаза на које се (не)може утицати) онда је проблематичан став да субјекат може да буде апсолутно свестан свега. Дакле апсолутно свесно не може постојати. На другој страни, ако размислимо као прави солипсисти, ни апсолутно несвесно не може постојати јер би се онда нашло ван дискурса односно језика, а ништа ван језика, односно текста не може постојати. Због тога се и дадаи-

стичко несвесно губи у јунговским архетиповима иако декларативно, свесно одбија, било какав утицај, било какву суштинску интертекстуалност и било какву поновљивост.

### Литература:

Алексић 1978: Д. Алексић, *Дада шанк (песме)*. Београд: Полит.

Аноним 1983: Anonim, Dadaistička „matineja“ u Osijeku, u: G. Tešić G. (prir.), *Zli volšebnici: polemike i pamfleti u srpskoj književnosti 1917–1943*, knj.1, Београд: Slovo ljubve, Београдска књига, 304-306.

Беар, Карасу 1997: А. Беар, М. Карасу, *Дада: историја једне субверзије*, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.

Бошковић 2008: Д. Бошковић, *Текстуално (не)свесно „Гробнице за Бориса Давидовича“*, Београд: Службени гласник.

Јунг 1977: К. G. Jung, *О психологији несвесног*, Нови Сад: Мatica срpska.

Лакан 1983: Ž. Lakan, *Spisi*, Београд: Prosveta.

Требјешанин 2004: Ž. Trebješanin, *Rečnik psihologije*, Београд: Stubovi kulture.

Фајерабенд 1987: P. Feyerabend, *Protiv metode: skica jedne anarhističke teorije spoznaje*, Сарајево: Veselin Masleša.

Фројд 1984: F. Sigmund, *Dosetka i njen odnos prema nesvesnom*, Нови Сад: Мatica срpska.

Џејмсон 1984: F. Džejmson, *Političko nesvesno: pripovedanje kao društveno-simbolički čin*, Београд: Rad.

Schwitters, K. Merzzeichnungen and merzbilder, <http://www.dada-companion.com/schwitters/merz.php> 03.07.2013.

## (YOUNG)DADAISTIC (UN)CONSCIOUS

### Summary

Starting from the polysemy of the concept of unconscious, the work exposes the problem of hidden and repressed contents in the poetics of Serbian dadaism. Getting deeper into considering the problem of elusiveness of dadaistic identity, entangling more and more into the dungeon of hermeneutical discourse, dada subconscious thanatogenic and autodestructive elements are explained. Moving within the limits of the corpus of dadaist Dragan Aleksić the author presents the acting of the unconscious on political level (ideological dependence and constructedness) and on textual level ((un/sub)conscious intertextuality). The result of the work is determining the real range of dadaistic acting, that is to say unconscious overtaking dadaistic in zenitism, hypnism and latter surrealism. In that way conditions are fulfilled to prove that dadaism in Serbian literature has broader and stronger influences in relation to those admitted by official history of literature so far. There is also a possibility to revalue the limits of dadaistic corpus of texts in Serbian avant-garde.

*Key words:* dada, unconsciousness, narcissism, latency, synchronicity, archetype

Vladimir Perić

Тамара Пилетић<sup>1</sup>*Подгорица***ПОСЛАНИЦЕ ПЕТРА I ПЕТРОВИЋА ЊЕГОША**

Тема овог рада су *Посланице* Петра I Петровића Његоша, значајног црногорског владара, законодавца и писца из знамените породице Петровић. Његова личност била је присутна у неколико различитих подручја дјелатности. Био је политичар и филозоф; владар и законодавац; учитељ и пјесник; владика и ратник и светитељ. Све ове улоге је одговорно обављао док се улагао и жртвовао за добро Црне Горе и чинио све за њен напредак и развитак.

*Посланице* су мудре изреке које је упућивао сународницима, а биле су препоруке за свакодневни живот и дешавање, али су и уједињавале Црну Гору и јачале снаге за одолијевање унутрашњим и спољним непријатељима, што је и био основни задатак овог владара. Савјетовао је Црногорце да чувају славу, част и слободу, како би живјели посвећени истом циљу

Посланице му обично имају три појавна облика: благослов, заклињање и клетва, које редовно употребљавао како би својим сународницима снажно приближио и објаснио своје намјере и поруке, усмјерио их и указао им на прави пут.

*Кључне ријечи:* посланица, порука, поука, савјет, опомена

Породица Петровића је за црногорску историју била од немјерљивог значаја, утемељили су њену државност, били њени реформатори, просветитељи, писци првих закона, покретачи многих историјски и суштински важних збивања, њени изданци створили изузетна књижевна дјела која су одољела времену и када је закон био сачувати живу главу, а освијестили и подржали њен народ ка самосвијести и уважавању значаја и вриједности које су одувijek посједовали.

Петар I Петровић Његош био је политичар и филозоф; владар и законодавац; учитељ и пјесник; владика и ратник и светитељ. Све ове улоге одговорно је обављао, док се улагао и жртвовао за добро Црне Горе и чинио све за њен напредак и развитак. Живио је између просвећености и црквених правила, широкога знања о свијету, али и онога о недостацима људског бића, у оквиру ограничености патријархалне средине, чији је био дио, између човјекољубља и жеље за слободом која је носила и жртве, сујевјерја и мистике којој је толико вјеровао, а била је православна, исконска, која не трпи никакве норме, али тражи цијелога човјека.

У вријеме његове владавине земљу је похарао скадарски везир Махмут-паша Бушатлија, највећи противник Црне Горе, па је тада завладала глад и немаштина, а многи су остали без крова над главом. Владика се заузео да среди ово стање, па је мирио зараћена племена, спречавао немире и анархију коју су они доносили, смањивао оскудицу и болести. Петар I је остао више од 45 година на столици Цетињског манастира, што је више од половине његовог животног вијека. Тада је под његовом влашћу било само 50 хиљада „душа“ (Слијепчевић 1991: 190), али је јуначки издржао бојеве са Турцима.

Написао је *Крајњу историју Црне Горе*, историјско дјело које је остало недовршено, а после његове смрти прво га је објавио годишњак *Грлица* за 1835. У

1 tpiletic@hotmail.com

овом дјелу први пут је забиљежена истрага потурица, догађај који ће постати тема књижевних дјела Симе Милутиновића и Петра II Петровића и пјесме у народном духу у којима је славио „народни отпор непријатељу и учврстио црногорско јединство“ (Деретић 1996: 241). Његово најзначајни књижевно дјело су *Посланице*.

Последње године живота углавном је провео на Цетињу, гдје је уз помоћ Симе Милутиновића припремао долазак Ивана Ивановича Вукотића, који је требало да преузме бригу о даљем јачању органа власти, док за ту дужност не дорасте Радивоје-Раде Томов Петровић, новоименовани наследник. Тада је у резиденцији издиктирао Сими Милутиновићу свој тестамент, у коме је записао виђење своје скоро десетогодишње владавине и на одређени начин се мудрим ријечима опростио са свима Црногорцима.

Као владар остао је запамћен по доношењу првог дијела до шеснаестог члана Закона 1791. и другог дијела 1803. на Цетињској Скупштини. Изузетно образован за своје вријеме, уз знање неколико европских језика, заиста је био владар који је знао и умيو поучити и научити своје поданике вјери, али и јунаштву, храбрости, мудрости и одважности, а водити их у биткама са страним завојевачима, али и са домаћим непријатељима, усклађивати њихове односе у мирним временима и увести ред у земљу горштака и полуписмених људи. Народом је управљао скоро половину вијека и био стварни „предводитељ“ (Пантић 1990: 435) и народни владар.

Колико је био упознат са филозофском литературом, најбоље говоре текстови *Посланица* у којима је мудре изреке преносио у свакодневни језик и дешавање, трудећи се да их приближи својим сународницима.

Стварање уједињене Црне Горе и одолијевање унутрашњим и спољним непријатељима, било је основни задатак овог владара који је савјетовао Црногорце да чувају славу, част и слободу, како би живјели посвећени истом циљу, а то је био напредак и развој. Ови узвишени идеали су заиста и били његов зацртани циљ, који је често у његовом времену био оспораван.

*Посланице* су мудре изреке које је упућивао сународницима, а биле су препоруке за свакодневни живот и дешавање, али и уједињавале Црну Гору и јачале снаге за одолијевање унутрашњим и спољним непријатељима, што је и био основни задатак овог владара. Савјетовао је Црногорце да чувају славу, част и слободу, како би живјели посвећени истом циљу, а то је био напредак и развој. Ови узвишени идеали заиста су и били његов зацртани циљ, који је често у његовом времену био оспораван. Ово су отворена писма која сажетим мислима и ставовима служе његовим сународницима као савјети, клетве, жалбе, молбе или предлози за бољи и праведнији живот и међусобне односе, а представљају мисаоно најснажније књижевне радове овога аутора. Како је вријеме његове владавине било испуњено непрекидним сукобима са турском војском, многа од његових писама су савјети и упуте за одбрану земље од јачег непријатеља. Обично има три појавна облика: благослов, заклинање и клетва, које редовно употребљавао како би својим сународницима снажно приближио и објаснио своје намјере и поруке, усмјерио их и указао им на прави пут.

Писане једноставним, али узвишеним стилем, оне су превазилазиле своју намјену и прелазиле у ванкњижевно поље, постајући и поуке и науци, моралне норме и мудрости које никад нису усамљени монолози, већ се у њима наилази и на глас мноштва, цијелога народа, самотника и патника, хероја сиротих и гладних, побједника на сваком пољу, а жртви на општем плану. Обраћа се „аудиторијуму“

снагом своје улоге и ауторитета, па изазива захтјеване ефекте кроз емотивност свога језика и мисли, али у њима „као да се осјећа и ријеч онога коме је посланица намијењена“ (Остојић 1976: 25). Сугестивност ријечи *Посланица* градио је на узајамном повјерењу, истини и правди за које се борио и чији је био водећи представник, оне су увијек реаговање на изазове, било историјске, било међуљудске или понекад и личне природе. Обично сугеришу преданост душе за остваривање унутрашњег мира појединца, што самим тим доводи до сталоженог унутрашњег живота, што ће резултирати колективним складом и општим миром.

Евентуални недостаци могу се препознати у типским изразима, као и монотонији која се тиме данас код читалишта изазива, али их тематика, сажетост и универзалност ових редова надомјешћује. Јасно је да су настајале без припреме, већ углавном испровоциране дешавањима која су их усмјеравала, а уједно ограничавала аутора, па ипак показала његове изузетне реторске и дубоке мисаоне могућности.

Ова књижевна писма имала су функцију обраћања јавности, савременицима, а нису била службени документ, ни лични чин, већ су добијала форму „изнад писма и списа и бесједе“ (Петровић 1965: 8). Својим постојањем и улогом Петар I потврдио је да му се дјеловање заснива на ријечима, карактерисаним као истините, па је сва своја књижевна дјела најприје темељио на њима.

Крупан задатак који је био намијењен Петру I испунио је вишестрано, својим искреним и упорним залагањем заиста је успио да у Црној Гори уведе ред и усмјери народ ка заједничком циљу и цивилизованом начину живота. Захваљујући њему, постигнуто је просвјетљење народа и усмјерење на прави пут, а он је задобио титулу светитеља која само говори о исправности његовог живота и дјела. Личним примјером, кроз подвиг је остварио свој светачки чин.

Посланицама је створио и учврстио основу народног бића, а морално просвијетлио свој народ. Заклетвама и проклињањима је утицао на потенцирање чојства и јунаштва које је требао да посједује сваки од Црногораца, а пријетио им је врхунским начелима која су непромјењива.

Својим клетвама тјерао је Црногорце на исправан живот, а то је и заиста било тако јер су знали да стижу од једног духовног лица које је у сталној вези са Свевишњим. Тако је говорио док се није „смирено упутио другом свијету“ (Томовић Шундић: 45).

У стварном животу се одрицао свих предности, уважавања и олакшица, које један владар може да има и жртвовао се за народну добир и напредак. Личност Петра I ће остати вјечно савремена и као митрополит, али и као господар Црне Горе јер је постигао узвишени спој светост и праведност, па су ово главне особине овога светитеља који је кроз истину дошао до крајњег смисла живота, а потврдио га у свој земаљском животу, а затим стичући светачки лик.

Својим саговорницима је уливао повјерење као да разговарају са светиљем, толерантним и отвореним, а људски приступачним и пуним разумијевања, човјеком дјеловања и акције. Углавном све Посланице Петра I су имале исту структуру састављену од шест дјелова: обраћање, почетак, експозиција, исказивање личног става, рјешење и поздрав.

Обраћање садржи два дијела, од кога је и коме упућена посланица, а сам почетак је непосредан и једноставан. Одмах затим отвара тему посланице, чиме ствара непрекидан ток казивања што доприноси живости исказаног и побуђује интересовање и пажњу. У наставку износи главни мотив, односно разлог свога обраћања, али крајње отворено и директно, што је изузетна вриједност ових

редова. На појединим мјестима његово казивање прераста у нарацију или једноставну дескрипцију које, поред историјског значаја, имају велику литерарну вриједност.

Манир Петра I у писању *Посланица* је изношење личног става, односно субјективног доживљаја проблема, што указује на значај и посебност, а допуњава његов владичански лик и најбоље га изражава. Затим се долази до разрешења, које је обично и савјет за рјешење, односно превазилажење проблема.

На крају је поука која се износи кроз казну која слиједи за непослушнике. Она нема пролазни и промјењиви спољни карактер, већ добија облик унутрашње контроле која је једини важећи и вриједни морални критеријум. На крају је уобичајени поздрав, који заокружује обраћање и обично се завршава само његовим именом, „без титула и парадних додатака, просто, од човјека – људима“ (Петровић 1965: 23).

Најстарија сачувана посланица је она упућена *Копоранима* 26. јануара 1788, којом се обраћа попу Вуку са објашњењем да се свуда цркве и манастири одржавају од дохотка који вјерници дају, шаље му оца Теодосија да по њему пошаље колико ко може. У овом кратком писму је практичан и конкретан, а језик му је прилагођен теми и ономе коме га шаље. У потпису се одређује као „смирени архијереј“ што није само поштовање форме, већ и субјективан став о себи.

Док је у посланици *Морачанима* и *Ускоцима*, послатој 14. марта 1790. поред конкретних питања, заузео став савјетодавца спремног на молбу и заклињање, чак и на клетву, ријечи „тешке као маљеви и страшне као гром“ (Пантић 1990: 489), ако се његови савјети не послушају. У завршним ријечима послушницима нуди правду и награду.

Колико се залагао за јединство, види се и из дуже посланице *Брђанима* послате 3. фебруара 1800. године, са молбом за међусобно јединство, али износи да је наилазио на муке и невоље за општу добит, а борио се само за ослобађање од непријатељске силе. Како је и свој живот посветио овом послу, запоставио је црквене и друге домаће послове јер је увидио озбиљност потребе да се слобода потврди. Намјера оваквог дјеловања је да „гуђин не господари и не заповиједа и да није господар“ (Петровић 1965: 63). Као темељ добра износи слободу, а за ропство и невољу зна шта доноси.

Савјетује им помирење и поштење према оним хришћанима од којих су плијен узели. Преузима конкретно дјеловање, па шаље главаре и суце да потврде стегу и утврде међусобне односе. Све који не буду поштовали оно што им суд и главари укажу, заклиње Божјим именом да буду послушни и вођени добром. Велича све њих, као и њихова дјела и претке јер су заслужни за гашење међусобног рата, па им обећава вјечно памћење и помињање.

У завршном дијелу писма закључује да само оваквим дјеловањем непријатељ може да се побиједи. Ако тако не буду живјели, износи казне које ће их чекаати јер ће зло донијети себи и својој дјечи, а добро им жели.

Како је одговорно обављао све дужности за које му је његов народ указао повјерење, позива *Кашуњане* 9. јуна 1805. на дату заклетву о међусобној слози, јединству и миру, па је предузео све да спријечи зло и неразумијевање. Савјетује им трпљење као праву хришћанску и људску дужност, јер и он трпи и тако се жртвује за свој народ, а једино тако нема страха од неких освета и даљих сукоба. Овај чин не сагледава као слабост, већ као моћ да се спремни прикажу пред вјечним судом који ће им оспорити све радње. Упућује их да поштују и слушају



„Високославнога Покровитеља“, живе у међусобном миру и слози, а да „не тичу турске и ћесарске људе“ (Петровић 1965:93).

У писму помиње и преписку са Смаил-агом из Гацка који му је писао интересујући се да ли ће Црногорци бити у миру са Херцеговином. Обећава да ће тако бити са свима који су турском цару послушни, ако исто тако и они са њима буду живјели у миру. Закључује да ће се поштовањем свега овога остварити међусобни мир и пријатељство. Све његове поуке имале су за циљ међусобну слободу и јединство, са циљем општег мира.

Завршетак посланице садржи његову жељу да заслужи милост заштитника Александра Првога, а да не изгубе славу и поштење, ако међу њима буде слоге и поштовања свега онога што је договорено на Цетињу. Ако другачије буду радили стићи ће их несрећа, као вид казне. Најављује долазак до њих да се опширније о овим темама испричају, што се показује као вид бриге и одговорности према сваком племену појединачно. Потписује се као њихов „доброжељатељ“, што је суштинска владарска улога, а показатељ је коректног односа према своме народу.

Петар I је био умјерен и објективан владар који је сагледавао све мане и недостатке свога народа. Тако се обраћа *Црногорцима* и *Брђанима* из Цетињског манастира 30. маја 1812. и подсећа их колико дуго је већ владика. За двадесет и четири године он је нашао села „похарана и разурена“, а њих у међусобном рату, а све под турским завојевачем. Молио је да чувају међусобни мир и смање безаконје како би се турског јарма ослободили и уз божју помоћ задобили славу и поштење. Иако у прозној форми, ови редови као да су пјесма у прози коју савјесни владар упућује своме народу кроз критику њихове неслоге и неспремности за сарадњу и миран живот. Такође, критикује зло и срамоту који су им милији од добра и поштења, али им он ипак добро жели.

Предузимљивост и конкретно дјеловање је наглашено у Посланици *Кашуњанима* коју је послао 22. маја 1822, а како је ова година била веома тешка испуњена сушом и глађу, владика је учинио све да исели неке Црногорце и тиме их спаси од муке која их је задесила. Тада је владала општа оскудица, није чак имао ни папира за своја писма. Истиче неслогу коју запажа у народу, што је резултирало домаћим ратом између Пипера и Бјелопавлића, па мудро запажа да су сами себи и својим најближима тиме највећи непријатељи, па да им не требају спољни, кад они сами себи зло чине. Главни узрок свих невоља види у одрицању од Бога, па зато немају страха божјега, заборавили су на срамоту, а сладе се братском крвљу. Значајно их опомиње да: „чините оно што знате, а не знате што чините“ и критикује да никога не слушају и да су лаковјерни и поводљиви. Истиче, дакле, да су непријатељи сами себи, иако слободни од свакога, они су везани за своје лоше навике и обичаје које им доносе пропаст кроз њихова злодјела.

Запажа да међу њима поштеност човјеку нема мјеста, што је критика која треба да задобије форму опомена, да би се ове стање у будућности промијенило. Дакле, дефинише самовољство као узрочника општенородне пропасти. У завршници им препоручује да зауставе и спријече сукобе, а понашају се послушно и заклињу их на то. Не моли их, нити преклиње, већ их само опомиње да раде против себе и то ће их коштати. Човјек који гријеш морално „чини то из незнања“, по њему, јер кад би знао шта је добро никада не би нарушавао његов смисао. Узрок овог незнања је склоност ка самовољи, што већ не спада у ред разумског понашања. Тако и народ који се преда самовољи постаје сам себи највећи непријатељ, па не може да се одупре ни оним унутрашњим, или спољњим.

Поријекло ових ставова Петра I је у принципима Сократова етике, у којој он врлину види као знање, дакле „свако зло делање долази само од недовољна знања“ (Ђурић 1951: 537,538). Други његов формални етички принцип је да све врлине, уколико су знање, чине јединство. По њему код свих постоји склоност ка врлини, али нису сви спремни да је развију, јер је увијек потребан труд и вјежбање, дакле по трећем принципу врлина се може научити. Материјални принцип његове етике своди сазнање на сазнање добра, дакле добро је оно што служи сврси, а истовјетно је не само са лијепим, већ и са корисним. Унутрашња добра се постижу самоусавршавањем, које је други материјални Сократов принцип. Позитивно морално дјеловање човјеку омогућава најнеоспорније добро-блаженство, које је трећи материјални принцип Сократове етике. Вјероватно је Петар I био упућен у ово Сократово учење, па је у свој живот и дјеловање укључивао дате норме и правила. Сократовски је проналазио снагу која га је уздигла над природу, па је вјеровао да „као морално биће, може природу да усаврши новим вишим обликом“ (Ђурић 1951: 540). Упућује их да ово писмо чувају, мада он има копију као

Са сличном тематиком и стилем је и изузетна посланица упућена *Црногорцима и Брђанима*, са Цетиња 6. октобра 1825, а садржи штиво које одсликава вријеме и прилике, а мудрим ријечима карактерише своје сународике. Напомиње да је већ 38 година како је он Владика, а у наставку износи све своје намјере и дјеловања. Стремio је прекиду ратовања, а залагао се за задобијање слоге и јединства, што их је ослободило јарма скадарскога паше. Призива им успјех на бојном пољу, па да стекну главу свога непријатеља, а препадну цијелу ту државу. У тексту је отворен и искрен, добронамјеран и истрајан за стицање слободе, али са великим поштовањем упућује своје молбе и захтјеве. Оне се обично тичу успостављања судова којима би се зли људи хватали по сили закона, а сви тај закон поштовали како би се постигла правда и истина, „мир и тишина“ (Петровић 1965: 285, 287), што би довело до срећног и идиличног стања, а зауставило међусобне сукобе и ратовања. Наводи детаље живота који би се спроводио по закону и правди, па не буде ратовања и борби, без тужбалица и тешких рана, да не жале ни мајке, ни супруге, за најмилијима. Мир и благостање владаше таквом земљом, али је народу милије зло од добра, па се није могло тако живјети, па се поново успоставише лоши односи да се међусобно крв пије.

Истиче још једну негативну народну особину да више не годи да се сматрају поштеним народом који има европски дух, већ да им је милије да су зли и самовољни, а да њима влада безакоње. Опомиње их да им не треба већи злотвор, него што су они сами себи, скрећући им пажњу да тако не живе јер се сами заплићу у лоше односе, који тиме не могу бити здрави. Подучава их да живе спроводећи своје интересе и корист, како би задобили опште добро, а они су обично непослушни и незахвални, често превртљиви. У завршници писма признаје да се пуно залагао, а да је код било кога другог народа толико, могао би са миром и весело да живи, а међу њима таквима нигдје радости нема. Захтијева да му одговоре на ово писмо, за које се нада да су добро разумјели и прихватили. Потпис је убицајен, само што уз „доброжељатељ“, додаје и „слуга“, чиме своју личност доводи у завистан положај, запостављајући тиме своју улогу. За „врлога владара круна је терет“ (Несторовић 2011:69), јер носи „двоструку одговорност пред поданицима и Богом“, дакле суди му се из двије перспективе. Одговоран је владар који чини све за добробит свога народа, понаша се као њихов отац, али његов народ прави преступе и не узвраћа му љубав и бригу јер жели да живи без икакве одго-

ворности. Заиста је овакав био однос Петра I према свом народу који није увијек препознавао његове намјере, иако су биле у складу са врхунским начелима.

Колико је као владар био оптерећен страним силама које се мијешају у унутрашње ствари Црне Горе, види се из Посланице упућене *Бјелојављанима* 5. марта 1826. у којој их подучава да остварују међуплемску сарадњу и мирно живе, јер неслога и нејединство и велике народе у несреће тјерају, а само их слога и јединство праве великим. Велича слободу коју имају и захтијева да се живи како би се она чувала, па помиње индијског цара који је рекао: „Доста је сваки живио, који под туђим јармом није умро“ (Петровић 1965:289), што је сликовит приказ значаја слободе, али и доказ његовог ширег образовања и знања.

Тешких времена турске опсаде, тирјанстава и зулума се присјећа у посланици послатој *Бјелојављанима* са Цетиња 4. децембра 1827, а изражава задовољство колико већ времена нису под окупатором, па их као савјесни владар моли и заклиње да живе у миру и слози, али да не заборављају жртве њихових предака. Па помиње турски харач, порез и глобе, тражење хране коју они захтијевају, и живота у коме су били апсолутни господари. Ово новонастало стање зове „вољност и слобода“. За оне који нису спремни да га слушају, а желе само турски јарам, он им га шаље, а најављује им да никада неће имати ни славе ни поштења. Овим строгим ријечима не треба се чудити јер је господар затечен међуљудском неслогом и неспремношћу на договор.

Са којим се све проблемима сусретао као владар, који је управљао по закону, види се и из посланице упућене *Црмничанима* 1830. године у којој се отворено супротставља вјеровању у магију којој је основа у демонским силама. Како је био црквено лице, сматрао је да је сујевјерје лажна свијест и окретање истине ка нечастивим силама. Она по њему утиче на понашање људи, управља њима и усмјерава их, а лако јој се препуштају само необразовани људи. Жестоке клетве упућује онима који не слушају његове ријечи вјере, а противи се свим лажним пророцима.

*Тестаменти* Петра I Петровића Његоша има такође форму посланице јер је упућен цијелом народу, а у њему владика пред самртни час коначно расправља са својим временом и савременицима. У њему тражи опроштај, ако је погрешно поступао према било коме, али и нуди опрост свима, што је крајње добронамјерни гест. Проглашава и свог наследника, синовца Рада Томова, умног Његоша, кога је Отац небески подарио, а он га „срцем и душом“ (Петровић 1965:372) препоручује. Оставља свој аманет: да га „у миру и тишини оптенародној упојау и ожале, да на његовим мртвим прсима вјеру зададу и утврде кроз сву Црну Гору и Брда, да црквено добро и имуће не тиче нико, а да он на своје мјесто оставља наследником својим и управитељем цркве и народа синовца свог, Рада Томова“.

Дјелимично практичан текст овог тестаментa је вид опорукe која садржи све његове, кроз Посланице изнијете ставове, мада је присутна доза фаталности, како се заиста његов земаљски живот приводи крају, па је ово врста свођења рачуна. Значајнији од садржаја је тон и став овог владике јер показује његову истинску скромност, а потврда су његових духовним и људских врлина. Бринуо је за друге, као и за одржавање закона, а препоручује да се уздају у Русију и држе цркве. Посљедњи захтјев везан је за мјесто сахране, а за то је одредио Цетињски манастир, како би и након упокојења био близак Богу и у његовој свечаној тишини мировао, како је то мјесто сталног обраћања њему и његовој сили.

## Закључак

Крупан задатак који је био намијењем Петру I испунио је вишестрано, својим искреним и упорним залагањем заиста је успио да у Црној Гори уведе ред и усмјери народ ка заједничком циљу и цивилизованом начину живота. Захваљујући њему, постигнуто је просвјетљење народа и усмјерење на прави пут, а он је задобио титулу светитеља која само говори о исправности његовог живота и дјела. Личним примјером, кроз подвиг је остварио свој светачки чин.

Кроз текст *Посланица* је створио и учврстио основу народног бића, а морално просвјетлио свој народ. Владавином ријечи он је надгледао и практичан живот, али и морални и мисаони дух, спроводио их и упућивао. Заклетвама и проклињањима је утицао на потенцирање чојства и јунаштва које је требао да посједује сваки од Црногораца, а пријетио им је врхунским начелима која треба да буду непромјењива. Својим клетвама је тјерао Црногорце на исправан живот, а то је и заиста било тако јер су знали да стижу од једног духовног лица које је у сталној вези са Свевишњим. Тако је говорио док се није „смирено упутио другом свијету“ (Пантић 1990: 489).

У стварном животу се одрицао свих предности, уважавања и олакшица, које један владар може да има и жртвовао се за народну добир и напредак. Личност Петра I ће остати вјечно савремена и као митрополит, али и као господар Црне Горе јер је постигао узвишени спој светост и праведност, па су ово главне особине овога светитеља који је кроз истину дошао до крајњег смисла живота, а потврдио га у свој земаљском животу, а затим стичући светачки лик.

## Литература:

- Деретић 1996: Ј. Деретић, *Историја српске књижевности*, Београд: Требник
- Ђурић 1951: М. Ђурић, *Историја хеленске књижевности*, Београд: Научна књига.
- Остојић 1976: Б.Остојић, *Језик Петра I Петровића*, Титоград: Црногорска академија наука и умјетности.
- Несторовић 2011: З.Несторовић, *Класик Стерија*, Београд: Чигоја штампа.
- Петровић 1965: П. I Петровић, *Фреске на камену*, Титоград: Библиотека Луча-Обод.
- Пантић 1990: М.Пантић, *Књижевност на тлу Црне Горе и Боке Которске од XVI до XVIII века*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Слијепчевић 1991: Ђ. Слијепчевић, *Историја српске православне цркве*, друга књига, Београд: Београдски издавачко-графички завод.
- Томовић Шундића 2008: С. Томовић Шундић, *Петар I, владар црногорски*, Подгорица: ЦИД.

## EPISTLES OF PETAR I PETROVIĆ NJEGOŠ

### Summary

This paper outlines the Epistles to Petar I Petrovic Njegosa, significant Montenegrin ruler, legislator, and writer of the famous family Petrovic. His personality was present in several different areas of activity. He was a politician and philosopher of the ruler and lawgiver; teacher and poet; Bishop and warrior saint. All these roles are responsibly held until invested and sacrificed for the good of Montenegro and did everything in its progress and development. Epistle to the sayings of the wise is instructed fellow, and was recommended for daily life and events, but they were united and Montenegro strengthened the power of resisting internal and external enemies, which was the main task of the rulers. Montenegrins advised to keep the glory, honor and freedom, to live the same dedicated to his Epistle usually have three manifestations, the blessing, swearing and cursing, which is regularly used to strong approached his compatriots, and he explained his intentions and messages routed them and show them the right path

*Key words:* letter, message, instruction, advice, warning

*Tamara Piletić*



Весна Војводић Митровић<sup>1</sup>

*Београд*

## ТРАГИЧАН УДЕС МАКСИМА ЦРНОЈЕВИЋА МОДЕЛ НЕОСТВАРЕНЕ ЖЕНИДБЕ У СРПСКИМ НАРОДНИМ ЕПСКИМ ПЕСМАМА И БАЛАДАМА

Трагање за једним, кључним елементом структуре народне песме „Женидба Максима Црнојевића“ (Вук, II, 88), који има доминантан уплив у расплет и проузрокује разградњу женидбе / удаје, суочава истраживача са читавим низом мотива од којих би готово сваки својом снагом могао преобликовати судбине протагониста и преусмерити композициони ток ка трагичном преображају. Изузетна снага песничко-драмског обликовања света уметничког дела открива се у драмски напетом садејству различитих дезинтегративних процеса. Неоствареност женидбе не може се приписати искључиво карактеру младожење (правог / замењеног) или невесте, упливу трећег лица (младожењиног оца) нити предодређености изазваној дејством виших сила. Разградња јуначке женидбе овде је резултанта садејства свих ових, али и других структурних елемената песме.

*Кључне речи:* Максим Црнојевић, разградња женидбе, дезинтегративни процеси, драмска структура

Ако је веровати Форстеровој тврдњи да је традиција истинитија од историје зато што продире с ону страну доказног материјала (Форстер 2002: 55), посебан изазов за истраживаче представља откривање механизма по којима епске песме и баладе израстају из традицијске културе нашег народа и остварују везе са широким комплексом представа изграђених у токовима цивилизације. Дела усмене књижевности подложна су непрестаном мењању зато што у њиховом обликовању учествује више даровитих појединаца. Записивањем се дела чувају од заборава, али и заустављају у процесу преобликовања. Коначност и непроменљивост записа, међутим, не спречава да песма „дише изнутра“. Отуда немоћ истраживача да садејство различитих елемената сведе на једну димензију „без остатка“.

Стога, испитивање модалитета неостварене женидбе у народној српској епци суштински представља покушај да се открију они обрасци који воде ка артикулацији тог мотива. У песмама се, међу бројним елементима структуре, трага за оним елементом који има доминантан уплив у расплет и проузрокује разградњу женидбе / удаје.

Истраживање модалитета неостварене жениде у песми „Женидба Максима Црнојевића“ (Вук, II, 88) отима се сваком покушају свођења на један елемент, чак и као доминантан.

Варијанта коју је Вук забележио од Старца Милије најподеснија је за уочавање садејства различитих структурних елемената због изузетне снаге песничко – драмског обликовања света уметничког дела.

Не један, већ мноштво чинилаца у овом остварењу усмерава ток женидбеног обреда ка трагичном исходу. Намера овог истраживања није да понуди интегралну интерпретацију песме, већ да укаже на оне битне сегменте који доми-

1 vesna.lakimaki@gmail.com

нантно утичу на разградњу женидбе. Чвориште кључних дезинтегративних процеса настаје као преплет следећих елемената, који су сегменти одговарајућих структурних целина дела:

– исхитрено обећање	пролог
– болест младожењина	експозиција
– прекидање свадбеног обреда	заплет
– предсказање	перипетија
– преузимање дарова	кулминација
– покољ међу сватовима	расплет
– бекство младожењино	епилог

Посматрање епске песме као структуре са значајним драмским потенцијалом могуће је захваљујући чињеници што је „на нивоу уопштених обележја сижејна архитектоника епских родова и драме [...] истоветна“ (Станисављевић 1977: 21). Усвајајући теоријске претпоставке Р. Барта (Барт 1971), М. Станисављевић закључује да је епску песму могуће „превести у драмски медиј јер и епска и драмска прича имају, до извесног степена, иста структурна обележја“ (Станисављевић 1977: 88).

### Исхитрено обећање – пролог

Драматична збивања наговештавају се оног тренутка када Иво Црнојевић, понесен жељом да се и сам осети поносито, „лудо проговара“ и обећава оно што је изван и изнад његових стварних моћи. Већ овај поступак наговештава искорак из очекиваног и предвидивог и припрема позорницу за догађаје који ће нужно условити разградњу женидбе. Тај је искорак остварен антитезом, чије су супротности толико нарасле да прерастају у парадокс:

„Иде мудро, проговара лудо“

Оно што народни певач згуснуто слика као лудост, отклон од разумног, различити тумачи препознају као „брзоплето изговорене речи хвале и самохвале“ (Љубинковић 1987: 77), односно поступак који „кобно условљава обе свадбене поворке“, а чини га Иво „заслепљен позлеђеном сујетом“ (Самарџија 2001: 336). Смисао парадоксалног односа два полустиха не исцрпљује се, међутим, у томе. „Иде мудро“ указује на околност да су сви дотадашњи поступци просца у туђини довели до успеха. Све што је чинио – било је промишљено, планирано. Од свега тога ништа неће снагом својом надвладати кобни одушак среће. Клица несреће која ће уништити многе животе зачета је у тренутку највеће очеве радости; та се радост артикулише у разумљивој непромишљености и претпостављању емоција разуму. Очево понашање може се читати и у другом кључу. Сујетан, хвалисав, непромишљен – не може ли у овом часу бити и понет очинском љубављу? У том светлу може се декодирати и самоиницијативни одлазак оца у просидбу (преко мора сиња!), иако нема података о томе да за Максима у ближем окружењу нема одговарајуће девојке. Такав подухват може бити израз очеве жеље да за свог сина учини највише и обезбеди најбоље. Начин на који Максим фигурира у мислима и речима Ивиним укључује такође и ову конотацију:

„За Максима, за сина својега“ (стих 5.)  
„Од Максима, од мојега сина“ (- 38.)  
„Од Максима, од сина мојега“ (- 624.)  
„Са Максима, мила сина мога“ (- 638.)



Могућност да се, поред сујете, охолости, таштине, плаховитости, што се обично наводи у литератури, Ивану припише и љубав према сину – отвара се и у сцени сусрета са Максимом након повратка из прошевине. Народни певач каже:

„Очи му се одмах отимаше,  
Те Максима погледује сина“.

Која врста мотивације је потребна да отац, који три године за сина проси девојку, погледом тражи његов лик? У овом тренутку Иво није могао знати да ће поглед на Максимово лице потврдити злу коб дате речи.

Сцена у којој девојка пружа руке ка замењеном ђувегији такође се може сагледати у овим координатама. Ко год је то видео, правио се да није; само је Иво реаговао јер „за јад му било“. Јад се, поред Вуковог појашњења у „Рјечнику“ које указује на зло и невољу, може разумети и као туга и љутња, па и отров, чак и смрт. (уп. Карановић 1988: 191). Туга и љутња очева могу имати своје извориште и ван сујете и владарске охолости. Љубав најупечатљивије покреће Ивана када тражи сина по разбојишту. Он преврће све мртве, али **тражи** само њега.

У другачијем кључу такође може се читати и стих који нас уводи у другу композициону целину – збивања у дому Црнојевића, а који је предмет различитих тумачења:

„Јаше коња сјетно и весело“

Ван расправе о томе је ли синтагма „сјетно и весело“ значила исто Вуку и његовом казивачу, постоји простор у којем тумачење семантике поетског исказа почива на поштовању аутономије песничке творевине. Зато је објашњење да Иво заправо „јаше двору ‘здрово и весело’, али његова љуба, која зна све што се догодило [...] види да њен супруг јаше ‘сјетно и весело’ [...] Она види да Иван јаше весело, јер он уистину тако и јаше, али она види и оно што зна: да он јаше и сјетно (јер морао би тако јахати када би знао што га у дворима очекује)“ (Љубинковић 1977: 77) – тешко одрживо, јер се њиме нарушава принцип аутономности књижевног дела. „Поштовање аутономног статуса песничке творевине јесте један од методолошких предуслова за правилно разумевање структуре и значења књижевних дела. У том смислу је методолошки погрешан сваки критички поступак који се унутар дела проверава на основу података који се добијају са стране, и из других, сличних дела, и из других области људског знања, из живота, или пак **из нашег доживљаја датог дела, из његове естетске конкретизације у нашој читалачкој уобразиљи.**“ (Деретић 1972: 339). Тумач, наравно, полази од свог естетског утиска, али не само да се на њему не сме зауставити, већ сваку своју тврдњу мора утемељити у тексту.

Ивино сјетно и весело јахање прецизно одређује његово психолошко стање у тренутку када се враћа дому. Весело је, наравно, због успеха који је постигао; сјетан, замишљен је због грдних речи којима је испраћен:

„Ако л’ тако то не буде, пријо,  
Хоћеш доћи, ал’ ћеш грдно проћи.“

То још увек није страх (а страх ће Иво доцније признати злосретној девојци), али јесте сенка нелагодности која се надвила над њим и наводи га на размишљање.

## Болест младожењина - експозиција

Мотив „изненадног пада“ из среће у несрећу, који се свом силином обруши на јунака, силином која је преко мере његових снага, још је у античка времена условљавао трагичне судбине јунака. „Изненадни пад“ остварен је антитезом између Ивановог обећања:

„Неће бити љепшега јунака  
У мојијех хиљаду сватова  
Ни у твојих хиљаду Латина  
Од Максима, од мојега сина.“

и суочавања са суровом истином:

„Та да видиш јада изненада!  
[...]  
Грднијега у хиљади нема  
Од Максима, сина Иванова.“

Максимова болест – стицај несрећних околности, оно што танана Латинка назива муком која може свакога сустићи („И свако може муке допанути“), урок или зла коб коју је Иво сам призвао – нова је препрека за остварење јуначке женидбе. Тихомир Р. Ђорђевић о овој могућности каже: „Ја држим да је народни песник мислио да је ова трагедија Максимова настала што је, било очевом хвалом, било дуждевим дивљењем његовој лепоти, уречен.“ (Ђорђевић 1939: 99). Однос „снага“, сада битно промењен, озбиљно прети да угрози свадбени ритуал на самом почетку, у фази сепарације.

## Прекидање свадбеног обреда – заплет

Увођењем мотива потенцијалног сукоба међу сватовима,

„Ја се бојим кавге преко мора  
Кад Максима сагледају мога“

народни певач показује могуће последице јунаковог исхитреног, непромишљеног дела. Тиме се отвара могућност да се композициони ток преусмери од очекиваног ка изненађујућем. Заједничко свим дивергентним токовима јесте осујећење женидбе.

Нова погрешна процена Иве Црнојевића резултат је његове немоћи да понуди решење, те зато само исказује реакцију. Затворен у противречности коју не може ни прихватити ни поништити, он доноси одлуку која води ка највећем греху у народној традицији:

„Од Бога је велика гриота,  
А од људи зазор и срамота  
Ђевојачку срећу затомити  
И у њену роду узаптити.“

Народни певач континуирано задржава критички однос према исказима и поступцима јунака и то на посебан начин. Што дела и речи јунака директније усмеравају ток догађаја и условљавају разградњу женидбе, критички коментари народног певача експлицитнији су и снажнији.

Интернационални мотив замене неугледног женика лепшим и наочитијим има овде своју предисторију. Низом претходних мотива позорница је при-

премљена за драматична збивања, када ће се, коначно, укључити до сада пасивни младожења, његов заменик и невеста.

### Предсказање – перипетија

Епизода у којој разговарају Иво и Јован капетан учвршћује слушаоца / читаоца у уверењу да упркос свим напорима, женидба иде по злу. Од просидбе до сада све је било како не треба и како не ваља. Мотив сна суштински је предсказање погибије и хуле среће читавог подухвата. У нашој народној епској поезији сан се, готово по правилу, увек остварује, иако се у свету песме потенцијал његовог остварења најчешће негира речима „Сан је лажа, а Бог је истина“. Увођењем мотива пророчког сна, несрећа која се надвила над Ивину кућу недвосмислено добија нову димензију у вишој равни – усуду, судбини, Божијој вољи...

„Твога јада ниђе није било,  
Да подигнеш земљу у сватове!“

Довођењем у везу појмова јада и сватова, народни певач проширује границе драмског збивања. Несрећа једне породице прерашће у трагедију већих размера.

### Преузимање дарова – кулминација

Увођење мотива преузимања дарова води ка трагичном исходу зато што нарушавање устаљеног обредног женидбеног обрасца има дубље последице. Војвода Милош експлицитно исказује зашто тражи дарове намењене не њему лично, већ женику кога ће заменити:

„Тек, Иване, нећу **тевећели**:  
Што год буде дара зетовскога  
Да ми дара нитко не дијели“

„Тевећели“, при томе, поред основног (без награде, без своје користи) (уп. Самарџија 2006: 433), има и значење „на слепу срећу“ (уп. СНП 2006: 409), односно: уздајући се у случајан срећан исход. Дарови су код Словена и у претхришћанско доба представљали облик приношења жртве, чији је крајњи циљ стицање наклоности сила које су надмоћне и човеку надређене. Преузимањем дарова, Милош, на ритуалном плану, заиста преузима, односно разграђује срећу Максима и невесте.

Кошуља од злата, која је материјализована девојачка чежња за брачном и породичном срећом, добија код различитих ликова различите конотације. За Милоша је то неочекивани плен. Иако награда својом вредношћу превазилази његове заслуге, он је задржава.

Семантика даривања заснива се „на веровању да у свету влада принцип узамности. Дар је знак успостављања контакта.“ (Карановић 1992: 116) Кулминацију драмског сукоба изазваће најзначајнији даровни предмет у песми – кошуља од злата. Кошуља је „символички мост успостављања односа не само између невесте и младожење, већ и између две породице“. (Карановић 1988: 186) Као чудесни дар, кошуља се помиње и у митолошким српским песмама, где је наглашена њена „магијска и апотропејска функција“. (Јокић 2005: 41)

Прекршај принципа да се невести не учини нажао, односно да је не треба гневити, представља одступање од веровања у њене „потенцијалне“ негативне „моћи“ (Карановић 1988: 165–173). Милошева погибија стога је несумњиво условљена и злом срећом коју је на себе навукао.

Невеста клетвом активира своје запретане моћи, које су антитеза њеној тренутној позицији: покренута из родитељског дома, још увек на путу ка новом дому, она је на средини женидбеног обреда, усамљена и осрамоћена:

„Нек ти враћа жалост за срамоту.“

Без властите кривице, невеста се суочава са чињеницом да је и сама зле среће („злосретна ђевојка“), управо као и они који су догађаје покренули.

### **Покољ међу сватовима – расплет**

Покољ сватова у овој песми суштински је братоубилачко истребљење. Одолевши бројним искушењима (давање неодрживе речи, двоструко путовање преко сиња мора, успела замена женика...), сватовска поворка суочава се са непремостивом препреком на корак до циља. Сватовско путовање увек се одвија у опасним просторима, а повратак младожењиној кући заправо је повратак у безбедност. Лиминална зона свадбеног ритуала овде, међутим, није угрожена споља, препадом са стране, већ клица пропасти буја изнутра. Посејана снагом кобне речи, она расте у свакој чворној тачки обреда, чинећи трагичан расплет неминовним. Зло постаје надмоћно у простору хтонског, тамо где сватови нису ни на туђој, ни на својој земљи.

### **Бекство младожењино – епилог**

Максим такође доприноси разградњи женидбе убиством и препуштањем девојке њеној породици. Пасивност, којом се одликовао највећим делом драмског тока, прерасла је у рушилаштво као противтежа небеској и земаљској неправди која му је начињена. И његову мотивацију народни певач доводи у везу са јадам (тугом, љутњом, отровом, злом, невољом, смрћу):

„То Максиму врло за јад било“

[...]

„А нико се јаду не досјети“

[...]

„А на види јаде изненада“

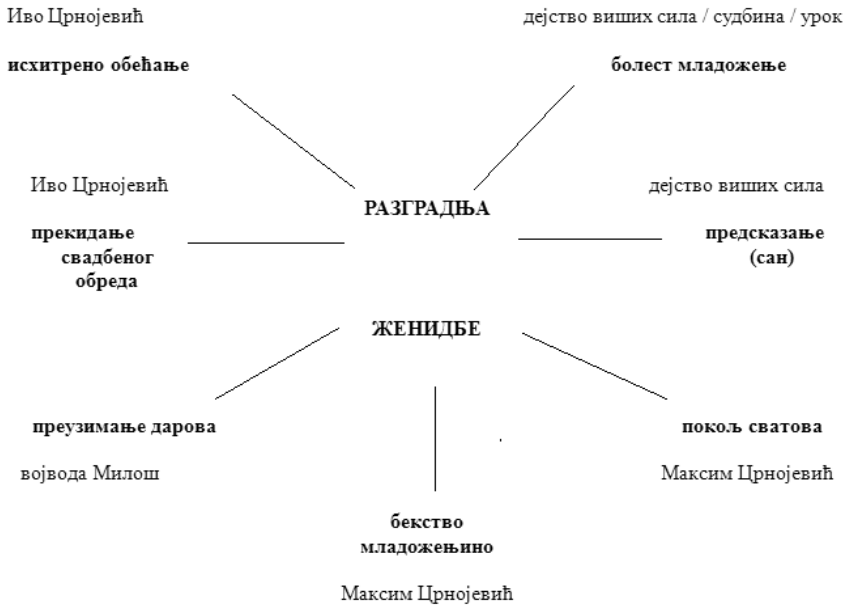
Максима води само мржња према свету у којем за њега не постоји срећа, те га народни певач измешта у другу просторну и друштвену раван:

„Хоћу бјежат цару у Стамбола,

Како дођем, хоћу с’ потурчити.“

Максимов удес инициран је како спољашњим, тако и унутарњим факторима. Њему јесте учињено нажао, прво незаслуженом казном – болешћу, а потом и заменом места у свадбеној поворци, као и преотимањем дарова. Али има и у самом Максиму нечег мрачног, што се прво наслућује, а потом и очитује у пуноћи своје снаге. Мрачно у Максиму испољава се постепено. (Максим је „хитар кавгација“, „грдан злосретник“, „крвце жедан“, „крвничко кољено“ који ће „земљу нашу погазити“. Свет који припада Максиму упечатљиво је дочаран сликом земље коју добија на управљање; то је земља „грдна“, неродна, попут хтонског места у којем „се легу жабе и биволи“.) „Хронотоп хтонског места везан је и уз гадне животиње – црве, змије, жабе“ (Ајдачић 2004: 117).

Као што смо видели, песма „Женидба Максима Црнојевића“ садржи богатство мотива од којих би готово сваки својом снагом могао преобликовати судбине протагониста и преусмерити композициони ток ка трагичном преображају. Зато не можемо неоствареност женидбе приписати искључиво карактеру младожење (правог / замењеног) или невесте, упливу трећег лица (младожењиног оца) нити предодређености изазваној дејством виших сила. Разградња јуначке женидбе овде је резултанта садејства свих ових, али и других структурних елемената песме.



**МОДЕЛ** садејства различитих структурних елемената који условљавају разградњу женидбе

### Литература:

- Ајдачић 2004: Дејан Ајдачић, Демонски хронотопи у усменој књижевности, у: *Прилози проучавању фолклора балканских Словена*, Београд, 112–122.
- Барт 1971: Ролан Барт, *Увод у структуралну анализу прича*, ЛМС, бр. 1.
- Деретић 1972: Јован Деретић, Бановић Страхиња, у: *Књижевна историја*, бр. 15/1972.
- Ђорђевић 1939: Тихомир Р. Ђорђевић, *Белешке о нашој народној поезији*, Београд.
- Јокић 2005: Јасмина Јокић, Митолошке песме о дару и уздарју, у: *Жанрови српске књижевности*, бр. 2, Нови Сад, 33–44.
- Карановић 1988: Зоја Карановић, Женидбени обичаји и Вукова збирка сватовских песама, у: *Научни сџтанак слависта у Вукове дане*, Нови Сад, Тршић, Београд, 165–173.
- Карановић 1992: Зоја Карановић, Свадба и дар, или дијалог који траје, у: *Дометии*, год. 19, бр. 68–69, Сомбор, 116–149.
- Карановић 1998: Зоја Карановић, Обредна функција сватовског дара..., у: *Кодови словенских кулшура*, 3, Београд, 186–195.

Љубинковић 1987: Ненад Љубинковић, Губитници Старца Милије, Београд: *Расковник*, јесен (септембар – новембар) год. XIII, бр. 49.

Самарџија 2001: Снежана Самарџија, Трансформација епског модела у Милијиној песми о женидби М. Црнојевића, у: *Зборник Машице. српске за књижевности и језик*, књ. 49, свеска 3, 331–352.

Самарџија 2006: *Народне ђесме*, Београд, прир. Снежана Самарџија, стр. 433.

СНП 2006: Вук Стефановић Караџић, *Српске народне ђесме, књиџа друџа*, Feniks Libris, Београд, 409.

Станисављевић 1977: Миодраг Станисављевић, *Еџика и драма*, Београд.

Форстер 2002: Е. М. Форстер, *Аспекти романа*, Нови Сад.

## TRAGIC ACCIDENT MAXIM CRNOJEVIĆA: MODEL UNFULFILLED MARRIAGE IN SERBIAN FOLK EPIC POEMS AND BALLADS

### Summary

This paper examines one, the key element of the structure of folk song *Ženidba Maksima Crnojevića* (Vuk, II, 88), which has a dominant influence in the outcome and cause the breakdown of marriage. The researcher is faced with a number of motives; each of them has the power to transform the fate of the protagonist and redirect compositional flow to a tragic end. The awesome power of poetry - dramatic artwork reveals the tense drama co-ordination of various disintegrative process. Unrealized marriage cannot be caused only by the character of the groom (right or replaced), or the bride, or interference of a third party (groom's father), or by the influence of higher powers. Destruction of heroic marriage is the result of interaction of these and other structural elements of the song.

*Keywords:* Maksim Crnojević, breakdown of marriage, disintegrative processes, dramatic structure

Vesna Vojvodić

Елма Халиловић<sup>1</sup>  
 Филозофски факултет  
 Нови Сад

## РОДНА ПЕРСПЕКТИВА ЛИКА СИМКЕ У РОМАНУ *КОРЕНИ ДОБРИЦЕ ЋОСИЋА*

Рад, анализом лика Симке Катић, демонстрира могуће тумачење романа *Корени Добрице Ћосића* из родне перспективе. Лик Симке сагледава са становишта родне (не) равноправности, у односу према мужу, свекру и љубавнику, те с обзиром на њену позицију у сеоској патријархалној средини. Централни аспект овог сагледавања јесте примарни захтев који патријархална заједница поставља жени – да рађа и продужи лозу, из ког произилази њена неизбежна „кривица” за неплодност. Посебна пажња у раду посвећена је контекстуализацији Ћосићевог романа у домен општијег сагледавања положаја жене кроз историју.

*Кључне речи:* родна (не)равноправност, традиционална култура, плодност – неплодност, мушко – женски односи, лик

Улога жене у друштву и њени рефлексии у књижевности и култури глобално постају све важнија уметничка тема и истраживачка преокупација. Историја, али и садашњост, сведоче да су постојала и постоје многа друштва која су жени одузимала могућност да заузме равноправно место у оквиру властите заједнице, било да је реч о примарној позицији унутар породице, било о могућности искорача у јавни, професионални и културни живот заједнице. Иако је друштво еволуирало, положај жене није одговарао и не одговара његовом развоју. Тек се с развитком грађанских друштава у 19. и 20. веку јасније почео артикулисати глас жене, домаћице, мајке, супруге, кћерке и сестре. Жена се и данас бори за досезање пуне родне равноправности.

Србија 19. века, у коју је смештена радња Ћосићевог романа *Корени*, тек се конституише као држава. И поред убрзаног развоја и напретка у свим областима социјалног, културног и економског живота, она се још увек суочавала са низом проблема. На селу су још увек трајале форме традиционалне културе и недирнути патријархални односи који су жену стављали у наглашено потчињено положај у економском, социјалном и културном погледу. Тако је убрзано школовање мушког подмлатка пратила готово потпуна неписменост жена, које, углавном, нису имале приступ школи, већ су одгајане за улогу домаћице и мајке. Када је о лику Симке реч, Ћосић ову одвојеност жене од просветног и културног живота шире заједнице посредно, али ефектно приказује у њеном односу према деверу Вукашину, који школовањем и прихватањем градске културе, одеће и манира за њу постаје туђ.

Иако изречено у првој половини 19. века, сведочанство да су „код свију Срба жене једнако потчињене” (Караџић 1985: 343) још увек важи за Ћосићеву јунакињу. Кроз лик Симке Добрице Ћосић ефектно осликава положај жене у српском селу с краја 19. века, њено место у властитој породици (роду), у поро-

1 elmahalilovic19@yahoo.com

дици у коју се удала (дому), положај одбачене жене – нероткиње и, коначно, социјалну маргинализованост и унутрашњу психолошку драму биолошки осујећене и неостварене јединке. Симкин положај и судбина, обликовани као пратећи ток магистралне „мушке приче”, коју граде односи Аћима, Ђорђа и Вукашина, за романескну конструкцију подједнако су важни и суштински усложњавају и продубљују значења Ђосићевог романа.

У роману се Симка први пут помиње у тренутку када дочекује мужа с пута, у чистој кошуљи да га подвори и угости, вршећи тако универзално прихваћен женски посао. Како каже Вирџинија Вулф „Суштина женског постојања [...] jeste у томе да су издржаване и да дворе мушкарце” (Вулф 2000: 63). А да су жене у служби мушкараца, да су им потчињене, наглашава и Добрица Ђосић:

„Никад се није вратио с пута, свеједно у које доба ноћи и по каквом невремену се враћао, а да га она није будна дочекала, вратнице му отворила, испрегла стоку и нахранила, њега топлом вечером понудила, обућу му изула, и ноге опрала, као дете сместила у чист кревет, и после га заспалог грлила под својом мишком. Прође поноћ, уморну је обори сан, она се тргне и јурне напоље, на мраз, на кишу, и тако ослоњена на багрем, стоји сатима на киши и мразу да не би заспала, а сва је ухо и страх за њега. Свих петнаест година живота с њом само су чекање, стражарење по мраку и киши, несаница што будно ослушкује лавез преровских паса на одоцнелог повратника” (Ђосић 1995: 27).

Овај опис, истовремено, сведочи о Симкиној спремности да прихвати и испуни дужност оне која чека и двори. Везаност жене за простор куће вишеструко је засведочена и у усменој књижевности, као духовном производу традиционалне културе:

„Жена је везана за простор куће, мировање и чекање, док мушкарцу припада отворени простор и слободно кретање у њему. Гранични простор куће – *вратиша*, *праг*, *прозор* – постају место сусретања два типа простора, *отвореног* и *зашвореног*, и два типа егзистенције – *мушког* и *женског*. Однос према простору примереном жени може се у песми обликовати и као однос према основном вредносном систему заједнице. Нарушавање скровитости и изолованости куће, сматра се кршењем моралне норме које обезвређују жену упркос њеној лепоти” (Пешикан-Љуштановић 2011: 352).

На самом почетку романа Ђосић слика живот непросвећене жене са села, чија је једина срећа што живи у богатој кући и не брине како ће се прехранити до сутрашњег дана. Домаћинство Катића најбогатије је у селу, у њему је Симка газдарица, домаћица, жена, снаха и слушкиња: „Она кућу држи, имањем управља, у трговини помаже” (Ђосић 1995: 27). Овакав положај жене није био необичан. У патријархалној породици, где је очинско право било доминантно, жена је неретко била угњетавана<sup>2</sup>. Тако је било и са Симком, која је припадала оцу док је живела у родној кући. Морала је подносити незадовољство и агресију вечито пијаног и уморног оца: „Говорио ми је да личим на мајку и да ћу и ја бити курва као и она. Кад год се напио тукао ме и псовао како се ни стока не псује” (Ђосић 1995: 131). Овде се као подтекст и мотивација очевих поступака слуги несигурност мушкараца, исцрпљеног радом и сиротињом, пред властитом женом и његова потиснута, у агресију преточена свест да ни жени ни кћерки није у стању да обезбеди достојан живот. Сем тога, слуги се и амбивалентно доживљавање депоте у традиционалној заједници – лепа жена је пожељна, поред осталог и као потвр-

2 Види: Патријархат. Енциклопедија политичке културе. <<http://www.gay-serbia.com/teorija/2005/05-1-11-patrijarhat/index.jsp>>. 12. 2. 2013.



да угледа и моћи мушкарца који је поседује, али лепота је, истовремено, повод за стално сумњичење жене за могућу неморалност и грешност.<sup>3</sup>

Надничарење, беда, страх и робовање обележили су цело Симкино детињство и девојаштво и претили да постану вечита мора. Оног тренутка кад је примети Аћим, њен свекар, све се мења. Симка има срећу да буде *изабрана* за Ђорђеву жену и домаћицу у кући Катића. Притом, она и не помишља на могућност да сама себи бира животног сапутника. Оваква пракса била је карактеристична не само за жене са села, већ и за оне из виших и средњих класа. „Још увек је био изузетак да жена из више или средње класе бира себи мужа, а кад јој је муж додељен, он је постајао господин и господар, барем у оној мери у којој су закон и обичаји могли то од њега да направе” (Вулф 2000: 50). Аћим Катић намењује Симку свом сину Ђорђу, и то само из једног и јединог разлога – верује да ће она родити пуно унучића, наследника, носиоца презимена Катић: „Он је њу нашао и изабрао. Баш онакву је и желео снаху да има: крупну, бокату, да може децу као зећиче да рађа. Није му сметало што је из сиротињске куће, и што јој је отац бунарџија и надничар [...], запросио је не питајући Ђорђа да ли му се допада” (Ђосић 1995: 37).

Патријархални деспотизам оца обесправљује и мушкарца – сина и не дозвољава му право на избор. Симкина раскошна телесност требало је, уз то, да надокнади физичку неугледност Ђорђеву.

У традиционалним сељачким заједницама код Источних Словена, али и код Срба, постојали су и случајеви такозваног снохвачества: свекар је бирао сину невесту која се њему допада, како би уствари он потајно живео са њом.<sup>4</sup> Ово је нарочито било карактеристично у случајевима када је девојка, невеста била старија од мужа. Сем тога, не сме се занемарити ни економска логика оваквих веза, која је, у суштини, била доминантна: снажна, зрела невеста била је способнија за рад. Ипак, ово је и даље сматрано инцестом, и као такво било је озбиљан прекршај норме и тежак грех. Говорећи о „свадбеним обичајима у српском народу”, Вук Караџић помиње брачне везе старије, зреле девојке и млађег, још нејаког мушкарца, али код њега нема ни помена о инцестуозним односима свекра и снахе (види: Караџић 1985).

И Аћим Катић у једном тренутку пожели Симку, у којој види све оно што је желео да има и његова жена, али он ипак не престапа моралну норму: „Видео је да је по свему друкчија од његове Живане. [...] Уживао је гледајући је кроз прозор, кад висока, боката а витка, лако као усправан вал заплочи двориштем, испуни га свег” (Ђосић 1995: 37). У односу Аћима и Симке Ђосић тако открива дубоки психолошки подтекст уобичајене патријархалне праксе. Иако не улази у стварну телесну везу са Симком, Аћим жену за сина не бира као отац и свекар, већ као мушкарац. Овим поступком он узурпира не само њихову личну слободу већ и елементарне људске импулсе присвајајући право да одлучује о њиховој судбини, што јесте био типични прерогатив главе породице.

Писац у роману *Корени* дочарава амбијент у коме је жена ствар, покретна имовина. Док борави у кући у којој је рођена она је под влашћу оца, а кад се уда доспева под старатељско и турско право мужа који је „може тући, надзирати

3 У источној Србији забележена је пословица: Убавило збор збира, а градило кућу кући.

4 Ову праксу Бора Станковић у *Нечистој крви*, чија радња обухвата приближно исти временски период који се описује у *Коренима*, приписује пчињским сељацима. Марко тако не бира Софку за недораслог Томчу, већ за себе.

њено понашање. [...] Важно је истаћи да је та потчињеност утолико јача уколико су већа богатства којима муж располаже” (Бовоар 1982: 136). Овај проблем економске зависности посебно је изражен у Симкином и Ђорђевом односу, а добио је и вишеструку социјалну и психолошку мотивацију. Симка је, с једне стране, припадница економски најнижег слоја сељака, надничарка, а породица у коју је доспела удајом најбогатија је и најугледнија у Прерову. С друге стране, богатство је једина Ђорђева предност и једини извор моћи у односу на жену. Физички, виталношћу, самосвешћу – он заостаје за њом. Свест о томе он потискује управо насилничким манифестацијама моћи. Овако гледано, и Ђорђе, као и Симкин отац, свој однос са женом гради на дубоким комплексима и осећању несигурности, које не сме признати ни себи ни другима. Немоћ и дубока свест о властитој прикраћености води обојицу мушкараца у насиље.

Симка се удајом не спасава од ропства, већ само прелази из руку једног власника у руке другог. Сведочанства Ђорђевој моћи, економске, политичке и социјалне, јесу њиве и дукати. Зато они у Ђорђевој свести добијају на значају, постају супституција за плодност која му недостаје. Рецимо, он о дукатима говори као да су живи: „Они могу да певају као птице. Да циче као крдо прасића. Да се смеју као трешње пуне деце. Од њих је кућа већа од неба” (Ђосић 1995: 25). Тoliko дуката Симка није могла ни да сања, и суочена са богатством које они оличавају, она и сама верује да је велика срећа довела да газдује у кући Катића. Овде Ђосић суптилно психолошки утемељује женско пристајање да буде власништво мушкараца. Због моћи коју оличавају дукати и њиве Симка је спремна да ћути и да трпи, да све што је снађе прима и подноси стоички, па и батине.<sup>5</sup> Добрица Ђосић у роману даје пластичну слику брачног насиља: „Ударао је песницом по глави, леђима, свуда, све немилосрдније, јер спази да јој је при светлости жара из пећи лице лепо, и зато што се не брани, занемела у запрепашћењу од његових првих удараца, туче је и јауче зато што је први пут туче, што је много воли, и жели да је убије, јер је лепа, да је не види после овога” (Ђосић 1995: 62).

Након физичког насртаја, Ђорђе избацује Симку из куће, као да је ствар. За учињену јој неправду она нема права да се буну, већ једино што може јесте да ћути и да без поговора послуша. Мужевљева реч је за њу закон, јер она за други не зна. Сем тога, она нема где да оде. „Истерану жену сви презиру. И деца се бацају каменицама за њом” (Ђосић 1995: 199). Прогнана, напуштена, несигурна, без икакве имовине, без новца она нема места ни у родитељском дому. „Тек кад је премлаћена морала да се врати у сиротињу, одакле је, веровала је све дотад, заувек освојила богатство, увидела је да се и њој и браћи крв променила. ‘Код нас ако се не грбачи, не може да се једе. Ено ти будака’” (Ђосић 1995: 193).

У ситуацији из које нема излаза, Симка долази до спознаје да једино што јој може сачувати кров над главом, богату трпезу и колики толики социјални углед јесте рођење детета, њено биолошко остварење. То је њена главна брига, али и брига њеног свекра, Аћима, који жели да му снаха роди унуче, да се шири породица, да се грана његово племе и да се не угаси његова лоза. За дететом чезне и Ђорђе. Кома ће сво имање, сви дукати које је зарадио, коме ако не његовом сину? Штавише, његово насилничко понашање јесте директна последица потиснуте,

5 Виржинија Вулф истиче да је право на насиље над женом било признато право мушкараца, које се без стида упражњавало и међу богатима и међу сиромашнима (Вулф 2000: 50). „У читавом свету још увек постоје хиљаде жена које мужеви туку, а које се не усуђују да се жале и не налазе никакву заштиту у јавној власти” (Мишо 1997: 111).

али јасно присутне свести да је физички инфериоран и јалов, неспособан да има децу. Овај проблем је глобално присутан: „Један од проблема који се поставља у друштвима заснованим на мушкој лози јесте судбина наследства у случајевима када заједница нема ни једног мушког потомка” (Бовоар 1982: 119).

Нико ни у кући Катића ни у њеној рођеној кући не пита шта је са Симком. За свекра она је млада, једра, широких кукова, способна да роди буљук деце, он је због тога узима упркос социјалном јазу и без тога она нема никакву вредност. И за мужа је лепа, путена и само његова, али истовремено, управо њена телесна раскош и путеност болно истичу његову прикраћеност и немоћ. У очима мушкараца она је ствар, машина за продукцију потомака, јер ако деца нису пожељна, ни жена више није потребна (види: Вулф 2000: 127). Управо је материнство оно што одређује жену и њен положај у породици и друштву у коме владају патријархалне вредности, јер жена „може да егзистира само у сврхе рађања и мајчинства” (Милић 2011: 165). Узрок потчињености жене лежи у налогу да се по сваку цену испуни ова дужност. Слобода жене значи за традиционалну заједницу и застрашујућу могућност да она почне сама према властитим импулсима да располаже својим телом и његовим репродуктивним моћима. Када основна дужност жене – рађање – не бива испуњена, жена постаје сувишна у кући, јер: „жена која докаже своју плодност вреди три пута више од слободног мушкарца, али када више не може да буде мајка губи вредност” (Бовоар 1982: 131).

Од плодности жене и од тога рађа ли мушку или женску децу зависи место које ће заузети у породици у коју је удата. Симкини вапаји којима у цркви моли Бога да јој подари сина само су одраз њене борбе да има нешто своје, везивни елемент који би осигурао њено место у кући и продужио период сигурне егзистенције. Дете је, можемо тумачити, за њу не само суштинско лично, емотивно и биолошко остварење, већ и један вид личног капитала, једна и једина сигурна инвестиција која ће јој омогућити да не изгуби место у породици и заједници.

Друштвени престиж који је стекла браком, економска моћ коју су имали Катићи, потреба да се оствари у породици и селу, наводе коначно Симку да превари мужа и зачне дете са другим човеком. Оног тренутка кад јој прети опасност да све изгуби, она се подаје Толи Дачићу, чије дете ће сачувати њену породицу. Без обзира на то што није она та која је неплодна и неспособна да роди, ”кривица” за неплодни брак приписује се у патријархалној заједници искључиво жени. Симку нико не може и неће заштитити, иако су сви свесни Ђорђево јаловости, она мора бити жртва, пошто патријархална заједница не сме дозволити угрожавање моћи и примата мушкарца, на којој почива њено функционисање. „Мушкарци су имали моћ, а жене инфериоран друштвени положај” (Тодоровић 2011: 352). Жена се дефинисала искључиво у оквирима своје биолошке функције (Види: Папић 2003: 23).

Симка се не подаје Толи из пожуде, иако је, по свему, он приличнији пар за њу него Ђорђе, њено браколомство јесте облик жртвовања, облик спасавања властитог живота. Противно васпитању и властитим моралним начелима, Симка ступа у везу са Толлом Дачићем са осећањем упрљаности и кривице. „Поетски су веома снажне секвенце које сликају Симкину унутрашњу муку у којој сазрева одлука да Катићима са Толлом роди наследника” (Станисављевић 1982: 36):

„Тола да је опогани? Ни орах му из руке не би узела. Дође јој да закука из свет гласа. [...] Ако се то сада не догоди, никад и неће. [...] Мора, па нека је и нож прободет” (Ђосић 1995: 205–206).

Најзад, и заједница у којој живи је више или мање отворено нагони да роди по сваку цену. Овакви случајеви нису били реткост, вероватно их и данас има. Ћосић не презире своју јунакињу и не баца кривицу на њу. Затрудневши, она испуњава императив породице и заједнице, али, истовремено, задовољава и власти матерински нагон и реализује биолошки императив своје зреле телесности.

Пошто једину могућност за признавање властите вредности жена у патријархалној породици види у остварењу материнства, и материнство постаје, нужно, предмет трговине и манипулације, као једина женска предност у односу на мушкарца. Та природна функција вечита је мистерија за мушкарца, једина која изазива страх, и то „страх од властите телесне неизвесности коју мушкарац пројектује у жени. [...] јер нико није тако арогантан, агресиван и пун презира према женама као што је то мушкарац који је забринут за своју мушкост” (Бовоар 1982: 21). Овај страх Ћосић је вишеструко уобличио у Ђорђевој понашању након сазнања да је Симка у другом стању.

„Сумњао је у све мушкарце Прерова. [...] Полазио је за њом кад би надничарима понела ручак, скривао се по врзинама и кукурузима, мотрио шта ради и с ким разговара, сачекивао је при повратку кући. Одлазећи у Паланку, рекао би јој да ће преноћи-ти, а враћао се у сутон. Остављао коња у ливади и лоповски се шуњао до сењака и читаву ноћ прежао док се не умори. Никаких намера није имао за случај да се обистини његова слутња. Желео је само да му Симка потврди” (Ћосић 1995: 241).

Роман *Корени* слојевито осликава позицију жене – робе, предмета којим мушкарац слободно располаже, зато што га је купио,<sup>6</sup> и судбину жене окривљене за неплодност, „јер за пород су жене криве” (Ћосић 1995: 200). *Корени* су слика трагичне судбине жене у патријархалној заједници која је због егзистенцијалне несигурности приморана да манипулише властитим телом и да учини оно што и сама сматра моралним прекршајем. Комбинујући социјалну, економску и психолошку мотивацију лика, с дубоким познавањем традиционалне културе и њеног односа према жени, Ћосић у *Коренима* гради експресивну слику обичајних норми у Србији с краја 19. и почетка 20. века, а с особитом сугестивношћу и упечатљивошћу, у Симкином лику оцртава се положај и судбина жене. При том, полазећи од традиције, Ћосић сложеност и дубином психолошких увида у ликове и експресивношћу стила, успева да обликује и један од првих модерних романа српске књижевности после Другог светског рата, којим се зачиње његова сага о Катићима и њиховој судбини, али и сага о њиховим женама, мајкама, драганама, често безразложно занемарена у сагледавању његовог дела.

## Литература

Бовоар 1982: С. де Бовоар, *Други пол* I, Београд: БИГЗ.

Вулф 2000: В. Вулф, *Сојска соба*, Београд: Плави јахач.

Караџић 1985: В. С. Караџић, *Етнографски списи – о Црној Гори*, Београд: Просвета – Нолит.

Милић 2011: А. Милић, Марксистички и социјалистички феминизам, у И. Милојевић, С. Марков (ур.), *Увод у родне теорије*, Нови Сад: Медитеран, 153–168.

Мишо 1997: А. Мишо, *Феминизам*, Београд: Плато.

<sup>6</sup> Томча у Нечистој крви почиње да презире Софку када сазна да је она купљена за новац, попут неке ствари. Овај презир прераста у садистичко злостављање жене.

Папић, Склевицки 2003: Ж. Папић, Л. Склевицки, *Антиројолоџија жене*, Београд: Библиотека 20. век, Центар за женске студије.

Патријархат. Енциклопедија политичке културе. <<http://www.gay-serbia.com/teorija/2005/05-1-11-patrijarhat/index.jsp>>. 12. 2. 2013.

Пешикан-Љуштановић 2011: Љ. Пешикан-Љуштановић, Сакрални, социјални, историјски и психолошки простори љубавне усмене лирике, *Језик, књижевности, култура – Новици Пејковићу у спомен. Зборник радова*, уредили Јован Делић и Александар Јовановић, Београд: Институт за књижевност и уметност – Филолошки факултет, 2011, 339–364.

Станисављевић 1982: В. Станисављевић, *Корени Добрице Ћосића*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Тодоровић 2011: Д. Тодоровић, Род и сексуалност, у И. Милојевић, С. Марков (ур.), *Увод у родне теорије*, Нови Сад: Медитеран, 347–355.

## GENDER PERSPECTIVE OF SIMKE CHARACTER IN THE NOVEL *KORENI* BY DOBRICA COSIC

### Summary

This paper, with the analysis of the character Simke Katic, demonstrates possible interpretation of the novel *Koreni* by Dobrica Cosic from a gender perspective. The character Simke is viewed from the perspective of gender inequality in relation to her husband and her father in law, and with respect to its position in the rural patriarchal society. The central aspect of this consideration is the primary requirement that patriarchal community put upon women - to give birth to a child and extend family lineage, from which women's inevitable „blame" for infertility is derived. Special attention in this paper is given to the contextualization of Cosic's novel into the domain of a more general perception of women throughout history.

*Key words:* gender (in) equality, traditional culture, fertility – infertility, male-female relations, character

*Elma Halilović*



Горан Павловић<sup>1</sup>

*Београд*

## „ПРЕКОБРОЈНИ АНЂЕЛИ“ ИЛИ НЕКОНЗИСТЕНТНИ ЖЕНСКИ ЛИКОВИ У ПРОЗИ ДАНИЛА КИША И ДАВИДА АЛБАХАРИЈА

Књижевно стваралаштво Данила Киша и Давида Албахарија по много чему се може упоредити. У тематском смислу, јеврејско порекло утицало је на добар део њиховог опуса, почевши од теме холокауста, преко опсесивне теме породице, из које се издваја упечатљива фигура оца, као и врло запажена улога мајке, па све до мотива смрти који игра врло битну улогу у прози оба писца. Предмет овог истраживања биће женски ликови у делу ова два писца, који су до сада били врло мало (или нимало) предмет компарације. Посебну пажњу посветио сам односу између неконзистентности појединих женских ликова и њихове врло битне улоге у причи. Имајући у виду, с једне стране њихову непостојаност, јер неке од њих се уопште не појављују у делу, а с друге, њихову често просвећујућу улогу у животной драми главних јунака Кишове и Албахаријеве прозе, назваћу их *прекобројним анђелима* цитирајући приповедача у једној од првих Албахаријевих прича, *Луција или бестелска влада градом*.

*Кључне речи:* женски ликови, анђели, илузија, прича, спознаја

Говорећи о прози Давида Албахарија, критичар Михајло Пантић ће приметити да је „овакав тип прозе много ближи поезији него чврсто кодификованој епској наративи, због тога што се његова прича развија са ону страну ‘објективне’ материјализације егзистенцијалних, историјских и других факата. Такође, прича закорачује иза застора свакодневнице у метафизички забран, управо на поетски, етеричан начин“ (Пантић 1994: 66–67). Могло би се рећи да ова констатација одговара и већем делу опуса Данила Киша.

### Мансарда

У првом Кишовом прозном делу, „сатиричној поеми“ како стоји у поднаслову, обрачун са психолошким портретисањем постигнут је стварањем ликова који се удвајају и оних који лебде на граници постојања.

Лирски јунак-наратор, младић са више имена, од којих ниједно није означено као право, припада првој групи ликова. Своју будућу драгу, којој се он представља као Орфеј, назива Еуридика, и узалуд покушава да је изведе из царства мртвих ликова дарујући јој живот у роману који пише. И даље, кроз читаву књигу, вариран је класичан мит о Еуридици и Орфеју, али се релације према том миту стално мењају. Мит се реинтерпретира, пародира, деконструираше. Релативизам је заправо започео већ са амбивалентним статусом приповедача који нема име. Иако се издаје за Орфеја, приповедач у једном тренутку изјављује да не уме да свира, а у међувремену ће „зарадити“ ироничан надимак Лаутан, чиме се

1 g.pavlovic17@gmail.com

„врши детронизација не само митске фигуре већ и чудесних моћи које та фигура поседује“. (Пантић 1998: 18)

Доживљавајући свет фикције као реални, Орфеј ствара своју драгану од маште и месечине. Како вели главни јунак, у време кад је први пут срео Еуридику био је заокупљен самим собом и тражио је неке одговоре од живота. Као последњем у том низу питања наметало се питање љубави, а оно се очигледно поистовећује са појавом Еуридике. На питање какве су боје њене очи, коса, глас, понуђено је увек више одговора дефинисаних као претпоставке што значи да јунак није сигуран ни у један одговор. Еуридикин лик тек се осмишљава. Затим следи читав низ питања у вези са њеним стасом, који остају без одговора али тензија се појачава. Међутим, Орфеј као да се плаши дубљег развијања љубави, те измишља да ће да отпутује у неке egzотичне, далеке земље. Као да Кишов јунак, попут јунака Црњанског, прибегава утопијским просторима када се налази у безизлазној животној ситуацији. Орфеј као да има страх од дубоких осећања, од љубави. Међутим, опет, с друге стране, кад му досади проза (коју изгледа поистовећује са стварношћу), он, како каже, легне да сања, а онда му у снове стиже Еуридика, коју пажљиво носи парнасовски високо изнад кала свакидашњице, присећа се њених загрљаја, мириса, гласа. Орфеј у ствари проживљава лепе тренутке са својом Еуридиком само кроз сећања и снове. Такође, у свету снова и маште значајну улогу има још једна илузија - књижевност. У Орфејевој свести се преплиће сећање на разговор са Еуридиком и дијалог на француском између Ханса Касторпа и Мадам Шоша из Мановог *Чаробног брега*. Ово је „двоструко заметање трага“ (Пантић 1998, 20), чиме се непосредно потенцира јунакова заокупљеност литературом и настојање да се у њој пронађе одговор за ускраћени или безнадни смисао стварног живота.

Као контраст овој сцени из романа Томаса Мана јавља се поглавље Валпургијска ноћ, као директна асоцијација на кулминацију блуда у Гетеовом *Фаусту*. Еуридика са мансарде претвара се у реалну Марију из приземља, која се полако свлачи уз звуке персијског марша. Међутим, Лаутан је необично окрутан према тој девојци која је дошла да га забави као што човек уме да буде суров кад му се слома илузије. Од епизоде са Маријом, односно Прљавом мачком како је главни јунак зове, која се поклапа са коначним нестанком Еуридике, у роману је све мање снова а све више садржаја ближих животу. На крају романа, кад јунак силази са мансарде, долази до сусрета два паралелна света који контрастирају у роману: света маште и месечара и света рационализма и звездознанаца.

Већина женских ликова у роману *Мансарда* на границив постојања. Више пута ће и сам Орфеј сумњати да ли су се догодиле ситуације са Еуридиком. Марија, стрипгизета из приземља, појављује се као носилац телесног начела. Међутим, читава епизода на мансарди између ње и Лаутана изгледа нестварно попут Валпургијске ноћи. Еуридика је за Орфеја – Магдалена, док је Марија за Лаутана – Уранија (симбол споја чисте љубави и телесних уживања). Обједињене – представљају отеловљење амбивалентног женског принципа.

### **Пешчаник**

Након завршетка игре треперавих сенки на самом почетку романа *Пешчаник*, пред очима читалаца искрснуће два индентична профила окренута лицем један према другом, или бела ваза, или путир, или пешчаник... Затим ће се појавити једна жена. Она се креће по мрачној соби у својој провидној спаваћици те



се има утисак „као да лебди у ваздуху, месечарски прозирна и лака“ (Киш 1983б: 27). И онда, попут ефекта Манеовске сенке, појављује се друга жена. Приповедач тврди да друга жена није толико копија прве колико њена сенка, као да се њен лик одразио у једном од бочних огледала. Коју фигуру би творили одрази ова два анђела?

И главни јунак романа *Пешчаник*, Едуард Сам, има своје анђеле заштитнике. Као стални посетилац кафана задужио је најпре „плавокосог анђела сна, анђела румених образа и великих груди, с рукама црвеним и натеклим од прања чаша“ (Киш 1983б: 48). Ипак, касније, један други анђеоски са полуразвијеним крилима сместио га је на фамозно седиште број 26, до прозора, преко пута једне лепе госпође у црном. Следи као у свим осталим поглављима, која су насловљена „Истражни поступак“, низ прецизних информација о дотичној госпођи.

Госпођа са шеширом и велом преко лица, за коју Е. С. цени да има око тридесет година, грчевито привија уза се заспалу девојчицу као да предосећа неки страشان догађај у возу. Можда некакво убиство, приметиће Е. С. као у романима. Едуард процењује, пошто је дама у потпуности у црном, да је сигурно ратна удовица. Затим батајовски замишља како је наручила црну хаљину по најновијој моди из модног журнала, као и црн комбинезон са црном чипком, шешир са иглом, црн вео и црне рукавице до лаката, и, наравно, што је за њега био посебан ужитак, црне гаћице са чипканим порубом. Даље је замишља као искусну љубавницу, чији сјај у очима тумачи пре као озарење пред новим авантурама, него као жалост за покојним мужем. У том смислу, одмерава своје шансе у односу на младића скривеног иза илустрованог часописа који показује очигледан интерес за њене свилене црне чарапе. Одмах јој је наденуо име Удова белих удова, очигледно фасциниран контрастом између њене комплетиране црне одеће и белих ногу, руку и бледог лица. Међутим, Е. С. госпођу из купеа врло брзо смешта у окриље литературе, назива је Црном Госпом попут даме из Шекспирових сонета. Своје импресије, очигледно надахнуте ренесансом, добом када се лепота жена понајвише уздизала (па чак и када је мањкала), коначно ће поткрепити стиховима „Ово је преко сваке мере / Жалосно доба, госпо!“ (Киш 1983б: 81) На крају овог путовања возом, фијакер ће, како вели Е. С. попут неке големе црне гондоле отпловити, односећи из његовог живота Удову белих удова, па онда следи још низ "квалификација": Мадону спаваћих кола, Пролазницу, извориште његових кратких сањарија, шекспировску Црну Госпу, прекобројног анђела... Е. С. ће је на растанку поздравити подизањем шешира, а она то неће приметити или ће се само претварати да није приметила. У сваком случају ће њен сапутник остати ускраћен за отпоздрав.

У другом делу овог, најдужег поглавља у *Пешчанику*, Е. С. у кошмарном сну покушава да оствари своје еротске маштарије у којима главну улогу има, наравно, Црна Госпа. Скоро двеста страница касније, у поглављу „Истражни поступак IV“, у новом сведочењу Е. С.-а, поново срећемо даму у црном која је наслонила своју лепу главу на високи баршунасти наслон седишта, а у крилу јој је дремала девојчица. Значајно спокојнија сцена, која није одисала трилерским заплетом као она у првом сведочењу, али су актери исти. У ствари, Едуард није сигуран да ли је само у питању сличност између две даме у црном, или је у питању привиђење, или су ове две госпе у црном заправо једна те иста жена с којом му је судбина већ по други пут укрстила путеве. Истоветна дилема у којој је остао читалац на почетку романа *Пешчаник* приликом појаве две жене у спаваћицама боје меса. Наравно, опет почиње да машта, овога пута (пошто жена дрема), о

томе шта сања. Перцепција је измењена. Сада не сања Е.С, већ Удова белих удова, али, наравно, о њему, као „о наочитом господину са наочарима“ (Киш 1983б: 271), који јој је у знак пажње и дивљења испред фијакера направио наклон, али, упркос томе што је она овај пут узвратила осмехом охрабрења, исход је истовестан, он је заувек нестао из „њеног удовичког живота“ (Киш 1983б: 271).

### Енциклопедија мртвих – *Симон чудотворац*

Легенда по којој је Симон чудотворац у Риму најавио да ће се пред великом гомилом гледалаца успети на небо послужила је Кишу као тематска потка коју је он дописао и књижевно интерпретирао. Оцену човекових метафизичких претензија, која се по правилу завршавају поразом (у Кишовој прози најчешће смрћу), истовестним речима, у виду наравоученија, након оба неуспешна Симонова покушаја, изриче један исти лик из приче, Симонова пратиља Софија: „Човечији је живот пад и пакао, а свет је у рукама тирана“ (Киш 1983в: 29 и 34). Она у Симоновој трагедији види доказ истине његовог учења.

Софија је жена тридесетих година, „ситна стаса, бујне косе, очију црних као глогиње“ (Киш 1983в: 20). Симонови ученици у њој су видели оличење мудрости и зреле женске лепоте, а хришћански ходочасници су тврдили да је каћиперка и блудница. За Симона она је била Пали Анђео и Залутало Јагње. Он сматра да је она жртва људске и Јеховине окружности, суровог света, чиста душа заточена у људску телесност. Софија заиста попут Марије Магдалене има улогу жене која ће последња додирнути овог пута Симона чудотворца, додајући му шал непосредно пред његов узлет у небо, као и пред његов укоп, уз готово истовестну реченицу која се разликује само у једној речи. И то, када Симон узлеће у небо, онда она каже „тамо горе“ (Киш 1983в\_ 22), а када се спушта у земљу, „тамо доле“ (Киш 1983в: 33). У сваком случају је на оба места, по њеном мишљењу, „хладно као на дну бунара“ (Киш 1983в: 22 и 33).

Петар Пијановић примећује да је Симонова концепција противуречности врлине, отелотворена у Софијином бивству, одјек гностичког текста са тајанственим насловом „Гром, савршени ум“. Тај текст, према *Гностичким јеванђељима*, садржи изванредну песму коју говори глас женске божанске силе:

„Јер сам прва и последња / Ја сам почаствована и презрена

Ја сам курва и светица / Ја сам супруга и девица.“ (Пијановић 1992: 198)

Дакле, глас женске божанске силе код Киша проговара на Софијина уста. Тај глас најављује озбиљне расправе коју о основама вере воде Петар и Симон. Такође, управо од тог гласа ће Петар задрхтати када буде изречена чувена Софијина постфестумска реченица.

Очигледно је да су у Кишовој причи на једној страни Симон и Софија као заступници индивидуализма, слободе и жеље за сазнањем, а на другој је колектив, заступник догме, вере, уређења света и заједнице на принципима вере. Сазнање и сумња су један, а догма и вера други вид истине о истој ствари. Приповедач у свом коментару истиче како је тегобан и непоуздан пут којим се иде ка истини приче. Ипак, очекивано, он је на страни индивидуалаца, па необично жустро одбацује један увредљив опис Софије, који је он сам цитирао, наводно зато што је његова веродостојност сумњива: „Крај њега је седела Проститутка, њоме раскречених као крава, како бележи један хришћански полемичар (за кога нисмо, међутим, сигурни да ли он то преноси сопствено сведочење или само цитира неког од сведока те сцене. Или просто измишља.)“ (Киш 1983в: 29-30) Међу-

тим, на почетку је и он сам представља као обичну сиријску проститутку, да би је затим повезао са другостепеном легендом која објашњава њено порекло: „била је она Лотова кћи, и била је Рахиља, и била је Лепа Јелена“ (Киш 1983в, 20). Наиме, према приповедачевом објашњењу душе ових фаталних жена су се након смрти преселиле у Софијино тело.

Прича о Софијиној метемпсихози представља неку врсту додатне епизоде која са централном причом о самарићанском магу Симону има тек лабаве везе. Легендарне приповести о фаталним заводницама селе се од народа до народа и увек изнова подстичу крвопролиће страховитих размера: „Грци и варвари дивили су се, дакле, једном привиду и крварили због једног фантома!“ (Киш 1983в: 20-21) Та илузорност Софије-Хелене не састоји се у чињеници да је њена лепота варљива, нити у њеној наводној склоности ка промискуитету. Њена "кривица" је у томе што она напушта оквире тројанског циклуса и појављује се у другим причама. Тако ће Петар Зорић у својој књизи *Киш, легенда и прича* реконструирати основну формулу Кишове компаративне стратегије: уколико се неки карактеристичан мотив јавља у више легенди из различитих епоха и поднебља, онда управо тај мотив чини све легенде илузорним (прави пример је легенда о Орфеју и Еуридици у *Мансарди*).

После обе верзије трагичних завршетака Симона чудотворца, Софија наричући одлази у пустињу, с тим што на крају приповести приповедач каже да ће се њено смртно тело вратити у лупанар, а њен дух уселити у неку нову Илузију.

### Енциклопедија мртвих – *Посмртне почасти*

Напуштајући пределе приче о Симону Чудотворцу, Софија се заиста сели у наредни лупанар, а њега препознајемо у борделу-пристаништу у причи „Посмртне почасти“.

Тамнија страна гностичке симетрије, повучене између Симеона и Софије (светице/проститутке), оличена је у пару који чине Бандура и Маријета у „Посмртним почастима“. У овој причи приказано је време поремећених вредности и равнотеже света. Из тог света на рубу памети и катастрофе (време берзанских катастрофа и вртоглаве девалвације) изаћи ће, „изгорела од љубави“ (Киш 1983в, 35), како је тврдио Бандура, морнар и револуционар, и проститутка Маријета. „Смрт је у овој причи“, приметиће Пијановић, „проговорила пркосом, почастима и цвећем које хита на сахрану курве“ (Пијановић 1992, 202). Живо цвеће и Бандурин говор треба да упокоје Маријету, да умилоствиве саму смрт. Она најпре треба да буде курва која ће на целом свету бити најискреније ожалена и сахрањена са највећим почастима. На крају свог посмртног говора, Бандура ће отићи и даље. Више мерило неће бити само остале упокојене курве већ и госпођице из добростојећих кућа. Због те „вечне Сирене свих морнара“ (Киш 1983в: 41) похаране су цветне леје стаклених башта и опустошени вртови периферијских вила, а након убедљивог Бандуриног некролога, готово да је дошло до побуне, револуције. Баш као што су некад због лепих жена, додуше плаве крви, избијали ратови. То је оквир, то је подтекст који призива плотску симетрију у „Посмртним почастима“. Лучка курва ће ујединити потлачене масе, као што је за живота била прибежиште за белосветске протуве са свих меридијана, „у њен су се љиљански враг утискивали, као печат општег братства међу људима, малтешки крст, и распеће, и звезда Соломонова, и руска икона, и зуб морског пса и талисман у виду корена мандраголе“ (Киш 1983в: 42).

На самом ће крају свог ватреног говора, Бандура, који је повремено звучао попут Бакуњина, узвикнути: „Сви смо ми чланови једне велике породице, љубавници, вереници, шта кажем: мужеви исте жене, кавалери исте даме, браћисторупићи који су се напајали на истом врелу, плакали пијани на истом рамену...“ (Киш 1983в: 43)

Проститутка Маријета из „Посмртних почаста“ је захваљујући његовом некрологу свакако један од најупечатљивијих неконзистентних ликова у нашој књижевности.

### Енциклопедија мртвих – *Легенда о спавачима*

Једини женски лик у библијском пастишу "Легенда о спавачима", Приску, Киш је замислио, слично Софији из "Симона Чудотворца", као лик две жене смешан у времену а у сећању склопљен у једну. Наиме, једна Приска је ћерка паганског владара, а друга је њена реинкарнација, кћи хришћанског цара. Та два лика су се мешала у свести и сећању спавача Дионисија, спајала (као сенке у пешчаник) и раздвајала... „И скоро више не могаше да види сасвим јасно две жене, два сна, до само једну, Приску са очима као бадем, своју Приску, ову садашњу и ону прошлу“. (Киш 1983в, 86–87)

У првом рукопису ове приче (то је био онај из шездесетих година, замишљен као роман), проналасимо велики број алузија на ту личност, за коју Киш тврди да потиче из драме Тауфика Ал Хакима *Пећина*. Према тој најранијој верзији приче, један од седморице младића, Машила, заљуби се у царску кћи и обавивши у тајности обред крштења уводи је у хришћанску веру. У тренутку кад је тајна откривена, Машила бежи у пећину. Након поменутог вековног сна, он се буди и доживљава једну спознају, за коју не можемо а да не приметимо да нема везе са хришћанским схватањем живота: Приска је мртва али је васкрсла као кћи хришћанског цара Теодосија. Иако признаје да је своју Приску само једном пољубио, она је заувек оставила траг у његовом сећању и након сна који је трајао вековима. Иако више није сигуран да ли је сад у пећини или само сања, да ли је сањао Приску или сада сања, да ли постоји Приска, да ли постоји он сам, „да ли постоји свет или све то само сања, постоји ли време или је он сад само сан нечији у времену, сан неког божанског и невиног спавача чији се снови отелотворују...“ (Киш 1995: 31)

У роману о легендарним спавачима посебно је занимљив део у коме се Машила присећа како је у тренутку надахнућа, опијен њеном лепотом, назвао паганку Приску анђелом. „Дошла је у лептирастом лепршању својих велова, у белој тоги, босонога... доклизала је, долелујала, скоро долетела на својим босим ногама, идући на врховима прстију, једва додирујући земљу, лебдећи сасвим нечујно, скоро нестварно, извијајући се из полусене белих стубова... ‘Ти си анђеол!’ рече он. ‘Шта: шта је то анђеол? Ту сам реч, чини ми се, већ чула од тебе.’ ‘О, то. Ништа. Омакло ми се.’ Знао је да њена радозналост, радозналост заљубљене жене, неће одустати од тога, и то је годило његовој љубавничкој сујети: ‘Рекао сам да си анђеол’, понови он, и помисли: гле, ту реч сад можда први пут од како је света и века изговара смртни човек, грешни човек грешној жени. ‘Не разумем те’, рекла је. ‘Тако се зову у неким далеким племенима створења узвишенија и племенитија од оних на земљи’, рекао је помало збуњено. ‘Створења лепа са своје узвишености и племенитости’ – ‘То су Венерине кћери?’ рече она. ‘Не знам’, рече он, ‘можда још узвишенија бића.’“ (Киш 1995: 71–72)

Петнаест година касније, у причи из *Енциклопедије мртвих*, тај првобитни план је темељно прерађен и љубавни заплет се једва да наслутити. Наиме, то више и није заплет у правом смислу речи, него нека врста поетске рефлексije, привид у кошмарној уобразиљи главног лика. „Дозва у себи име Господа својега и дозва у себи слатко Прискино име и присети се свега што се збило, присети се са ужасом умирућег и са срећом заљубљеног. Јер оно што се збило с његовом душом и с његовим телом, више и не зна када, то му је сада поново личило на сан, мора живота и мора смрти, мора неутажене љубави, мора времена и вечности.“ (Киш 1983в: 84)

У обе верзије ове прозе имамо неконзистентни женски лик који не ишчезава из снова и сећања главног јунака. Посебно је интересантно што главни лик у романескној и приповедној верзији нема исто име, али је његова љубав остала Приска, свеједно да ли паганска принцеза или хришћанска царица, свевремена жена, зачетак легенде, једини узбудљив доживљај вековног мушког сна, незаобилазни део сваке Илузије.

### Луција или болест влада градом

У прози Давида Албахарија често се као централна тема истиче усамљеност, међутим, тај мотив је готово нераскидив са мотивима љубави, блискости и жудње за присуством. Посебно место у његовој прози имају женски ликови, најчешће само епизодне јунакиње, које често не заузимају више од једног пасуса. Међутим, у причи "Луција или болест влада градом" из прве збирке *Породично време*, главна јунакиња је знатно заступљенија, али, упркос томе, њена конзистентност је врло проблематична.

На почетку имамо кратку констатацију и шкрти опис: „Моја срећа звала се Луција, или краће, Луци. Њена коса је била светла, њене очи плаве.“ (Албахари 1973: 74) Истакнуте су две ознаке, обе сугеришу светлост. На почетку приче, док се још нисмо упознали са Луцијом, суочени смо са њеном неприсутношћу. Приповедач од жмиркања жутих светала семафора мисли да је Луција, а кад мрак прхне под свод, он подиже поглед да је види, јер очекује одозго светлост или поглед анђела? Такође, на самом крају приче опет се суочавамо са њеном неприсутношћу. Он се опет осврће, али ње нема, чини му се да га прати њена сенка, која ишчезава у мраку. Дакле, Луција, тај симбол светлости, коначно је нестао, утопљен у свеопштем мраку. Уз светлост се асоцира и њена изузетност. Међутим, она је очигледно изузетна само за приповедача, романтика, јер у причи је реакција на њу или негативна (мајка) или равнодушна (отац, лекари). Приповедач каже да је она располагала оном дивном особином изузетних жена: „да вам осмотри лице када почне киша“ (Албахари 1973: 74). Међутим, он такође чезне за реком какву нико не памти, тако да је изгледа у питању више посебност самог приповедача, него Луцијина.

„Уколико се не разуме шта се дешава са приповедачем уопште се не може схватити прича. Искази попут оних о томе да болест влада градом, на пример, могу навести на помисао да је реч о стварним збивањима. Наравно, уколико се правремено уочи да је то само индиректна назнака како болест изобличава приповедачево виђење, тј. да је приповедачева болест пренета са унутрашњег на спољашњи план“ (Јерков 1992: 96). И заиста, иако постоји прича о некој масовној пошасту попут средњовековне куге (лешеви пливају реком), чини се да приповедачева болест нема везе са тим, он ионако има посебан поглед на реку, као и

на жене. Он је постао болестан тек кад се запослио, кад му се живот претворио у црну редовницу, кад је постао безосећајан, кад није више тежио границама света. Чини се да је његов прави свет, свет фантазми, а болест у ствари свет реалности, свет без анђела, Луције. Јер, једино је Луција та која примећује почетке болести код њега, распитује се код лекара како да му помогне, а њихов савет је да она треба да отпутује и заборави на њега. Реалан свет покушава да га узме под своје, да удаљи Луцију од њега. Касније, у атмосфери сличној као у Пандуровићевој „Светковини“, изгледа као да је главни јунак у лудници, међутим, то је свет реалности, без Луције. Једино му преостаје да верује у људе, јер су анђели очигледно у овој причи постали прекобројни.

Сам крај приче је исписан у виду коментара да „све приче о срећним љубавима имају исти крај“ (Албахари 1973: 77). Као пример за своју тврдњу приповедач узима трагичну љубав Тристана и Изолде, међутим, он примећује да се велике трагедије измишљају да би се истакле краткотрајне слике снажних осећања али и закључује да је са анђелима другачије.

Током читаве приче постоји низ слика које асоцирају управо на Луцију као анђела. Код њега у собу долази сва у белом. Ни у једној ситуацији приповедач са својом девојком није разговарао, нити се љубио. Луција га је увек само забринуто посматрала (у страху да ће се разболети, односно подлећи реалности, што ће га раставити од ње), а понекад би, уз уздах, прислањала чело на његово раме (а где би анђеоло иначе слетео?). Тако да коначна његова запитаност: „Луција, тај прекобројни анђеоло, где је она сада, у чијој причи пребива?“ (Албахари 1973, 78) није за читаоца изненађење, већ само ишчекивање њене појаве у некој другој причи, у некој новој Илузији.

### Судија Димитријевић

Сви женски ликови у роману *Судија Димитријевић* одређени су односом према главном мушком лику и имају значајне улоге у драми кроз коју он пролази. Јунакиње овог романа учествују у духовним, егзистенцијалним и еротским превирањима судије Димитријевића. Женски ликови из различитих углова осветљавају централни лик, а уједно су градитељи симболичке мреже романа.

Већином су то епизодне јунакиње, које се појављују понекад само у једној сцени романа или дневној реминисценцији утисака главног лика. Оно што је јединствено за све женске ликове у роману јесте еротска конотација која је присутна у свим ситуацијама у којима се Димитријевић суочава са њима. Судијина бивша жена, Јелена, има позицију централног женског лика и једино она активно учествује у фабули. Детаљ који одређује портрет Јелене је мекоћа њене коже. То је важан атрибут, који је истовремено издваја од осталих жена и наглашава њену чулност и нежност, али и запањујућу силу путености којој судија не може да одоли. У једној сцени, након секса, Јелена схвата да је њихова веза ипак била промашај и окреће му леђа у кревету, а „судија осети усамљеност и притисак тишине“ (Албахари 1978: 22). Он ће обновити сећање на њену кожу кад год је усамљен, и повезати га са традиционалним женским симболом, месецом. Такође, он често, попут Кишових легендарних спавача, сања призоре из брачног живота са Јеленом. Пред крај романа, описе њеног тела, преломљене кроз судијину свест, карактерише надреалистичка хиперболичност: „ненадно жутило на грудима и једна дојка просута као Далијев часовник“ (Албахари 1978: 182). Њено тело постаје пројекција његових страхова и опсесија. Судија замишља

улазак у Јеленину материцу као начин да умре, да се поново роди, да пронађе свој Тао. Поред спиритуалног блаженства, судија често блуд повезује са смрћу. Мастурбирајући након замишљања Јелене у „центру великих светских вулгарности“ (Албахари 1978: 55), Димитријевић понавља реч смрт као мантру. Овај уплив багајевског сплета ероса и танатоса, о којем је већ било речи у контексту Кишовог дела, потврђује се и у примеру библиотекарке која судију у суштини не привлачи. Међутим, он ипак замишља сношај са њом, а пошто га она подсећа на паука, он слуги да га на крају чека „убод-угриз-ујед-стисак“ (Албахари 1978: 129) и након тога лагано умирање. Ипак, након (ваљда) дефинитивног Јелениног повратка у његов дом и коначно успешног вођења љубави са њом, судији се привиђају херувими, а он се пита где су сада анђели. Изгледа да му је за осећај блаженства ипак био потребан тај прекобројни анђеол, коначно отелотворен у жену препознатљиве мекоће коже.

Занимљиво искуство је главни лик имао са проститутком Анђел(к)ом. Након сексуалног чина, да би предупредила судијина упорна запиткивања, она му пружа до тада непроживљено задовољство фелација. Након тога он доживљава религијско просветљење, сећајући се како је као дечак одлазио у цркву, пожели да то учини поново, а девојка поред њега личила му је на светог Петра?! Овде имамо тај омиљени Кишов сплет блудног и профаног, изражен у његовим женским ликовима, који је код Албахарија отишао толико далеко да се у лику курве буквално препознаје лице светице. Управо због ове жене судија ће подарити себи улогу митског хероја (слично јунаку Кишове *Мансарде* који је себе самопрозвао Орфеј) и као некакав Одисеј ће трагати за женом која му је пружила неизмерно задовољство, за својом Пенелопом, у којој се више препознаје Моли Блум.

Поред фризерке у чијем додиру, током бријања, судија сладострасно ужива, као и другарице његовог сина која флертује с њим преко телефона, следећу „озбиљнију“ ситуацију Димитријевић је имао са адвокатовом женом на кућној забави код пријатеља. Овај женски лик остављен је без имена и описа, јер црте ове жене судија није успео добро да уочи у полумраку. Судија је за вечером смело хвата за зглоб руке којом му она додаје чинију са салатом. Црвенило коже на месту стиска узбуђује га пошто у њему ствара осећај да је нека жена коначно под окриљем његове мушке (не)моћи, а то је друго лице судијине чежње за блискошћу. Тако и у последњој сцени романа, док Јелена за време обеда поставља низ чангривазних питања попут старе и мрзовољне жене, судија је, у моменту кад му она сипа со у супу, хвата за зглоб.

Портрет девојке, која код судије долази да наплати чланарину за Социјалистички савез, обликује сам Димитријевић концентришући се на њено лице, на којем препознаје некакву благод и топлину. „Високо подигнуте обрве уносе нешто светачко у њено лице, девичанско, у сваком случају: фрескално, старо, архаично.“ (Албахари 1978: 138) Ипак, судији је најинтересантнији комадић тканине која се разликује од оне на сукњи, а који судија назире између њених бутина (као Кишов јунак код сапутнице у возу, Удове белих удова, у роману *Пешчаник*). Након њеног одласка, он поново доживљава тренутно просветљење, овога пута без религијских конотација, читајући историју кинеске филозофије на страни коју је она оставила отворену. Ова девојка која наплаћује партијску чланарину подсећа на девојку која наплаћује осигурање из последње сцене следећег романа Давида Албахарија, који настаје тачно десет година касније, након низа приповедачких збирки овога писца.

## Цинк

Приповедач се на једном месту у роману пита да ли да пише о љубави, међутим, ипак се одлучује да то буде прича о усамљености, тако да ће главна тема бити истоветна као у *Судији Димитријевићу*. Такође, баш као и у првом Албахаријевом роману, и у *Цинку* имамо низ епизодних женских ликова које ће у једном моменту изрећи реченицу која ће приповедачу отворити врата самоспознаје или бацити светло на ситуацију у којој се налази. Готово по правилу, након тога ће нестати.

Један од тих необичних женских ликова је Навахо Индијанка, на карактеристичан начин портретисана, са тиркизним камењем на накиту и тиркизним концем којим је начињен вез на њеној кошуљи. Затим девојка коју наратор среће у Њујорку, у тренутку очаја пред неминовношћу писања о мртвом оцу. Њен савет и коментар који релативизује живот и смрт делују на приповедача као тренутно просветљење. Ту је и келнерица која му у нешто развијенијој епизоди говори о својој мртој кћери и њеним омиљеним палачинкама. Постоји и неколико женских ликова који уопште не говоре али представљају предмет нараторове пажње неколико тренутака током којих он оштрином свог погледа спази, на пример, гужвање коже на прекрштеним бутинама жене која седи наспрам њега на аеродрому, или образом згужвану страницу књиге над којом спава девојка у студентском холу. Ти женски ликови, иако без иједног детаља описа, па чак и без изговорене речи, имају функцију обликовања перспективе главног јунака и приповедача, као и начина на који он посматра свет.

У причи о причи, у наизглед засебним сегментима, сликама попут оних из *Пешичаника*, јавља се још један женски лик који је најпре дете од пет година, а касније се развија у девојку, која се постепено изједначава са приповедачем у свести о постојању речи која симболично означава смрт. Једино ће њих двоје, свако из своје перспективе приче, чути тај звук који симболизује одсуство-смрт који подсећа на реч *цинк*.

На крају романа, дакле, на композиционо најистакнутијем месту, док су пристизали људи да би изјавили саучешће након смрти оца, на вратима се појављује девојка која приповедачу нуди животно осигурање. Девојка има светлу косу и светле очи, а, наравно, Албахаријев јунак мора да запази и облину њеног колена. Ипак, овога пута писац је никад конкретнији, и након неколико детаља девојчиног портрета, претвара је у анђела. Када се осврнемо на читаву галерију епизодних јунакиња које се необјашњиво појављују и нестају, делујући на главног јунака попут мелема или просветљења, схватимо да ова књига врви од анђела. Зашто је само ова последња женска појава заиста тако и оквалификована? Прво, не би требало занемарити њену иронијску улогу у причи с обзиром да се бави продајом животних осигурања а позвонила је на врата дома који је непосредно пре тога походила смрт. Друго, у роману *Цинк* већ смо наишли на тврдњу да „нема те светлости која може да обузда смрт“ (Албахари 1988: 72). Дакле, светлост, тај религијски знак вечног живота, не може у постзаветном времену да надјача смрт, те зато овај анђеол стиже прекасно. Управо је светлост у својим ранијим делима Албахари везивао за живот, срећу. И Јелена, бивша жена судије Димитријевића, такође је у једној сцени „прорешетена светлошћу“ (Албахари 1978: 85). Сетићемо се и Луције, носиоца светлости, среће, живота у граду у којем је владала болест, чија је коса, баш попут девојке с краја романа *Цинк*, била светла. Присетићемо се такође питања приповедача на крају приче: „Луција, тај



прекобројни анђео, где је она сада, у чијој причи пребива?“ (Албахари 1973, 78) Попут Кишове јунакиње Софије, из приче "Симон чудотворац", која је завршила у некој другој Илузији, и Луција је пристигла на сам крај једне друге приче. Прекасно, јер ни у њој за овог прекобројног анђела више није било места.

## Литература

- Албахари 1973: Д. Албахари, *Породично време*, Нови Сад: Матица српска.
- Албахари 1978: Д. Албахари, *Судија Димиријевић*, Нови Сад: Матица српска.
- Албахари 1988: Д. Албахари, *Цинк*, Београд: Филип Вишњић.
- Давид Албахари*, 2005: Ваљево: часопис Градац, тематски број 156.
- Дамјанов 1990: С. Дамјанов, *Шта то беше "млада српска проза"?*, Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада.
- Данило Киш*, 1987. Ваљево: часопис Градац, тематски двоброј 76/77.
- Делић 1995. Ј. Делић, *Књижевни погледи Данила Киша – ка поетици Кишове прозе*, Београд: Просвета.
- Зорић 2005: В. Зорић, *Киш, легенда и прича*, Београд: Народна књига.
- Јерков 1992: А. Јерков, *Нова текстуалности*, Никшић, Београд, Подгорица: Унирекс, Просвета, Октоих.
- Киш 1983а: Д. Киш, *Мансарда*, Загреб, Београд: Глобус, Просвета.
- Киш 1983б: Д. Киш, *Пешчаник*, Загреб, Београд: Глобус, Просвета.
- Киш 1983в: Д. Киш, *Енциклопедија мртвих*, Загреб, Београд: Глобус, Просвета.
- Киш 1995: Д. Киш, *Складиште*, Београд: БИГЗ.
- Киш 2000: Д. Киш, *Есеји (аутобиографске)*, Нови Сад: Светови.
- Пантић 1987: М. Пантић, „На маргинама Енциклопедије“ (Киш), „Симболизација свакодневнице“ (Албахари)“ у: *Александријски синдром 1*, Београд: Просвета.
- Пантић 1994: М. Пантић, „Парадигма века“ (Киш), „Мали корак, тихи глас“ (Албахари) у: *Александријски синдром 2*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Пантић 1998: М. Пантић, *Киш*, Нови Сад, Београд: Светови, Књига Комерц.
- Пантић 2003: М. Пантић, „Четири фуге“ (Киш), „Прича, оспоравање смрти“ (Албахари), у: *Александријски синдром 4*, Београд: Просвета.
- Пијановић 1992: П. Пијановић, *Проза Данила Киша*, Приштина, Горњи Милановац, Подгорица: Јединство, Дечје новине, Октоих.
- Татаренко 2008: А. Татаренко, *У зачараном троуглу: Црњански-Киш-Пекић*, Зајечар: Матична библиотека "Светозар Марковић".

## "SUPERNUMERARY ANGELS" OR INCONSISTENT FEMALE CHARACTERS IN PROSE BY DANILO KIŠ AND DAVID ALBAHARI

### Summary

Literary production by Danilo Kiš and David Albahari is in many ways comparable. In thematic terms, their Jewish ancestry influenced a large part of their oeuvre, starting from the topic of the Holocaust, through the obsessive themes of family, with a striking figure of the father and with a very notable role of the mother, to the motif of death which plays an important role in the prose by both writers. The subject of this research will be the female characters in the works of two writers, who have been very few (if any) subject to comparison. I paid special attention to the relationship between the inconsistency of some female characters and their very important role in the story. Taking into account, on the one hand their volatility, because some of them do not appear in the work, and on the other, their illuminating role in the drama of the main characters in prose by Kiš and Albahari. I'll call them "supernumerary angels" quoting the narrator in one of the first Albahari's story, "Lucia Or Disease Rules City.

*Key words:* female characters, angels, illusion, story, knowledge

Goran Pavlović

Снежана Туцаковић<sup>1</sup>*Нови Саг*

## ТРАГАЊЕ ЗА ИДЕНТИТЕТОМ У РОМАНУ *ОЧЕВИ И ОЦИ* СЛОБОДАНА СЕЛЕНИЋА

Средишњи предмет интересовања у овом раду јесте проблем националног и културног идентитета, као један од кључних мотива за анализу главних јунака Селенићевог романа *Очеви и оци*. Јунаци су осуђени на непрестано трагање за властитим идентитетом. Посебна пажња је усмерена расветљавању односа између припадника различитих народа, култура и менталитета. Показано је на који начин идентитет јунака у сусрету са другим народом, обичајима, језиком и културом доживљава метаморфозу.

*Кључне речи:* идентитет, Друго, Балкан, Запад, странац

Слободан Селенић је своје литерарно стваралаштво започео у другој половини двадесетог века и то превасходно пишући романе.<sup>2</sup> Из његовог литерарног пера произишла су и три драмска остварења<sup>3</sup>, али и мноштво есејистичких текстова, театролошких списа и позоришних критика. Предраг Палавестра Селенића смешта у „круг водећих писаца савремене српске критичке књижевности“ који из „књиге у књигу улази у нова, кључна питања модерног човека.“ (Палавестра 1991: 174) Колико је Слободан Селенић допринео српској књижевности, потврђују речи Павла Зорића, да је наш романописац „постигао оно што је само малом броју наших савременика пошло за руком, створио је дела велике вредности, а истовремено и занимљива, и увек актуелна.“ (Зорић 1989: 53) Својим романом *Очеви и оци*, посебно је задужио српску књижевност, а вредност овог дела запажа и Палавестра, који га сматра „једним од најбољих романа Слободана Селенића“ и „великом парадигмом српске критичке књижевности.“ (Палавестра 1991: 174)

У средишту радње романа *Очеви и оци*, јесте трагедија српске грађанске породице, која услед друштвених преврата и наглих промена, појаве нове комунистичке класе, створене у револуцији за време Другог светског рата, доживљава крах и нестаје, изгубивши последњег потомка. За Селенића долазак комуниста, рећи ће Дејвид Норис, „готово увек значи разарање београдске структуре, модерне културе и почетак новог средњег века.“ (Норис 1999: 100) Селенић радњу овог дела смешта у дуг временски период, почев од Стевановог боравка на Универзитету у Бристолу, када је упознао Енглескињу Елизабету, њиховог заједничког живота у Београду пре Другог светског рата, па све до трагичног догађаја, Михајлове погибије на Сремском фронту. Главни актери романа *Очеви и оци* јесу последње три генерације породице Медаковић. Представник прве генерације је

1 snezana.tucakovic@yahoo.com

2 Селенић је објавио само једну приповетку под називом *Ко је странац?* (1958) и седам романа: *Мемоари Пере Богаља* (1968), *Пријашељи са Косанчићевог венца* (1980), *Писмо глава* (1982), *Очеви и оци* (1985), *Титог Мортис* (1989), *Убиство с предумишљајем* (1993) и *Малајско лудило*, недовршен Селенићев роман који је објављен постхумно 2003. године.

3 *Косанчићев венац 7* (1982), *Ружење народа у два дела* (1988) и *Кнез Павле* (1991)

Милутин, коме у одгоју сина помаже васпитачица Нанка. Другу генерацију чине брачни пар, Стеван и Елизабета, док је последњи потомак породице, а уједно и угасник породице, њихов син Михајло или Мајкл, најтрагичнији лик романа. Слободан Селенић у свом делу покреће проблем идентитета, као један од кључних мотива за анализу ових ликова. У случају Селенићевог романа *Очеви и оци*, потребно је посебну пажњу посветити питању националног и културног идентитета, јер су кључни проблеми са којима се суочавају главни ликови управо недоумице у погледу идентификације и припадности, како у оквирима нације, тако и у оквирима културе. Наш романописац у овом роману осликава два потпуно различита света (у оквиру којих, наравно, подразумевамо различите нације и културе) која се притом међусобно преплићу. Са једне стране Србија, Балкан, епски свет, прошлост, старовремске српске навике и обичаји, а са друге стране Енглеска, Запад, модеран свет, будућност, европске навике и обичаји. Од пресудног значаја за разумевање поступака наших ликова, јесте чињеница да сваког од њих Селенић смешта на тло Другог/страног/туђега, при чему се као припадници једног народа и културе, сусрећу и мешају са културом других народа. У одређеним периодима живота и под различитим околностима, сви ликови постају „странци у туђем свету.“ У сусрету са Другим, јунаци бивају суочени са многобројним изазовима и изборима, што доводи до нестабилности њиховог идентитета и трајне запитаности над проблемом припадности. Стога, готово све њихове дилеме, сумње, забринутости, пометње, преиспитивања и унутрашња сукобљавања, везана су за непрестано трагање за властитим културним и националним идентитетом.

Најстарији члан породице Медаковић репрезентативан је лик за сагледавање проблема националног и културног идентитета. Наиме, Милутин се током читавог живота сусреће са различитим изазовима Другог, новинама и препрекама, које су му онемогућиле да осети јасну идентификацију са српским националним корпусом и стекне осећај припадности у оквирима српске културе. Живео је као Србин на северној граници свога народа, у Аустроугарској монархији. У једном таквом, национално и културно мешовитом амбијенту, исказује велику приврженост према европским навикама и обичајима, односно према читавој западној цивилизацији. То је допринело да у одређеном периоду живота Милутин почне да осећа страховање од губитка националног и културног идентитета. У Аустроугарској монархији, једној таквој динамичној и културно мешовитој средини, Милутин није успео да одоли супериорној култури, те је постепено усвајао културне обрасце западне цивилизације и тиме се удаљавао од свог народа и културе. Милутиново биће остало је трајно подвојено између српске патријархалне традиције и старовремских српских навика с једне стране, док је други део његове личности тежио Другом, Западу и Европи, и био дубоко прожет европским навикама и обичајима. Овај проблем Милутина Медаковића, Петар Џаџић, дефинише као „тешку напрслину у његовом бићу“, односно „недовољну укорененост у свој етнос.“ (Џаџић 1994: 272) Упркос томе, жарко је жудео да савлада кризу идентитета и стекне јасно уверење о припадности српском народу. Тим пре, доводи Српкињу из Крушевца, по имену Ранка, која ће му помоћи у очувању и јачању његовог националног идентитета. Желео је да поврати изгубљене националне обичаје, које је „видео као вековима стварану потпору, моралног здравља српског народа.“ (Селенић 2009: 200) Нанка је била доминантна фигура у процесу очувања и неговања српске традиције, историје и обичаја у

дому Медаковића.<sup>4</sup> Основно Нанкино задужење, било је да учествује у одгоју и васпитању Милутинове деце, да их подучава традиционалним српским обичајима и култури и буде им национални узор за углед. Потребно је нагласити лепо запажање Петра Џацића, који Нанку види као „биће које је изашло из епске поезије и етно-психолошких разматрања Јована Џвијића о женским изданцима динарског психичког типа.“<sup>5</sup> (Џацић 1994: 272)

Дакле, доминатна фигура у процесу формирања идентитета београдског интелектуалца, Стевана Медаковића, у првих двадесет и две године живота, била је Нанка.

Његово детињство протекло је у романтичним интересовањима за све што је у вези са Србијом, српском историјом, херојима, страдалницима, те је као дечак, у поређењу са својим вршњацима, знао убедљиво највише народних песма и прича о косовским и устаничким јунацима, пре свега, наравно, захваљујући његовој Нанки. Упркос таквој врсти васпитања, боравак на Бристолском универзитету<sup>6</sup>, студирање у једној потпуно другачијој културолошкој средини, учиниће да Стеван доживи исту судбину попут свога оца. Милутинова жеља да му син буде прави Србин неће бити остварена. Додире са Другим, западном цивилизацијом и културом, учиниће да се његов српски идентитет пољуља. Покушаји да савлада недоумице у погледу припадности, непрестано трагање за идентитетом, преиспитивања, унутрашњи сукоби, дилеме и фрустрације, стања су са којима се наш јунак суочава током читавог живота. Трајна разапетост између страховања од губитка националног и културног идентитета, традиције и историјског наслеђа с једне стране, и жеље да га Другост прихвати, да се укључи у токове модерног и савременог живота оличеног у култури Енглеске и читаве западне цивилизације с друге стране, кључни су проблеми и дилеме Медаковића, и његове потпуне културне и националне дезоријентације. Као типични и поносни представник свог етноса, током студија у једној потпуно другачијој културолошкој средини, без познавања језика, навика, ставова и обичаја европског културног миљеа и менталитета, са великим потешкоћама успева да се снађе и функционише. Услед учачавања бројних изазова, почиње да се плаши потенцијалне асимилације и губитка свог идентитета. Збуњеност и несигурност потврђује питање које поставља већ током првих дана проведених у Бристолу: „Треба ли се прилагодити необичним начинима које сам на овом чудачком острву затекао или треба остати свој, макар упадљив и другачији.“ (Селенић 2009: 12) Међутим, упркос осећају непријатности и нелагоде, Медаковић, прекаљени „питомац Нан-

4 Милутин се ослања на Нанку и верује јој, јер је био уверен да „бољу од Нанке, у целом српском краљевству не може наћи.“ (Селенић 2009: 46).

5 „Динарски тип човека гори од жеље да освети Косово на коме је изгубио независност и да обнови стару српску царевину о којој стално сања, чак и у најтежим приликама у којима би свако други очајавао. Обманут околностима и догађајима, напуштен од свих, никада се није одрекао народног и друштвеног идеала. Ова постојаност и апсолутна вера у национални идеал, главни је факат у његовој историји. Себе сматра као Богом, изабраног за извршење националног задатка. Све ове своје вечите мисли он изражава у песмама и приповеткама, у свакој прилици се на њих навраћа, опева их и прича у кући, увече поред ватре, а после свакодневног рада у црквама и манастирима, излазећи из цркве, приликом сваког скупа или сабора.“ (Џвијић 2006: 21)

6 Занимљива је чињеница, коју свакако треба узети у обзир када је реч о овом роману, да је године 1961. Слободан Селенић добио стипендију за постдипломске студије у Енглеској, где је похађао једногодишњи колегијум на драмском одсеку Универзитета у Бристолу, (Кољевић 2007: 208), те је свакако његово искуство у Енглеској, допринело стварању овог романа.

кине кадетске школе“ одлучује да се бори и буде другачији.<sup>7</sup> Грчевито настојање да изграђује разлике, проузроковано је силном жељом да сачува свој формирани идентитет, да остане веран себи, својој нацији и култури, али тежња да сачува своју културну јединственост и одбијање да се прилагоди обичајима и начинима живота које је на „чудачком острву затекао“ пред Стевана поставља нове проблеме и потешкоће. Наиме, одлука такве врсте, да се у свему разликује, допринела је појачаној дози nelaгодности, несигурности, неразумевања и несналажења, јер је све чешће бивао изложен атмосфери подсмеха и понижења. Овакви догађаји само су представљали наговештај да ће притисак већине и доминантна култура сломити младог српског студента и утицати на процес трансформације његовог идентитета. Искусивши трагичност усамљености и изопштености, Стеван се попут камелеона прилагођавао стилу живота западне цивилизације. Његово усвајање и савладавање енглеског језика, устаљен обичај да се представља именом Стив, ослобађање од старих навика, обичаја, предрасуда, понашања и вредности, па чак и пристајање да дискутује о хомосексуализму, била је потврда његовог постепеног прихватања Другог. Тиме се удаљавао од животних стилова и образаца понашања које је стекао у оквирима српске патријархалне културе. Његов српски идентитет, почиње постепено да се ломи, што потврђују речи: „Одједном ми се учинило да нека велика опасност вреба, да неопазнице подвргавам сумњи несумњиво, да Леслијево кревелење, Џонова инпертиненција, Пикмалова претпоставка о мојој седукубилности, чај са млеком и ћуретина са пекмезом, енглеска трава, енглески језик, библиотека британског музеја, нападају и оне пределе моје душе за које сам мислио да су непромочиви, импрегнирани српством као шаторско крило.“ (Селенић 2009: 39) Изложен утицају Другости, окружен Енглезима, и сам са пинтом енглеског националног пића<sup>8</sup> у руци, наново осећа огромну узнемиреност и усамљеност. Обузимале су га паничне недоумице о „вери и невери“, „соју и несоју“, „часном крсту и слободи златној“, „белој кафи са шлагобрстом и клековачи са сиром.“ Иако је Стеван био уверен да је часно бити староремски у навикама, обичајима и поступању, ипак је у његову свест продирала мисао да се што пре треба „у европски фијакер напретка и уљуђености убацити.“ (Селенић 2009: 70) По повратку у Србију, Стеван је изложен новим потешкоћама. Нема шансу за поновно укључење и стицање осећања укорееености и припадности српском националном корпусу, јер је у међувремену постао туђин и у домовини. Изгубљен је, нити припада Србији и Балкану, нити су га Енглеска и Запад добили. Трајно запитан, на маргини, не успева да савлада потешкоће у одређивању припадности, остаје у међупростору, изгубљен негде између ове две нације и културе.

Колико је Нанка утицала на формирање Стеванове личности у првих двадесет и две године живота, толико је његова супруга, Елизабета Блејк, додатно утицала на процес трансформације његовог идентитета. Донесена одлука да се уда за Србина и долазак на тло Другог, у један потпуно другачији културолошки амбијент, Елизабети представља исте потешкоће са којима се суочавао Стеван током боравака у Енглеској. Те прве препреке са којима се сусреће биле су изражене у њеном потпуном непознавању српског језика, српских традиционал-

7 „Боље је бити другачији, него бити она жаба која диже ногу када види како то чине коњи.“ (Селенић 2009: 12)

8 „Нанка је пиво презирала као срамотну новотарију међу Србима: *Нису им ракија и вино више добри!*“ (Селенић 2009: 56)

них обичаја, навика, ставова, уверења, предрасуда и вредности, које је у први мах збуњују, а потом стварају у њеном бићу осећај дубоке усамљености и изопштености. Већ при првом сусрету са Београдом, Елизабета уочава две стране града. За разлику од Стеванових рођака који упорно инсистирају „да се пуно једе“ и „пије домаћа шљивовица“, неки Стеванови пријатељи годили су Елизабети. Деловали су јој веома пријатно, јер су били образовани, увиђајни и веома пристојни. Међутим, она Београд, град у коме је засновала породицу, види као средину у којој, додуше, има финих људи, али, ипак, у њеним очима он је дистопијска средина. За поимање једне Енглескиње, Београд је полуоријентални град, натопљен блатом, у коме бедне протуве краду, убоги ратни инвалиди на улицама просе, сурови кочијаши бичују коње све до смрти, људи изговарају псовке њој сасвим застрашујуће, омладина беспослена и лења губи време на улицама пљуцајући унаоколо, људи с прозора тресу тепихе пролазницима на главу, чиновници су лењи, а послужитељи примитивни. Овакво Елизабетино запажање, уједно је слика српске културне заједнице, која је попут Милутина и Стевана разапета између Истока и Запада, тачније, како истиче Гојко Божовић, између „модерних тежњи и традиционалне патријархалности.“ (Божовић 2004: 11) Обичаје које налаже српска традиција, Елизабета, странкиња утемељеног начина живота и навика, у почетку не усваја, не постаје „Српкиња преко ноћи“, што јој Стеванова Нанка не опрашта. Сусрет са скадарском Гојковицом, стаменом чуварком српског националног идентитета породице Медаковић, Елизабети најтеже пада. Нанка, свесна да је снајка странкиња која уноси у дом којекакве европске новотарије и тиме угрожава њихов српски идентитет, ствара атмосферу нетрпељивости, и све своје страхове манифестује кроз агресивност. Иако члан породице, Елизабета је постала омиљени предмет оговарања међу Нанком и њеним рођацима, само због тога што „не једе хлеб“<sup>9</sup>, „не зна да кува турску кафу“, „не пије клековачу“, „не једе љуту паприку“, „не једе баклаву“, „ногу од јагњета“, „расол из шерпе“ и очекује да јој супруг при седању подметне столицу, а поврх свега, Михајла, унука ватреног Србијанца, васпитава према енглеским обичајима и тиме „вређа свете обичаје српске.“

Оно што је Енглескиња сматрала грозним, била је присност, широкогрудост и претерана гостољубивост, која се упорно испољавала сваки пут када би се нашла у друштву Стеванових рођака. Узрок дисхармоничних односа са Нанком и читавом Стевановом родбином, било је Елизабетино енглеско порекло. Због свог националног идентитета, она остаје ускраћена и да изгради складне брачне односе. За његово поимање, она је одувек била и остала припадница Другог, страног, туђег света, света који је у његовом бићу будио осећај страха, nelaгоде и тескобе, оног света који је све више угрожавао његов пољуљани национални идентитет. Током брачног живота често узвикије: „Она није наша!“ Међусобна приближавања додатно су погоршавала њихове односе и потврђивала чињеницу да међу њима није могло постојати истинске комуникације и да је њихов брак, по речима Владиславе Рибникар, био „пун скривених емотивних отпора, стра-

9 „Ту је и Нанка, и гледа мене иза чошак док ја печем хлеб као тост. Дуго гледа. Ја печем. Онда: - Ти се од свеж хлеб гадиш? – пита она мене на крај, а ја не знам шта то значи, мислим пословица, па кажем: - 'Шта је то свеж хлеб гадиш?' – а Нанка ми је дала тако стран поглед, као да хоче да проце кроз моја глава, и говори споро и дубоко: - Мислиш да је проклет ко хлеб не пече? Ја опет не разумем тада, па кажем жао ми је, не знам још та српска изрека.“ (Селенић 2009: 102)

хова, фрустрација и предрасуда.<sup>10</sup> (Рибникар 2004: 93) Потребно је подсетити на писмо Елизабетине рођаке, Јеврејке из Београда која живи у Лондону, упућено Стевану, у којем му добродушно даје савете под којим околностима је могуће да њихов интеркултурални брак опстане. Из њега ми можемо да запазимо какву слику Рахела, као представница једне сасвим треће културе конструише о српском и енглеском народу. Према Рахелином мишљењу, Срби и Енглези нису у могућности да стекну моћ прилагођавања, попут Јевреја који имају способност мимикрије, да се прилагоде, прихвате и усвоје туђ језик, и обичаје друге културе. Енглеску тајанственост, затвореност и ћудљивост, види као „доказ карактерне чврстине и приличности“, и наглашава да се поверавање да се поверавање као „непристојно разголићивање.“ Стога, Рахела саветује Стевана да не притиска Елизабету у погледу задовољавања његове потребе за присношћу, уколико жели да њихов интеркултурални брак опстане, истичући да га може волети „само тако како то сада чини.“ Наглашава да су и он и Елизабета изразито пристрасни према своме свету, те им се и различитост чини као издаја и непристојност. Попут Његошевог Драшка<sup>11</sup>, они све што је страно сматрају чудним, наopakим и безбожним. Она сведочи и о енглеској нетрпељивости према свему што је страно и наглашава да је „бити странац у Енглеској, један од неопростивих грехова.“ Стеван и Елизабета не успевају да усвоје Рахелине савете, те због тога на сваком кораку испољавају неповерење, неразумевање и страхове. Елизабета посебно није успевала да разуме начин на који је Стеван покушавао да се идентификује и стекне осећај заједништва са својом Србијом и његову потребу да се осећа одговорним за судбину свог народа, као и то да све успехе и падове своје нације доживљава дубоко лично.<sup>12</sup> Упркос томе што је био прави грађански интелектуалац, који је увелико усвајао начине живота модерне Европе, који се дружио са највишом интелектуалном београдском елитом, па чак и кнеза Павла посећивао и одлазио на двор, није могао да се ослободи Нанкиног епског света, заосталог света који није имао шансе да опстане. Додири са Западом и интрекултурални брак утицали су на Стеваново отрежњење, делимично ослобађање националних стереотипа које је имао о свом народу и Нанкином свету: „Док сам веровао да нема бољег народа од српског, не тражећи за то никаква доказа, док се мој гурави народ што светкује, славује, пирује, недељује, одмара, бринући само за данас, док сам нерадину Срба тумачио као последицу наше даровитости (ми смо генијална раса, Немци морају да раде!), док сам мурдарлук видео као пословичну бистрину српског сељака, примитивно и страшно расипање људских живота као нашу херојску природу, а све обичаје и легенде као непомерени доказ српског генија, док сам плакао због сече кнезова и не окусивши пиће знао да је шљивовица

10 Управо у недостатку комуникације међу супружницима можемо пронаћи разлог због ког се Стеван обраћа своме мртвом сину, а Елизабета упућује писма својој пријатељици Рахели чак и након њене смрти.

11 „Сетите се како је Његошев Драшко видео Млетке. Њега испуњава гнушање то што не свирају уз гусле, већ уз неке друге инструменте, што воле више јаја и кокош од овчегине, дубоко их презирише што „од богатства беху полуђели, ђетињаху исто као бебе“; њихови судови су „мало бољи него у Турчина“, да и не говоримо како о „јунаштву ту не беше збора“, и о томе да „такве бруке, таквијех грдилах, нигдје нико још видио није“, па пошто су толико друкчији од Црногораца, Драшко доноси прави српски закључак „да су божју грдно преступили“ јер божије је, наравно, оно што је српско – а и шта би друго кад се разликује од Драшковог.“ (Селенић 2009: 85)

12 Елизабета му је тада говорила: „Има много Енглеза које волим и које мрзим, али ни једно ни друго не чиним зато што су Енглези. Како себе могу да сматрам потпуно одговорном за оно што јесам, како се могу осећати одговорно за рђаво понашање енглеског варалице.“ (Селенић 2009: 101)



најбоља од свих која на свету постоје, ја сам припадао, био, оно чему у тим природним околностима нисам ни кадар ни властан судити.“ (Селенић 2009: 148) Иако га је Европа привлачила својом „елеганцијом“, „културом“, „софистицираношћу“, „скупоценшћу“, он је истински желео да остане веран и привржен Србији, свом народу, уверен да је „српство његова судбина, да су Срби његови очеви и оци, којих се човек не одриче ни када су наказни и зли, а камоли онда кад их види јадне и духовно потребите.“ Љубав, солидарност и осећај заједништва према земљи и српском народу, све се више повећавала када је уочавао њихове мањкавости. Ипак, Стеван је тешко одолевао западној цивилизацији, сумњао је у жртве својих очева и оца коју су живот давали зарад колектива, и да се послушној речима Петра Цацића, „смишљао је како боље да живи, а не како да часно умре.“ (Цацић 1994: 273) У сваком тренутку када би осетио огромну приврженост Европи, називао би себе „покондиреним европеистом, издајником, одљудом.“ Стеван је претворен у патриоту којег тишти осећај да изневерава своју нацију. Њега Павле Зорић сврстава у круг конзервативаца који, иако „западњаци умом, они су срцем остајали везани за патријархални живот и осећали за њиме као неку чежњу.“ (Зорић 1989: 29).

Елизабетин једини грех јесте њено енглеско порекло, те је због тога и син одбацује, сматрајући је препреком која му онемогућава да се уклопи у властито окружење, савлада проблем идентитета и стекне осећај припадности српском националном корпусу. Стога она чврсто решена у намери, одбацује свој енглески идентитет и стиче нови, српски. Жели да започне нов живот, да се уклопи у средину у којој је засновала породицу, а понајвише да поправи своје односе са сином: „Ја сам одлучила да научим говорити без акцента, без енглеских гласова. Узеху часове дикције. Говоричу као Српкиња. Бичу Српкиња, да бих могла са Мајклом разговарати равноправно. Видечеш!“ (Селенић 2009: 233) Потврда Елизабетином тужном несналажењу, упркос јакој жељи да стекне осећај припадности у оквирима Србије, јесте њен прељубнички чин и покушај бекства из Србије и брака у којем је заувек била странац. Доживљај среће, што са енглеским дипломатом Патриком Вокером може да разговара на матерњем језику и могућност да у његовом друштву „буде оно што јесте“, наводи је да се упусти у љубавну авантуру са својим сународником. Управо су тренуци проведени са Патриком, указали Елизабети да увиди да више није права Енглескиња. „Патрик би ме питао нове енглеске скраћенице, а ја сам погађала шта значе. По томе сам мало тужна, видела да више нисам права Енглескиња [...] Ми знамо да је то неозбиљно и зато нас није срамота, јер се све време смејемо нашој неозбиљности у тој игри енглеске рехабилитације једне неуспеле Српкиње.“ (Селенић 2009: 291)

Елизабетин и Стеванов син, настављач породичне лозе Медаковић, а уједно последњи потомак јесте Михајло или Мајкл (од самог рођења дете има два имена, српско и енглеско, што дакако, онемогућава да стекне јасну националну позицију). Риђокосо дете Елизабете Блејк, јесте најтрагичнији лик Селенићевог романа, у којем је на најснажнији и најдраматичнији начин осликано трагање за идентитетом. Наиме, Михајло током одрастања и sazревања, остаје ускраћен да пронађе и изгради идентитет који ће му омогућити да стекне одговарајуће место и улогу у властитом окружењу. Његово очајничко трагање за идентитетом, доводи до трагичних исхода и смрти на Сремском фронту. Михајло гине не знајући ни зашто, нити за кога. Не успева да стекне осећај припадности, укоренености и заједништва током свог кратког животног века, што потврђују речи његовог оца да: „сирото наше чедо не припада нигде и никоме на читавом свету.“ (Се-

ленић 2009: 349) Упркос чињеници да је рођен у Србији, од оца Србина, што је омогућавало Михајлу да буде „отворен“ за обликовање идентитета у оквирима српске културе, већ у раном детињству суочава се са суровим потешкоћама у савладавању дубоких недоумица у погледу припадности. Узроци томе лако се могу пронаћи ако се узме у обзир да је на процес формирања његове личности највише утицала Елизабета, која га је одгајала и васпитавала у духу енглеских обичаја и културе. Такав одгој младог Михајла на самом почетку указивао је на то да ће се већ у детињству знатно разликовати од околине у којој одраста и да ће итекако „штрчати међу Српчићима.“ Овакав Елизабетин поступак може се оправдати уколико се узме у обзир тежина задатка пред којим се наша. Могућност да дечак одгаја према српским културним и традиционалним обичајима, била је немогућа, јер је и њој самој, као Енглескињи, такав начин живота био потупно стран. Упркос својском труду да јој дете одраста као прави Србин, пробуђене свести о припадности српском народу, говорећи му да је српски језик, његов матерњи и сва њена настојања да се дечак осећа као Србин, остала су узалудна. До самог поласка у школу дечак се понашао као „право мало Енглешче“, Елизабетино дете. Оно што је доприносило Михајловој немогућности да се уклопи и идентификује са српском младежи били су и видљиви индикатори који су указивали на његово енглеско порекло, риђа коса и бела пут. Тако риђокос, увек озбиљан и пристојан био је потпуни антипод својим вршњацима.<sup>13</sup> Енглеско васпитање произвело је да Михајло „од најмањих ногу штрчи својом уљудношћу, некако стармалом међу размаженим Српчићима, својом, из енглеског језика преузетом, приличношћу која на српском одједаред друкчије значење носи.“ (Селенић 2009: 195) Изласком из мајчиног карантина сусреће се са потпуном дезоријентацијом, фрустрацијом, не успевајући више никад да поврати осећај сигурности. То је појачавало дозу његове збуњености и потпуне изгубљености, јер никако није успевао да пронађе своје место у свету. Комплекси неприпадања условили су да одрастањем Михајло доживи потпуну метаморфозу. Чином мимикрије, мења свој идентитет, жели да постане прави Србин. Животни циљ овог младог бића постаје стицање осећаја припадности и укоренености у српски етнос. Одбија да говори енглеским језиком, испишује се из престижне Друге мушке гимназије у тек основану приватну школу, намерно попушта у учењу, беспослен проводи време са својим друговима. Елизабета је знала да Михајло не воли такву врсту нерада, али исто тако је била свесна да „деца сурово кажњавају сваку различитост.“ Силно жели да промени свој изглед, своју риђу косу која му је одувек представљала проблем да буде као мали Срби, те ју је сматрао највећим злом и хендикепом. Михајлу је толико „било стало до свог српског порекла и карактера, да је све чинио не би ли се осећао као прави Србин“ (Селенић 2009: 243), те нагло одбацује енглески језик, понашање, навике и ставове. Тако збуњен и оптерећен комплексом различитости, желећи да постане као они, несвесно и вођен импулсивним идејама, ступа у комунистичку партију. То је, како каже Петар Џацић „био последњи чин слободне воље и доказивања да је исти као они, да је укоренењен у српски етнос.“ (Џацић 1994: 275) Упркос жељи да се идентификује са њима, његово биће је било подвојено, није успевао да се ослободи сопствених карактерних особина, наслеђених и стечених васпитањем од мајке. Михајло је био само имитатор културе и нације којој је желео да припада. И даље, био је он „снисходљиви уљез

13 Малом риђем дечаку „Нанка никада није опростила енглеску боју косе; можда ју је баш та коса у рану сенилију отерала.“ (Селенић 2009: 193)

који се претвара и лаже.“ Како би сакрио своје енглеско порекло, младић је био принуђен да води рачуна о својим поступцима и речима, како би на што бољи начин сакрио „своју буржоаску природу и што је још много горе, своје полуенглеско порекло.“ Сукобљеност између оца и сина, Михајлово сурово понашање према мајци, изазвало је да Стеван изговори речи синоубиства, због којих ће се кајати до краја живота: „I wish you were dead!“<sup>14</sup> Исте вечери када његов отац изговара ову реченицу, Михајло добровољно одлази у војску и гине на Сремском фронту, што потврђује тезу Младена Шукала, да се укључивањем у другачији културолошки образац још више показује властита неприпадност, што „постаје оквир за још упечатљивије представљање корена из којих проистиче неизбежна трагичност, као суштинска последица судара различитих култура, јер то је ипак искорачење из властитог бића, одривање свог битка, који је неминовно обиљежен управо културом чији смо дио.“ (Шукало 2004: 63) Свестан чињенице да је свог сина одувек доживљавао као странца и да је ускраћен могућности да са њим оствари блискост какву никада није имао, поставља низ питања, како би одгонетнуо основни узрок пропасти његове породице: „Да ли је нит нашу породичну кроз мутна турска и аустријска времена проденуто, рђа енглеска на једном месту разјела и прекинула? Да ли српска со и енглеска база помешане киселину отровну производе? Да ли су матрице друштвеног понашања људи нешто што је урођено, у ген, заједно са бојом коже уписано, па преклапање две различите ствара брљотину?“ (Селенић 2009: 341) Стеван је властиту животну причу поистоветио са бајком чији крај је гласио: „И потом су живели мртви.“ Губећи сина јединца, прво у идеолошком смислу, а потом и у породичном, Стеван и Елизабета умрли су заједно са њим. Полажући настрадало тело њиховог детета у породичну гробницу Медаковић, поред његове бабе Илинке, деде Мулутина, седмогодишње тетке Цвете, Стеван је потврдио да Михајло никада, нигде и никоме није припадао, да никада није успео да формира свој идентитет: „Чеду нашем несрећном ни у тој гробници баш као ни у вододерини испод багремара, да му међу мојима, баш као ни међу оним искасапљеним Видосавиним синовима, таквом риђем и опседнутом некако место није, да не припада несрећа наша нигде, да је сам на целом шареном свету.“ (Селенић 2009: 349) Стеван се пита да ли је за породицу Медаковић „дошло време великог прекида, настанка почетка коме ништа не претходи, садашњости без прошлости, време синова без очева и мајки, време очева без настављача?“ Овај проблем Стевана Медаковића, као што Никола Кољевић прецизно уочава, јесте проблем који је „у мatici велике теме новије српске прозе о *деобам* и *коренима*. Тај проблем оживљава епске просторе Добрице Ћосића, једнако као и душановачке код Драгослава Михаиловића или *аризанске* код Ивана Ивановића.“ (Кољевић 2007: 233) Трагедија ових ликова и њихова очајничко трагање за идентитетом, жеља да се прилагоде и избегну осећај отуђености, довела је до катастрофалних последица.

Потврда трагичног несналажења и немогућности стицања стабилног друштвеног положаја јесте гашење једног младог живота. Михајло гине, не знајући ни зашто, нити због кога, а његови родитељи заувек су „живели мртви.“ Судбину наших ликова могли бисмо да опишемо речима Јулије Кристеве, која идентитет странца дефинише на следећи начин: „Не припада нигде, ниједном месту, ниједном времену, ниједној љубави. Почетак је изгубљен, пуштање корена немогуће.“ (Зјелински 2006: 57)

14 Волео бих да си мртав!

## Литература

- Божовић 2004: Г. Божовић, Грађански свет у роману Очеви и оци, у: П. Палавестра (приредио) *Споменица Слободана Селенића: поводом седамдесетогодишњице рођења*, Београд: SANU, 8–13.
- Зјелински 2006: Б. Зјелински, О категорији „свој“ и „туђи“ у колонијалној и постколонијалној критици, у: М. Матицки (приредио) *Слика Другог у балканским и средњоевропским књижевностима*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 55–61.
- Зорић 1989: П. Зорић, *Губитници*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Кољевић 2007: С. Кољевић, *Вавилонски изазови*, Нови Сад: Матица српска.
- Норис 2002: Д. Норис, *Балкански мит*, Београд: Геопоетика.
- Палавестра 1991: П. Палавестра, *Књижевност-критика идеологије*, Београд: Српска књижевна задруга; Нови Сад: Будућност.
- Пантић 2004: М. Пантић, Слика другог у романима Слободана Селенића, у: П. Палавестра (приредио) *Споменица Слободана Селенића: поводом седамдесетогодишњице рођења*, Београд: SANU, 16–19.
- Рибникар 2004: В. Рибникар, Од интроспекције до књижевног текста. Поетика приповедања у романима Слободана Селенића, у: П. Палавестра (приредио) *Споменица Слободана Селенића: поводом седамдесетогодишњице рођења*, Београд: SANU, 91–97.
- Селенић 2009: С. Селенић, *Очеви и оци*, Београд: Лагуна.
- Цвијић 2006: Ј. Цвијић, *Психичке особине Јужних Словена*, Београд: Српска књижевна задруга; Нови Сад: Будућност.
- Џацић 1994: П.Џацић, *Ното Balcanicus - Ното Heroicus I*, Београд: Просвета.
- Шукало 2004: М. Шукало, Судар култура као поетички оквир у дјелу Слободана Селенића, у: П. Палавестра (приредио) *Споменица Слободана Селенића: поводом седамдесетогодишњице рођења*, Београд: SANU, 55–63.

## SEARCH FOR IDENTITY IN SELENIĆ'S NOVEL *FATHERS AND FOREFATHERS*

### Summary

The main subject of this paper is the problem of national and cultural identity as one of the key motives for the analysis of protagonists in Selenić's novel *Fathers and forefathers*. They are condemned to an endless pursuit of their own identities. A special effort is made towards bringing light to the relationships between members of different nationalities, cultures and mentalities. The manner in which characters' identities undergo metamorphosis when met with different nationalities, customs, language and culture is displayed.

*Keywords:* identity, Other, Balkan, West, stranger

Snežana Tucaković

Сања Златковић<sup>1</sup>

Нови Сад

## ПРЕДСТАВЕ О ДРУГОМ У РОМАНУ *ОЧЕВИ И ОЦИ* СЛОБОДАНА СЕЛЕНИЋА: ПОРЕКЛО И ФУНКЦИЈА АУТО И ХЕТЕРО-СЛИКА У ЕЛИЗАБЕТИНИМ ПИСМИМА<sup>2</sup>

У раду ће на примеру Елизабетиних писама из романа *Очеви и оци* Слободана Селенића бити показано на који начин се у прозном дискурсу мозаичном присутношћу ауто и хетеро – слика конципира слика о Другом (у овом случају о Београду, Србији, шире, Балкану). Разматра се порекло и функција тих представа, као и начин на који утичу на артикулацију Другог и доприносе нарочитом културолошком смештању референтног простора.

*Кључне речи:* представе о Другом, етнички стереотипи, интертекстуалност, Балкан

Када је реч о прозном стваралаштву Слободана Селенића, запажено је да је *анђијашејичности основни творбени модел његовог романескног светла* (Пантић 2003:76). Селенићеви романи указују се као складишта слика о генерацијским, етничким, родним и културолошким другостима. У роману *Очеви и оци* (1985) представљање и разумевање друге културе јесу нека од питања на којима почива тематско-мотивска структура дела.

Елизабетина писма упућена Раquel, поред тога што чине посебну композицијску компоненту романа, представљају и исповест о доласку у Београд и о (не) могућности прилагођавања новој култури. Остварујући, у почетку, функцију путописа, она имају функцију непосредног сведочења и извештавања о новој, непознатој београдској средини<sup>3</sup>. Писма представљају покушај перцепције и квалификације другог културолошког простора, на основу којег се конципира слика о Другом<sup>4</sup>, тј, о Београду, Србији, шире о једном балканском подпростору, што доприноси читавању културолошког дискурса у роману (Немањић 2004). Тематизују се Београд и Балкан, чије место на стратешкој и културолошкој карти Европе покушава да се сагледа и одреди од стране више ликова романа, као и одлике националног карактера или менталитета који стоји у основи културног обрасца који моделује књижевне ликове. У томе веома важну улогу имаће присуство хетеро-слика, које садрже елементе етничких стереотипа, а имплицирају и присуство негативних ауто-слика, јер се управо на њиховој природи засни-

1 sanja\_zlatkovic@yahoo.com

2 Рад је настао у оквиру мастер курса „Слика Другог у српској и хрватској књижевности“ Одсека за српску књижевност Филозофског факултета Универзитета у Новом Саду, под руководством проф. др Иване Живанчевић Секеруш.

3 Функцију путописа Елизабетина писма остварују захваљујући присуству једне од главних одлика путописа која подразумева да се стварност другог и другачијег представља кроз аналогију с познатим и блиским (Гвозден 2011:254). Перманентна аналогија која неретко подразумева и културну конфронтацију доследно је спроведена у сваком Елизабетином писму.

4 Под сликом о Другом подразумевамо скуп уверења о типичним особинама и начину понашања друге групе, при чему је најчешћи облик слике Другог стереотип (Гвозден 2001:213).

ва формирање слике о *Дружом*, као и сама дефиниција *Дружоџ*<sup>5</sup>. Поред напомена о пореклу заступљених ауто и хетеро-слика у Елизабетиним писмима, анализираће се начин на који се обликује слика о Другом, начин на који је извршена организација просторно Другог, односно како је он „смештен“, као и под којим условима слика о Другом постаје могућа.

Ауто и хетеро-слике из Елизабетиних писама које обликују представу о референтном простору, крећу се од приватног ка јавном, као и од свакодневице народа ка нацрту његовог националног карактера. Прве хетеро-слике присутне у Елизабетиним писмима тичу се живота у породичној кући, као и навика везаних за породични живот. Сцене породичног обедовања, које Елизабета истиче, заправо служе за осликавање временски „залуталог“ строгог патријархата као владајућег устројства у породици, друштву. Карактеризација атмосфере за време ручка своди се на церемонијалност и тишину око стола, при чему је и подела хлеба описана као, скоро, обредни поступак. Отуда неугодност Елизабетина за време ручка и страх да би због постојећих обичаја и норми била приморана да чини оно што не жели<sup>6</sup>. Поштовање њене жеље и навика од стране Стевана и Милутина, именује се *увиђавношћу*, при чему овај термин имплицира и толерантност, поштовање разлика, спремност на компромис, а наведено припада језичком корпусу културне политике.

Насупрот њиховој *увиђавношти* стоји Нанка као *екстремно стран карактер* (Selenić 1985: 99). У карактеризацији лика жене чији се погледи на свет заснивају на наслеђу усменог (углавном епског) стваралаштва и националне традиције, Елизабетин суд обликује се посредством културне конфронтације, будући да се Нанка дефинише као жена која личи на Енглескиње, *али само у шело, не у глава* (Selenić 1985:100). Такође, кроз лик Нанке уводи се и проблем ксенофобије која се испољава агресивним путем и отвара могућности мржње<sup>7</sup>. Поменута запажања Елизабете употпуњује финална констатација по којој се Нанкино понашање сматра типично нецивилизованим, јер Елизабета изражава наду да некада успостави жељени однос са Нанком који означава као *цивилизовану релацију* (Selenić 1985: 102), ону која у датом тренутку не постоји<sup>8</sup>. Квалификације средине као што су *екстремно стран карактер*, страх и агресија, нецивилизова-

5 Одређење појмова ауто и хетеро – слика преузимамо од етнолога Клауса Рота, при чему су ауто – слике представе о сопственом карактеру, као и о сопственом идентитету, док су хетеро – слике представе о странцу или о другим групама. Занимљиво је то да ауто – слике углавном подразумевају позитивне представе референата о себи, док се посредством хетеро – слика приписују углавном негативне особине. О значају формирања слика о Другом које се могу јавити у облику стереотипних представа запажено је да „представе о странцима и историјске представе су, дакле, слике у главама које смо тек веома ретко свесно изградили по сопственом искуству, већ смо их по правилу без даљег оспоравања усвојили. Као претежно културно посредовани ставови и представе, те слике су, осим тога, често емоционално оптерећене и често се тичу дефиниције себе и других, дакле идентитета... Оне тако учествују у стварању идентитета појединаца и група, читавих нација у односу на друге нације“ (Rot 2000: 267–269).

6 „Ја сам први дан била јако збркана шта да радим, јер ја хлеб не једем, а а страшим се да би изгледа, сада морала.“ (Selenić 1985: 100).

7 „Ако је друго тачно - да се страши, јер сам странац, онда Нанка страх реверзује агресивно против мене, а не као отац Милутин, који се само боји да ја нечу открити нешто шта нече да други види. Отац Милутин је плах, као и Стеван, али он није кадар мрзети“ (Selenić 1985:101).

8 Не сме се пренебрећи културолошко-дистинктивни потенцијал који стоји у зениту семантичког поља речи цивилизација и цивилизовани, јер сама њихова употреба претпоставља противстављену другост.

ност, ксенофобија и модел „племенитог дивљака“ (лик Нанке) свакако јесу само наке од стереотипних представа везаних за становнике балканских простора<sup>9</sup>.

Позитивне хетеро-слике налазимо у појединим сликама београдског универзитетског света који одлично говори енглески и прати страну штампу. Нарочито изненађење за Елизабету представља сазнање да се дијалози међу њима никада не глуме, нити воде из пристojности, већ се да се у њима страствено учествује због најдубљих уверења и жеље да се она усвоје од стране других<sup>10</sup>. У основи ове слике, дате из Елизабетине перспективе, уграђене су стереотипне представе (овде функционишу као негативне ауто-слике једне странкиње) о Енглезима као суздржаном и у међуљудским односима хладном народу.

Међутим, свет који донекле импресионира Елизабету налази се у нарочитом окружењу: *Београд у коме сви маре и свацају, Београд који чита, бистри полиитика, друштвене кризе, али - све то у околина која је оријент* (Selenić 1985:114). Као што је Едвард Саид показао у својој студији (Said 2000), оријент и овде има изузетно негативну конотацију. Њиме се у Елизабетиним писмима означава све оно што је усвојено од оријенталних народа<sup>11</sup>, а када су српски простори у питању, од Турака, и што у првом реду означава одсуство или минорну присутност урбанизма<sup>12</sup>. Упркос могућности оправдања на основу историјских околности, Елизабета увиђа да *Србин је, са неким изузетком, рђав грађанин* (Selenić 1985: 114). Закључци Елизабетиног сународника, Патрика, строжи су: *Њима нису блиске околности урбаног живота... Урбани живот захтева мало учења. Када је индустријска револуција сванула над западним силама, Срби су још били Турски робови* (Selenić 1985: 295).

У једном од Елизабетиних писама наилазимо на запажање дефинисано као *типичан српски грех* (Selenić 1985: 217). У питању је извесна комотност и жаловост академског друштва, која се испољава у одсуству самодисциплине и радне енергије. У првим писмима показује се као „бољка“ културних радника који се баве свим и свачим, те је њихова продуктивност, као и квалитет само извикана, без нарочите потврде у реалним остварењима. Елизабета тако *један типичан српски грех* неће моћи да опрости Стевану: *што је без активног језгра воље и покрета, што увек хоче урадити више него што му је дужности, али рејко до краја оно што му је дужности... То што Стеван није продуктиван не примечује се, јер ни дружи нису, а друго, није ни важно, пошто сви некако знају да је Стеван шаленаш. То је овде код вас могуће јер се креативности не утврђује по броју и вредности производа једне личности, него на неки дружи, волшебан начин* (Selenić 1985: 216-217). Тако, Стеванова настојања не сматрају се радом, него *бављењем*, јер се он само *бави*, а не ради заправо. У првим писмима исти глагол *бавити се* биће употребљен да би се означила природа делатности господина Барјактаревиха, културног радника (Selenić 1985: 110). Елизабета ће, у функцији „култур-

9 В. (Норис 2002), (Тодорова 2006), (Мићуновић 2002: 84).

10 „Тамо (у Енглеској - истакла С. З.) прости људи говоре о наднице, пиво, футбол мечеви, а горња класа не говори веч глуми конверзација да не би били вулгарни као нижа класа, а ја сма то увек мрзела, та уображена поза, страх да говори есенцијалне ствари, па је за мене овде прави театар у коме сам си учесник, па уживам. Човек види и зна да ови људи маре и да они мисле да вредно је трудити се, пошто је могуће мењати. А Енглец, видиш и ти лично, мртва риба, све свеједно“ (Selenić 1985: 107).

11 Самим тим имплицира и њихову присутност, у културолошком смислу.

12 „Генерално, то је тачно, да су куче унутра чисте, али да је град прљав. Не знам зашто. Све што је publik, то је запуштено. Као у Турска, кажу овде. Улица, то је за никога“ (Selenić 1985: 114).

ног конфронтирања“ закључити: *Видиш, иакав карактер не постоји у Енглеска, али ја мислим да то је добро за Енглеск. Господин Барјакшићевич мора за сигурно ништа не зна, кад се са све бави* (Selenić 1985:110).

Део слике о националном карактеру конституише се и увидима о одсуству самодисциплине и покретачке радне енергије, која се, у Елизаветином поимању, показује као изузетни опонент менталитету енглеског радника, којег, како је имплицитно наговештено, карактерише организованост, упућеност и дисциплина. Поменутом негативном хетеро-сликом Други се супротставља начину живота и функционисању модерног енглеског друштва, па самим тим латентно премешта у супротни културолошки модел, који упућује на оријентализам, тачније на устаљене представе о оријенталном начину живота, који се, између осталог, препознаје по стереотипима као што су лењост, нерадиност и особена статичност<sup>13</sup>.

Увођење лика Енглескиње у београдску средину између два рата, поред тога што је интригантна због присуства странца – друге културе и могућности да се две културе „посматрају и откривају у очима друге“ (Бахтин 1992: 7), занимљиво је и због тога што покреће питање детерминације доминантне и инфериорне културе. Поменуто очекивање указује се као конфузна и неразрешива запитаност. Наиме, у једном од Елизаветиних писама видимо њену збуњеност услед амбивалентних ставова по питању културног самовредновања Срба. С једне стране стоје изразити патриоцентризам и национални нарцизам, док, са друге стране, издваја се чврсто уверење у супериорност и надмоћност енглеске (шире, западноевропске) културе у односу на српску (шире, балканску)<sup>14</sup>.

Слике о Другом присутне у Елизаветиним писмима одликује наглашена дихотомија која референтни простор и менталитет квалификује у оквирима старог и новог, традиционално-епског и модерно-грађанског (на овима почива и сама поетичка потка романа, као и карактеризација главних ликова), оријенталног и европског. Када је реч о негативним хетеро-сликама, оне се, по френквентности присуства националних стереотипа, не разликују превише од представа о Балкану и Балканцима у путописима западноевропских путника у којима се Балкан често перципира као „Европска Турска“, или као лиминални простор на границама Оријента, како је виђен и у путописима енглеских и америчких путника између два светска рата<sup>15</sup>.

Јасно је да ауто и хетеро-слике заступљене у Елизаветиним писмима подразумевају својеврсну инвертност. Елитабета је само фикционални аутор писама, док је аутор текстуалних презентација писаца са простора о којем се реферише, који се посматра и који покушава да се одреди и дефинише. Слике о Другом, хетеро-слике у роману дате из перспективе Енглескиње, јављају се као слике о сопственом културолошком простору, тачније као негативне ауто-слике,

13 И Стеван Медаковић ће у односу Београђана према раду видети један од битнијих параметара који удаљава Балкан од Европе и приближава Оријенту: „Није ли боље видети, признати да смо у свему много ближи трећима, па онда тако уредити установе и друштвени живот, да се полако, упорношћу и залагањем свих разумних и савесних људи, померамо према Европи, прекинемо пупчану врпцу са Оријентом. Треба нам скромности и радиности, професоре, не великих политичких потеза, још мање великих и пламених речи“ (Selenić 1985:159).

14 „[...] јер то је нешто што сам реализовала, да су Срби или јако уверени да је народ генијалан и не треба докази, само су сигурни о томе, а опет, исто тако, други пут јако уверени да Србија не ваља ништа, и да је у Енглеска све супериор. То је јако чудно и тешко разумети, али је тако. Нема средински пут, нема разум у те консидерације. Ја то тек треба да разумем, сада још само видим и чудим се“ (Selenić 1985:109).

15 В. (Lazarević Radak 2011).



док ауто-слике (представе о Себи) из Елизаветиних писама фигурирају као позитивне или негативне хетеро-слике. Међу поменутима, најзаступљеније су негативне хетеро-слике, односно инвертиране ауто-слике које се односе на стварање представа о Београду и националном карактеру. Њихова присутност делом је узрокована сусретом Слободана Селенића са културолошким Другим, који је омогућио ново сагледавање сопственог културног обрасца и симболичко мапирање на културолошкој карти Европе<sup>16</sup>. Упознавање друге културе омогућује успостављање критичког односа према сопственој или прихватање стереотипних представа о њој, створених од стране оног који жели да се представи као културолошки другачији, бољи и доминантан (Todorova 2006: 355). Аутопоетички исказ присутан је у признању Стевана Медаковића, који свестан утицаја једногодишњег боравка у Енглеској на стварање критичког погледа, увиђа: *Већ четрдесет година ја нисам кадар погледати око себе, а да не ставим на очи урикливо – неписану диоптрију Елизаветиних наочари* (Selenić 1985: 152). Критички став указује се као неминовност у концепцији главних ликова дела, због чега ће, између осталог, у Елизаветином виђењу Другог бити заступљено доста етничких стереотипа, тачније „пројектованих стереотипних представа“ (Rot 2000: 269), које илуструју мишљење и убеђење аутора (делимично произишло из поменутог искуства) о томе „како нас други виде“, у овом случају Западноевропејци.

Представе о Другом заступљене у роману градиле су се на основу личног искуства Селенића, али, такође и на основу преузетих, постојећих текстуалних презентација Балкана и Београда. Наиме, поједине слике о Другом заступљене у Елизаветиним писмима, представљају интертекстуалну конструкцију, која подразумева општа мишљења и раширена убеђења, односно етничке стереотипе. Поједине Елизаветине, али и Стеванове представе и запажања о међуратној Југославији, београдској средини и менталитету једног народа, преузете су из путописа „Црно јагње и сиви соко“ Ребеке Вест, те у облику алузије и парафразе интерполиране у роман (Норис 2006). Норисовим запажањима требало би додати још један сегмент путописа Ребеке Вест који је, такође, посредством парафразе, интерполиран у роман. Њену опаску<sup>17</sup> да се градском животу треба учити Селенић ће парафразирати у Елизаветиним и Патриковим запажањима о недостатку обележја урбаног живота у Београду<sup>18</sup>.

Такође, могуће је препознати интертекстуалне релације Селенићевог романа са путописом Лене Јовичић „Pages from here and there in Serbia“ из 1926. године. Њена запажања о недостацима Београда као средине са недостатком обележја урбаног, своје место наћи ће у Елизаветином опису првог изласка из куће и незгодом са фијакером за време кише и бујице потока на улицама.

16 Како Светозар Кољевић закључује: „Селенићева лична, породична и друштвена драма живи у његовом делу као искуство и визија у којој се препознају многи, те баца на њега и његове читаоце у подручја у којима се понекад виде, а каткад и не виде, нерешива противречја супротстављених идеологија и култура“ (Кољевић 2007: 211).

17 „Они се још нису сродили са околностима урбаног живота. Тешко да би могло бити друкчије, будући да пре тридесет и пет година у Србији није било града величине Рокфорда у Илиноису. Према томе, Југославене не можемо прекоревати зато што нису изградили традицију понашања која би одговарала тим околностима“ (Vest 1989: 201).

18 „Србин је рђав грађанин“ (Selenić 1985: 114); „Њима нису блиске околности урбаног живота“ (Selenić 1985: 295).

Као што је напоменуто раније, грађење ауто и хетеро-слика подразумева кретање од конкретног (свакодневни живот, навике) ка апстрактном које је присутно у виду осликавања контура националног карактера. У вези са Стевановим размишљањем о националном идентитету, запажено је да оно успоставља интертекстуалне везе са радовима Цвијића, Дворниковића, Скерлића, Слободана Јовановића (Немањић, 2006:147). Када је реч о Елизабетиним писмима, у њима се препознају и упливи других текстова, попут „Чујте, Срби!“ Арчибалда Рајса, у којем је лењост, као црта националног менталитета, истакнута насупротив природних интелектуалних способности, што ће Селенић означити као „типичан српски грех“. Посредоване текстуалне презентације свакако појачавају књижевност и ванкњижевно значење јунака, стварајући роман о болном осећању у погледу цивилизацијског и историјског места сопствене нације и сопственог места у њој, и на нашем литерарном пољу редак роман о интеркултуралноме искуству, и о нужним, премда сасвим скромним, европским изгледима Срба (Жунић 2002: 113).

За поетички успелу изградњу сукоба различитих култура, посебну улогу у Селенићевом роману има перспектива књижевног лика. Принцип могућег и вероватног у концепту лика Елизабете, у великој мери заснован је на језичкој карактеризацији<sup>19</sup>, док психолошкој и културолошкој спецификацији њеног лика доприносе разматране ауто и хетеро-слике. Постојање културолошког дискурса врло успешно обезбеђује веродостојност и аутентичност писама Енглескиње, при чему су исцрпно коришћене могућности културолошке конфронтације до које долази представљањем Другог и обликовање слике о њему, односно увођењем ауто и хетеро-слика које у великој мери кореспондирају са општеприхваћеним и доминантним представама у оквиру балканистичког дискурса. Културолошки дискурс у роману аналоган је негативном дискурсу о Балкану из којег се, између осталог, и црпе представа о Другом као и интертекстуалне конструкције, продубљене у складу са поетиком критичког реализма (Палавистра 2003: 197) Слободана Селенића.

## Литература

- Бахтин 1992: М. Бахтин, Одговор на питање редакције „Новог света“, у: *Трећи програм Радио Београда*, 92–95, Београд, 347–348.
- Vest 1989: R. Vest, *Crno jagње i sivi soko*, Beograd, Sarajevo: Izdavačko-grafički zavod, Svjetlost.
- Гвозден 2001: В. Гвозден, Полазишта и циљеви имаголошког проучавања књижевности, у: *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, Нови Сад: Матица српска, 211–224.
- Гвозден 2011, В. Гвозден, *Српска културна историја 1914–1940*, Београд: Службени гласник.
- Žunić 2002: D. Žunić, *Nacionalizam i književnost: srpska književnost 1985–1995*, Niš: Prosveta.
- Кољевић 2007: С. Кољевић, Дозивање култура у делу Слободан Селенића, у: *Вавилонски изазови*, Нови Сад: Матица српска, 206–232.
- Lazarević Radak 2011: S. Lazarević Radak, *Na granicama Orijenta*, Pančevo: Sveske.
- Мићуновић 2002: Н. Мићуновић, Балкан је у моди, у: *Нова српска политичка мисао*, VI, 1–2, Београд, 79–88.

<sup>19</sup> В. (Кољевић 2007), (Станојчић 2008).

- Немањић 2004: М. Немањић, Културолошки дискурс у књижевном делу Слободана Селенића, у: *Споменница Слободана Селенића*, Београд:САНУ, 139–149.
- Норис 2002: Д. Норис, *Балкански мити*, Београд:Геопоетика.
- Норис 2006: Интертекстуалност у Очевима и оцима Слободана Селенића: изазов културног разликовања, у: *Зборник Мајице српске за књижевност и језик*, 1, LIV, Нови Сад:Матица српска, 69–80.
- Палавестра 2003: П. Палавестра, *Некролоџе:биографски есеји*, Београд:Откровење.
- Пантић 2003: П. Палавестра, *Александријски синдром 4*, Београд: Просвета.
- Rot 2000: R. Klaus, *Slike u glavama*, Београд: Biblioteka XX vek.
- Станојчић 2008: С. Станојчић, Презентација рецепције нематерњег језика у дискурсу романа, у: *Српски језик и друштвена кретања*, Крагујевац, 369–375.
- Said 2000: E. Said, *Orijentalizam*, Београд:Biblioteka XX vek.
- Selenić 1985: S. Selenić, *Očevi i oci*, Beograd: Prosveta.
- Todorova 2006: M. Todorova, *Imaginarni Balkan*, Beograd: Biblioteka XX vek.

**THE PERFORMANCES OF THE OTHER IN THE NOVEL FATHERS AND FATHERS SLOBODAN SELENIĆA: ORIGIN AND FUNCTION OF AUTO AND HETERO-IMAGES IN THE LETTERS OF ELIZABETH**

**Summary**

In this paper we would like to analyze Elisabetha's letters from novel *Fathers and Forefathers* (1985) by Slobodan Selenić. Starting from a brief preview of auto and hetero-images, we will examine construction of image of other (Belgrade, Serbia, Balkans). The paper is concerned with the genesis and function of images of otherness that is crucial for cultural confrontation in novel of Slobodan Selenić.

*Keywords:* otherness, ethnic stereotypes, intertextuality

Sanja Zlatković



Катарина П. Држајић<sup>1</sup>  
*Београд*

## МУШКА И ЖЕНСКА УЛОГА У РОМАНИМА ЏОНА ФАУЛСА

У средишту најпознатијих романа британског аутора Џона Фаулса, Колекционар, Чаробњак и Женска француског поручника налазе се несвакидашње љубавне приче према којима је тешко остати равнодушан. Неодољивим дијалозима и монолозима својих ликова и њиховим тајанственим доживљајима писац често преиспитује мушку и женску улогу јунака, односно оно што се од њега очекује насупрот ономе што чини. Дела којих се овај рад дотиче, настала шездесетих година прошлог века, испред су свог времена кад је у питању размишљање аутора, можда на моменте и испред времена у ком данас живимо. Циљ овог истраживања је да изложи карактеристике архетипова анимуса и аниме у Фаулсовим романима, као и пожељне и непожељне поступке јунака у зависности од пола и околности у којима се налазе.

*Кључне речи:* анимус, анима, друштво, слобода, постмодернизам

„Сваки човек носи слику жене одувек у себи, не слику те одређене жене, већ једне одређене жене.“

К. Г. Јунг<sup>2</sup>

### 1. Увод

Британски писац Џон Фаулс (1926–2005.) сматра се једним од најзначајнијих аутора двадесетог века, док критика сврстава његов рад у пресек модернистичке и постмодернистичке књижевности. Фаулс, кога често називају чаробњаком, у стању је да, на неприкосновен начин, читаоцу приближи истинске људске страсти, а према јунацима његових романа, као и њиховим односима, немогуће је остати равнодушан.

Овај аутор је, због склоности да, како је сам признао, ствара женске јунаке који су доминантни у односу на мушке, често у шали називан феминистом. „У мојој прози женски ликови склони су да доминирају над мушким. Мушкарце видим као неку врсту вештачке творевине, а жене као неку врсту стварности. Први су хладна идеја, а други топла чињеница“ (1969<sup>3</sup>). Истина, као један од главних мотива Фаулсових најпознатијих романа *Колекционар*, *Чаробњак* и *Женска француског поручника* појављује се, како би психолог Адлер рекао, „затегнутост између полова“ (1984: 150).

Међу Фаулсовим бројним интересовањима видљивим у његовим делима која обилују историјским чињеницама, књижевним цитатима и референцама на популарну културу, биле су и психолошке теорије двадесетог века. Као честа инспирација за пишење поигравање с јунацима, али и са читаоцем, наводи се Јунгова теорија индивидуације, као и његови архетипови – анимус и анима. Јунг објашњава ова два појма: анима има еротско-емоционални карактер, док анимус поседује резонујући карактер (1984: 356). Жена која је достигла задовоља-

1 katja.drzajic@gmail.com

2 1984: 356

3 Преузето из: Јовановић 2007

вајући ниво индивидуалности живи у складу са својим анимусом, док мушкарац на исти начин прихвата своју аниму (Фаулс је, штавише, признао да „као мушки уметник, мора живети са јаком анимом“ (МекНамара 1979: 68<sup>4</sup>)). „Уз помоћ анимуса/аниме индивидуа трага за сазнањима о себи које ће је извести из сенке и ујединити несвесно и свесно у јединствености и пуноћи бића“ (Јовановић 2007: 16), међутим, главни камен спотицања мушких јунака Фаулсових романа управо је тврдоглаво одбијање аниме у себи и безнадежно трагање за отелотворењем архетипа у жени.

У делу *Аристос* аутор отворено говори о питањима попут религије, проблема у друштву, па и мушко-женских односа, између осталог рекавши да је и такозвана „традиционална породица“ за већину људи „животно осигурање“, односно бег од немоа - анти-ега, ништавила (55). Адлер је на сличан начин говорио о браку као нечему што је за савремене младе људе „нека врста ослобођења од невоље“, „нужно зло“ (1984: 150). Чак и у данашње време човек тежи испуњењу норми наметнутих од стране друштва, док је мало места остављено индивидуализацији којој Фаулс придаје толико важности. Међутим, у наставку овог рада видећемо шта ће задесити јунаке који теже да се одупру овим стегама, као и какве последице та тежња има по њих. А, последице су, по свему судећи, различите у зависности од тога ког су пола.

## 2. Колекционар: улога тлачитеља и жртве

Однос Фредерика Клега и Миранде Греј, протагониста његовог првог објављеног романа, Фаулс је детаљно објаснио у предговору делу *Аристос* (1979). Клег, наиме, представља „неподношљиву Већину“ у друштву, која неизбежно тлачи „у свему одличну Мањину“ (8). Фаулс упозорава да „ако не прихватимо да нисмо и да се никада нећемо рађати једнаки (иако смо сви рођени са једнаким људским правима) и ако се Већина не васпитава тако да превазиђе комплекс инфериорности, а Мањина тако да превазиђе своју исто тако лажну претпоставку да је биолошка супериорност егзистенцијално стање, а не стање одговорности – онда свет никада неће постати праведнији и срећнији“ (9).

Роман Колекционар уверљиво је написан као преплитање размишљања отмицара и жртве, па се, на моменте, можемо чак и наћи у ситуацији да саосећамо са Клегом, који је у детињству такође био жртва тлачења. Он је дубоко уверен у исправност својих поступака и чистоту своје љубави – према Хафакеру, његова опсесија Мирандом је за жаљење, али то га не чини мање злим (Хафакер 2010: 80).

Већ на почетку романа увиђамо да је Клег брижљиво разрадио план како да „ухвати такву реткост“ (5) као што је Миранда, баш као што хвата лептире које опсесивно сакупља. Он објашњава читаоцу да је одувек маштао о проналажењу архетипске жене, о браку с њом, али никако о нечему „прљавом“, како он то каже (6), јер савршена анима мора бити управо та чиста, идеална фигура, лишена пуности, као што је Лили за Николаса Ерфа у *Чаробњак*.

Једини начин да Клег оствари везу са својом идеалном партнерком је да је „закључа у свој перверзни рај“, те да „учини немогућим да побегне из свог затвора јер је сувише усамљен да би икоме веровао“ (Хафакер 2010: 80). Ипак, на моменте је тешко одредити ко је у овом односу права жртва, а ко мучитељ, будући да Миранда отворено потцењује и вређа свог удварача, изједначавајући га са на-

4 Преузето из: Випонд 1999

казом, Калибаном из Шекспирове Буре. С друге стране, према речима Вудкока (1984<sup>5</sup>), „Клег отеловљује класичну шизофренију мушке психе... Клег је и Калибан и Фердинанд, чудовиште и принц, обе поларне опозиције мушке психе“.

„Она није била као нека жена коју не поштујеш па те није брига шта радиш, мораш да је поштујеш и будеш пажљив“ (39), Клег уздиже Миранду као божанство, опраштајући јој вербалне нападе, чак и упорне покушаје да му побегне. Међутим, интересантно би било упоредити Мирандин однос са Клегом са односом који има извесним Џ. П.-ом, времешним уметником у кога је заљубљена. Иако стичемо утисак да је девојка сноб („Мрзим необразоване и игнорантне ... Мрзим све обичне, досадне мале људе који се не стиде тога што су досадни и мали ... Ја нисам једна од њих“ (217–220) ), снобизам и дрскост Џ. П.-а далеко је већа. Овом јунаку Фаулс приписује цитирање Јунга и самим тим разјашњава Фредериков истински став према Миранди. Иако и уметника привлачи анима, он је одбацује и даје јој до знања да ће „вероватно остати девојка из снова, удаљена принцеза – потенцијално деструктивна илузија“ (Хафакер 2010: 81). Он даје Миранди до знања да је њеној врсти Јунг дао назив и да је њен статус аниме заправо болест (187) – архетип је варка, илузија која може трајати само извесно време и, „да није тако лепа, била би проклето досадна“ (187).

„Размишљао сам о лепим стварима, како смо се понекад лепо слагали и свему што ми је значила када нисам имао ништа друго. Све до дела када је скинула одећу и када је више нисам поштовао, то је деловало, нестварно, као да смо обоје изгубили разум“ (272). Мирандин суноврат почиње оног тренутка када, у замену за слободу, понуди Клегу секс. Тим чином она престаје да буде мистерија, баршунаста анима – постаје смртница коју је могуће физички поседовати, што представља ноћу мору за њеног тлачитеља. „Укаљати Миранду значило би инцестуозно силовати фигуру мајке-девице-аниме-богиње“ (Хафакер 2010: 82). Клег фотографише Миранду у доњем вешу док је без свести и тиме доказује да његова „еротска природа може да се пробуди само на безбедној удаљености од објекта његове жеље“ (Јовановић 2007: 76), а, кад се приближи, губи статус аниме и буди агресивност у јунаку.

Миранда крај је трагичан – умире јер Клег савршено рационално схвата да би њено лечење значило његово хапшење. Он је чак и хуман – опрашта Миранди то што се дрзнула да одступи од улоге идеалне принцезе, чак и размишља о самоубиству као романтичном, трагичном крају за њих двоје, попут Ромеа и Јулије (284). Ипак, ова размишљања кратког су даха и Клег убрзо тражи нову жртву, схвативши да је „циљао превисоко“ у покушају да поседује Миранду јер их је, према његовим речима, „увек делила класа“ (42). „Маргинализација женског принципа самом радњом романа представља још једну од назнака нужности његовог трагичног исхода“ јер „женски принцип је код Фаулса увек носилац животне радости и стваралачке снаге“ (Јовановић 2007: 74). „Да би оправдао свој јачи положај, мушкарац често наводи, поред аргумената о природности свога положаја, још и то што је тобоже жена неко ниже биће“, каже Адлер. Тако нас и Клег на крају романа уверава да ће овог пута узети „неког обичног кога може научити“ и коме ће од старта дати до знања „ко је газда“ (287–288). На крају крајева, према Хафакеру, Клегова ментална болест представља много већу болест од које пати читаво људско друштво (2010: 83).

5 Преузето из: Јовановић (2007)

### 3. Анимус и анима у Чаробњаку

Може се рећи да ни у једном Фаулсовом роману улога анимуса и аниме није до те мере разрађена као у Чаробњаку. У средишту романа смештеног у „магичну Грчку“ (Јовановић 2007: 14), налази се Николас Ерф, млади наставник и самозвани песник, разапет између своје истинске половине, искварене и путене Алисон, и савршене аниме Лили која је, као и у сваком Фаулсовом делу, илузија кратког трајања.

Роман Чаробњак смештен је у митолошки контекст и обилује искушењима која пред Ерфа ставља мистериозни Кончис, прави Чаробњак, који попут Проспера из Шекспирове Буре влада острвом. Иако нас у овом раду више занима однос главног јунака са две жене, лукави старац је битан и у том контексту, будући да лажњака Лили управо он подмеће Нику, како би га довео до самоспознаје – „Фаулсов јунак бира између слободе схваћене на универзалан, ванвременски и ванпросторни начин, и заточеништва у скученом контексту сопственог времена, идеологије и тла“ (Јовановић 2007: 16). Уосталом, чак је и цитат Елиота на који Ерф наилази убрзо након доласка на Фракос (наравно, подметнут од стране Кончиса) назнака онога што ће се догодити:

„Нећемо са трагањем стати  
А на крају тражења свих  
Бићемо на месту поласка  
И први ћемо га спознати пут.“ (61)

У овим стиховима можемо пронаћи и симболику Ерфове и Алисонине љубави – пре одласка на острво он ће је оставити преузевши улогу победника у рату с њом, сматраће да се ослободио беде тиме што се решио промискуитетне девојке која се не либи да покаже своја осећања (и самим тим није недоступна принцеза). „Пошто сам ја човек, смрт је моја супруга; сада је преда мном свучена, лепа је, жели да се и ја свучем, да јој будем партнер. То је неопходно, то је љубав, то је постојање због другог, ништа више. Од те ситуације не могу да побегнем, нити желим“, тврди писац у Аристосу (37). Ипак, када га задеси сифилис након провода са проститутком (јер, наравно, он сме то радити, док је Алисон, због својих бројних момака, за осуду), Ник ће се кукавички поново окренути размишљању о њој као о утешној награди, обузеће га панични страх од смрти јер „нико не жели да буде нико“ (Аристос: 51) – он прижељкује „смрт која се памти“ (54), жели да, попут Стивена Дедалуса из Џојсовог *Поршретиа уметника у младости*, заувек буде упамћен као величина. Наравно, истог момента када се излечи, а пред њим се нађе „љупка, али уплашена мула“ Лили (179), Ерф ставља тачку на размишљање о Алисон и настоји да је потисне као највећу мрљу из прошлости.

„Имала је око себе неку ауру предавања, као врата која неко силом треба да отвори. Али, задржавао ме је мрак с оне стране. Можда је то делимично била носталгија за лоренсовском несталом женском врстом прошлости, за женом у свему инфериорном у односу на мушкарца сем у тој великој снази тамне женске мистерије и лепоте, у носталгији за бриљантним вирилним мужјаком и тамном, распамећујућом женком. Суштинске одлике мушког и женског пола тако су се измешале у мом хермафродитском уму двадесетог века, да је ова промена ситуације у којој је жена потпуно жена и у којој сам ја принуђен да будем потпуно мушкарац, имала фасцинантну чар старинске куће после тесног стана у некој модерној, анонимној згради. Раније сам доста често бивао овако омађијан да пожелим секс, али никада до сада да пожелим љубав“ (204). Може се рећи да овај



одломак сумира суштину Никовог виђења Лили. Иронија је у томе да се управо Кончис, кривац за романсу Ерфа и Лили, отворено проглашава Јунговим учеником (189) – иако Лили не страда као Миранда у Колекционару, неизбежан је њен негативни карактер као баршунасте варке.

Убрзо главном јунаку следи страшно суђење, трауматично суочавање са сопственим предрасудама. Права природа „послушне гејше“ и „божанствене сирене“ (309) се открива – приморан је да гледа снимак Лилиног односа са застрашујућим црнцием Џоом. „Лепота острва уништава његову књижевничку позу, а схватање колико је плитак доводи га на ивицу самоубиства“, каже Хафакер (2010: 48). У овим тренуцима, Кончисове изјаве кључног су карактера - „једноставно је управљати људским емоцијама када знаш заплет“ (340), а он је итекако упознат са природом овог умишљеног анимуса, те своју божју игру без проблема спроводи у дело: „Такође бих волео да имаш на уму да догађаји у мојој причи могу да се одиграју само у свету у којем мушкарци себе сматрају супериорнијим од жене... Што ће рећи свет у којем влада брутална сила, ароганција без хумора, илузорни престиж и исконска глупост“ (346).

„Ћен посебни геније, или њена јединственост била је у њеној нормалности, у њеној реалности, њеној предвидљивости; кристална суштина њеног бића била је у неиздајству, у њеној привржености свему ономе што Лили није била“ (461), мисли Ник о Алисон након процеса дезинтоксикације, ослобађања илузије, коме га је подвргао Кончис. Многи су се питали колико су старчеве сурове методе моралне, док је, с друге стране, ова игра научила Ника „да живи живот, уместо што преиспитује његову сврху“ (Хафакер 2010: 68). „Наравно, ако желите да живите у свету наслеђених идеја и наслеђених манира, онда су такви као ми, као моја кћи, одвратни“ (504), тврди Лили се Сеитас, мајка Николасове принцезе и њене сестре близнакиње (све три су, испоставиће се, учествовале у Ерфовој терапији). С једне стране, одбацио је доступну и стога незанимљиву Алисон, али, с друге стране је схватио да је Лили много веће зло – Фаулс нам доказује предност жене која живи у складу са својим анимусом, док је чист архетип трагичан, незрео, неаутентичан.

Ачесон (1998: 31) тврди да Ник ни на крају романа „још увек није достигао праву егзистенцијалну аутентичност“ али да је ипак „далеко од неаутентичности коју је испољавао на почетку“. „Разумем ту реч сада, Алисон. Твоју реч ... Не можеш да мрзиш неког ко је заиста на коленима. Неког ко без тебе никад неће бити више од получовека“ (547), каже при последњем сусрету са Алисон, након кога нисмо сигурни у епилог њихове везе - „они су на ивици да изаберу једно друго“, каже Хафакер (2010: 50). Ипак, чини се да „на крају романа имам осећај да је Ерф научио нешто из божје игре, нешто о комплексности и мистерији људских веза и свим радостима љубави која долази“ (Ачесон 1998: 32). С обзиром на цитат којим Фаулс завршава роман, „онај ко није волео јуче, неће волети сутра“ (547) читаоцу једино преостаје да се запита да ли је самоспознаја главног јунака аутентична. Ипак, с обзиром на уверљиве јунаке, њихове неодољиве доживљаје и неку врсту психолошке едукације коју нам пружа, Чаробњак свакако спада у ремек-дела модерничке, односно постмодерничке књижевности.

### 3. Нова жена: Женска француског поручника

Женска француског поручника сматра се врхунцем Фаулсовом стваралаштва – чак је и аутор признао да му је овај роман „технички најбољи“ (Випонд

1999: 108). Роман је смештен у викторијанско доба, али је написан на постмодернистички начин – наиме, комбинује викторијански језик са савременим уз игравање са метафикцијом, у чије одлике спада пишчева умешаност у причу и константно вођење дијалога са читаоцем.

Као што је случај са већином Фаулсових дела, и у овом је један од централних мотива самоспознаја и достизање личне слободе наспрам стега друштва. Чарлс Смитсон, пожељни господин викторијанског друштва који планира женидбу са уштогљеном госпођицом Ернестином, доћи ће до самопознаје управо уз помоћ скандалозне Саре Вудраф коју називају Женском француског поручника.

Сара је модерна жена заробљена у викторијанском добу – друштво је одбацује због наводне афере са француским поручником, док се она ни не труди да стане на пут гласинама. Дубоко је свесна да јој у тој средини није место и труд да се прилагоди за њу је бесмислен – она „носи свој злочин као Медеја ружноћу“ (Јовановић 2007: 84). Можемо слободно рећи да Сара живи у складу са анимусом у себи, док аутор, за разлику од других јунака, не улази предубоко у њен ум – она, са својим силним модерним квалитетима, остаје мистерија за викторијанско друштво (Хафакер 2010: 105). Чак се и Фаулс, у улози наратора, пита: „Ко је Сара? Из којих је то сенки потекла?“ (104) С друге стране, њена супарница Ернестина је „фриволна млада жена“ (111) која се грози сексуалног односа и као једину сврху живота види удају за угледног мушкарца – она је „бледуњаво створење“ (85) попут Лили из Чаробњака.

За Фаулса „постоји само једна добра дефиниција Бога: слобода која допушта постојање другим слободама“ (107). Тако и његови јунаци „постају непослушни“ (106), добијају сопствену вољу. Након дилеме „да ли да прихвати живот у свом старом учмалом окружењу са „маском“ центлмена и узорног викторијанца или да изабере слободу која доноси целокупност бића“ (Јовановић 2007: 134), Смитсон се усуђује да одступи од моралних начела и започиње везу са путем Саром. Док „трага за изумрлом врстом, Чарлс открива нову: Сару, која га води кроз знање и чини да он сам постане нова врста“ (Хафакер 2010: 110).

За разлику од фригидне Ернестине, Сара позива на физички контакт, а Чарлс зарад ње одбацује улогу коју игра у друштву. Она у овом случају представља његову аниму коју је одбацивао зарад маске алфа мужјака за чијом заштитом чезне његова вереница. Хафакер (2010: 112) тврди да су Сарина осећања према Чарлсу „дубоко сексуална, као и његова према њој“. У њима нема ништа неискрено и прорачунато – „она га искрено жели, као што је вероватно желела и француског поручника“ (ибид). „Она је оно што Јунг сматра новом женом коју њена мушка агресивност доводи до границе факултативне хомосексуалности“ (ибид: 112) (сетимо се само њеног блиског односа са слушкињом Мили с којом је спавала у истом кревету). Ипак, када му призна да је спавала са њим ради свог задовољства и одрекне се привилегије да је ожени, Чарлсу, који као ни Ник из Чаробњака још увек није прешао читав пут до аутентичности, тешко је да то појми. С једне стране чезне за сензуалном анимом, док са друге као да и даље очекује од ње испуњење викторијанских очекивања. „Много сам јача него што би било који мушкарац могао и замислити. Мој ће се живот окончати кад га сама природа оконча“, каже Сара, оставивши Чарлса у стању „апокалиптичког ужаса“ (380).

Као један од Сариних мотива да искористи Чарлса помиње се и завист (381). Хафакер (2010: 112) са тим у вези цитира Јунгово становиште према женама које остају слободне, а такмиче се са удатима: „Удате жене морају се изгурати; не по праву отворених и агресивних средстава, него том тихом и тврдоглавом

жељом, која, као што знамо, делује на магичан начин, као фиксирано око змије. То је одувек био женски начин“. Ипак, по испуњењу своје жеље, Сара ће покушати да врати Чарлса Ернестини, рекавши му да га није достојна и да га више неће узнемиравати (381).

Међутим, сада када се спојио са својом анимом, она постаје Чарлсова опсесија више него икад. Он раскида веридбу са Тином и прихвата да њен отац „провуче кроз блато његово име“ и да га „сви који га познају почну избегавати и презирати“ (409). Но, испоставиће се да су Сарине тврдње биле аутентичне, те она заиста ишчезава из његовог живота на скоро две године, када после махните потраге успева да је нађе.

Чарлс „мора поставити питање Сфинги“, али и имати на уму „оно што се догодило онима који нису успели решити загонетку“ (466–467). Он открива Сару као „узбудљиву боемску приказу“ (470) у кући уметника коме служи као помоћница, и даље неудата, задовољна. Раније у роману Фаулс је рекао да је госпођа Поултни (лицемерна викторијанка којој је служила) „веровала у Бога који никада није постојао; а Сара је познавала Бога који јесте“ (66). „Желим бити оно што јесам, а не оно што супруг, ма како благ, ма како трпељив, нужно очекује да у браку постанем“ (477–478) – у њеном случају десило се „величанствено преимућство слободне воље“ (Јовановић 2007: 238). Међутим, иако Чарлс није у стању да схвати њене мотиве и не одустаје од улоге доминантног мушкарца („Али не можете само тако одбацити сврху због које је жена створена.“ (479)), и у његовом епилогу постоји трачак оптимизма. Иако се нада да ће „ако има правде на небесима њена казна потрајати дуже од вечности“ (491), он је напушта са изненађујућом смиренošћу, са „атомом вере у себе“ (495) – схвата да живот „није једна загонетка и једно неуспело решење“ већ да мора бити „ма како неприкладно, празно, безнадежно у челичном срцу града, издржан“ (ибид).

Са Фаулсовом метафикцијом сусрећемо се и на крају романа, када покушава да нам делимично разјасни поступке мистериозне Саре. Он потврђује своје становиште о тежњи жене за слободом: „Можете мислити да је имала право: да је њена битка за територију била законити устанак освојеног против вечног освајача“ (494). „Ева прихвата промену, док је се Адам – чак и марксистички Адам – плаши“, каже аутор у једном интервјуу (1977<sup>6</sup>). У тензији између полова о којој говори Адлер, код Фаулса је жена симбол оправдане побуне – он не воли „улогу мушког агресора, очување традиционалне структуре по сваку цену“ (ибид). У *Женској француској поруџици*, као и у претходним романима овог писца, сведочимо томе да једнострано посматрање архетипа не води срећном завршетку – чак и Јунг тврди да пројекција анимуса, односно аниме, може водити у илузију са деструктивним исходом (1984: 358).

Хафакер (2010: 114–115) подсећа и на негативну страну самодовљности – он тврди да су „многи од нас, као Сара, толико окрутно еволуирали у постизању свог циља и очувању себе да смо обезвредили своја осећања заједно са викторијанским заблудама“. Фаулс, је, међутим, остао веран свом принципу: „Интересантан је проблем слободне воље. То је питање можете ли открити довољно о себи, можете ли довољно прихватити своју прошлост, постати оно што називамо аутентичном особом: неко ко успоставља контролу над сопственим животом, способан да истрпи све тешкоће које живот доноси“ (1963<sup>7</sup>).

6 Преузето из: Випонд 1999

7 Ибид.

#### 4. Закључак

Фаулсовим романима мора се приступити на активан начин – он жели да „читалац попуни празнине“, не сматрајући његову улогу ништа мање важном од пишчеве (1979<sup>8</sup>). Отвореним крајем, он позива читаоца да се „његова осећања нађу са ауторовим“ и тврди да „пола уметности романа лежи у изостављању – ономе што не кажемо, објаснимо, разјаснимо“ (ибид).

Сва три романа сведоче о „паду човека – стицању знања и губљењу раја незнања“ (Хафакер 2010: 110). Јунаци се „морају суочити са својом правом природом да би остварили напредак“, што је „првао оно што Јунгов третман захтева“ (ибид.: 66). Да би Ерф схватио да је Алисон његова истинска половина, морао је бити подвргнут дезинтоксикацији, да би Чарлс стекао самосвест, морао је упознати мрачну приказу Сару, тако да се чини да за ову двојицу јунака има наде, за разлику од Клега који наставља свој безнадежни поход за анимомом у виду чисте, бледуњаве принцезе.

Фаулс у Аристосу каже да „настављамо да живимо, непрестано преиспитујући свет око себе, зато што не знамо зашто смо овде“, али и да „чим се мистерија открије, престаје да буде извор енергије“ (Јовановић 2007: 65). Међутим, „прихватање чињенице да је мистерија један од аспеката реалности довољно је за јунака (анти-јунака), како би остао на путу остварења слободе и досезања смисла кроз самоспознају“ (ибид: 238). „За антихеројеву будућност довољна је најмања нада, голо трајање. Оставите га, каже наше доба, оставите га ту где је човечанство стигло у својој историји, на раскршћима, у дилеми, где може или све да изгуби или да победи само оно што већ има; пустите га да преживи, али без упутстава, без награда, јер и ми исто тако чекамо по нашим усамљеничким собама, где телефон никад не звони, чекамо да се врати та девојка, та истина, тај кристал хуманости, та реалност потонула у машту. А лаж је рећи да се она враћа“, мисли Николас у Чаробњаку (538).

Адлер тврди да се, у „бежању од женске улоге“ у друштву, разликују три типа жене. У први тип спадају девојке које се развијају у „активном, „мушком“ правцу“, „енегричне, честољубиве“ које се „боре за палму победе“ – „тип који хоће да доскочи злу неком врстом мушкости“ (1984: 140–141). Ту су, затим, „оне које пролазе кроз живот са неком врстом резигнације и показују невероватан степен прилагођавања, послушности и понизности... у дну њихове покорности, понизности и затајености живи онај исти револт као и код оног првог типа, а тај казује јасно: није ово никакав радостан живот“ (141–142). На крају, трећи тип чине жене које „појачавају хор гласова који признају само мушкарцу сву делатну способност и за њега траже неки нарочити положај“, „оне су потпуно осведочене о мањој вредности жене као и о томе да је само мушкарац позван да нешто вредније створи“ (142).

Међутим, пре него што ће изложити ову типизацију жена, Адлер јасно изражава став о „странпутицама наше културе“ у којој влада „предрасуда о мањој вредности жениној“ (150). Клег, Ерф и Смитсон, као и већина мушкараца, теже за надмоћи над својим идеалним партнеркама. Ипак, Фаулс нас учи да оно што би спадало у трећи тип жене према Адлеровој подели не доноси истинско добро – жена без анимуса није аутентична, отуд Мирандин трагичан крај и откриће да је Лили варалица. С друге стране, можемо закључити да је мушкарац који при-

8 Ибид.

хвати аутентичну жену, или прихвати аниму у себи самом, у стању да достигне ту слободу о којој Фаулс толико говори – „Само спознаја, уједињености два пола, свесног и несвесног, доводи до зрелости јединке и, консеквентно, до слободе“ (Јовановић 2007: 16).

### Литература

- Адлер 1984: А. Адлер. Познавање човека, Београд: Просвета и Нови Сад: Матица српска.
- Ачесон 1998: J. Acheson. *Macmillan Modern Novelists: John Fowles*, Hertfordshire: Macmillan Press Ltd.
- Випонд 1999: Diane L. Vipond. *Conversations with John Fowles*, Jackson: University Press of Mississippi.
- Јовановић 2007: А. Јовановић. Природа, мистерија, мит: Романи Џона Фаулса, Београд: Плато & Филолошки факултет.
- Јунг 1984: К. Г. Јунг. Дух и живот, Нови Сад: Матица српска.
- Фаулс 1976: J. Fowles. *The Collector*, London: Triad/Panther Books.
- Фаулс 1981: Џ. Фаулс. Женска француског поручника, Либер: Загреб.
- Фаулс 2005: Џ. Фаулс. Аристос, Београд: АЕД студио.
- Фаулс 2010: Џ. Фаулс. Чаробњак, Нови Сад: Матица српска.
- Хафакер 2010: R. Huffaker. *John Fowles: Naturalist of Lyme Regis*, Denton: The University of North Texas.

## MALE AND FEMALE ROLE IN THE NOVELS OF JOHN FOWLES

### Summary

At the heart of the most famous novels by British author John Fowles, *The Collector*, *The Magus* and *The French Lieutenant's Woman* are unusual love stories to which it is hard to remain indifferent. Through compelling dialogues and monologues of the characters and their mysterious experiences the writer often questions male and female role, that is, what is expected of them as opposed to their true desires. The topics which this novel (released in the sixties) touches upon are way ahead of the period in which it was written, perhaps at times ahead of the time in which we live today. The aim of this study is to present the characteristics of the *animus* and *anima* archetypes in Fowles's novels, as well as desirable and undesirable actions of the protagonists depending on their gender and circumstances surrounding them.

*Keywords:* animus, anima, society, freedom, postmodernism

Katarina P. Držajić



Владимир Ђурић<sup>1</sup>  
*Београд*

## ФИКЦИЈА И ИСТИНА У РОМАНУ *НОВЕ И ПИСМИМА ИЗ СОЛУНА* ЈЕЛЕНЕ ДИМИТРИЈЕВИЋ

Позивајући се на неке ставове Хенрија Џејмса као и на књижевно-теоријске поставке Барта, Хачионове, Рифатера и других, рад испитује границе реалног и фиктивног света у коме живе и маштају јунакиње Јелене Димитријевић. Те границе су, како је показао постструктурализам, увек порозне, барокно неухватљиве и динамичке: веза између сневаног и оног што називамо стварним непрестано се кида да би се наново успоставила. Прекорачење граница реалног у романескном, дакле већ по себи фиктивном свету Јелене Димитријевић, добија фаталан исход када се илузија распрши и три кључна лика у роману трагично скончају своје животе. Сурова реалност јача потенцијал фикције, али је увек на крају надјача и то се вековима показује као људски усуд. Најзад, наш текст све време тежи да разлучи овај прастари, не само књижевни, већ пре свега дубоко филозофски проблем односа фикције и истине и то на књижевним примерима наше ауторке Јелене Димитријевић.

*Кључне речи:* фикција, истина, референцијална илузија, стварност, Јелена Димитријевић

У најширем смислу о проблему истинитости и фикционалности у песничтву и књижевности ломила су се копља кроз вековне расправе и полемике: од античке безусловне вере у истинитост песничког језика тј. дубоке вере да то песничтво води ка Истини, до модерних постструктуралистичких схватања која негирају сваку могућност да књижевност по себи садржи истину или да води ка њој. Неки су, ако не решили, а оно успешно избегли овај проблем ослободивши књижевност од мерила истинитости, јер књижевно дело не изриче логичке већ *quasi*-судове (у Ингарденовој теорији) или псеудоисказе (у Ричардсовој теорији)<sup>2</sup> и као такво оно не може бити подвргнуто критеријуму истине и лажи. Тако је још у XVI веку сер Филип Сидни, наспрот Платону, бранио поезију и песнике који никад *не лажу* из простог разлога што никад ништа ни *не шврде*. Поетски „тобож-судови” не изричу ништа *директно* о стварности, али креирају посебну фиктивну стварност (Бужињска, Марковски 2009: 103) која, упркос свим теоријама, по нашем мишљењу, није без *извесних* прожимања са оном првом, свакодневном стварношћу коју живимо и доживљавамо једнако као што *реално* доживљавамо и фиктивну стварност после читања неког романа или приповетке. У даљем тексту показаћемо како је неопходно правити јасну разлику између ове две стварности тј. ова два доживљаја.

1 djura986@gmail.com

2 Ингарден и Ричардс, независно један од другог, долазе до ових сличних теоријских поставки.

Књижевност као бесконачно писано ткање (лат. *textus*), као хиперпродукција знакова, смислова, и значења, као *écriture*<sup>3</sup> (а не више *littérature* у традиционалном смислу) резултат је чисто језичких структура, а језик је, као што нас још Сосир учи, систем унутарњих диференција, а не референција на спољашњу стварност. Најпре су формалисти, потом семиотичари и структуралисти довели ову сосировску идеју *signifiant-signifié* до крајњих консеквенци направивши хируршки рез између **царства знакова** (коме припада и књижевност као језички модалитет и коме ће Барт посветити своју књигу<sup>4</sup>), и царства политичких, друштвених и идеолошких факата или речју: између језика и света. Стога речи, синтагме и реченице тј. означитељи могу да упућују само и искључиво једни на друге у границама свог знаковног система, а не више на означенике из света који нас окружује и којег називамо реалним. Зато је сва, а поготово тзв. реалистичка књижевност фикција, јер пружа, како то Барт каже, референцијалну *илузију* или *ефекат* стварног:

„Истина о тој илузији је следећа: уклоњено из реалистичког исказа као денотативно означено, ‚стварно‘ се враћа као конотативно означено; јер, баш када се чини да ти детаљи непосредно означавају стварност, они заправо, не говорећи то, значе: Флоберов барометар, Мишлеова мала врата, у крајњој линији не кажу ништа друго до ово: *ми смо стварности*; тада је **означена категорија ‚стварног‘** (а не њени случајни садржаји); другим речима, само повлачење означеног у корист референта постаје означитељ реализма: настаје *ефекат стварног*, темељ оног непризнатог вероватног на коме почива естетика свих текућих производа модернизма” (Барт 1990: 195-196).<sup>5</sup>

Дакле, по Барту, реализам свесно врши један регресиван подухват у име референцијалне пуноће, док савремена књижевност (нпр. француски нови роман) „празни” ту референцијалност тако што бесконачно одмиче знак од његовог предмета дезинтегришући аутоматизовану везу између знака и (конвенционалног) означеног (*signifiant ≠ signifié*). Читаоци су махом склони да изједначе овај *ефекат стварног* – који производе како књижевни тако и историјски дискурс<sup>6</sup> – са *стварним*. Међутим, испоставља се да ми, без посредства неког језичког модалитета, не можемо директно да продремо у ту „ голу” реалност и тако је јасно, очигледно и најзад истинито спознамо управо зато што су референцијалне кореспонденције језичких знакова са њом (тј. са њеним означеницима) у најбољем случају арбитрарне, динамичке, никад фиксирани: сваки текст је „знак без дна” (Барт 1966: 72), увек нови интертекст у који су на различитим нивоима и под мање-више препознатљивим формама уткани други текстови (Барт 1973: 6).

3 Ролан Барт уводи овај термин („писмо” или „писање”) који је за њега јасно двосмислен: с једне стране он „час упућује на материјални чин, на физички, телесни гест скрипције [...] – час, на другом крају, с оне стране папира”, упућује на неразмрсиви комплекс естетских, језичких, друштвених и метафизичких вредности” (Барт 2010: 59).

4 *L'empire des signes*.

5 Болд В. Ђ.

6 Теза коју у својим радовима кохерентно бране Ролан Барт (в. *Le discours de l'histoire*, 1967) и Хејден Вајт (в. *The Content of the Form, Narrative Discourse and Historical Representation*, 1987). Наиме, и историчари и књижевници увек се користе сличним наративним техникама (структурисање заплета, фабулирање, хронолошка уређеност догађаја) којима неминовно рефигуришу (= фационализују) догађајну стварност тј. оно што називамо чињеницама. Оно што се показује као једини услов истинитости јесте формална организовано њихових дискурса, или Аристотеловим речима: добра изграђеност фабуне.



Још радикалнији постструктуралисти и деконструктивисти као што су Жак Дерида и Пол де Ман иду толико далеко тврдећи да никакве референцијалне везе не постоје: постоји само језик и слободна игра његових структура, све је језик, а објективна стварност нам је недоступна, херметички затворена као Кантово „биће по себи”, тако да можемо рећи да, *за нас*, она и не постоји.

С друге стране, анализирајући постмодерну књижевност и историографију, Линда Хачион ублажава овакве радикалне тезе истичући да поента није у томе да се језик у целости испразни од било какавог значења, јер текст ће увек обављати и своју комуникацијску улогу. Она враћа дигнитет спољашњој стварности указујући на ограничености човекових моћи спознаје:

„Није толико реч о „губитку поверења у постојање спољашњег света”,<sup>7</sup> колико је реч о губитку вере у сопствену способност да на непроблематичан начин сазнамо стварност, и потом је изложимо и прикажемо у језику. У овом погледу нема никакве разлике између књижевности и историографије.” (Хачион 1990: 324)

У даљем тексту ова критичарка, иако имплицитно, чврсто пледира против *илузије референцијалности*, па ипак не може да избегне реч *конструкција*:

„Наиме, референс је већ уписан у све дискурсе наше културе. Због тога не би требало очајавати. То је темељна веза текста са „светом”, веза која обезбеђује идентитет једне сложене *конструкције*, а не идентитет неког симулакрума, или имитације „стварног” спољашњег света. То је једино што условљава форму у којој успевамо да сазнамо прошлост. Поновимо још једном, тиме се *не пориче да је прошлост стварно постојала*. Ипак, она нам је позната једино кроз трагове које је за собом оставила.”<sup>8</sup> (Хачион 1990: 325)

На истој линији мишљења стоји и критичар Мишел Рифатер када говори о референцијалној илузији допуштајући постојање једне невербалне стварности изван света речи. Тачно је да речи као знакови, као физички облици немају никакве везе са референтима, али је исто тако тачно да се читаоци, корисници језика „грчевито држе своје илузије да речи значе у *нејосредном* односу са стварношћу: [...] референцијална илузија прави грешку замењујући **представу о стварности** самом стварношћу”<sup>9</sup> (Рифатер 1990: 197). У томе је Рифатерово схватање овог проблема блиско Бартовом схватању ефекта стварног. Књижевност је за њега посебан вид референцијалне илузије чији смисао не почива на појединачном, свакодневном значењу речи, већ на јединству значења текста: „тај нови смисао називамо *моћ значења*.” Дакле, књижевност делује унутар новог референцијалног оквира који дају непрегледна сазвежђа речи и текстова за разлику од свакодневне референцијалности, где су речи и њихови садржаји прилепљени као етикета за боцу, каже Рифатер (1990: 197–198).

Натали Пјеге-Гро (1996: 38) тачно примећује да референцијални карактер књижевне нарације почива истовремено како на ауторовој лектури (другостепена<sup>10</sup> референцијалност) тако и на његовом животном искуству (првостепена референцијалност), а ефекат стварног је често резултат неке текстуалне позајмице, дакле ефекта читања пре него неког директног контакта са стварношћу.

7 Хачионова овде цитира Цералда Графа.

8 Курзив В. Ђ.

9 Болд В. Ђ.

10 Служимо се Женетовом терминологијом. Читава књижевност (или боље: текстуалност) јесте један огромни палимпсест тј. књижевност другог степена, јер не постоји „чист” текст који не би био у некој вези са неким другим текстом.

Узев у обзир до сад изложене теорије, ми ћемо у овом раду дозволити да књижевност поред свих замки фикције и илузије референцијалности које поставља пред савесне читаоце садржи и неку истину о нашем свету или, ако не истину, оно бар да поседује мање или више дубљу сазнајну или спознајну носивост због чега је човек одвајкада и конзумира. У ствари, сложићемо се умереним или жанровским схватањем фикције и истине које заступају Хенри Џејмс и Вирџинија Вулф, а то је да књижевност јесте фикција, јер неминовно носи са собом нешто свесно или несвесно измишљено и измаштано, али она *implicite* у целини, преко своје *моћи значења*, додао би Рифатер, поседује и те како истиниту, сазнајну функцију која може бити применљива – само с опрезом! – и у свакодневном референцијалном оквиру<sup>11</sup>. Потребно је да аутор има истанчан осећај за реалност, јер „неки цветови фикције имају мирис реалности, а други не” док је врхунска врлина романа управо пружање изгледа стварног (Џејмс 1984: 52–53). До истинитости и животности у књижевности воде посебна ауторова сензибилност, његово искуство пропуштено кроз имагинацију (в. Квас 2011: 39) и најзад његово умеће да верно фикционализује реалност откривајући нам на тај начин неке њене истине: једна наизглед безначајна прича Гистава Флобера за Џејмса (1984: 57) је значила допринос нашем сазнању о ономе што је могуће или пак немогуће учинити у животу.

Овове ћемо додати још и тзв. модел аутентичности, познат још од Аристотела и Хорација, касније преузет код романтичара (Вордсворт), а то значи да је искреност аутора гаранција истинитости или аутентичности уметничке транспозиције (в. Квас 2011: 48–50). Јелена Димитријевић приповеда о догађајима којима је и сама присуствовала, о личностима које је била упознала, а пре свега о женама и њиховом тешком, готово немогућем положају који вапи за променом и избављењем. Тешко нам је да поверујемо да конкретно ова два дела, роман *Нове* и *Писма из Солуна*, нису настала из дубоке искрености ауторкине, једне племените намере да књижевним медијем пошаље поруку пре свега својим читаоцима, јер, присетимо се контекста: то је период првог таласа феминизма, а онда и свима другима да је крајње време да се такав један мучан и неподношљив положај, овде конкретно турске жене, промени како би се касније избегле катастрофалне последице. То би управо била једна сазнајна функција њеног дела.

★

Уколико смо се сложили са овим наизглед привидним парадоксом тј. неким средњим решењем да је књижевност особита *фикција* која води неком *реалном* сазнању, неком истинитом увиду у људску судбину, онда можемо да почнемо да говоримо о реалном и фиктивном у поменутих текстовима наше ауторке.

*Писма из Солуна* су, можемо рећи, верно историјско сведочанство постреволуционарне климе у граду који је те 1908. године, тада још увек у саставу Османског царства, доживео своју буржоаску тзв. младотурску револуцију. Та

11 Фикцијски светови нам између осталог омогућавају „и да боље разумемо сопствени свет, а да при томе не мешамо ова два света” (Абот 2009: 251). Наша анализа ће управо показати да је од пресудне важности не мешати тј. јасно диференцирати ова два (квази)референтна система, јер иако „наше разумевање овог стварног света учествује у великој мери у скоро свим фикцијским световима”, уколико нисмо на то упозорени, „ми ћемо претпостављати да је фикцијски свет симулакрум света у коме живимо” (Абот 2009: 240–241). Као што лако уметмо да пројектујемо елементе стварности у фикцијски свет, тако и једном изграђена фикцијска стварност лако може бити повратно транспонована у свакодневни живот и показати се као погубна.

револуција је донела је идеју о турској националној држави (за отаџбину и народ) коју као мултиетничку државу треба сачувати кроз модернизацију на западним вредностима, а не више кроз ислам као неприкосновени фактор интеграције. Међутим, непосредан повод путовања Јелене Димитријевић на Исток било је једно тада горуће питање: наиме појавила се новинска вест о томе да су се турске жене развиле тј. ослободиле своје традиционалне ношње и „да иду улицама са људима, жене са мужевима” (Димитријевић 2008: 14).

Кроз десет писама адресираних пријатељици Лујзи Јакшић преплићу се историјски и литерарни дискурс: оно по чему се наша ауторка разликује од неког класичног историографа јесте чињеница да она креира историју из личног, доживљеног искуства, јер, иако с временске дистанце, бележи оно што је видела не ослањајући се на текстове који би јој претходили. Тако се чланак Бранислава Нушића у београдској штампи који је Јелена Димитријевић прочитала, који је говорио о наводном ослобођењу турских жена и који ју је определио да уместо на Запад отпутује на Исток – испоставио као неистинит, јер је био производ гласина које овде можемо означити као „лажне” или „обмањујуће” фикције. Па ипак, оне су важни и неизбежни посредници у интеркултурним разменама! (в. Бринел, Шеврел 1989: 14). Насупрот томе, *Писма* можемо означити као „истините” фикције, јер је историјски дискурс који наша ауторка ствара пишући (= фикционализујући) натопљен искреношћу и животношћу личног искуства и тиме је, рекли бисмо, за корак ближи референцијалној стварности коју она жели да прикаже. Поред тога, формалне одлике документарног и репортажног су јасно потцртане: постоје заглавља, тачни датуми, стварна адресаткиња којој се ауторка непосредно обраћа, ту су и поздравни и потпис пошљаоца. Међутим, како примећује Магдалена Кох, дело

„... премашује, како се може претпоставити, границе чистог документа, откривајући *уметничке* амбиције. О томе сведоче не само лични, књижевни стил писама и емоционални уплив списатељице, већ понајвише чињеница да дело као цела књига није објављено одмах након што су писма написана, 1908, већ деценију касније, 1918. године. Материјал о којем је реч подвргнут је, као што видимо, *књижевној* обради. Ауторка га је искључила из чисто историјског контекста, чиме се удаљио од текуће, интервенцијске публицистике и добио на значају као *књижевно* дело.”<sup>12</sup> (Кох 2012: 152)

На тај начин, историјски дискурс *Писама* враћен је корак назад, ближе референцијалном оквиру књижевне фикције (или уметничке истине?) која и преовладава у читаочевој вести, јер повремене реминисценције на фактографски карактер дела бледе у корист „литерарног”.

И у роману *Нове* наилазимо на употребу епистоларне форме која се показује као погодна средство за књижевно-теоријску спекулацију између чињенице и фикције. Писма јунака овог романа такође су прецизно датирана тако да можемо да уочимо временски период у коме се одиграва радња – од јуна 1905. до новембра 1907. године. Дакле, пратимо једну романсирану приповест са љубавним заплетом у напетом предреволуционарном периоду за разлику од *Писама из Солуна* где без романескне илузије, па опет на горепоменути начин фиктивно, пратимо бурна постреволуционарна дешавања. Поред датума, и ова писма садрже традиционална заглавља, затим интимна обраћања типична за приватну преписку и потписана су именом адресара (не заборавимо – фиктивног лика), речју као да су отргнута из нечије свакодневне кореспонденције и тако угравирана у полифо-

12 Курзив В. Ђ.

нијску структуру романа. Дакле, и форма и садржина писама интензивирају код читаоца *илузију* чињеничне стварности и документа. Зато Магдалена Кох (2012: 163) може да закључи да се између осталих и код Јелене Димитријевић „употреба писма често кретала од истицања документарне и квазидокументарне функције, до писма као чисте књижевне конвенције.”

Вратимо се роману *Нове*. Главне јунакиње су две сестре од стричева, Емир-Фатма и Зехра-Мерсије, као и њихова борбена тетка Ариф, милитантна феминисткиња кроз коју говори сама ауторка. Фатма и Мерсије су ћерке истакнутих солунских бегова који, иако презиру Европу и њене новотарије и упркос свом тврдом конзервативизму, дају своје ћерке француским гувернантама на подучавање само да не би заостајале за богатим пашинским ћеркама и да би они су-тра могли да се хвале њиховим европским манирима. Кратковиди у тој заслепљености славом, они, иако упозоравани, превиђају да тиме подстичу урушавање сопственог, примарно турског идентитета њихових кћери. Фатма практично није ни стигла да консолидује свој примарни идентитет, тј. да интегрише свој културни код, а већ је са пет година добила Францускињу за гувернанту. Од најмлађих дана Фатмин дух напајао се са два удаљена извора: један се звао Шехназе-ханум, нене, Фатмина бака – „ја”, овде, идентитет, Исток, Турска, а други Госпођица Ана Жабуле, гувернанта – други, тамо, алтеритет, Запад, Француска. Хијерархију односа у овако постављеном дијалогу култура читамо већ на првим страницама романа, где је она исказана у краткој формули: „*две* ненине речи, *двесџа* Госпођичиних” (Димитријевић 1912: 19). То значи да други има чак сто пута снажнију сугестивну моћ на „њено меко женско срце”, да једна европска арија и пијано у њој одјекују сто пут јаче од азијског дестана и дефа, да *Poésies Nouvelles* слаткога Мисеа надмашују стихове из Корана. Најзад, алтеритет (у нашем случају француска култура) ће, у друштвеној уобразиљи две девојке, постепено узурпирати идентитет све до потпуне идеализације, дакле фикционализације *par excellence* оног другог.

Поред живе речи гувернанте, други вид посредовања тј. интеркултурног додира са другим јесте лектира, свет из књига тј. књижевност у најширем смислу. Фатма, Мерсије, њихова агилна и елоквентна тетка Ариф као и остале *нове* које се међусобно редовно виђају и размеђују искуства на француском, заведене су идеалима француског просветитељства и романтизма. Заједно читају ганутљива места из Шатобријана (Аталин погреб), Ламартина (Грасијелино одсецање косе), Флобера („први пад” госпође Бовари), а у њиховој европској библиотеци налазимо још и Мопасана, Превоа, Буржеа, Лотија, Мисеа и др. Задојене овом сентименталном литературом као и умилним гласовима Францускиња које о слободи цвркућу као птице<sup>13</sup>, *нове*, а пре свих Фатма, олако транспонују ту митску слику Француске као обећане земље, *locus amoenus*, на план реалности тј. могућности реализације једне такве слике у стварном животу. Оне су помешале уметничку истину, тј. књижевну фикцију са истином свакодневице, или, да се бартовски овде изразимо, оне су подлегле најпре задовољству и тексту, а потом и ефекту стварног, допустиле су да их заведе та референцијална илузија и то је постао главни узрок њихових каснијих пораза. Оне су поновиле грешку Еме Бо-

13 Фатма на једном месту за теткину пријатељицу каже: „Мадам Аристид је дивна! Кад говори француски цвркуће као птица...” затим Ариф за Мадам Ажил: „А њен глас, говор, смех!... То је једна музика која ме просто опи, усхити, како ли да кажем. Она оде, а у мојим ушима остаде та музика, њено: „О, là, là!”... Говорљива, смешљива: Францускиња...” (Димитријевић 1912: 58, 172).

вари запавши у ову кобну заблуду у историји културе познату управо као боваризам – неприхватање болне стварности и бекство у сањарења, у нашем случају у имагинарни књижевни свет, у царство речи, знакова и означитеља у којем владају посве другачији односи од оних у свету који нас окружује упркос заводљивим кореспонденцијама у које смо, као и наше јунакиње, склони да верујемо, јер свакако књижевност је изникла из овог нашег света и стога неминовно *на неки начин* рефлектује своје извориште, али истовремено она креира сопствени свет тако што аутори и читаоци непрестано и изнова ре-креирају, и то у увек новом контексту, дати систем знакова који је увек нека компилација претходних дискурса и интертекстова. Ову танку, граничну линију, између две истине или две фикције (ако смо се већ сложили са постструктуралистима да је све фикција), нису осетиле наше јунакиње, будући да су их поистоветиле и то ће се испоставити као њихова коб. Оне нису спознале ту, рекли бисмо кључну сазнајну вредност о књижевности иако је већ Фатмина гувернанта, њена *Mademoiselle*, у својим писмима указивала на ту опасност.

Кад је у стању магновења са балкона сестрине куће први пут угледала мушкарца тј. свог будућег мужа који јој се поклатио по европски (Да није Француз?), она се толико заљубила да у писму својој Госпођици каже да се у њој пробудило *истио* што и у Атале: „ја сам нашла свог Кактаса” (Димитријевић 1912: 26). Фрустрирајуће уређење харема<sup>14</sup>, које у њима неприродно буди хомосексуалне склоности<sup>15</sup>, Фатма пореди са случајем Шоншете из истоименог романа Марсела Превоа: „она је волела Лујузу док се није срела са Жаном” (1912: 156). Из овога јасно видимо да Фатма не прави разлику између реалног и фиктивног, иако јој је поруке упозорења у преписци слала већ њена Госпођица: „... ни у Европи не иде све онако како ви на Истоку, нове муслиманке, замишљате... Мислећи на Европу, ви се често уљуљујете обманам” (1912: 66), док је нене, са своје стране, упозоравала њеног охолог оца: „Кад си је хтео удавати по муслимански, зашто си је дао да се дружи са Европљанкама, што си тражио да учи европске језике, што си допустио да ти се по харему разлеже пијано? Друкчије се мисли уз деф, а друкчије уз пијано” (1912: 90). Биће потребно путовање у Париз, у све те дивне градове културног народа које је упознала преко романа и прича да би се распршила илузија (*le mirage*) Француске као праве и једине отаџбине како ју је Фатма годинама конструисала у својој уобразиљи. У тренутку директног судара са стварношћу која није онаква као у књижевности, ефекат стварног ће бити поништен, а гола стварност показаће Фатми сву беду људске егзистенције.

Видели смо да је један од пресудних медијатора који „истину” претвара у „фикцију” француска књижевност и култура. За то је одговоран друштвено-историјски контекст који смо већ поменули: младотурска револуција, припремана у иностранству (деловањем турске интелигенције у Женеви и Паризу), букнула је у Солуну 1908. године; на снази је била идеја изградње модерне турске државе на западноевропским вредностима; младотурци су на грудима носили кокарду, а на сваком ћошку, из свег гласа, свакодневно се орила Марсељеза коју су свирали и певали сви, од официра до чочека. Таква атмосфера је била стимулишућа и охрабрујућа за подизање женског гласа против тешког и понижавајућег положаја у којем је вековима чамила турска жена: чаршафи и фереце, кафези

14 Женски део куће где је мушкарцима забрањен приступ

15 Фатма ће најпре бити заљубљена у једну Парижанку, пријатељицу своје Госпођице толико да ће сањати „да је човек, муж те њој миле странкиње” и да ће се по њеном одласку разболети.

и решетке на прозорима, неприродна одсеченост од мушког друштва (харем, изоловано посматрање мушког весеља кроз плот), обесправљеност и безусловна покорност вери (читај *мужу*), све су то били тешки окови ропства у којима је трајала турска жена. У *Писмима* Јелена Димитријевић (2008: 51–52) оштро пледира за њихово ослобођење, за избављење од те неправедне немилости у коју их није бацила лепа пророкова вера (јер Фатма, кћи Мухамедова је седела са људима!), већ љубомора мужева: „... ово женама није дошло из светог Корана, већ из глава љубоморних мужева.” Сада су у руке добиле најјаче оружје за борбу: књиге просвећених народа и Францускиње, кћери великога народа у које „многе нове упиру очи”. Тако је почела да се у колективној свести конструише идеализована, митска, фиктивна слика Француске, земље Слободе и Напретка: што су стеге притискале јаче, то је сан о слободи био све жељенији и што је сопствена реалност била суровија, то су илузије о спасоносном другом бивале веће. Дакле, видимо како сурова реалност јача потенцијал фикције, али је увек на крају надјача и то се вековима показује као људски усуд. Стешњене од најранијег детињства у рајама мушког света са Богом на челу, оне као да су примиле Божју немилост, а не милост. Ова неприродна атмосфера, видели смо, рађа не само изопачене склоности, већ и презирање сопства (конзервативног и назадног), а идеализовање другог (културног и просвећеног) који постаје предмет жудње и маније. У контексту овакве рецепције другог, Јелена Димитријевић јасно је показала како су *реалне* последице *конструиране* слике о другом неминовно погубне.

Фатма ће у свом потресном дневнику непосредно пред смрт написати: „Романи су ме довели у земљу *духа* без *душе*” и „Ми немамо *духа* колико оне, а оне немају *душе* колико ми”<sup>16</sup> (Димитријевић 1912: 291, 293). Она тек тада, наравно прекасно, схвата да је неоправдано запоставила, презрела свој истински идентитет душе науштрб идеализованог, фикционализованог алтеритета сировог духа, али који је, како каже, без душе. Најзад, она ће скрхана од силних несрећа и разочарања умрети од туберкулозе у вољеној и кобној Француској, њена сестра Мерсије, тајно заљубљена у Џемала, Фатминог првог мужа, увенуће од бола због ћутања о тој љубави коју је морала насилно да угуши, а Ариф ће се, под утиском обе смрти, угасити са Фатминим дневником у рукама и „правом сунца” на уснама.

Као антипод њима тј. као особа која је успела да разлучи реално од фиктивног и тако се спасе јесте Џемал-беј, главни мушки лик у роману. Он је Фатмина прва и једина љубав за којег је имала среће и несреће да се уда. Француски ђак који се школовао непосредно са извора у Паризу, он је, чини се, био идеална прилика за остварење Фатминих снова. Друга страна медаље показала се врло брзо: после прве љубавне опијености, Џемал се вратио свом старом пороку – алкохолзму који му је наследно био у крви. Сваки пут када попије, испољава се његова агресивна нарав. Због његових ноћних испада, по шеријатском закону, Фатма је морала да побегне и да се невољно преуда. Будући да је видео Француску, упознао другог изблиза, на лицу места, он нема никакву величанствену представу да је другде боље и да је другде његова отаџбина. Прагматичан и реалан, Џемал верује само у љубав и страст, јер он је „страстан источњак, коме *волећи* и *живећи* значи једно исто.” Он је свестан „фронде” која се закувава међу младотуркињама, јер све оне, и старе и нове, „нешто хоће, а не знају шта... беже од глупих предрасуда и опет им се враћају” (Димитријевић 1912: 200–201). Он се подсмева њиховој тежњи ка проевропској просвећености, тој њиховој детињастој франкома-

16 курзив В.Ђ.

нији, јер добро зна како ствари стоје тамо на Западу и да нигде не цветају руже. Задржавши реалну слику о себи и окружењу, о овоме „овде” и ономе „тамо”, Цемал неће доживети трагични крај у расплету романа, већ га јасно можемо видети у будућности како и даље води своју животну борбу између страсти и алкохола.

\*

Најзад, да закључимо: границе фикције и истине, имагинарног и реалног света на којима живе и маштају Димитријевићкине јунакиње увек су порозне, изразито флексибилне и динамичке: веза између стварног и сневаног, између знака и референта, најзад између свакодневне и литерарне референцијалне илузије – непрестано се кида да би се привремено успоставила и то увек у неком новом контексту. Прекорачење граница реалног у романескном, дакле већ по себи фиктивном свету Јелене Димитријевић, добија фаталан исход када се илузија распукне и три кључна лика у роману, како то бива, трагично скончају своје животе. Видели смо како нове посредством замишљених књижевних и културних модела стварају слику о алтеритету за коју се убрзо испоставља да је чист *privid* – опсена, другостепена (књижевна) референцијална илузија. Између слике и опсене о себи и другом, о језику и свету, о свакодневној и књижевној фикцији и истини, пажљиви читалац мора најпре бити свестан комплексности и нијансираности тих апстрактних, а опет тако реалних домена који се неретко укрштају, делимично поклапају или преклапају, а потом и да их стално преиспитује и тако ће, чини нам се, задржати неопходну дистанцу са које ће паметно изградити свој идентитет, а потом исто тако и реципирати алтеритет. То би била једна битна сазнајна функција књижевности тј. овде конкретно текстуалне заоставштине наше ауторке Јелене Димитријевић.

### Извори:

Димитријевић 1912: Ј. Димитријевић, *Нове*, Београд: Нова штампарија Давидовић – Љуб. М. Давидовића.

Димитријевић 2008: Ј. Димитријевић, *Писма из Солуна*, Лозница: Карпос.

### Литература:

Абот 2009: Н. Р. Abot, *Narativ i istina, y: Uvod u teoriju proze*, Београд: Službeni glasnik, 231–254.

Барт 1966: R. Barthes, *Critique et vérité*, Paris : Editions du Seuil.

Барт 1967: R. Barthes, Le discours de l'histoire, *Social Science Information*, Vol. 6, No. 4.

Барт 1973: R. Barthes, La théorie du texte, *Enciclopædia universalis*, доступно на: [http://asl.univ-montp3.fr/e41slym/Barthes\\_THEORIE\\_DU\\_TEXTE.pdf](http://asl.univ-montp3.fr/e41slym/Barthes_THEORIE_DU_TEXTE.pdf) 28. 07. 2013.

Барт 1990: R. Bart, *Efekat stvarnog, Treći program*, br. 85, 190–196.

Барт 2010: Р. Барт, *Задовољство у тексту & Варијације о писму*, Београд: Службени гласник.

Бринел, Шеврел 1989: Р. Brunel i I. Chevreil, *Précis de littérature comparée*, Paris: PUF.

Бужињска, Марковски 2009: А. Bužinjska i М. Р. Markovski, *Književne teorije XX veka*, Београд: Službeni glasnik.

Вајт 1987: H. White, *The Content of the Form, Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

Квас 2011: K. Kvas, *Istina i poetika*, Novi Sad: Akademska knjiga.

Кох 2012: М. Кох, *...када сазремо као култура...*, *Сиваралаштво српских списатељица на почетку XX века*, Београд: Службени гласник.

Пјере-Гро 1996: N. Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité*, Paris: Dunod.

Рифатер 1990: М. Rifater, Referencijalna iluzija, *Treći program*, br. 85, 196–202.

Хачион 1990: L. Hačion, Poetika postmodernizma: istorija, teorija, književnost, *Treći program*, br. 85, 313–329.

Џејмс 1984: H. James, *The Art of Fiction*, у: *Literary Criticism I*, New York: Literary Classics of the United States, 44–65.

## FICTION ET VÉRITÉ DANS LE ROMAN *LES ÉMANCIPÉES* ET *LETTRES DE SALONIQUE* DE JELENA DIMITRIJEVIĆ

### Rezime na francuskom

En se référant à certaines positions prises dans la théorie littéraire par H. James, R. Barthes, L. Hutcheon, M. Riffaterre etc, cet ouvrage examine les limites du monde réel et fictionnel dans lequel vivent et rêvent les héroïnes de Jelena Dimitrijević. Ces limites sont toujours perméables, inconstants, dynamiques : la relation entre l'imaginaire et de ce qu'on appelle la réalité se rompt sans cesse pour mieux se remettre. La transgression des limites du réel dans le monde romanesque (= fictif) de Jelena Dimitrijević se montre fatale au moment où l'illusion est dissipée et trois héroïnes clés périssent. On verra comment la dure réalité renforce la fiction c'est-à-dire notre capacité de créer les univers fictifs et comment cette réalité l'emporte toujours sur les mondes imaginaires, ce qui apparaît comme une fatalité éternelle de la condition humaine. Finalement, en abordant les deux textes de Jelena Dimitrijević, cette communication s'efforce de discerner le mieux possible un problème non seulement littéraire mais profondément philosophique qui date de l'Antiquité et c'est le problème du rapport entre la fiction et la vérité.

*Mots-clés* : fiction, vérité, illusion référentielle, réalité, Jelena Dimitrijević

Vladimir Đurić



Жељка Јанковић<sup>1</sup>  
*Београд*

## ЧОВЕК У ДЕЛУ АНДРЕЈА МАКИНА И МИЛОША ЦРЊАНСКОГ: СЛОВЕНСКА ДУША ИЗМЕЂУ ИСТОКА И ЗАПАДА, ЉУБАВИ И РАТА

Предмет рада је анализа ликова у романима Милоша Црњанског, који је својим делом прославио српску књижевност XX века, и Андреја Макина, истакнутог савременог франкофонног писца руског порекла. Ослањајући се на теоријске поставке Јулије Кристеве о Другом, разматраћемо проблематику дуплог идентитета јунака и евентуалног спаса од егзистенцијалног незнања. Без намере да заснујемо рад на биографском тумачењу дела, у првом делу ћемо пружити приказ битних животних околности аутора које сматрамо значајним за њихово стварање. У средишњем делу предочићемо резултате анализе корпуса сачињеног од два највећа дела М. Црњанског - *Сеоба* и *Романа о Лондону*, и романескног опуса од једанест романа А. Макина, да бисмо закључили да се, у сложеном односу са светом и историјом, човек увек осећа прогнаним, а спас тражи у „бескрајном плавом кругу“ - складу који наслућује једино кроз љубав, природу или уметност.

*Кључне речи:* Црњански, Макин, егзил, идентитет, Други

### Увод

Лајтмотив опуса Милоша Црњанског (1893–1977) јесу сеобе и немири: од *Лирике Ишаке*, преко *Дневника о Чарнојевићу*, *Сеоби*, *Код Хиџерборејаца...* до *Романа о Лондону*, за који каже да га је писао његов сопствени живот, Црњански слика вечна лутања људи у потрази за одговором на питање: ко сам ја?, док их „лоши ветар“ Историје неумољиво ковитла попут Верленовог мртвог листа. Многа лична искуства претаче у време и чежње својих јунака. Одлази у Лондон 1941. године да би се у Србију врагио тек 1965. Не успева да живи од писања, приморан је да ради као разносач, обућар итд, попут Рјепнина из *Романа о Лондону*, док његова супруга Вида – Нађа, шије и разноси лутке. Изјављује да је у више прилика размишљао о самоубиству (в. Поповић 1980: 209). Тек 1955. почиње да објављује књиге у Србији.

Опус Андреја Макина, овенчан престижним француским наградама *Гонкур* и *Медисис*, не престаје да изазива полемике у вези са културолошком припадношћу аутора: француски писац руског порекла или Рус који пише на француском? Овај „преводац руске душе на француски“<sup>2</sup> (Пора 2007: 30), рођен у Сибиру 1957, детињство проводи у сиротишту, као већина ликова његових романа. Од малена је, захваљујући баки Шарлоти, одгајан у духу двојезичности, попут наратора своје трилогије. У Француску емигрира 1987. и објављује романе на француском, за које лажно тврди да су преведени са руског. Тек ће га *Француско завештање* (1995) винути у славу. Повремено проводи дане у кућици у Вандеји

1 zhups\_kg@hotmail.com

2 Све стране цитате, осим текстова корпуса, превела Ж. Јанковић.

која га подсећа на Русију, у коју се неће враћати. Каже да је у својим романима морао да „сахрани то Совјетско царство и његове сенке“ (Клеман 2009: 259). За домовину бира Француску и романе објављује искључиво на француском иако су нераскидиво везани за Русију– трилогија: *Француско завештање* (1995), *Реквијем за Истиок* (2000) и *Земља и небо Жака Дорма* (2003), затим *Кћи хероја Совјетског савеза* (1990), *Истовести зрешнога сшезоноше* (1992), *Док Амур шече* (1994), *Злочин Олге Арбељине* (1998), *Музика једног живота* (2001), *Жена која је чекала* (2004), *Људска љубав* (2006). Од Лењина и Стаљина, преко Брежњева до Горбачова, аутор захвата три четвртине века историје која је потресала Русију.

Руска критика, за разлику од западне, није нимало благонаклона према Макину. М. Злобина (1996) тврди да се служи клишеизираним сликама Русије намењеним страним читаоцима, Т. Толстаја сматра да је „одувек желео да буде Француз“, али ипак подвлачи да се под маском француског писца крије човек који је суштински Рус, „чак Совјет“ (в. Назарова 2003: 157). Т. Лоран га смешта између два језика и две културе: он је „романтични словен и франкофил“ изванредног стила (2006: 74). Ту слику проширује и М. Л. Клеман, видећи у Макину интернационалног писца који превазилази све границе (2008: 318), што би највише одговарало аутором сопственом виђењу:

*Ја ћу увек и свуда бићи странак. Странак сам и у Француској и у Русији. Ако је писац сувише везан за нацију или за идеологију, то није добро. Писац је нека врста вечног ајашрида, бескућник.* (Милосављевић 2003)

Овај сложени однос између аутора и „отаџбине“ транспонован је у животе њихових јунака, махом људи у изгнанству: човек је повијени „*Homo sovieticus*“ (Макин 2004б: 17) којим се Историја поиграва: било да се ради о Србији, Русији или Западу, испредена око великих ратова XX века или, пак, недаћа српског народа у XVIII веку, Историја не служи као позадински фон – иако се писци не труде да пишу историјске романе, они пружају историјску фреску која служи као потка и моделује живот и идентитет ликова кроз многобројна превирања, оставља печат на читавим генерацијама: Макинов *Реквијем за Истиок* прати три генерације које пате због идеологије, сеобе се са Вука Исаковича преносе на његовог посинка. Велики познаваоци историје, али још већи истраживачи људске душе, Црњански и Макин, преплићу историјско и романескно, „сензуални реализам“, епско и лирско. Изазов њихових романа је прихватање дуплог идентитета, препознавање и упознавање другог у себи, истовремено привлачног и застрашујућег; анализе, реконструисање делова прошлости из селективног сећања зарад стварања целовите слике...стендаловски „лов“ на самообјашњење и ретко достижу срећу.

### „Ја је други“ (Рембо)

Према разматрањима М. Бахтина, Е. Левинаса, Ј. Кристеве, Ж. Лакана итд, Ја изискује Другог да би постојало, јер схвата себе у интеракцији с Другим– конструисање идентитета немогуће је изван друштвеног контекста. Однос Ја-Други наводи Ја да преиспитује поимање себе самог; овај однос је, наравно, сложен и двосмеран, а једна од проблематичних тачака јесте питање колико Ја познаје Другог, односно, да ли Ја у Другом сагледава заиста Другог или оно што Ја

верује да ће у Другом видети?<sup>3</sup> Да ли је оно што видим у другом само мој лични одраз? Тако, за разлику од Левинаса (1972: 93–115), по коме је Други апсолутно различит, потпуни странац, за Кристеву (1996) Други представља непознати део Истога: „Други је моје лично несвесно” (Кристева 1996: 271), оно што не познајем или одбијам да прихватим у себи одједном ми се указује кроз Другог. Да бих сагледао себе, морам се изместити у Другог да бих се одатле посматрао. Уз то, ако Ја у Лакановом стадијуму огледала себе налази као Другог, у слици коју му је пружио Други, како Ја, у том случају, налази Другог? Кристева сматра да га налази у странцу-себи: ако сам Ја Други, странац је Ја. Други је Ја у мери у којој је Ја странац самом себи. Разматрајући све чешће сеобе, егзил, другост у књизи *Самима себи странци*, Кристева закључује да је странац изгнаник, добровољни или не, који тражи нови простор “невидљив и обећан” (1996: 14), предмет жеље који постоји само у његовим сновима: „Увек другде, он не потиче ниоткуда” (1996: 21) и нигде се не проналази. Да ли постајемо странци у туђини, у новој култур, кад смо већ странци изнутра и у својој земљи?

### Номмо duplex, овде и другде: између стварног и сањаног

Макинова дела сматрају „упоредном анализом словенске душе и Запада без душе” (Макин 2004а: 14). Исто се може тврдити и за Црњанског. Његови јунаци, „суматраисти“, не уклапају се у аутоматизовани свет који своди човека на машину:

*Ја сам Рус, Нађа. За мене овакав животи, као што је га живим, и као што је га живе ови овде, за новац, за ушћеде, за осигурање, нема, ни привлачности, ни смисла.* (2006: 84)

Међутим, Нађа подсећа Рјепнина на његове некадашње ставове:

*Ми смо, Коља, дошли у Лондон, тако радосни. Кад је зорео. И ако је зорео. Ти си декламовао да ће целу Европу обасјати шим својим пламеном, па и нас...* (2006: 29)<sup>4</sup>

Шире од претходне тврдње, јунаци најпре проживљавају деградацију Истока под утицајем ратова или смена режима, истовремено окрећући поглед ка идеализованом Западу из прошлости, из књига. У тешким периодима у својој земљи пројектују се у неко идеализовано другде:

*Та земља је била свуда око њих, окруживала их је, али они су били негде другде.* (Макин 2000: 9)

*Човек је снажно сједињен с овом лепошом кућицом и у исто време веома одсућан из ње. Боље рећи, присућан је другде, далеко од овог пейеластог неба [...] Неко другде које је чинио глас једне жене, ћушање једне жене, мир једног дома, једног времена у којем се осећао као да је шу одувек [...] Он ће осећати оно другде до самог краја, до љубичастог свейлуцања поларне свейлости која ће руменилом обасјати небо.* (Макин 2004а: 111).

И у Француском завештању свеприсутна је антиномија између свакодневице и идеала, грубе слике дивљег Сибира и слике идеализоване, готово митске

3 Или, према речима М. Л. Клеман (2007: 95): “Оно што би требало да буде гест [додали бисмо “уознавања” или “отварања”] ка Другом само је редукција Другог од стране Истога”.

4 Нови живот, дакле, у почетку може бити примамљив: *Ово припремање ме је све више удаљавало од онога што сам раније био. Тај прекид у мени није потврђивала само чињеница што сам научио обавештајне технике или скакање изабраном ноћи. Пре је што било задовољство што сам постајао човек без прошлости, што сам постајао само шло увежбано за будуће деловање. Бити само тај будући, а као прошлости имати само добро избушену и најамети научену причу.* (Макин 2000: 45).

Француске, Француске-Атлантиде из времена баке Шарлоте: *Француска наше баке је, као Атлантида из магле, израњала из шаласа.* (Макин 2006: 19). Француски је „језик зачуђења“ који Аљоши открива нови универзум и пружа ново рођење. У *Земљи и небу Жака Дорма*, Александра, нараторова тетка, нуди му оно што јој је најдрагоценије – француски језик: *Осећање да се најзад налазим код куће неосејно се мешало с тим сцрпаним језиком који сам учио.* (Макин 2004а: 32). Дечаци у роману *Док Амур шече*, изоловани од света, маштају о Западу из Белмондових филмова. Рјепнини су англофили, Кољу је гувернанта учила енглески... Овај осећај другости није безазлен: ликови, ако одмах својом вољом не напусте земљу, неретко интензивно размишљају о промени идентитета да би се прилагодили преовлађујућем обрасцу културе– Аљоша носи осећај да у њему постоји француска клица која га спречава да се уклопи у руско окружење: ако жели да се уклопи, мора постати странац, мора прилагодити своје понашање трима групама вршњака који су га претходно одбацили. Он жели да искорени „француски калем“, који су у њега усадиле старовременске приче префињене Шарлоте јер с друге стране стоји *Русија неумољива, лепа, бесмислена, јединствена. Једна Русија суипротстављена осталом свећу својом иужном судбином.* (Макин 2006: 127), Русија из искуства враголастог, природи окренутог Пашке и суровог реалисте Дмитрича, који дечаку предочава свет логора и силовања. Све троје му својим причама пружају тако различите слике света да му се свест налази у расцепу. Идентитарни немир Аљошин најбоље се сагледава у сцени када самом себи удара шамар, бори се против Другог у себи који ужива у слици силоване жене.

Да ли је могуће избећи друштвено наметнуту промену идентитета? Цена покушаја је висока:

*Нећу да изигравам врачау и да ти предсказујем судбину, али ако нећеш да служиши „нове газде“, време ти је да одеш. Да, да одеш, да изиђеш из игре, да будеш заборављен, да нестанеш. На крају, биће то само још једна промена идентитета.* (Макин 2000: 70)

„*Вош чудниј мейаморфоз*“ (Црњански 2006: 11) – деградација је приметна на материјалном, психолошком, етичком плану: Оља, „кћи хероја Совјетског савеза“ постаје проститутка, а њен отац алокохоличар којем отимају звања и Златну звезду. Читаве генерације „велике преварене деце“ (Макин 2001: 114) која су се борила за отацбину, постају, од славних хероја, маргинализовани и често изложени подсмеху: „Данас херој, сутра парија“ (Клеман 2007а: 35). Срби у *Сеобама* морају да прихвате норму доминантне културе у новом окружењу не би ли напредовали на друштвеној лествици. Вук Исакович представља све опасности и жртве номадског живота и покушаја очувања идентитета у њему, док је његов брат Аранђел оличење „позападњаченог“ човека усмереног ка материјалном стицању, као што је то Винер у *Реквијему за Исток*, руски агент који је постао амерички грађанин. Олга Арбељина у Француској доживљава инцестуозну везу са сином, абортира и завршава у душевној болници. Елијасова мајка (*Људска љубав*) мора да се проституише да би прехранила дете. Наратор у *Реквијему за Исток* од лекара постаје шпијун, његов отац приморан је више пута да краде униформе и глуми официра. Рјепнин се од официра руске царске војске спушта до продавца медаља, свирача, цртача, ноћног чувара, учитеља јахања, разносача, коњушара... самоубице. Шутов, наратор романа *Живот нејпознатог човека*, после 20 година боравка у Паризу, при доласку у Санкт-Петербург, у потрази за љубављу из младости, схвата да је његова Русија нестала, а Јана се преобразила

у заузету пословну жену чији син говори неком неразумљивом мешавином руског и енглеског. Ја више не може себе одредити именом код Другог: Рјепнин је у Лондону „Ричпејн“, „Цепнин“, „ма ко“ (Црњански 2006: 5–6), док Алексеј Берг постаје Сергеј Малцев.

Цепање личности огледа се и у удвајању гласова: *Олга Арбељина у себи чује глас „шишарице“: Био је то млади глас из неког другога времена њеног живота, једно од некадашњих ја које није остарело и често је изазивало циничним примедбама* (Макин 1998: 44). Циничне примедбе чује и Рјепнин кроз глас покојног Барлова, у њему се сукобљавају анђео и демон, Цон и Цим, *ошац му из зроба говори, књиже му довикују. Неко гласно виче: Prince, vous êtes Roi et vous pleurez?* (Црњански 2006: 60). Алексеј Берг, узимајући документа Сергеја Малцева, свог будућег Ја, *није био свесћан да већ неко време плаче и разговара с неким и да му се чак чини да чује одговоре* (Макин 2004б: 60). Ивана Демидова после рата слава и Златна звезда кушају да остави Татјану, рањену и осакаћену:

*Поново је прочитао оно писмо и исти глас у њему је шапућао: Обећао сам... обећао сам... Па шта! Нисмо се венчали у цркви! [...] И шта сада? Треба да се обавежем за цео живот? [...] А дубоко у њему је шреперио други глас: Ма слушај ти, хероју! Јаднице, да, брбљивче. Прошао би да није било ње. Трулио би у некој заједничкој раки, лево од тебе неки Шваба, десно неки Рус... (Макин 2001: 21)*

Јединство је немогуће, отуд многе слике раздвојености, попут оне у Француском завештању када Аљоша види лице проститутке у једном прозору брода, а у другом њен труп:

*Ипак сам знао да су те две жене чиниле једну. Управо као расцељена стварност. Моја француска илузија мушила ми је поглед, као пијанство, располућујући свеи варљиво живом обманом. (Макин 2006: 152)*

И у изгнанству, кохезија је немогућа због промене система вредности, тако се Рјепнин не уклапа у *Друштва руских монархиста*; кнегињи Олги Арбељиној се подсмевају „не знајући да ли се заиста ради о некој шишцули или о надимку из лудила“ (Макин 1998: 199), а руска и француска група житеља Вилије-ла-Фореа „изградиле су своје сасвим другачије приче“ (Макин 1998: 70). Вук Исакович пада у сету јер увиђа да је Аустроугарска само још једна станица српског лутања. Ипак, он наставља да усмерава поглед ка далекој Русији, везаној за слику плаве звезде, чију ће суровост осетити његов посинак, коме ће из ока нестати звезда Даница чим буде стигао у Кијев. Тако он долази до уверења да је Русија само етапа и да аустројски Срби треба да емигрирају у Русију како би касније могли да се врате на Балкан и ослободе своју праотаџбину.

Дакле, једном када стигну на Запад, ликови постају дубоко разочарани: наратор Реквијема за Исток констатује „*бескрајну ружноћу ове шу Француске*“ (Макин 2000: 165). Одбијајући двојни идентитет, Аљоша одлази у Француску, где се суочава са горким разочарањем у земљу која нема никакве везе са његовом представом о њој, те одатле баца носталгични поглед ка Русији. Нађа зна да је Рјепнин остао у Керчу и да још чује јато дивљих гусака оданде. Усамљени и разочарани у туђини, Аљоша, Шутов, наратор *Реквијема за Исток* итд. почињу да пишу, измишљају приче, проматрају и дописују стварност, прошлост и садашњост. „*Перемешченаја лица*“ (Црњански 2006: 7) Црњанског и Макина мислима се враћају у своју земљу коју почињу да улепшавају:

*Враћају се назад... Све до Сарме... (Макин 2008: 104)*

Али, истинског повратка нема, Хипербореја-Атлантида је изгубљена: „завичај је изгубљен, и за књижевни модел људске судбине он постоји само као утопијски простор који човек из туђине слуги и из туђине му у сусрет иде.“ (Петковић 1985: 98). Сам Макин изјављује у једном разговору: „Русија коју сам познавао се толико променила, стога се у њу враћам ментално“ (Фреј 2000). Њихов егзил није доживљен, по речима Линхартове, као „зауостављено време, привременни период у ишчекивању повратка“ (1994: 2), већ је осећај изгнанства неотуђив део њихове личности: „Подједнако фиктивне и једна и друга, Русија и Француска остављају наратора у суштинском изгнанству [...] изгнанству које је цена пуштања имагинарног у егзистенцију“ (Гург 1998: 238). Они нису изгници у простору колико у времену, живе у прошлости и према њеним мерилима се управљају, или, према речима П. Џацића: „Ако је будућност укинута, прошлост настоји да се, бар у извесним тренуцима, наметне као замена за будућност.“ (1976: 153):

*Тада, пре него што засне, у ћушању, обоје живе у прошлости. Она се сећа првих година њиховог брака, а он Русије. Постоје, обоје, само у тој својој прошлости. Нису више, шакарећи, ни живи. Живе у Лондону, као неки шућ животи.* (Црњански 2006: 28)

*А међутим, још никада није тако снажно осетио колико припада родној земљи. Осим што се та домовина не додудара са неком територијом, него са једним временом. Временом Волскога. И то стварино совјетско време је било једино које је Шушов доживео у Русији. Да, стварино, срамно, убилачко, а током којега је један човек свакога дана подизао поглед према небу.* (Макин 2009: 107)

*Ја сам се враћао у оно стање тишине и заорава које сам једнога дана, не наштавши праву реч, био назвао „по-животом“, и које је у ствари било оно што ми је остало да проживим у неко прошлостно време, у прошлости коју никада нисам успео да напустим.* (Макин 2000: 200-201).

### У потрази за избављењем: „Лепота ће спасити свет“ (Достојевски)

Лепота, било да се ради о пејзажу, уметничком делу или вољеном бићу, једна је од кључних речи у делу оба писца, прибежиште од свеопште искварености и беде, краткотрајна оаза:

*Знајно пре него што сам те упознао, догађало ми се да се враћим у ону ноћ на Кавказу, онеме уснуломе деветију. Та враћања су ми омогућавала да избегнем изненадним налетима бола, сувише нападном осећању ружнога.* (Макин 2000: 20)

Рјепнин и Нађа ублажавају бол слушањем Миланске скале, сећањем на чун у Версају, играњем сцене у италијанском ресторану (театар као промена идентитета), Рјепнин пред крај живота кратко задовољство налази у уређивању стана свог пријатеља, диви се Ани Павловој:

*Бар сам, пред своју смрт, – видео, још једном, нешто лепо и неочекивано. Враћих сам се у своју прошлост. [...] А та балерина не зна и неће знати, да је данас играла, мени. [...]. То је она Европа, коју сам ја видео, и које више неће бити, и боље што је неће бити... Прошао сам кроз њу, а сад се више нико не може враћати у њу. Па и кад би могао да се врати, она не би, нико, више, могла да заокрили својим крилима, јер је мртва, на леду. То крило је скрхано. Све је то, што сам видео, прошло. – Свејо ушло.* (Црњански 2006: 63)

Наратор се на почетку романа *Музика једног живота* буди након што је сањао музику, да би га, на крају романа, Алексеј Берг одвео на концерт. *Реквијем за Исход*, најтамније Макиново дело, за које сам тврди да је из њега „изашао

напола мртав“ (Клеман 2009: 259), ипак оставља трачак светла – наратор до краја остаје веран жени коју воли, тражи је, бори се за истину, обраћа јој се романом после смрти. Други наратор се трансформише дивљењем Вери, „жени која је чекала“: у Лењинград се враћа увелико измењених погледа на свет. Ивана Демидова полумртвог из блата спасава болничарка Татјана, његова будућа жена, приневши му огледалце устима:

*На светлој површини појави се плаветњило неба, чудом сачувани жбун окићен ињем. Блистави пролећно јушро. (Макин 2001: 9)<sup>5</sup>*

У свих 13 романа као лајтмотиви присутне су слике неба и звезда које сведоче о аспирацијама јунака ка вишим духовним сферама, изван ужаса ратова и бесмисла:

*Знаш, једнога дана поново ћемо засвираћи ону тиху мелодију далеке ноћи. [...] Да бисмо је научили, били су нам пошребни замкови од облака над нашим Пролазом, наше двориште, па чак и светили видици. Али једанпут научена, она ће звучати свуда где се ми нађемо. Само ако буде мало неба над нашим главама. (Макин 2003: 97)*

*Вечерас у Кабинди верујем да сам схватио шта је он стварно доживљавао у Сарми: животи који се рађа када нас историја, пошто је исцрпила све своје ужасе и сва обећања, остави нађе под небом, једино под погледом бића које волимо. (Макин 2008: 116)*

Елијас у више наврата показује сазвежђе Вука, док му је унутарњи поглед пројектован у далеку сибирску шуму, а на концу романа плутајући одлази тамо где се небо и земља спајају:

*Елијасово тело лагано одлази. Вода је ипак мирна да изгледа као да се штај људски облик пење међу звезда, у небо више од неба. (Исто: 143)*

И Рјепнин машта о небу изнад Корзике или Антибе, а тело му окончава у води:

*Само је са светионика, на висини те велике стене, којом се парк завршавао, претрела једна светило, целе ноћи, претрелом, као да, шу, земља показује неку звезду. (Црњански 2006: 518)*

Сеобе се отварају и затварају „бескрајним плавим кругом“ са звездом (Црњански 1990: 7, 194), а роман *Кћи хероја Совјетског савеза* сликом Оље која заспива поред муштерије са следећом мишљу:

*Било би добро када би ми плашило у девизама... Могла бих да ошкућим очеву Злајну звезду... (Макин 2001: 131)*

Јунаци Макина и Црњанског су „визионарске луталице вођене вером да ће њихови снови бити остварени некако и негде“ (Банковић 1996: 24), „ти страдалници тумачи су унутрашњих конфликта и немира бића, која се отимају законима друштвено-историјске детерминисаности и космичке цикличности, у жељи да створе неки свој свијет, своје вријеме, простор и путеве, да избјегну силу морања, да роде себе у неком бољем и савршенијем свијету“ (Поповић 2006: 23), они сведоче о потрази за сазвучјем са собом и са светом испод бескрајног плавог круга, о бодлеровским универзалним везама, упркос алијенацији наметнутој околностима. Макинови романи, насупрот мишљењима многих, нису химна једноставности и људима који стоички прихватају да живе у свету без илузија, већ својеврсна лирска побуна, као што је и Рјепниново самоубиство чин побуне и одраз чежње за бољим светом, а зачеће новог живота доказ да роман није

5 Идентична слика понавља се у *Реквијему за Исток* (Макин 2000: 110).

дубоко песимистичан. Циљ писаца је борба против инструментализације човека идеологијама, спознаја посебности сваког бића, насупротив мравињацима хомо совјетикуса. Насупрот просторним сеобама стоји метафизичка детериторијализација којом јунаци одлазе у неки други свет, идеализован љубављу, природом, уметношћу. То је права домовина, земља спаса, а човек под бременом Историје у непрестаном кретању ка њој – сеобе су константа или, да закључимо речима Црњанског:

*Има сеоба. Смрти нема!* (Црњански 2005б: 379)

## Литература

- Банковић 1996: Ј. С. Банковић, *Метаморфозе њага у делу Милоша Црњанског*, Београд: Просвета.
- Гург 1998: М. Gourg, La problématique Russie/Occident dans l'œuvre d'Andreï Makine, у: *Revue des études slaves*, Tome 70, Paris: l'Institut d'études slaves, 229–239.
- Злобина, М. Андрей Макин – Французское завешание. *Новый мир* 10, 1996. Датум преузимања 01.03.2013.
- Клеман 2007а: М. L. Clément, Idéalisations et désacralisations d'un héros dans La Fille d'un héros de l'Union soviétique (1990) d'Andreï Makine, у: *Andreï Makine Recueil 2007*, Amsterdam: Emelci, 35-50.
- Клеман 2007б: М. L. Clément, Aléas identitaires dans *Le Testament français* d'Andreï Makine, у: *Andreï Makine Recueil 2007*, Amsterdam: Emelci, 93–118.
- Клеман 2008: М. L. Clément, *Andreï Makine. Présence de l'absence : une poétique de l'art (photographie, cinéma, musique)*, Amsterdam: Université d'Amsterdam.
- Клеман 2009: М. L. Clément, Entretien avec Andreï Makine : Ecrivains venus d'ailleurs, у: *Contemporary French and Francophone Studies, French from Elsewhere*, Volume 13, Routledge, 259.
- Кристева 1996<sup>2</sup>: J. Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris: Gallimard.
- Левинас 1972: Е. Lévinas, *Humanisme de l'autre homme*, Montpellier: Fata morgana.
- Линхартова 1994: V. Linhartova, Pour une ontologie de l'exil, Paris: *L'Atelier du roman*, 2, Paris, 127-132.
- Лоран 2006: Т. Laurent, *Andreï Makine, Russe en exil*, Paris: Connaissances et Savoirs.
- Макин 1998: А. Makin, *Zločin Olge Arbeljine*, Beograd: Paidea.
- Макин 1999: А. Makin, *Dok Amur teče*, Beograd: Paidea.
- Макин 2000: А. Makin, *Rekvijem za Istok*, Beograd: Paidea.
- Макин 2001: А. Makin, *Kći heroja Sovjetskog saveza*, Beograd: Paidea.
- Макин 2003: А. Makin, *Ispovest grešnoga stegonoše*, Beograd: Paidea.
- Макин 2004а: А. Makin, *Zemlja i nebo Žaka Dorma*, Beograd: Paidea.
- Макин 2004б: А. Makin, *Muzika jednog života*, Beograd: Paidea.
- Макин 2004в: А. Makin, *Žena koja je čekala*, Beograd: Paidea.
- Макин 2006: А. Makin, *Francusko zaveštanje*, Beograd: Paidea.
- Макин 2008: А. Makin, *Ljudska ljubav*, Beograd: Paidea.
- Макин 2009: А. Makin, *Život nepoznatog čoveka*, Beograd: Paidea.
- Милосављевић, М. *Руска душа и француски дух*, Курир 18. 10. 2003. датум преузимања 16. 2. 2013.
- Назарова 2005: N. Nazarova, *Andreï Makine, deux facettes de son oeuvre*, Paris: L'Harmattan.



Петковић 1985: N. Petković, *Seobe Miloša Crnjanskog*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.

Пора 2007: V. Porra, De l'hybridité à la conformité, de la transgression à l'intégration – Sur quelques ambiguïtés de la représentation identitaire dans les littératures de la migration en France à la fin du XXe siècle, у: U. Mathis-Moser, B. Mertz-Baumgartner, *La littérature 'française' contemporaine – Contact de cultures et créativité*, Tübingen: Gunter Narr Verlag, 21-36.

Поповић 1980: Р. Поповић, *Животи Милоша Црњанског*, Београд: Просвета.

Поповић 2006: R. Popović, *Crnjanski i London*, Istočno Sarajevo: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva

Фреј 2000: P. Frey, Andreï Makine, l'homme sans bagages. *Lire* 01.07.2000. Датум преузимања 17.02.2013.

Црњански 1990: М. Црњански, *Сеобе*, Београд: Нолит.

Црњански 2005а: М. Црњански, *Друга књижа сеоба I*, Београд: НИИ.

Црњански 2005б: М. Црњански, *Друга књижа сеоба II*, Београд: НИИ.

Црњански 2006: М. Црњански, *Роман о Лондону*, Београд: Новости.

Џаџић 1976: П. Џаџић, *Простори среће у делу Милоша Црњанског*, Београд: Нолит.

## L'HOMME DANS L'ŒUVRE DE MILOCH TSERNIANSKI ET D'ANDRÉ MAKINE : L'ÂME SLAVE ENTRE L'EST ET L'OUEST, L'AMOUR ET LA GUERRE

### Résumé

Sans vouloir se baser sur l'interprétation biographique d'une œuvre de fiction, cette étude comparative ne fournit, dans sa première partie, qu'un aperçu de la vie d'André Makine, grand écrivain contemporain d'origine russe, habitant en France, et de Miloch Tsernianski, grand écrivain serbe et européen du XX<sup>e</sup> siècle. Fondée sur les considérations théoriques de Julia Kristeva dans *Etrangers à nous-mêmes*, la partie centrale analyse un corpus constitué de deux grands romans de Tsernianski, *Les Migrations* et *Le Roman de Londres*, ainsi que de l'œuvre romanesque de Makine. Nous aborderons le rapport de l'homme avec le monde, le thème du destin humain et la problématique identitaire pour conclure que les héros des deux auteurs sont des êtres errants, toujours en quête d'un ailleurs harmonieux, symbolisé par la vision d'un infini cercle bleu et suggéré ici-bas dans l'amour, la nature et l'art.

*Mots-clés:* Tsernianski, Makine, exil, identité, Autre

Željka Janković



Панајотиос Асимопулос<sup>1</sup>  
Војна Академија Грчке

## ОДРАЗ АНТИГОНИНИХ РЕЧИ „ЗА ЉУБАВ, НЕ ЗА МРЖЊУ, ЈА САМ РОЂЕНА“ НА УМЕТНИЧКИ ИЗРАЗ РОМЕНА РОЛАНА И ВАЛТЕРА ХАЗЕНКЛЕВЕРА

„Антигона“ је дубоко антимилиитаристички текст који је Софокле саставио десет година, пре него што избије најдужи и најстрашнији грађански рат у историји грчког народа. Неупоредива оштроумност и изворна родољубивост обдареног песника на прозрачан начин упозоравају своје суграђане о разорним последицама њиховог арогантног понашања, Грке о предстојећој претњи падања због суровог конфликта, али и човечанство о узалудности рата. У стиховима високог уметничког нивоа отелотворује своју бојазан, иричито испољава свој крик агоније усвајајући најдивљи облик рата чији је апогеј мржње идентификован у узајамном убиству рођене браће.

„Покушај екуменског језика“, како грчке митолошке нијансе карактерише Marguerite Yourcenar привлачи естетски став, што јест одраз космологије и средство дешифровања нерешених питања, сопствених и универзалних два „непријатеља“ првог Светског рата. Француз Ромен Ролан са *A l' Antigone éternelle* (Вечна Антигона) тежи ка свесној рационализацији и ди-намичној отпорности према ратским збивањима. Али и Немац Валтер Хазенклевер у надахнутом позоришном делу *Антигона* илуструје хуманистички идеал љубави служећи се крвавим утврда-ма и пуним необјашњених „зашто“ погледима невиних жртава.

*Кључне речи:* Антигона, Софокле, Ролан, Хазенклевер

Дијахронијски гледано, Антигона је представљена као ретка личност у пантеону грчких трагичара, која оправдано привлачи пажњу књижевника и уметника. Предата неупоредивој љубави према покојном брату и привржена божјим законима, усуђује се да се супротстави суровом тиранину, постајући тако симбол храбрости и хуманистичких идеала.

Мирољубив идентитет приписују јој надахнућа два „непријатеља“ Првог светског рата, Француза Ромена Ролана, који 1916. године анимира публику чланком *A l' Antigone éternelle* (Вечној Антигони) у новинама *Demain* и Немца Валтера Хазенклевера, који ствара позоришно дело *Антигона*.

### **A l'Antigone éternelle - Ромен Ролан**

Године 1870., у пораженој и пониженој Француској, нови књижевници покушавају да уздигну повређени национални понос и паралелно гаје осећања освете. Међутим, Ролан истиче да ни непосредна будућност, ни вечност нису објективни циљ човека, пошто особа побеђује, кад народ прекорачи своје прекршаје и неправде. Тако он своју отаџбину непрестано тера да пораз претвори у морално величанство и да призна своју интелектуалну вредност (Цвајг 1921: 53). Посвећује цео живот жестокој жељи да спречи избијање новог рата, тако да се не понови ужасан несклад између победе и пораза. Сматра да ниједан народ не

<sup>1</sup> asimopoulosp@yahoo. gr

треба да доминира насиљем, али да сви уједињени могу да живе хармонично, усвајајући идеју европског братства.

У роману *Жан Кристоф* (1904–1912), Ролан пише: “Нећу да мрзим, хоћу да сам праведан, чак и према својим непријатељима, хоћу да, чак и у страстима, чувам чистоту свог погледа, да све разумем и да све волим” (Цвајг 1921: 200). То подсећа на чувени Антигонин стих: „Живим да волим и да се волим, а не да мрзим” (Софоклис 1992: 61)

Он осећа да је уметникова дужност да своју савест стави у корист целог човечанства и одатле своје домовине. Уметник нема право да остаје маргинализован, док може људима да помогне (Софоклис 1992: 201). Веровао је да интелектуалци и књижевници са људским осећањима треба да остану далеко од грешака својих нација, док кад неко доживљава остварење неправде, али не реагује, у ствари је он вршилац тог злочина (Цвајг 1921: 213).

Те мисли отелотворује у чланцима које, према Штефану Цвајгу, не карактеризују вредности других Роланових дела (Цвајг 1921:215), али је очигледан њихов морални ниво и представљају јединство. Његова генерација која чита те чланке, скупљене у томовима под називом *Au-Dessus de la Mêlée* као и *Les Précurseurs* (Ролан 1953: 204), може да слугује скривену моћ тих пионирских мисли, иако је њихово објављивање у неком периоду забрањено (Цвајг 1921: 216). Намерава да постане глас оних који ћуте. Објављује писма немачких војника, паралелно са онима француских. Људским језиком говори о помоћи жена непријатељима који пате, а то је манифестација љубави испод страшног присуства оружја.

У чланку *Вечној Антигони*, Ролан позива не само Францускиње, већ жене читаве Европе „*femmes d'Europe*“ (Ролан 1953: 204), да се уједине и да човечанство ослободе мушкараца. Голота је мртвих војника у жичаним оградама једнака увреди не само човечанства, већ и свих световних класа. Означава пропаст мушких идеала и мушког доминирања у неком свету који је заробљен у замци лудости (Штајнер 2001: 226). Жене су једина бића која имају моћ и власт да надвладају рат, који као отров постоји у људским срцима. Као мајке, увек у синовима и мушкарцима уопште уливају поштовање, чињеницу која ће им помоћи да се њихови гласови боље чују:

“Mères, soeurs, compagnes, amies, amantes, il depend de vous, si vous voulez, de pétrir l'âme de l'homme. Vous l'avez dans vos mains, enfant; et, près de la femme qu'il respect et qu'il aime, l'homme est toujours enfant.” (Ролан 1953:204)

Пада нам на памет древногрчко антимилиитаристичко дело, Аристофанова *Лизистрата*, у којој жене Атине и Спарте почињу сексуални штрајк, намеравајући да своје мужеве убеди да прекину Пелопонески рат.

Ролан ојачава своје аргументе откривајући да своју љубав према љубави, као и презирање мржње дугује двома женама: својој мајци католкињи и европској идеалисткињи Малвиди фон Мајзенбург, коју је упознао у Риму у 1890. Она га је инспирисала током пубертета, како сам о томе пише (Ролан 1953: 204).

Интересантно је да Ролан, као и Хазенклевер, употребљава речи које изражавају хришћанске вредности и идеје: *fraternité humaine, devoir fraternel de compassion, union entre tous les êtres* (Ролан 1953: 204-205).

На Антигонин мит и конкретније на Антигону позива се само у називу «*A l'Antigone éternelle*» и у последњој реченици чланка: “Soyez la paix vivante au milieu de la guerre, Antigone éternelle, qui se refuse à la haine et qui, lorsqu'ils souffrent, ne sait plus distinguer entre ses frères ennemis”(Ролан 1953: 205). Њу наводи на крају текста, јер жели да нагласи њену важност, чиме је сматра узором, вредним за

имитирање од стране свих жена Европе. Назива је вечитом, јер је 2000 година после првог појављивања потребна људском друштву. То је она која се мржње одриче и међу људима који пате не разликује своју непријатељску браћу. Ролановом добу нека Антигона беше неопходна да би се ситуација променила и остварио пожељан мир. У уводу збирке својих чланака *Les Precurseurs* аутор пише да их посвећује храбрим људима сваког доба. То је поступак вере у Мир, а пре свега у унутрашњи мир. Збирка је слика чланака који се боре против фанатичких и лажних сила (Ролан 1953: 183-184), управо као што је Антигона урадила.

### Антигона – Валтер Хазенклевер

Немачки драматичар Валтер Хазенклевер (1890-1940) почео је да саставља *Антигону* током Првог светског рата у дрезденском санаторијуму. На његова су дела, углавном на драме *Der Sohn* (Син) и *Antigone* утицале социополитичке ситуација тога доба, али и нове књижевне револуције експресионизма.

Када су 1910. године почели да пишу први експресионисти, уметност се јавља као носилац супротстављања малограђанском свету. Уметност је средство које промовише друштво у неком мирном, природном и хуманистичком смеру, али може да функционише и као област искључиво посвећена уметности, „l'art pour l'art“ (Рот 1969: 543)

На основу све већег политизовања књижевника, позориште постаје средство за изражавање аутентичних људских осећања везаних за рат: нужда, бол и неуспех. Пацифизам је један од основних експресионистичких параметара који се сукобљава са националистичким патриотизмом и тражи људски приступ догађајима. Бол човечанства претвара се у кључну референтну тачку, док су капитализам и милитаризам највећи непријатељи. Термини „људскост“, „мир“, „љубав према човеку“ заступају пацифизам. (Рот 1969: 544)

Сагласно Грегорију Стивесу, Хазенклевер је од Софоклове грчке трагедије створио експресионистичко дело (Стивенс 1975: 3). Употребљава древни мит за модерни антимилитаристички позоршни текст, који је с њим у интертекстуалном односу. Лица мита преносе се у новију историју Немачке, конкретно током Првог светског рата. Лако је у Креонтов лик уочити у пруском цару Вилхелму Другом. Одушевљење за рат и националистичко родољубље тих доба представљени су се на изузетан начин у Хазенклеверовој *Антигони*. На тај начин проглашава се почетак новог периода и братства свих људи. Њена смрт је жртва која ће реализовати ту промену. Према томе је Хазенклерова *Антигона* призивање логике и толерантности људи. Сам истиче да употребљава мит у политичке сврхе и због избегавања цензуре:

“Meine Nachdichtung der Antigone des Sophokles hatte einen politischen Zweck. 1916 geschrieben, zu einer Zeit, in der jedes freie Wort der Zensur verfiel, hatte sie die Aufgabe, im antiken Gewand gegen Krieg und Vergewaltigung zu protestieren. So sah ich in Antigone eine Figur der Liebe und Menschlichkeit, die trotz des Verbots des Königs den Feind begräbt, der ihr eigener Bruder ist. Das individuelle Schicksal wurde zum Universellem erhoben; der alte Mythe erhielt einen neuen Inhalt. Die Tragödie wurde zum Kampftruf gegen das Machtprinzip, das in Kreon und seinem Anhang verkörpert war. Der Opfertod der Antigone bedeutet den Sieg der Idee” (Јенс 1990: 360).

Хазенклеверова прерада прати оригинал само у простору и у лицима. Структура дела, карактери, мотиви и прича диференцирају се значајно од старогрчког текста. Морамо нагласити да Хазенклевер никада није прочитао ориги-

нал, већ само Хелдерлинов превод (Монтањ 1997: 39) који је у ствари аутоно-мно дело. Најинтересантнију разлику аутор представља увођењем тебанског на-рода у драму. Хазенклеверов тебански народ замењује Софоклов Хор и узима про-тагонистичку улогу. Тебански народ отелотворује мучене људе: војнике, же-не, грађане, децу, сиромаше, старце, болеснике, повређене, проститутке, девице! То је мешавина разних гласова, мишљења и идеја. Хазенклевер наглашава значење тог мноштва, постављајући тебански народ да говори, а не Антигонин и Еле-ктрин дијалог. Неједнакост између мноштва и краљевске породице ојачава се са два ни-воа које на позорници ствара Хазенклевер (Хазенклевер 1966: 216):

“Schauplatz: Die Stadt und der Palast von Theben.  
Im Hintergrund der Palast. Das Tor des Schlosses in der Mitte  
mündet auf eine Rampe.

Hier ist der  
Schauplatz des Königs.  
Stufen führen hinab in die Arena.  
Drei Eingänge: rechts,  
links und dem Palaste gegenüber.  
Hier ist der Schauplatz des Volkes”

Позиција је краља на горњем делу позорнице, близу палате, док се народ на-лази у арени. То је обележје експресионизма да се живописно гледаоцу предста-вљају друштвене разлике (Стивенс 1975: 67).

Аутор жели да нам покаже да се народ највише мучи због ратова и погреш-них политичких одлука, да треба да гладује, да губи своје синове и мушкарце:

“Frau! Du wirst ein Kind gebären.  
Warum trifft die Waffe sein unschuldiges Haupt?  
Wann ist die Stunde von Tod und Feindschaft?  
Für welchen neuen Krieg säugst du es?  
Blondes Mädchen du wirst deinen Gatten wählen.  
Er löst die Arme von deinen Schlummer.  
Die trompete tönt durch die Gassen  
Blut brennt auf den Türmen: Kampf!” (Хазенклевер 1966: 216)

Дужност је жене да мужа, брата, сина или оца Држави за рат не испоруче. Да се све жене уједине и да се заједно боре против Државе, насиља и беде, рат се не би проширио. Рат за битке захтева мушкарце, али битке сукцесивно узрокују сукобе и мржња мржњом одговара. Антигона тражи од свих жена да сломе тај зачарани круг, јер познаје да:

“Frauen können unsterblich sein,  
Wenn sie die sinnlosen Wege der Menschen  
Mit dem Krug der liebe begießen;  
Wenn aus Tränen ihrer Armut  
Die Hilfe sprießt;  
Wenn die Tat des lebendigen Herzens  
Umstürzt Mauern der Feindschaft“ (Хазенклевер 1966: 235)

У овој молби Хазенклевер понавља позив који је већ у 1915. женама Евро-пе Ролан адресовао. Међутим, оба аутора нису успела, њихови покушаји нису заус-тавили убилачки рат.

У другој сцени првог чина следи дијалог између Антигоне и Исмене. Актуелни догађаји утичу на њихову расправу. Када Исмена покушава да одврати Антигону од реализовања страшног плана, она јој одговори:

ANTIGONE  
 Wo steht das, Schwester,  
 Daß man die Toten nicht begraben soll?  
 Er ist ein Mensch. Er ist mein Bruder.  
 Ich kenne keine Feinde, die man schändet,  
 Keinen Haß, der noch den Tod beschimpft.

ISMENE  
 Gott wird ihn rächen.

ANTIGONE  
 Rede nicht von Gott!  
 Hat Gott erlaubt dass sich die Menschen morden?  
 Hat Gott, als Kreon sich vermaß,  
 Zu treten auf den armen Leibe des Toten,  
 Erdbeben, Feuerbrände ausgesandt,  
 Das Maul des Spötters zu ersticken?  
 Gott schwieg (Хазенклевер 1966: 220)

Хазенклеверова Антигона се као код Софокла не позива на неписани закон богова, већ на закон братске љубави, који је много пута прекршен од људи и то уз божју толеранцију. Током сукоба са Креонтом, храбро открива да не делује у складу са својим реигозним мишљењима, али следи нови закон, закон љубави:

„Noch ungeschrieben,  
 von keinem Herold in der Welt posaunt,  
 So alt wie du und ich:  
 Es heißt die Liebe.“ (Хазенклевер 1966 : 228)

Сагласно са тим новим Хазенклеверовим тумачењем, Креонт није преступио божји закон, већ међународно право:

“Die Pflicht des Menschen, die letzte Scham,  
 Das Völkerrecht.“ (Хазенклевер 1966 : 228)

Када се Антигона враћа у своју горку прошлост, постаје свесна да није оцубиство Едипова кривица, већ:

„Nicht das war seine Schuld, dass unerkannt  
 Der Sohn den Vater schlug – nein, dass der Mensch  
 Im Haß den Menschen tötet, der ihm Feind“ (Хазенклевер 1966: 220)

На тај начин имамо ново тумачење о миту. Антигона клетву која уништава њену породицу и оскрнављује земљу не приписује чињеници да је грешком Едип убио свог оца и оженио се својом мајком, већ је све узроковала људска мржња.

Немачки драматичар додао је и четврту сцену која се не јавља у Софокловом делу. Опет овде народ доминира, и то је врхунац драме. Антигона придобија разбеснели тебански народ. Када је Креонт кривицу предао народу да он одлучи о њеној казни, најпре су Тебанци тражили Антигонину смрт каменовањем. Након многих понижења и срамота голом дојком која симболизује плодност, женственост и наглашава да своје постојање намерава да храни, да пружа живот, а не да га уништава, Антигона држи беседу говорећи о миру, љубави, страстима,

болу, а оптужује себе и све друге. Није само вољена сестра која, тражи сахрану свог брата. Она говори о чистом и аутентичном хуманизму. Једина је њена жеља, тј. њена жртва доноси мир и срећу. Народ се предомишља, спреман је да се Креонтовој власти супротстави. Антигонина љубав према брату као жртва оданости пројектује се на све људе који пате. Антигона се представља као хришћанска мученица која се жртвује у име човечанства. Личи на светицу којој приступају сиромаси, траже њену помоћ, моле се за њу, клечу пред њом и љубе јој ноге:

„Fürstin, deine Wörter sind Frieden. Die Kinder der Armen beten für dich  
Du bist gut. Laß uns deine Füße küssen“ (Хазенклевер 1966: 233)

Антигона постаје мученица за спас човечанства, чињеница која се кристалише и кулминира у четвртој чину, када умире :

Antigone: Ich habe gelitten. Mein Leben ist schön.  
Ich habe geholfen. Mein Werk ist erfüllt. (Хазенклевер 1966: 245)  
Ismene: Bürger von Theben! Antigone ist tot.  
Kommt zum Grabe. Sie starb für euch (Хазенклевер 1966: 246)

Подсећа на Христа који је дошао у земљу да се жртвује и да човечанство ослободи грехова. Хазенклеверово дело је под јасним утицајем хришћанства и слика из Библије, он употребљава речи које одражавају хришћанске вредности: „Nächstenliebe“, „Alle Menschen sind Brüder“. . . У седмој сцени трећег чина Креонт се предомишља, доживљава ужасне слике које налазимо у Јовановој „Апокалипси“. Моли се Богу и верује да је у питању Други Христов долазак:

“Volk,  
Falle nieder –  
Gott hat gerichtet.  
Betet,  
Schuldige Menschen  
In der Vergänglichkeit!“ (Хазенклевер 1966: 245)

Хазенклерова Антигона није само светица, већ и револуционарка која брани људе који мучи сиромаштво, неправда и угњетавање . Појављује се као пацифистичка „промотерка“, као политички беседник који стреми за претварањем човека у складу са хришћанском љубављу и за његовим интелектуалним припремањем за револуцији. Антигона постаје средство којим аутор објављује своје политичке идеје.

С друге стране, Креонт је прави тиранин. Никог и ничег се не боји, има апсолутну власт:

“Das Recht regiert. Und ich entscheide es!  
Ich herrsche. Ich bin im Recht  
Die Macht ist mein!  
Was ich befehle, geschieht!“ (Хазенклевер 1966: 226)

Он је инкарнација неодрживе чежње за влашћу, насиљем и суровошћу. Недостаје му права величина, док цела његова појава доказује да Антигони није озбиљан противник. Презире свој народ, сматра да су жене проститутке, а мушкарци свиње које може да гази. Влада уз страву, насиље, претње, а његов је речник вулгаран, што је индикација немилостивог диктатора. Кад га син пита да ли је човек, одговара да је краљ (Хазенклевер 1966: 241)



Ταј податак илуструје његов карактер. Кад тебански народ решава да брани Антигону и да му се супротстави, Креонт својој коњици наређује да растури грађане и да ухвати Антигону (Хазенклевер 1966: 237). Његово лудило се види када намерава да спали и да уништи цео град, тена тај начин оживљава Хитлерову тактику да пожаром руши било који град, пре него што га непријатељу преда (Елјуд 1972: 51). На крају, када Креонт види свој град уништен и своју породицу мртву, схвата своју грешку, оставља круну и одлази из Тебе. Власт је у рукама тебанског народа који баца Хемонов леш и покушава да опљачка палату. Изненада се чује глас из Антигониног гроба:

“Volk,  
Falle nieder –  
Gott hat gerichtet.  
Betet,  
Schuldige Menschen  
In der Vergänglichkeit!” (Хазенклевер 1966: 256)

Ради се о Богу (о аутору) који говори и своју поруку шаље земљи. Само ће у Божјем Царству постојати мир, док на Земљи колико год има људи, дешаваће се ратови. На жалост, Валтер Хазенклевер је био у праву, будући да је двадесет година после тог позоришног дела избио Други светски рат.

### Литература

- Елјуд 1972: W. Elwood, Hasenclever and Brecht: A Critical Comparison of two Antigones. *Educational-Theatre-Journal*, 24, 48-68.
- Хазенклевер 1966: W. Hasenclever, *Antigone Tragödie in 5 Akten* u: Schondorff Joachim (redakcija), *Theater der Jahrhunderte. Antigone. Sophokles, Euripides, Racine, Hölderlin, Hasenclever, Cocteau, Amouilh, Brecht*, München, Langen Müller.
- Јенс 1990: W. Jens, *Kindlers Neues Literatur Lexikon*. München: Kindler.
- Монтањ 1997: P. Montagne, *Die bearbeitungen des Antigone-Stoffes in Deutschland im 20. Jahrhundert: Hasenclever, Brecht, Hochhuth*, Nova Scotia, Dalhousie Universi-ty, PhD.
- Ромен 1953: R. Rolland, *L'Esprit Libre. Au-Dessus de la Mêlée. Les Précurseurs*, Paris: Editions Albin Michel.
- Рот 1969: W. Rothe, *Expressionismus als Literatur. Gesammelte Studien*, Bern: Franke.
- Софоклис 1992: Σοφοκλής, *Αντιγόνη*. Prevod sa originala: Κώστας Γεωργουσόπουλος. Αθήνα: Κάκτος.
- Штајнер 2001: G. Steiner, *Οι Αντιγόνες. Ο μύθος της Αντιγόνης στην λογοτεχνία, τις τέχνες και την σκέψη της Εσπερίας*. Αθήνα: Καλέντης.
- Стивенс 1975: G. Stevens, *Towards a methodology of comparative drama*, The University of Michigan, PhD.
- Цвајг 1921: S. Zweig, *Romain Rolland* (prevod na грчки Vretakos Nikiforos: *Ρωμαίν Ρολλάν. Ο άνθρωπος και το έργο του*. Atina: Vivlioekdotiki, 1955)

## REFLECTION ANTIGONA WORDS "FOR LOVE, NOT HATE, I WAS BORN," THE ARTISTIC EXPRESSION ROMEN ROLAND AND WALTER HAZELKLEVER

### Summary

*Antigone* is a deeply antimilitaristic text that Sophocles composed ten years before broke out the longest and most terrible civil war in the history of the Greek nation. The incomparable brilliance and the original patriotism of this gifted poet in a transparent way warn his fellow citizens about the disastrous consequences concerned their arrogant behavior; the Greeks about the impending threat of falling due to the cruel conflict ; and also the humanity about the futility of war. In verses of high artistic level he embodies his own fear, he explicitly expresses his scream of agony adopting the wildest form of war whose apogee of hate that is identified in mutual killing of two brothers.

„The attempt of ecumenical language“, as Marguerite Yourcenar characterizes the Greek mythological nuances attracts the aesthetic attitude which is a reflection of cosmotheory and a means for decrypting the unresolved issues, personal and universal of the First World War. The Frenchman Romain Rolland with his *A l'éternelle Antigone* (Eternal Antigone) aims at conscious rationalizing and dynamic resistance to war events. In addition the German Walter Hasenclever in his inspired theatrical play *Antigone* illustrates the humanist ideal of love using the bloody fortresses and the full of unexplained „why“ views of the innocent victims.

*Key words:* Antigone, Sophocles, Rolland, Hasenclever

*Panajiotis Asimopoulos*

Ана Б. Ћосић<sup>1</sup>*Београд*

## ХЛЕБЊИКОВЉЕВ РАТ У МИШОЛОВЦИ

Авангарда нуди збир подсистема који својом појавом пружају представу актуелне стварности, одређени *Zeitgeist*, који застрашује својом појавом. Својим стваралаштвом један од авангардних руских уметника, Велимир Хлебњиков, додирује спорне сфере човековог живота. Он свесно преплиће друштвене и уметничке феномене. Отвара димензију стварности у којој се човек као такав пита да ли је изопачен његов *Weltanschauung* или он сам. Својом поемом *Рат у мишоловци* Хлебњиков је истакао многе појединости везане за људску психу, истрзану (руску) стварност која застрашује савременог човека.

*Кључне речи:* Хлебњиков, футуризам, рат, Русија

### Хлебњиков у књижевном систему

Авангарда је велики систем у уметности двадесетог века који обухвата многе правце. Једном од тих праваца, названом футуризам, припадао је Велимир Хлебњиков (Велимир Хлебников). Хлебњиков је предводио овај уметнички покрет, инспирисан европским, прецизније, италијанским футуризмом са Запада и чврсто утемељен на руској мисли и менталитету, с тим што треба имати на уму да је Маринетијев (Filippo Tommaso Marinetti) футуризам дочекан на нож. Чињеница да је футуризам струја авангардног, револуционалног отпора према строгом академизму и чврстим правилима поетике, али и према политичком систему који је владао великом руском земљом, води томе да се кроз дела уметника чује дубоки глас који позива на разумно поимање стварности, глас који буди из пасивне уљуљканости у строги политички систем и отвара очи обичном човеку који га слуша.

Стога се може рећи да је Хлебњиков револуционар у руској књижевности и утемељивач стила који је оставио дубог траг у руском двадесетом веку. Он је и револуционар антиратног стиха, који своје мисли препуне дубоког противљења рату, упечатљиво изражава поемом *Рат у мишоловци*. Својим делом Хлебњиков додирује клиске сфере човековог живота. Он свесно преплиће друштвене и уметничке феномене.

Отвара се питање да ли је тријумф зла у двадесетом веку резултат изопачене свести човека или његове суштинске природе. Речима Валтера Бењамина (Walter Benjamin), уметничко дело које ствара авангардни уметник престаје да буде уметност и постаје метак који погађа посматрача. Погађа његову изопачену свест или његову суштинску природу? Изгледа да Хлебњиковљева оштрица има две мете и у центар погађа обе.

1 ana@cosic.in.rs

## Футуризам у Русији

Мила Стојнић (1994: 110) наводи како су се истовремено са акемистима на сцени руске поезије појавиле групе песника које су се радикално супротстављале погледима на дотадашњу уметност и које су објавиле потпуни рат дотадашњој традицији. У питању су футуристи. Њих су предводили Владимир Мајаковски (*Владимир Владимирович Маяковский*), Велимир Хлебњиков, Давид Бурљук (*Давид Давидович Бурлюк*), Николај Бурљук (Николай Давидович Бурлюк) и други. Ово су уметници којима су „академизам и Пушкин неразумљивији од хијероглифа“ (Торе 2001: 93), каже се у манифесту Шамар друштвеном укусу. То су уметници који покушавају да реформишу језик у поезији, оживе речи и прошире поље свога деловања.

Кубофутуризам је подигао праву „револуцију у поезији“ (Андрић 1939: 11). Његов највећи представник је један – како су га неки критичари називали – „генијални кретен“ и „бескомпромисни футуриста“ (Ibidem), Велимир Хлебњиков, чије стварање футуристичке уметности представља одговор на време у коме живи и на актуелни недостатак разума, што је био случај и са немачким дадаистима с почетка двадесетог века. Ако је дада-уметност, по Цариним (Tristan Tzara) речима, „највећа подвала века“ (Беар, Карасу 1997: 148) на Западу, онда је Хлебњиковљев футуризам највећа антиратна књижевна пропаганда Истока.

### Велимир Хлебњиков

Велимир Хлебњиков је представник футуризма, филозоф математике, логике и времена. Александар Флакер (Aleksandar Flaker) га назива најоригиналнијим песником руске авангарде који „пориче урбану цивилизацију“ (1986: 110). За Мајаковског, Хлебњиков је био „Колумбо нових песничких континената“ (Јовановић 1978: 359).

В. Б. Шкловски (Виктор Борисович Шкловский) у есеју Књижевност и кинематограф у Руској књижевној критици (1946-66: 254) каже како је традиција Хлебњикова мрачна и замршена, као и да се доста ослања на шишковисте<sup>2</sup>. По угледу на њих и Хлебњиков је стварао своје неологизме. Флакер (1965: 152) наводи како се овај руски футуриста, пријатељ Мајаковског, супротстављао нормама које су у руском језику, по узору на француску синтаксу, градили Пушкин (Александр Сергеевич Пушкин) и Толстој (Лев Николаевич Толстой).

Хлебњиков се често загледа у вирове словенске митологије и велику инспирацију види у црногорском језику. Творац је многих неологизама и непрекидно се играо семантиком и фонетиком језика, водећи се својом математичком логиком. Он је, тражећи исконске словенске корене, стварао бескрајно много низова псеудоархаичних изведеница (Флакер 1965: 152). Ова књижевност оријентише се на „реч као такву“ (Флакер 1965: 152), што представља лозинку руског футуризма. Тако настаје посебан, ирационални језик<sup>3</sup>, којим су певане песме Хлебњикова, Кручониха (Алексей Елисеевич Кручёных) и Каменског (Алексей Василье-

2 Шишковисти су, објашњава Шкловски (1946-66: 342), кружок присталица конзерватизма у руском књижевном језику почетком 19. века, назван по свом вођи, адмиралу Шишкову. Они су се, као и Хлебњиков, каже Шкловски (Шкловски 1946-66: 342), ослањали на црквенословенске, „црногорске“, архаичне елементе у руском језику.

3 Више о овом ирационалном језику у есеју Звездани језик који је написала Дубравка Ораић у Појмовнику руске авангарде, свезак 1 (Загреб: Графички завод, 1987).

вич Каменский). У оваквим поступцима назире се отпор према правилима у језику, али и према правилима које настају у друштву вођене гвозденом руком капитализма. Тај отпор карактеристичан је и за друге европске покрете авангарде.

Већ се на примеру немачких дадаиста могло уочити да је одређивање жанра код авангардних писаца понекад веома тешко. Курт Швитерс<sup>4</sup> се, на пример, често креће на путањи између прозе и лирике. Спољне одлике лирике не налазе се у неким текстовима које Швитерс сврстава у песме. Такав је случај са приповећком *Die Zwiebel. Merzgedicht* 8<sup>5</sup>, *Der Gefangene*, *Das große Dadaglutten*, и тако даље. Код других се стихови прожимају са прозним текстом, као што је то *Von hinten und von vorne zuerst* и *Mordmaschine* 43. Ови текстови нису јединствени, не поседују идентичне одлике и зато се не могу сврстати у једну групу. Стога је и јединствена анализа немогућа. Тако би се и Хлебњиковљево дело Зангези, према формалним структурама могло сврстати у драму, а Јуриј Тињанов (Юрий Тынянов) га сматра романом, наводи Мила Стојнић (1999: 171). Зангези је написан делом у есејистичкој прози и делом у драмском дијалогу у стиху. Хлебњиков се, међутим, сам потрудио да објасни жанровску одређеност свога дела. Он каже да се то дело „само од себе излило“ (Ibidem) и као такво није га могуће ставити у границе једног жанра, па је сам именовao нови жанр: натповест или заповест, тј. нешто што долази после приповетке (Ibidem). Овај жанр нема ни узора ни потоњег ученика.

### Језички експеримент

Алексеј Кручоних (Донат 1985: 20) наводи нова, дадаистичка начела стваралаштва, која се готово у потпуности поистовећују са језичким експериментом код немачких дадаиста:

1. Престали смо гледати на творбу речи и њихов изговор према граматичким правилима, почели смо у словима гледати само усмеравајуће правце речи. Ми смо уздрмали синтаксу.
2. Почели смо речима давати значење према њиховој нацртној и фонетској карактеристици.
3. Схватили смо удео префикса и суфикса.
4. У име слободе особног случаја – негирамо правопис.
5. Карактеришемо именице не само према придевима (као што се претежно радило до наше појаве), већ и другим врстама речи, као и појединачним словима или бројкама.
6. Из употребе смо избадили интерпункције – тако је по први пут истакнута и спозната улога – масе уметности речи.
7. Прихватамо самогласнике као време и простор (значај усмеравања), сугласници су – боја, звук и мирис.
8. Разорили смо ритам. Хлебњиков је истакао песнички ритам обичне говорне речи. Престали смо тражити ритмове у приручницима – сваки покрет рађа за песника нови слободан ритам.
9. Разрадили смо предњу (Давид Бурљук), средњу и обрнуту риму (Мајаковски)
10. Богатство песничког речника је његово оправдање.
11. Сматрамо реч створитељем мита. Умирући, реч рађа мит и обратно.

4 Швитерс је представник дадаизма у Немачкој и зачетник једног огранка даде, који је назван *Merzbau*.

5 Швитерсове приповетке нису преведене на српски језик, те су због тога наведене у оригиналу.

12. Налазимо се у власти нових тема: опевали смо непотребно, бесмислено, тајну свемоћне ништавности.
13. Презиремо славу, позната су нам осећања непостојећа до нас.

Даље читамо (Стојнић 1994: 111): „Разградили смо синтаксу, не гледамо више на грађење и изговор речи по граматичким правилима; речима одређујемо садржај по њиховим графичким и фоничким карактеристикама; престали смо да тражимо метричке облике по уџбеницима...“

Реченица футуриста ствара сопствени свет са својим законима и самосталним системом. Хлебњиков је, под утицајем француских симболиста, првенствено песника Рембоа, спајао гласове руског језика према утиску који у њему изазивају боје. Тако је глас „з“ њега подсећао на плаву боју, глас „п“ на црну и тако даље (Стојнић 1994: 112).

Поред тога што је спајао гласове и боје, Хлебњиков је познат и по такозваној унутрашњој деклинацији, која представља замену гласа у коренском делу речи, а овим стваралаштвом доминира спој звука и броја, дакле поезије и математике.. Он је, склапајући синтагме и реченице са унутрашњом деклинацијом, у суштини „помоћу хомонима варирао мелодијску тему“ (Стојнић 1994: 112). Ова појава присутна је у његовим песмама *Бајање смехом* и *Песма Мирјаза*, али и у многим другим. Футуристички песници често су спајали речи, нису пратили семантику и тежили су алитерацији, асонанци, еуфонији и хармонији. Такви низови речи су, по њима, откривали унутрашње стање ствари и унутрашњу енергију којом одишу ове комбинације гласова и речи.

Авангардни ствараоци имали су доста додирних тачака. Тако, на пример, Хлебњиков сматра да између речи које се читају исто и са леве и са десне стране, постоји нека дубока, ирационална веза. Исти механизам уочљив је и код немачког дадаисте из Хановера, Курта Швитерса (Kurt Schwitters). Занимљиво је писмо Курта Швитерса упућено пријатељу и сараднику Хансу Арпу (Hans Arp) – *Kurt Schwitters an den Schweizer Dadaisten Arp. Brombeeren* (Schwitters 1974: 47). Он га започиње вицкастом игром речи: „lieber pra!“ Волео је да се игра палиндромира, па је Арпово име читао уназад, слично као што је то урадио са именом свога града – ХаНОВЕР – други део речи је читао уназад, тако да је Хановер означавао речју „Ревон“, а волео је и име А-Н-Н-А<sup>6</sup> јер се исто чита и с једне и с друге стране – оно је „двострано сукцесивно, јер хода једнако и на рукама и на ногама“ (Станаревић 1998: 43). Ово је обраћање које Швитерс започиње смисленим језиком, пратећи сва правила језичког механизма. Пита се, затим, чему писање великих слова и престаје да их користи. Затим ставља знак питања изнад интерпункције, које се више не придржава и даље не користи никакве интерпункцијске знаке. Полако се одриче смисла онога што пише, и на крају губи и речи, остају само низање слова на крају којих стоји фуснота и објашњење како је аутор добио напад беснила и претио генералним штрајком уколико га буду приморавали да опет пише о *Kuhgewitter*<sup>7</sup>. Своје писмо Швитерс завршава потписом *kuwitter*. Игра речима је очигледна. Виктор Жмегач пореди ово одвајање од синтаксички прегледне реченице са „асоцијативним бунцањем у сну“ (Жмегач 1986: 202). Овај дадаистички став према језику донекле одражава и футуристичке тенденције пре-

6 Anna је име Швитерсове јунакиње из програмске песме дадаизма под насловом *An Anna Blume*

7 „Kuh“ на немачком језику значи „крава, а „Gewitter“ невреме.

ма стварању неких „инкоherentних аморфних стихова и строфа“ (Стојнић 1971: 94), које су приказивале право стање ствари у том времену – хаос.

Циљ им је био стварање новог језика и новог стила, који ће се знатно разликовати од ранијег, а зарад тога морали су „по сваку цену да траже нов метар и нов ритам, нову тоналност и нове могућности римовања, јер ће само помоћу новог начина она (поезија) бити у стању да проговори на новом језику“ (Брјусов 1959: 116–117).

Оно што је карактеристично за предводника футуризма, Велимира Хлебњикова, јесте његова тежња да што боље упозна словенски југ преко културе и литературе. Он зато пише да треба „наћи волшебни камен за претварање свих словенских речи једних у друге,“ (Стојнић 1988: 55). Хлебњиков је долазио у контакт са словенским језицима преко познавалаца прилика у земљама, културама и књижевностима словенског југа, као и личним изучавањем ових језика, а у додир са српским језиком дошао је, каже Мила Стојнић, преко Марије Константиновне Тимофејеве, која је као удовица његовог ујака провела неколико година у Црној Гори као васпитачица кћери црногорског краља Николе. Доступан му је био и Вуков *Рјечник*. Остало је забележено (Стојнић 1988: 56) да је Хлебњиков читао у оригиналу баладу *Зидане Скагра* и народну песму *Смрти мајке Југовића*.

### Рат у мишоловци

Русија у којој Хлебњиков живи и ствара, она Русија која је „хиљадама хиљада слободу дала“ (у песми *Ја и Русија*), велика је позорница на којој су се одвијали битни историјски, политички, економски и социјални догађаји. То није време ни простор које је држало песника, а понајмање оваквог авангардног бунтовника, уљуљаног у безбрижност и задовољног системом у коме живи. Таква друштвена позадина условљава и многе аспекте његовог стваралаштва. Зато он пише из Царицина, где се налазио његов 23. резервни пук: „Ја сам у меком заробљеништву дивљака прошлих столећа. Осећам да су некаква дивна добра и дворци моје душе ишчупани, сравњени са земљом и порушени“ (Хлебњиков 1964: 15). Разна превирања, завршетак вишевековног царистичког периода, долазак Бољшевичке партије, грађански рат и припремање Русије за стварање Совјетског Савеза утицали су свакако на *Weltanschauung*<sup>8</sup> и стваралаштво уметника.

Изразито антимилитаристички настројен, он пише стихове у песмама које неретко не носе наслов:

„Ако претворим човечанство у сат  
И покажем како казаљка столећа диже се,  
Зар неће из нашег времена ишчезнути рад,  
Излетети к’о непотребна ижица?  
Тамо где је људски род  
шуљеве стекао,  
Миленијума седајућ’ у фотеље уске,  
Да из будућности слутим,  
Ја бих вам рекао,  
Сне своје прекољудске.“

8 *Weltanschauung* је термин који уводи немачки филозоф језика Хумболт (*Alexander von Humboldt*). Означавача, у најужем смислу, поглед на свет, поимање стварности.

Хлебњиков навија да „земљиних председника банде буду бачене глади страшној“, како би земља коначно била „безнаредбована“ и „слободна од глупости старих поколења“. Оно што је страшно, и што Хлебњиков предосећа, најбоље се описује стихом из поеме *Рат у мишоловци*, када каже: „Док фигуре миче, мат ближи му све више.“ Тако размишља Хлебњиков док „ратови долазе и кључају зрневље из његових руку“ (Рат у мишоловци). Он жели да рату, зељном крви, што гази плићаком, викне „Та долина није твоја!“ (Хлебњиков 1964: 15). *Рат у мишоловци* је наглашено антиратна поема која предочава стравичну аутодеструктивну судбину људи у рату. Хлебњиков апелује, позива људе на разум и ставља акценат на апокалиптичну слику предстојећег времена када каже:

„Схватите, људи, постоји стид, он стиже,  
Неће вам ни у шумовитом Сибиру бити довољно штака.  
Или позовите са острва Фици,  
Црне учитеље мрака,  
И годинама изучавајте науку,  
Начин на који треба јести људску руку.“

Језивим приказима додаје још језивије мисли: „То смрт одлази да пописује црве прехрамбеног изобиља.“ Он такође пише: „Ја верујем да ће једном „Напред!“ узвикнути Алах или Буда голи.“ Хлебњиков види гробља велика као престонице и спремну мишоловку која пулсира и чека свој плен, док људи падају као киша, док и сама смрт губи снагу и замара се до толике страхоте. Као једини излаз из стварности, који је опет сам по себи апсурдан, бесмислен, кафкаескан, приказује се – сан који доноси слободу, а

„Слобода долази гола, на срце баца руже,  
Идући с њом у корак  
Небу говорим „Друже!“

Бодлеровска шума симбола протеже се целом поемом, а над њеним обронцима лелујају језиве авети које осликавају поремећени разум и поимање стварности изобличено страхотама рата. Јавља се ванпросторни и ванвременски осећај изгубљености, губитка себе и измицања саме егзистенције и тај осећај је присутан у стваралачким подухватима уметника од германског Запада до руског Истока. Иако је рат вођен између ова два суштински различита света, различита по језичким системима и, самим тим, по перцепцији стварности, кроз дела се протеже заједничка нит: бесмисао међусобне борбе. Те везе су изгледа свесни само уметници кобног двадесетог века. Оно што је Румун Тристан Цара поручивао из Цириха, то су зенитисти на челу са Љубомиром Мицићем поручивали са Балкана: „Наша патничка генерација изумире. Она је сва прегажена и уништена. Сабласт црвене фурије рата ископала је својим злочиначким панцама гробља за све нас – за милијуне људи. Један мртвац на два војника. Не заборавимо никад да је убијено тринаест милијуна људи у прошлом деценију, од беде умрло десет милијуна, а ослабљено 150 милијуна. А ми што оштадосмо као последња стража, носимо заједнички бол под срцем, заједничку душу очаја, заједнички протест: Никада више рата! Никада! Никада!“ (Мицић, 1921: 1). Исту поруку преноси и Хлебњиков, али речи нестају у вакууму незнања. Као да се идеја о миру разбија о свест народа који из неког разлога не може да разуме суштину конфликта. На тај начин Брехтова (Bertolt Brecht) Мајка Храброст аветињски испливава у облику људи на улици, свакодневних, уплашених, распамећених, али и искварених.



Бертолд Брехт је, проучавајући функционисање капитала, суштину рата видео као намерно изазвану кризу зарад стварања новог простора за стицање капитала (Крстановић 2008: 152). Капиталистичко поимање живота дало је примат економској сфери која доминира у свести и међу инстинктима. С друге стране, фуруриста Маринети рат посматра као прилику за настанак нове архитектуре, нове апаратуре, мегаломанских техничких подухвата. Он у демонској величини рата види уточиште нове естетике. За Маринетија је филм „најдинамичнији људски медијум изражавања“ (Грау 2008: 145) јер може да обједини традиционалне облике уметности и медија и највише утиче на чула. *Рајн у мишоловци* је филм без чулно опипљиве слике, али то је филм чији се тон гласно расипа широм велике Азије и мале Европе, филм чије слике које призива остављају болан жиг на затегнутој кожи евроазијског тела у агонији.

Рат води у смрт – то је јасно. Делује као да је Хлебњиков те чињенице наглашено свестан, готово видовњачки, мрачно, мистично, предосећа уништење и позива човечанство на живот и свест, позива људе да цене сваки дах који удахну и сваки мирис који осете – добронамерно, свезналачки, дубокоумно и гласно.

### Закључак

Залазећи дубље у историју двадесетог века, разна превирања, разарања, догађаје који се не могу превидети и који су управљали историјом прошлог века, сасвим је оправдана појава авангарде као уметничког система који је представљао вентил и једини кутак где то разарање није могло бити погубно. Уметност делује као одраз актуелних дешавања, али и као избављење из овог света који пружа једну језиву слику садашњице. Авангардни покрет кубофутуризам у име тог избављења нуди слободу уметнику да се изругује суровој реалности и да превреднује све дотадашње академске и уштогљене вредности. Футуризам као крик побуне људи који нису пристајали на сервиране наредбе, које су морали да испоштују како би се уклопили, изразито јако је одјекнуо у стваралаштву Велимира Хлебњикова, у његовом односу према отаџбини, према смислу, постојању и свему што га окружује. Овај стваралац је ставио свој краљевски печат на почетак двадесетог века, што представља велики допринос светској књижевности и уметности.

### Литература

#### Примарна:

Сибиновић 2007, М. Сибиновић, *Антиологија руске лирике, X-XXI век, књига II, прва четвртина – средина XX века (авангарда и социјалистички реализам)*, Београд: Paideia  
Хлебњиков 1964: В. Хлебњиков, *Краљ времена Велимир I*, Београд: Просвета

#### Секундарна

Алексић 1978: Д. Алексић, *Дада џанк*, Београд: Нолит.

Андрић 1939: Н. Андрић (ед.), *Руска лирика од Пушкина до наших дана*, Загреб: Забавна библиотека

Беар, Карасу 1997: А. Беар, М. Карасу, *Дада: историја једне субверзије*, Сремски Карловци-Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића

- Брјусов 1959: Ј. Брјусов, *Поезија и револуција*, Београд: Култура
- Торе 2001: Г. де Торе, *Историја авангардних књижевности*, Сремски Карловци-Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића
- Донат 1985: Б. Донат, *Анџологија дадаистичке поезије*, Нови Сад: Братство – Јединство
- Флакер 1997: А. Флакер [ет ал.], *Авангарда, Теорија и историја појма*, Београд: Народна књига.
- Флакер 1946-1966: А. Флакер, *Руска књижевна кријка*, Загреб: Напријед
- Флакер, Мулић 1986: А. Флакер, М. Мулић, *Руска књижевност*, Загреб: СНЛ
- Флакер 1965: А. Флакер, *Руски класици XIX стољећа*, Загреб: Школска књига
- Грау 2008: О. Грау, *Виртуелна уметност*, Београд: Слио
- Јовановић 1978: М. Јовановић [ет ал.], *Руска књижевност, књига II*. Београд-Сарајево: Свјетлост-Нолит
- Крстановић 2008: А. Крстановић, *Еволуција поимања вриједности човјека у свјетлу њемачке књижевности. Корази, часопис за књижевност, уметност и културу. Свеска 7-8*
- Мицић 1921: Љ. Мицић, *Човек и Уметност. Зеница, број 1*: страна 1 .
- Schwitters 1974: К. Schwitters, *Das literarische Werk, Herausgegeben von Friedhelm Lach, Band 2, Prosa 1918 - 1930*, Köln: ДУМОНТ
- Станаревић 1998: Р. Станаревић, *Монџажа, авангарда, књижевност*. Београд: Народна књига Алфа
- Стојнић 1971: М. Стојнић, *Руска књижевност XX века*, Сарајево: Завод за издавање уџбеника
- Стојнић 1988: М. Стојнић, *Јужнословенске теме Велимира Хлебњикова*, Београд: Филолошки факултет
- Стојнић 1994: М. Стојнић, *Руско-српска књижевна преближања*, Београд: Завет
- Стојнић 1995: М. Стојнић, *Руски авангардни роман*, Београд: К. З. Звездара, НБ "Вук Караџић", Пред. „Апостроф“, Пред. „Сприут“
- Зборник радова са научног скупа од 11-13. IX 1999. Књижевност и историја IV, Историјски роман код Словена. Ниш 2001.
- Жмегач 1986: В. Жмегач, *Њемачка књижевност*, Загреб: СНЛ

## HLEBLJIKOV KRIEG DIE MAUSEFALLE

### Zusammenfassung

Die Avantgarde bietet eine Reihe der Subsysteme, die eine Vorstellung der aktuellen Wirklichkeit geben. Diese Wirklichkeit enthält den Zeitgeist, der mit seiner Gestalt erschreckt. Welimir Chlebnikow, einer der russischen Künstler der Avantgarde, berührt mit seinem literarischen Schaffen die umstrittenen Sphären der menschlichen Existenz. Bewusst verbindet er gesellschaftliche und künstlerische Phänomene. Chlebnikow öffnet eine Dimension der Wirklichkeit, in welcher der Mensch an sich eine wichtige Frage stellt, ob er selbst oder seine Weltanschauung abartig sei. Mit seinem Poem *Der Krieg in der Mausefalle* betont er viele Einzelheiten, die in der Verbindung mit der menschlichen Psyche und mit der erschreckenden verzerrten (russischen) Wirklichkeit stehen.

*Schlüsselwörter:* Chlebnikow, Futurismus, Krieg, Russland

Ana Ćosić

Јелена Ђукић<sup>1</sup>  
Нови Саг

## СУСРЕТИ ПОЕТИКА ВЛАДИМИРА МАЈАКОВСКОГ И ВЕЛИМИРА ХЛЕБЊИКОВА

Представници руске авангарде Мајаковски и Хлебњиков унели су новине у језик руског књижевног футуризма. Циљ овог рада јесте да осветли борбу коју воде *светови разума и звукова* кроз магијско-бајковите текстове Велимира Хлебњикова, која доводи до поделе на *ствараоце* и *кориснике*, а који даље откривају нове слојеве авангардне поезије. Залажући се за *плакајносни речи* Мајаковски себе ставља у улогу градитеља у уметности, који ће и *прости* речи са улице и неологизме ангажовати у футуристичкој поезији. Означен као непожељан *стири уметнички инвентар* унапређен је стварањем нових речи од постојећих корена кроз својеврсну језичку трансформацију која удара шамар постојећем друштвеном укусу. Компаративном методом покушали смо да утврдимо значај и функцију степенастог стиха карактеристичног за стваралаштво руског књижевног футуризма (као пандан техничкој револуцији и брзом темпу живота), реализованих метафора, *заумног језика* и нових видова језичког израза које налазимо у поезији Владимира Мајаковског и Велимира Хлебњикова.

*Кључне речи:* футуризам, авангарда, степенести стих, *заумни језик*, футуризам у сликарству

### Футуризам

Футуризам је отпочео свој живот у уметности и култури XX века. Јавио се, најпре, у Италији као правац изразито авангардне атмосфере, отворен ка стваралачким иновацијама. Са изузетном вољом усмереном ка промени света, инсистирао је на радикалном отпору према свему што је старо, прихватајући само оно што је окренуто ка будућим тежњама.

Филип Томазо Маринети, са групом италијанских писаца, објавио је *Манифест футуризма* у париском часопису *Фиџаро*, 22. фебруара 1909. године. Бунтовно и изазивачки, футуристи су успели да у једанаест тачака изнесу основне елементе своје доктрине. Тај књижевни и уметнички покрет са израженим политичким тежњама настојао је да опева енергичност и неустрашивост, љубав према опасности, истичући као важне елементе своје поетике: храброст, дрскост и револт. Апологија агресивности изражена је кроз шамар и удар песницом. Све је у циљу прилагођавања брзини новог времена које кроз техничку револуцију незадрживо напредује.

Поезија у таквом амбијенту не сме да мирује. Она је позвана да прославља рат, *хиџијену светиња*, рушилаштво, изузетне идеје, као и презир према женама. А посебна пажња биће упућена масама као делу индустријски развијеног друштва из кога израста нов, футуристички човек.

Као одговор на италијански футуризам у Петрограду се 1911. године формирала група егофутуриста, са Игором Северјањином на челу. Та група се зала-

1 helenadjukic@yahoo.com

гала за душу као једину истину, за трагање ка новом без одбацивања старог, за смелост у песничким сликама које ће се изражавати кроз стилске фигуре: епите-те, асонанце и дисонанце; за лексичку разноврсност и борбу против стереотипа.

Три године после италијанског манифеста, у Русији се јавља још једна група футуриста обележена као кубофутуристи. Њихов манифест појавио се под насловом *Шамар друшћивеном кусу*. Међу његовим члановима нашли су се песници и сликари: Велимир Хлебњиков, Владимир Мајаковски, Давид и Николај Бурљук, Јелена Гуро, Александар Кручоник, Бенедикт Лившиц и Василиј Кандински. Залагали су се за нову уметност, истичући да су они једини представници исте па су, у складу са тим, устали против постојеће књижевне традиције. За те носиоце мисли новог доба Пушкин и Академија били су неразумљивији од хијероглифа, а сам Пушкин, Достојевски, Толстој, као и многи представници класичне књижевности, морали су бити збачени са *пароброда садашњице*. Залагали су се за приказ мужевне душе савремености, за увећање речника новим речима, за велику мржњу према постојећем језику, говорећи да са висине облакодера гледају у ништавило прошлости (Богдановић 1963: 44–45).

Руски футуристи су на свој начин прихватили италијанске идеје. Прилагођавали су их себи и датим околностима. Руси су били за ударац упућен малограђанској култури, моралу, укусу, постојећој традицији, за рушење које ће, после рушилачке фазе, прећи у неимарство, док су Италијани дозволили да уметнички значај остане у сенци социјално-политичког стања.

Док је револуција бодрила на барикаде, футуристичка мисао је узвикивала: Песници, на улице! Опште задовољство у уметности наступа са изношењем књижевности из прашњавих библиотеке на огаде, сликарства из атељеа на пољане, музике на тргове. Отворене су *песничке двери* како би песници постали пријемчиви и доступни обичном човеку. Наступа естрадни живот уметности, кроз агитацију, говорништво, позиве и турнеје. Њихв глас је звучан и моћан попут Јерихонске трубе, која руши зидине града званог Прошлост.

### Новине у лексици руског футуризма

Тежња да се напусте утврђене норме, како у књижевности тако и у уметности, усмерила је пут руског футуризма ка новим видовима песничког израза. Омогућила му је авангардну концепцију поетске мисли која, у много чему, надраста и сам футуризам. Стварање *новог језика* има своју основу у ставовима руског *будеиљанства* које пропагира не само будућег човека, као весника будућих хтења, већ и слободу стваралаштва. Тако конципирана слобода превазилази границе рационалног и успоставља нов вид језичког изражавања.

Велимир Хлебњиков је са Алексејем Јелисејевичем Кручонихом развијао трансментални *заумни* песнички језик, чији је акценат стављен на семантичке целине. Оне су добиле на значају управо зато што су алтернирале звуковне карактеристике појединих речи, допуштајући да асоцијације направе везу између звука и садржаја. Сматрајући да им претходна песничка традиција није оставила много вредног лексичког инвентара, који би представљао њихов *језик с оне стиране разума*, Хлебњиков упућује на следеће: „Увек, приметивши како стари стихови одједном бледе када будућност, скривена у њима, постаје данашњицом, схватао сам да је домовина стваралаштва будућност. С те стране дува ветар богова речи“ (Хлебњиков 1964: 322).

Хлебњиковљеви филолошки експерименти били су својеврсни покушаји повратка изворима руског језика. Његове теорије почивају на представи о речи-ма као „расцветалим пупољцима које теже ка небу, по закону пролећне силе“, у чему „се и састоји оно стваралачко, оно што опија код младих праваца“ (Сибинић 1995: 180). „Језик позајмљен из прашњавих библиотека, као и онај скинут са лажних чаршава свакодневице, туђ је а не свој језик у служби разума слободне. *И ја имам разум – виче она; Ја нисам само тело; Дајте ми јасно артикулисану реч, скините појез са мојих усана.* Пуна ватре у блиставој одећи цветова крви, она узима у зајам овештале, умрле речи, али на прашњавим жицама зна да одсвира песме радничког журиша... Мужевно кличе: *Нека!* Он смело иде у време... У њему се ја садашњости моли себи у будућности“ (Хлебњиков 1964: 323).

Ту је реч нова, устрептала која тежи да се ослободи окова прошлости, водећи отворен дијалог са новим временом. Језик Пушкина и његових савременика футуристима је далак, језик руских симболиста је превазиђен као магловит и халуцинантан, а *заумни језик* је надахнут и превише оригиналан да би био спутан утврђеним нормама језичког израза.

У извесном смислу *заум* је претходница надреалистичких убеђења. Јавља се дванаест година пре Бретоновог *аутомајског писанга* и представе о психичком аутоматизму као предуслову за надреалистичко стварање. Али, у односу на надреалистички језик, *заумни језик* не само да није застарео већ је и модернији од њега.

Иако сама појава *заумних* речи подсећа на модерну лексичку бајку где се „ономатопејски жаргон словенског порекла укратио са панлингвистичким тежњама“ (Де Торе 2001: 92), *заум* представља емоционални језик који можемо срести у свакој бајалици. Као такав, поседује аутономност која му омогућава да постане легитиман са разумским језиком. У том емоционалном и песничком језику долази до изражаја језичка функција комуникације која валидно илуструје објаве маси усмеравајући исказивање на израз, тако да сам израз постаје носилац поетске мисли, њен пропагатор, а веза између звуковне и семантичке стране у том случају је приснија.

Под појмом *образица новаторства у језику* Хлебњиков на велика врата уводи етимолошке неологизме у *будејљанску* књижевност. Његов став да од старих и већ излизаних речи и фраза треба да се створе посебни лексички скупови означавао је својеврсно васкрснуће речи. Сам поступак се састоји у следећем: „Ако имамо пар таквих речи као што су *дворићи* и *творјићи* а знамо за реч *дворјани*, можемо направити реч *творјани* – творци живота. Или, ако познајемо реч *земљорадник*, можемо направити реч *времорадник*, *времеорач*, тј. назвати директном речју људе који исто тако обрађују своје време као што земљорадник обрађује своју земљу...“ (Хлебњиков 1964: 335).

Мајаковски наступа са уверењем да су песници народне вође које предказују будуће стање али и слуге народа, које добро послушкују њихове жеље. Због тога, песници треба да стварају стихове у виду објаве маси. Песник постаје декламатор изложених ставова, јавни трибун који се обраћа широком аудиторијуму. Његов језички израз темељи се на уверењу да је наступило ново, модерно време које тражи нове видове изражајности уверавајући нас да су старе речи, заједно са старом поетиком, одвећ препознатљиве и превазиђене да би се поново употребљавале. Сматрајући да су њихови *очевидни* симболисти ишли ка речи-симболу футуристи ће ићи ка речи-циљу, која неће правити разлику између реченог и онога што се желело рећи.

Позната наклоност Мајаковског према говорништву и агитацији смештала га је у најразличитије просторе јавног окупљања где је он могао да представља, до савршенства доведене, своје таленте глумца и говорника. Када му се, приликом једне књижевне вечери, неко из публике успротивио речима: „Не, ни моја деца неће вас разумети и никада вас неће читати! Мајаковски је тренутно одговорио: Откуд знате да ће се ваша деца изметнути на тату а не на маму?“ (Перцов 1947: 144). Није било могуће, такве одговоре Мајаковског опонашати или препричати. Они су се преносили као фолклор.

„Реч Мајаковског квалитативно је друкчија од свега што јој претходи у руској поезији – и ма колико се успостављала генетичка веза, структура његове поезије је дубоко својеврсна“ (Јакобсон 1978: 68). Реч је, заправо, оживела. Она води дијалог како са читаоцима, тако и са аутором, епохом. И, докле год се чује њен глас постоји могућност да од те силине проговори, чак, и немушта улица (Мајаковски 1997: 25).

Графичко издвајање речи, где она сама добија *ново семантичко опшерећење* (Флакер 1976: 222), визуелно је представљено кроз степенести стих. Читава уметност речи прецизно је сложена у форму изломљеног стиха, која ће постати карактеристична за руско авангардно песништво. Издвојене речи имају тенденцију да нагласе исказ синтагми које су им претходиле. Некада се налазе у улози резимеа а некада у виду објашњења претодних исказа. Иако су стихови носиоци мисли, речи су њихови представници. Због тога реч, поново, добија на значају.

Мајаковски је у својим поемама користио степенести стих, кроз који је, заправо, примењивао поступак монтаже. Сергеј Ејзенштајн, као представник авангарде руске кинематографије, објашњавао је њено значење: две било какве сцене кад се поставе јадна поред друге неминовно се сједињују у нову представу која настаје из те конфронтације, означавајући нови квалитет посматраног објекта. Али, то није само одлика кинематографије, већ појава са којом се срећемо сваки пут при супротстављању двају чињеница, појава или предмета.

Мајаковски је тежио Хлебњиковљевим идејама заумног језика али на овоземаљски начин. Његова величина је у наговештајима. Служећи се њима, Мајаковски ствара читав низ реализованих метафора и хипербола, које постају основни вид изражавања за поеме овога песника. Мада су руски симболисти били мајстори у стварању метафоре, можемо приметити да основна разлика између футуриста и симболиста лежи у томе што су симболистичке метафоре више упућене на суштину идејности и појавности, изражене кроз амбивалентност осећања, док су метафоре руског футуристичког песништва упућене на материјални свет и његову реализацију.

Метафоричне асоцијације Мајаковског изражене су кроз конкретне слике. Неке његове поеме носе у свом имену такве метафоре: *Облак у панталонама*, *Флауша-кичма*, *Пшичица божја*. Има метафора које исказују суштину његовог бића, као што су: *жилава жрдосија* или *дугачак и масшан виц*, док се Хлебњиков, са друге стране, представља као *излишна керефека*.

Подједнако снажне као метафоре Мајаковског јесу и његове алегоричне слике: поноћи која коље, канделабара који се *цереце и ржу*, живаца у улози полуделих болесника, хотела који *разјапљује своја широка устиа*, речи које *излећу као голе просишишуйке* из пожаром захваћене јавне куће, *прождрљиве улице*, итд. Такве фигуре који удахњују живот мртвим и, у основи, непокретним стварима имају у себи и хиперболично виђење стварности.

У трагедији *Владимир Мајаковски* приказан је унутрашњи живот човека у коме препознајемо самог песника. Овде је људство поражено. Оно је мало и безначајно, чини само *прајорце на ноћној кайици бога*. Персонификован је приказ сокака који се појављује као непослушни улични момак, засуканих рукава, жељан туче. Трг је, опет, напет од спољашњих збивања. Сведочећи о њима, безразложно прима учестале ударце осветољубиве улице у свој слаби стомак. Чудни људи су становници овог града: човек са мачкама, човек са два пољупца... А песничкова туга је упоређена са *сузом на њушки расиплаконе кучке*.

Будући да је био склон хиперболизацији песничких слика, Мајаковски је хиперболе третирао на посебан начин. Оне за њега нису биле фигуративно преувеличавање песничке стварности, већ више исказивање грандиозности и неподесне, предимензиониране величине која тражи своје место у простору и времену.

Полазећи од тога да су у језику скривене многе истине, Хлебњиков жели да те истине учини доступним. Сви људи овога света имаће увид у њих када се створи заједнички језик, нека врста Заменхофовог есперанта, који ће бити разумљив целој планети. Можда ће подсећати на *зангези* – звездани језик који се бави својеврсним неимарством речи, као неки градитељ нових здања. Можда ће писмени знаци тог језика бити „неми новац на пијацама разговора“ (Хлебњиков 1964: 331) али, од самих речи се тражи:

„да постану погодне за приче.  
Ви и не знате да су моје речи –  
Бог што у кавезу урличе“ (Хлебњиков 1964: 244).

### Сликарство и футуризам

Способност Мајаковског и Хлебњикова да стихове представљају као сликарска платна навела је неке ауторе да повежу сликарску уметност са њиховим стваралаштвом. Будући да је веза између сликарских и песничких тежњи изражена у самом имену кубофутуриста, није тешко одгонетнути да је кубизам у сликарству утицао на поезију руског футуризма. Док је на руске симболисте непосредно утицао Ниче, и то са својим радом *Рађање шрагедеије из духа музике*, тако да музика постаје доминантна у књижевности симболистичког периода, на књижевност руског футуризма утицао је кубизам, и уопште авангардно сликарство. То значи да су симболици гласовних елемената и музикалности стиха из претходне песничке школе, супротстављени изазови контура и облика нових поетских остварења.

Историја уметности сматра да футуризам у сликарству није произвео „озбиљне борбе на уметничком пољу“, већ да је све било сведено на „спектакларно стварање галаме“ (Пискел 1969: 200). У Италији је футуризам прихваћен као вихор који из основа потреса људску стварност и буди успаване духове. Истичући нове митове лепоте, брзине, снаге и машине, потребно је било да се омаловажи целокупна уметност прошлости. Иако је поседовао транспарентне и јасне захтеве овако постављен сликарски покрет носио је у себи доста површних и чудних тежњи. Руски футуристи ће се касније супротставити тим тежњама Италијана, одбацујући их као провинцијално устајале.

Футуристичка мисао у сликарству настављала се на кубистичку противност натурализму и смелом изобличавању структуре објекта. Футуристички уметнички израз представљен је на платнима која приказују динамику из другог угла, из једне од својих фаза настанка, као што су: метаморфозе великих друштва-

них промена, апстркције ритмичких обележја, спољашњи ефекти ритма динамизма, сугестивни развој представа у покрету која силније врши продор у простор, у комплексној игри упоредности и сједињавања тела. „Револуционарне партије удариле су по битисању, уметност се дигла да удари по укусу“ (Лалић 1959: 271).

Сматрајући да је језик сликара разумљивији од језика песника, Мајаковски<sup>2</sup>, а касније, и Хлебњиков, сопствени уметнички језик представљаће кроз слику. Неки аутори подвлаче значај појединих сликара и сликарских школа који су имали велики утицај на модерну уметност сликарства и речи. Тако је Владимир Мајаковски упоређен са: Бошом, Пикасом, Гросом и фламанском сликарском школом (Богдановић 1963: 234), а поетска визија Велимира Хлебњикова, стављена је у паралелу са Шагалом и Бројгелом (Хлебњиков 1964: 12–13).

Неспретност песничке индивидуе која се, неретко, осећа изгубљена у овом свету, његов морални пад и слаби успони, изискују од Мајаковског да пружи нову наду лирском јунаку. Основно полазиште стварања новог простора код Мајаковског је слика старог света, која је неугледна и коју треба превазићи. Нови свет пружа толико потребну утеху колика је величина људског бића у њему.

Анатолиј Лунчарски говори да су Мајаковскове слике у великој мери изворне и неочекиване (Мајаковски 1997: 65). Било да стоји на плочнику улице Кузњецки и гледа пад коња, било да је у Одеси и преживљава трагични расплет неузвраћене љубави, Мајаковски уводи читаоца у приказани свет сопствене поетске стварности. Али, читалац није само сведок виђеног, већ је на изванредан начин и учесник у догађајима.

Хлебњиков је писао у ходу и никада није дорађивао написано. Владимир Каменски је у *Пути ениџијаста* рекао: „Хлебњиков је хаотичан јер је геније; само је таленат јасан и улађен“ (Хлебњиков 1964: 11). Хлебњиков је јасно дочаравао чврсту пријемчивост за материјална добра, опипљива, мерљива и употребљива. Откривајући кроз своје стихове лепоту неупадљивих детаља свакодневног живота, допустио је да читалац постане тајанствени сведок прочитаног штива.

Што се саме уметности тиче, Мајаковски је сматрао да не треба верно подражавати стварност, како на слици тако и у стиховима. То је умор за посматрача или читаоца, јер исти такав приказ може да се види и на улици. Човеку је потребан одмор, игра за око, мелодија за слух, а не вулгарни реализам. „Слободна игра сазнајних способности представља једини и вечни задатак уметности“ (Лалић 1959: 251).

Василиј Василијевич Кандински се нашао 1912. године међу потписаницима *Шамара друштвеног укусу*. Он је пионер чисте апстракције у савременом му сликарству. Полазећи од кубистичке строгиости, он прекида везу са стварношћу. Одбацује њену конкретну представу и значење облика зарад стварања потпуно нове пикторескне форме. Акварел из 1910. године, *Импровизација*, лишен је обавеза да прикаже значење субјекта, граничећи композицију самог остварења са музичким полетом.

Доводећи у везу Кандинског са основним ставовима руских футуриста, не можемо а да не приметимо његов значај у композицији развоја *ликовног језика*, који је сјајна паралела Хлебњиковљевом *заумном језику*. *Ликовни језик* Кан-

2 Треба напоменути да је Мајаковски био ученик Школе сликарства, вајарства и архитектуре (где се и упознао са будућим футуристом Давидом Бурљуком) што доприноси комплекснијем сагледавању уметничке визије коју ствара Мајаковски не само као песник већ и као сликар, фељтониста, филмски сценариста и глумац.



дински је претварао у збирке знакова који опонашају пиктограме и хијероглифе. Циљ такве замисли је да на недвосмислен начин пренесе опште идеје подвојене стварности, будући у рецепијенту осећај за узвишено. Дубина емоционалног тока илуструје снажна осећања у психи уметника, која теже да се оваплоте на конкретном остварењу – платну.

### Закључна разматрања

У чланку *Фушуризам*, који је посвећен Мајаковском, Троцки примећује: „Да би уздигао човека, он га диже до Мајаковског. Као што је Грк био антропоморфист и себе наивно изједначавао са снагом природе, тако наш песник Мајакоморфист насељава собом улице, тргове и поља револуције.“ (Јакобсон 1978: 72)

Мајаковски је тежио ка самопотврди. Био је *грешни дијак фушуризма* (Богдановић 1963: 153), док се Хлебњиков издавао за *Краља времена и Председника Земљине куле*. Стрељање Гумиљова; духовна агонија, физичке муке и смрт Блока; сурова лишавања и смрт Хлебњикова; промишљено самоубиство Сергеја Јесењина и самог Мајаковског, Роман Јакобсон је обележио *генерацијом која је проћердала своје песнике*. „Свако од њих имао је свест о својој осуђености, неподношљивој у свом трајању и разветности“ (Јакобсон 1978: 70). Критикујући избор Сергеја Јесењина, Мајаковски прави алузију на последње Јесењинове стихове: „У овом животу није ново мрети,/ а ни живети није најновије“, реплицирајући: „У овом животу/ није тешко/ мрети./ Изградити живот – / далеко је теже“. Остаје енигма како је неко ко је у *Јубиларној песми*, посвећеној Пушкину, изјавио да обожава *сваки животиња дах* могао да се одлучи на такав корак.

Оредељење за и *прошив* усмерило је поезију Владимира Мајаковског на пут самозадовољног усамљеништва, на коме се и срећу ове две крајности. Песник не пристаје на естетски чист, хладан и уздржан, уметнички приказ својих виђења. Иако је познат као песник-агитатор и јавни говорник, као директни представник а по потреби и тумач своје поезије, још мање је за јавно понуду сопствених стихова у циљу комерцијализовања футуристичке уметности. Мајаковски је тежио да вредан уметнички инвентар својих остварења упозна са аудиторijумом, да људе упозна са својим интимним светом и да им на тај начин постане близак. *Трећи пуш* књижевности је његов пут.

Када говоримо о Мајаковском, поступићемо као Марина Цветајева, „не само да ћемо морати да мислимо на његов век, него ћемо стално морати да мислимо век даље“ (Мајаковски 1997: 63). Своју далековидост потврђује и сам песник када говори кроз своје стихове да *види онога што долази преко гора времена, којега нико дружи не види* и да је код нас, само, у *улози прешече*. Такође, неће заборавити да спомене важност футуристичког покрета који је *шрасирао* пут модерне поезије (Сибиновић 1995: 183). Мајаковски ће приметити: „Ми футуристи открили смо много књижевних Америка, које сада вредно насељавају сви, чак и писци који се отресају о нас...“ (Хлебњиков 1964: 270).

Као што не постоји стварање без искуства, не може постојати ни „васкрсење без оваплоћења, без крви и меса. Вечно земаљско – то је оно чему тежи Мајаковски. Њен најпотпунији израз је искрени култ звериња и његове анималне мудрости, као и код Хлебњикова. Будућност која васкрсава људе данашњице није само песнички постуак, није само мотивација необичног преплитања два приповедна плана. То је интимни мит Мајаковског“ (Јакобсон 1978: 88).

У стиховима Мајаковског нашло се све оно што је доживео, а у Хлебњиковим све оно што је сањао и чиме је интимно био окупиран. И, док је Мајаковски свој песнички замах смештао у поему, Хлебњиковљеви стихови припадали су више херојском епу него поеми. Авангардно грађен футуристички стих, обојице, подразумевао је употребу језичких средстава са елементима очуђења, како би се спонтано приближио језику свакодневице. Поступак самог стварања лирског дела везан је за позицију лирског субјекта која мења перспективу приповедача. Уметничко остварење остаје непотпуно, у том смислу што је фрагментарно, па изгледа као недовршено, али је јасно отворено за комуникацију.

Хлебњиковљева песма *Признање* има поднаслов *Незграјан стил* – „Не, то није шала!... То је коб! То је коб! Ве-Ве Мајаковски! Ти и ја крећемо!... Поносићемо се скупа/ строгом судбином звука./... Небу одговорићемо гордо/ песмом суманутог вазда./... Груба ћемо брвна своја/ подићи изнад људског роја“. (Хлебњиков 1964: 142-143). Мајаковски неће остати без одговора. Рећи ће: „Он (Хлебњиков) је открио нове поетске континенте које смо ми сада населили и које обрађујемо... Дужност ми је да кажем, да објавим црно на бело,... да смо га сматрали и да га сматрамо својим учитељем и најдивнијим и најчаснијим витезом наше поетске борбе“ (Хлебњиков 1964: 35).

Хрлећи у будућност са развијеном свешћу о садашњем тренутку, за Мајаковског и Хлебњикова сутра је почињало данас.

## Литература

- Богдановић 1963: Н. Богдановић, *Фуруризам Маринетија и Мајаковског*, Београд: Просвета.
- Де Торе 2001: Г. де Торе, *Историја авангардних књижевности*, Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Јакобсон 1978: Р. Јакобсон, *Огледи из поезије*, Београд: Просвета.
- Јовановић 1990: М. Јовановић, *Руски песници двадесетог века*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Кук 1987: R. Cooke, *Velimir Khlebnikov: a critical study*, New York: Cambridge University Press.
- Лалић 1959: Р. Лалић, *Поезија и револуција: Брјусов, Блок, Мајаковски*, Београд: Култура.
- Мајаковски 1997: В. Мајаковски, *Облак у панталонама*, Подгорица: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Перцов 1947: В. О. Перцов, *Владимир Владимирович Мајаковски*, Београд: Култура.
- Пискел 1969: Ђ. Пискел, *Општа историја уметности*, Београд: Вук Караџић.
- Сибиновић 1995: М. Сибиновић, *Руски песници од барока до авангарде*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Флакер 1976: А. Флакер, *Стилске формације*, Загреб: Свеучилишна наклада Либер.
- Флакер 1984: А. Флакер, *Руска авангарда*, Загреб: Свеучилишна наклада Либер/ Глобус.
- Хлебњиков 1964: В. Хлебњиков, *Краљ времена Велимир I*, Београд: Просвета.

## MEETING POETICS OF VLADIMIR MAYAKOVSKY AND VELIMIR KHLEBNIKOV

### Summary

Representatives of the Russian avant-garde Mayakovsky and Khlebnikov, insert novelty into the language of the Russian literary Futurism. The aim of this paper is to illuminate *struggle* between *the world of reason and sounds* through the magic-fairy-tale texts by Velimir Hlebnjikova, which leads to a classification of *creators* and *users*, who continue to reveal new layers of avant-garde poetry. Pledging for *placard of words* Mayakovsky puts himself in the role of the architect in the Arts, which will engage profanity from the streets and neologisms in futuristic poetry. Marked as an undesirable old art inventory is enhanced by creating new words from existing roots through a linguistic transformation that slapping existing social preferences. Using comparative method, we tried to determine the significance and the function of the stepped verse characteristic for the creation of the Russian literary Futurism (as a counterpart to the technical revolution and the rapid pace of life), realized metaphor, *transrational language* and new forms of linguistic expression found in the poetry of Vladimir Mayakovsky and Velimir Khlebnikov.

*Key words:* Futurism, avant-garde, stepped verse, *transrational language*, Futurism in painting

Jelena Đukić



Павле Лековић<sup>1</sup>  
Јагодина  
Универзитет у Крагујевцу  
Филолошко-уметнички факултет

## ПАС СА ТРИ НОГЕ: УЛОГА МИНИСТАРСТАВА У РОМАНУ ЏОРѢ ОРВЕЛА 1984 И ДЕЛУ СТРАДИЈА РАДОЈА ДОМАНОВИЋА

Рад се бави упоредном анализом положаја и улоге министарстава у роману ЏорѢ Орвела и делу Радоја Домановића. Поред краћег теоријског приказа развоја државе путем теорије друштвеног уговора, описује се и сама природа човека, његова веза са вечно присутном макијавелистичком дилемом. Описује се олигархијски колективизам два различита друштва која се лако могу међусобно упоредити. Пропорционална некорисност министарстава одражава неподобност институција те самим тим њихову улогу доводи у питање. Извртање система вредности, манипулација свим слојевима друштва, отворено исмевање и уништавање слободоумља инспиришу везу између ова два литерарна дела.

*Кључне речи:* олигархија, колективизам, министарство, непропорционалност, слободоумље

Разних чуда бива у свету,  
а наша је земља,  
као што многи веле,  
плодна чудима у толикој мери,  
да већ више ни чуда нису чуда.

(Домановић 2009: 152)

Слобода. Једна реч, превише дефиниција. Јер тај појам нико не дефинише исто, нити га доживљава на исти начин. Право на слободу дато нам је као нешто загарантовано, нешто неотуђиво. Међутим, није увек било тако; и слобода се, као тежња човечанства, развијала у крви и ланцима. Бостонска чајанка, Гетизбург, Први српски устанак, Бајронова жеља да помогне Грцима у борби против Турака.

И нико не може да оспори да је слобода нешто чему тежимо; међутим, поставља се питање: шта је са друге стране, каква је улога жеље за потчињавањем, да ли она постоји као легитимна човекова жеља? Не постоји ли, поред жеље за слободом, и инстинктивно прижељкивање потчињености? Има ли ту скривеног задовољства и каква је његова суштина?

У средњем веку, појединац није постојао као јединка, већ као број, роб или радник на добрима свог господара. У Ренесанси се први пут одређеније јавља идеја о појединцу и његовој личној слободи. Она подразумева слободу појединачног људског бића, његову свест о сопственој јединствености, издвојености, посебности, различитости од осталог света - свест о сопственој индивидуалности. Капитализам је ослободио појединца, поставио га на властите ноге; новац

<sup>1</sup> pavlelekovic89@gmail.com

се показао моћнијим од рођења и сталежа. Но, то представља основни проблем: Фром (1969:12) каже да

„све док је неко део света, нема чега да се плаши. Тек када постане индивидуа, онда остаје сам, суочен са многим опасним и надмоћнијим аспектима света. Услед тога се код човека јављају нови импулси – да напусти своју индивидуалност и поново се утопи у свет око себе“.

Он то чини кроз повезивање у производном раду или тражењу осталих веза које разарају његову индивидуалност. Та тенденција, будући немогућа, добија карактер потчињавања појединца спољашњим силама, које га чине још немоћнијим и несигурнијим. Поставља се питање где је ту слобода, и да ли она уопште постоји у модерном свету? И да ли тај пут води у конформизам?

Модерно друштво настало након Француске буржоаске револуције захтевало је да су сви људи једнаки. Такође, Устав Сједињених Америчких Држава прописује да су сви људи рођени једнаки и да имају иста, Богом дана права. Међутим, поставља се питање да ли се оваква утопистичка идеја може провести у стварности? Комунизам је тражио једнакост, капитализам различитост. Виша класа становништва је желела да се заштити од ниже класе која би се користила њиховим радом. Зато су се представници више класе одрекли дела свог богатства да би оформили институцију која би штитила њихова права. И ту на сцену ступа теорија друштвеног уговора.

Теорија друштвеног уговора заснива се на политичком и филозофском концепту који регулише управне односе између државе и појединца. Појединци се уједињују у одређену заједницу на основу сагласности и пристајања да се придржавају заједничких правила. Држава, са друге стране, обезбеђује мере заштите, те самим тим, почива на сагласности оних којима влада. Једна од битнијих максима филозофије коју су заступали Томас Хобс, Спиноза или Жан Жак Русо, јесте та да су сви људи једнаки, и да природа, односно њени закони, имају примат над друштвеним. Оно што људи могу да ураде то је да сами одлуче како ће формирати међусобне односе и којих ће се принципа придржавати. По Томасу Хобсу, човек је по природи себичан и зао и тежи да оствари своје потребе независно од других људи, али пошто су сви људи такви, они се свесно и добровољно одлучују да ограниче своју слободу како би добили гаранцију за сопствену егзистенцију. Своја права преносе на државу и владара, коме су дужни да се покоравају. Такву државу Хобс назива Левијатаном и каже да појединац практично нема другог излаза него да се за њу определи. Спиноза, за разлику од Хобса, даје либералнију, демократскију верзију теорије друштвеног уговора. Његово основно становиште је да људи не преносе сва своја права на државу, већ задржавају она основна, попут права на слободу савести, достојанство и својину. Поставља се питање како ће та држава функционисати кад једном заживи принцип покорности појединца. Да ли ће подлећи притиску и урушити се у саму себе или ће се вазнети и доказати да здраво друштво ипак постоји?

Олигархијски колективизам који Орвел напада у свом роману 1984 окренут је ка управљању ради самог управљања, моћи ради саме моћи. Користећи методу „књига у књизи“ Орвел показује шири контекст романа који се није могао потпуно објаснити само кроз призму протагонисте. Контрола над стварношћу и репресија над било каквом слободом главне су одлике друштва. „Ко контролише прошлост, контролише будућност; ко контролише садашњост, контролише прошлост“ (Орвел 2000: 40). Власт је персонификована кроз четири зграде министарстава, које попут кула надвисују околну архитектуру. „Министарство

истине се бави информацијама, забавом, просветом и културом; Министарство мира - ратом; Министарство љубави - редом и јавним поретком а Министарство обиља - привредним пословима“ (Орвел 2000:10). Четири јахача којих би се и Дирер постидео. Изврнутост њихових имена најбоље показује наказност утицаја који Партија врши преко њих. Немогућност слободне мисли и огроман чиновнички апарат из дана у дан крадомице мењају историју, претварајући је у палимпсест са кога се, управо онолико пута колико је потребно, гребе стари текст и уписује нови. Основни циљ који се пропагира јесте одсуство мишљења, слепа покорност и праћење идеолошких правила. Чланови друштва морају бити познани, послушни, спремни да издају све и свја за рачун Партије; схвативши да се путем радио таласа људи могу надзирати, створена је још ужаснија идеја о глобалном свету где нико, никада, није сам. Али, да ли је двадесет четворочасовни надзор заиста и потребан? Фуко (1997: 227) сматра да је

„главни учинак паноптичког устројства да се код затвореника створи свест о томе да је стално изложен погледу, чиме се обезбеђује аутоматско функционисање моћи која се над њим остварује. Треба постићи да дејство надзора буде непрекидно, чак и ако је сам надзор спорадичан. Савршено владање тежи да учини непотребним конкретно наметање власти. Из фиктивног односа рађа се стварна потчињеност, тако да није потребно прибећи средствима силе да би се осуђеник принудио на добро понашање.“

Ваљана дисциплина је моћ добре дресуре. Дисциплина фабрикује јединке а „савршени дисциплински апарат омогућавао би да се све непрекидно види, и да се све може сагледати једним погледом. Његово средиште био би уједно и извор светлости којим се све осветљава, и место где се сустиче све што се треба знати: савршено око коме ништа не може промаћи“ (Фуко 1997: 193–194). Када је назови противник система ухваћен у мрежу, повратка на старо нема. Јавно погубљење је крај који се препоручује. Такво погубљење није само правосудни већ и политички ритуал. Оно је један од начина, чак и у својим мање важним облицима, да се покаже моћ врховне власти. Из саме дефиниције закона види се да он ни не настоји само да забрани нека дела него и да се освети због ниподаштавања свог угледа и моћи, тако што ће казнити оне који прекрше његове забране. Фуко (2007: 23) говори о томе да је кроз контролисање дискурса битно

„подесити механизме власти који уоквирују живот јединки; о прилагођавању и усавршавању апарата који преузимају старање и надзор над свакодневним понашањем, идентитетом, активношћу јединки над њиховим наизглед безначајним кретањима“.

Највећа је брига – не разликовати се од других; индивидуалност је илузија. Како имати оригиналне мисли у једном друштву у којем се од најмањих ногу обесхрабрује самостално размишљање и сервирају готова решења? Дечја радозналост се не схвата озбиљно и детету се свет приказује лажно или деформисано. Цинизам се испољава према свим производима људске мисли или се натура наивно мишљењ, стручњака, што води ка онеспособљавању самосталног размишљања.

Материјалистичка редуција душе је и уједно општа теорија дресуре; њихов средишњи појам је послушност, која тело подложно анализи повезује са телом подложним манипулацији. Послушно је оно тело које се може потчинити, искористити, преобразити. На тела се не утиче свеобухватно, масовно, као да је реч о недељивој целини већ појединачно; она се подвргавају минуциозној принуди, овладава се њиховом механиком – кретањем, покретом, држањем, брзином: то је инфинитезимална моћ над делатним телом. Начин контроле подразумева непре-

кидну, сталну принуду, надзор над разним процесима активности, а не на њеним резултатима. Од дисциплине се првобитно очекивало да неутралише опасности, да заустави флукуацију некорисних или немирних слојева становништва. Касније се, када је за то постала кадра, од ње очекивало да игра позитивну улогу тако што ће повећати могућу искористивост јединки.

Али зашто стати на томе? Могућа искористивост јединки само је корак ка врхунцу управљања земљом – контролисању сваког покрета становника.

Разоривши темеље породице, добијена су деца шпијуни, вољна да Полицији мисли издају родитеље чак и за саму погрешну реч. Јер, шта је моћ у том друштву? Како О'Брајен, један од протагониста, доказује Винстону, „моћ се састоји да се људски дух развије у комаде, а затим састави по својој жељи“ (Орвел 2000: 284). Пре но што постанеш нормалан, мораш се понизити, наставља О'Брајен, доказујући максимуму коју је Орвел кроз призму горке сатиричности приказао при крају романа: „људи којима се влада не схватају своју праву снагу. Образујући се, разумеће да привилегована мањина нема никакву корисну функцију а да хијерархијско друштво може опстати само на темељу сиромаштва и незнања“ (Орвел 2000: 202). Људска једнакост у овом роману више није идеал коме треба стремити, већ опасност која се мора спречити, па макар и преко лешева. Бити идеолошки исправан, значи не мислити, односно немати потребе да се мисли. Бити идеолошки исправан, значи бити несвестан. Сва лукавост система који је успео да у покорности држи милионе људи и да им лагано испира мозак, огледа се у томе што је интелектуална оштрица грађанства толико отупела, да више не разликује шта се десило пре пар дана а шта пре пар година; све се прихвата без роптања. Горка пилула више није горка, она преузима облик информације коју људи жедно ишчекују; сврха те информације је стварање вентила. Психологија обичног човека је таква да он, након акумулације негативности негде мора тај набој да испразни; то се постиже још једним, филигрански прецизно одрађеним степеном униформизације становништва Океаније – „вежбањем мржње“, пројектовањем сопственог пораза на непознате војнике и људе које, осим ретких који доспеју пред јавност, нико никада није ни видео, а и ако јесте, већ је нестао, замеривши се на неки начин Полицији мисли, продуженој руци Министарства љубави. Фамозна соба 101, која крије највеће страхове сваке особе, дубоко су урезани у подсвест и сама помисао на судбину која чека тамо крши снагу воље, терајући највеће да постану зрнца пшенице. Министарство обиља, како Винстон образлаже на почетку списа, одговорно је за несташнице „сахарин табли, бљутаваг млека, цина који се осећа на уље, цигарета, тупих жилета и осталих ситница“ (Орвел 2000: 15) које сачињавају свакодневни живот. Будући да му је свесно одузета моћ да се јавно буни против друштва, Винстон креће у тиху, класну борбу против Партије, знајући да је унапред осуђен, *мршав човек*, како каже за себе и Џулију. Уништен и физички и психички, издавши све око себе, приклонио се судбини, јер је, као и Едип, узалуд покушавао да од ње побегне и промени свој живот. Јединка је уништена, а како Орвел пише, „и кад се историја заврши, четири зграде ће остати да стоје, надгледајући свет који су саме створиле“ (Орвел 2000: 14).

Намеће се питање, да ли је икако могуће спојити два концепта схватања света, нарочито када је један много старији од другог по тренутку настајања. Ипак, преклапања и поклапања у начину изражавања Орвела и Домановића више су него очита, што је присутно на нивоу лексике, организације реченице и саме идеје представљања друштва као целине.



„У једној старој књизи читао сам чудну причу; а враг би га знао откуд мени та књига из неког смешног времена, у коме је било много слободоумних закона а нимало слободе, држали се говори и писале књиге о привреди а нико ништа није сејао, цела земља претрпана моралним поукама а морала није било, у свакој кући пун таван логика ал' памети није било, на сваком кораку говорило се о штедњи и благостању земље а расипало се на све стране, а сваки зеленаш и нитков могао је себи купити за неколико гроша титулу: Велики народни родољуб“ (Домановић 2009: 152).

Овим речима почиње Домановићева *Страдија*, у којој је овај сатиричар изнео сав јед који је имао против државе која га је прогањала, отпуштала, премештала и склањала из службе, само да не би читала његово виђење овог дела раја на земљи. Списаатељ коме су приче, хумореске и цртице забрањиване и склањане, одолео је неуништиво трулом зубу времена и „доживео“ да се поново чита. Данас, за разлику од оног јуче, дочекујемо га раширених руку. Осим тога, ништа се није променило; нити свет у коме живимо нити теме које је Домановић пре више од стотину година вешто забележио. Оно што Домановић кроз своје кратке, убојите редове представља јесу мане обичних људи, уздигнутих на пиједестал недодирљивости, оних који уживају државну милост и заштиту, али не на начин како је то радио Бранислав Нушић, кроз комедију и весео, бодар смех. Смех који нуди Домановић је смех пред вешалима, хистеричан кез који објашњава сву горчину и очај које је писац унео у редове, описавши тако и себе и друге. Оно што није могао да објави, Домановић је записивао и остављао за неко боље време. Али чак и кад би се, попут Краљевића Марка, по други пут појавио међу Србима, одустао би од намере да остане ту, међу својима. Пут од жуте цигле који се кроз приповетку јавља води читаоца од јуначке епопеје до трагичне и ироничне стварности, остављајући пример земље ван времена, просте и недоречене политике која нимало не одудара од савременог доба.

*Страдија* почиње као и све друге бајке, причом коју главни јунак добија од свог оца, о земљи пуној јунака, родољубља, крви која липти за слободу отаџбине; у аманет му оставља да ту земљу нађе и у њој проведе век, да упозна јунаке који су, као и његови преци, све дали само да виде своју државу слободну. Путовање ту и почиње, али траје непланирано дуго: пола века јунак лута од земље до земље, но ово замишљено путовање Кир Симеона Његована не може кратко трајати, иначе би се прича поодавно привела концу. Страдија, земља јунака, родољуба и крви која липти за слободу отаџбине; велики бели град, који лежи на две реке, високих кула и торњева, познат по „свињама и будалаштинама“ (Домановић 2009: 154). Но, не чуди читаоца то што се јунак сматра чудом од човека будући да нема нити један орден, нити високу плату, нити што не руши и поставља владу на сваких месец дана, већ изглед и устројство земље која се сматра јуначком творевином, спремно да удари на Врага за „крст часни и слободу златну“, где су људи толики великани да се о њима песме певају чије стихове сви напамет знају. Ипак, друга страна медаље изгледа потпуно другачије, и ту почиње крах.

У министарству полиције не трпе се школовани људи. „Ја сам доктор права, али то кријем и не смем ником рећи: јер кад би министар дознао, не бих добио службу. Један мој друг, такође школован, морао је поднети уверење како никад ништа није учио, нити мисли ишта учити – па је добио службу, и то одмах добар положај“ (Домановић 2009: 160). Народ има све слободе, али их не употребљава; закони се мењају, устави се постављају, обарају, па наново постављају, тако да се не разазнаје нити глава, нити реп.

„Код нас је такав обичај да се што чешће мењају закони, и да их има што више. Ми смо у томе претекли цео свет. Само за последњих десет година донето је петнаест устава, од којих је сваки по три пута био у важности, одбациван, па опет наново приман, те тако ни ми, нити се грађани могу разабрати и знати који закони важе, а који су одбачени... Ја држим, господине, да у томе лежи савршенство и култура једне земље!“ (Домановић 2009: 164).

У министарству привреде, чиновници управљају сваким делићем обрадивог времена, пишући извештаје који се поново представљају на неком другом месту, а пирамида се протеже у недоглед. Сваки срез има свог управитеља, који управља покрајинским економима, а они својим помоћницима. Сваки папир мора проћи кроз мрежу очију, које ће га загледати, разгледати и опипавати са свих страна а контрола преписке сеже до самог министра, који потом поново покреће ту лавину да би и најситнији чиновник знао шта треба да уради. Министарство финансија финансира све, а нико се не пита одакле пристиже сав новац којим се исплаћују плате, пензије, награде и доприноси, јер они „горе“ ваљда „знају шта раде“. Без жеље за скривањем, чак и помало поносно, сазнаје се да се из министарства финансија издваја по пет милиона динара за народне свечаности, тајну полицију и учвршћивање положаја кабинета. Просвете ту заправо и нема. Она је „непредвиђен издатак“, редовни годишњи дефицит. Тај минус нараста као свеже тесто; а кад довољно нарасте, закључи се зајам, точак се врати на почетно место и све крене са старе позиције. А зајам? Па, он ће се једном већ вратити. Но, ту није крај дуге која „милу и напаћену отаџбину“ води путем просперитета. Страдија је прокажена чак и на чувеном, војном плану. „Низак, журав човечић“ који управља министарством време проводи у свесрдној молитви, имајући на уму да му температура у соби стално износи шеснаест степени. Карикирајући славну нам прошлост, Домановић се јасно одриче таквог понашања и мишљења.

„Како су у последње време учестали упади Анута у јужне крајеве наше земље, то наређујем да се војници сваког дана заједнички, под командом, моле свевишњем Богу за спас наше драге нам и миле отаџбине, натопљене крвљу наших врлих предака. Треба пазити да се све ово лепо и пажљиво изведе, јер од тога зависи добро наше отаџбине. Да ја нисам као министар војни тако урадио, могао би који од команданата на југу земље употребити војску да оружјем притекне у помоћ нашим грађанима и да пролију крв анутску. Сви наши официри и мисле да би то био најбољи начин, али они неће да о стварима мало дубље и свестраније размисле“ (Домановић 2009: 184)

На упаде Анута одговара се молебанома, а на пљачкања и убиства, родољубивим песмама и чланцима. Званични став је тај да ће им се Бог „напити крви“ у другом животу, то јест у „паклу огњеноме“. Војска служи за унутрашње потребе, свађе око власти и поделу колача; смрт сопственог народа је ефемерна, а борба излишна. „Није битно одржати државу, колико је важно одржати кабинет“ (Домановић 2009: 183), завршава свој говор министар.

Не-прилична организованост друштва у Орвеловом роману и општа не-организација власти у Домановићевом делу имају заједничко то да је маса у оба случаја потпуно послушна, било натерана на то силом, или усиљеним слављима и поносом. Права слобода је ретка зверка, јелен лопатар у шуми дивљих свиња. Без икаквих проблема, два паразитска микро-друштва управљају силом много већом од своје, без страха да ће се неко побунити. Јер, како ће се побуна и десити, да ли ће букнути као „Слобода на барикадама“? Код Орвела, она је угушена

у корену, а код Домановића, сам народ ће се побринути да људи који другачије мисле буду проглашени за „издајнике рода свога“ и као такви жигосани за „вјек вјекова“.

Негативан развој друштва непобитно води у незнање, које популација неће ни приметити, будући или уплашена оштром репресијом, или загледана у ленте, медаље и славну прошлост.

Срушиће нас као кућу Ђуре Јакшића и од нас направити аутодром просечности.

#### Литература:

Домановић 2009: Радоје Домановић, *Страдија*, Сабрана дела Радоја Домановића, Кораци доо, Крагујевац;

Фром 1969: Ерих Фром, *Бекство од слободе*, Нолит, Београд;

Орвел 2000: Џорџ Орвел, *1984*, Верзал прес, Београд;

Фуко 1997: Мишел Фуко, *Надзирајћи и кажњавајћи*, Просвета, Београд;

Фуко 2007: Мишел Фуко, *Поредак дискурса*, Карпос, Београд;

### A THREE-FOOT HOUND: THE ROLE OF MINISTRIES IN 1984 BY GEORGE ORWELL AND STRADIJA BY RADOJE DOMANOVIĆ

#### Summary

This paper presents comparative analysis of position and role of ministries in both the novel by George Orwell and the story by Radoje Domanović. Next to a short theoretical analysis of state improvement through the social contract theory, two ways of seeing the nature of man are presented, along with its connection with the famous Machiavellian dilemma. Oligarchic collectivism of two different societies is the main subject, but despite their difference they can be easily compared. Proportional uselessness of ministries mirrors the general futility of afore mentioned institutions and questions their appointed role. Perverted value system, manipulation over all layers of society, public mockery and annihilation of free-thinking serve as a connection between these two literary works.

Key words: oligarchy, collectivism, ministry, disproportionality, free-thinking

Pavle Leković



Анка Симић<sup>1</sup>

*Универзитет у Крагујевцу  
Филолошко-уметнички факултет  
Катедра за српску књижевност*

## ХУМАНИСТИЧКЕ И АУТОРИТАРНЕ КОНЦЕПЦИЈЕ ИДЕНТИТЕТА И ЕГЗИСТЕНЦИЈАЛНЕ ОПЦИЈЕ У РОМАНУ *СМРТ У ВЕНЕЦИЈИ* ТОМАСА МАНА<sup>2</sup>

У раду ће бити речи о идентитету Густава фон Ашенбаха, главног јунака романа *Смрт у Венецији* Томаса Мана. Прича о истоме водиће се на линији сукоба који постоји између хуманистичких и ауторитарних концепција идентитета. Показујући како наша природа не мора нужно бити оно што наизглед јесмо, покушаћемо да поставимо меру људске индивидуалности с обзиром на могућност постојања човека као моделованог објекта над чијим се идентитетом врши манипулација, са једне стране, али и човека који сам поставља норму и који у духу хуманистичке етике може живети у особености сопствене егзистенције.

*Кључне речи:* појединац, друштво, идентитет, хуманистичке и ауторитарне концепције идентитета

Сукоб хуманистичких и ауторитарних концепција идентитета започет је оног тренутка у историји када се човек по први пут морао одрећи своје јединствености и мишљења које није одговарало представницима власти или носиоцима одређене идеологије. Ауторитарна концепција подразумева нужност постојања одређеног ауторитета који утврђује шта је добро за човека, те поставља законе и норме понашања. Ауторитарност се може сагледати на примеру утилитаристичког друштва које је створила индустријска револуција. Буржоаско друштво постало је толико снажно да је било безнадежно борити се против њега. Човек губи, или никада није ни имао у таквом систему своју индивидуалност, окован у одредници- ред, рад и дисциплина; тражио је мало, а добијао само бедни комплекс ниже вредности. У истом правцу водили су нпр. пуританизам и фашизам (капитализам, империјализам и апсолутизам). Насупрот свему наведеном, хуманистичка етика говори да је сам човек онај који поставља норму, трага за сопственим идентитетом представљајући сам регулативну силу. „Добро“ је оно што је добро за човека, а „зло“ оно што му штети; вредност његових судова има корен у особености његове егзистенције. Човекова индивидуалност не сме бити извитоперена утицајем културе, владајућег режима, религије и сл. С обзиром на сукоб који постоји између хуманистичких и ауторитарних концепција идентитета, покушаћемо да сагледамо лик Густава фон Ашенбаха, главног јунака романа *Смрт у Венецији* Томаса Мана.

<sup>1</sup> ankaristic@yahoo.com

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

Дошавши у Венецију, Густав фон Ашенбах излази у једну од својих уобичајених шетњи и случајно угледа странца, који је имао изглед путника из даљине (архетип) и који је у исти мах утицао на његову машту и створио у њему чежњу за путовањем, жељу да бежи, жуд за ослобођењем и избацавањем терета. Ашенбах је рођен и живео је у Немачкој, у време јачања буржоаске трговачке класе, чији је систем ограничавао човека, посебно уметника, радом, дисциплином, једноставношћу...- било је то ауторитарно друштво које влада над појединцем. Отац му је био трговац, Немац, а мајка Словенка, што је носило неку топлину у односу на очево порекло и порекло њега самог. У роману се јасно истиче силина којом је ауторитарна концепција идентитета обликовала Ашенбаха, о чему сведоче следеће речима: „Ашенбах је одувек живео ОВАКО- и чврсто стеже прсте своје леве руке у песницу; никада ОВАКО- и он пусти руку нехатно преко наслона столице отворену у шаку. Међутим, храброст његове моралне воље била је управо у томе што његова природа није била нимало јака ни отпорна по склопу, и само позвана, а не и рођена за сталну напрегнутост.“<sup>3</sup> (Ман 2001: 154) На овоме месту долазимо до кључног проблема романа који се своди на питање човекове егзистенције. Питамо се: Да ли је човек нужно моделовани објекат, над чијим идентитетом се врши манипулација (нпр. фашизмом, религијом, патријархалном концепцијом и сл.), зато што је нпр. по Августину човек рођен грешан или је човек „неко други“ како каже Рембо, чији идентитет није извитоперен културом, неко ко трага за својим идентитетом у духу хуманизма кроз Дионизијске фантазије, нагоне, инстинкт, љубав, ерос, визије...? Јер наша природа не мора нужно бити оно што наизглед јесмо. Тако је нарочито код уметника, у овом случају и код самог Ашенбаха. Уметникова креативност проистиче из искуства и сазнања. Гениј се манифестује кроз један симултани увид у природу људског живота, ситуације и потенцијале. Суштина живота су креативност и спонтаност у креативности – ново као такво, које се не своди на детерминисано. Тако је једна нова природа оживела у Ашенбаху, замореном од покоравања ауторитету, од љубазног држања у празној и строгој службеној форми, од обавеза и ограничености, даље се јавило неко незадовољство које га је одвело на пут, у Италију, у слободу, машту, чувство и љубав...у жељи да побегне од онога што је људима „морално“, од наметнутих му дужности и обавеза.

Ашенбах не долази случајно у Италију, и то баш у Венецију. Прво, Италија је земља која је **хуманизам** као културни и друштвени полет и изнедрила, земља слободног духа, која је контрастирала Немачкој. Венеција, као град на води, јесте нестабилна, пољубана, баш као и Ашенбах између две своје природе или тачније у располућености свога „ја“– ауторитарно и хуманистички конципираног, који се надмећу, сваки тражећи своју превласт у његовом бићу, па кад прво (ауторитарно) надвлада друго (хуманистичко), околина у његовим очима носи лик ерозије, трулежи, колере – моралног слабљења. Он се присећа једног свог ранијег доласка и каже како му је влажан ваздух тада још више сметао и веома му отежавао дисање. Критички се поставља и према старцу на броду, који жели да парира младићима, посматрајући га истовремено и са гађењем и са жаљењем. Венеција се указала на видик: чудесна лука, фантастичне грађевине, мост уздисаја, храмови, циновски сат. Брод стаје и следи возња гондолама. Дуализам Ашенбахове природе и даље ствара сукоб у њему– он у гондолама види црне, туробне ковчеге, чак и саму смрт, али му опет изгледају тако фино и удобно. Прво је помислио:

3 Томас Ман, Смрт у Венецији, Београд, 2001., стр. 154.

„Кад би (вожња) довека трајала.“ (Ман 2001: 171), а затим инсистира да од цркве Светог Марка промени превоз, наједном не желећи ту возњу до краја, да би на крају подлегао истини да му је заиста добро у гондоли, иако се буни и отима, јер му гондолијер каже: „Ја вас добро возим.“ (Ман 2001: 173) И то је стварно била истина.

Једне вечери док је Ашенбах, као и обично, седео и чекао вечеру, у хол је ушла група младих људи, Пољака, три младе девојке и дугокоси дечак, Тађу, под окриљем васпитачице.

„Са чуђењем, приметио је Ашенбах да је дечко савршено леп. Његов бледи и љупко озбиљни лик, окружен увојцима косе боје меда, са правом цртом носа, са умилним устима, са изразом дражесне и божанске збиље, подсећао је на грчке статуе из најплементитијег доба; а при најчистијем савршенству облика, имао је такву једном само остварену чар, да је гледалац био уверен да нешто тако успело није срео ни у природи ни у ликовној уметности.“(Ман 2001: 176)

Ашенбах се заљубљује у дечака. Дечак га враћа, да тако кажемо, природи, будући дионизијско у њему, окрећући га хуманистичкој страни његовог бића. Томас Ман даље гради роман с приметним утицајем Платонове и Ничеове фолозофије. Потенцијали људског искуства, даље, долазе до изражаја од стране мале групе, којој припада нпр. песник, чије су две важне особине: способност да се доживи и искуси моћ и вештина да се тај доживљај успешно пренесе. Моћ стварања речи указује на то да оно што осећа није раздвојиво од његове свести да он зна шта осећа. Ашенбах је свестан себе зато и бива привучен нечим што му је истовремено и познато (дечак- Пољак, мајка- Чехиња), али и туђе и изазовно. Постаје свестан и својих емоција. У глави дечака, видео је главу Ерота. Прастаре мисли које је примио у младости поново су оживеле. Низале су му се у глави речи Платоновог Федра о чежњи и врлини, упућене Сократу, а које су се односиле на само стање Ашенбахове заљубљености:

„Настанком Ерота настаје љубав према лепоти. Млад је и нежан. Нижи људи љубе оним нижим Еротом, они љубе више тело него душу, у једнакој мери љубе и жене и дечаке, а вишим Еротом су задахнути они који се обраћају мушкарцима, који су у љубави само према дечацима, јер они љубе оно што је по природи јаче и што је у већој мери умом обдарено. Почињу да љубе тако да цео свој живот буду са љубимцем. Еротова разборитост савлађује насладе и пожуде. Љубавник је наине нешто божанственије него ли љубимац, јер у њему бог борави. Свако бар постаје песник, кога се Ерот додене. Ерот је одличан стваралац у свему духовном стваралаштву.“ (Платон 2003: 22, 25, 26, 51, 53, 54)

У Ашенбаху се, такође, поново буди, она с почетка романа убијена, жеља за писањем. Његов мир, који га је једно време држао у уживању услед свог духовног стања, нарушила је могућност надолажења болести. Осетио је огroman страх, јер би га та чињеница о зарази раздвојила од Тађуа. Дане проводи у стрепњи и покушајима да дозна о чему је стварно реч, јер град све више смрди на труло, влажно... на средство за убијање клица. Панично тражи решење, али не види адекватан излаз, јер: „Дионис је бог потврђивања. Он се не задовољава тиме да бол разреши у вишем, над-личном задовољству, он бол претвара у задовољство, преображава се мноштвом афирмација; јер живот треба да буде афирмисан, а не оп-

равдан или искупљен.“ (Делез 1999: 18) Ипак, чињеница да индијска колера влада градом, била је надмоћна. Растанак с Тађуом постаје све евидентнији. Следи сцена Ашенбаховог сна- стравични призори животиња, жена које стењу и вичу, носећи своје дојке у рукама, мушкарци, дечаци, јарчеви, луче и мачеви, стално понављање гласа „у“– слатко и дивље (не случајно баш овог гласа– он одзвања у Ашенбаховом сну, баш као што је исти овај глас одзвањао и на јави, док су дечака дозивали, а што је Густав стално слушао и што му је остало урезано у глави), звук фруле, заносно безумље, крв, туђински бог, блуд... пропадање... Овим сном, у Ашенбаху се пробудило оно Дионизијско у њему, онај повратак природи, уживању, вољи, спајању са животињама, паганству, Еросу, који је неуништив, али, са друге стране, ми нужно заувек остајемо заљубљени у овоземаљску лепоту, немамо могућности да одлетимо. У Ашенбаху се одвија борба Аполона са Дионисом. „Аполон- обоготворује начело индивидуације, гради лепу појаву и ослобађа се патње“, а „Дионис слама појединца, утапа га у изворно биће, даје му ужитак у вишем облику јединства.“ (Делез 1999: 17) Густав фон Ашенбах приноси жртву Дионису и умире у стању у којем је једино, чулно био у контакту са својим љубимцем- умире гледајући Тађуа. На крају остаје нам да се запитамо: да ли је откриће другог у себи хорор или екстаза?

Под утицајем буржоаског капитализма, Густав фон Ашенбах бива укалупљен по вољи ауторитета. Савесно испуњава своје грађанске дужности, које воде просперитету друштва и афирмацији свега другог, само не његовој, личној. Међутим, у једном тренутку буди се још једна страна бића, која не носи обресе моралности као резултата дисциплине, страна која не подлеже догматизму, себи својствена и неугуђива. Ова друга је обично прекривена или угушена првом, али могућност њене спознаје није искључена. Међутим, та борба је прилично тешка. На једној страни је идеја човекове безвредности и ништавности, смештена у ауторитарни систем, у коме је држава или друштво врховни управљач, а појединац је ту да нађе испуњење у послушности и подвргавању, а с друге стране је идеја човекове снаге и достојанства, посебно изражена у филозофији просветитељства (прогресивне либералне мисли деветнаестог века), а најрадикалније код Ничеа. Ашенбах се нашао у сукобу између ове две идеје које су утицале на његов развој или да кажемо постанак, идеје које су у њему подједнако бивствовале. Приклања се овој другој, више хуманистичкој концепцији идентитета, која верује у изворно постојање моралних и интелектуалних квалитета, не стечених, а који се опет могу прилагодити сваком обрасцу културе. Јер човек се може обликовати по жељи ауторитета, Трилинг и каже: „Покорите човека и он ће и развити психологију роба“, али његова изворност се тиме не може угушити. Трилинг истиче како се модерна уметност одупире ауторитарној концепцији неким од следећих средстава: инстиктима и познавањем традиције (грчке нпр.); сагледавањем литературе онако како се она сама по себи обзнањује јер књижевна ситуација може бити и ситуација културе; историјским осећањем, али и освртањем на друштвени, економски и политички контекст који има непобитни значај за књижевност. Имајући све споменуто на уму, водећи се идејама, али не приклањајући се ниједној превише– свесно верујући у човекову моћ, а често несвесно верујући и у човекову, тј. сопствену немоћ, објашњавамо литерарне јунаке указујући на особности људске природе, задирући у проблем људске егзистенције.



## Извори

Ман 2001: Т. Ман, *Смрти у Венецији*, Београд: Дерета.

## Литература

Вилсон 1964: Е.Вилсон, *АКСЕЛОВ ЗАМАК ИЛИ О СИМБОЛИЗМУ*, Београд: Култура.

Делез 1999: Ж.Делез, *Ниче и филозофија*, Београд: Плато.

Petrović 2004: L.Petrović, *LITERATURE, CULTURE, IDENTITY: INTRODUCING XX CENTURU LITERARY THEORY*, Niš: Prosveta.

Платон 2003: Платон, *Гозба или О љубави*, Београд: Дерета.

Фром 1980: Е.Фрома, *Човјек за себе*, Загреб: Напријед.

## HUMANISTIC AND AUTHORITARIAN CONCEPTS OF IDENTITY AND EXISTENTIAL OPTIONS IN THE NOVEL *DEATH IN VENICE* BY THOMAS MANN

### Summary

The paper explores the identity of Gustav von Aschenbach, the main character in the novel *Death in Venice* by Thomas Mann. The story will follow the line of conflict between humanistic and authoritarian concepts of identity. By demonstrating that our nature does not necessarily represent what we seem to be, we shall try to establish boundaries to human individuality given the possibility of man's existence as that of a modeled subject whose identity is manipulated, but also of a man who sets up norms and who can live within his peculiar modes of existence.

*Key words:* individual, society, identity, humanistic and authoritarian concepts of identity

Anka Simić



Стефан Пајовић<sup>1</sup>  
 Филозофски факултет Нови Сад

## У СЕНЦИ ВЛАТИ ТРАВЕ: ПРОЗНО СТВАРАЛАШТВО ВОЛТА ВИТМАНА

Рад се бави прозним стваралаштвом Волта Витмана, али и односом тих текстова са поезијом истог аутора. Након мотива за писање и краћег описа прозног стила, следи преглед главних дела у прози, најчешће есеја. Спомињу се приче из Витманове младости као примери формирања књижевника и човека, али и једини роман који је Витман икада написао. Ту су и предговор првом издању Влати траве и поговор последњем, који сведоче о нераскидивој вези слободног стиха и реченице у прози. Есеј Демократски видици заузима посебно место у песником опусу јер чак и данас представља одличну критику демократије. Као закључак се намеће неуравнотеженост квалитета прозних списа, чији само неки делови претендују на место у историји књижевности.

*Кључне речи:* Волт Витман, поезија, проза, демократија

Светску славу Волт Витман (1819–1892) готово у потпуности дугује својој прослављеној збирци песама *Влати траве*, које је доживела девет издања за песниковог живота, последње годину дана пре смрти. Па ипак, то није све што је Витман написао јер је иза себе оставио и велики број дела написаних у прози. Витманови хроничари и критичари су заобилазили ове списе сматрајући их мање вредним и једино су неки њихови делови, најчешће они који се тичу поезије, добијали место у разноврсним и бројним издањима Витманових дела.

Витманова поезија је за време у којем је писана била посве неконвенционална, миљама далеко од складног приповедања песника попут Хенрија Водсворта Лонгфелоуа. Последица овога била је и лоша продаја првих издања Влати траве, укупно само неколико стотина примерака наспрам десет хиљада примерака Лонгфелоуове песме *Хијаватса* за само месец дана (Карбајнер 2004: 21). Временом ће Витманова поезија ипак бити примећена, а сам песник добити место у историји књижевности које заслужује.

Прозу је Витман писао читавог живота, пре свега бавећи се новинарском професијом, али и у настојању да подробније објасни своје песме. Као што је то случај с поезијом, овом опусу на више од хиљаду страница треба прићи посве селективно, тј. одвојити кукољ од жита, јер је јако велики број текстова који не заслужују да се у њих уложи напор већи од оног који је потребан да би се прочитали.

Негативна страна Витманових прозних списа је сам стил који недвосмислено открива недостатак формалног образовања. За разлику од Ралфа Валда Емерсона, Витмановог савременика и колеге писца који је имао диплому престижног Универзитета у Харварду, Волт Витман није завршио ни основну школу, напустивши је са 11 година како би постао помоћник у штампарској радњи (Оливер 2004: 366). У зрелим годинама је често посећивао библиотеке, али и разне културне догађаје, попут извођења опера. И поред очигледне жеље за знањем и самоукошћу, песник никада није у потпуности овладао реченицом у формал-

1 stefan@capsred.com

ном смислу. Његове сентенце прате след мисли, правећи честе дигресије уз немали број заграда и повлака које знатно ремете разумљивост и смисао исказаног става. Овакве конфузије, која би се могла окарактерисати и као хаос, Витман је поприлично свестан, тако да је она заправо интенционална, што он и признаје: „По мом мишљењу дошло је време да се суштински сруше баријере форме између прозе и поезије“ (Витман 1982: 1056).

Пред сам крај живота, 1888. године, Витман је написао есеј „Поглед уназад на пређене путе“ (“A Backward Glance Over Travel'd Roads”), који је наменио за поговор свим потоњим издањима *Влајши шраве*. При почетку есеја, аутор поставља питање читаоцу једном себи својственом реченицом, која представља одличан пример песничког некохерентног стила:

„Зар није делотворно и морално уједињење наших крајева (већ сад, материјално успостављени, највећи утицаји знане историје, и већи, далеко већи због онога у шта су увертира и шта изискују, и зато што почивају у будућности) – како би се прилагодили и стварали на основу конкретних стварности и теорија света који нам је пружила наука, и од тог трену једина непобитна основа свега, укључујући и стих – како би везали оба утицаја за емотивна и имагинитивна подухвања модерног доба, и господарили свему што им претходи или им се супротставља – није само радикалан напредак и корак напред, или нова осовина нове песме без које се не може“ (Витман 662).

Иза овог незграпног стила крију се племените мисли које се на тренутке пробијају кроз семантички хаос. Ипак, за њихову пуну снагу у Витмановом слушају потребан је стих. Само на тај начин можемо не само спознати, већ и готово додирнути Волта Витмана који нам поручује: „Ово није књига, ко ово дотакне дотиче човека“ (Витман 1982: 611).

Сабрана прозна дела Волта Витмана су се појавила у Филаделфији у години песникове смрти, 1892. Објављена су заједно са коначном верзијом *Влајши шраве* те се могу сматрати наставком поезије, односно другим томом (Оливер 2004: 394).

До 1855. Витман се претежно бавио новинарством али и низом других занимања невезаних за позив писца. У том периоду, касних тридесетих и четрдесетих година деветнаестог века, Витман је писао углавном приче, понеку песму и један роман. Од кратких прича, вредне су помена свега две: *Смрти у учионици* и *Повраћак Дивљеџ Френка*. Обе су објављене 1841. године у једном часопису и сличне су по особитом завршетку. *Смрти у учионици* нам дочарава како је изгледало школство песничког доба, сву његову тромост и заслепљеност ретроградним методама. У причи, млади Тим бива оптужен од стране свог учитеља Лугара да је украо воће из суседове баште, док је он заправо само носио мајци џак кромпира, поклон једног фармера. Дечак је укорен и остављен у клупи да до краја часа призна несташлук, који у очима строгог учитеља бива преувеличан. На послетку, учитељ више пута удари несрећног дечака, чија је глава клонула као да спава, али његова укоченост током читаваг часа знак је нечег далеко злослутнијег: „Смрт се увукла у учионицу док је Лугар шибао леш“ (Витман 1982: 1084).

Сцена у којој просветни радник искаљује бес на труплу ученика делује савременом читаоцу посве гротескно и тешко да може изазвати осећање страве и ужаса, као што чине приче Едгара Алана Поа, Витмановог савременика. Па ипак, три месеца касније у истом часопису се појавила још једна прича двадесетдвогодишњег Њујорчанина: *Повраћак Дивљеџ Френка*. Главни јунак је младић по имену Френк који се враћа на породично имање након што је побегао пар година раније због спора с братом око коња по имену Црна Нел. Управо тог коња он и

јаше до куће родитеља, правећи одмор испод крошње дрвета из кога ће га пренути удар грома који натера коња у трк. Несрећни Френк био је завезан за истог, те животиња довлачи његово измрцварено тело пред мајку и оца који су ужаснути. Осећања код читаоца поново бивају помешана, и тешко се може назрети какав будући књижевни горостас стоји иза ових редака бледог хорора. Код ове приче је најзанимљивије што Витман приповеда радњу кроз сећање главног јунака (Оливер 2004: 242).

Једини роман који је Витман икада објавио је Франклин Еванс: *или Пијаница*. Објављен је 1842. године у једном њујоршком часопису и врло је вероватно је продато чак 20.000 примерака првог издања (Оливер 2004: 87). По среди је *temperance novel*, односно роман умерености, чија радња није превише оригинална. Момак са села одлази у град и одаје се пићу, због којег упада у низ неприлика, и на послетку завршава у затвору, одакле га ослобађа један адвокат чију је ћеркицу Еванс спасао неколико година раније. Овај племенити чин младог Френклина Еванса супротстављен је злу алкохола, које Витман не пропушта да окриви за апсолутно сваку несрећу која га задеси. Петпарачки квалитет романа се може објаснити потребом за новцем у том тренутку Витмановог живота, што он и сам признаје свом пријатљу Хорасу Тробелу: „Понуда издавача да ми плати у готовом новцу беше тако примамљива – био сам у великој беспарици тада – тако да се не часећи часа предано бацих на писање“ (Шмидгал 2001: 243). Децидирано се Волт Витман одрекао овога романа, свестан његове поражавајуће утилитарност. Ипак, ова немила епизода песниковог опуса ипак сведочи о томе како су живот и књижевност и те како повезани, што ја сама срж Витманових песничких проповеди у слободном стиху.

Најутицајније дело које је Витман написао у прози је заправо део збирке песама, тј. предговор истој. Предговор *Влашима шраве* из 1855. године представља манифест америчке позије, који се може ставити раме уз раме са Вордсвортовим *Лирским баладама*. Ту је изложен читав један животни концепт, али и дато објашњење за дванаест песама првог издања које су почивале без икаквог артикулисаног објашњења. Есеј који почиње речју „Америка“, велича песникову постојбину, али и наговештава њен пуни уметнички потенцијал: „Саме Сједињене Државе су у бити највећа песма“ (Витман 1982: 5). Оглед се бави спрегом демократије и књижевности, уводећи потребу за аутентичним америчким песницима. У последњим редовима есеја говори се о фактору нације и о односу појединца према истој, о чему Витман пише: „Појединац је величанствен попут народа када поседује врлине које творе величанствени народ“. Закључак, изнет у последњој реченици, је с тога врло јасан: „Песник је остварен уколико га његова земља упије у оној мери у којој је он њу упио у себе“ (Витман 1982: 26). Ова изјава заузима историјско место у историји књижевности јер представља одраз духа национализма које је у то време харао Европом, а који је Витман вешто транспортовао у етос Новог света. Када је сам песник у питању, њему ће старост донети сумњу у сопствену оствареност као барда вољене Америке и демократије, по питању чији је будућност постао резервисан још након Грађанског рата, иако га то није спречило да пише нове про-демократске текстове.

Као одговор на антидемократски есеј који је шкотски списатељ Томас Карлајл објавио у једним њујоршким новинама 1867. године, Витман пише своја три огледа који ће четири године касније бити објављени као памфлет на 84 стране под насловом *Демократски видици* (Оливер 2004: 71). У њему он брани тековине демократије истичући њену нераскидиву везу са природним стањем човека,

уметношћу и обећањем Америке. За Витмена нема разлике између његове државе и демократије: „Користићу речи Америка и демократија као замена једне за другу“ (Витман 1982: 930).

Уметности је песник наменио улогу кохезивног средства између ова два појма, чијим ступањем на сцену почиње златно доба Сједињених Држава. Два ступња која јој претходе само су устоличење републике, тј. сама победа рата за Независност, и материјално богатство створено у деценијама које су уследиле. Витман вели да је куцнуо час да „нова Књижевност, можда нова Метафизика, нова Поезија свакако, треба да постане... једина сигурна и достојна потпора и израз америчке Демократије“ (Витман 1982: 984).

Доба када је Витман радио као новинар било је време кризе амерчког друштва како су „1850-е биле време нечувене политичке корумпираности: куповине гласова, повлачења веза, протекције на свим нивоима државне и савезне власти“ (Карбајнер 2004: 15). Управо га је овакво стање подстакло да крене с објављивањем своје поезије, али и да константно пише текстове којима не само бележи стварност, већ и искрено настоји да је измени. Само као новинар написао је готово 3000 чланака за око 80 различитих новина и магазина (Оливер 2004: vii). Када се на овај број дода и преко хиљаду страница његових прозних текстова, није тешко закључити да је његова жеља за променама била страховита и да је обухватала најразличитије теме.

На пример, у *Демократским визицима*, Витман две странице посвећује женама и њиховој улози у демократији, која је за разлику од улоге у друштву тог времена, далеко већа. На примерима четири различите жене које је песник срео или чуо за, песник показује до које су мере оне самосталне јер представљају стуб своје породице. У оваквом виду самопривређивања Витман налази разлог за пуноправно чланство жена у својој визији демократије.

Велики део прозе заузимају Витманова сећања на Амерички грађански рат, у коме је учествовао као медицински брат по војним болницама у Вашингтону. Ту приповеда о страдању обичног човека кога је опевао, интеракцији с младићима на умору, али и разочарању у послератно друштво које се није мењало довољно брзо.

Остала Витманова дела су разнолика, а теме свеобухватајуће. Нема теме које Витман није дотакао: орнитологија, Шекспир, опис њујоршких улица, сленг у Америци итд. Можда се најпроницљивији текстови могу пронаћи у збирци есеја под називом Новембарске гране (*November boughs*) где преовладају теме везане за књижевност, те ту сазнајемо каква је Библија врста позије, како то европски аутори настоје да докуче Америчку демократију, или како је описан Абрахам Линколн, Витманов херој кога је још називао и „председником испуљивачем“ (Карбајнер 2004: 36).

### Закључак

Не треба сметнути с ума да су Витман и његови савременици стварали у времену када Америка „још увек није на моралном и уметничком плану створила ништа изворно“ (Витман 1982: 961). То је било доба рађања Америке као књижевне силе чије је темеље ударио управо Волт Витман својом прегалничком збирком поезије. Његова проза не поседује тај повесни шмек, али поједини есеји, уколико занемаримо високопаран стил, представљају изворне дискусije које ниједна иоле темељна историја књижевности не може заобићи, као што је то слу-

чај с есејом Демократски погледи „који остаје једна од најбољих тврдњи у прози о демократији из пера било ког Американца“ (Оливер 2004: 72).

Чарлс Оливер пише како „чак и у 21. веку Витман није препознатљив по свом прозном стилу“ (Оливер 2004: 72). Као разлог овоме наводи „испрекидан стил“ и „текстове састављене у задњи час пред објављивање“. И поред оваквих техничких детаља, најубедљивији узрок толиког диспаритета речи у прози и стиху једног истог човека понајвише стоји у Витмановом односу према самом тексту. Наиме, Американац је ретко преправљао прозне текстове, који су доста често били наручени или су имали повод, најчешће укорењен у животу самог аутора. С друге стране, поезија је настајала „ничим изазвана,“ узрокована једино Витмановом неутолјивом жељом да опева себе и свет који га окружује. Још важнија њена одлика је константно мењање, ревидирање и поновно стварање. Почео је са 12 песама у издању Влати траве из 1855. године, да би последње „самртно“ издање имало преко четири стотине песама, творећи исконски Амерички еп. Проза није била подложна овим промена, те су једино ретки текстови доживели да буду допуњени или објашњени кратким чланцима које Витман писао у позним годинама живота, када је његово стваралаштво било у својеврсном надиру.

Често је проза Витману представљала наставак поезије, те због изостанка тог самосталног наступања и није се могло очекивати да Витман постане упамћен као прозаист јер се прозом „служио како би величао и објаснио своју пеничку снагу“ (Блејк 2006: 117).

Квалитет Витманових прозних списа је посве „скоковит“, тј. само се неколико текстова намеће својом литерарном и историјском вредношћу. Приче из ране младости, једини роман и сијасет других путописних аутобиографских списа, више служе као начин да упознамо Волта Витмана као човека, а мање да ценимо његов уменички дар. Текстови који несумњиво поседују вредност су сделани попут бабушке, тј. у њима се налазе појединачни пасуси или реченице који проматрани независно од изворног текста одају знатно увећану дозу бриткост и проницљивости. Такви фрагментни су данас у популарној култури препознатљиви као „мисли“ или „изреке“ познатих личности, што је у Витмановом случају само донекле тачно. Наиме, све те генијалне реченице готово да воде међусобни дискурс, саображавајући потпуно нову целину реске симфоније Америчке демократије и уметности. Њихов контекст не представља оригинално дело сумњиве лингвистичне вредности, већ заступа самог аутора: „Волта Витмана, Американаца, једног од ударника, читав космос...“ (Витман 1982: 50). Читани као такви, ови блистави пасажии завреднују место на пиједесталу светске књижевност раме уз раме са прослављеним Влатима траве.

## Литература

Блејк 2006: D. H. Blake, *Walt Whitman and the culture of American celebrity*, New Heaven: Yale University Press.

Витман 1982: W. Whitman, *Complete Poetry and Collected Prose*, New York: Library of America.

Карбајнер 2004: K. Karbiener, *Walt Whitman and the Birth of Modern American Poetry: Course Guide*, Prince Frederick: Recorded Books.

Оливер 2004: C. Oliver, *Walt Whitman: A Literary Reference to his Life and Work*, New York: Facts On File.

Шмидгал 2001: G. Schmidgall, *Intimate with Walt: Selections from Whitman's Conversations with Horace Traubel 1882-1892*, Iowa City: University of Iowa Press.

## IN THE SHADOW OF *LEAVES OF GRASS*: PROSE WORKS OF WALT WHITMAN

### Summary

The paper deals not only with prose works of Walt Whitman, but also with the relation of those texts with the poetry by the same author. After a short analysis of the motives and reasons for writing prose, ensues an overview of the main prose works, most often essays. Stories from Whitman's youth are recounted as an example of the path his literature and life took, with the mention of a novel as well, the only one Whitman ever published. There is also the foreword to the first edition to *Leaves of Grass* and the afterword to the last edition of the same collection, which stand testimony to the inseparable bond between free verse and the prose sentence. The essay *Democratic Vistas* occupies a special place in the poet's opus as it serves as an excellent piece of criticism of democracy even today. It can be concluded that Whitman's prose writings are imbalanced in terms of literary quality, as only certain parts of them are candidates for the place in the history of literature.

*Keywords:* Walt Whitman, poetry, prose, democracy

*Stefan Pajović*



Стеван Брадић<sup>1</sup>  
*Нови Саг*

## ЗАСНИВАЊЕ ЧУЛНОСТИ: САГЛАСЈА ШАРЛА БОДЛЕРА И САМОГЛАСНИЦИ АРТУРА РЕМБОА

Овај есеј осветљава два чувена сонета који се на специфичан начин баве питањем чулности, односно заснивањем везе песничког језика и чулних феномена. И један и други заузимају повлашћено интерпретативно место када је поезија наведених песника у питању, будући да је њихово стварлаштво најчешће тумачено управо на основу исказа датих у овим сонетима. Када је Бодлер у питању *Сагласја* наводно изражавају специфичну веру у дубинско јединство човека и природе, коме се може приступити путем низа чулних сигнификација које међусобно одјекују једна у другој, доказујући да је дато јединство стварно. Рембоов сонет *Самогласници* са друге стране тешко може да се уклопи у овакву визију света, иако се то често покушава, будући да централно место у њему заузима управо разлика а не јединство. Рембоов се сонет у том смислу чита као продужетак, али истовремено и разарање Бодлерове поетичке претпоставке.

*Кључне речи:* чулност, супстанца, јединство, разлика, детериторијализација

Упркос бројним неслагањима о природи и трајању модернистичког песništва, чини се да постоји општи консензус када су у питању значај и место Шарла Бодлера и Артура Рембоа. Они се скоро без изузетка именују или као његови главни претходници или као оснивачи. Питер Чајлдс на пример наводи да су одређени књижевни историчари „отишли тако далеко да сматрају да је модернизам само друга генерација симболизма“ (Чајлдс 2008: 100).<sup>2</sup> Фредерик Џејмсон тврди како пре „Бодлера . . . чулне сензације нису постојале у књижевности“ (Џејмсон 2007: 228), будући да стварност уоквирена телесном перцепцијом „није сматрана адекватним садржајем књижевног језика“ (Џејмсон 2007: 228) те да је сам језик песništва, заснован на реторичким формама био „на изврстан начин суштински неперцептуалан“ (Џејмсон 2007: 228). Слична запажања износи и Жак Рансијер када говори о преласку са репрезентативног<sup>3</sup> на естетски режим уметности<sup>4</sup> који се одиграва почетком 19. века. У овом есеју намеравам да покажем на који се начин свест о чулности формирала у песništву ова два кључна песника, на који начин је она заснована и оправдана, и какве је последице имала по потоње песništво Запада. У ту сврху ћу анализирати два чувена сонета: *Сагласја* Шарла Бодлера и *Самогласнике* Артура Рембоа, будући да су најчешће сматрани програмским када је њихово песništво у питању, али и да су прихваћена као нека врста манифеста када је место чулности у песничкој пракси у питању.

1 stevatravel@yahoo.com

2 Сви наводи из дела на енглеском језику дати су у преводу аутора.

3 Репрезентативни режим се „развија у нормативност која дефинише услове према којима имитације могу да се препознају као искључиво уметничке те да се процене у оквиру датих услова као добре или лоше, адекватне или неадекватне“ (Рансијер 2006: 21).

4 Естетски режим уметности „итовремено успоставља аутономију уметности и идентитет њених форми са формама које сам живот употребљава како би се обликовао“ (Рансијер 2006: 23).

## Јединство

Анализу ћемо започети Бодлеровим чувеним сонетом *Сагласја*. Он је био предмет анализе већ небројено пута и његов се значај, за Бодлерову поетику, као и за поетику симболизма у целости, не сме превидети. Питер Николс га издваја као програмски текст симболизма, наводећи како је са њиме „природно окружење песме престало да буде спољашњи свет већ простор ума у коме сви предмети пулсирају истим унутрашњим ритмом“ (Николс 2009: 26). Барбара Рајт на сличан начин истиче како је „основна идеја октаве ‘Сагласја’ да материјални свет наговештава апстрактно значење“ и како је „ову идеју развио шведски теолог Сведенборг, а да су је потом прихватили бројни књижевници, од Балзака и Хофмана, до Нервала и Јејтса“ (Рајт 2005: 33). Берил Шлосман продубљује ову тезу, повезујући је са уметничким изразом као таквим: „Песма повезује чулно искуство и језик уметности са естетиком наговештаја. Бодлер преобликује романтичарски концепт синестезије . . . као облика чулног сазнања и као превода овог искуства у уметност“ (Шлосман 2005: 177). Проблеми значења, јединства материјалног и нематеријалног, синестезије, односа чулног искуства и уметности заиста су у основи ове песме. Али управо зато јој морамо приступити пажљиво. Она гласи овако:

### Сагласја

Природа је храм где мутне речи слећу  
Са стубова живих понекад, а доле  
ко кроз шуму иде човек кроз симболе  
што га путем присним погледима срећу.

Ко одјеци дуги што даљем се свODE  
у јединство мрачно и дубоко што је  
огромно ко ноћ и као светлост, боје  
мириси и звуци разговоре воде.

Неки су мириси ко пут дечија свежи,  
зелени ко поље, благи ко обое,  
- други искварени, победнички, тежи,

што у бескрај простирање своје,  
као амбра, мошус, тамјан, раскош њуха  
који пева занос чула нам и духа

(Бодлер 2004: XXX)

Песма се састоји из наизглед једноставне аргументације: први катрен изјављује како је природа/храм систем симбола/језик који се обраћа људима и посматра их у исто време, други наводи како одређени феномени природе одјекују једни у другима, а потом и да су засновани на дубоком јединству. Следећи дагу логику, терцети нам дају пример ових феномена кроз оно што се традиционално разумева као синестезија. Свака од ових строфа заслужује засебно објашњење. Како, на пример, можемо разумети тврдњу да нам се природа обраћа? Постоји најмање неколико одговора: од једноставног сведенборговског, који проглашава трансцендентно јединство чулне реалности, постмодернистичког разумевања свега као тескта, хегелијанског дијалектичког одуховљења природе, или кантовске интеракције свести и ствари по себи кроз феноменално. Како бисмо понудили одговор на ово питање, морамо се, међутим, прво концентрисати на други

катрен – будући да се изјаве у њему дате, о јединству и одјекивању, ослањају на општију дебату поводом природе чула.

Како нас Патерсон обавештава, као почетак ове дебате може се узети „Декартова идеја ‘гледања длановима’ коју је изнео у свом делу *Dioptrique*, 1637. године. Аналогја коју је употребио, а према којој чулне податке једне модалности (додира) интерпретирамо другом (погледом) постала је *ошшиће познашиа, покрећући низ усјешних дебати и мисаоних експеримената шћоком чиишавоџ просветишћелштва*“ (Патерсон 2007: 8). Саму је *дебату*, међутим, започео ирски филозоф Вилијем Молинју (William Molyneux, 1656–1698), постављајући у своме делу *Dioptrica Nova* из 1692. следеће питање, данас познато као Молинјуово питање: „Ако би човек, слеп од рођења, изненада стекао вид, да ли би могао да разликује лопту од коцке само путем вида, а на основу тактилног искуства коме је до тада био искључиво изложен?“ (цит. у Патерсон 2007: 37–38). Петерсон додаје: „Молинјуово питање је ... кључно за филозофију просветитељства и у центру је расправа између филозофа какви су Лок, Беркли, Волтер и Кондјак, а посебну пажњу му посвећује и енциклопедиста Дени Дидро у Писму о слепима (1749)“ (Патерсон 2007: 8). Поставити ово питање, значило је „питати се да ли је перцепција међумодална (интермодална, што значи да чулни подаци могу да се преводне из једног чула у друго, али накнадно) или заправо амодална (што значи да су чулни подаци изворно јединствени, да претходе њиховој специфичној обради од стране чула вида, слуха, додира итд)“ (Патерсон 2007: 38). Улог овој расправи је само разумевање наше чулности, а тиме, и наше стварности, односно, начина на који је конструишемо/перципирамо. Традиционални одговор (Молинју, Лок, Беркли) био је углавном негативан будући да се тврдило како су појединачна „чула специфична и ... ‘радикално инкомензурабилни’ системи опажања“ (Патерсон 2007: 39). Према њему „интермодална перцепција, пренос једног чулног надражаја у домен другог чула мора се научити кроз поновљено искуство, системско перцептуално повезивање које започиње рођењем, или након стицања вида путем операције, код оних који су рођени слепи“ (Патерсон 2007: 40). Иако не наводи експлицитно ни једног од ових филозофа, Бодлер у *Сагласјима* нуди одговор на Молинјуово питање. За разлику од њих, он нуди позитиван одговор – перцепција је амодална, заснована на ‘јединству мрачном и дубоком’ које се разликује у одјецима којим ‘боје мириси и звуци разговоре воде’. У супротном дато одјекивање не би било могуће.

Али ова песма није пука констатација – она је (имплицитно) структурирана као доказ, будући да након исказа/тезе датих у катренима, који се супротстављају емпиричарима (и подржавају Декарта, на пример), у терцетима изводи „експеримент“ којим се изнесено проверава: „Неки су мириси ко пут дечја свежи, / зелени ко поље, благи ко обое, / - други искварени, победнички, тежи“. Како је ово доказ? Па не само да су чулни надражаји сагласни једни са другима, већ се ова сагласност може сагледати управо у наведеним стиховима. Да сагласја нема, њихово разумевање (наводно) не би било могуће. Уколико их пажљиво прочитамо, ово постаје јасно: лирски субјект никада не именује изворни мирис – он само каже ‘неки су мириси ко пут дечја свежи’, а читаоцу се препушта да формира (олфактивну) слику овог неименованог мириса. Песник намерно производи празно место у самом центру низа поређења, како би показао да можемо приступити одсутном на основу онога што је присутно. Он чак не пореди ни један мирис

са другим, већ употребљава термичке<sup>5</sup> и визуелне надражаје како би наговестио одсутни мирис. Услов могућности оваквог процеса препознавања требало би да буде дубоко јединство проглашено у другом катрену. Можда зато не би требало да ову песму тумачимо ни као синестезију: уместо процеса којим се замењује/разара изворни чулни надражај, а на његово место се доводи други, у Бодлеровој песми се напротив изворни чулни надражај ре-креира путем посредовања других, чиме се све изнова успоставља и отвара. Ми смо у *Саџласјима* заправо сведоци перципирања једног чулног надражаја путем других, у процесу нечега што бисмо могли назвати мета-чулношћу.

Сада се можемо вратити првом катрену и видети да он заступа једну верзију материјализма. Постоји 'Природа', као супстанца, а истовремено постоје и чулне датости, чулни надражаји, који су њени атрибути, форме појављивања. А будући да ова супстанца ипак није приказана као хришћански Бог, Бодлер је далеко ближи Спинози него Сведенборгу (иако песма, дакако, није филозофски трактат). Није, дакле, зачуђујуће што Бодлер у „писму Тусенелу, из јануара 1856, олако изједначава фуријеристичку (овоземаљску) и сведенборговску (трансцендентну) доктрину [универзалне] аналогије“ (Лици 1969: 176).<sup>6</sup> А касније, „у чланку из 1861, о Виктору Игоу“ он отворено заступа схватање сагласја као „овоземаљских, материјалних веза (облик, кретање, број, боја, мирис); тако да реч 'spirituel' мора да упућује на људски а не на божански елемент универзалне једначине“ (Лици 1969: 176-177). 'Овоземаљски' и 'материјални' морају се читати пажљиво, будући да постављају у основу свега супстанцу. Универзална аналогија сагласја могућа је само зато што наведени атрибути почивају на истој супстанци (која сама никада није приступачна чулима). И зато су они преводиви један у други.<sup>7</sup> А сама ова преводивост је потом доказ постојања њихове заједничке супстанце (што је мора се признати помало кружан доказ).

Али чему онда 'симболи' и 'речи'? Ако шуму симбола треба да разумемо као шуму атрибута која заступа природу/супстанцу, као што ознака упућује на означено, морали бисмо напустити спинозистичку парадигму. Говор 'Природе' је говор чулних феномена који је упућен човеку као таквом. То је тзв. неми говор, који нас води Бенјаминовим мислима о језику ствари<sup>8</sup> и идеалистичкој традицији којом се заснива „естетски режим уметности“, у коме уметност као што смо видели, почива на слободној игри (спознајних моћи, мишљења и уобразиље) мишљења са својом другошћу, не-мишљењем, материјом. Шта онда са погле-

5 Овај тип надражаја припада такозваном кожном (*cutaneous*) чулу, као посебном механизму хаптичког чула, „које се састоји од рецептора одговорних за топлоту, бол и притисак“ (Патерсон 2007: 20).

6 Бењамин изност исто запажање наводећи како је на „учену литературу о сагласностима . . . наишао код Фуријеа“ (Бенјамин 1974: 207)

7 Један од основних атрибута (у граматичком смислу) супстанце је бесконачност (како Спиноза наводи супстанца има бесконачан број атрибута али су људи способни да опазе само два – протежност и мишљење, као код Декарта), а у последњој строфи заиста је сусрећемо: мириси се протежу у бесконачност.

8 Бенјаминово схватање језика може такође послужити као интерпретација Бодлеровог сонета: „Језик сам није савршено изражен у самим стварима. Овај исказ има двоструко значење, метафоричко и дословно: језици ствари су несавршени, оне су неме. Стварима је ускраћен чисто формални принцип језика – наиме звук. Оне могу да комуницирају једино кроз мање или више материјалну заједницу. Ова је заједница непосредна и бесконачна, као и свака језичка комуникација: магична је (јер постоји магија и у материји). Неупоредиво својство људског језика је то што је његова магичка заједница са стварима нематеријална и чисто ментална, а њен симбол је звук“ (Бенјамин 2004: 67).

дом који природа упућује човеку? Иако нас подсећа на лакановски поглед великог Другог, он је једнако близак идеализму и Спинози – супстанца се враћа сама себи кроз људску праксу, она посматра саму себе путем људског посредовања (универзално силази у партикуларно како би се себи вратило) – људска перцепција је у основи перцепција саме сусптанце. Тако што се појављује као симбол/атрибут, она се заправо појављује за човека, а кроз човека за саму себе. Човек је посматран на следећи начин: као оно што посматра, као оно око чијег погледа се бића сакупљају у свом видљивом облику, у свет, прилагођавајући му се, он је посматран самим тим уређивањем, прилагођавањем (а ово припада његовом свету делања, праксе). Он је окружен светом појава, а ово окруживање је његово присуство у свету и поглед који ка њему упућује заснивачко почело (природа, супстанца, *hypokeimenon*). У Лакановим терминима: симболичко је овде реално. Природа се тако ослања на човека како би досегнула (људски) говор, како би преобразила свој неми језик у оглашени језик, и упућена је на њега будући да он поседује (у самом свом бићу) оно што њој недостаје. У складу са тиме можемо рећи како Бодлер одлучује у овој песми о месту људског језика у општем поретку ствари, а посебно у односу према природи, а тиме и о месту човека и уметничке праксе.

Сада можемо да схватимо зашто је ова песма толико значајна за симболистичке песнике. Бодлеров одговор на Молинјуово питање има истовремено поетичку и стратешку важност. Може се разумети као покушај превазилажења краја поезије/уметности, њеног одлагања на полицу субјективизма, која се парадоксално отвара у истом тренутку када се формира и сам естетски режим уметности (према Рансијеру са Шилером), током предромантизма (са фигуром песничког генија итд). У њему се може препознати питање о релевантности и истинитости песничког говора. Он износи тврдњу према којој 'сагласја' његових песама нису субјективне већ објективне природе, заснована на самој основи ствари. А уколико су оне заиста структуриране попут језика, као симболички поредак (иако су реалне), оне се могу читати (као неми говор), што значи, ни мање ни више, да се читава људска стварност може читати: тело, град, искуство интоксикације, сплина, љубави, па чак и сама смрт може да проговори („све је то алегорија“<sup>9</sup> каже Бодлер у *Лабугу*). А оно што ствари и догађаји говоре је сама истина њихове суштине.<sup>10</sup> Ми само требамо да савладамо говор чулних надражаја. То такође значи да у стварности постоји специфичан расцеп између правог симболичког поретка и 'симболичког самог реалног'. Једно неразјашњена остаје релација ова два поретка – релација људског/песничког језика и језика самих ствари (природе/сусптанце/стварног). Бодлер се ретко бави овим проблемом у својим песмама, као да је саморазумљиво да је људски језик продужетак језика природе.

Још је Валтер Бенјамин приметио да где год се код Бодлера суочавамо са враћањем погледа – сведоци смо покушаја обнављања „искуства ауре у свој њеној пуноћи“ (Бенјамин 1974: 215). *Сагласја* су можда најинтензивнији пример овог процеса, као покушаја да се поново успостави посебан статус и значај уметност у контексту модерности као епохе профанације, епохе надолазећег нихилизма. Још један текст из овог периода примећује нешто слично када је модерност у питању: „Она раствара све чврсте, зарђале односе са свим старинским предста-

9 У овом смислу се порекло Бенјаминовог схватања алегорије може пронаћи код Бодлера.

10 Али само суштине њиховог „језичког бића“ (Бенјамин 2004: 63).

вама и схватањима који их прате; сви нови односи застаревају пре но што могу да очврсну. Све што је чврсто и устаљено претвара се у дим, све што је свето скрнави се, и људи најзад бивају присиљени да на свој животни положај, на своје међусобне односе погледају трезвеним очима“ (Маркс и Енгелс 1988: 212). Према томе, догађај ове песме није само поетички нити епистемолошки, већ и политички (у смислу политике књижевности). Уколико треба да сачувамо уметност, једна од могућности је да укажемо на њену несводиву улогу, као једино место на коме се оглашава неми говор, говор саме материје/супстанце. На овај начин дата песма интервенише у доминантном режиму чулности, стварајући место видљивости за поезију. На жалост овакво решење носи са собом и одређене проблеме, који са Рембоовом поетиком излазе на видело, а потом доживљавају и трансформацију.

### Од А до Ω: разлика

Сонет *Самогласници* једнако је славан као и *Сагласја* и на сличан начин је деловао међу потоњим песницима, али притом морамо имати у виду да је чешће био мета апропријација новодолазећих поетика, које су га тумачиле у складу са сопственим претпоставкама, него што је то случај са Бодлеровим сонетом. Према речима Виктора Абулафије: „Овај чувени сонет заузима исту интерпретативну позицију какву ‘Сагласја’ имају у рецепцији Бодлерове наводно трансцендентне естетике. Једнако као што је старији сонет уобичајено читан као песничково проглашавање јединства свих ствари . . . Рембоова песма је читана као халуцинатна визија мистериозне универзалне хармоније“ (Абулафија 1992: 787). Али док Бодлерова песма заступа одређено разумевање јединства, као основа поретка ствари (које се можда изневерава у другим песмама), упитно је да ли се о нечему сличном може говорити када је Рембо у питању. У *Сагласјима*, наиме, постоји отворено проглашавање оваквог јединства док у *Самогласницима*, чини се, имамо одвијање процеса диференцијације између низова сигнификације започетих сваким самогласником. Али, као што ћемо ускоро видети, ситуација је још комплекснија.

Пре него се упустим у анализу сонета, осврнућу се укратко на његову традиционалну рецепцију, ослањајући се на Абулафијин драгоцен чланак „Расправа о ‘Самогласницима’“. Један од најистрајнијих концепција везиваних за ову песму је такозвана *audition colorée*, концепција *обојеног звука*, коју је Рене Жил изложио „у свом *тексту* из 1885. *Traite du Verbe*“ (Абулафија 1992: 786). Он је несумњиво „допринео свођењу Рембоовог неухватљивог сонета на доктринарне поставке синестетичких сагласја . . . претварајући овог песника у одсутног оца нове генерације естета и декадената“ (Абулафија 1992: 786). На истом трагу песма је усвојена од стране симболиста „када је Жан Мореас укључио у опис епуге и њен утицај на естетику овог покрета“ (Абулафија 1992: 786) у његовој чувеној *Les Premières armes du Symbolisme* (1889). Видимо како је већ у овим раним рецепцијама материјална, писана страна сонета сасвим потиснута и како је у први план доведено аудитивно искуство читања и визуелне асоцијације које је конотирало. Значај који је на овај начин додељен звуку може се објаснити његовим вредновањем, пре свега у музичком виду, али и у виду песничке еуфоније, типичном за дати период. Визуелна страна самог текста била је од другоразредног значаја, упркос чињеници да писмо припада управо овом чулном пољу. Важнија од наведеног измештања је пројектована супстанцијална веза између звука и боје, која се ук-

лапа у оквир постављен „Сагласјима“ (чиме се Рембоу намеће Бодлерова поетика, који га је додуше сматрао краљем песника, али који је истовремено његову форму сматрао кржљавом (Рембо 1991: 225)). Наводна пројекција универзалне хармоније, биће бољка многих потоњих читања. Како Абулафија показује, Инид Старки ће у студији *Arthur Rimbaud in Abyssinia* (1937), покушати да читав текст прочита кроз код алхемије (која се помиње у 11 стиху), а која прептпоставља такву изворну хармонију, нужну у „различитим ступњевима преображавања материје у мистичној потрази за филозофским каменом“ (Абулафија 1992: 788).<sup>11</sup> Са друге стране Рене Етјамбл у познатом есеју *Rimbaud* (1936), „види песму као крајњу илустрацију визионарског Рембоовог соспта, пројектованог у ‘теорији Видовитог’“ (Абулафија 1992: 788), па чак и као „илуминацију“ у мистичком смислу речи“ (Абулафија 1992: 788). Међутим, када се нађе пред захтевом да „појасни садржаје ове визије . . . Етјамбл коначно износи суд како је песма семантички ‘некохерентна’“ (788). Још једно добро познато, ако не и најбоље оправдано читање песме, дао је Робер Форисон у чланку “A-t-on lu Rimbaud?” (1961), где се залагао за „порнографску интерпретацију, засновану на облику и месту слова, пре него на звуцима, предлажући да се песма чита као опис женског тела у коитусу“ (Абулафија 1992: 789). Неки интерпретатори су покушали да „демистификују ауру песме тако што би прихватили хипотезу коју је изнео Анри Еро у есеју објављеном у *La Nouvelle Revue française* 1934, а према којој се Рембо „једноставно сећао свог школског буквара у коме је абецеда била илустрована“ (Абулафија 1992: 788). Антоан Адам је предложио још једану могућу стратегију демистификације, засновану на исказу који је Рембо дао у Боравку у паклу,<sup>12</sup> “Рембо се није позивао ни на метафизичке, ни на езотеричке, ни на синестетичке доктрине. Он је једноставно ‘пронашао песничку реч која ће кад-тад бити доступна свим чулима’” (цит. у Абулафија 1992: 789). Одбацујући метафизику, езотерију и синестезију и враћајући се Рембоовим изворним тврдњама, Адам нас заиста води у правцу продуктивнијег читања, које узима у обзир само деловање текста, а да га претходно не измешта у контекст потоњих поетика. Коначно, 1968. године Жан-Луј Бадри објављује у Тел келу „граматолошко читање сонета“ (Абулафија 1992: 789), у коме се „напуштају све референцијалне димензије песме, уместо чега се тврди како се у ‘Самогласницима’ одиграва производња текстуалности, истиче материјалност означитеља и његово деловање на представу“ (Абулафија 1992: 789). Тумачећи индетификацију слова са бојама „као измештање фоноцентричке опозиције западне логоцентричке традиције – боје и визуелног у односу на изговорнео, пре него говора у односу на писање“ (Абулафија 1992: 789) Бадри је закључио да је “маневар који Рембо спроводи у свом сонету заправо деструкција и извртање односа ознаке и означеног“ (Абулафија 1992: 789-790). Овај нас суд можда доводи најближе догађају песме. А она гласи:

#### Самогласници

А црно, Е бело, И рујно [rouge], О плаво,  
У зелено: тајна рођења вам ту је:

11 The evidence to the appeal of this approach is another essay “On Rimbaud’s ‘Voyelles’” form 1979, by Françoise Meltzer (1979), who changes little in the overall argument of Starkie.

12 Рембо каже: „Пронашао сам боју самогласника! – А црно, Е бело, И црвено, О плаво, У зелено. – Одредио сам облик и гивање сваког сугласника и – путем несвесних ритмова – поласкао сам себи да сам пронашао песничку реч која ће кад-тад бити доступна свим чулима. Превод сам задржао за себе“ (Рембо 1991: 144).

А црн космат појас муха што блиставо  
Над свирепим смрадом купе се и зује,

Затони сцене; - Е, копља гордих санти,  
Белина чадора, цвеће зањихано;  
И, [purgr] крв испљунута, свех што гневно пламти  
на уснама лепим, у кајању пјаном;

У, дрхтање кружно божанствених мора,  
Спокој пашњака и стада, спокој бора  
Које алхемијом стичу учењаци;

О, врховна труба, пуна цике луде,  
Мир којим Анђели и светови блуде,  
- [О] Омега, Очију силних модри [violet] зраци!

(Рембо 1991: 77)

Прва ствар која постаје јасна, са полазишта које сам назначио, је јукстапонирајућа природа првог стиха. Самогласници су постављени поред речи (које су и саме састављене од самогласника и сугласника), што служи као претекст њиховом изједначавању. Али када тек почињемо са читањем још увек је нејасно, барем до трећег стиха, шта се пред нама одиграва. Први стих се према томе може разумети и као специфичан колаж – са једне стране имамо слике/слова, које означавају самогласнике, а са друге речи које означавају боје. И слова и речи можемо истовремено читати као визуелне и као акустичке знаке. Управо је овакво комбиновање довело до прве рецепције сонета као *audition colorée*, док је искључиво визуелна интентивација довела до Форисоновог читања.<sup>13</sup> Никада нисмо имали искључиво акустичко читање, које би занемарило боје и визуелно, а концентрисало се искључиво на звучање самогласника у речима које им следе, а уједињено је и да ли би овакво читање уопште било могуће, будући да би нарушило процес сигнификације самих речи.<sup>14</sup> У првом случају, у случају обојеног звука, визуелни знак/слово сматра се засигуриком акустичког знака/фонеме, која пошто денотира визуелно – боју. У другом (Форисоновом) случају, слова засигурају визуелно, али моћи бисмо рећи и шакилно искуство.

Први проблем је, дакле, да ли да да читамо однос самогласника и речи визуелно или визуелно-акустички? Уколико им приступимо као чисто визуелним онда морамо са њима поступати друкчије када су писани издвојено као велика слова, него када се налазе у низу других знакова алфабета. Прво би их морали читати као знакове типа икона, засноване на сличности (Ч. С. Перс), а тек потом као класичне симболе. Али како бисмо оправдали повезивање са наводним изворним предметом сличности? Афабет је можда започео као иконички систем означавања али је ова веза укинута, а сонет нам не налаже на неки директан начин да ову везу изнова успоставимо. Поред тога, морали бисмо да узмемо у обзир и саму технологију писања – штампа би значајно нарушила облик слова и тиме претпостављену сличност. У сваком случају, игра са обликом слова, материјалном, визуелном страном текста, страна је Рембоу, барем на основу оних ње-

13 Може се рећи као Форисоново читање, које се јавило 1961, није сасвим неочекивано, будући да је управо у овом периоду неоавангардно песништво, пре свега конкретизам, који је експериментисао са словима у њиховој материјалној, визуелној присутности, био у спону.

14 Овде опет можемо да посегнемо за акустичком асемантичком конкретном поезијом, али овакав уметнички пројекат неће бити предузет барем наредне четири деценије, када дадаисти са њиме први пут наступају.



гових списа којима смо до сада имали приступ, и у којима нема ни једног примера овакве игре. Због тога чисто визуелно читање не делује уверљиво.

Визуелно-акустичко читање не поставља нам мање проблеме – на који начин треба да приступимо овом расцепу? Да ли су самогласници акустички а речи визуелне, или су обоје акустички и визуелни – јер ако су самогласници акустички, речи које су сачињене од фонема и саме би морале бити акустичке. Истовремено, фонеме су означене словима, тако да су нужно и у домену визуелног, а саме речи денотирају боје и тиме нас опет упућују ка визуелном. На овај начин могли бисмо додати да лирски субјект, тиме што јукстапонира визуелну и акустичку димензију сигнификације у једном знаку (речи које денотирају боју) имплицира како синестезија није само неко мистичко откровење космичког јединства, већ профана, свакодневна нужност, која је заправо у самој основи нашег система сигнификације (знакови положени у поље једног чула денотирају феномене других чула). Овај се сонет зато може читати као покрет усмерен у супротном правцу од Бодлеровог (или барем од рецепције Бодлеровог сонета) – ова синестезија симболичког система није супстанцијална већ арбитарна, будући да како нам је структурализам открио, нема природне везе између ознаке и означеног, између речи црно и саме црне боје. Али истовремено, ова песма оглашава и повратни покрет – самогласници се изједначавају са бојама са којима нису суштински повезани. Како је ово могуће – ако је А (самогласник или велико слово а) заиста црно, зашто је онда исписивање речи црно поред њега уопште потребно? И заиста, истим покретом којим се успоставља идентитет између боје и самогласника/слова, кроз посредовање речи, открива се суштинска разлика. Питање које можемо поставити на основу дате ситуације је – да ли песма уопште проглашава идентитет између самогласника и боја? Ни једном се глагол бити не налази између самогласника и речи (које денотирају боје). Претпостављена идентификација се јавља услед једноставне физичке близине. Ова стратегија имплицираног идентитета, или барем везе, у фомри монтаже, постаће једна од доминантних модерностички уметничких пракси, пре свега у сликарству и филму.

Кључна разлика у односу на Бодлеров сонет је омогућена прелазом који се прави са нивоа морфема, које денотирају, на ниво фонема, које не денотирају. И док је старији песник говорио о феноменима који одјекују једни у другима, па чак могу и да се преводе једни у друге, Рембоов лирски субјект своју пажњу усмерава на сам језик (који као што смо видели није предмет пуног интересовања у *Сагласјима*) и слободно прелази са једног његовог нивоа на други. Можемо скоро рећи да је ово једно од низа детериторијализација и номадских лутања (Делез) које Рембо спроводи, а које су овај пут концентрисане на сам језик. Јер оно што се одиграва у овој песми је заиста нарушавање везе означитеља и означеног: пуна сигнификација се преноси са нивоа морфема на ниво фонема. И скоро да није битно да ли је овакав пренос мотивисан – сам по себи он је „скандалозан“ и управо зато је начинио толики одјек у свету уметности.

Можемо га разумети као радикализацију Бодлера – уколико неме ствари могу да проговоре кроз поезију, онда и самогласници, који су, парадоксално, делови говора, али сами неми (не денотирају), могу такође да проговоре. Управо се то и дешава у Рембоовом сонету, говор неме материје језика (самогласника и сугласника). Истовремено, радикализујући Бодлера, Рембо слама машину за произвођење мистичног јединства, на којој је овај заснивао своју песму. Или, могли бисмо рећи – открива саму истину ове машине.

Али шта ако бисмо *Самогласнике* поставили у контекст Бенјаминове изјаве о Бодлеру према којој је он „први имао неку предоцбу о тржишној оригиналности која је управо тиме тада била оригиналнија од сваке друге“ (Бенјамин 1986: 106)? Није ли она покушај да се оригиналност одведе још даље, у тежњи да се буде „апсолутно модеран“ (Рембо 1991: 154), коју је први формулисао управо Рембо? Уместо да трагамо за супстанцијалном везом између самогласника и боја, не би ли било боље да његов песнички гест посматрамо као перформатив? Није ли он оглашавање Рембоове поетске воље на књижевном тржишту, оглашавање које је заиста одјекнуло кроз уметност и критику, а како се чини и данас одјекује, што је видљиво из есеја који се још увек пишу на ову тему? Као да није ни битно да ли је изворна веза постојала или не – потоњи песници (нпр. декаденти, симболисти и надреалисти) понашали су се као да постоји – те можемо да сматрамо како је она створена управо овим сонетом. И више од тога – покрет детериторијализације, покрет очуђења, кључан за догађај ове песме, постао је суштински за поезију која је уследила.

На изложену анализу морамо додати три коментара. Погледајмо, пре свега, избор боја и њихов след кроз песму. Он гласи овако: „А црно, Е бело, И рујно [rouge], О плаво, / У зелено:“. Када га упоредимо са еволуционом схемом именована боја у светским језицима, на начин како је она изложена у чувеној студији Берлина и Кеја Основни термини за боје: њихова универзалност и еволуција, добијамо неочекиван резултат – наиме, према њиховим подацима постоји осам фаза у процесу именована боја: 1. црна и бела, 2. црвена, 3./4. зелена и/или жута, 5. плава, 6. смеђа 7. љубичаста, ружичаста, наранџаста и сива (цит. у Саундерс 2000: 82). Поред проблематичне 4. фазе, на којој се јављају зелена или жута, схема је необично блиска Рембоовој. Наравно, не можемо да тврдимо да постоји (непосредна) релација између ове две схеме, али њихово поклапање је заиста неубичајено, чак толико да можемо да се запитамо – где је нестала жута? Посебно изненађује други стих који се тиче рађања самогласника – ова песма је у суштини покушај да се реконструише, или пре, симулира њихово стварање. И то се чини тако што се повезују са бојама, које се потом повезују са различитим феноменима света. Самогласници као знаци, процесом свог обликовања, пројектовани су као иконе бића која постоје у свету. Невероватно је што њихово формирање, њихово рођење (углавном) прати процес „рађања“ имена боја, на начин на који је овај описан у савременој лингвистици. Самогласници су представљени као нека врста кључних тачака (скоро платонистичких идеја) из којих се одвија низање појава, произвођење света. Бића именована у песми постоје тако што учествују у самогласницима.

Ово насводи ка следећем коментару – шта имена боја заиста денотирају? Проблем постаје очигледан у преводу, када се у српском *rouge* преведе као рујно, *pourpre* из седмог стиха не буде преведено уопште, а *violet* из последњег стиха као модро. Ова три именована представљају пресецање два низа, црвеног и плавог, будући да се на месту поновљене црвене јавља пурпурна, а на месту поновљене плаве љубичаста (у преводу модра). У француском као и у српском разлика *violet* је боја која треба да у себи садржи поред плаве и црвену боју, што нам то превод тек нејасно даје до знања, док *pourpre*, одсутна из 7. стиха, повезана са крвљу, представља поново комбинацију црвене и плаве, али овај пут са већим уделом црвене. Ово постаје значајно када се запитамо: шта саме боје денотирају? Можда на први поглед звучи небитно, али када смо упознати са симболиком одређених боја, као што је љубичаста (аристократска, али такође и боја Христа Пантокра-

тора) која замењује црвену (Христова крв) у другом катрену, постаје далеко значајније. Наметање хришћанске симболике није сасвим неосновано, будући да је читава песма уоквирена добро познатим цитатом из *Ошкровоња*: „Ја сам алфа и омега, почетак и крај, први и последњи“ (Отк. 22.13). У овом контексту црна и плава такође добијају симболичку вредност – црна постаје почетак, а плава крај. Црна је почетак света створеног из ничега, *ex nihilo*, у складу са хришћанским наративом. *Самогласници* тако постају покушај скромне космогоније, засноване на словима и бојама. Са овога можемо директно да пређемо на *logos*, на Реч, која ствара свет из ничега и води га ка небу/плаветнилу/љубичастом, и да створени свет разумемо као алфabet, уоквирен самогласницима А и Ω/О. Промену са црвеног и плавог на пурпурну и љубичасту можемо разумети на следећи начин: црвена у комбинацији са плавом, у различитим размерама, имплицира везу неба и земље, односно, Христовог распећа, проливања небеске (плаво) крви (црвено), и потоњег формирања небеског (плаво) царства на земљи, заснованог на овој жртви (црвено).<sup>15</sup>

Чини се да је управо то разлог за промену традиционалног редоследа самогласника, и замену места између О и У. Ово се такође може читати као традиционално раздвајање између терцета и катрена. Појава самогласника У би представљала волгу у структури сонета, иако би тачније било рећи да је његов проблем (рођење самосгласника) проглашен већ у прва два стиха, а да је остатак песме њихово разрешење, па би волта можда требало да се смести управо ту, дакле, већ у првој строфи.

Слова/самогласници су према томе почела бића, свет је заснован на писму, писму логоса, који има теолошке импликације. Последњи коментар са космогонијског становишта произилази управо из реченог – видљивост и звук се јављају, можда чак доминирају овом песмом, али и друга чула учествују у њеном формирању. У првој строфи већ имамо чуло мириса, у виду „окрутног смрада“ око кога се муве роје, али такође (у помало натегнутом смислу) и чуло додира, као „црн космат појас муха“, којим се имплицира физичка инерација мува и материје на којој су се скупиле. Чуло укуса јавља се два пута – када се јавља љубичасто (замена за црвено/крв) у виду „крвавог испљувка“ (укус крви), али га такође можемо препознати у пијанству и прелепих усана. Управо зато је А. Адамов повратак на Рембоов исказ о „песничкој речи која ће кад-тад бити приступачна свим чулима“ (Рембо 1991: 144) у потпуности тачан.

Конечно, ова је космогонија, чак иако је уоквирена хришћанским наративом, вероватно више од свега песничка апропријација, лирска космогонија, усмерена на сам процес песничког стварања у доба модерности. Она се можда може описати као песма која жели да буде почетак и крај, која од хришћанског наратива учи како се ствара, и која почињући од А, од ничега, од црног, напредује кроз читав свет, путем слова/*logosa* и боја, из којих се стварју и друга поља чулности, само да би завршила са О/Ω, модрим/пурпурним, небом и искупљењем (или еманципацијом). Слова према томе представљају почела чулног света, али

15 Никола Бертолино олако одбацује ову импликацију, будући да је види као једноставно подвођење Рембоове поетике под католичку теологију (Бертолино 1991: 254). Проблем је међутим далеко комплекснији и води нас у правцу пресека између еманципаторских левичарских политика и ранохришћанске револуционарне заједнице. Иако се Рембоу тешко може приписати религиозност, посебно институционалног типа, нема сумње да у његовим делима теолошки концепти и слике, као што су агале, тајна, пакао, потоп, идентификација са искљученима итд. имају огроман значај.

овај свет је пре свега свет песме, те су слова почела песме (која је можда у основи света). Ова песма је такође учила песнички поступак од „краља песника“ (Рембо 1991: 225) Бодлера, али га одводећи корак даље разара. Она тиме ствара сопствену позорницу, сопствену релевантност, више скандалозном детериторијализацијом структуре означавања, него космогонијским импликацијама. А можда се ова два процеса и не могу раздвојити, јер песничка космогонија на нивоу садржаја, такође је песничка космогонија на нивоу самог стваралачког процеса. Она је у основи линије бекства, која је запањила савременике и отворила нове хоризонте будућим песницима.

### Закључак

Видимо дакле да се две наведене песме, иако су често повезиване, у основи на суштински начин разилазе. Док Бодлер поставља супстанцијалност и чува видљивост песништва на основу ње, Рембо разара супстанцијалност, и опет чува видљивост песништва самог разарања. У Боделровом свету сама природа има језик којим нам се обраћа, у Рембоовом свету језик претходи природи, претходи свету, и уређује га. Али га уређује тако да се арбитарност језичког знака не доводи у питање, односно, на основу онога што можемо да видимо у датој песми, расцеп између ознаке и означеног најдубље је потврђен. У супротном, имали бисмо структуру доказа сличну Бодлеровој, те бисмо као читаоци, на основу наведених чулних импресија сами могли да закључимо који самогласници су у питању. Рембоов лирски субјект дакле прекрива стварност писмом, установљавајући одређене везе између речи и ствари, а да притом открива насиље инхерентно овом повезивању. Бодлерова супстанца се у светлости овог потеза открива као воља, која намеће своју логику стварности и која прикривеним кружењем покушава да докаже своју трансцендентност. Јер ништа нас не спречава да на доказ изложен у *Сагласјима* одговоримо да је одсутан мирис у центру низа поређења могуће евоцирати зато што постоји научена веза, коју песник археолошки реконструише, и чији се услов могућности може разоткрити у културном наслеђу и историјском контексту који делимо. Осим тога, будући да је мирис неименован, он може бити било који мирис, и неће бити погрешан. Читалац ће имати асоцијацију на основу песничког предлошка, али нема начина да се ова асоцијација провери, да се докаже да сви имамо исте асоцијације у свим временима, што би ипак био потребан услов да констатујемо супстанцијалност дате везе. Једино што је Бодлеровим сонетом доказано јсте да чулни надражаји једног чула могу да пробуде асоцијације положене у друга чула, а као што смо видели код Рембоа, у томе нема никакве мистичне повезаности, већ напротив, једноставне арбитарне везе ознаке и означеног. Није битно што ова веза није експлицитно кодификована, нити што не постоји неки јавни језик ових асоцијација, оне могу бити и приватне и неповљиве али ништа мање ефективне. Рембоов сонет према томе одлази један корак даље и на Молинјуово питање одговара попут емпиричара, да се перцепција учи, и да везе долазе накнадно, упрос (или можда баш захваљујући) посезању за хришћанским концептом логоса, као нечега што производи стварност. Његова песма се можда може читати и као иронија на рачун Бодлера, будући да путем посезања за оним супстанцијалним (хришћански логос) она открива саму арбитарност. О овоме нам можда најбоље сведочи у песми *Песнику њоводом цвећа* у којој детаљно описује процес производње и манипулисања чулношћу, условљен империјалном природом француског поретка. Бодлер, са друге стране, своју суп-

станцијалистичку претпоставку плаћа тако што употребљава категорије слике колонијалног дискурса, посебно у љубавном песништву, а да не доводи у питање њихову заснованост. Са друге стране он ипак преображава ове категорије, изврћући уобичајену структуру вредности у којој су се оне традиционално јављале.<sup>16</sup> Ово изврћање му омогућава управо супстанцијална претпоставка, будући да му даје слободу да сопствене асоцијације (историјски и културно опосредоване) успостави као, како је то Рансијер рекао, „траг истине“. И један и други песник према томе учествују у арбитарном језичком систему, али Бодлер ову арбитарност превиђа, (несвесно?) успостављајући стваралачку вољу као принцип разоткривања истине чулног света, док Рембо ову арбитарност користи како би подвукао произведеност наше чулне стварности, а самим тим и могућност њене трансформације. Од ова два поетичка става, Бодлеров је свакако био доминантнији током друге половине 19. века, и прве половине 20, чак толико да је Рембо читан као нека врста његовог интоксичираног понављања. Рембоов став, међутим, поготово са доласком деконструкције почиње да се уздиже, и да у поетикама са јаком језичком самосвести остварује суверену доминацију.

### Списак литературе

- Абулафија 1992: V. Aboulaffia, "The Quarrel of the "Vowels"" *MLN*, Vol. 107, No. 4, French Issue (Sep., 1992), 774–794.
- Бенјамин 1974: Benjamin, Valter. *Eseji*, Beograd: Nolit, 1974.
- Бенјамин 1986: V. Benjamin, *Estetički ogledi*, Zagreb: Školska knjiga
- Бенјамин 2004: W. Benjamin, "On Language as Such and the language of Man", *Select Writings*, vol. 1, 1913-1926, Cambridge: Harvard University Press, 62–74.
- Бертолино 1991: Bertolino Nikola, „Beleške uz Sabrana dela Artura Remboa“, *Sabrana dela*, Beograd: Nolit, 241–301.
- Библија 1995: Библија, Београд: Библијско друштво
- Бодлер 2004: Ш. Бодлер, Цвеће зла, Нови Сад: Школска књига
- Лици 1969: F. W. Leakey, "Nature and Symbol", *Baudelaire and Nature*, New York: Barnes & Noble, 173–250.
- Маркс и Енгелс 1988: K. Marx & F. Engels, *The Communist Manifesto*, New York: Prometheus Books
- Николс 2009: Nicholls, Peter. *Modernisms: A Literary Guide*, 2<sup>nd</sup>ed. New York: Palgrave Macmillan
- Патерсон 2007: M. Paterson, *The Senses of Touch: Haptics, Affects and Technologies*, New York: Berg
- Рајт 2005: B. Wright, "Baudelaire's poetic journey in *Les Fleurs du Mal*", *The Cambridge companion to Baudelaire*, Cambridge: Cambridge University Press, 31–50.
- Рансијер 2006: J. Rancière, *The politics of aesthetics: the distribution of the sensible*, London: Continuum
- Рембо 1991: A. Rembo, *Sabrana dela*, Beograd: Nolit
- Саундерс 2000: B. Saunders, "Revisiting Basic Color Terms", *The Journal of the Royal Anthropological Institute* Vol. 6, No. 1 (Mar., 2000), 81-99.

16 Више о овој теми видети у мом раду „Режими чулности у љубавном песништву Шарла Бодлера“, у зборнику радова Првог међународног интердисциплинарног скупа младих истраживача друштвених и хуманистичких наука „Контексти“

Чајлдс 2008: P. Childs, *Modernism*, 2<sup>nd</sup>ed. New York: Routledge

Џејмсон 2007: F. Jameson, "Baudelaire as Modernist and Postmodernist", *The Modernist Papers*, New York: Verso, 223–237.

Шлосман 2005: B. Schlossman, Beryl. "Baudelaire's place in literary and cultural history", *The Cambridge companion to Baudelaire*, Cambridge: Cambridge University Press, 175–185.

## ESTABLISHMENT OF SENSUALITY, "HARMONY" CHARLES BAUDELAIRE AND "VOWELS" BY ARTHUR RIMBAUD

### Summary

This essay illuminates two famous sonnets, namely "Correspondences" by Charles Baudelaire and "Vowels" by Arthur Rimbaud, which deal with the questions of the sensory experience, i.e. the foundations of the relationship of the poetic language and sensory phenomena. Each of them is in a privileged interpretative position in the corpus of the said authors, since their poetry has traditionally been interpreted through their prism. When Baudelaire is in question his poem is said to express a unique belief in the deep unity of man and nature, which can be accessed only through the medium of sensory significations, which in turn resonate in each other, proving this unity to be real. On the other hand Rimbaud's sonnet, even though it has often been interpreted as a repetition of this procedure, can hardly be incorporated in it, and as this essay shows, its accent is not on unity but, quite the opposite, on the *difference*. It is therefore read here as a continuation and simultaneous subversion of Baudelaire's poetic presupposition.

*Keywords:* senses, substance, unity, difference, deterritorialization

Stevan Bradić

Ана Митревски<sup>1</sup>

## ПРОБЛЕМ ЕКВИВАЛЕНТНОСТИ У ПРЕВОДУ БРЕХТОВЕ ДРАМЕ *ДОБАР ЧОВЕК СЕЧУАНА*

У раду се представља књижевно превођење као посебна дисциплина и неки од специфичних проблема књижевног превођења са посебним освртом на проблем еквивалентности, као једним од кључних појмова књижевног превођења, и науке о превођењу уопште. Еквивалентност се остварује на различитим нивоима језичке структуре, а у зависности од тога на колико нивоа је остварена еквивалентност између оригинала и превода, утврђује се степен еквивалентности, односно квалитет превода. Код књижевног превођења нарочито је тешко остварити еквивалентност на свим нивоима. На примерима из предигре Брехтове драме *Добар човек Сечуана* приказују се потешкоће са којима се преводилац књижевног дела суочава на неким од ових нивоа и представљају могућности за њихово решавање на различитим нивоима еквивалентности.

*Кључне речи:* књижевно превођење, еквивалентност, Бертолт Брехт, Добар човек Сечуана, преводилачки проблеми

### 1. УВОД

Појам еквивалентности представља један од кључних проблема у науци о превођењу, а служи за квалитативно упоређивање текста оригинала и превода. Еквивалентност се остварује на неколико нивоа. У зависности од тога на колико нивоа је остварена еквивалентност између текста оригинала и текста превода, утврђује се степен еквивалентности, односно квалитет превода. Код књижевног превођења нарочито је тешко остварити еквивалентност на свим нивоима. У овом раду на примерима из предигре Брехтове драме *Добар човек Сечуана* изложени су проблеми са којима се преводилац књижевног дела суочава, анализирају узроци њиховог настанка и представљене могућности за њихово решавање на различитим нивоима еквивалентности.

Корпус представља шест примера из предигре Брехтове драме *Добар човек Сечуана* (*Der gute Mensch von Sezuan*), на којима илуструјемо неке од проблема са којима се преводилац књижевног дела сусреће приликом тражења еквивалента на различитим нивоима језичке структуре, и представљају се могућности за њихово решавање.

У недостатку превода на српски језик за овај рад користимо сопствени превод, при чему понуђена решења представљају само неке од бројних могућности за решавање конкретних преводилачких проблема. За упоредну анализу користимо превод Ђинете Пињоло (*Ginetta Pignolo*) на италијански и превод Џона Вилета (*John Willett*) на енглески језик.

1 anamitreovski@hotmail.de

### 1.1. О књижевном превођењу

Осим проблема карактеристичних за све врсте превођења, књижевно превођење као посебна врста писменог превођења (в. Апел 1983: 2) преводиоца ставља и пред низ других задатака (читај: проблема) карактеристичних искључиво за ову (под)врсту превођења, јер поред осталог „захтева познавање књижевног заната и приближује превођење стваралачком, уметничком послу“ (Стојнић 1980: 7). Подразумева се да преводилац књижевног дела, поред изузетног познавања језика са којег преводи и језика на који преводи, поседује и знања из области теорије књижевности, то јест да детаљно познаје аутора, дело, жанр, епоху, време и културу у којој је дело настало, како би пронашао еквиваленте у језику на који преводи, и (уколико је то могуће) у читаоцу превода пробуди исте оне асоцијације и створи онакав дојам (који је) способан да изазове у читаоцу оригинал (в. Стојнић: 10).

Између два природна језика не постоји потпуна еквивалентност, те преводилац увек има да нађе *најприближније* решење. Према томе, не постоји нешто што није преводиво, већ је само питање у којој мери је то могуће.

## 2. ПРОБЛЕМ ЕКВИВАЛЕНТНОСТИ

У основи већине дефиниција о превођењу наилазимо на појам еквивалентности, који се, у зависности од аутора, различито посматра. Јуџин Најда и Чарлс Тејбер (Eugene A. Nida, Charles R. Taber) говоре о „најближем природном еквиваленту“ (Nida/Taber 1969: 12), код Џона Кетфорда (John C. Catford) реч је о „еквивалентном текстуалном материјалу“ (Catford 1965: 20), док Волфрам Вилс (Wolfram Wilss) говори о „што је могуће еквивалентнијем тексту језика на који се преводи“ (Wilss 1977: 72). Да ли код превода доминантан треба да буде језик са ког се преводи (тзв. превођење „реч за реч“) или језик на који се преводи? Како ћемо превести реч или израз за који у језику на који преводимо не постоји еквивалент, односно, за који ћемо се од мноштва потенцијалних еквивалената у датом случају одлучити уколико имамо више могућности? На питање шта је то еквивалентан превод, теорија (књижевног) превођења још увек не пружа задовољавајућ одговор (в. Еко 2003: 25)

Вернер Колер појам еквивалентности прецизира тиме што га назива „релацијом еквивалентности“ (Koller 2006: 215). За одређивање степена преводивости (и преведености), то јест за утврђивање врсте еквивалентности, он издваја типове еквивалентности (денотативна, конотативна, текстуално-нормативна, прагматичка и формално-естетска) према којима се ова релација утврђује, односно наводи које квалитете оригинала мора да поседује превод како би се сматрао еквивалентним (в. Koller 2006: 215–216). Чак и ако имамо у виду ове категорије, у пракси није увек једноставно одредити шта је то еквивалент, зато што се језички искази скоро по правилу не појављују изоловано, а то значајно утиче на преводиоачев избор. Његов посао знатно је олакшан уколико располаже добрим речницима синонима, енциклопедијским и другим речницима за језик на који преводи. Научници се слажу да најмеродавнију контролу при изналажењу еквивалената (ипак) треба да представља (језички и ванјезички) контекст (в. Куџмаул 2007: 12; Еко, 2003: 31) и „познавање глобалне структуре дела“ (Стојнић 1980: 11) Да ли би, према томе, еквивалент за немачку именицу женског рода *Provinz* у српском језику био провинција, покрајина, област или пак унутрашњост?



### 2.1. Еквивалентности на различитим нивоима језичке структуре

Еквивалентима се подразумевају језичке јединице различите врсте и обима (в. Koller 2006: 215). Како није свеједно да ли ћемо реч *Provinz* превести као *провинција*, *покрајина*, *област* или *унутрашњости*, тако није свеједно ни како ћемо превести неку синтагму или колокацију. Значења синтагми и колокација се (као ни значења лексема) не поклапају у свим језицима, а пошто их је у књижевном делу итекако важно стилски ускладити, преводилац је суочен са потешкоћама (в. Kußmaul 2007: 24–26).

Један од главних проблема преводилачке теорије и праксе по својој природи представљају фразеологизми, јер њихово значење не представља пуки збир значења свих њихових компоненти, већ настаје као резултат њиховог узајамног деловања (в. Palm 1997: XI). Дуго се сматрало да су фразеологизми „непреводиви“, и то је уједно важило за једну од њихових основних карактеристика. Данас знамо да то није тако. Добри фразеолошки речници (једнојезични и контрастивни, уколико постоје) умногоме нам помажу да решимо већину ових преводилачких проблема. Питање је, међутим, који фразеологизам једног представља еквивалентан фразеологизам другог језика?

Осим тога, књижевна дела обилују исказима (језичким јединицама различитог обима) чија конотативна значења нису (као што је то случај код фразеологизама) садржана у специјалним речницима, а који су у вези са са специфичном намером аутора. У таквим случајевима нарочито до изражаја долази знање и умешност преводиоца.

## 3. ИСТРАЖИВАЊЕ

Овом истраживању претходе искуства стечена у току превођења Брехтове драме *Добар човек Сечуана* (*Der gute Mensch von Sezuan*) на српски језик. Показало се да за превођење књижевног дела није довољно само изузетно познавање два језичка система (језика са ког се преводи и језика на који преводи), већ и поседовање многих других знања и вештина, како би се на свим нивоима језичке структуре пронашли еквиваленти у језику на који се преводи.

### 3.1. Анализа корпуса

Вратимо се на реч *Provinz*, коју смо поменули у уводу и покушајмо да је преведемо еквивалентном речју у српском језику. Уочавамо следеће: Да бисмо могли да нађемо одговарајући еквивалент, није нам довољан добар двојезични речник немачко-српског језика. Међутим, уколико погледамо које се речи налазе у непосредном окружењу речи *Provinz*, наићи ћемо на реч Сечуан. Овакав случај представља један од лако решивих преводилачких проблема, јер је потребно пронаћи еквивалент на денотативном плану (в. Koller 2006: 228–240). Наше знање о свету овде нам иде на руку и помаже да направимо избор; пошто знамо да је Кина као држава подељена на *покрајине*, а Сечуан једна од кинеских покрајина, релативно лако налазимо еквивалент. Дакле, у овом случају успели смо да преведемо реч искључиво помоћу контекста.

Преводилац ће имати већи проблем да преведе реч (синтагму, фразеологизам), уколико у језику на који преводи нема одговарајућег еквивалента. Немачки језик веома је продуктиван у домену грађења сложеница, које понекад представљају велики изазов за оне који преводите на језик који не поседује те могућности.

Тада је реч о недостатку еквивалента на денотативном плану, а преводиоцу за решавање тог проблема принципијално на располагању стоји пет различитих могућности: 1. преузимање речи (синтагме, фразеологизма) у изворном облику, уз евентуално прилагођавање нормама циљног језика (и културе), 2. дословно превођење, 3. замена речи (синтагме, фразеологизма) неком од постојећих израза циљног језика, чије се значење делимично поклапа са значењем речи (синтагме, фразеологизма) која се преводи, 4. описно превођење, 5. адаптација (в. Koller 2006: 232–236). Немачка сложеница *Wassermensch* за оне који преводе на енглески неће представљати проблем, пошто су немачки и енглески језик сроднији него немачки и италијански, или немачки и српски. Дослован превод овде је и еквивалентан: *water man*. У италијанском језику, као ни у српском, у овом случају дослован превод није могућ, па је *Wassermensch* у преводу на италијански постао *acquaiolo*, исто као што је преведена именица *Wasserverkäufer* (продавац воде). Иако је превод јасан, (и *Wassermensch* и *Wasserverkäufer* односе се на исти лик), у италијанском преводу недостаје нужно диференцирање, што се итекако може одразити на квалитет дела, па и рецепцију самог аутора (в. Kußmaul 2007: 62). Питање је такође да ли у овом случају уопште можемо говорити о „замени“; морали бисмо наине знати зашто је Брехт употребио именицу *Wassermensch*, иако је могао да напише *Wasserverkäufer* (а то није учинио). Превод на српски могао би гласити *човек с водом*, што би представљало пример за описно превођење.<sup>2</sup> (в. Koller 2006: 233–234).

Ситуација се усложњава уколико треба превести језички исказ ширег обима. Дослован превод синтагме *mit einem Anlauf* гласио би: *(са) једним покушајем/налетом/залетом*. Овај израз имплицира да се нешто догодило, да је нешто урађено брзо, у кратком временском року, без размишљања (то је потврђује и енглески превод: *with a rush*. „Ако [превод] стиснемо у књишки, речнички избор, прошићемо [исказ] нејаким, трулим концем“ (Андрић 1981: 231). Прави еквивалент могао би према томе да гласи: *у једном даху* (што се види и у италијанском преводу: *tutto d'un fiato*, или (а тиме би се појачала експресивност): *к'о из т'оја*, што би било више „у духу српског језика“. „Преводом сличних израза, ма како они били узредни, откривамо колико смо ми лично ... присутни у томе лику, у тој средини, атмосфери, ситуацији, у делу и у писцу ... и да ли смо истовремено, у правој, потребној мери, измакнути од свега тога, ради потребне перспективе“ (Андрић 1981: 231).

Покушајмо да преведемо следећи израз: *Alle Finger leckt man sich danach (euch zu bewirten)*. Уколико располажемо добрим двојезичним речницима, превод најзглед не би требало да преставља никакав проблем, и могао би да гласи овако: *Све прсте (уз могуће варијанте: си/себи/своје) лижу за тим (га вас узосте)*. Овакав превод био би дослован, односно представљао би према Колеру, еквивалент на искључиво денотативном плану (Koller 2006: 228–240). Међутим уколико обратимо пажњу на контекст, схватићемо да би овакав дослован превод, поред тога што је бесмислен, био и неадекватан, јер не кореспондира са садржајем. Као преводиоци (дакле познаваоци оба језичка система) ми знамо да овде имамо посла са једним специфичним, у овом случају фразеолошким изразом: *La gente non domanda altro che di potervi ospitare/ They are all falling over each other to entertain you*.

Ни код оваквих израза (као што је то био случај и са колокацијама) еквивалентност не треба тражити искључиво на лексичком нивоу.

2 Водоноша у овом случају не долази у обзир, јер се на једном месту појављује и у оригиналу.

За разлику од колокација, за које је број еквивалената у једном језику релативно ограничен, проблем и овде представља то што нам често на располагању стоји више могућности: тако нам за превод овог фразеологизма (*Alle Finger leckt man sich danach (euch zu bewirten)*) у српском језику на располагању стоји неколико могућности:

*Сви горе од жеље/Сви једва чекају и сл. (да вас угосте).*

Како фразеологизми поред денотативног имају и своја конотативна значења, поставља се питање који од наведених могућих превода би био еквивалентан. Јер та значења представљају саставни елемент садржаја и посматрано са комуникативно-прегматичког аспекта имају важну функцију (Fleischer 1997: 198–205).

Док је код превођења лексема текст оригинала у доминантном положају у односу на језик превода, видимо да је случај са неким специфичним исказима другачији. Код превођења колокација и фразеологизама, а због њихових специфичности, доминантну улогу игра језик превода, а не језик оригинала (в. Стојнић 1980: 9). Код оваквих специфичних исказа нарочито се види да еквивалент није увек превод “реч за реч” као и то да „задатак преводиоца ... није толико да преводи текст колико да преводи контекст“ (Андрић 1981: 221).

Колико је за преводиоца важно да поседује специфична знања из области теорије књижевности, илустроваћемо помоћу два примера.

Да би превео израз: *Der Magen knurrt leider auch wenn der Kaiser Geburtstag hat*, преводац мора знати да је у питању такозвани ауторски фразеологизам (Burger 2003: 47), што аутор енглеског превода није уочио: *I'm afraid that a rumbling stomach is no respecter of persons*. Ову врсту фразеологизама итекако треба превести дословно (што нам потврђује и италијански превод: *Purtroppo lo stomaco brontola anche il giorno della festa dell'imperatore*, јер би у супротном била изневерена формално-естетска еквивалентност (Koller 2006: 252–266). Дослован превод на српски гласио би: *Црева крче и кај је цару рођендан*. Осим тога, ауторски фразеологизам обогаћује језик оригинала (в. Fleischer 1997: 67), а његовим дословним превођењем често се обогаћује и језик превода.

С друге стране, поставља се питање да ли превод за израз: *In solch einem Augenblick darf man nicht rechnen* српским: *У оваквом (једном) тренутку се не сме рачунаати./Није сад време да се праве рачунице* (италијански: *In un momento simile non si sta a fare i conti*) фигурира (само) као језички превод (Андрић 1981: 234), уколико је превод: *Мани сад рачунање*, више „у духу српског језика” као што је и енглески превод: *You shouldn't think of money in a moment like this* више у духу енглеског језика. Осим тога, уколико је тачна анализа Хорста Гробеа да ова изјава заправо представља “трговачки аргумент” (Grobe 2003: 57), да ли би можда суштински еквивалент био чак: *Ово је јединствена прилика?/Оваква прилика се не пројушћиа/пружи само једном* и сл. Јер према Андрићу, „преводац, уколико то ... може, а уколико то не иде на штету поетске слике, мора [читаоцу] да помогне“ (Андрић 1981: 234), или би такав превод изневерио намеру аутора откривши превише читаоцу српског превода и ускратио га за двосмисленост коју порука у оригиналу садржи (а која је задржана како у енглеском, тако и италијанском преводу).

#### 4. ЗАКЉУЧАК

Са циљем да укажемо на неке од проблема са којима се преводилац књижевног дела суочава приликом тражења еквивалента на различитим нивоима еквивалентности, дошли смо до следећих закључака: иако прецизирање и диференцирање појма еквивалентности представља помоћ при превођењу и вредновању резултата превођења (превода) оно још увек ни изблиза не решава све преводичеве проблеме. На крају ипак сам преводилац одлучује чега ће се одрећи, односно коју информацију ће сачувати, пазећи притом да не наруши аутономију оригинала и имајући у виду реципијента; а „преводиочев избор – то је ствар равнотеже свих могућих фактора. Ако је игде то јасно, јасно је баш у домену позоришних превода, где се на сваком кораку мора успостављати безброј разних односа.“ (Андрић 1981: 235). И ураво због тога, како је приметио један од наших најбољих преводилаца са немачког језика, Бранимир Живојиновић, „превођење [књижевних дела остаје] слепа спона од немог до глувог“ (Живојиновић 1981: 278).

#### 5. ДОДАТАК – ПРИМЕРИ ИЗ КОРПУСА

Примери су наведени оним редоследом којим се појављују у раду. Мала слова у заградама означавају језик (н - немачки, и - италијански и е - енглески), а бројеви странице у књигама где се примери налазе. Примери су преузети из Брехтове драме *Der gute Mensch von Sezuan* (*Dobar covek Secuana/ Lanima buona del Sezuan/ The good person of Szechwan/*) и превода драме на италијански (прев. Ђинета Пињоло) и енглески језик (прев. Џон Вилет).

- (1) Aber in userer *Provinz* herrscht überhaupt große Armut. (н. 7)  
Ma in tutta la nostra *provincia* regna la più grande miseria ... . (и. 13)  
But utter poverty is the rule in our *province*. (е. 3)
- (2) Als der *Wassermensch* aus seinem Maßbecher zu trinken gab, sah ich was. (н. 10)  
Quando *l'acquaiolo* ci ha dato da bere nel suo misurino, ho visto una cosa. (и. 16)  
When the *water man* let us drink out of his measure, I saw something. (е. 6)
- (3) *mit einem Anlauf* (н. 13)  
*tutto d'un fiato* (и. 18)  
*with a rush* (е. 8)
- (4) *Alle Finger leckt man sich danach euch zu bewirten.* (н. 9)  
*La gente non domanda altro che di potervi ospitare.* (и. 15)  
*They are all falling over each other to entertain you.* (е. 5)
- (5) *Der Magen knurrt leider auch, wenn der Kaiser Geburtstag hat.* (н. 13)  
*Purtroppo lo stomaco brontola anche il giorno della festa dell'imperatore.* (и. 18)  
*I'm afraid that a rumbling stomach is no respecter of persons.* (е. 8)
- (6) *In solch einem Augenblick darf man nicht rechnen.* (н. 13)  
*In un momento simile non si sta a fare i conti.* (и. 17)  
*You shouldn't think of money in a moment like this.* (е. 8)

**Извори:**

- Брехт 1977: Bertolt Brecht, *Der gute Mensch von Sezuan*, Berlin: Surkamp Verlag, 7–17.
- Брехт 1963: Bertolt Brecht *L'anima buona del Sezuan*, traduzione di Ginetta Pignolo, Torino: Giulio Einaudi editore, 13-21.
- Брехт 1974: Bertolt Brecht *The good person of Szechwan*, Translated by John Willet, London: Eyre Methuen, 3-11.

**Литература:**

- Бургер <sup>2</sup>2003: H. Burger, *Phraseologie. Eine Einführung am Beispiel des Deutschen*, Berlin: Erich Schmidt, 47.
- Кетфорд 1965: J. C. Catford, *A Linguistic Theory of Translation. An Essay in Applied Linguistics*, London: Oxford University Press, 20
- Флајшер 1997: W. Fleischer *Phraseologie der deutschen Gegenwartssprache*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 67; 198–205
- Гробе 2003: H. Grobe, *Erläuterungen zu Bertolt Brecht Der gute Mensch von Sezuan*, Hollfeld: C. Bange Verlag, 57.
- Колер <sup>7</sup>2006: W. Koller, *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*, Wiebelsheim: Quelle&Meyer Verlag, 215; 228–240; 252–266.
- Кусмаул 2007: P. Kußmaul, *Verstehen und Übersetzen*, Tübingen: Günter Narr Verlag, 12; 24–26; 62.
- Еко 2006: U. Eko, *Otprilike isto: Iskustva prevođenja*, preveo Nino Raspudić, Zagreb: Algoritam, 25; 31.
- Најда, Тајбер 1969: E. Nida/C. R. Taber, *The Theory and Practice of Translation*, Leiden: E. J. Brill, 12.
- Палм <sup>2</sup>1997: C. Palm, *Phraseologie: Eine Einführung*, Tübingen: Gunter Narr Verlag, XI.
- Вилс 1977: W. Wilss, *Übersetzungswissenschaft. Probleme und Methoden*, Stuttgart: Klett-Cotta, 72
- Андрић 1981: D. Andrić, *O prevođenju savremenih pozorišnih komada*, u: Lj. Rajić (prir.) *Teorija i poetika prevođenja*, Beograd: Prosveta, 221; 231; 234–235.
- Апел 1983: F. Apel, *Literarische Übersetzung*, Stuttgart: J. B. Metzlerische Verlagsbuchhandlung, 2.
- Живојиновић 1981: B. Zivojinović, *Beleške o prevođenju*, u: Lj. Rajić (prir.) *Teorija i poetika prevođenja*, Beograd: Prosveta, 278.
- Стојнић 1980: M. Stojnić, *O prevođenju književnog teksta*, Sarajevo: Zavod za udžbenike, 7; 9–11.

## DAS PROBLEM DER ÄQUIVALENZ IN DER ÜBERSETZUNG VON BRECHTS DRAMA DER GUTE MENSCH VON SEZUAN

### Rezime

In der vorliegenden Arbeit wird literarisches Übersetzen als selbständige Disziplin, sowie einige der für sie spezifischen Probleme dargestellt, mit besonderer Berücksichtigung des Problems der Äquivalenz, als eines der Schlüsselbegriffe literarischen Übersetzens im Speziellen, und der Übersetzungswissenschaft im Allgemeinen. Die Äquivalenz bezieht sich auf sprachliche Einheiten unterschiedlichen Ranges; der Äquivalenzgrad, beziehungsweise die Qualität der Übersetzung wird daran gemessen, auf wie vielen Ebenen zwischen dem Ausgangstext und der Übersetzung eine Äquivalenzrelation vorliegt. Beim literarischen Übersetzen ist es besonders schwierig, eine Äquivalenz auf allen Ebenen zu erzielen. An den dem Vorspiel von Brechts Drama Der gute Mensch von Sezuan entnommenen Beispielen werden Schwierigkeiten dargestellt, mit denen der Übersetzer eines literarischen Werks auf manchen dieser Ebenen konfrontiert wird, sowie Möglichkeiten zur Lösung verschiedener Äquivalenzforderungen.

*Schlüsselwörter:* literarisches Übersetzen, Äquivalenz, Bertolt Brecht, Der Gute Mensch von Sezuan, Übersetzungsprobleme

*Ana Mitrevski*

Драган Стјепановић<sup>1</sup>

## СЛИКА ДРУГОГ У ДНЕВНИКУ ЈЕДНОГ ДОБРОВОЉЦА

Радам анализирамо слику другог, при чему смо издвојили три целине у којима се описују карактеристике других чије се слике конструишу у тексту. Препознајемо слике малих, обичних људи, неискварених и природно обдарених најбољим особинама, затим слику идеолошких непријатеља, елита, и слику етничког и верског другог, представљеног у лику Турака, посебно комплексног и тешко дефинишућег. Испитују се извори дискурса који обликују појединачне слике, повезују се са идеологијом коју је аутор заступао, али и са ширим културно-историјским контекстом и трудимо се да одговоримо на питање како је могуће да се одређена слика артикулише баш на одређени начин. У уводу рада бавимо се жанровском проблематичношћу дела, његовом специфичном позицијом на граници између аутобиографије и дневника, али и фикције и фактографије, да бисмо показали да за анализу слика није битна фактографска истинитост података, као и да се интерпретације на трагу традиционалних схватања жанрова и поверења у речи аутора/приповедача само зато што нам се чини да је он и историјска личност, показују као недовољне.

*Кључне речи:* слика, други, аутобиографија, Српско-турски рат, идеологија

Заводљивост, и степен подразумевања који она са собом носи, традицијом освештаних дефиниција дневничког жанра може нас навести да на почетку поставимо питање да ли можемо веровати Тодоровићевим исказима, и то не у смислу фактографске истинитости, већ у смислу тежње приповедача да нам бар ствари прикаже онако како он верује да су се догодиле. Дакле, да ли нас Пера Тодоровић лаже? Да ли је сувишно поставити овакво питање? Да ли је то уопште битно за проучавање слика другог које се конструишу у његовом најбољем делу? Тодоровић, наравно, користи разне стратегије привида којима покушава да оствари утисак аутентичности и веродостојности не би ли деловало да је све баш тако како нам он говори, али је већ на први поглед јасно да му не можемо веровати и да морамо заузети позицију сумње наспрам исприповеданог света, како због повести писања и издавања дела, које није писано сукцесивно и одмах након догађаја нити је објављивано одједном<sup>2</sup>, затим због конструисања одређене идеологије у тексту у сврху његове политичке делатности, тако и због особина самог аутобиографског дискурса, као и особина језика који пречесто не жели да у себе прими ону интерпретацију стварности коју му ми намећемо.

Читајући литературу посвећену овом вероватно најбољем делу о Српско-турском рату, примећујемо да већина проучавалаца без задршке прихвата оно што приповедач, Пера Тодоровић или како год назвали фигуру која приповеда, говори. Аутори најчешће остају у оквиру питања о истинитости одређених при-

1 dragan.stjepa@gmail.com

2 Тодоровићев дневник има занимљиву повест писања и објављивања. Први део текста, закључно са 12. и 13. августом, објављиван је у *Стражи* у току 1879, а други у *Раду* током 1881. и 1882. године. У целини, у књизи, први пут је објављен тек 1938. године у издању Српске књижевне задруге. Прави наслов му је *Одломци из дневника једног добровољца. Успомене из српско-турског рата*. Речи одломци и успомене сугеришу напуштање дневничког, а приближавање аутобиографском жанру.

поведачевих исказа и не превладавају га, али и есенцијализују слике које анализирају, схватајући их статичним и постојећим у стварности, а не динамичним, променљивим и текстом конструисаним и њиме потврђеним. На то их вероватно тера традиционално схватање жанра дневника, по коме се њему признаје, пре свега, фактографска вредност, као и документаристички и историјски потенцијал. Тако се у *Речнику књижевних термина* дневник дефинише као „хронолошки опис догађаја у којима је аутор учествовао у одређеном периоду свог живота“. Даље се истичу формалне одлике као што су датирање, ознака места или близина записивања и догађања, па се на основу тога изводи закључак да „ти подаци, с обзиром да су забележени непосредно пошто су се догађаји збили, могу да послуже као поуздана грађа приликом накнадног писања аутобиографије, мемоара и дела сличне природе.“ (Речник књижевних термина 1986: 129-130) Филип Лежен, на пример, одлази корак даље ка конструктивистичким концепцијама аутобиографског дискурса, мада не напушта у потпуности питање истинитости, својом идејом аутобиографског уговора којом предвиђа идентичност аутора, приповедача и лика и подразумева да се ми препуштамо речима приповедача слепо верујући у њих и то зато што самим читањем аутобиографије пристајемо да му верујемо. Филип Лежен дефинише аутобиографију као „ретроспективни прозни текст у коме нека стварна особа приповиједа властито живљење, наглашавајући свој особни живот, а особито повијест развоја властите личности.“ (Златар Виолић 2009: 37)

Супротно од оваквих схватања, новија испитивања показују да је немогућност разграничавања фикције од фактографије у ствари инхерентна природи дневничког жанра, а дневничку структуру називају протејском и изразито адаптивном. Тако нам Татјана Росић у својој књизи *Произвољности дневника* каже: „Уобичајено, прећутно механицистичко, схватање по коме се дневнички текст, на основу преваге одређених поступака и елемената, дефинише као „уметнички“ или „документарни“, превиђа отвореност и незавршивост структуре дневника, која није фиксирана/смештена ни у документарном ни у естетском, нити у претпоставци поништавања фактографског контекста естетским, или, пак, естетског фактографским.“ (Росић 1994: 5) Она говори и о аутентичности: „Та је истина тачна само уколико делује као таква, дочаравајући потпуност субјекта и његовог противречја, не на основу података, већ на основу законитости унутрашњег духовног процеса.“ (Росић 1994: 20) Тако се „ствара другачији поредак, несагласан са поретком стварности, у коме се биће не уништава, него чува, и то не у његовој истини, него у његовој аутентичности.“ (Росић 1994: 26) Други аутори такође проблематизују миметичност аутобиографског дискурса који по аутоматизму „зазива референцијални однос према стварности“ и, у складу с тим, уводе термин аутофикција јер „аутофикцијом назива се текст у којем је изравно потцртана фикционалност створеног јаства, чињеница да је текстуално јаство једно фиктивно биће.“ (Златар Виолић 2009: 40)

Занимљиво је, даље, да је сам Тодоровић морао да брани ово своје дело од приговора који су се тицали недовољне објективности и реалистичности, тако особених захтева програмског реализма, с обзиром да се тада сматрало да мемоари и дневници дају субјективну визију света, за разлику од приповедака које су објективне и непристрасне. Дакле, Тодоровићеви савременици су приликом читања аутобиографске прозе задржавали дозу скепсе која се повремено губила код читалаца друге почовине двадесетог века. Наравно, његови савременици и он не доводе у питање могућност језика да у себе прими стварност која га окружује и



коју покушава да опише, већ и на њих делује доминантан дискурс веродостојности и казивања истине, којима се подразумевало да постоји нека унутрашња супстанца или сопство која се аутобиографским приповедањем испољава, а само од писца зависи да ли ће бити искрен или не. Ми данас знамо да је аутобиографски дискурс перформативан, тј. да се тек приповедањем успоставља психичка интериорност, а да не постоји неко целовито, конзистентно сопство које се самоизражава, нити постоји неко кохерентно ЈА пре тренутка самоприповедања, већ се замишљена унутрашњост успоставља приповедањем. „Приповедна перформативност дакле, у сваком случају успоставља интериорност. Другим речима, интериорност или сопство за које се тврди да претходи аутобиографско изразу или мисли јесте последица аутобиографског приповедања.“ (Смит Сидони 2009: 100) И даље: „Конструкција идентитета врши се кроз разлике, то јест, кроз процес разлучивања разлике. Идентитет се, наиме, конструира само преко односа са другим, према ономе што му недостаје, према ономе што се зове конститутивна изважкост.“ (Златар Виолић 2009: 38)

Поред конструисања сопственог идентитета, *Дневником једног добровољца* производи се и легитимише тачно одређена врста идеологије<sup>3</sup>, која је такође део идентитета његовог ствараоца, који се истовремено налази на неколико позорница, које се међусобно огледају, долазе у додир, секу, оспоравају и самеравају, дајући, као производ, сложени, дифузни, променљиви идентитет. Њега можемо схватити као тачку у којој се секу различити дискурси које приповедач репродукује са више или мање отклона, са којима се слаже или не слаже, према којима се одређује, и који, на крају, дају слику личности која је често у себи противречна.

Дакле, нас не би ни требало да интересује да ли је приповедач говорио истину о историјским догађајима и људским судбинама чији је сведок и учесник био јер се његово писање налази у непрестаном дијалогу са „захтевима ширим и свеобухватнијим него што су захтеви његове слободне воље“ (Росић 1994: 15), већ нас интересује да проучимо услове који омогућавају да се слике одрже у одређеним контекстима, шта омогућује да се оне схвате као тачне или да се мењају. „Свака слика произилази из једног стања свести, колико год била минимална, из једног Ја које извештава о Другом, из једног Овде које говори о неком Тамо. Слика је, дакле, израз, књижевни или не, значајног раскорака, односно значајне разлике, између два поретка, две културе, приказ једне културолошке стварности кроз коју индивидуа или група излажу, откривају и преводе простор културе, идеологије, имагинарног унутар којег заузимају своје положаје.“ (Гвозден 2005: 31)

3 Ту идеологију и њену повезаност са животом Пере Тодоровића, као и развој и сазревање заједно са њим, најбоље је описала Латинка Перовић у својој књизи. Она не говори само о идеолошким поставкама политичког деловања овог првака покрета Светозара Марковића, већ и његово образовање и друштвену активност повезује са карактером и цртама личности. Његов интелектуални развој започиње у открићу идеологије уједињене српске омладине која повезује национално и социјално ослобођење, заступа реалистички правац у књижевности, гаји култ природних наука и тражи народни суверенитет и самоуправу. Озбиљне интелектуалне утицаје трпи у Цириху, на студијама, где зачеци српског социјалистичког покрета бивају повезивани са Михаилом Александровичем Бакуњином, човеком који је знатно утицао на револуционарне покрете у Европи. Још од тада потиче његова повезаност са Светозаром Марковићем, након чије ће смрти бити једна од централних личности социјалистичког покрета у Србији све до 1883. године.

## Слика другог

Вредносно преимућство има слика малих, обичних људи. Из *Дневника једног добровољца* може се издвојити читав смисаони слој који афирмише малог човека, обичног, најчешће необразованог и неоптерећеног наносима цивилизованости, чија природна доброта, јунаштво и племенитост долазе спонтано, без рефлексивности, препредености и интереса карактеристичног за елите. Зато на почетку дневника приповедач инсистира на томе да је „реквирин“ против своје воље и тако одвојен од обичних добровољаца и доведен у штаб, при чему му скидају и обележја народњаштва (црногорску капу, добровољачку блузу, опанке). Они се приказују и као најхрабрији и најзаслужнији за победу у Шуматовачкој бици коју су извојевали сами и управо зато што на положајима није било никога из главног штаба. Када се, заједно са Комаровом, Черњајевим и Владаном Ђорђевићем повуче из шуматовачког шанца, наратор нам, након добијене битке, открива „да је значајно то да у Шуматовцу после одласка ђенерала са штабом није остао ниједан официр, ни наш ни руски. Остао је један наш наредник из стајаће војске и неколико народних војених старешина.“ (Тодоровић 1988: 115)

Често се користе фигуре малих људи како би се истакла њихова природна доброта којом учествују у туђој несрећи, наспрам које се контрастира неосетљивост и саможивост разноразних припадника елите. Првом разговору са свештеником који брине о телесним потребама и приказан је као залутали раблеовски јунак, обдарен стомачићем и довољном дозом себичности да његово уживање не буде уживање свих, следи само једна, језгровита реплика кочијаша који укратко показује човечност и дијагностификује штету насталу паљењем села. Нешто касније, срећемо возара који експлицитно критикује другог попа, изговарајући следеће речи: „Не ругам се ја вери, већ њему. Мрзим попове. Сви су ти нека пренемагала и шерети. Кад га чујеш у цркви како изнемаже, мислио би тај ће се сутра посветити, а кад изађе у село, он се свађа и грди с људима као циганка, каишари, пањка сељак код капетана. Е, нема нигде нашега попа Јове. Тај је гинуо за сиротињу.“ (Тодоровић 1988: 28) Занимљиво је да овај човек из народа помиње само једног свештеника као неког идеализованог добротинице и то у светлу чињенице да је у афери са црвеним барјаком у Крагујевцу 1876. године на страни младих социјалиста учествовао и један прота, Милоје Барјактаревевић, који је у својој одбрани пред судом манифестовао управо поменути бригу за сиротињу, здраворазумску логику и противљење усвојеним и кодификованим друштвеним схватањима.

Други начин приказивања „ништих и убогих“ јесте кроз потенциране и емотивно набијене слике страдања. Описују се спаљена села, повлачење жена, деца и стараца, а све пропраћено патетичним коментарима приповедача. Упечатљив пример виктимизације остварује се кроз паралелизам судбина старца и дечака са истим именом—Стојан. Иако се појављују готово на супротним крајевима текста, повезаност њихових страдања начињена је помоћу имена, па се тако производи утисак опустошености коју доноси рат и која је и физичка и духовна, али и готово митске цикличности времена, пошто се иста тешка страдања преламају преко леђа припадника генерација које су на почетку и на крају свог животног пута. Понашање дечака Стојана не захтева интерпретацију да бисмо закључили да је он психички девастиран, док нам за старца приповедач напомиње: „Кукавни деда Стојан изгледао је преко сваке мере скрушен и очајан. Да је било каквога уметника да препочне овога очајнога старца, то би била права слика великог

мученика. Изгледало је као да ће овај саморани, немоћни старац скоро померити памећу, толико је било његово очајање.“ (Тодоровић 1988: 30)

Супротно слици немоћних људи који само трпе деловање историје, обликује се и херојска, кроз коју се војници афирмишу као самосвесне и јаке личности. У бици на Шуматовцу ови људи показују неограничену храброст, смиреност, присебност: „Кад су се Турци у рову већ спремали да груну, наша тешка батерија с Рујевице посла једну гранату у стрељачки ров где су били Турци. Мета је управила срећна и вешта рука простога народног војника.“ (Тодоровић 1988: 75) Танка је граница између похвала и неодмереног идеализовања праћеног претеривањем, па нам приповедач преноси приче са прве линије фронта, по којој су сељаци, по нестанку муниције, скидали шајкаче с главе и њих пунили муницијом, па их такве трпали у топове и користили у борби. Сводећи биланс ове велике битке, на крају првог дела дневника, наратор ће изнети своје мишљење: „Ако ме питате ко је највећи јунак са Шуматовца?—велим вам да га тражите међу оним мирним сељацима што су онако ладно и мушки гледали смрти у очи, што су остали у шанцу и онда кад већ све беше дигло руке од њега, кад су сви свакога тренутка изгледали његову пропаст.“ (Тодоровић 1988: 115)

Ипак, Тодоровићев приповедач открива се као довољно други у односу на просте војнике и сељаке да би постојала разлика коју би вредело описивати и у многим ситуацијама се показује да и они на њега не гледају као њима истоветног, већ му приписују особине некога ко се налази на граници између штаблија и простог пука. Као различит, приповедач се формира највише захваљујући својој образованости, која му је и обезбедила место у штабу и поред идеолошке некомпатибилности, као и свом начину живота, који је ипак ближи идејним и класним непријатељима, него онима чије је ставове често заступао.

Оваква идилична слика малих, обичних људи има најмање три извора. Прво, сви који су проучавали социјалистички покрет у Србији 19. века истичу његову народњачку компоненту по којој се он разликује од европске левице. Народ, а не класа, сматра се главним актером друштвених промена и говори се о народном суверенитету и самоуправи. Латинка Перовић, у својој књизи о Пери Тодоровићу, препознаје народњачку компоненту као карактеристичну за српски социјалистички покрет, а она има корене у руском народњаштву и формира се из уочавања две супротстављене друштвене класе, елите, коју чине пре свега чиновништво и бирократија, али и свештенство и војска и „радничког, произвођачког народа“. Овакав социјализам развија се из потребе за друштвеном критиком и „за свој извор и утоку има народ, а не класу, и који покретачке снаге друштвеног развоја налази у науци, а не у класној борби.“ (Перовић 1983: 25) Друго, оваква народњачка интерпретација социјалистичких учења као да их повезује са великом деветнаестовековном нарацијом формирања националних држава које имају демотски карактер и у чијем се језгру налази етнија, без обзира да ли ово тумачимо као Антони Д. Смит, који прави поделу на западни и незападни модел нације, при чему је у средишту незападног етничка група која се доживљава као заједница рођења или, нешто изнијансираније, као други проучаваоци, попут Ханса-Улриха Велера, који закључује да је национализам продукт западне цивилизације која једина има традицијом утврђене етнице, затим елементе политичке теорије на које национализам ослања, а све то на подлози јеврејско-хришћанске традиције. И треће, имајући у виду да се Тодоровић школовао на западним универзитетима и да је доста путовао и тако по образовању био близак префињеном Европљанину 19. века, не може се пренебрећи чињеница да он

усваја нешто од западног погледа на збуњујући и компликовани Балкан на коме живе људи који су мешавина европске периферије у стању недовољне политичке зрелости и доброг дивљака који чува лепе, природне особине давно заборављене у цивилизованом свету. Овакав поглед формира се још од првих путника који су се отискивали у тада још неоткривене делове европског континента и који конструишу најмање амбивалентну слику балканских народа, као што је то учинио и чувени Алберто Фортис у свом делу „Путовање по Далмацији“ из 1774. Он говори о „вештини, навици и обичајима житеља“, с једне стране откривајући европским интелектуалцима попут Гетеа, Меримеа, Нервала или Валтера Скота „Хасанагиницу“ коју доноси у италијанском преводу, али, с друге стране, удара темеље стереотипима о Морлацима и њиховом егзотичном и чудном начину живота.<sup>4</sup> (Голдсворти 2000: 29)

•

Приповедач се од почетка труди да покаже своју различитост у односу на разноразне штаблије, генерале, официре и друге представнике елита, препознајући у њима идеолошке друге. Оваква дистинкција је важнија за формирање његовог идентитета или се бар труди да је таквом представи. Истовремено, он је и добровољац, дакле неко ко у штапску атмосферу уноси поглед са стране, привидно незаинтересован, тиме гарантујући објективност. Како се прича развија, фигура добровољца постаје залог става антихероичности и уочавања напуклина на ратном механизму српске војске, наспрам доминантне ратне егзалтираности и либерално-романтичарског национализма. Схватање рата Пере Тодоровића и приповедача унутар дневника, супротставља се преовлађујућем ратном расположењу, али се његов доживљај нијансира, истичу се грозоте и страдања, прихватају неизбежности, често се подробно анализира ситуација са преливима значења и компликованост која је одликује. Управо по иронији којом тумачи просвећеног човека деветнаестог века и по уграђеном критичком односу наспрам доминантних националистичко-романтичарских схватања, наратор се приближава егзистенцијалној ситуацији модерног човека. Он не посматра рат као неминовност, условљену неким ирационалностима, већ покушава да одреди историјске и друштвене узроке и тада се налази на линији социјалистичке мисли, пошто рат види као сукоб заинтересованих елита укључених држава. Рат се недвосмислено одређује негативно, пошто доводи до уништавања људских живота и до разарања цивилизацијских постигнућа. „Дању се тамане људи, ноћу људска тековина, дању смрт, ноћу разорење – то је страобна слика рата.“ (Тодоровић 1988: 38) Ипак, наратор и главни јунак у бици на Шуматовцу узима пушку и учествује у борби зато што су прилике условиле његово понашање. Проблематизујући циљеве и оправданост сукоба, Тодоровић на неколико места говори да је рат „поведен ради ослобођења подјармљене браће. Али се та циљ одмакла у недоглед.“ Свестан је да се у Србији не бори војска, већ народ, „очеви и ранитељи породица.“ На крају, као закључак, идеолошко поентирање: „Па после свију напора и скуких жртава робови опет да остану робови, а Србија сломљена, разорена.“ (Тодоровић 1988: 83) Права слика рата најбоље се види на „мирном разбојишту после велике битке.“ Како би читаоцима што верније пренео осећања и

4 О теми репрезентовања Балкана у делима европских путописаца, о балканистичком дискурсу, имагинарном Балкану, Балкану као метафори, балканизацији, писали су аутори као што су Марија Тодорова, Весна Голдсворди, Божидар Језерник, Милица Бакић Хајден, Дејвид Норис...

мисли које човеку пролазе кроз главу када учествује у бици, наратор нам често изблиза даје слике ратног ужаса. Ирационалну слику рата реконструишемо из разговора са свештеником М. где се, кроз очигледно накнадно уметнут текст, изложила повест седница скупштине на којима је и донета одлука, иако су геополитичке прилике указивале да је рационалније поступити другачије.

Иза свега се наравно крије јак политичко-идеолошки набој, па се лако открива позиција са које Тодоровић наступа, а коју смо већ описали. Ликовима попут Черњајева, Комарова и Владана Ђорђевића приписују се многе негативне особине, попут глупости, непажње, необучености, славољубља, недостатка храбрости, непромишљености, нељудскости, тврдоглавости. Коначном другојачењу Комарова, Черњајева, Владана Ђорђевића и њима сличних, доприноси уношење погледа са стране и ауторитативног коментара пуковника Рајевског. Сусрет Рајевског и приповедача-фокализатора укратко је описан, брзо се успоставља разумевање и поштовање, па се интерпретација овог руског пуковника мора узети озбиљно: „Та, тамо вам има тако много ума и разума и сваке добродетељи да се ја искрено бојим да ме не заразе све те штабне врлине.“ (Тодоровић 1988: 123)

У односу на њих, Тодоровић експлицитно себе одређује и као револуционара, чији је циљ управо рушење поретка који намећу и контролишу елите, и то по први пут тек у другом делу дневника, објављеном у *Раду*. Револуционар је онај који је из историје људског друштва извукао закључак да се извесни друштвени преломи могу извршити само насилно, „крвавом међусобном борбом“. У разговору са Комаровим он покушава да оправда свој антиратни став и истовремену револуционарност. Социјалистичка схватања се препознају већ у томе што разликује две супротстављене друштвене класе и што одбија било какву могућност да буржуј Комаров одбаци моћ и размишљање своје класе и разуме његова објашњења. Према њима, револуције имају праведан карактер, пошто се јављају из чистих побуда и кидају окове. Зато и сви праведни ратови имају печат револуција на себи. „Наш рат има на себи револуционарни карактер спрема Турске.“ (Тодоровић 1988: 204) Он оставља сваком народу право на буну, у зависности од околности и тек онда када нема другог излаза. Органистички објашњава рађање нових друштава кроз аналогију са рађањем детета из мајчине утробе: „Рађајући се, дете раздире утробу своје матере и његово рађање неминовно је праћено крвопролићем. Тако је исто и у развићу људских друштава. Кад стара веровања и погледе подрони нова филозофија, кад у старим друштвеним облицима сазру нове друштвене форме, кад у једном друштву, кад у једном свету што је одиграо своју улогу у историји и преживео се, сазре ново младо друштво, нов свет, тада настаје друштвени прелом, ново се друштво рађа и његово је рођење увек праћено крвопролићем.“ (Тодоровић 1988: 207–208) Револуционар само препознаје историјску неминовност револуције. Србија је чедо револуције. Поменули смо, одређујући ставове Пере Тодоровића, да је његово схватање револуције унеколико ублажено у односу на главну струју европског социјалистичког покрета и да се он пре може одредити као еволуционист, а не као револуционар који по сваку цену срља у насилне промене, а такве ставове исказује и његов приповедач у разговору са руским пуковником, при чему је јасно да је Комаров немоћан саговорник или чак проста текстуална конвенција која омогућава несметано изношење ставова, кроз привидну сучељеност.

Слободан Јовановић, цитирајући самог Тодоровића, истиче ирационалну, демагошку и неограничену мржњу на чиновнике у српском социјалистичком покрету која је ширена међу сељацима и с којом се може мерити само некадашња

мржња према турским спахијама. Ту треба тражити извор изразито негативне слике друштвених елита, пошто је претходно раширена слика међу читаоцима несумњиво функционисала као истинита.

•

Као етнички други јављају се Турци. Слика Турака изнијансирана је и креће се од приказа моћне војске и сурових завојевача који пале и убијају не би ли остварили своје интересе, до саживљавања са њима када су посматрани као беспомоћне жртве и када се приповедач-фокализатор идентификује са њиховом егзистенцијалном ситуацијом. Она зависи од намера приповедача и позиција које заузима, па се у зависности од дискурса који артикулише, конструише и слика Турака.

Креће се од грађења слике архетипске фигуре непријатеља као судбинске и неумољиве силе без лица и осећаја, затим респектовања снаге и моћи противничке војске, до понављања приче из српске средњовековне књижевности у којој се Турци виде као адске силе и але подстакнуте ђаволом, које су марионете у рукама нечистих сила. „Варошани још не знају где је управо непријатељ и колико га је, али већ осећају његов отровни дах и тежину његовог присуства; ко год се макне ван рејона варошких опкопа, њега нестане, закоље га покаква гуја из потаје. И наједанпут, тек непријатељ је ту, он се покаже отворено, варош осети како се стежу око ње гвоздене руке, шумарци се претворе у шуму бајонета, од свуда зину на варош страшне, гараве чељусти оног ужасног чудовишта што се рани грдним гвозденим ђуладима, што из своје гараве утробебљује после пламен и громове, што носи смрт и развалине...“ (Тодоровић 1988: 58) На почетку, кроз сумирање дотадашњег тока рата, приповедач нас упознаје са снагом и напретком турске војске, о којој се говори са уважавањем и страхопоштовањем. Турска се види као велика и јака војно-економска сила, империја која је на заласку, а Тодоровић разлоге тумачи на различите начине, али је њихов рационалнији и модернији слој посвећен објашњавању економског суноврата турског друштва. Касније се говори о фанатизму непријатељских војника, који су бодрени хоцама које претходе војсци, па се овде формира класичан хетеростереотип, који Турке приказује као верске фанатике који ратују само у име бога. Често ће се из турског табора чути вечерње молитве и узвици „Алах ил Алах“, праћени свирком бојних рогова, чији је звук, очекивано, меланхоличан и танак, па продире и у саму душу. Када описује запаљена села и дим који је весник несреће и тешких борби, наратор користи својеврсну паклену реторику, која се, видели смо, јавила и приликом описа непријатеља: „Пуцњава је била тако страшна да сам мислио ово је страшни суд, и ниједан који је сад тамо на бојном пољу где се бије ова паклена борба неће изнеги живу главу.“ (Тодоровић 1988: 21) Касније ће наратор, аргументујући своје становиште у расправи са свештеником, фронт назвати паклом у коме се борци бију с азијатским алама, па препознајемо линију унутар српске књижевности која потиче још од првих средњовековних списа о цару Лазару и Косовском боју и преноси се преко епских песама, а по којој се Турци и Мурат представљају као адске силе, представници ђавола, који немају сопствену мотивацију, већ делају консеквентно својој природи и мотиваторима.

Препознаје се читав спектар стереотипа о Турцима које су народи са различитих позиција на имагинарној карти Европе гајили. Прво, наратор показује изненађеност просвећеног деветнаестовековног европског интелектуалца који

суди са становишта цивилизованости, па овде препознајемо оно што Милица Бакић-Хајден назива репродуковање оријентализма, с обзиром да је, са позиција европског центра, Балкан третиран као оријентално друго, а онда су различите етничке групе са Балкана усвајале хетеростереотипе о себи и приписивале их другим балканским народима, тако их другојачећи и пројектујући на њих свима приписане особине. Друго, познато је да када се год разматра представа о Турцима основна пракса јесте стереотипизација, па различити аутори говоре да су Турци за Европљане у целини од самог почетка интеракције међу њима били друго по себи. Наравно, слика се формирала у зависности и од политичке и војне моћи и кретала се од страхопоштовања према великој сили до деветнаестовековног омаловажавања и презира.

Специфично за ово дело, а подстакнуто социјалистичким схватањима и рационалним разматрањем узрока рата, јавља се и другачији приказ по коме се у појединцима различите етничке припадности препознају немоћна људска бића која су ту силом прилика и жељом моћника, а не сопственом вољом. Овакав став артикулише се када приповедач-фокализатор прекопава по лешевима након велике битке, када непријатељске војнике посматра као себи блиске управо по егзистенцијалној ситуацији у којој су се нашли. Сада је на делу левичарско тумачење рата као класног сукоба у коме страдају они са дна друштвене лествице, али се промаљају и покушаји да се приповедањем о другом и конструисањем неканонизоване слике други у ствари припитоми, приближи или да се овлада њиме, како би се учинио прихватљивијим. Кроз своје идеје о рату, приповедач пласира радикално хуманистичко схватање, а истовремено и дозу цинизма и неповерења у велике приче којима се сукоби оправдавају. У складу са одредницама реалистичке поетике, приповедач као да жели да постигне практичне резултате прецизним описивањем лешева или погибија људи. Тако му није довољно да констатује да је капетан Живан Протић погинуо, већ нам преноси и начин на који је парче мозга напустило лобању или нам појашњава да је касније видео ров пун крви, меса и костију, иако за тим није постојала потреба у току радње. Овакав натуралистички начин описивања примењује се и приликом приказивања остатака иза битке на Шуматовцу, када се детаљно разматра улога мува и црва или се говори о брзини распадања тела на врућем летњем дану. Медитације над мртвим телима неочекивано активирају хуманистичка схватања и специфичан однос према другом. У претходним деловима текста опајало се и вредновало у оквиру канонизованих хетеростереотипа, па се тако на свако перципирање турских молитви инстиктивно реаговало згражавањем и предосећањем опасности или се говорило: „Сутрадан Турци уђу у варош и поспе с њом по турски.“ (Тодоровић 1988: 10) Видимо да исказ, који би требало да буде информативни део приповедног текста, садржи минималну количину информација, управо због кодификованог схватања другог унутар једне (етничке) групе. Међутим, сада се превазилази и реална животна угроженост условљена ратом и успоставља емпатија према Низаму или Черкезу, који су погинули бесмислено у удаљеној земљи, без икаквих сопствених правих интереса, као да спуштањем на свакодневни људски ниво долази до упознавања и разумевања међу непријатељима, пошто се њихова егзистенцијална ситуација готово поклапа. Тада продире и идеолошки, социјалистички дискурс, па се, активирајући и причу о малим људима, „робовима султана и великаша и њихових интереса“, људи са обе стране приказују као жртве „туђе обести, грубе, сурове власти, из чијих се ноката нису могли истргнути“ (Тодоровић 1988: 110).

Човек се социјализује и гради свој идентитет и слику о себи непрестано, и то у интеракцији са другим. Од рођења до смрти та слика је подложна ревидирању и реинтерпретирању. Поред тога, фигура другог је пресудна за формирање појединачних дневничких и аутобиографских дела, па се приповедач *Дневника једног добровољца* и његово аутоперципирање мењају у зависности од слике другог са којим се самеравају. Овај процес је непрекидан и трајан, подложен променама које условљавају увек нова самосхватања и структурирања слика о себи и другима. Идеологизовани приповедач довољно је други у односу на приказане колективитете да постоји разлика која је подложна описивању. Јавља се као народни заштитник, али је образовањем и начином живота близак елитама, од којих га, опет, удаљују политички ставови, по којима је близак ширим народним масама. Од Турака га одваја културално-религиозно-етнички контекст када их перципира као непријатеље, али се идентификује са њима када невине војнике поистовећује са српским сељацима који ратују у име великаша. Његов субјект је динамичан, стално у преиспитивању и заузимању нових упоришта и њиховом проблематизовању и напуштању, запоседајући позиције које ће допринети политичком деловању или бити диктиране естетичким императивима.

#### Литература:

Бакић Хајден 2006: Милица Бакић Хајден, *Варијације на тему „Балкан“*, Београд: Институт за филозофију и друштвену теорију.

Велер 2002: Ханс-Улрих Велер, *Национализам (историја-форме-последике)*, Нови Сад: Светови.

Гвозден 2005: В. Гвозден, *Чинови присвајања*, Нови Сад: Светови.

Голдсворти 2000: В. Голдсворти, *Измишљање Руријаније (империјализам машини)*, Београд: Геопоетика.

Златар Виолић 2009: А. Златар Виолић, *Аутобиографија: теоријски изазови*, Нови Сад: Поља 459, септембар-октобар 2009, 36–43.

Језерник 2007: Б. Језерник, *Дивља Европа*, Београд: Библиотека XX век.

Језерник 2010: Б. Језерник, *Стереотипизација Турчина*, у: Б. Језерник (ур), *Имагинарни Турчин*, Београд: Библиотека XX век, 9–31.

Јовановић 1908: С. Јовановић, *Политичке и правне расправе*, Београд: Геца Кон.

Лежен 2009: Ф. Лежен, *Аутобиографски споразум, двадесет пет година касније*, Нови Сад: Поља 459, септембар-октобар 2009, 44–54.

Матовић 1999: В. Матовић, *Дело Пера Тодоровића као књижевностисторијски изазов*, у: Пера Тодоровић, Београд: ИКУМ, 149–165.

Матовић 2006: В. Матовић, *Типови идентитета и слика другог у књижевности*, у: М. Матицки (ур), *Слика другог у балканским и средњоевропским књижевностима*, Београд, ИКУМ, 235–249.

Норис 2002: Д. Норис, *Балкански мит*, Београд: Геопоетика.

Перовић 1983: Л. Перовић, *Пера Тодоровић*, Београд: Рад.

Протић 1966: М. Протић, *Пера Тодоровић и његова књига о рату*, у: М. Протић, *Епоха реализма*, Београд, НОЛИТ.

Протић 1972: Предраг Протић, *Сивараоци и политика*, Београд: НОЛИТ.



- Речник књижевних термина* 1986: Драгиша Живковић (ур), Београд: ИКУМ, 55–56 и 129–130.
- Римон Кенан 2007: Ш. Римон Кенан, *Наративна проза*, Београд: Народна књига.
- Росић 1994: Т. Росић, *Произвољности дневника*, Београд: ИКУМ.
- Рот 2000: К. Рот, *Слике у главама*, Београд: Библиотека XX век.
- Руано Борбалан 2009: Ж-К. Руано Борбалан, *Изградња идентитета*, у: Ж-К. Руано Борбалан, *Идентитети*, Београд, Клио.
- Савић 1999: М. Савић, *Тодоровићев рајини дневник*, у: Пера Тодоровић, Београд: ИКУМ, 175–194.
- Смит 2009: Сидони Смит, *Перформативности*, аутобиографска пракса, отпор, Нови Сад: *Поља 459, септембар–октобар* 2009, 99–105.
- Смит 2010: Антони Д. Смит, *Национални идентитети*, Београд: Библиотека XX век.
- Тодорова 2006: М. Тодорова, *Имагинарни Балкан*, Београд: Библиотека XX век.
- Тодоровић 1988: П. Тодоровић, *Дневник једног добровољца*, Београд: НОЛИТ.

## THE IMAGE OF THE OTHER IN THE „DIARY OF A VOLUNTEER“

### Summary

In this paper we analyse the image of the other, in accordance with which we marked three sections describing the characteristics of others whose images are constructed in the text. We can recognise the image of simple, ordinary people, unspoiled and naturally gifted with the best characteristics, then the image of ideological enemies, the elite, and finally the picture of ethnic and religious others, represented in the character of Turks, especially complex and difficult to define. The sources of the discourse forming the individual images are examined, they are connected with the author's ideology, as well as with the wider cultural-historical context. Also, we try to answer the question how it is possible for a particular image to be articulated in a particular way. In the introduction we deal with the issue of genre, its specific position on the border between autobiography and diary, as well as fiction and factuality, in order to demonstrate that the factual authenticity of the data is not important for analysis of images, as well as that the interpretations following traditional concepts of genres and confidence in words of the author/narrator, just because he seems to be a historical figure, are proved to be insufficient.

*Keywords:* image, the other, autobiography, Serbian-Turkish war, ideology

Dragan Stjepanović



Јелена Марићевић<sup>1</sup>

Нови Сад

## ГЛОСА ЗА МИРОЉУБА ТОДОРОВИЋА

Овај рад представљао би покушај да се писање о стваралаштву Мирољуба Тодоровића које је у знаку Језика и савладавања језичког хаоса, уобличи и обрмени формом која ће бити присутна и у самој садржини. У том смислу, свака песничка књига о којој ће бити речи - *Злајино руно* (Нолит, Београд, 2006), *Љубавник невојоде* (Повеља, Краљево, 2009), *Поклон-пакети* (Вук Караџић, Београд, 1972), *Наравно млеко ђламен ђчела* (Градина, Ниш, 1972), биће „гласирани“; тачније, о свакој књизи биће написано по десет пасуса (аналогно – десет стихова сваке строфе у глоси) и завршаваће се цитатом из песме која је истоимена наслову одговарајуће књиге. Све четири књиге имају заједничку окосноцу (потрага за Језиком), тако да ће рад бити уобличен и заједничким закључком.

*Кључне речи:* глоса, сигнализам, поезија, Језик, змија

*Речи више немам* (По Бранку Миљковићу)

„на обичне / на обичне / на обичне речи / више немам / више немам право“

(Мирољуб Тодоровић, Који је сат у свемиру; варијације 1986–2004)

„На обичне речи више немам право!“, други је стих *Баладе охридским штрубадурима*, Бранка Миљковића.<sup>2</sup> Ни ми, књижевни критичари, историчари, теоретичари, скретничари, загонетничари, немамо више право на обичне речи. Уколико се речи обично устроје, уколико је грађевина (рад, чланак, књига) од таквих речи обична онда слободно можемо да кажемо како речи више ни немамо! Зато што обичне речи значе равнодушност, досаду, па и стваралачку клонулост. Зато што обичне и обично наређане речи не воде никуда. Како се онда изборити са обичношћу – са мртвим морем уштогљених и стерилисаних реченица? Можда – дозволити продор неким винаверовским гљивицама које би оплодиле речи! Да видимо од које су сорте ове гљивице које смо набавили „испод руке“, „на црно“ тамног вилајета...

Овај рад, дакле, нема права да буде обичан. Зато ће бити написан у облику глосе.<sup>3</sup> Зашто баш глосе? Најпре, зато што глоса на грчком језику значи – језик,

1 mitojelija@gmail.com

2 Јулијан Корнхаузер у свом раду *Неокласицизам у сигнализму* тумачи песму *Речи више немам*, Мирољуба Тодоровића на следећи начин: „изјаву 'на обичне речи више немам право' читалац може тумачити као 1. глас Миљковића, 2. глас Тодоровића, а то значи да Миљковић изјашњава Тодоровићев поступак у садашње време. Естетски фактор пушта у рад неколико феномена: звучни (фонетски) ефекат, стохастички (статистички) избор, понављање као стилско средство. У свим тим димензијама песма функционише као двоструки тестамент који свој извор има у традицији“ (Јулијан Корнхаузер, *Неокласицизам у сигнализму*, <http://www.rastko.rs/knji%C5%BEevnost/signalizam/delo/12732>, приступљено: 8. јануара 2013. у 14:53).

3 „Главни проблем у облику званом глоса јесте однос између песниковог и туђег говора. Стихове које песник преузима из туђе песме имају свој контекст и значење у њему. Издвајањем и уношењем у други текст њихово значење делимично се мења и преобликује. Задатак песника је да продуби, прошири и разради значење ових стихова, поштујући не само њихово основно значење већ и значење које имају у контексту. У пракси, песници су не само свесно одступали од овог правила већ су на поменутој разлици између контекста из кога су стихове узели и контекста у који их

говор, наречје (Погачник 1986: 222), а Језик је за Мирољуба Тодоровића, како каже Тања Крагујевић, „прави креативни субјект“, (Крагујевић 2006: 128) па тако и заслужује да му се ода посебно креативно признање у виду баш овог песничког облика, наравно, нетипичног за прозни или, још прецизније и радикалније – научни дискурс. Експериментисање са глосом у прози значајан је вид стваралачког потенцијала, са којим су се опробали примера ради – Данило Киш, Рајко Петров Ного, Томас Вулф, чему је Јован Делић посветио значајан рад (Делић 2005: 409–418). Можемо поменути и наслов изабраних и нових прича Саве Дамјанова – *Глосопалија* (Нови Сад, 2006). Ова књига насловом вероватно посредује да приче које су се нашле у избору треба ослушнути и чути како оне „разговарају“ или „блебећу“ између себе, у новом контексту, контексту избора, мада могу и да имплицирају „надахнуту речитост као божански дар“ (Погачник 1986: 222). Овај експеримент са глосом представљао би покушај да се писање о стваралаштву Мирољуба Тодоровића које је у знаку Језика<sup>4</sup> и савладавања језичког хаоса, уобличи и обрмени формом која ће бити присутна и у самој садржини.

Поднаслови (који када се прочитају један за другим дају једну строфоидну целину):

- У потрази за **златним руном** (Тодоровић 2007); сви цитирани стихови из првог одељка биће према овом издању;
- **Љубавник непогоде** (Тодоровић 2009) разоткрива; сви цитирани стихови из другог одељка биће према овом издању;
- **Поклон-пакет** (Тодоровић 1972а) гута; сви цитирани стихови из трећег одељка биће према овом издању;
- **Наравно млеко са Пламен пчелом** (Тодоровић 1972б)! сви цитирани стихови из четвртог одељка биће према овом издању.

Мото за глосу, тј. завршни стихови за свако поглавље:

- „Златно руно језика. У грлу нам спава“ – стих је којим се завршава прво поглавље, а које се састоји из десет пасуса. Сваки пасус, дакле, аналоган је стиху, с обзиром на то да једна строфа глосе садржи десет стихова.
- „Застаје слепи путник ТРАГАЛАЦ за светилиштем тела ЉУБАВНИК непогоде“ – стих којим се завршава друго поглавље
- „Поклон-пакет садржи многе производе“: стих којим се завршава треће поглавље
- „Наравно млеко Пламен пчела“: стих којим се завршава четврто поглавље

### У потрази за златним руном

Језички маг и чудотворац, како се неретко именује Станислав Винавер (уп. Тешић 2012: 629) могао би нам својим *Аријадниним нишима* помоћи у потрази за

---

доводе градили и посебне семантичке ефекте“ (Грдинић 2007: 174). Уколико се песник који пише глосу може делимично поистовети са књижевним тумачем, и сам његов рад може донекле бити схваћен као уметнички, па једним делом и песнички. У служби књижевног тумача и песника који пише глосу и јесте да „продуби, прошири и разради значење“ стихова које „глосира“.

4 Да поменемо само неке књиге, попут: *Ослобођени језик* (Графопублик, Земун, 1992), *Глад за неизговорљивим – Тамо где звезда дели маглу и језик, Ошамућени језик, Речи су непрозрачне катедрале, Расковник на језику, Из распопућеног језика, Језик се из лавине излива* (Нолит, Београд, 2010), *Језик и неизрециво* (Алтера, Београд, 2011).

златним руном Мирољуба Тодоровића. У есеју под насловом „Раблеова жетва“, посебно су, стога, важни следећи одломци: „Секс је почетак језика; прикривање секса смоквиним листом – његова (језикова) друга фаза [...] Верујем у присну и прастару везу између секса и језика [...] Језик је метафора. Секс је идеална метафора, свакоме јасна [...] Веза, у прапочетку: секса, језика и смеха [...] Сви су били у знаку фалуса, а ја бих рекао: у знаку језичног споразумевања које искоришћује фалус и његове изражајне могућности [...] Мислим да нам је секс (и живот секса) био посве неопходан и идеално прикладан за стварање језика“ (Винавер књ. 6, 2012: 81–84).

Осећајући неисказиву сигналистичку „глад за неизговорљивим“, страст за кушањем Језика који ће бити кадар да искаже сву „неизрецивост“ Мирољуб Тодоровић је, стиче се утисак, посегао за једним самосвојним „укрштајем“<sup>5</sup> разноврсних језичких, стилских и семантичких могућности. Као да се поводећи се Винаверовим есејем и мишљу о „прастарој вези између секса и језика“, Тодоровић обрео у имагинативном свету прадревног, митског Језика у којем трага за суштинском, можда се може рећи и „златних руна“.<sup>6</sup> Идући трагом антике, а самим тим и трагом свих епоха које су неговале посебан однос према античким тековинама, а ту превасходно мислимо на класицизам, а затим и модернизам, Тодоровић је покушао да досегне извор тог апсолутног Језика.

Иако можда необично, но није и немогуће, пример песме *Златно руно*<sup>7</sup> Лукијана Мушицког (1777–1837), српског класицисте, могао би бити од помоћи да донекле објаснимо Тодоровићеву потрагу за „златним руном“. Управо нам је Станислав Винавер показао пут којим треба кренути. За Лукијана Мушицког, наиме, „златно руно“ је „пица“: „Пица златно руно бјаше / што колхидски цар острожни / у Лавиринт забрављаше / не даб украст било можно“. Опевајући женски полни орган, Мушицки је ослободио језик и смех, а његово „златно руно - пица“ отелотворује се као родница, не само човека („Благородни, сви гледајте / бруцаву и родну пицу / пак ју себи представљајте / људског рода као родицу“), већ и полетног и раздраганог језика који успева да неспутано говори.

Разуме се, рађања нема без оплодње; а класицизам је, условно речено, „оплодила“ антика. Ка античком извору оплодње кренуо је и сигнализам Мирољуба Тодоровића и „отворио чељуст. Гладном мрестилишту“.<sup>8</sup> Први корак јесте, дакле, оплодња до које долази на различите начине: „То мој уд. / Продире. У бескрај. У твоју / влажну. Ружичасту таму“<sup>9</sup> (*Бескрај*), „Неко ће / у твоју таму сићи. У шкрге / речног бога“ (*Неко ће у твоју таму сићи*), „Плавичаста глава пениса. / У оку јој [Хекати] сјакти“ (*Хекати*), „Пробудио сам се. / Ускићен. С набреклим удом. / У шакама“ (*Пробудио сам се*).

Након оплодње, очекује се рађање Језика. Али каквог? Какав се језик рађа „укрштајем“ сигнализма и антике? Да ли ће сигнализам наћи златно руно? Или је извор Језика нешто друго? Да ли је Језик „зрели слатки пој“ из Хелдерлинове пе-

5 Укрштај је једна од кључних речи Винаверове студије *Заноси и пркоси Лазе Костића*.

6 Алудирам на руне, писмо Германа, Скандинаваца, будући да старогерманска реч руна има значење – шапутање, тајна.

7 *Златно руно*, Лукијана Мушицког може се сматрати за оду женском полном органу, или је самим избором теме, пародиран тај жанровски образац. (Дамјанов 1988: 149).

8 Стихови су из песме „У тами наших речи“.

9 Ови се стихови могу прочитати и у Дневнику сигнализма (1979–1983), али са једном разликом: „Мој уд продире. У бескрај. У твоју влажну. Мрколасту таму“ (среда, 31. март 1982) (Тодоровић 2012: 288)

сме *Паркама*, за којим трага читавог живота? Да ли је то она „слатка воћка танталска рода“ из Костићеве *Santa Maria della Salute*? Да ли је то Павићева „воћка ку“? Усудила бих се да кажем: укрштај Мирољуба Тодоровића све је то и нешто више од тога.

Путокази за „језиком нашим насušним“<sup>10</sup>, којим стреми сигнализам су и наше народне бајке. У том смислу треба поменути *Немушти језик*, те бајку *Златна јабука и девет ђауница*. Шта, међутим, рађа Тодоровићево језично дрво, на којем је накалемљена читава литерарна традиција? Какве јабуке језичких познања можемо са њега убрлати? Навела бих, сходно томе, неколико стихова у којима се варира значење мотива јабуке у контексту језика: „Зрно говора. Изнова зачето. / Ти си огледало. Јабука / зелена“ (*Ти си огледало*), „Реч се расцепи. / Као плод“ (*Зов хајкача*), „Љубав је / Демијург. С јабуком у руци“ (*Жедно је моје тело*), „Сунчани језик. Рајско дрво живота“ (*Српске земље*), „Јабука украшена. Плавим прстеном“ (*Изазов*), „Сишао сам. У рајску / долину. Шта је привићење. / Крај гробова стражариш. / С јабуком у грлу“ (*Шта је провићење*), „Љубав. Пакао. Изгнанство. Трагаш / за златном јабуком. Реч и слика“ (*Застајем над ђонором*).

За чим се онда трага? Можда за златним руном, окаченим на дрво познања добра и зла, које рађа златне медене јабуке, на којем гмиже змија која зна немушти језик, и кога чува Змај.<sup>11</sup> Ако, најпосле, у експерименталном маниру сигнализма, издвојимо списак кључних речи из песама књиге *Златно руно*, добићемо следећи низ: јабука, плод, змија, (јаја),<sup>12</sup> змај, пчела, очи, дрво, бог/ богови, језик, злато/ златно. На шта нас наводи овај низ? Можда можемо асоцијативно доћи до представе о оси света (*axis mundi*)<sup>13</sup>, која би хаос (па и језички хаос) претворила у космос.<sup>14</sup> Оса света, иначе, може бити стуб, лестве, планина, дрво, храм, град, а налази се у пупку Земље (Елијаде 2003: 87–110). У књизи *Златно руно*, потрага је и усмерена на различите облике осе света: „Пред нама град. Искрсава. Иза / смоквиних стабала“ (*Ојсена*), „Глас / опчињеног. У расцвалом /

10 Језик наш насušни јесте „полемичка расправа о језику и језичким проблемима у јеку владавице догме врховног језичког законодавца Александра Белића“ (Винавер 2012 књ. 8: 423). С друге стране, Мирољуб Тодоровић нам песмом *Туђин* поручује: „Златно руно вреба. / Језик наш насušни“. О овим стиховима треба промислити. Они, заправо, проблематизују однос између језика и златног руна. Чини се да се може говорити о златном руно као опсени, омами, чак, превари која вреба „језик наш насušни“ не би ли га угрозила.

11 Ради се о свим могућим змајевима, било о оном из бајке *Златна јабука и девет ђауница*, било о змају који чува златно руно за којим су кренули Аргонаути, или, пак, о змају из Тодоровићеве примера ради, песме *Ојсена*: „На / другом крају. Црног мора. У светом / забрану. Змај трглави спава“.

12 Мотив јајета се у књизи *Златно руно* помиње два пута, у песми *Ослушкунеш април*: „У бразди јаје. Зелени мишеви. / Соларне животиње“ и песми „Кратак нам дан“: „Спремаш се за молитву. Јаје је / извор. Из ког се рађа свет“. Зашто је јаје важно? „У низу архаичних митова [...] из јајета излазе први људи, прапреди, а у развијеним – сам бог-демијург [...] од јајета богови стварају разне делове васионе [...] Врло је жива песничка слика стварања света од јајета приказана у карелофинским епским рунама које су ушле у 'Калевалу', каже Мелетински (Мелетински 1983: 205). Јаје, међутим, није без значаја, уколико се из њега може излећи језик.

13 Уколико посматрамо човека као својерсну осу света, као дрво које има корене, стабло и крошњу, а уколико претпоставимо да је човек од језика саткан, значи ли то онда да и језик треба да посматрамо као дрво са корењем, стаблом и крошњом? Уколико прихватимо овакву перспективу, онда би се корење односило на језике предака, па и на мртве језике, а у крошњи би блистале нове и будуће језичке могућности. Стога, језик посматран као *axis mundi*, био би један апсолутан, јединствен Језик, написан великим почетним словом.

14 Читав један одељак из Тодоровићеве књиге *Језик и неизрециво* носи наслов „Хаос и космос“.

пупчанику песме“ (*Знам ше*). Песма, дакле, постаје сабирни центар који око себе окупља нове песме, нове речи, нове градове.

Но, „расцвали пупчаник песме“ у нераскидивој је вези са змијом: „Сломио кичму змији. Песма је то сада“ (*Венчао си се*), „Шарка поганица. У цвет. / Претворена“ (*Шарка*). Откуда сад змија? Вероватно, с обзиром на то да „змија симболише Хаос, аморфно, непојавно. Одрубити јој главу то одговара чину стварања, прелазу из виртуелног и аморфног у уобличено“, неопходно је да „пре но што зидари поставе камен-темељац, астролог им одреди тачку која се налази управо изнад Змије која држи свет. Мајстор зидар деље један колац и забија га у тло, управо у означену тачку, да би добро причврстио главу Змије. Камен-темељац се тако налази тачно изнад коца. Поменути камен се тако налази тачно у ‘Центру Света’“ (Елијаде 2003: 100).

Змија, надаље, има и обресе бога: „Пијемо крв змијску. Једемо / тело. Уловљеног бога“ (*Црна је недеља*), „Уловио сам / отровницу. Свукао свето руно са / храстовог стабла“ (*Одјекује крик*). Змија у овом контексту, има особину змијског цара из бајке *Немушћи језик*, с обзиром на то да она нуди тајну „неизговорљивог“, језик животиња и биља, поготову када на наведене стихове додамо и овај: „Пљувачка богова. Слива нам се. / Низ лице“ (*Бременити иути*), јер змијски цар је пастиру дао дар немуштог језика посредством пљувачке.

Дар немуштог језика, пастир је добио тако што му је змијски цар пљунуо у грло, што значи да је – језик у грлу. Шта је, међутим, још у грлу? У грлу је и тзв. Адамова јабучица, грех кушања – кушање познања, које је, такође, дошло од змије. Пишући песму под врло симптоматичним насловом – „Шта је провиђење“ Мирољуб Тодоровић записује: „Сишао сам. У рајску / долину. Шта је провиђење. / Крај гробова стражариш. / С јабуком у грлу. Прозиран. / И снен“. Зашто је онда Тодоровићу била потребна потрага за баш „златним руном“, када је Језик нешто друго? Чему ова, назовимо то – метонимија? Можда због тога што је за досезање Језика потребан изазов, смелост, жртва, магија, љубав, подвиг! За тако нешто потребно је бити Јасон, за кога Роберт Гревс помиње да је иста личност као и Херакле (Гревс 2008: 518). Због тога вероватно и читамо стихове из песме „Златно руно“: Нема нам / пута. Ни ноћаја. Док песму / не уловимо. У врелу ускителом. / У капи кисеоника. [...] Дрхтећи од грознице. Ка / понору пловимо. Златно руно / језика. У грлу нам спава“ (болдирала Ј. М).

### Љубавник непогоде разоткрива

Пре неколико година, група британских форензичара окупила се не би ли извршила форензичарски налаз над непознатом египатском мумијом, женског пола, с тим да је не извлаче из саркофага. Мумија је у свету египтолога позната под називом *The Lady*,<sup>15</sup> с обзиром на то да је ова древна жена имала функцију неке врсте дворске даме. Форензичари су утврдили да је *The Lady* убијена бодежом и то са леђа, али открили су и још једну интригантну ствар. Овој жени су, наиме, приликом процеса балсамовања извађени не само органи који ритуално треба да се поваде из тела, већ и гласне жице. То значи да је над овом женом извршен двоструки злочин, да јој је онемогућено да „уђе у Нови Дан“, тј. да не сметано прође стање дуата, јер без гласних жица она не може да изговара маги-

15 За телевизијски канал – History Channel, снимљен је документарцац - *The Lady*, но, нажалост, предвиђен је, за сада, само за британско тржиште, што значи да се не емитује на Viasat History-ју, па тако није још преведен код нас.

чне речи и тако савладава створења „подземног Нила“, тј. створења таме и пакла. Ствар је утолико погубнија по ову жену, што староегипатско писмо није садржало самогласнике (уп. Крмпотић 1976: 61), који су представљали душу речи, те што су се они, дакле, морали изговарати, па јој тако папирус са магичним записима, без написаних самогласника, није могао осигурати пролаз кроз свет мртвих. На овај начин *The Lady* би остала заувек у царству таме, изгубљеног језика, а тако и изгубљене душе.

Зашто би ово могло бити од важности? Заправо, прича о овој мумији не престано ми је била у имагинативној свести док сам читала књигу *Љубавник нејогаде*, Мирољуба Тодоровића. Чинило ми се да је наречени Љубавник, љубавник управо *The Lady*, који је кренуо за њом у свет мртвих да пронађе Језик, макар то био и мртав језик који би морао да васкрсава, како би јој спасио душу. Мотивација ове потраге била би, стога, љубав и вид одважности. Љубавник, на даље, добија и атрибуте митског Орфеја, који је отишао у царство сенки по Еуридику и својом песмом, макар на кратко освојио језик подземног света.

Како би крајње исходиште потраге за Језиком било спасење душе, тј. „улазак у Нови Дан“, који се и назире на крају песничке књиге Мирољуба Тодоровића у песми „Изговарајући јутарњу молитву“<sup>16</sup> и стиховима: „изговарајући јутарњу молитву озарих се / опет си ту светлости божанствена“, неопходно је да Љубавник пре одласка међу мртве сачува у себи „сунчев угарак“: „запали светлост / у себи [...] урежи своје име / непојамна је тама стикса“. Љубавник сања лепоту освајања грчког језика, језика старих Хелена из кога је испловила Венера (песма „Венера“), и на путу је да дође до места „тамо где гори / алфа и омега“. „Спомен на Руварца“, песма Лазе Костића, несумњиво нам је од помоћи да схватимо суштину ове потраге: „О мудра смрти, о самртничка / жива мудрости! / Алфа је глава, алфа то је ум, / почетак свега, душин неимар, / што у њој зида будућности сјај; / а омега, јест, омега је кук, / срамота, трбух, лакомост и блуд / зидара умног вечни рушитруд / то омега је свему, свему крај“ (Костић 1975: ). Прозрећем у бит алфе и омеге, Љубавник ће бити најближи спасењу своје *The Lady*.

У свету мртвих, овај подвижник суочава се са „туђим боговима“. Стихови из *Златног руна*: „Пијемо крв змијску. Једемо тело. / Уловљеног бога.“ суочени са стиховима из песме *Чудо*: „Туђи богови. На небесима. / Мртви се из гробова дижу. / Изједених тела.“, можда нам говоре како се до Језика може стићи конзумирањем змијске крви и тела, али схваћене као крв и тело предака,<sup>17</sup> али и Тодоровићевих књижевних предака. Сходно томе, његов Љубавник среће Растка Петровића, Рада Драинца, Бранка Ве Пољанског, авангардне претке, којима треба, у складу са стиховима, да попије крв и поједе тело, не би ли спознао њихов Језик, те тако дошао до свог „језика насушног“.

Конзумирањем предака, омугућило би се поновно њихово оживљавање, наравно у другачијем облику од њихове претходне егзистенције. Само у том, не прежваканом, већ васкрснутом, дакле, новом облику и традиција и језик могу да живе у будућности. То је магичан пут којим је и Изида оживела Озириса, па је пропупио и озеленео. Озирис је зато зелени бог који влада подземним светом.

16 Будући да је Сунце за старе Египћане „било бог“, ови стихови Мирољуба Тодоровића могу се поредити са једним препевом записа бр. 339, из пирамиде Унаса у Сахари, који је Весна Крмпотић именovala као „Крух јутарње свјетлости“: „Из руке бога дође ми глад / из руке богиње дође ми жеђ. / Али ја живим о круху јутра / који ми се даје кад сазрије час. / Ја живим оним чим и бози живе, / кријепим се оним чиме се бози кријепе“.

17 Змија може бити схваћена и као инкарнација претка. Чувене су и змије-чуваркуће.



Отуда и не чуде Тодоровићеве песничке реминесценције на староегипатску драму тзв. уозирисања, тј. уцеловљења: „Крик изгубљеног. Из извора. / Под стаблом. Из зрнења. / У земљи.“ (Боже мој равнодушни), „зелене стабљике пшенице / у твојем оку“ (Из сеновишног космоса).

Приближавање концепцији уозирисања, тј. уцеловљења, није без значаја за поезију Љубавника *непогоде*. Уколико, наиме, Језик поистоветимо са староегипатском Атум-концепцијом, по којој је Атум „бог којег довршава сваки човјек. Бог је недовршена цјелина; цјелина је процес укључивања дијелова; дијелови су поједини људи. Име тој концепцији је Атум; симбол те концепције је сунце.“ (Крмпотић 1976: ), то би могло да значи прегнуће језичке звезде-трагалице Миролуба Тодоровића да се уједини са звездама Раска Петровића, Рада Драинца и Бранка Ве Пољанског. Другим речима, може и да посредује жар да се ове звезде мртвих песника не угасе, за шта бисмо поткрепљење нашли у Тодоровићевој песми *Кућа*: „Духови / предака. Узнесени. / жар-птица. И пламен-змија. / У оку одојчета.“

Поезија Љубавника *непогоде*, зачета у *Златином руну*, наставила се и у два значајним циклусима, штампаним у књизи изабраних и сабраних песама - *Глад за неизговорљивим* (Београд, 2010). Ради се о два циклуса – „Несторов летопис“ и „Језик се из лавине излива“, који су, како сам аутор напомиње на крају књиге, настали крајем 2009. и почетком 2010. године, а први пут се објављују управо у овој књизи. Управо нам ова два циклуса доносе песнички префињено посредовану „тајну тратинчице“, која је у неспорној вези са принципом уцеловљења.

Песма којом се и завршава *Глад за неизговорљивим*, можда баш зато што се дошло макар до једног дела тајне свевишњег Језика, јесте песма која је насловила и цео циклус – *Језик се из лавине излива*. Посебно у њој треба истаћи следеће стихове: „У знојним шакама. Дрхти. / Светлост јутра. Све постаје / сан. Расцвала тратинчица. / Кажем ти. У поверењу. Све / постаје реч. Багрем и белоушка. / Језик се из лавине излива. / Горди гороломник“. У антиантологији старе египатске књижевности Весне Крмпотић, можемо пронаћи један од кључева за разрешење Тодоровићеве „тајне тратинчице“: „Биљар Алик очито није знао ни то да је његово стапање са тратинчицама 'tan tvam asi', врховно стање које се понекад уобличи у повијесно знана имена каква су Крист и Буда [...] непрестана уцјељења свијета, није ли то рај што се пред собом губи и налази [...] душа све 42 књиге Тотове реинкарнирала се у човјеку којему тратинчица говори; сваке зоре на милијуне цвјетова показује нам да се од цјелине може дати дио, дати све, а да цјелина остане цијела [...] Наук Озирисов је наук о једнини. То је такав наук да га можеш научити од красуљка, ако хоћеш“ (Крмпотић 1976: 42–44).

Како све постаје сан, све постаје расцветала тратинчица, тј. све постаје реч, и Љубавник постаје реч и уједињује се са свим другим речима, постаје целина, а то значи и божанство, па онда и може да, евентуално спасе своју *The Lady*. Може је претворити у реч која ће стајати до његове речи или могу обоје бити једна реч; расточити се и поново стопити у Једно, као Новалис и Софија фон Кин. Стога би се и Крмпотићкин Алик, који је почео „завршним кадром алкемијског сна, 'magnum opusom'“, претворио у оно што истражује, или, стиховима говорећи: „Која то ружа зна да је ружа / Која то ружа не зна да је она све руже?“ (Крмпотић 1976: 41). Са друге стране Тодоровићеве „пусте градине“ оживеле би: „Глас наш.

Водоскок. Небесни. / Вечно доба сјаја. Брескве / у храмовима. Дозревају. / Ненадана епифанија“.<sup>18</sup>

Оваква концепција блиска је и Платиновом погледу на свет. Да смо на правом трагу потврђује нам једна од дневничких забелешки Мирољуба Тодоровића од 25. априла 1982: „[...] све што постоји настало из еманиције Једног. Спознаја тог Првог, Једног могућа је само кроз религиозну екстазу која, као највећа човекова сазнајна активност, подразумева издизање, излажење из свога тела-тамнице, одвајање од свих спољашњих ствари и једно такво обухватање самог себе кад се постиже јединство са оним најузвишенијим и стапа са божанским. То Једно, попут светла стално еманира, обасјава таму [...] Ту екстатичну визију Једног, пред којим се ћути а не речју објашњава, Плотин назива Духом или 'pous-ом'“ (Тодоровић 2012: 315). Будући да се, како је рекао Плотин, пред Духом ћути, и Љубавникова потрага за Језиком се завршава - „застаје слепи путник ТРАГА-ЛАЦ за светилиштем тела ЉУБАВНИК непогоде...“ (болдирала Ј. М).

### Поклон-пакет гута

Још једном – Плотин: „Расцепљена у самој себи, душа се дели на унутрашњу и спољашњу, на ону која је сва окренута духу и на ону која је дубоко загазила у тамне сфере материје, коју је и она створила“ (Тодоровић 2012: 316). За песничку књигу *Поклон-пакети*, овај цитат није без значаја, будући да књигу песама отвара текст који носи наслов „Феноменологија бића и ствари“, упућујући алузивно на Хегелову *Феноменологију духа*. Тодоровићева „феноменологија бића и ствари“, окренута би била, међутим, сферама материје коју је створио дух, али дух науке, езактности, правила.

За ово песништво „није битна ‘персоналност’ него предметност и тварност (материјалност)“ (Тодоровић 1972а: 9). Због тога у *Поклон-пакети* човек није присутан, изузев у грађењу слова за реч „мравињак“, у виду визуелних песама на крају књиге. Човек је, тако, представљен као споредан, маргинализован. Поезија духа постала је наизглед споредна, али, ипак у извесном смислу, присутна у своме одсуству. Присутна је у томе што се у „песмама-чињеницама“ назире вапај читаоца за Језиком који има Духа. Међутим, читалац мора да увиди начин да до њега дође управо преко Тодоровићевих „бића и ствари“ и преко таквог језика. Но, како?

Мирољуб Тодоровић у кратком тексту – *Говор ствари* пред циклус песама „Азбука лепог понашања“ износи, позивајући се на Витгенштајна, како нас ствари одређују, условљавају, како су оне сама супстанца света. „Помоћу њих ми оцењујемо друга бића и друге ствари. Оне су наше мерило вредности [...] оне су наш говор. Преко ствари ми општимо са светом, емитујући низ информација о себи“ (Тодоровић 1972а: 70). Из простих чињеница, из оног видљивог, треба, дакле, да се посредује оно што је невидљиво. Све је заправо процена на основу изгледа, на основу функције, могућности и начина употребе.

18 Фараону је, иначе, осигуравано уцељење са Озирисом посебном церемонијом примања титуле. Поред њега се стављала дрвена саксија са бресквом која је сматрана светом, пошто је представљала небеску брескву, која је, према легенди, расла на небу. На листовима брескве свештеник је записивао пуну титулару новог фараона и пет царских имена која је добијао. (уп. Магје 2004: 126). Брескве би тако могле да осигурају и коначно уозирисање Тодоровићевог Љубавника.

На основу, примера ради, стихова: „отровни апарат змије / састоји се из два / оштра зуба / усађена у горњој / вилицы“ (*Змија*), који би представљали податак, треба да се назре однос између човека и змије; а све на основу тога што змија природом свог постојања има „отровни апарат“. Није ту змија ни инкарнација претка, ни чувар-кућа, ни познавалац немуштог језика, ни рајска змија, ни „Центар Света“, ни отелотворење хаоса. Змија је у овој песми само животиња која има „отровни апарат“. Феноменолошка поезија, управо покушава да се ослободи „концепата и слика предмета и бића са видно наглашеним метафизичким постулатима“ (Тодоровић 1972а: 8). Змија је опасно биће; треба само знати механизме њеног напада (познавати непријатеља). За човека без духа то је сасвим довољно. За човека са духом није и зато ће он око те „конкретне змије“ изградити читав свет у којем се говори песничким, немуштим језиком бића и ствари.

Ако кренемо од тога да змија као опасно биће, поседује и знање немуштог језика, не чуди што њена егзистенција може бити врло инспиративна. Каква би, међутим, била инспирација једне овце? Мирољуб Тодоровић каже: „домаћа овца је: / мирна / стрпљива / блага / глупа / ропски подложна / безвољна / бојажљива / укратко / невероватно досадна / животиња“ (*Овца*). Чак и у књизи *Љубавник невожде*, можемо наићи на део једне песме без наслова који гласи: „сморен као јагње“. Шта нам још тиме може бити посредовано? Језик овце, наиме, језик је блејања, тј. жаргонски речено - „блејања“ или неког вида испразног говора, те стога и незанимљиво.

Уколико се затим размисли о песми *Котрљан*, прецизније стиховима: „египћани су га сматрали / светом бубом // прави лоптице / од кравље балеге / ставља их у рупе / у земљи / и ту полаже јаја“, може се доћи до питања: зашто је за Египћане котрљан био света буба? Иако остатак песме представља чињенични низ података о томе како се излежу ове бубе, читалац ипак не може, а да из тих једноставних изјава не назре одговор на дато питање, ако има макар мало духа или смисла за аналогију. Није занемарљиво ни то што је Тодоровић песму назвао баш *Котрљан*, а не *Буба-балегар*, како се још називају ова бића. Египћанима је тзв. скарабеј био значајан јер су веровали да је „сунце огромна лопта коју ваља по небу сунчева буба, као што котрљани ваљају своје грудвице по земљи“ (Матје 2004: 25). Сунце се вечно котрља по небу, а тако и котрљани котрљају вечно своје грудвице балеге. С једне стране то би осигуравало вечну обнову живота и плодност; јер, не само да балеге поспешује плодност земље у пољопривреди, већ и греје, баш као и сунце.

Видимо, дакле, да без обзира на своју чињеничност, песме из циклуса „Мравињак“, могу да „изгубе своју тврдокорну егзактну љуштуру и науку прозрочан и мек естетски плашт“ (Тодоровић 1972а: 12), који би, ипак зависио од опште културе, од духа самог читаоца, уколико тај читалац није дехуманизован. Циклус *Поклон-пакети*, о стварима, које „истицањем сопствених реалних могућности: ‘топлине, мекоће, употребљивости, корисности, неопходности и трајности’ објашњавају и остварују саме себе“ (Тодоровић 1972а: 52), наизглед искључује човека и помисао о присуству духа. Језик је и даље сведен, фокусиран као и ствари само на најужу употребу, дакле - информативан. Но, посредно, само нам овакав, „језик рутине“ нуди могућност да у: четки за вц, усисивачу, улошцима, варалицы, лутки, покретном сточићу, миксеру и сл. препознамо механизмованог, опредмећеног човека, који је усмерен само на рутинско остваривање себе. Бити песник значи бити свестан тог не само друштвено-социјалног, већ и проблема који се одражава на плану језика.

Имати духа, у овом случају значило би бити кадар и препознати језик чињеница као могући песнички језик. Такав језик свакако има и хуморног ефекта када нас саветује како треба користити одређене предмете, а тако се и представити као лепо васпитан. Ово би се уједно могло односити и на језичка правила лепог понашања, која искључују језичке слободе, неологизме, вулгаризме, колоквијализме, жаргонизме итд. Таква искључивања би нужно учинила говор уштогљеним, сведеним на општа места и непрестано страховање од „грешака“. Сличан страх је Чеховљевог чиновника одвео у смрт, а могао би и језик да угуши јер му се не даје простор за развој и слободу. Циклус „Азбука лепог понашања“ писан је у ироничном кључу, одакле происходи и хуморни ефекат. Човек који би се заиста држао овог правилника могао би се назвати „овцом“ из Тодоровићеве истоимене песме: „ропски подложна / безвољна / бојажљива / укратко / невероватно досадна“!

Налазимо извесну потврду на крају књиге за то да се иза „бића и ствари“ Тодоровићевог *Поклон-пакет* крију људи и то једнолични, људи-мрави, људи који се између себе ничим не разликују. Посебно истакнуте визуелне песме које коначно уобличавају ову феноменолошку поезију заправо су права потврда опредељеног света у којем се као проблем поставља криза духа над свеопштим материјализмом.

Како се са таквом кризом може изборити? Најпре, једним видом сигнализације, који имплицира суочавање са датом кризом, а затим и изналажење невидљивог Језика у оном видљивом, материјалном, и то управо преко тог материјалног. Невидљиво може бити спознато путем видљивог. Сопствене поетичке путеве у том су правцу изградили Рајнер Марија Рилке, те Иван В. Лалић. Ален Роб Грије, пак, својом феноменолошком прозом изградио је сопствени пут. Мирољуб Тодоровић нас упознаје са својим стазама, сигналистичким, стваралачким могућностима, па смо тако добили *Поклон-пакет*, а како видимо - „Поклон-пакет садржи многе производе“ (болдирала Ј. М).

### Наравно млеко са пламен пчелом

Није незанемарљив начин настанка поеме *Наравно млеко пчела*. Настала је, наиме, „помоћу специјалне математичке табеле случајних бројева [...] Помоћу овакве математичке табеле могуће је створити преко двеста варијаната (песама) од датог скупа од сто речи и група речи. За стварање поеме ‘Наравно млеко пламен пчела’ поред скупа од сто речи коришћено је још и неколико десетина речи алтернатива. Овим су била онемогућена местимично пренаглашена понављања појединих израза и спојева“ (Тодоровић 1972б: 20). Можда би се за овакав поступак могло рећи да има додирних тачака са математичким факторијелима који су важни за комбинаторику. С тим у вези, свака би реч (варијанте би се подразумевале) убачена у табелу представљала факторијел (n!). Уколико „n“ представља реч, знак узвика „!“ значао би, условно речено, све могуће комбинације те речи са другим речима са којима може чинити неку смислену целину. Примера ради, придев „кристални!“ као језички факторијел у датој поеми, обухвата следеће могућности: пчелињак кристални, кристална змија, кристално млеко, кост кристална, светлост кристална гладна. Тако долазимо до евентуалног закључка, по којем се може говорити о међусобном поистовећивању пчелињака, змије, млека, кости, светлости.

Будући да је аутор одабрао речи, те оне нису произвољне, некакав смисао је и морао бити макар претпостављен, ван интервенције рачунара. Неке од речи, чини се да ипак имају повлашћено место у поеми *Наравно млеко ѓламен пчела*. Можда су то речи које се помињу на почетку књиге у песми *Сесџри Наги ѓрерано умрлој*: „на прагу је матичњак / наравно камен хладан / ја знам седам стаза је на матичњаку / крв на камену / нека сенка је на прагу / али хладан у пени иде мртавац / матичњак је под стаблом / ројеви стаза седам белих каменова / ја знам под прагом је пчела крвава / црвене јој очи погледај / мрежу сенки размакни / седам лепљивих стаза проћи ће / гладне звезде позивам животиње / црвен је и мртав човек на хладном прагу / ложи ждрело земље“.

Свакако би недовољно било рећи да се у овој песми, а затим и поеми, ради о смрти или о живљењу, схваћеном као „мрење“. Могу се поставити питања – зашто баш сто речи?<sup>19</sup> Чему комбинаторика баш тих речи у контексту смрти? Да ли је и човек (мртав? жив?) само реч коју нека „божанска машина“ комбинује са другим речима, тј. људима, па у зависности од „случајне комбинације“ живот добија или губи смисао?

Чини се да *Наравно млеко ѓламен пчела*, Мирољуба Тодоровића у извесном смислу кореспондира са *Уликсом* Џејмса Џојса и то са поглављем *Хаг*. Смрт је, заправо, идејна окосница и Тодоровићеве поеме и Џојсовог поглавља *Хаг*. Стихови: „на прагу је матичњак [...] под прагом је пчела крвава / црвене јој очи погледај [...] црвен је и мртав човек на хладном прагу / ложи ждрело земље“ постају јаснији када у *Уликсу* читамо о могућности сахрањивања у стојећем ставу, па би тако земља морала бити раздељена као саће - на четвртасте ћелије (уп. Џојс 1992: 135), из чега се може извести аналогја по којој би се човек поистоветио са пчелом, а гроб са саћем и прагом.

Ако имамо у виду да је, како каже Џојс, Ирцу мртвачки ковчег кућа (Џојс 1992: 137), и праг из Тодоровићеве песме добија нову значењску ауру. Но, зашто је пчела крвава, зашто су јој очи црвене, зашто је црвен и мртав човек? За Џојсову визију смрти ово би имало значење крви која натапа земљу, па самим тим и рађа нови живот, а кинеска су гробља с дивљим маковима зато и давала најбољи опијум. Код Мирољуба Тодоровића нема пуког преузимања од Џојса. Тодоровићу је Џојс потребан за остварење сопствене поетичке замисли која може да има за циљ рађање сопственог песничког Језика. Како се до њега долази? Треба погледати у матичњак на прагу, па под прагом пчелу крваву, затим у њене црвене очи, размакнути мрежњачу сенки из њених очију, па седам лепљивих стаза, не бисмо ли дошли до мртваг човека који ложи ждрело земље. Мртав човек био би мртав Језик, који се крвљу оживљава и постаје пламен пчела, или „жар-птица. И пламен-змија“ из песме *Кућа* у књизи *Љубавник нејоџоде*.

Оживљавањем Језика путем крви, оживљава се и мртав човек. Говором се и спомињањем умрли поновно јавља. Код Џојса се проблематизује питање потребе за молитвом упокојеној души и споменом покојника или га просто затрпаш и завршиш са њим, као кад убациш угаљ у подрум (уп. Џојс 1992: 141). Шта се дешава када се оживљавање не оствари? Писац *Уликса* рекао би да дођу пацови и оглођу кости не марећи чије су; за њих су обично месо. Леш је месо које се укварило, а сир је леш млека (уп. Џојс 1992: 143). Да ли су онда ти пацови и они пацови из песме *Заџонејка* (*Љубавник нејоџоде*): „Пацови оглођу. / Ртањ. Попију ти

19 „Наведене речи потичу из уводне напомене уз циклус *У месу у ваздуху*“ (Уп. Негришорац 1996: 76).

сву / лимфу. То је. Загонетка“? Спречити пацове да све поглођу, значило би бити змија и појести пацова. Но, каква змија?

Змија која би спречила уништавање и глодање, била би змија-чуваркућа, „змија на прагу“ (22. песма поеме),<sup>20</sup> својеврсна инкарнација претка који се треба спомињањем стално оживљавати. Предак, дакле, не сме бити „заборављена змија“ из 47. песме поеме *Наравно млеко ѓламен пчела*. Змија, као отелотворење претка, тако би осигурала оживљавање и Језика. „Заборављена змија“, аналогна је „заборављеном зрну“ (12. песма поеме), тј. јавља се и као „зрно змије“ (36. песма поеме). То „зрно змије“ може израсти у стабљику, може се поново оживотворити у стабљику Језика: „потражи зелени / језик пчелу / [...] оружје млеко / змију реч“ (38. песма поеме).

У песни *Док ѓљујеш крв (Љубавник нејоџоде)*, посвећеној Раду Драинцу, умрли песник и његов језик управо се јављају са симптоматичним одређењима: „На лицу. Видим змију. Стабло / видим. Смрт насмејану. Док пљујеш / крв. Због поезије“. Попљувана Драинчева крв зарад поезије, значила би и живот те поезије за песничке потомке, али и живо присуство у њиховим делима. То су „духови / предака. Узнесени. / жар-птица. И пламен-змија. / У оку одојчета“ (*Кућа*) без којих се не може гледати и говорити пламен: „гледам пламен / говорим пламен“ (16. песма поеме).

Из ока одојчета или детета из *Наравног млека ѓламен пчеле*, крв предака треба да се излије и пода живот Језику будућности. И не само крв! У књизи *Златно руно*, Мирољуб Тодоровић представља очи као извориште: ледених кресница, немани из предсказања, злата и лепљивог говора,<sup>21</sup> гноја звезданог, жуци и меда, укуса метвице и сјаја језика, истине и чистоте, крви из целатове располућене главе, крви златне пастрмке, плавичасте глава пениса, пљувачке богова, воде сновидне, Питијиног језика, оргазмичке Ниниве, те суза сребрних, пореклом од срца жалфије које „разлистава. Низ лице моје. / Вергилије“.<sup>22</sup>

За Публија Вергилија Марона, римског песника, судећи по *Георџикама*, песници су били као пчеле које полагају темеље за оно што творе, облажу их воском медених речи и граде своје куће од саћа, а да би га музе повеле, да му „покажу звежђа и стазе небеске“, његова крв није смела бити хладна: „Но ако је у мојим жилама хладна крв / те због тога не будем могао докучит [...]“ (Вергилије 2007: 224-225). Тежећи Језику који песника води егзистенцији „пршљен звезде“ (43. песма поеме), и лирски субјекат Тодоровићеве књиге преиспитује се: „жаока јесам ли / човек пламен“ (17. песма поеме), јер по Вергилију, песници и пчеле имају етерасту душу која не умире већ се претвара у звезду. Случај комбинаторике, случај пажљиво одабраних речи, „срећна песничка рука“, постали су „извор и оплодница / наравно млеко / пламен пчела“ (35. песма поеме) (болдирала Ј. М.).

Змија! Змија као својеврсни факторијел могућности, била би сабирни центар сигналистичке потраге за Језиком „насушним“ – златним руном, осом света, воћком, јабуком, тратинчицом, жар-птицом, пламен-змијом, пламен пчелом, наравним млеком. „Змија / стављена / у круг / име је божанства / твоја астрал-

20 Змија на прагу уједно је и „млеко на прагу“ (25. песма поеме). Наравно млеко, могло би се сходно томе, схватити и као змијско млеко.

21 „Са извора. Низ лице одојчета. / Капље злато. Лепљив говор / пчела.“ („У бресквама из Александрије“)

22 Стихови су из песме „Низ лице моје“.

на светлост / пупољак заведен<sup>23</sup> износи песма *Жетвооци магновења* у књизи *Љубавник нејоџоде*. Египатски бог земље – Геб, не случајно, представљен је са главом змије. Змија омогућава рађање песме, змија је традиција која живи кроз уметника, уроборос – вечност, душа света, обнова у континуитету (уп. Бидерман 2004: 411-412). Зашто змија? Зашто Египат? „Сунце језика, граматика речника сија изнад Египта“ (Винавер, књ. 6, 2012: 252), а змија је реч која осмишљава потрагу за Језиком и сваки део овог рада уцеловљује у Једно! „Сви смо ми хтели“, рекао је Винавер, „прожети васионским чувством, да доживимо коначни вртлог целине“ (Винавер књ. 6, 2012: 184).

П. С. „Када барите језик, прву воду у којој се кува баците, а затим ставите да се бари са зелени и осталим зачинима. На тај начин барени језик биће много укуснији“ (Тодоровић 2012: 575). Исто је важило и за ову глосу за Мирољуба Тодоровића: до уношења винаверовских гљивица, кували смо Језик у првој води, а затим смо додали гљивице и обарили га заједно са свим осталим интертекстуалним зачинима, па је постао много укуснији!

## Литература

### Писци и књиге

Вергилије 2007: *Антологија светског јесништва јесништва I*, прир. Никола Страјнић, Нови Сад: Филозофски факултет, Бистрица

Винавер 2012: *Дела Сјанислава Винавера*, књ. 1, књ. 6, књ. 8, прир. Гојко Тешић, Београд: Службени гласник

Тодоровић 2010: Мирољуб Тодоровић, *Глад за неизговорљивим*, Београд: Нолит

Todorović 2012: Miroљub Todorović, *Dnevnik signalizma (1979-1983)*, Beograd: Tardis

Тодоровић 2006: Мирољуб Тодоровић, *Злајно руно*, Београд: Нолит

Тодоровић 2011: Мирољуб Тодоровић, *Језик и неизрециво*, Београд: Алтера

Тодоровић 2009: Мирољуб Тодоровић, *Љубавник нејоџоде*, Краљево: Повела

Тодоровић 1972а: Miroљub Todorović, *Naravno mleko plamen рсела*, Niš: Gradina

Тодоровић 1972б: Мирољуб Тодоровић, *Поклон-пакеши*, Београд: Петар Кочић

Тодоровић 2005: Мирољуб, *Фонети*, Ортус, Београд, 2005.

Цојс 1992: Džems Džojs, *Ullis I*, prev. Zlatko Gorjan, Beograd: Dereta

### Стручна литература

Бидерман 2004: Hans Biderman, *Rečnik simbola*, Beograd: Plato

Грдинић 2007: Никола Грдинић, „Глоса“, у: *Стални облици песме и сџрофе*, Београд: Народна књига Алфа

Гревс 2008: Robert Grevs, *Grčki mitovi*, prev. Boban Vein, Beograd: Familet

Дамјанов 1988: Сава Дамјанов, „Три еротске песме Лукијана Мушицког у Вуковој заоставштини“, у: *Српско грађанско јесништво – огледи и сџудије*, (Томислав Бекић, Сава

23 Како змија представља божанство, којим се долази до Језика, забелешка „појмити поезију као религију где је врховни господар језик“ (Тодоровић 2012: 446) могла би наћи своју примену.

Дамјанов, Зоја Карановић, Марија Клеут, Јелка Ређеп, Мирјана Д. Стефановић), Нови Сад: Матица српска

Делић 2005: Јован Делић, „Глоса у прози? Данило Киш, Рајко Петров Ного, Томас Вулф“, у: *Споменица Данила Киша, поводом седамдесетогодишњице рођења*, ур. академик Предраг Палавестра Београд: САНУ, 409–418.

Корнхаузер, Јулијан: „Неокласицизам у сигнализму“: <http://www.rastko.rs/knji%С5%ВЕevnost/signalizam/delo/12732>, приступљено: 8. јануара 2013.

Елијаде 2003: Мирча Елијаде, *Светио и ѓрофано*, прев. Зоран Стојановић, предговор Сретен Марић, Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића Крагујевић 2006: Тања Крагујевић, *Свирач на влајиши шраве*, Зрењанин: Агора  
Крмпотић 1976: Vesna Krmpotić, *Ќas je, Ozirise (Antiantologija stare egipatske književnosti)*, Београд: Nolit

Матје 2004: Milica Edvinovna Matje, *Staroegipatski mitovi*, Београд: Дејча књига

Мелетински 1983: Jeleazar Meletinski, *Poetika mita*, прев. Јован Јанјичијевић, Београд: Nolit

Негришорац 1996: Иван Негришорац, *Легишимаџија за бескућнике (Српска неоавангардна поезија: поетички идентитет и разлике)*, Нови Сад: Културни центар Новог Сада

Погачник 1986: *Rečnik književnih termina*, glavni urednik Dragiša Živković, Nolit, Београд, 1986.

## GLOSS FOR MIROLJUB TODOROVIĆ

### Summary

The paper is attempt to write about the work of Miroljub Todorović, which is marked by Language and overcoming linguistic chaos, and in that way – attempt to shape with form, that will, also, be in the content. In this respect, every book about which we will discusse – *Golden Fleece* (Nolit, Београд, 2006), *Lover of disaster* (Povelja, Kraljevo, 2009), *Gift-pack* (Vuk Karadžić, Београд, 1972), *Ofcourse milk flame bee* (Gradina, Niš, 1972), would be „glossed“; more exactly, about every book it will be written about ten paragraphs (analogous – ten verses of each stanza in the gloss) and it will be completed with quote from poem, which is homonymous whith title by each book. All four books have common framework (search for Language), so this work will have common conclusion.

*Key words:* gloss, signalism, poetry, Language, snake

*Jelena Maričević*



Марија Слобода<sup>1</sup>  
*Београд*

## СЕОСКИ АМБИЈЕНТ У ПОЕЗИЈИ ВОЈИСЛАВА ИЛИЋА

Из широког тематско-мотивског регистра поезије Војислава Илића рад сагледава поезију насталу на трагу реалистичке поетике чији је сиж преваходно позициониран у рурални свет. Будући да су многобројни мотиви из референцијалне стварности у Илићевој поезији који подлежу митолошким, метафизичким и симболичким аспектима тумачења, што је отежавајућа околност у проучавању његових реалистичких песама, у опсег проучавања овог рада улази првенствено поезија руралног регистра која се може проучавати са становишта реалистичке поетике.

Укључујући и песме са другачијом тематиком у којима су присутни мотиви сеоског амбијента, рад омогућава и увид у поетичке промене у Илићевој поезији. Посебној анализи подвргнуте су следеће појединости: *атмосфера поетског свећа, ентеријер, екстеријер (флорални мотиви и анимални свет), антрополошки свет и аудијивне сензације*. Таквим сагледавањем руралног света пружена је синтетична слика његове тематизације у Илићевој поезији.

*Кључне речи:* сеоски амбијент, реалистичност, рурални тематско-мотивски регистар

„Многе од Војислављевих песама садрже нешто што, мање или више упадљиво, расређује њихову реалистичност. [...] Могло би се чак рећи да је реалистичност његових песама само привидна.“

(Симовић 1981)

Данас, након читавог столећа од како је настала поезија Војислава Илића, поглед на њу знатно је сложенији него што је тада био. У појединим песмама, сматраним реалистичким, у новије време откривени су елементи који подлежу митолошким и симболичким аспектима тумачења, што им знатно отежава приступ.

Са Илићевом поезијом почиње да се развија лирика меланхоличног расположења у којој лирски јунак није сукобљен са средином у којој се налази, као у стваралаштву песника романтичарске традиције. Душан Иванић запажа да у његовој поезији ново свепрожимајуће меланхолично расположење лирског јунака „уклапа у простор или у тренутак, а истовремено га директно издваја и осамљује наспрам тога простора и тренутка“ (Иванић 2002: 11). Деперсонализација и десубјективизација песничког исказа у непосредној је вези са избором одговарајућих тема и мотива.

Уочено је да слике из сеоског живота и свакодневног окружења неретко представљају алегоричне слике, а да се иза одређених појава из природе крије симболички потенцијал. Мноштво је особености његове поезије које га удаљавају од реалистичких концепција књижевности. Истицао их је знатан број проучавалаца<sup>2</sup>. Прихватљивим се сматра мишљење Милорада Павића да Војислав

1 marija.sloboda@gmail.com

2 А. Г. Матош сматрао је заблудом мишљење да простори у његовој поезији одговарају реалном простору свакодневице, те да је Војислав „објективан реалиста нереалности“, да су његови пејзажи апстрактни, имперсонални, „несрпски“ и да се могу „насликати у запећку, при чаши вина“ (Матош 1968). Јован Скерлић осећао је да „има нечега далеког и нематеријалног“, прозраног и флуидног у његовој поезији (Скерлић 1962: 179). Љубомир Неђић истицао је да песничке слике „нису само прости описи“, већ да је испод њих сакривено субјективно осећање, а Велибор Плиго-

Илић „није био ни класицист, ни романтичар, ни реалист, ни парнасовац, ни симболист, јер је био све то готово одједном за непуних петнаест година певања“ (према Павловић 1972: 49).

Раскидањем са романтичарском традицијом песништва, простор дешавања престало је да буде високо, космичко попреште. Развила се нова песничка сценографија, а самим тим и нова атмосфера, нова интонација, нов језик.

## I Атмосфера поетског света

Атмосфера руралног амбијента у поезији Војислава Илића најчешће је у знаку мира, тишине, спокоја: „Јутро је. Оштар мраз спалио зелено лисје / [...] У селу влада мир / [...] Свуда је пустош и мир“ (*Зимско јушро*), „Дан пролази у тишини“ (*Суморан дан*), „Румене пруге већ шарају далеки запад / [...] Копрена дубоког мира / увија поља и равни / [...] све грли мир и сан“ (*Вече*), „Зима је покрила снегом долине и поља равна, / и тавне, високе горе“, мачак крај огњишта „спокојно сања“ (*Зимска идила*), „И сан лагано пада“ (*Јесен*), „Вече је одавно прошло [...] Поноћ је спустила вео“ (*Вече је одавно прошло*). Љубомир Симовић запажа да су у том тону најчешће дати иницијални делови песама (Симовић 2008: 228). Сродни томе, јесу и почеци појединих строфа „хумористичке идиле“, како је Илић одређује, *Амор на селу*: „Јутро је стајало красно [...] И дан огреја сјајни. [...] И подне пристиже тако. [...] Зора се засија чиста [...] Још тама владаше густа. [...] Тишина владаше свуда.“ Једна од новина Илићевог поступка јесте управо артистичка наглашеност оквира песама, која се често испољава, како запажа Душан Иванић, „у јединственом ритму надовезивања, варирања, понављања, кружења и заокруживања пјесничких целина“ (Иванић 2002: 26). Таквом доживљајном ритму умногоме доприноси стих<sup>3</sup>. У основи песме често се јавља наративност као доминантан поступак, остварен и бројним опкорачењима – *Вече, Јесен, Грм, Зимско јушро, Последњи дан*.

Под утицајем позитивизма и научних метода, лирско казивање и догађање постављено је изван субјекта исказа, те песничке слике постају „типичне жанр-слике“ и дагеротипни прикази. Љубомир Симовић сматра да је тај „спољашњи“ и „објективни“ свет заправо „посредна, дискретна, елегантна пројекција субјективног и унутрашњег“ (Симовић 2008: 240). Уколико постоји присуство субјекта исказа, најчешће је из средишта премештен на руб песме, сведен на улогу онога ко прима сензације. Неретко, императивним обликом на почетку стиха, и сам

---

рић, слично томе, да се испод обликованих слика налази „песников осећајни живот који и у природи тражи одговарајући израз за своја суморна расположења“ (Глигорић 1960). Сима Пандуровић сматра да „ти описи и рефлексије не остају само то“, него изражавају „интимну и тајну везу између наших душа и мртвих ствари“ (према Симовић 2008: 231). И Зоран Гавриловић је осетио „да се иза описа крије нешто друго, нешто дубље и основније“ (Павловић 1972: 20-37). Миодраг Павловић закључује да је Војислав као реалиста „доста особен“ и назначује могућност да су поједини елементи „на путу да постану симболи“ (Павловић 1974), док Драгиша Живковић (Живковић 1994) такве особености назива „симболизмом Војислава Илића“. Љубомир Симовић у појединим песмама открива дубље, митолошке слојеве са мотивима из хтоничког круга (*У изозну јесен*), називајући ту појединост „сликом иза слике“ (Симовић 2008: 234).

3 Илићев дуги стих на особен начин близак је класичном хексаметру и ритмички је еквивалент античком – речи у њему груписане су у акценатске целине карактеристичне за народне песме и лирику романтизма, али и слободан прозни ритам српског језика. Тако је створен стих који графички и ритмички одудара од српске песничке традиције, али се потпуно уклапа у синтаксичку и метричку природу српског језика. Хексаметар је остао репрезентативан за новине које је увео у српску поезију.

скреће пажњу на аудитивне сензације: „Чуј како јауче ветар...“ (*У џозну јесен*), „Чуј! У долини тамној затутњи недељно звоно...“ (*Јуџиро на Хисару код Лесковца*), касније и у песми *Са форума*: „Чуј, са форума, ено, вика се радосно хори...“ Сколност ка деперсонализованом пејзажу у познијој фази приближиће Илића парнасовској поезији.

Већ првих година настале су песме са десубјективизованим сценама, које су постале темељ реалистичке поетике у српској лирици<sup>4</sup>. Поменућа атмосфера мира, тишине и спокоја неретко поприма и обеспокојавајуће конотације: ноћ долази „са сињег незнаног мора“ (*Вече*), „живот пада као тихи сан“ (*Елеџија*), „без живота је све“, природа „тихо мре“, „све је пусто и тавно“ (*Сиво суморно небо*) или „Под покровом снежним природа почива / мртви, тешки сан“ (*Под џокровом снежним...*), а „омрачени дан“ освиће „као мртвац“. Осим тога, „нигде зрака од живота нема“ (*Елеџија*), „У мртвилу све почива, / нигде нема створа жива“, „Нити срце штогод жели, нит’ се чему нада“, а на звук звона из даљине доћи ће се до закључка: „Одјекују на далеко... / Мора да је умро неко.“ (*Суморан дан*). У песми *Последњи дан* одједном „сву земљу, природу целу, / мртвачки прожма мир и густа обузе тама [...] и тама завлада адска“. Често мир и тишина попримају обрису пустоши (*Елеџија*, *У џозну јесен*, *Последњи гост*, *Зимско јуџиро*, *Суморан дан* и др). У песми *Вече је одавно прошло* по пустим долинама је „умуко људски збор“. У позној песми *Турска села* су мирна и убога, са мрачним домовима. Дуж целог текста песме развија се и варира семантичко језгро у чијој је основи – смрт. Сва жива бића припадају хтонском свету. У песми *Мурашово шулбе* у пределима Косова „сад мир мртвачки влада“. Сасвим је јасно да у познијим песмама нема трагова оног мира који је био особан за раније песме. Лирски субјект ће у песми *Елеџија на развалинама куле Северове* и сам то признати: „Ја сањам бескрајно мрачан ал’ ипак драга сан: / сањам о вечном миру.“

Иванић запажа да је „фигура материјалног и моралног распада и пустоши (смрти, разарања, развалина, оргија, страха, празнине)“ почела да буде доминантна у позној Илићевој поезији (Иванић 2002: 21). Ипак, мотиви опште пропасти и визије апокалипсе присутне су и у раним песмама – *Последња ноћ у Тамилу* и *Последњи дан*. У поменутих песмама нема рустикалне подлоге, већ илуструју еволутивни ток поменутог мотива. У песмама тог периода емотивни регистар усмерен је екстремним расположењима у хипертрофираној осетљивости (очајање, јад, мржња, цинизам, слатки отров, очајна сладост, слутња смрти) и омогућио је стварање новог тематског круга у српском песништву.

## II Ентеријер

Раскидањем са романтичарском традицијом песништва, као запажа Љубомир Симовић, „песник се више не налази на неком високом, космичком, попришту, него у свакодневном јесењем или зимском пејзажу, у изби или сеоској крчми“ (Симовић 2008: 228). Поетски свет реалистичких песама Војислава Илића ретко је смештен у затворени простор. Знатно су чешће песничке слике удаљених пејзажа или човековог непосредног окружења (поља, дворишта, па-

4 Мотивско-тематски регистар тих песама по сликама, призорима и атмосфери свакодневице одговарао је владајућој поетици – тек тада, у епохи реализма, као део песничког света могле су опстати малене избе, мокра живина, шкрипа колских точкова, испрезање волова, храњење стоке, покисла старица, пијани сеоски кравар, општински ћата, комшија који псује чељад по кући или Амор, бог љубави, у лику малог сеоског свињара.

шњака, горе). Међутим, простор ентеријера увек је сугестивно визуелно конкретизован.

Изба је увек пријатан породични простор. Она има „сниски тршчани кров“ (*Зимско јуширо*). Будући да је опевани тренутак често смештен у годишња доба јесени или зиме, у њој гори ватра: „На старом огњишту мирно / пуцкара црвенкаст плам“ (*Јесен*); „Весело пуцкара пламен у скромној избици нашој“ (*Зимска идила*) или је осветљава пламен „лојане свеће“ (*Обућар и његов син*). У том простору никада нема раскоши и изобиља. О томе сведоче одабрани епитети. Изба је „мрачна“, „прљава“ (*Обућар и његов син*), „скромна“ (*Зимска идила*), „убог и стари дом“ на чијем прагу стоји покисла старица (*У џозну јесен*). У њој је „огњиште сниско“ са огорелим пањем (*Зимска идила*) и „сниски и стари сто“ (*Обућар и његов син*). Животни простор људи на селу у Илићевој поезији скромно је уређен. У песми *Зимска идила* озебла дечица безбрижно слушају дедину причу о немирном Павлу, док „мачак на банку дрема“. Деда лагано пуни лулу и надахнуто приповеда окупљенима.

Много више елемената детаљистичке дескрипције присутно је у првој половини песме *Обућар и његов син*. Просторија је мрачна, прљава, у њој „мемла царује права“. Кутови су убоги и влажни, а озарава их једино „пламен лојане свеће“ под којим „обућар бедни“/„жалосни крпа“ седећи за „сниским и старим столом“, брижљиво крпи неконкретизовани материјал. За разлику од претходно поменутих песме (*Зимска идила*), која се завршава идиличним спољним призорима, у последњим стиховима ове песме обућар је приказан како чувши речи свог уснулог сина, „тврдом, жилавом руком“ брише „топле сузе“. Лексички фонд ове песме не може допринети утисцима које изазива претходна (епитети: мрачан, прљав, бедан, блед, влажан, жалостан, сниски, стар, црн и др.).

Поред малене избе, као ентеријерског простора, поетски свет развијен је и у сеоској крчми. У песми наративне основе *Последњи џоси* тај простор развијен је у хронотоп, место на ком је очекивана појава нечистих сила – „Поноћ је одавно прошла.“ У сценографски приказ ушао је и спољни свет у непосредној близини крчме: „Напољу мртвило влада, / и ситна кишица сипи и густа царује тама!“ У последњим стиховима развијена је аудитивна сензација звиждања и страшног звука ветра. У крчми, као и у изби, јављају се два истоветна мотива: пламен ватре и буцаји у просторији. Чађава крчма појављује се и у епилошком делу песме *Зимска идила*, у којој је конкретизована само акустичким мотивом: као простор одакле се чују песма, свирка и звуци који једнолико „тону у јасној ноћи“. За разлику од прозних реалистичких форми, у којима је крчма место где застају путници, где се окупља свет, играју разне игре и вербално преносе збивања – у Илићевој поезији крчма је дискретно назначена, са малим регистром визуелно истакнутих мотива: она је „чађава“ (*Зимска идила*), „са прљавим столом“, буцајима, мутним прозорима, тешким храстовим вратима (*Последњи џоси*). У песми *Последњи џоси* она је празна у касним сатима – „у крчми никога нема“, осим згуреног, старог крчмара, који дрема држећи дебелу књигу. У крчми која је поменута у песми *Зимска идила* може се наслутити већи број окупљених, у њој је знатно живља атмосфера – „свирка се и песма чује“.

Другачије је у стихованој приповеци *Амор на селу*, у којој крчма постаје једно од истакнутих места збивања (не и најчешћих). То је простор у који се радо свраћа: „мушки одоше крчми управо од божијег храма“; шетајући селом крвар „прво у крчму сврати, / и попи по једну с ногу“; чак и озбиљни кмет након речи које је у сну чуо од Амора „рано у крчму стиже, преко свог обичаја“. У тим тре-

нуцима „наиђе однекуд ћата, / да и он попије коју“. У таквом амбијенту конкретизовано је дејство пића и однос сељана према њему: најчешће се пије ракија; у крчми може да се пије „с ногу“; кад кравару кметица почне да точи ракију, он „сасвим изгуби памет“; од силног пића њему се одузму „сва чула редом“ и доспе у стање „без свести и сазнања“; пиће „чињаше своје“ и збуњеном кмету, те ће се након вербалног конфликта потући са општинским ћатом у крчми, јер „страст га обузе силна, да се ма с ким туче“; затим, хтевши да обавести село о „крилатом детету“, кравар најпре сврати у крчму, где се „нализа тако, / да пијан тихо се скљока“. У крчми је приказан физички сукоб пијаног кмета и општинског ћате, који као у епској традицији почиње најпре вербалним окршајем, узрокованим од стране кмета: „Ту ли су, писаре, вели, протокул и књиге твоје? / И поче страшно да псује.“ Окршај је приказан динамично и са много визуелних детаља. Тај необичан догађај, Илић користи за примену поступка поетике гласова, типичне за фолклорни модел приповедања: „Тако се десило чудо, те *глас њо селу њуче*: / кмет се с општинским ћатом ко сарош по крчми / туче!“ (истакла М.С.). Видевши ћату како води Амора у судницу, кравар ће пожурити „да чудо народу јави“, али у томе неће успети, јер у хуморно обликованој слици „пијан тихо се скљока“. Фабула се одвија и у другим ентеријерским просторима у овом делу: у судници, у коју ћата одводи Амора; затим у кметовом вајату у сцени Аморовог посматрања кмета и кметице како „спавају и хрчу тако да цела одаја звони“ и одвија се у клисаревом дому, „у угодној тами“, у којој су се нашли кмет и клисарица, посредством Аморове намере „да душе њихове мути“. Сиже ове творевине претежно се одвија на отвореном простору.

### III Екстеријер

Свет се често јавља у измаглици, једва видљив: „у даљини повила се магла густа“ (*Суморан дан*), магла покрива равни и влагом испуњава ваздух (*Јесен*), студени ветар „сече магловити зрак“ (*Елегија*), ловац је „покривен копреном белом“ (*Зимско јушро*), ветар ваља „густе слојеве магле“ (*У њозну јесен*). Људски гласови су једва чујни, представљају шапат и, неретко, као и звук црквеног звона, допиру из даљине. Такав поетски свет синхрон је тренутку говора, а објекти су део постојеће (блиске или удаљене) стварности. Призори обликовани тим поступцима могу бити и нејасни, немотивисани, неодређени – *Јушро на Хисару код Лесковца*.

Пејзаж је најчешће приказан у јесењем и зимском годишњем добу. Претежно обухвата ратарско поље, пашњак, ливаду, гору и предео насељен људским светом (двориште, сеоски друм, околину места где се налази црква). Јесењи призори сеоског амбијента увек су дати у суморним тоновима: небо је мутно, сиво, суморно (*Сиво, суморно небо, У њозну јесен*), спустила се густа магла, дува студен ветар или сипи киша (*Елегија, Суморан дан, Сиво, суморно небо, Последњи гост*), а време пролази споро, тремо, у тишини (*Суморан дан*). Поља су опустошена, друм је каљав, природа је „уморна“ и „тихо мре“ – увео је ладолеж, гранчице су „скрхане ветром“ (*Елегија, Сиво, суморно небо*). Врхунац у доживљају суморног јесењег пејзажа јавља се у сликама мртвила: „У мртвилу све почива, / нигде нема створа жива“ (*Суморан дан*), „без живота је све [...] самрт уморну природу стеже / и она тихо мре“ (*Сиво, суморно небо*). Јесен је често приказана у персонификованом облику (*Јесен и Сиво, суморно небо*). „Војислав је у нас велики откривалац

и завештатељ јесењих предела и расположења“, наводи Драгиша Витошевић (Витошевић 1975: 175).

Мноштво је расутих мотива који доприносе атмосфери влаге: магла влагом испуњава ваздух (*Јесен*), долина је влажна, старица је покисла, коњ „описао“, живина „мокра“ (*У позну јесен*), често сипи киша. Симовић наслућује: „Наглашена влажност овог пејзажа као да показује како се у свет пење влага Хадових двора“ (Симовић 2008: 234). Ритам, бројна опкорачења и интонација дугог стиха доприносе доживљају спорог протицања времена, мирноће и уснулости света у јесењем призору. У *Амору на селу*, иако се лирски сиже претежно одвија ведрих дана у пробуђеној природи, такође су присутна „поља влажна и пушта“ и, пред невреме у завршном делу приповетке, „облаци тавни, ко црни градови неки“, након чега је у визуелно-акустичким призорима приказан долазак олује, јак ветар, севање муња и пљусак.

Зимски пејзаж сугестивно и са много детаљистичких поступака у дескрипцији дочаран је у песмама *Зимско јутро* и *Зимска идила*. У првој песми насликан је зимски јутарњи пејзаж. У првом катрену песничка слика развијена је на два плана – у опозицији и хармонији блиског („Оштар мраз спалио зелено лисје, / а танак и бео снег покрио поља и равни, / и сниски тршчани кров“) и далеког („У даљу губе се брези / и круже видокруг тавни“). Да се приметити да су релацији блиског и далеког, комплементарне релације равног и кружног, белог и тавног, јасног и нејасног. Средишње две строфе, друга и трећа, граде типично илићевску слику визуелно-аудитивног карактера: атмосферу мира ремете звуци петла и ловца који пролази селом. Три катрена (први, други и четврти) почињу кратком реченицом мирне интонације: „Јутро је.“, „У селу влада мир.“, „Свуда је пустош и мир.“ Цезуре и опкорачења важни су чиниоци у ритмичкој и музичкој структури ове песме. Ти поступци карактеристични су и за песму *Вече*, која обилује опкорачењима: прва строфа се наставља и завршава у другој, друга у трећој – „као да нас окружују хипнотичке звучне спирале“, запажа Љубомир Симовић (Симовић 2008: 238).

Зимски сеоски пејзаж у фабуларној песми *Зимска идила* јавља се на два плана – у оквиру песме, где је представљено место одвијања лирског сижеа, и у интерполираној причи о немирном Павлу, коју казује деда крај огњишта („Зима је велика била. / Реке се замрзле рано, / а снег од осам стопа поља је и горе крио“). Јасно је да постоје и два временска плана. Први је синхрон тренутку развијања лирског сижеа (припада садашњем тренутку), а за други деда наводи: „Бунопарта је онда на Руса пошао био“. У прве четири строфе поетски свет обухвата долине, поља и горе прекривене снегом, затим ентеријерску сцену окупљених слушалаца крај огњишта, деду који дуваном пуни лулу и звуке који се чују из непосредне близине (сеоска кола, гавран, комшија Панта). Дакле, у прва четири катрена просторне слике симетрично су распоређене – у средишњим двома строфама лирски сиже одвија се у „скромној избици нашој“, а прва и четврта строфа обухватају екстеријер у блиским и удаљеним просторима. Почев од пете строфе, у наредних десет (до петнаесте) интерполирана је прича о немирном Павлу, која се казује у фолклорно типизованим околностима – старији причалац приповеда млађим слушаоцима, за које се може претпоставити да ће од „јунака слушања“ постати „јунаци причања“. Осим тога, и садашњи „јунак причања“ некада је био „јунак слушања“: „Ми смо од њега чули како је на небу био, / јер нам је причао увек о рајском животу своме“. Примењен је поступак сказа и прича о Павлу исприповедана је у 1. лицу једнине, узимањем у обзир наратера, тј. окупље-

них слушалаца: „Једне вечери, *децо*, Павле се поврати кући...“<sup>5</sup> У епилошком и графички издвојеном делу песме *Зимска идила* (у два последња строфама) поново се јављају песничке слике из уводног дела, са наглашеним аудитивним ефектима: прва строфа обухвата пољану у непосредној близини на којој се чује штектање лисице, фијук ветра, рика вукова и обухвата звуке који се чују из „селске чађаве крчме“, док друга строфа поново дескриптивним поступцима предочава ентеријерски амбијент у изби.

Претежни део збивања приповетке *Амор на селу* одвија се у екстеријерском простору, приказаном развијеним визуелно-аудитивним ефектима: у пољима, шумарцима, на пропланцима, крај реке, испред цркве/храма, испред кметовог вајата, у дворишту, у забрану општинског ћате, на сеоском друму. Пејзажи су приказани у освитку зоре, у доба поднева, сумраку, тавној ноћи. Посредством флоралног и анималног света, препознаје се пролеће као годишње доба.

### III. 1. Флорални свет

Увођењем пејзажа (долина, поља, гора и др.), биљака, животиња, годишњих доба и доба дана, имагинативни свет песама је објективизован. Драгиша Живковић запажа да је поезија Војислава Илића преплављена „биљем загасито зелене или мрке боје без икаквог мириса: *бршљан, маховина и ѓавић, лаголеж и вињага, сирњика и коров, ковиље* (али без смиља) и *дивља ружа* – то је декоративни вегетациони оквир његових слика рушевина, замкова, пропланака и предела“, али се таква вегетација јавља и у „сликама идилично-ведрог и пријатног пејзажа“ (према Павловић 1972: 62).

Флорални мотиви ретко бивају приказани у фазама олиставања, цветања, доношења плодова: густе шумарци, цветна обала (*Вече је одавно прошло*), широка, густа липа (*Оморика*), мирисна трава (*Јесен*), млада, пролетња трава (*Посићанак љубичице*). Такве слике ретке су у песмама реалистичке основе. Најживље слике природе присутне су у приповеди *Амор на селу*: густим шумарком тече бистра река на чијим обалама цветају дивље руже и расте густе папрат; над уснулим Амором развија се „шатор од шумског мирисног цвећа“; разгранат орах у кметовом дворишту прави хлад; живина лежи на густом дудовом грању; у пределима где Звездана и Кића чувају стада река бруји, „носећи сребрне вале“, док на обали шуште „јасика и јаблан вिति“, чије беле стабљике су обавијене дивљом лозом. Стога је разумљив исказ: „Изгледало је, збиља, / да цела природа тоне у мору рајскога миља“.

У алегорично-маниристичкој песми *Љубичица* међу густом и високом травом лисје љубичице мирно и тихо цвета. Међутим, и у овој песми снажан је продор једне од типично илићевских слика: „Нит’ поток тече туда, нит’ славуј песмице поје, / природа дивља суморна крила шири“. У персонификованој слици алегоријске песме *Биљан* прве две строфе су у знаку флоралне идиле, да би у трећој строфи била развијена песничка слика у контрастном односу према претходним двама – цветови су заједно свели, а на њиховом месту изникли су коприва и коров. У познијој песми *Посићанак љубичице* снажан је уплив митолошког аспекта – „чиста капљица једна из груди матере младе“, Јуноне, пада на тло и у

5 Обраћање наратерима присутно је и у хумористичкој идили *Амору на селу*: „И тако, *извол’ше чуши*, / отпоче лукави Амор да душе њихове мути.“ (истакла М.С.)

младој пролетњој трави развијају се „стабљика танка“, „зелени листак“ и „азурно плави цвет љубичице“.

Лишће је најчешће увело (*Елегија*), жуто ( $T^*$ ), тавно и тужно на црним грамама (*Оморика*) или га је „оштар мраз спалио“ (*Зимско јујиро*), а пролетњи крас је „давно изумро“ (*Елегија*). Увео је и ладолеж, са суморно спуштеним врежама, док гранчице, „скрхане ветром“ леже по тлу у песми *Сиво, суморно небо*. У далеким горама тавним „широка липа мири / усамљена оморика црне своје гране шири“ (*Оморика*), а „сува кржљава крушка“ наказно гране пружа у висину (*Зајушћени источник*). У песми *Грм* одабран централни мотив истакнут је у наслову. Како запажа Иванић, иза митолошког импулса песме („к’о црн и мрачан див“) „алегоризују се политичке прилике у Србији после крвавих сукоба режима краља Милана Обреновића са учесницима Зајечарске буне (1883)“ (Иванић 2002: 24). Поступак митизације, ипак, најчешће је примењен за традиционалне алегорично-митолошке приче о биљкама и њиховим преображајима (мит јесени, плодности, изобиља и мит зиме и умирања). Поменуће песме карактеришу први период Илићевог стварања.

Са другачијим значењима флорални свет појављује се у песмама симболистичке основе и песмама чији лирски сиже се одвија у оностраном свету. У песми *Сиво суморно небо* у апокалиптичној слици поклапају се умирање свеопште природе и смрт неког непознатог човека. Слика свеопштег мртвила обликована је као део свакодневице. У песми *Зајушћени источник*, како примећује Драгиша Живковић, „природа је изгубила своју целовитост и јединство, свет се *дезинтегрише*, и од *суморног* постаје наказан и *ругобан*“ (према Павловић 1972: 65). То је остварено контрастом нетипичним за илићевску слику: у амбијенту бујне летње вегетације нашли су се „сува кржљава крушка“ и пресахли извор. У такође познијој песми *Кад се ујаси сунце* врт је опустео. У финалним деловима поменутих песама јасно се назначује да је песничка слика одраз „немирне душе“ лирског гласа.

### III. 2. Анимални свет

Анимални свет најчешће се појављује у човековом окружењу или се његов глас чује из даљине. У песми *Вече* млади пастир, „гонећи весела стада“ и свирајући „у звучне двојнице“, враћа се кући са „косматим псом“ крај себе. Крај старице у песми *У позну јесен* приказан је огроман зељов, такође, „с репом косматим“, док она ваби мокру живину. (И у *Амору на селу* под стрехом су приказане „суве космате псине“.) Крик и кружење гаврана над главом лирског субјекта, рефренски се понавља у иницијалном и финалном делу песме. Није ретка слика сељака који се у смирају дана враћа кући и у дворишту обавља последње сeosке послове, најчешће везане за домаће животиње које узгаја. У мирном призору сумрака у сеоском амбијенту песме *Вече* може се чути само „суседов стари пас“ или ратар који испреже плуг и поји уморну стоку. Сличне тој поетској слици јесу оне у којој комшија Панта у песми *Зимска идила* „журно испреже стоку“ или слика старице која „мокру живину ваби“ у песми *У позну јесен*. Мачак дрема крај огњишта, а у пољани „штекће лисица гладна“ и чује се рика вукова у графички издвојеном делу песме *Зимска идила*. Зимску јутарњу тишину у селу ремети петао, док ловац пролази селом „брзе мамећи псе“ (*Зимско јујиро*). У песми *У лов!* појављује се више представника анималног света: пашчад кевће, зечеве се предају ловцима, а лирски глас упозорава на опасност од тигрова и курјака. На звук недељног звона у песми *Јујиро на Хисару код Лесковца* приказан је уплаше-



ни јелен у гори. У слици убогог спровода у песми *Сиво, суморно небо* коњ је приказан као „мршаво малено кљуце“ дугог врата које „лагано таљиге вуче“. Драгиша Витошевић тврди следеће: „малено мршаво кљуце које је у српско песништво увео Војислав Илић постало је један од основних симбола у српској књижевности (и песничкој и прозној) 1901–1914“ (Витошевић 1975: 187). Доводећи Илићев анималистички опус у компаративну везу са стваралаштвом Л. де Лила и Х. М. де Хередије, Милорад Павић истиче „прецизне поетске цртеже животиња“ у Илићевој поезији, у којима је представљен „с минуциозном сигурношћу, као на јапанским лепезама, покрет животиње: јелена, пса, мачке, птице (*Јуширо на Хисару, Лелек, Зимска идила*, и многи фрагменти расути по Илићевом делу)“ (Према: Павловић 1972: 40).

Постоји неколико песама у којима су заступљени буколички мотиви, са призорима пастира и његовог стада. Млади пастир у песми *Вече* безбрижно гони „весела стада“, враћајући се у сумрак кући. У сродној песничкој слици, такође „гонећи весела стада“ пастир је приказан и у песми *Зайушишени источник*, док у песми *Мурајшово јулке* „гонећи мршава стада“, Косовским пољем креће се „варварин Черкез“. У песми *Дух прошлости* пастир „иза сна се буди“ и проводи суморну ноћ. Под мирисном липом „свилена блеје стада“, које чува млада пастирка, певајући жалосну песму (*Оморика*). У песми *На мору Јеђејскоме* пастир и пастирица „иђаше сретно / у град и поље цветно“. Буколички мотиви присутни су и у *Амору на селу*, највше у призорима у којима се појављују Звездана („пастирче-дете“) и Кића, који заједно у пролеће безбрижно чувају стада на сеоском пањњаку крај реке. Снивајући како с Кићом лута по „тавној дубини шумској“, у њој ће се јавити „слатка некаква чежња“, након чега постаје стидљива. Њен сан и поступци мотивисани су активностима Амора, који у лику младог дечака жели да „душе њихове мути“.

Поједини представници анималног света (нпр. гавран, пас, коњ и живина у песми *У јозну јесен*) у тумачењима Љубомира Симовића истакнути су као представници „хтоничког круга“, што постаје основа да се испод реалистичког слоја открије и митолошки (Симовић 2008: 233-234).

#### IV Антрополошки свет

Представници антрополошког света претежно су приказани у обављању својих честих сеоских послова и других животних активности: пастири чувају стада (*Вече, Амор на селу*), говедар краве и свињар „свињу и прасце“ (Амор). Ратари возе сеоска кола (*Вече, Зимска идила*), увече се с поља враћају кући, испрежу плуг (*Зимска идила*) и хране стоку (*Вече, Зимска идила*). „Убоги спровод“ креће се по каљавом думу (*Сиво суморно небо*). Ловац је приказан у јутарњем одласку у поље (*У лов!*). Ужар (*Јуширо на Хисару код Лесковца*), обућар (*Обућар и његов син*) и рибари (*Вече је одавно прошло, Вече на броду*) приказани су обављању својих свакодневних послова/заната, док крчмар дрема у празној крчми (*Последњи ѓоси*). Старац у хронотопизованим околностима казује причу окупљеним слушаоцима, „озеблој дечици“ крај огњишта (*Зимска идила*). У *Амору на селу* јавља се већи број ликова<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Амор, антички бог љубави, у лику сеоског дечака, како запажа Иванић, „изазива шаљиве перипетије и неочекиване еротске страсти међу психолошки добро назначеним профилима сељана“ (Иванић 2002: 26). У интригама су приказани кмет, кравар, општински ћата, кметица, пастирица и клисарица. Помињу се и клисар, судија, млади пастир Кића. Фабула је вешто изведена, са дина-

У реалистичкој Илићевој поезији знатно је ређа појава женског света. У песми *У џозну јесен* приказана је старица која ваби мокру живину. И у раним и познијим песмама среће се понека пастирица (*Оморика, Зајушћени источник*). У приповеци из сеоског живота *Амор на селу* обухваћена је појава и других представника женских ликова – истакнутије су приказане кметица, клисарица и пастирица Звездана. Прва је приказана у шаљивој перипетији са пијаним краварем; друга, „намигуша“, у свом дому у еротској интризи са кметом (пре тога и општинским ћатом), а трећа у пољу, у односу са Кићом, посредством сензуалног сна. Поред тога, помињу се (не и приказују) „редуше“ и друго неконкретизовано „женскиње.“

## V Аудитивне сензације

Песничке слике у којима се јављају представници фауне обилују аудитивним сензацијама. Тим звуком најчешће се ремети атмосфера спокоја: у мирном и тихом сумраку „покадшто заурла само суседов стари пас“ (*Вече*); „покадшто заструји ветрић у тами поноћи мирне [...] покадшто само, заструји топлина нека / и лаки задрхти удар брујећи из далека, / протегнут и раван удар“ (*Амор на селу*); у изузетно мирном освитку новог зимског дана петао „живосно лупнувши крилом, / поздравља зимски дан – и звучним ремети гласом / тај мир, у часу милом“, а чују се и „звиждање“ и „тежак, промуко глас“ које ствара ловац мамећи псе, док свежег, јутарњег ветра „шум се разлеже благ“ (*Зимско јушро*). „Пашчад кевће“ и „гора бруји“ од разног звериња (*У лов!*); чује се грактање орла у гори (*Оморика*) или хор „безбројних, малених тица“ (*Вече је одавно прошло*); „са криком узлеће гавран“ у оквирно-рефренски истакнутим деловима песме, и „фркће окисо коњиц“ (*У џозну јесен*); „мршава малено кљусе лагано таљиге вуче“ (*Сиво, суморно небо*); над сеоским дрвеним колима каткад гракне гавран, а у пољани „штекће лисица гладна“ и око сеоских појата „са риком облазе вуци“ (*Зимска идила*); на звук недељног звона „јелен се у гори прену и журно подиже главу“ (*Јушро на Хисару код Лесковца*). У *Амору на селу* чује се песма славуја у шуми, лавез паса у селу, гроктање свиња и прасади на пољу, „песма“ петла, звуци живине и стада. Акустични мотиви које ствара анимални свет задржали су своје место и у каснијим песмама (*Коринћиска хетера*).

Аудитивне сензације у Илићевој поезији различитог су порекла. Осим, анималног света, неретко их ствара и ветар: „вијори снежнога праха / по пустом вију се пољу“, мирно пушећи лулу, деда „слуша ветрину што пољем дува“, а касније, у финалном делу песме повремено тај исти „вијор налети јаче“ (*Зимска идила*); гранчице су њиме „скрхане“ (*Сиво, суморно небо*); ветар „јауче кроз пусте пољане“ и „суморно звижди кроз црна и пуста поља“ (*У џозну јесен*); „са пустих далеких поља [...] хладан ћарлија ветар“ (*Јушро на Хисару код Лесковца*); у суморној јесењој вечери „студен ветар [...] сече магловити зрак“, носећи увело лишће (*Елегија*); „свежи, јутарњи дах прелеће долине мирне“ (*Зимско јушро*); у песми *Грм* појавиће се „горски несташан лаор“, а у *Лади* „пролетњи лаор из мрачних планина“ и ветрови ће дувати „двадесет пријатних дана“; у песми *Последњи џоси* „ветар је са влажном руком / тресао прозоре мутне и тешка растова врата, /

---

мичним стилско-тематским плановима. „Света недеља“ у селу, доласком Амора у село, приказана је у споју хумористичког, сатиричног и идиличног. Такав поступак Илић понекад допуни досетком, парадоксом или иронијом, који се умеју развити у облик сатире и цинизма – *Маскенбал на Руднику, Србин у рају*

звиждећи кроз празну крчму суморним и страшним звуком“. У приповеци *Амор на селу* ветар се јавља у различитим облицима: од благог ветра до „страшног вихара“. У песми *Запушћени источник* наводи се да је некада крај пресахлог извора ветар дувао „топлином љубави“. Касније ће то бити „хладни север“ (*Ниоба*), „ненадни вијар“ (*Кад се ујаси сунце*), „влажни гробовски ветар“ (*Химна векова*) и сл. Свакако да издвојени стихови представљају видове једног мотива, те њима није остварен једнак аудитивни ефекат.

Звучни моменат неретко је посредован и мотивом звона. У тишини и пустоши неконкретизованог предела у песми *Суморан дан* чују се звуци звона. Та аудитивна сензација посебно је истакнута смештањем у последњи дистих: „Одекују на далеко... / Мора да је умро неко.“ Слично тој слици, звуци звона у више песничких слика разлежу се „јасно и равно“ у приповеци *Амор на селу*. У том погледу, најрепрезентативнији је последњи стих: „равни удари звона тоњаху у мирне равни“. Мотив звона у овој творевини има вишеструку функцију – оно најављује празник, означава завршетак службе, грми од снажног вихора и стиже из даљине до кметовице као „тежак, громовит, прекор“. Мотив звона посебно је истакнут императивним почетком стиха у песми *Јушро на Хисару код Лесковца*: „Чуј! У долини тамној загутњи недељно звоно“. У мрачној и сиротој изби „звекет звонаца“ извире из сна уснулог дечака у песми *Обућар и његов син*. У суморном јесењем приказу пустог поља песме *Елегија* појавиће се реченица акустичке основе: „А из села малог / вечерњег звона разлеже се глас.“

У сеоском амбијенту свакако да су аудитивни ефекти често узроковани делатношћу представника антрополошког света: пастири и пастирице безбрижно свирају у своје инструменте (*Вече, Запушћени источник*) или им се жалосна песма отима из груди (*Оморика, Мурајово Тулбе*); старица ваби живину (*У позну јесен*); чује се шкрипа сеоских кола (*Вече, Зимска идила*) или тутњава брода (*Вече на броду*); шкрипа ђерма и жуборење воде (*Вече, Амор на селу, Запушћени источник, Вече је одавно прошло*); ратар се с песмом враћа с поља (*Вече*) или ловац жури у поље, мамећи псе (*Зимско јушро*); звуке ствара и деда који удара лулу дланом о длан (*Зимска идила*), ратар који поји стоку (*Вече, Зимска идила*) или гони говеда и свиње (*Амор на селу*), људи који се спремају у лов (*У лов!*), кретање убогог спровода (*Сиво, суморно небо*), усклици рибара у ноћи и бацање мрежа за ловљење (*Вече је одавно прошло, Вече на броду*), продавање ножева суморног Турчина (*Јушро на Хисару код Лесковца*), свирка из сеоске чађаве крчме (*Зимска идила*), „песма“ (један стих) обућаревог уснулог сина о Христу (*Обућар и његов син*), пастирске игре и њихова граја, хркање кметског пара, краварево коришћење ђерма (*Амор на селу*).

Изразите акустичке слике развијене су у песмама *У позну јесен* и *Вече*. У првој је живо озвучена слика суморне и тамне јесени, са мноштвом веристичких детаља: ветар јауче и звижди, гавран кружи „са криком“, коњиц фркће, старица ваби живину. У другој песми долина „час по час зајечи [...] од шкрипе точкова колских“, чује се песма уморног ратара који се враћа са далеких поља, млади пастир безбрижно „у звучне двојнице свира“, а мир и сан који настају у селу каткад ремете суседов стари пас који уме да „заурла“, затим ратарско појење уморне стокe и шкрипа ђерма са ког „вода жуборећ пада“. Конкретизованије су визуелно-аудитивне слике ђерма у приповеци *Амор на селу*. Његова шкрипа уме да прекине „тишину целу“.

Неретко заступљеним визуелно-аудитивним песничким сликама могу се сматрати ентеријерски прикази огњишта и ватре чији пламен пуцкара (*Јесен*,

*Зимска идила*) и кише која сипи у екстеријеру који није увек конкретизован (*Суморан дан, Последњи ђосџи, Сиво, суморно небо*). Као што је истакнуто, лирски глас неретко, императивним обликом, и сам скреће пажњу на аудитивне сензације.

У познијим песмама Војислава Илића реалистички детаљи бивају потиснути налетом надреалних визуелних и аудитивних сензација. Уместо призора из сеоског живота појављују се нејасне поетске слике: уместо сеоског поља сиже је позициониран у „чудан предео неки“; уместо јесењег ветра или страшног вихора јавља се „влажни гробовски ветар“; цветна обала у шумарку замењена је „пустом обалом“, а „убоги спровод“ погребном поворком у којој „маске на лицу носе и људи, деца и жене“ (*Химна векова*). Пређашњи мотиви развили су се у нове и добили својства симбола.

## Литература

- Витошевић 1975: Д. Витошевић, *Српско песничтво 1901–1914*, књ. I и II, Београд: Вук Караџић.
- Глигорић 1960: В. Глигорић, предговор у *Изабране песме* Војислава Илића, Београд: Нолит.
- Деретић 2002: Ј. Деретић, *Историја српске књижевности*, Београд: Просвета.
- Дучић 1982: Ј. Дучић, *Споменик Војиславу у Моји сајушници*, Београд: Штампар Макарије.
- Ђурић 1969: В. Ђурић, *Поезија Војислава Илића у Говор поезије*, књ. 2, Београд.
- Живковић, 1994: Д. Живковић, *Симболизам Војислава Илића у Европски оквири српске књижевности*, књ. 5, Београд.
- Иванић 2002: Д. Иванић, предговор уз *Песме* В. Илића, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Југословенски књижевни лексикон*, Нови Сад: Матица Српска, 1971.
- Матош 1968: А. Г. Матош, *Есеји и фељџони*, Београд: Просвета.
- Мирковић 1938: Н. Мирковић, *Војислав Илић у Народна одбрана*, бр. 30–32.
- Недић б. г.: Љ. Недић, *Војислав у Целокуйна дела*, књ. I, Београд.
- Павић, 1966: *Војислав Илић* (зборник радова), Београд.
- Павловић 1972: М. Павловић, *Песничтво од Војислава до Бојића у Српска књижевност у књижевној критци*, књ. VI, Београд: Нолит.
- Павловић 1974: М. Павловић, *Културноисторијска свест Војислава Илића*, Београд: Поезија и култура.
- Петковић, 1990: Н. Петковић, *Ритам и интонација у развоју српског стиха у Огледу из српске поезије*, Београд.
- Речник књижевних термина*, Београд: Нолит, 1986.
- Симовић 2008: Љ. Симовић, *О реалистичким песмама Војислава Илића у Дујло дно*, Београд: Просвета.
- Скерлић 1962: Ј. Скерлић, *Војислав Илић у Изабрана дела*, Београд: Народна књига.
- Скерлић 1964: Ј. Скерлић, *Писци и књиже*, књ. 2, Београд.
- Скерлић 2006: Ј. Скерлић, *Историја нове српске књижевности*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

## RURAL AMBIENT IN THE POETRY OF VOJISLAV ILIĆ

### Summary

Among the wide thematic and motific register of Vojislav Ilić's poetry, the paper deals with the poetry on the trail of the poetics of Realism, whose subject is primarily in the realm of rural world. In Ilić's poetry there are numerous motifs from referential reality that involve mythological, metaphysical and symbolical aspects of analysis, which is an aggravating factor in the analysis of his Realistic poems. Therefore, the scope of research covers primarily the poetry of rural register that can be studied from the standpoint of the poetics of Realism.

By including the poems of other themes that also contain motifs from the rural ambient, the paper provides an insight into poetical changes in Ilić's poetry. The following details are put under special analysis: *atmosphere of the poetic world, the interior, the exterior (floral motifs and animal world), anthropological world and auditory sensations*. Such view of the rural world provides a synthetic picture of its thematization in Ilić's poetry.

*Keywords:* rural ambient, realism, rural thematic and motific register

*Marija Sloboda*



Милица Ђуковић<sup>1</sup>*Београд*

## ВИДОВИ КОНТЕКСТУАЛИЗАЦИЈЕ ПОЕЗИЈЕ ВОЈИСЛАВА ИЛИЋА (СПАЦИЈАЛНА ИМАГИНАЦИЈА И ИНВЕРЗНА ПОЕТСКА СЛИКА)

У раду се разматра занемарени аспект стваралаштва Војислава Илића: политичко-сатиричне и хумористичке песме, које се тематизују кроз призму двају литерарних проблема: спацијалне имагинације и инверзне поетске слике. Инверзија, као уметнички поступак у стваралаштву Војислава Илића, поприма разнолике видове: инверзија као део „контекста комедије“ (Војислав Илић и Аристофан), жанровска инверзија (којом се, у дијахронијској равни, пореди поезија Ј. Ј. Змаја, В. Илића, В. П. Диса и М. Црњанског), чему се додаје специфичан облик тензије у реалистичком дискурсу (*Ускриће песме* В. Илића и Б. Нушића), као и Илићев инверзни диптих. Циљ овог рада јесте да се, кроз упоредну анализу стваралаштва четворице српских песника, укаже на мање познате а изузетно вредне делове њихових опуса и да се расветли један понорни („шалозбилни“) ток у генези српске лирике. Радам се пледира за ревалоризацију скрајнутих сегмената опуса српских класика.

*Кључне речи:* Војислав Илић, простор, поетска слика, инверзија

### Спацијална имагинација

Стваралаштво Војислава Илића, „уметника-песника“ (Недић 1960: 134) и изванредног артисте (Дучић 1989: 386), на иманентнопоетичком плану обележено је реторичко-стилском двогубошћу. С једне стране, као доминантне карактеристике Војислављевог песничког опуса, у књижевнокритичким студијама, поглавито се издвајају елегичан тон, сетна и меланхолична расположења (са којима кореспондирају мутне и нејасне слике јесењих / зимских пејзажа), док се, с друге стране примећује, али ређе књижевнокритички нотира и вреднује, ругалачко-заједљиви тон политичко-сатиричних и хумористичких песама (обележених гротескно-алегоријским сликама) овог ствараоца слојевите „културноисторијске свести“. (Павловић 1974: 77–106). Ерудита и аутодидакт, песник неоспорног талента и снажне интуиције, Војислав Илић уметник је чије дело превасходно обележава спацијална имагинација. Овај тип имагинације не треба схватити као пуки рефлекс просторности (уметничке транспозиције извањских релација) већ пре као одраз архетипске структурације песничке слике, њеног имаготипског и предсвесног фикционалног компоновања. Упркос тврдњама Милорада Павића о Илићевој „болесној хипертрофираности“ и пренаглашеној осетљивости на боје (посебно плаву) и звукове (Павић 1981: 56), у последњој фази стваралаштва, чиме се оправдава тврдња о аудитивно-визуелној имагинацији (којом се, у домену аудитивности, приближава симболистима, док се у домену пиктуралности уподобљава парнасовцима), ипак је нужно истаћи спацијалну имагинацију као

1 tiskicvet38@gmail.com

важно обележје Илићевог дела. Ову специфичну врсту имагинације ваљало би довести у везу са Фројдовим знаменитим текстом *Нелагођности у култури*. У уводном делу поменутог текста, Фројд исцрпно илуструје настанак „Вечног Града“, тј. Рима. (Фројд 1976: 269–270) Након исцрпне илустрације, Фројд предлаже „Начинимо сада фантастичну претпоставку да Рим није људско насеље, већ душевно биће са слично дугом и богатом прошлошћу. У њему дакле није пропало ништа од онога што је једном настало. У њему поред последње фазе развоја још и даље постоје и све претходне.“ (Фројд 1976: 270). Фројдова теза о непропадљивости и трајности душевних утисака и психичких сензација, може се посматрати у склопу идеје о неуништивости и опстојању трагова културне прошлости у уметничком (песничком) делу појединог ствараоца (песника), у овом случају – Војислава Илића. Запажање Миодрага Павловића о дубини културноисторијске свести Војислава Илића (Павловић 1974: 77–106), или сугестија Душана Иванића, према којој Војислава Илића треба сагледати као највећег „...песник[а] мултиетничког, полицентричног културног сензибилитета у српској поезији.“ (Иванић 2011: 318), своју ваљану аргументацијску подлогу добијају управо у спацијалној имагинацији, схваћеној у понуђеном психоаналитичком кључу. На трагу Фројдове илустративне експликације душевне раслојености (сегментације јаства на Ид, Его и Суперего), кроз готово књижевноуметничкој пракси саображен приказ Рима, Илићево стваралаштво указује се као слојевити и богати баштиник српске и европске душевности и писмености, једном речју, културе.<sup>2</sup> Следећи Фројдову тврдњу, према којој „...у душевном животу не може да пропадне ништа што је једном настало.“ (Фројд 1976: 268), може се интерпретирати Илићева спацијална имагинација, која би била складиште европске песничке мисли и културне традиције, као и складна синтеза удаљених просторних и временских равни, у којој се на површини последњег слоја (текста уметничког дела) распознају трагови и остаци претходних слојева (контекст културног памћења уписан у текст уметничког дела). Са доживљајем простора у Илићевом песништву може се повезати моменат памћења и трајања. Временска раван губи значај у домену опажаја и симболичке артикулације памћења, те се стога ареал духовности указује пресудним „Ту простор значи све, јер време више не подстиче памћење. [...] Само помоћу простора и у простору ми још проналазимо лепе фосиле трајања конкретизоване дугим боравцима. Подсвест борави. Сећања су непокретна, и утолико солиднија уколико су утврђена у простору.“ (Башлар 2005: 32). Боравак башларовски дефинисане прошлости у Илићевом делу запазио је већ Љубомир Симовић (1991: 175–193). Прошлост која подстиче памћење продуктивна је за тумачење дијахроне, еволутивне равни Илићевог рачвастог и по смеру утицаја разностраног књижевног дела, али и за самеравање значаја тренутка настанка одређених песама (раван синхроније), или пак тренутка њихове рецепције (хоризонт очекивања, укус и преференције савремених читалаца). Из досадашњег невеликог разматрања може се извести закључак о Илићевој спацијалној имагинацији (подстицајној за подухвате ишчитавања из области архетипске критике, али и садашњих све популарнијих културолошких и антрополошких испитивања), као контексту инспиративном за њена даља проучавања. Поред спацијал-

2 Ову тврдњу поткрепљује каталог фигура илићевског лирског јунака који је понудио Душан Иванић „Паганин, Јелин и Римљанин, Шпанац, Словен, Арапин, Мађар, Турчин, муслиман, хришћанин и будиста....“ (Иванић 2011: 318)



не имагинације, битно је уочити још један вид контекстуализације поезије Војислава Илића, који би се могао сагледати кроз призму инверзне поетске слике.

### Инверзна поетска слика

Зденко Лешић ће, у тексту *Књижевни жанр као контекст књижевног дјела*, подсетити на тврдње Нортропа Фраја, изнете поводом Дикенсових романа. (Лешић 1989: 21–31). Према мишљењу Нортропа Фраја, које наводи Зденко Лешић, Дикенсова уметничка дела не могу се сврстати ни у „озбиљни“ реалистички *novel* нити у „комерцијални“ мелодрамски *romanse*. Конклузија Нортропа Фраја састојала би се у тврдњи – сваки Дикенсов роман је комедија, при чему се термином „комедија“ не означава „суштина“ већ „контекст“. (Лешић 1989: 21). Аналогно начину на који Нортроп Фрај чита Дикенсове романи, може се тумачити инверзна слика Илићеве поезије. Наиме, као што Фрај пореди Дикенса са Плаутом, Теренцијем, Беном Џонсоном и Молијером (Лешић 1989: 21) тако се и песма *Два ђесника* Војислава Илића може довести у везу са Аристофановом комедијом *Жабе*. Традиција у коју се политичко-сатирична поезија (нарочито песма *Два ђесника*) Војислава Илића интегрише могла би се означити контекстом политичке комедије. Тако би преформулација тврдње Нортропа Фраја гласила – свака Илићева политичко-сатирична песма је комедија. Наравно, генерализација у процесу извођења закључака, нужно доводи до формулисања непрецизних ставова, те се и поменута тврдња мора релативизовати. Није потребно и сврсисходно сваку Илићеву политичко-сатиричну песму сагледати као комедију (како је разуме Нортроп Фрај, о чему ће у раду бити још речи), али битно је указати на неке особености овог специфичног контекста. Тврдња коју Албин Лески износи поводом Аристофана „Свака од његових комедија свједочи о животу занимању за политички и књижевни живот свога времена као и о присном познавању великих ђесника свога народа. Немамо никаква разлога да га прибројимо некој одређеној странци.“ (Лески 2001: 421) може се применити на уметничка интересовања и јавна иступања Војислава Илића. Упркос несистематичном и непланском образовању, Илић је био изузетан ерудита, који је у оригиналу читао Пушкина и Љермонтова, као што је, посредством руског језика, упознао најзначајније представнике других европских књижевности „Он се баца на читање западноевропских писаца: Гетеа, Хајнеа, Шилера, Шекспира, Бајрона, Мадроа, Мура, Лонгфелоа, на читање прозних и поетских дела античке Грчке, Лукијана, Плутарха, Анакреонта и других.“ (Павић 1981: 12), док Илићева блиског радикалској странци није резултирала укључивљешем у њу, па можемо закључити да нема разлога да га „прибројимо некој одређеној странци“. Такође, исказ Албина Леског „Политичка сатира по природи живи у опозицији према владајућем режиму чије слабости увијек настоји разобличити.“ (Лески 2001: 421) може бити адекватна илустрација илићевске политичко-сатиричне поезије. Уколико жанр схватимо као оквир и потенцијални структурни модел књижевног дела, дакле, као одредницу лишена „нормативног значења“ (Лешић 1989: 26) и „квалитативног значаја“ (Лешић 1989: 26), могуће је комедију одредити као контекст Дикенсових романа, односно, Илићеве поезије. Контекст би у овом случају био „...регулативна идеја, која управља структурирањем дјела, или, тачније, на чијем фону се дјело структурира...“ (Лешић 1989: 28), дакле, парцијални а не свеобухватни модел устројства жанровске структуре појединог књижевног дела.

Песма Војислава Илића *Два ђесника* (1888) почива на наративном предлошку, фабуларном језгру, које се отвара назнаком места збивања („на дверима божјег раја“), као крњом хронотопичношћу.<sup>3</sup> Снажну експресивну функцију пос(редује приповедачки аорист („подиже се силна граја“), којим се сутерише утисак брзине одвијања догађаја, али и динамике песничког исказа. Простор лирске сцене запоседа у комичном кључу предочени спор двојице песника. Хуморно-иронијска нота сдржана у опсервацији и артикулацији агоналне сцене, упућује на дистанцу „приповедне“ инстанце према „ликовима“, односно, на поступак увођења структуре, која готово подсећа на коментар, у „сиже“ лирског збивања „Свадили се око тога и хтели се чак и тући“ (где се речцом „чак“ укључује моменат вредновања поступака „ликова“). Након детронирајућег приказа Бога ограниченог знања „Бог је чуо њину вику, па не знајућ шта је тамо, / Он дозивље светог Петра...“, уследиће централни догађај песме (и средишњи мотив „сижејног склопа“) – сукоб двојице песника, расправа о вредности и значају њихових песничких дела. Дијалошком формом сучељавају се два гласа, две линије аргументације и две (по)етике, од којих је једна блиска романтичарском типу патриотске поезије (коју одликује снажна реторичност и народнослободилачки импулс), док је друга блиска мирноћи и отмености парнасо-симблистичке поетике (лирским будницама конфронтрана је рафинована лирика, поезија истачане осећајности, која за циљ нема позив на делање и политички / национални ангажман већ је њена функција превасходно утешитељска). Иронично приказани спор нагло се разрешава, готово применом комедиографског априорног *deus ex machina* поступка. Мотивација Божје одлуке хуморна је поента ове лирске микро-комедије „Али знајте, рече Петар, не пуштам вас због стихова, / Него зато што је богу додијала ларма ова“. Хришћанска симболика (Бог, свети Петар, рај, ђаволи, пакао) контаминирана је и преображена античком формом („контекстом“ комедије), па се мотиви песничке сујете и охолости не одмеравају хришћанским аксиолошким системом као греси већ се уклапају у контекст политичке сатире и комедије, у којем фигурирају као трагичка кривица (погрешка, а не злоћа) и иницијални импулс зачињања комедиографске структуре. Средишње место Аристофанове комедије *Жабе* представља сукоб двојице трагичких песника, Есхила и Еурипида, и њихово надметање по питању првенства и значаја. Мотив „силне граје“ и „ларме“ из Илићеве песме *Два ђесника*, јавиће се у Аристофановој комедији *Жабе* као „ларма“, „дрека“ и „галама“: „ма Зевса ти заштитника шибигуза каква је то / ларма, дрека и галама ту унутра, чија се то / свађа чује сад изнутра?“ (Аристофан 1978: 176). Непријатни аудитивни утисак, какофонијски ефекат „ларме“ и „дрекe“ иронично сенчи песничке мегдане у оба комедиографска контекста. Збивања су у оба случаја измештена у доњи свет (подземље у *Жабама* и „двери божјег раја“ у песми *Два ђесника*). Иронијским „спуштањем“ унижава се песничко (по)звање како код Аристофана тако и код Илића, па ће Аристофанов Дионис приговорити актерима овог окршаја „Ти, Есхиле, немој жучно, већ кад оспе / мирно примај, враћај; песници сте, брука! / Пиљарице праве – ухвати ме мука!“ (Аристофан 1978: 184). Како примећује Албин Лески, Есхилово и Еурипидово надметање подељено је у два формално различита дела. У првом делу „...ради се о опћим начелима трагичког пјесништва. Ту се, као и касније, увијек изнова ставља у опреку замашност и величајност Есхила с његовим бога-

3 Сви наводи из песама Ј. Ј. Змаја, В. Илића, В. П. Диса и М. Црњанског преузети су из књига које се налазе у списку литературе на крају рада

тим украсом ријечи према адвокатској реторици и реалистичном сликању људи код Еурипида.“ (Лески 2001: 439). Проблем који је у средишту пажње свакако је „...вриједност пјесништва за заједницу, особито његова одгојна вриједност.“ (Лески 2001: 439). Рефлекси промишљања вредности песничтва и његовог значаја за колектив наћи ће се и у Илићевој песми *Два пјесника*, у стиховима „Проговара први песник: ’Заслужујем боље место, / Ја сам певџ о слободи и страдао за њу често. / ’Ударима моје лире будио сам бедног роба, / И слободу васкршавџ из мрачнога њена гроба“, односно „Други песник проговара: ’Заслуге су веће моје, / Моје песме вечном правдом и милошћу срца поје.“ Добробит заједнице кључно је питање којим се разрешава квалитет и приоритет трагичког песничтва у Аристофановој комедији „Ал’ још једно мишљење да чујем о важној / ствари - / шта мислите, шта би могло сад Атину да нам / спасе?“ (Аристофан 1978: 227). Увођење мотива ваге, којом се самерава вредност песничког дела, додатни је извор комике<sup>4</sup> у Аристофановом делу „И мени је доста вала. / Сад на вагу обојице лирику ћу ја да ставим: / само вага може тачно и правилно да процени / колко су нам тешке песме.“ (Аристофан 1978: 221). Мерење даровитости песника на ваги хуморно се унижава и додатно приближава апсурду кроз Ксантијину опаску „Шта, па зар и трагедији да на мери закидају?“ (Аристофан 1978: 180), као што ефекту комичног изобличења и деградирања песничког сучељавања доприноси коментар роба „Сад ће овде да изнесу и конопце и лењире, / стихове ће по дужини / да им мере; па квадратне још шаблоне, / разне справе...“ (Аристофан 1978: 180) и „...циркле, висак, угломере. Јер Еврипид, каже / тражи / да се реч по реч све мери, преиспита и / провери.“ (Аристофан 1978: 180). Трансформација фигуративног смисла „мерења речи“ у дословно значење (које подразумева репертоар мерних алатки – конопаца, лењира, вискова, угломера...), показатељ је неукости оновремене публике и њене неупућености у комедиографску праксу, што додатно подвлачи комични утисак несврховитог спора двају трагичара. Други део песничког (дво)боја прекида Плутонова интервенција, оличена у императивном облику одсечне заповести „Хајде сад, пресуди најзад.“ (Аристофан 1978: 230), чиме се убрзава Дионисова одлука и комедија приводи крају. Поред демистификованог и детронизованог Бога, чији атрибут није свезнање (он не зна порекло буке, чак је довољно лењ да се сам не упушта у поступак откривања извора ларме већ шаље светог Петра да извиди и обавести га), двојица опонената у Илићевој песми *Два пјесника* приказани су као гротескне и посве карикатуралне фигуре „Како су се дохватили за чупаве своје косе! / Па како ли изгребани један другог бурно носе!“ Аура песника пророка и добротиницеља заједнице, на овај начин (поступком комичног портретисања), трајно је поништена. Поступци детронизације и десакрализације у Илићевој песми *Два пјесника*, као и уклопљеност у „контекст“ комедије, елементи су карневалског, које је видно обележило уметнички поступак Војислава Илића. Богата традиција „карневализоване књижевности“ уписана је у форму илићевске политичке сатире. Одлике карневализоване књижевности, које Бахтин препознаје као: 1. нов однос према стварности, оличен у избору актуелне, савремене тематике, 2. критичка дистанца спрема предања и 3. коегзистенција диспаратних тонова и стилских регистара, спој узвишеног и приземног, озбиљног и смешног (Бахтин 2000: 102–104), могу се препознати и у Илићевој песми

4 Како истиче Николај Хартман „Комично је ствар предмета, његов квалитет, - мада само ’за’ неки субјект, што важи за све естетске предмете, - хумор је, међутим, ствар посматрача или ствараоца (песника, глумца).“ (Хартман 1979: 490).

*Два ђесника*. Избор актуелне тематике – храброст Војислава Илића Милорад Павић види у супротстављању режиму Милана Обреновића, као у гесту претње „... владару-тиранину гиљотином, као што је Илић чинио у песми *Два ђесника*...“ (Павић 1981: 25) и иронично-сатирични приказ песничког (по)звања (са радикално демитизованом сликом Бога, светог Петра и Раја) чиниоци су који нагоне интерпретатора да Илићеву песму сагледа у континуалној еволутивној линији менипске сатире или менипеје. Овај изразито протејски жанр, генератор сталних измена жанровског система одликује увећана „...специфична тежина елемента смешног...“ (Бахтин 2000: 109) и „...изузетна слобода филозофске инспирације и маштовитости сижеа.“ (Бахтин 2000: 109), а јунаци менипеје „...дижу се у небо, силазе у подземни свет, путују по непознатим фантастичним земљама, долазе у изузетне животне ситуације...“ (Бахтин 2000: 109), тако да за одлике поетског света и лирске јунаке Илићеве песме *Два ђесника* можемо предложити сагледавање поетичких веза са менипејом и карневализованом књижевношћу у целини. Изузетно је значајна Бахтинова тврдња како је за менипеју карактеристично „...мешање прозног и стихованог говора.“ (Бахтин 2000: 112), с обзиром на то да се овакав реторички укрштај супротности рефлектује на композиционо-стилску раван, те се наративни предложак у лирској песми указује као контрастни механизам очујења. Такође, карактеристика менипеја јесте да оне „...спуштају и приземљују јунака, фамилијаризују га, чине блиским и људским...“ (Бахтин 2000: 126), чиме се објашњава „поступак карактеризације“ Илићевог Бога и светитеља, као и лик Диониса-кукавице код Аристофана. Упечатљива је и за менипску сатиру типична „...доследна карневализација подземног света. Подземни свет изједначаје представнике свих земаљских хијерархијских положаја, у њему се на равној ноzi сусрећу и ступају у фамилијаран контакт цар и роб, богаташ и просјак итд.: смрт детронизује сва крунисања у животу.“ (Бахтин 2000: 126), што у великој мери обележава оба дела из „контекста“ комедије. Елементи онога што ће Бахтин назвати *parodia sacra*, са примесама „дијалога на прагу“ (Грубачић 1983: 56), обележеног и обесвећеног ситуационом комиком, рефлектовали су се у структури Илићеве песме *Два ђесника*. Топос „изокренути свет“ (Курцијус 1996: 159–166) принцип је конституисања како слике света Илићеве песме, тако и Аристофанове комедије.

Инверзна поетска слика огледа се такође у бројним примерима жанровских трансформација, тј. у изменама кључних карактеристика појединих књижевних врста. Традицијом посредоване песничке врсте, у Илићевој поезији добијају иронијско-пародично преиначење. Једна од књижевних врста са утврђеним тематско-мотивским и језичко-стилским обележјима била би и елигија. Ова песничка врста „...првобитно је код старих Грка означавала пјесму у којој је изражена жалост за мртвима.“ (Лешић 2010: 312). Егзистенцијална гранична ситуација (смрт); туга и меланхоличан тон, као звучна оркестрација осећања жалости због губитка живота, у песми *Елигија једне свиње* (1887) претворени су у хуморно интонирану исповест на смрт осуђене животиње. Испевана из зооморфне перспективе (свиња као лирски субјект), ова Илићева песма несумњиво се убраја у карневализовану књижевност. Третман суштинске егзистенцијалне проблематике и повлашћене филозофске и књижевне теме (смрти) у песми *Елигија једне свиње* изразио је неконвенционалан и жанру елигије несаобразан. Укидање трагичког потенцијала и патоса, који тема умирања подразумева, преиначење сетно-резигнираног тона у шаљиво-подсмешљиви, хуморни ритам виталистичке, релативистичке (ауто)ироничне ругалице, доводе до преобликовања како статуса и модуса обра-

де теме смрти, тако и жанровских конвенција (у овом случају, регенерише се класична лирска врста – елегија). Пол живота илићевске пародије, као опозитан полу смрти, адекватан израз добија и у песми *Елегија једне залућале дејеше* (1891). Хуморном перспективом моделован је класичан образац комедије забуне, при чему административна погрешка (комедијант случај као извор комике) и тренутак непажње („кад расејан човек удара адресе“) творе комичну интригу (изјава саучешћа уместо на сахрану доспева на венчање, где се сва неприкладност омашке очитује у гесту читања ове изјаве као поверове здравице младенцима), док се „расплет“, попут „заплета“, разрешава административно („Виновник се није сакрио од власти“) и кажњава новчано („А њега су казнили с четвртином плате.“). Антропоморфизација лирског субјекта (депеше) климакс свог гротескног потенцијала остварује у гесту аутокарактеризације, као својеврсне тужбалице „Изјуре на тако кô рђава жена / Дрхтала сам чисто чесна и поштена. / Кад се тога сетим, ја се само јejим, / Из коверте своје дође ми да бежим.“

За разумевање природе књижевних врста неопходно је подсетити се тврдње Марка Јувана „И књижевни родови и жанрови функционишу као меморијске схеме које когнитивно организују писање и примање текстова и уобличавају поглед на свет више родова у низу.“ (Јуван 2011: 291). Уколико бисмо, следећи истраживања Барта Кенена, повезали теорију меморијских схема психолога Фредерика Бартлета са Бахтиновим појмом хронотопа, били бисмо на трагу когнитивно-прагматичног схватања жанрова као медија за егзистенцијално и друштвено разумевање, осмишљавање и вредновање стварности. (Јуван 2011: 291). Такође, свака измена својстава одређеног жанра могла би се схватити као интервенција у оквиру бахтиновског „жанровског памћења“. Као културни модели и мемориске схеме, жанрови, с једне стране, конзервишу елементе архаичности, док се, с друге стране, непрестано подвргавају стратегијама обнављања. Један од начина иновирања жанровске структуре кроз трансформацију тематско-мотивске и језичко-стилске равни дела представљају Илићеве елегије и посланице.

Поред елегија, о којима је већ било речи, посланице илићевског типа релевантан су усек у дијахронијској линији жанровске традиције. Како истиче Зденко Лешић „Епистола [...] пјеснички је текст упућен пријатељу или познатој јавној личности, у којем се расправља о некој теми од општег интереса.“ (Лешић 2010: 314). Једно од кључних обележја посланице, тема од општег интереса, у поезији Војислава Илића, подвргнута је пародијском преиначењу. На трагу хумористичко-сатиричне (са изузетно заједљивом поентом) илустрације (не)делатности народних посланика у песми *Већ се кује...* (1886), Илић ће 1887. године написати иронијско-пародичну *Посланицу с неба једном друшћиву*. Мегатекстуалним (ауто)иронијским поступком псеудодатирања „На небу, 16. фебруара 1887.“, стратегијом фиктивног ауторства и фигуром имагинарног епистоле састављача „Један светац кога се ова ствар непосредно тиче“, у први план поставља се пародијско начело структурирања текста уметничког дела. Поступак иронично-пародичног третмана теме, као и пародија реторичких аспеката књижевног дела, повезују се, у песми *Посланица с неба једном друшћиву*, са специфичним композиционим устројством. Посланица, као књижевна врста која подразумева усмерену комуникацијску активност (преношење поруке) и комуникацијски ланац (од пошиљаоца до примаоца), заснована је на бахтиновском концепту дијалогичности. Садржај и облик поруке (песничког саопштења), као и начини њеног моделовања, у своју форму нужно укључују претпостављеног реципијента. Вр-

ста исказа и тон којим се он формира, усклађују се са когнитивним способностима и емоционалним склопом примаоца, као што и тип односа између састављача посланице и реципијента (блискост, интимност / дистанцираност, учтива удаљеност) утиче неминовно како на тематско-мотивски план дела тако и на специфичну ритмичку интонацију исказа. Песма *Посланица с неба једном друшћиву* Војислава Илића пример је полифонијске оркестрације песничког текста. Полилошка форма песничке речи читује се у спреси микродијалоских пасажа, које творе речи једног свеца, подразумевани искази председника скупштине и одборника (шаблонизирани и рестриктивни истовремено, оличени у „стегању“ младости у статуте), предачки завети, реакције непријатеља и хипотетички поступаци и изјаве будућих генерација. Утилитарна функција поуке и савета „Зато се добро обходите чада, / У споразуму и у слози жив’те, / Да коњ Фортунин, што вас носи сада, / Не баци ’чифте.“; пародијским искривљењем слике света доприноси утиску инфантилизације реципијената. Спој архаизоване лексеме „чадо“ са облицима присвојних заменица, пр „моје чадо“, кроз иронизовање библијског стила, као и стила проповеди, доводи до формирања снисходљиве релације спрам „чада“, који се налазе у позицији прималаца завета „Још нешто само. Место речи јетке, / Благо вам дајем још и овај завет: / Остав’те лажи, не правите сплетке... / То вам је савет.“ Елемент митолошког регистра, карактеристичног за Илићево песништво, своди се на раван нефункционалне, украсне реторике, при чему се додатно иронизује, премештајући се из високомиметског модуса у грубу, ниску комику, кроз слику Фортуниног коња који баца „чифте“. Елементе социјалне сатире садржи и Илићева *Прва посланица нејлајћишама* (1890). Пародијска симболизација власти фигурално је дочарана посредством метонимије „Бича“. Сличности двеју Илићевих посланица огледају се у псеудоауторству („Један светац кога се ова ствар непосредно тиче“ у случају *Посланице с неба једном друшћиву* и „У име ’Бича’ Астроном“ у случају *Прве посланице нејлајћишама*), као и у пародијској измени функције жанра. Реториком која наликује Змајевим песмама за децу („браца Тима“, „фрајла Пера“, „П’онда, браца Столе, п’онда и приљ Гига / Ну ко да их ређа, пуна их је књига!“), као и ритамском организацијом, односно типом риме блиским Змајевим песмама за децу (парна мушка рима Илићеве *Прве посланице нејлајћишама* блиска је великом броју Змајевих песама за децу, као што су *Мали џушчар*, *Већар*, *Мали шрговац* и друге, које одликује парна недоследна мушка рима), Илић, кроз поступак доследне иронизације, пр. „Слабо нас се тиче шта ли коме годи - / Ал’ чисте рачуне ’Бич’ воли да води. / Он не пита никог ни ко је, ни шта је, / Већ награду праву по заслуги даје“, преиначује у својеврсну инверзну поетску слику.

Инверзне Илићеве елегике и посланице стилски и хронолошки блиске су Змајевим инверзним одама. Насупрот традиционалном одређењу жанра „Ода [...] развила се у старој Грчкој из првобитних хорских пјесама које су се пјевале у вријеме вјерских обреда. Испјевана је у мирном, свечано-узвишеном тону и славила је значајне личности, војсковође и побједнике на олимпијским играма, али и величанствене појаве у природи и узвишене идеје.“ (Лешић 2010: 312), Змајеве оде не опевају „значајне личности“ или „узвишене идеје“ већ су посвећене ђаволу, киселој чорби, празној кеси, чутури, црвеном носу, берберину Миши, кечиги и црву. Свест о жанровским конвенцијама код Змаја огледа се у њиховом хотимичном пренебрегавању и иронијско-пародијском тематизовању, те ће тако лирски субјект (писац оде) тражити титулу коју ће наденути снегу „Још само тражим титулу часну, / Титулу за те, згодну и красну - / Јер кога одом обаспе

лира, / Тај ваља да се и титулира.“ и своју потрагу окончаће проналаском адекватне атрибуције „Здраво ми, дакле, предмети одни, *Високородни*.“ (иронија се овде и графички сугерише речју *Високородни*, написаном курзивом, великим почетним словом). Такође, иронијско преиначење жанровских карактеристика, као аутоагенизирани елемент змајевских ауторефлективних ода, била би и диференцијација предмета подобних за високомиметску уметничку артикулацију спрам тема подесних за нискомиметски регистар, при чему се издваја јасно опонирана ситуација (они, други песници : ја, писац ових ода) „Ласно је певат кесам пуним. / Ту многа муза не буде лења, / Ту лако нађе одушевљења, / Пуна је кеса магнет најјачи, / Сваког привлачи. // Ал’ де у празну кесу завири! / Ту нађи тему одној си лири! / Познај се с’ празном, загреј се њоме, / (У којој бухе врагове ломе) - / Шта? – Нико неће на посну даћу? / Па добро, ја ћу!“ Са пуном и јасном свешћу о природи својих инверзних ода, Змај ће управо у *Оди киселој чорби*, сагледавши сву „узвишеност“ свог предмета испевати ове стихове, обележене снажном иронијом „Ал’ моја муза диже се смело / На дичан позив, на мушко дело, / Да ти у славу венце савија, / Најслађа дико српских чинија - / Нек чује свет!“ Антропоморфизацији депеше у Илићевој инверзној елегији одговара антропоморфизација чутуре (боца, чаша и флаша) у Змајевој инверзној *Оди мојој чуштури* (1879) „Чутура моја женског је спола, / Па зато неће да иде гола, / Као што чине те блудне снаше, / Холбе и боце, чаше и флаше; / Од fine коже бундицу има - / Није јој зима.“ Змајева *Ода снећу* (1885) занимљива је и као језичко-стилски „антиципирани плагијат“ Попиних белутака (као и Костићевих, Настасијевићевих и Попиних креативних изведеница) „Кад пакост, злоба пође да лута, / Ох, завеј, завеј, врашка им пута! / Смети их сметом, не дај куд желе, / Нека се врате у све небеле!“ Поетска слика Змајевих инверзних ода и Илићевих инверзних елегија и посланица, дијахронијском еволутивном линијом, повезује се са Дисовом инверзном *Идилом*. Почетак Дисове песме *Идила* у границама је жанровске традиције. Дефиницији „Идила [...] првобитно је била мала пјесма у којој се описује миран и срећан сеоски живот. [...] Касније је идила почела означавати пјесму (али и свако друго умјетничко дјело) о сретном домаћем животу, нарочито на селу, гдје се једноставним ријечима приказује мирни сеоски живот, топлиота домаћег огњишта, љепота и чистота природе, обично с тоном носталгије.“ (Лешић 2010: 313–314) одговара и регистар општих места унет у почетне стихове Дисове песме – миран и благ ток реке, сјај сунца, овце на испаша, звоно које лупка, поветарац који лако прелази преко листа, уснуло, лепо чобанче... Идилу атмосферу разара непримерена слика мртвог чобанина, чије тело носи река. Неадекватном сликом смрти и неодговарајућим стихом (трочланим дванаестерцем, стихом тужбалице) дестабилизују се жанровске конвенције идиле, те се у књижевнокритичкој литератури уобличио став „Идила као врста је радикално промијењена: умјесто идеалног склада човјека и природе успостављен је не само несклад с природом, већ и са небом. Из модерне идиле бије метафизичка празнина и незнађе двадесетого стољећа.“ (Делић 2002: 71). На трагу Дисовог специфичног модерног сензибилитета, нешто касније, услед измењених поетичких конвенција, радикалнији прилог историји инверзне поетске слике даће Милош Црњански у песмама *Химна*, *Зравица* и *Ода вешалима* из збирке *Лирика Ишаке*. Тенденција ка разарању жанровских канона врхуни у авангарди, као паннегаторској стилској формацији. Снажно изражен нагон за порицањем поетичких, историјских и свих других традиција свој израз добиће и у Црњанској химни посвећеној крви, здравици упућеној гробљу и смрти, као и у оди вешалима. Занимљива је у

овом контексту и песма *Наша елегија* Милоша Црњанског, која у духу илићевских разматраних елегија инвертује властите жанровске одлике „Не боли нас. [...] Нама је добро.“, при чему се јетка горчина и титански бес немоћи и дефетизма трансформишу у бунтовничку паролу, иронично интонирану „Нама је добро.“, која одудара од основних особина елегије као „тужалке, тужбалице“. Иако Змајево, Илићево, Дисово и Црњансково песништво пружа могућност обимног поређења, у овом раду анализа њихових дела мора се окончати како бисмо се за тренутак вратили Илићевој инверзној поетској слици, у оквиру које описана жанровска инверзија представља само један конститутивни сегмент.

Распрострањеној, живој и шароликој традицији „мрсних прича“, са приме-сама карневализоване традиције *parodia sacra*, Војислав Илић и Бранислав Нушић даће песнички еквивалент у циклусу *Ускршње песме* (1887). Неједнаке уметничке вредности и разнородног степена стилске ефектности, ове песме свој највиши домет остварују успелим осцилацијама између нефигуративног и тропичног значења лексеме „јаје“. Игре речима, иронијски обрти и поређења по сличности главна су стилска средства овог циклуса. Поступак датирања и уводна *Напомена* претходе циклусу од деветнаест песама, у којем потенцијал микродијалогичности сваке речи достиже врхунац у њиховом изнијансираном и богатом семантичком плурализму. Опсценост и ласцивност овде фигурирају као „несвесно“ реалистичког дискурса, трајно обележеног сузбијањем жеље, која као наратив-понорница ипак избија кроз пукотине овог дискурса.<sup>5</sup> Карневалска детронизација кулминацију достиже у Нушићевој песми *Христју*, „О, велики бојжи сине, / васкрсо си, узнео се / у далеке у висине / у светиште бојжег раја, / и за спомен међу верне / оставио само јаја.“

Змајевој песми *На Нову годину 1872*, грађеној на оштрој антитези између весеља свеколиког народа („Веел’те се браћо“) и бола утамниченог песника („И песник би с вама - / Али није дома.“) наликују, по атмосфери произашлој из оксиморонских спојева („Срећан празник свима вама, / Тиранија које гони; / Ал’ што сузе разумете / Које лију милиони“) Илићева песма *На Нову годину (Срећно нек је ново лејто)* (1891), као и по мотиву утамничења „Христос воскрес! свима вама, / Које ропства крије тама / У близини, у даљини, / И у својти и туђини, / У апсама, тавницама - / Христос воскрес! свима нама.“ Илићева песма *Христос воскрес! свима вама* (1887). Контрастни спој празничног весеља (*Ускрс / Нова година*) и мотива туге / јада утамниченог песника / целог народа доприноси изградњи специфичне инверзне поетске слике.

За крај ваља издвојити инверзни илићевски диптих - [*Службено, у Београду*] (1892) и [*Службено, из Пришћине*] (1893). Поетским прекодирањем форме службених аката, званичних дописа, у хронолошки првој песми, кроз већ упознати поступак фингираног ауторства „Ч....К....практикант и литератор за квартал палилулски“, кроз комично предочену (при)повест о чиновнику Ђури, даје се карактеристична, политичко-боемска топографија Београда, док песма [*Службено, из Пришћине*], формом молбе, обзнањује захтев за материјалном помоћи, алудирајући на издашни „патриотски смисао“, позивајући надлежне да великодушно приложе и „буџетски ресто“. Аутопоетичка свест о жанровским конвенцијама (типу дискурса који је датој ситуацији, тј. поетичком оквиру примерен) огледа

5 О односу реалистичког дискурса и жеље, позивајући се на поглавље „Реализам и жеља“, књиге *Полијтичко несвесно: приповедање као друштвено-симболични чин* Фредерика Џејмсона, пише Драган Бошковић у тексту Нулти степен реалистичког дискурса. (Бошковић 2011: 47–71).



се у речима „Желећ’ да акту тип званичан дамо, / Ми лично себе и не рачунамо, / Иако нам је, што и сами знате, / До трошка стало, односно до плате.“ Напомена „Ово је више ради лепога стила – нека је мало ’барок“ као интегрални део поетског текста, битан је елемент пародијског поигравања типом књижевног дискурса. Приказ обичних дневних активности безначајног чиновника Ђуре [Службено, у Београду] и апел на „патриотски смисао“ [Службено, из Пришћине] у форми службеног акта (званичне преписке) саставни су чиниоци Илићевске инверзне поетске слике.

Инверзија у песничком делу Војислава Илића поприма разнолике видове и заузима неколике равни текста: инверзија као део „контекста“ комедије (*Два ђесника*), жанровска инверзија (инверзне елгије и посланице), уклопљеност инверзне слике света у традицију карневализоване књижевности (безмало све политичко-сатиричне и хумористичке песме), инверзни диптих (по много чему близак жанровској инверзији), као и „пригодне“ празничне песме (о Ускрсу и Новој години, са којима кореспондира циклус *Ускршиње ђесме*, и божићна тематика инверзне *Елегије једне свиње*); саставни су делови комплексног и у српској науци о књижевности још увек недовољно истраженог феномена, који смо именовали инверзном поетском сликом и чије детаљније испитивање тек треба реализовати, у циљу расветљења књижевноисторијске позиције Илићевог песništва, али и снажне еволутивне линије у српској поезији, линије обележене инверзном поетском сликом.

### Литература:

- Аристофан 1978: Аристофан, *Жабе*, Нови Сад: Матица српска.
- Бахтин 2000: М. Bahtin, *Problemi poetike Dostojevskog*, Beograd: Zepter Book.
- Башлар 2005: G. Bašlar, *Poetika prostora*, Beograd: Zuhra, Čačak: Gradac.
- Бошковић 2011: Д. Бошковић, *Нултии стџејен реалитџичкоџ дискурса*, у: Д. Иванић, Д. Вукићевић (уред.), *Симо Маџавуљ – дело у времену*, Београд: Филолошки факултет, 47–71.
- Грубачић 1983: S. Grubačić, *Proces Franca Kafke*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Делић 2002: Ј. Делић, *Владислав Петковић Дис као ђесник ђромјене сензибилитџета*, у: Н. Петковић (уред.), *Дисова ђоезија*, Београд: Институт за књижевност и уметност, Чачак: Градска библиотека „Владислав Петковић Дис“, 53–107.
- Дис 2003: В. П. Дис, *Поезија*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Дучић 1989: Ј. Дучић, *Сџоменик Војиславу*, у: *Моји саџуџници*, Београд: БИГЗ.
- Змај 1969: Ј. Ј. Змај, *Мисаоне, родџљубиве и шаљиве ђесме*, Нови Сад: Матица српска.
- Змај 1969а: Ј. Ј. Змај, *Полиџичке и сатиричне ђесме II*, Нови Сад: Матица српска.
- Иванић 2011: Д. Иванић, *Ка ђенези срџске ђоезије (Ѣреџледи и стџудије)*, Београд: Академија.
- Илић 1981: В. Илић, *Лирско песничџтво 1872–1886*, Београд: Вук Караџић.
- Илић 1981а: В. Илић, *Лирско песничџтво 1887–1893*, Београд: Вук Караџић.
- Јуван 2011: М. Juvan, *Nauka o književnosti u rekonstrukciji*, Beograd: Službeni glasnik.
- Курцијус 1996: E. R. Kurcijus, *Evropska književnost i latinski srednji vek*, Beograd: Književna misao.
- Лалић 1997: И. В. Лалић, *О ђоезији*, Београд: Завод за уџбенике.
- Лески 2001: A. Leski, *Povijest grčke književnosti*, Zagreb: Golden marketing.

- Лешић 1989: Z. Lešić, *Književni žanr kao kontekst književnog djela*, u: Z. Konstantinović (ured.), *Tekst u kontekstu*, Beograd: Institut za književnost i umetnost: Rad, 21–31.
- Лешић 2010: Z. Lešić, *Teorija književnosti*, Beograd: Službeni glasnik.
- Недић 1960: Љ. Недић, *Сјудије из српске књижевности*, Нови Сад: Матица српска, Београд: СКЗ.
- Павић 1981: М. Павић, *Предговор*, у: *Лирско песничтво 1872–1886*, Београд: Вук Караџић.
- Павловић 1974: М. Павловић, *Поезија и култура, огледи о српским песницима XIX и XX века*, Београд: Нолит.
- Симовић 1991: Љ. Симовић, *Дуило дно, есеји о песницима*, Београд: СКЗ: БИГЗ: Просвета: Дечје новине.
- Фројд 1976: S. Frojd, *Nelagodnost u kulturi*, u: *Iz kulture i umetnosti*, Novi Sad: Matica srpska.
- Хартман <sup>2</sup>1979: N. Hartman, *Estetika*, Beograd: BIGZ.
- Црњански 1966: М. Црњански, *Поезија*, Београд: Просвета, Нови Сад: Матица српска, Загреб: Младост, Сарајево: Свјетлост.

## WAYS OF CONTEXTUALIZATION OF VOJISLAV ILIC'S POETRY (SPATIAL IMAGINATION AND INVERSE POETIC IMAGE)

### Summary

This work describes the neglected aspect of Vojislav Ilic's creation: political – satirical and humoristic poems, which are thematized through a prism of two literature issues: spatial imagination and inverse poetic image. The work emphasizes the importance of (re)actualized readings of Serbian literature classics' opuses.

*Key words:* Vojislav Ilic, space, poetic image, inversion

Milica Ćuković

Милан Громовић<sup>1</sup>  
Филозофски факултет  
Универзитет у Новом Саду

## ВИЗАНТИЈА КАО ДУХОВНИ ЗАВИЧАЈ СРПСКОГ НАРОДА У ПОЕЗИЈИ ИВАНА В. ЛАЛИЋА

О мотиву Византије у песништву Ивана В. Лалића већ је било речи у српској књижевној критици, али од велике је важности да се у овом раду изнова покрене, у извесној мери занемарено питање: Шта представљају „дела љубави“ у Лалићевој поезији и на који начин се може приступити овом питању са становишта савремених тенденција проучавања књижевности? Потреба Ивана В. Лалића за проналажењем одбрамбених бедема властите културе пронашла је коначно одредиште и свој насушни смирај у Византији, „суровој учитељици“ живота. За српског песника медитерана Византија представља ужарен путоказ према сржи културолошких темеља, према њиховој матици и домности. Један од основних задатака овог текста јесте осветљавање Византије као културолошког и духовног претка српске културе, која је као таква приказана у делу Ивана В. Лалића.

*Кључне речи:* Византија, Иван В. Лалић, рекреирање мита, традиција, национални идентитет, Хиландар

Када је реч о семантици Византије у песништву Ивана В. Лалића, једна од првих критичких интерпретација у којој је понуђено њено расветљавање, јесте „Предговор“ Лалићевој књизи *Изабране и нове песме* (1969), који је написао његов пријатељ и песнички саборац Јован Христић.<sup>2</sup> Са намером да напише предговор, према мишљењу Александра Петрова, Христић је написао „читав песнички програм“ (Петров 2008: 286). Програmsки карактер текста Јована Христића огледа се првенствено у одбрани поетског модернизма педесетих година у српској књижевности, где је у центру похвала песничкој поетичкој потрази за „другом традицијом“, која искључује непрестано рециклирање канонизоване традиције. Христићеве речи говоре о извесној неопходности песничког проговора кроз срж насушног духовног континуитета, који као такав мора бити очуван од стране наследника: „Пре свега, Византија представља нашу везу не само са једним делом наше традиције, од кога смо били вештачки одсечени, већ и везу са традицијом свих традиција, Грчком. Она је знак нашег припадништва и нашег учествовања у медитеранској култури... Иван В. Лалић је песник више него осетљив за медитеранске и хеленске вредности, и Византија је за њега један од путева којим су те вредности дошле и постале значајне и за нас, не као смишљено преузети класицизам, већ као аутентични и неодвојиви део наше традиције, традиције нашег тла и културе.“<sup>3</sup> Истовремено, Византија је пут којим ми можемо да обновимо

1 milan.grom@gmail.com

2 Лалић, Иван В, *Изабране и нове песме*, Српска књижевна задруга, Београд, 1969.

3 Предраг Палавистра када говори о Медитерану у песништву ИВЛ, истиче да је тај простор идеално тле за поновно успостављање нарушеног континуитета српске духовне и културне традиције. Палавистра додаје да је Медитеран још и „идеално поднебље за мисао и песму које теже јасности, чистоти, прозачности и одмерености“ и да Лалић „преко медитеранског пејзажа, пуног свет-

мо класичне вредности, на начин сасвим природан и спонтан... На другој страни, Византија је – у извесном смислу – залога аутентичности наше културе. Она нам показује да ми не само што плаћамо дугове европској култури, него имамо и своја потраживања – и то ни мало незнатна – од ње... Византија је наша најдубља историјска перспектива, симбол континуитета, који и прекинут вреди обновити...<sup>4</sup> Византија: она је историја која сеже далеко и дубоко, све до у митску свест; историја која није само низ догађаја од већег или мањег значаја по нас, већ и довољно далека у времену ('кладенцу времена', како би рекао Томас Ман) да се приближава нечему архетипском. И можда би тражење архетипског могло да послужи као кључ за разумевање савремених песничких преокупација.“ (Христић 1994: 92–93)<sup>5</sup> Култура српског народа своје корене пружа у столетне медитеранске крошње маслина, у којима и данас куца жила куцавица Византије. (Српској култури неоспорно је потребан један целовит културни препород, о којем је говорио Милош Црњански у својим *Идејама*.) Јован Христић са правом тврди да је поезија нераскидиво „везана за духовни живот нације, чији најпунији и најсавршенији израз треба да буде“ (Исто: 85), а духовни препород немогућ је без обавезне обнове духовног континуитета најдубљих корена српске културе. Поред Ивана В. Лалића, Јован Дучић, Милан Ракић и Милутин Бојић такође су чувари Византије као традиције у српском песништву. Христић је, преко Винаверовог есеја Скерлић и Бојић, најпре образложио Дучићево, Ракићево и Бојићево певање о Византији. Ракићева и Дучићева Византија представља само „одблесак спољњег сјаја и раскоши“ и „театрализацију историје“, док ће код Бојића Византија постати „песничка визија историје“. Византија у песништву Ивана В. Лалића, према Христићевом ставу, допуњује ову „велику област песничког искуства“, коју је Бојић својим искуством тек почео опевавати.

Мишљење Јована Делића још више продубљује тезу о одбрани Византије, као духовног, културног и цивилизацијског завичаја српског савременог песника. „Духовни завичај за Ивана В. Лалића није нешто једнострано и дводимензионално, нити нешто наслијеђено као имање, већ би се могао представити као 'систем концентричних сфера' у којем своје мјесто имају Византија, Медитеран и Грчка. Византији би припадало средишње мјесто у том 'систему сфера'. Византија

лости, питомих видика и обиља боја, долази до раскоши и богатства историјске и поетске визије Византије.“ (Палавестра 1996: 1374)

4 Према мишљењу Саве Дамјанова, један од кључних српских писаца, који се залагао за обнову истог континуитета, али у прози, био је Милорад Павић, који је „говорећи о себи широм света као о 'ученом Византинцу' желео да скрене пажњу на један велики и значајан континуитет српске културе... Византија је хиљаду година, све до ренесансе, била истински баштиник античког наслеђа, а наша књижевност – рађајући се у њеним оквирима – прихватила је ту централну линију европске духовне традиције. Зашто су барок и класицизам (17. и 18. век) код нас доживели такав замах, при чему им је наравно средњовековно цивилизацијско окружење дало додатни (каткад и одлучујући!) подстицај; са друге стране, због поменутог заборавља сопствене прошлости, павићевска открића минулих епоха и писаца деловала су код нас готово фантастично, попут фантастике која је одликовала његове приповетке и романа.“ (Сава Дамјанов, „Милорад Павић: Откривање прошлости – откривање будућности“, Зборник Матице српске за књижевност и језик, 2010, Књига 58, Свеска 2, стр: 448)

5 На ову, трећу по реду Христићеву дефиницију мотивског комплекса Византије код Лалића, Светлана Велмар Јанковић додаје: „... у његовој поезији Византија није само у времену удаљени архетип, него и активни посредник између наслеђа хеленског света и света савремене балканске, медитеранске европске културе. ...за човека са балканског тла Византија је, уистину, одређени садржај оне повезаности између Врховног бића као невидљиве суштине и њега самог као суштине видљивог.“ (Светлана Велмар Јанковић 2005: 268–269)

никада за Лалића није страна цивилизација и култура, већ извориште сопствене културе... Она је у своје темеље уградила Стари и Нови завјет и уздигла јудео-хришћанску цивилизацију до неслућених висина. Дијалог са Византијом значи успостављање дијалога са Библијом, односно с Богом, толико карактеристичног за ово пјесништво; отуда и жанр молитве и обнова канона... Библија је несумњиво најцитиранија књига у Лалићевом песничству... Дијалог с Византијом Лалић је започео првом својом књигом *Бивши дечак*, а окончао га је својим ремек-дјелом и завршном књигом у свом опусу – *Четири канона*, књигом која је сва у знаку обнове једног византијског жанра... Византија је наставила да траје у народима који су се у њој и уз њу духовно и културно обликовали, који су њеним посредством примили хришћанство, писмо и културу, наслиједили цијелу једну богату књижевност, обукли се у историју изашавши из варварства. То су они народи „од глинe“ који су се увек културноисторијски обликовали у контакту са Византијом, а међу њима су и Срби... Лалићево пјесништво није само дијалог са Византијом, већ је и одбрана Византије и византијског духовног наслеђа.“ (Делић 2011: 25–27)

Лалић– „скутоноша поплуване сенке“ Византије, успева да отвори двери комуникације са почецима културног идентитета свог народа, које обнављају наизглед нарушени континуитет духовности. Лалић сакупља одблеске светлости, „дела љубави“ и делове говора, који су на један аутентичан начин присутни у свом одсуству. Лалић не пати за срушеним и умртвљеним, већ увесељено слави и шапуће велико ДА, јер споменути континуитет и даље живи. Важно је осврнути се на наслов Лалићеве књиге, који гласи: *О делима љубави или Византија*. За осветљавање значења мотива Византије, неопходно је потражити одговор на питање: Шта представљају „дела љубави“ у Лалићевом делу? Одговор је могуће тражити и у тексту Владете Јеротића, који је насловљен *Поруке љубави или Византија*. Јасно је да овај наслов носи некакав критички сигнал, јер су на месту „дела“ постављене „поруке“ љубави. Јеротић „порукама љубави“, у облику мотоа наводи Лалићеве речи о доброти и Богатству: „Ако нисам бољи (а доброта је налик на плиме у малим заливима), ја ипак бивам Богатији, као стабло што мора да листа“, које су, имплицитно „порука и дело“ љубави. Када говори о песми *О делима љубави*, Јеротић Ивана В. Лалића види као „скептичког или стоичког философа/поету“, који сумња у дела љубави. Владета Јеротић цитира следеће стихове: „Дела љубави по свету разасута/Као трагови битке... Дела су љубави спорна/И кад се мрви зид, и када врт подивља,/Кад истаре се слово, кад разбије се прстен/Љубав је на губитку“, и закључује да је овакав посматрачки угао својствен „човеку који мисли, који је савладао догматски ступањ у развоју мишљења, који болно посматра ратове или и учествује у њима, а и рушевине после ратова, који престрављено гледа болести и умирање, и закључује: Љубав је на губитку, или као у *Курану* из кога Меша Селимовић узима мото за свој роман *Дервиш и смрт*: 'Позивам за свједоке вријеме, почетак и свршетак свега – да је сваки човјек увијек на губитку.'“ (Јеротић 2003: 26–27) Неоспорна је чињеница да је „губитак“ у Лалићевој песми *Дела љубави* извесна црта егзистенцијализма, односно својеврсна шифра апсурда, као код Селимовића. ИВЛ и његово „певање на ДА“ удахњује и преноси снагу читаоцу и кроз поруке нуди одговоре за превазилажење апсурда или нихилизма. Чудесне реткости или дела љубави јесу вишезначни делови хришћанске и свеопште љубави, којом се надвлађује и надмашује концепт историје. Дела љубави су поруке из прошлости у будућности, и поруке из будућности у прошлости, које показују пут „дуге вежбе“ и положај оних којима та вежба следује – „бого-

ви недорасли“. Дела љубави су „по свету разасута“ и потражују сан о целини, без које је свет немогућ.

Георгије Острогорски у својој књизи *Историја Византије* говори о Византији као о својеврсном путоказу према античком свету: „Византија је сачувала културна блага Антикe и тиме испунила једну светско-историјску мисију. Сачувала је римско право, грчко песништво, филозофију и науку и предала их у наслеђе европским народима кад су ови сазрели за њихово примање.“<sup>6</sup> Дobar пример из српске историје, који сведочи да је Византија послужила као веза од средњовековне Србије до антике – Грчке и Рима, јесте *Душанов законик* из 1349. године, који је направљен угледањем на римско право, посредно – из Византије. Култура византије јесте директна веза са културом антике, или шире, са античком цивилизацијом, на чијем се, према речима Освалда Шпенглера „почетку краја“ данас налазимо. (Шпенглер, 2010: 23). На почетку краја, западне–античке цивилизације, иза историјске смрти Византије остао и опстао је мит – њена лепота и вера, као нераскидиви део свих њених култура наследница. Лепота и вера Византије пружиле су Лалићу спасење и уточиште, које потражује сваки песник. Када је у питању симболички значај Византије за српску културу, важно је истаћи да су балкански народи утемељени на њеном културном, религијском и шире – цивилизацијском зрачењу. Културна историја Срба, као народа Медитерана, и поред свих (само)порицања до данашњег дана, остварује дубоке и континуиране везе са богатом књижевношћу и културом Византије. Заборављено и прећутано поново бива, као у просветитељству „из мрака извађено“ у песмама о Византији Ивана В. Лалића, како би се изнова формирала свест о културном идентитету и духовном завичају српског народа. Пред Лалићем је рођен тежак задатак и „дуга вежба“ (аскеза) разоткривања мистериозне и поучне пропасти једне моћне империје. За историју овај догађај је мистерија, јер га посматра са историјске дистанце, али за поезију и мит, Византија је ту, међу свим културама наследницама, и у времену „данас“. Визуелно посматрано, Византија је снажно тело витеза, а „оскудно време“ 21. века само је оклоп од легираног челика. Такав оклоп видљивог, у потрази за насупним невидљивим понекад истопе песници.

Лалићева Византија, веома је комплексна (као комплекс мотива, па и за степен више, као скуп тема) и садржински сажима: меру, границу, равнотежу, али и велику страствену духовну енергију и мудрост. ИВЛ успева да одржи и да осети бит (веру и меру) Византије у сваком времену и простору, у видљивом и невидљивом, у одсутном и присутном, али са једном истом намером – да подари себи и свом народу лек за духовно и културно растељење. Иван В. Лалић светан је неоспорне чињенице да се мит не може оживети изнова, али се може реконструисати и рекреирати; може се обновити истински смисао или ситуација у којој је смисао настао. Лалићево певање о Византији јесте и борба за истину, правду и равноправност у памћењу; поход на доказе против прећуткивања од стране „званичне“ историје и пут према чистоти која је у Царству небеском.<sup>7</sup> ИВЛ својим делом критикује историјски поступак, а „трајност Лалићевих облика изазива суд историје и провозира наталожене лажи, буди савест песника који је свестан своје немоћи али и своје охолости која предвиђа пролазност ле-

6 Георгије Острогорски, *Историја Византије*, у „Предговору“ књизи: Лалић, Иван В, Верни одсутном прволику, Три византијска круга, приредио А. Јовановић, Народна књига, Алфа, Београд, 1996, стр: 17.

7 Није ли српски дипломирани историчар Иво Андрић, у својом делима трагао за једном другом историјом, која је усредсређена на категорију усмености, односно на „причу и причање“?

поте, а тражи помиловање.“ Песник је доживео судар са импресијом испред Хиландара, која се огледа у дивљењу грађевини и религијском симболу, који је од неизмерне вредности за српски народ. Хиландар уз посредство божанске енергије чини једно живо чудо („овде, сада“), које је вертикала и конекција на релацији видљиво:невидљиво. Немогућност поимања духовног и суштинског може се узети као немогућност читања из иконе, које јесу двери једног другог света; из таквог света просијава Византија, у времену: „овде, сада“. ИВЛ је успео да кроз певање о „земаљској, световној и људски несавршеној“ Византији, отшкрине двери „стварног, спољног, надземаљског, трансценденталног света“. Својом „љубављу за видљиво“ прокрчио је пут комуникације; пут од поезије према миту/невидљивом.

Приређивач Лалићевих сабраних дела, А. Јовановић, приложио је готово све важније напомене, које је песник бележио у својим рукописима. Посебну пажњу привлачи напомена на првој страници свеске-рукописа Четири канона, где Лалић бележи да су Канони, поред осталог посвећени Богородици и у загради исписује библиографске смернице усмерене према појединим страницама Мајендорфовог дела. (Лалић, Дела III: 267) У овом раду неопходно је навести неколико теза из „Увода“ књиге *Византијско богословље*, Историјски токови и догматске теме: „Византија, као култура и цивилизација, одавно је већ умрла. Међутим, квалитет њеног утицаја на историјски развој људског друштва, још увек представља отворено питање. Од времена Гибона (Gibbon) историчари наводе као њене главне недостатке, социјални имобилизам, недостатак стваралаштва на пољу науке и технологије и сакрализован поглед на државу. Међутим, ова књига има циљ да докаже да је Византија дала реалан и трајан допринос историји човечанства на пољу религијске мисли. Непрестана привлачност византијске уметности и необичност да је источно хришћанство преживело најдраматичније социјалне промене, представљају очигледни знак да је Византија заиста открила нешто фундаментално *'истининићо'* о човековој природи и њеном односу према Богу. [...] Централна тема или интуиција византијског богословља је да човекова природа није статична, *'затворена'*, аутономна суштина, него динамична реалност одређена у самој својој бити својим односом према Богу. Овај допринос је виђен као процес уздизања и као заједничарство – човек створен по слици Божијој је позван да оствари *'божанску сличност'*, његов однос према Богу је и датост и задатак, непосредни доживљај и очекивање још веће визије, коју треба постићи у слободном напору љубави.“ (Мајендорф 2008: 12) Поред великог доприноса религијској мисли, Византија је остварила и најплодотворнији спој религијског, естетског и практичног живота, како је истакао Јејтс у свом делу *A vision*: „Сматрам да су у раној Византији, можда као никада пре у забележеној историји, религијски, естетички, и практични живот били једно, да су архитекте и занатлије, иако, можда, не и песници – јер језик је био оруђе спорења и мора да је прешао у апстракцију, говорили и мноштву и појединцима. Сликари, радници који су обликовали мозаике или радили у злату и сребру, илуминатори светих књига, били су скоро безлични, можда скоро у потпуности лишени личне замисли, уроњени у своју тему и тако у визију целог народа.“ (Постсимболистичка поетика: 249)

Аутентичан однос човека према Господу, који се указао на пропланцима византијске духовности и културе, одвео је Лалића до Дамаскина, до његовог канона, а на крају и до „матерње мелодије“ и до „визије“ византијског духа. ИВЛ је културу свог народа угледао на једном од византијских пропанака, који се

joш више отворио и прокрчио пут за један „народ из глине“, историјом потиснут у „превремену зрелост“. Византија – богословска мисао и споменута „аналитичност у дефинисању и тумачењу најбитнијих питања“ нераскидиви је део и задатак Лалићеве стварности. О тој стварности – аскези живота, ИВЛ пуним плућима пева, јер јој „потпуно“ и „страсномерно“ припада. Није ли Византија песников одговор на изазове духа времена, које са собом доноси глобализам, који није ништа друго до системско брисање народа и њихових отаџбина? Нису ли Павићеви Хазари и Лалићеви Византинци са њиховим нестанцима са историјске сцене, једна иста лекција за читав Медитеран? Византинци су створили ренесансу у Италији, Хазари су такође подигли сваку културу у коју су се утопили. Где је коначно одредиште балканским народима „из глине“? Ко ме ће они створити памћење и уместо кога ће завртети вретено историје?

### Извори

Лалић, Иван В, Дела I – Време, ватре, вртови, приредио Александар Јовановић, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1997.

Лалић, Иван В, Дела II – Чин, Круг, О делима љубави или Византија, Сметње на везама, приредио Александар Јовановић, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1997.

Лалић, Иван В, Дела III – Страсна мера, Писмо, Четири канона, приредио Александар Јовановић, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1997.

Лалић, Иван В, Дела IV – О поезији, приредио Александар Јовановић, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1997.

### Литература

Делић 2011: Делић, Јован, *Иван В. Лалић и њемачка лирика*, Српска књижевна задруга, Београд, 2011.

Јеротић 2003: Владета Јеротић, „Поруке љубави или Византија Ивана В. Лалића“, у зборнику радова: *Сјоменица Ивана В. Лалића*, уредник Предраг Палавистра, САНУ, Београд, 2003.

Мајендорф 2008: Мајендорф, Џон, *Византијско богословље*, Историјски токови и догматске теме, Крагујевац, 2008.

Палавистра 1996: Палавистра, Предраг, „Песничка визија Медитерана“, *Књижевност*, 1996, бр. 11-12.

Петров 2008: Петров, Александар, *Канон, Српски јесници двадесетог века*, Службени гласник, Београд, 2008.

Постсимболистичка поетика: **Постсимболистичка поетика Ивана В. Лалића**, зборник радова, Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет, Београд, 2007.

Светлана Велмар Јанковић 2005: Велмар Јанковић, Светлана, *Изабраници*, Стубови културе, Београд, 2005.

Шпенглер, 2010: Шпенглер, Освалд, *Пројаси зајпада*, Утопија, Београд, 2010.



**BYZANTIUM AS A SPIRITUAL HOMELAND OF SERBIAN PEOPLE IN THE POETRY  
OF IVAN V. LALIC**

**Symmary**

Serbian literary critics have already discussed the Byzantium motive in the poetry of Ivan V. Lalic. However, it is of outmost importance to raise again a question neglected to a certain degree: What do the “acts of love” present in Lalic’s poetry and how this question from the modern tendencies of literary studies’ point of view can be approached? Ivan V. Lalic’s need to find defence ramparts of culture has found its final destination and its vital peace in Byzantium “the cruel teacher” of life. For a Serbian poet of Mediterranean the Byzantium presents luminous waymark towards the core of the cultural foundation, towards its authentic beginnings. Hence, one of the basic tasks of this essay is illumination of the Byzantium as a cultural and spiritual ancestor of the Serbian culture depicted in the poetry of Ivan V. Lalic as such.

*Key words:* Byzantium, Ivan V. Lalic, recreation of myth, tradition, national identity, Hilandar

*Milan Gromović*



Милица Баџић<sup>1</sup>  
 Филолошко-уметнички факултет  
 Крагујевац

## (НЕ)МОГУЋНОСТ ДУХОВНОГ ИСКУПЉЕЊА МОДЕРНОГ ЧОВЕКА У Т. С. ЕЛИОТОВОЈ ПУСТОЈ ЗЕМЉИ

У средишту *Пусте земље* је контраст између стерилне и разорене садашњости и богате прошлости, фрагмената које песник призива алузивним стиховима како би изградио кохерентну основу за духовни живот модерног човека. Елиот гради поему на митској окосници која јој и даје наслов, легенди о Светом Гралу, симболу човековог телесног, а пре свега духовног исцељења, као и култовима вегетације и ритуалима плодности који су за примитивног човека представљали хармонију за природу. Кључно питање које је покретачка сила поеме јесте: Да ли је уопште могуће духовно искупљење модерног човека? На последњим страницама *Пусте земље* ова могућност се манифестује, иако је личности поеме не остварују. У петом певању, које носи назив *Оно што рече гром*, песник се позива на староиндијску легенду о значењу грома, у чијим се речима, „дај, саосећај, управљај“, назире пут духовног ослобођења човека од себичне жеље. Кроз поуке у овим речима песник покушава да сагледа историју цивилизације.

*Кључне речи:* Елиот, Пуста земља, митска матрица, духовно искупљење, модерни човек

У својим Есејима Христих (1994: 233) говори да је *Пустиа земља* „своја сопствена пуста земља“. Он полази од чињенице да се дело које је требало у себи да садржи све литерарне и историјске алузије које Елиот помиње у својим Напоменама наизглед није могло изградити на једном свеобухватном принципу, тиме резултирајући у хаотичност. Међутим, Христићев суд поприма додатну димензију када се узме у обзир богата неорганизованост и плодносна пустош *Пусте земље*. Управо су ти извори омогућили песнику да осмисли праву форму за свој материјал, да повеже модерну цивилизацију са уметношћу прошлих времена и да симболистичким и асоцијативно-алузивним поступцима постигне изненађујућу компактност и језгровитост поеме. Од објављивања 1922. године, на *Пусту земљу* се првенствено гледало као на Елиотов манифест духовне, културне и друштвене стерилности, колапса модерне цивилизације и дубоке онтолошке несигурности након Првог светског рата. Међутим, иако је означена овим ратом и изгубљеним генерацијама послератног доба, у сржи поеме је успостављање комплексног односа између савремене цивилизације и вредности прошлих култура. Стога, песников осећај колапса цивилизације много је шири од менталних ужаса рата.

Ову сложену симболичку поруку Елиот преноси користећи се принципима имајизма, чији је зачетник био управо песник коме Елиот посвећује поему, Езра Паунд. Инсистирање имајистичког покрета на преношењу прецизне песничке слике, минимализму стихова, јукстапозицији слика и дикције, интертекстуалности, фрагментирању јединица песничке смислености, довођењу фрагмената у неочекиване међусобне односе и низању калеидоскопских текстова послужило

1 bacic\_milica@yahoo.com

је Елиоту да састави свој манифест јаловости модерног доба, како је Пуста земља често називана. Иако може деловати да, како Фридрих (2003: 181) каже, „такве позајмице, алузије и цитати делују некако утварно у поеми, јер представљају насумце одабране остатке једне напукле прошлости“, Елиот постиже далекосежне алузије уз мало стихова. У поеми се започињу кратке приче које се настављају унутрашњим монологом, у које се умећу цитати који се наизглед не односе ни на шта, а затим се фокус преноси на неповезани разговор између саговорника за које се не зна ни ко су, ни где се налазе. Једна песничка слика прелива се у другу, потпуно невезану, језик се трансформише најразличитијим модулацијама, од необавезног тона конверзације до ироније. Чести су оштри контрасти значења и тона између стихова који следе један за другим. Све то доприноси утиску нестварности којим поема одише, а који песник постиже опсежним спектром гласова који се на посебан начин преплићу. Свака следећа строфа, сасвим неочекивано, представља кључ за претходну. Делови поеме се организују око једног основног проблема, све док се на крају последњег певања читалац не нађе у самом средишту искуства. На тај начин, *Пуста земља* креће се у два правца, ка митској прошлости и ка живој садашњости, а све у потрази за дубљим смислом који песник традицијом покушава да конструише.

Поема је организована на веома специфичан начин. Подељена је на пет певања готово исте дужине, изузев четвртог певања, које се састоји из свега десетак стихова. Пусту земљу опкорачују, обједињују и доприносе њеном климавом осећају целине, епиграф који се налази на самом почетку и чувене Елиотове Напомене на самом крају, напомене које је додао при објављивању поеме по други пут, с обзиром да му је замерано да је поема сувише неразумљива због обиља алузија. Од тада, Напомене су постале део саме поеме, као посебна врста песничког језика. Петоделном структуром којом се служи Елиот ствара једну довршену песничку конструкцију која представља огледало изнурене и измучене модерне цивилизације. У том погледу делује релевантан Лалићев (1997: 171) став да „у овој поеми сажима Елиот читаво своје досадашње искуство и диже га на један виши план; преображава га у оригиналну и сложену структуру петоделне поеме која је и вишедимензионални снимак једне дате цивилизације, и евокација времена испреламаног у призмама историје.“

Поменути епиграф узет је из Петронијевог *Сатирикона* и понавља причу о пророчици Сибил из Куме. То је први од многобројних цитата којима се Елиот служи. Уз то је додата посвета „бољем мајстору“, Езри Паунду, такође прва од алузија на Дантеа чије стихове и песничке слике из *Божанствене комедије* ће Елиот често користити у остатку поеме. Неупућени читалац наћи ће се у чуду пред насловима певања, с обзиром да они мало шта казују уколико није познат извор из кога су позајмљени. То је једна од основних одлика целокупне *Пусте земље*. Елиотова поезија захтева читаоца зналца. Прво певање носи наслов Сахрана мртваца и одраз је свих главних мотива и расположења, као и песничких поступака који се јављају у осталим певањима. Наслов потиче из назива погребне службе у англиканској служби. Друго певање јесте *Партија шаха* и извор је драма Томаса Мидлтона, једног од елизабетанских драматичара, који шах представља као диверзију од деструктивног сексуалног чина у свету који је изгубио моралне принципе. Треће певање, које је уједно и најсложеније, носи наслов *Проповед ватре*. Овај наслов је узет из једне од Будиних проповеди о ватри као симболу бесплодне жеље. У том певању на сцену ступа Тиресија, и његова појава представља кључни тренутак у поеми. Наслов четвртог певања, *Смрти од воде*,

узет је из првог певања, из пророчанства мадам Сосострис која упозорава на опасност од воде. Последње певање, пето, носи наслов *Оно што рече гром*. Наслов потиче из књиге хиндуистичке религије зване *Ујанишаге*, у којој се налази стара легенда о значењу грома.

Елиот, на наизглед некохерентан начин, преплиће неколико слојева у материји поеме. Сваки од слојева је посебно разрађен у сложеном напору да се укаже на некохерентност и празнину једног света који је механизован и без љубави. Историјске и литерарне алузије, цитати и митови чине један слој. Други, пак, слој састављен је од извесних слика које представљају песникову приватну и кључну симболику. Трећи слој сачињавају песничке слике Елиотовог Лондона, или „нестварног града“, како га он назива, док сасвим посебан слој чине личности које походе поему.

Општи план поеме и симболи круцијални за откључавања значења поеме се заснивају на два главна извора. Прво су древни ритуали плодности, који заузимају централно место у антрополошкој студији *Злаћина грана* Џејмса Фрејжера, и који су повезани са вегетацијским боговима. У различитим цивилизацијама богови се различито зову (Адонис, Атис, Озирис) и могу се посматрати као једно божанство, љубавник врховне богиње, Мајке Богиње, персонификације саме природе. Спајање богиње и њеног љубавника доносило је пролеће и плодност земљи. Смрт и сакаћење бога, као и потрага за њим у подземном свету, означавали су зиму и неплодност. Пуста земља је наступала. Овим је објашњавано смењивање годишњих доба. Из тих митова настали су ритуали у којима је симулирана смрт и васкрсење бога како би се обезбедио повратак богиње и живота у земљу. Култови вегетације и ритуали плодности су представљали хармонију човека са природом, нешто што се у модерној пустој земљи не може остварити. Са друге стране, митска окосница које даје наслов *Пустој земљи* и на којој се читава поема заснива јесте легенда о Светом Гралу. У средишту легенде јесте управо потрага хероја за Гралом, крајњи циљ које је да се поврати здравље краљу чувару Грала, чија је болест, из неког необјашњивог разлога, опустошила и усмртила његову земљу. Земља је пуста и неплодна зато што њом влада јалови краљ. Он је, по речима Џеси Л. Вестон у антрополошкој студији *Од ришувала до романсе*, Краљ рибар. Рибе су древни симболи плодности. Грал се узима као симбол плодности прерушен у хришћанску симболику. По легенди, спас може донети витез који ће обавити опасан подухват тако што ће прећи трновити пут кроз пусту земљу до опасне капеле, где би Грал требало да се налази. На тај начин ће искупити и излечити Краља рибара и повратити плодност земљи. Када се посматрају јединствено, *Злаћина грана* и *Од ришувала до романсе* омогућавају увид у једну дугу традицију, испрва конструисану у уму примитивног човека, а потом и развијену у духу хришћанске догме, у којој је пуста земља искупљена. Елиот преноси ову митску матрицу на план саме поеме. Краљ рибар је модерни човек са дубоком психолошком раном. Свети Грал је и овде извор спасења за њега. Симбол је телесног, али, још важније, и духовног исцељења модерног човека. У центру *Пусте земље* је, као и у горе поменутој легенди о Светом Гралу, управо сама потрага за истим.

Збивања у поеми заснивају се на визијама пророка. Тачније, Елиот уводи постепено у поему три фигуре пророка, које, иако имају увид у прошлост и будућност подједнако, не могу својим пророчанствима и визијама искупити модерног човека. Први пророк се јавља на самом почетку, у епиграфу. Пророчици Сибил из Куме дат је на дар вечни живот, али је она заборавила да затражи ве-

чну младост. Затичемо је како виси у каквој флаши, док је неки дечасти задиркују. Када је у једном тренутку упитају шта она жели, њен одговор је да жели да умре. Њен вапај за бегом из те живе смрти поставља злослутни тон који ће преовладати у остатку поеме, истовремено уводећи читаоца у само срце проблема и стварајући слику свеобухватног умора и, наизглед, немогућности искупљења. У *Сакрани мршваца* на сцену ступа други пророк. У тренутку када песник уводи другу фигуру тон се мења у иронично-разговорни, чиме Елиот изражава тривијалност те личности коју назива мадам Сосострис. У њеном имену се преплићу садашњост и прошлост. Ословљавање је модерно, док је њено име староегипатско. Значај пророчице огледа се у томе што она са собом носи зловни шпил Тарот карата. У књизи *Од ришувала до романсе* Вестон објашњава значај карата, али Елиот у својим *Напоменама* наводи да он картама придаје своју приватну симболику. Извлачењем одређених карата из шпила, како би изрекла пророчанство, мадам Сосострис уводи главне симболичне личности поеме, а све су оне на овај или онај начин везане за потрагу за Светим Гралом и за митове плодности.

Мадам Сосострис види карту која симболизује утопљеног феничанског морнара, личности која ће се појавити у четвртог певању. Беладона, Госпа од Литица и Госпа од Ситуација представљају једну исту жену која ступа на сцену по први пут у Партији шаха и која ће се појављивати у наредним певањима више пута. Ту је и човек са три дужице ког Елиот повезује директно са Краљем рибаром, као и једнооки трговац који се касније стапа са феничанским морнарком и Фердинандом, напуљским принцем из Шекспирове Буре. Али, најзначајнија карта недостаје. Мадам Сосострис не види Обешеног човека. Ту карту Вестон не помиње у својој књизи, али она представља Обешеног бога из култова плодности Златне гране, а Елиот је повезује и са фигуром под огртачем из последњег певања поеме. Ова фигура је највероватније Исус Христос, и без ње није могуће духовно искупљење. Мадам Сосострис убрзано изриче своје пророчанство, као да је то што не примећује ту одређену карту сама срж њене визије. „Видим гомиле људи, корачају у кругу“, каже та модерна врачара, а њено пророчанство се остварује само неколико стихова касније, у разарајућој песничкој слици „нестварног града“ којим хода изнурено човечанство. Штавише, мадам упозорава личности поеме да се боје смрти од воде, управо оно што је модерном човеку потребно да утажи духовну жеђ.

Последњи пророк има кључну улогу у поеми. Наиме, овог пророка Елиот уводи у центру поеме, негде на средини трећег певања, тиме указујући на значај ове фигуре. Право из античких драма о Едипу, на сцену *Пустие земље* наступа Тиресија. За разлику од претходна два, ово није обичан пророк, већ визионар у правом смислу те речи. Он је уједињујући елемент поеме. Елиот описује функцију овог слепог пророка у *Напоменама*.

„Тиресија, иако само посматрач и заправо не ’лице’, ипак је најважнија личност у пемси, која сједињује све остале. Као што се једнооки трговац, продавац сувог грождја, претапа у феничанског морнара, а овај потоњи није сасвим различит од Фердинанда, кнеза напуљског, тако су све жене заправо једна жена, а оба се пола спајају у Тиресији. Оно што Тиресија види заправо је суштина песме.“ (Елиот 1978: 85)

У свом слепилу Тиресија има јединствени увид у сву историју човекову. Ни човек, ни жена, и једно и друго у исти мах, Тиресија својом изврнутом, али дубоком, истином претвара сву лаж садашњости у трагедију историје. Он описује један догађај. Читалац очекује да ће оно што ће Тиресија изрећи пружити неки увид у саму ситуацију поеме. Читаочева очекивања наизглед су изневерена, зато

што оно што Тиресија описује није ништа до један бесмислени сексуални чин. Али, тај чин управо показује како Елиот види модерну љубав. Потпуно физичко је јукстапозиционирано са овом нестварном митском фигуром. Све егзистенцијалне одредбе човека које је Тиресија у себи скупио јесу бесмислене, зато што он не пружа никакав увид и не може да искупи човечанство својом истином. Овај визионар види улоге које лица поеме играју, не знајући да их играју, а то га доводи до поимања коначног проблема. Док читамо *Пусту земљу*, како каже Христић (1994: 235), ми „посматрамо лица како играју неке улоге у трагичном и патетичном комаду историје“, личности које као да не знају ни ко су, ни шта су. Оне су само одраз модерног човека огрезлог у емотивној стерилности, равнодушности и хистерии. Као ликови у каквој драми они су каткад они сами, док су у другим приликама само више подвојених центара свести ума, који се спајају у једну личност као некакви духови. То мноштво гласова изражава јад сопственим или позајмљеним речима, производећи притом колаж фрагмената, успомена присутних у поеми, разубљених сећања смрскане прошлости, која их подсећају на оно што су изгубили, на моћ духовне целине. Гротескне личности које походе тај свет који Елиот види као „хрпу разлупаних слика“ јесу само сенке, лица са разноврсним именима, узета из разних извора или измишљена. То је само низ успут виђених ликова која заједнички узалуд траже нешто.

Прве назнаке стања у ком се налазе личности поеме могу се наћи на самом почетку Пусте земље. У њиховим умовима мешају се успомена и жудња, а они не могу да се отргну ни једног ни другог. Зима, која би требало да представља смрт, јесте извор живота за ликове, зато што снег чини да забораве оно што би требало да памте. То је само живот у смрти, духовна непомичност. Они живе, али нису у стању да препознају своје животе. А та духовна жеђ, која је у основи неприкосновена потреба за блискошћу, никако се не може утажити. Наиме, у срцу искуства поеме је неуспех да се поврати љубав. Страх у срцима ликова константно их тера да издају љубав, да јој се не предају, па се и могућност за искупљење не остварује. Обнова живота непрестано се онемогућава зато што ликови поеме немају снаге или воље за то. Оно што је примитивни човек успевао да постигне својим ритуалима плодности личности поеме не могу да постигну својим фиктивним односима са другима. Ову идеју емотивне стерилности Елиот преноси приказивањем неостварених односа између три пара љубавника. Појава парова је паралелна појави пророка. Први пар се појављује након Сибил из Куме, у Сахрани мртваца. Позивајући се на Вагнерову оперу Тристан и Изолда, Елиот уводи тему невиности и незадовољене љубавне чежње. Девојка са зумбулима и њен љубљени сећају се тренутка када је он њој поклонιο зумбуле. Зумбули су у ритуалима примитивног човека представљали симбол богова вегетације и плодности, и због тога налазе своје место у *Пустој земљи*. Међутим, уместо наде која би требало да произлази из младе љубави, осећа се извесна сета у речима љубавника. Девојка је тужна, а младић је депримиран, није ни жив ни мртав и не зна ништа. У немогућности је да опише оно што је у том тренутку осећао. Њихова љубав не води ничему, зато што невина љубав нема улогу у савременом свету, а модерна сензуалност замаскирана као љубав нема моћ да искупи.

По Елиоту, емотивна стерилност је само један од аспеката човековог духовног колапса. У неуспеху ових лица да нађу било какав смисао у својим емотивним и физичким потребама огледа се та емотивна неиспуњеност. Друго певање, *Партија шаха*, почиње описом празне раскоши, амбијента у чијем центру су једна жена и један човек, наизглед брачни пар. То је други пар љубавника у поеми.

Песник евоцира стихове из IV чина Шекспирове драме *Антионије и Клеопатра*, у којима је описана сама Клеопатра. Међутим, стихови су донекле измењени како би се конструисао осећај неспокоја и извештачености. Ова Клеопатра је изразито другачија жена од оне Шекспирове. Њени парфеме су чудни и вештачки, њихова једина функција је да збуне и избуде партнера, а бљештавост њеног накита је пренаглашена. Клеопатра модерне цивилизације је истовремено собом опседнута и очајнички на човека усмерена жена. Њен љубавник или муж је, са друге стране, човек чије је свако могуће осећање поништено. Обамрлост је његова једина одбрана од те страхоте која је уствари неуроza његове жене. Читалац не може да одреди ко је од њих окрутнији, али Кољевић (1978: 126) истиче да се снажно осећа „како се идеал љубави растапа у врелом уљу једног брачног пакла“. Празнина модерног живота, неуроza и окрутност су очигледни у њиховим испрекиданим разговорима.

„Живци су ми лоше вечерас. Да, лоше. Остани ту.  
Причај ми. Зашто увек ћутиш. Причај.  
О чему мислиш? Шта размишљаш? Шта?  
Никад не знам шта размишљаш. Мисли.“

Мислим да смо у пацовском пролазу  
Где су мртваци изгубили кости.“ (Елиот 1978: 111-116)

Тај пацовски пролаз где се кости мртвих више не познају јесте управо модерни свет.

Трећи пар љубавника Елиот уводи у трећем певању, управо у тренутку када се Тиресија појављује. Описан је безосећајни сексуални чин између једне сиромашне дактилографкиње и неког чиновника. Тиресија, који је све унапред прорекло и пропатио, главни је сведок те сцене. Чиновник, чија таштина не тражи потврду, покушава да се својим малим нежностима приближи жени која је у основи равнодушна. Не покушава да се одбрани од насртаја свог љубавника, ако се он уопште и може тако назвати. Чиновник, који је персонификација модерног, сензуалног човека обузетог појудом, упућује незаинтересованој жени последњи пољубац пре поласка, као да тиме жели да створи утисак да осећа нешто према њој. Жена, са друге стране, храни своју таштину равнодушношћу и гледањем свог лика у огледалу, а скоро да и није свесна човека. Када је прљави сексуални чин завршен, она осећа само олакшање што је и то прошло, што је и та потреба задовољена, не увиђајући да би требало да се осећа пониженом. Сексуални чин није ништа друго до резултат чисте телесне појуде. Не може се окарактерисати као вођење љубави. Личности су блокиране. Осећања, која би требало да буду усмерена на друго, су потиснута, па и не могу бити подељена са другим. Свет је изгубио своју кохерентност, импотентан је, прљав, бесмислен. До тога води прљави жеља. Не до испуњења или среће, већ до беде модерне појуде и духовне смрти.

Песник истиче тај контраст између древних култура модерне цивилизације и интерполирањем фрагмената напукле прошлости са сликом модерног Лондона. Бодлеров модерни стерилни град са почетка његове песме *Седам ствараца* Елиот преобликује у свој опис „нестварног града“ по први пут у последњој строфи *Сахране мртваца*, након пророчанства мадам Сосострис, и наставља да га надограђује у наредним певањима. Међутим, Дантеова визија Пакла у *Божанственој комедији* му пружа најбољи опис којим жели да прикаже духовну стерилност доба. Та прва слика модерног града јесте слика човечанства које корача бесмислено у пакленом кругу. Запослено људство куља преко лондонског мо-



ста, а појединци су толико емотивно изнурени да једва и дишу. Нису у стању ни да подигну главу ка небу. Мртви су, а то још и не знају. Смрт и рат се евоцирају. Опис кулминира у последњем певању, где колапс модерне цивилизације није више ограничен само на Лондон. Песник проширује слику да укључи приказ хорди људи које се роје по бескрајним равницама и нестварним градовима Европе из различитих епоха који бивају уништени, тиме указујући на урушавање свих духовних и традиционалних вредности. Једина разлика између Дантеове и Елиотове визије јесте у томе што Данте, поред девет кругова Пакла, има своје Чистилиште и Рај, док за Елиота постоји само модерни пакао. Његова пушта земља је свеобухватна. Овим се екстернализује оно што је интернализовано у уму, зато што модерни пакао није сам „студени град“, тј. није место, већ је то стање ума човека.

Као у каквој драми, у *Пустој земљи* кључни *аџон* је између суше и кише. На тензији између та два Елиот гради поему. Примитивни човек је својим ритуалима призивао кишу која је требало да донесе плодност земљи после дугих периода суше. И у модерној пустој земљи она има исту улогу, да донесе плодност, али првенствено духовну плодност. Сукобом између суше и кише истиче се контраст између стерилности и жељеног спасења. У описима сушних периода, који су инкорпорирани у поему, непрестано се јавља једна реч – вода. Суптилним алузијама на воду у вештом осликавању суше песник наглашава потребу личности за њом. Једино вода може да утажи пустош која је свеprisутна у модерној цивилизацији.

„Какво се то корење хвата, какво грање расте  
Из овог каменог дармара? Сине човечеји,  
Не можеш знати, ни погодити, јер познајеш само  
Хрпу разлупаних слика, где сунце удара,  
А мртво дрво не пружа заклон, ни цврчак олакшање,  
Ни суви камен воде шум.

.....  
Показаћу ти страх у прегршти праха.“ (Елиот 1978: 19–30)

Овим стиховима претходи сећање на некакав пролећни пљусак. Док безбрижност и невиност одишу тим приказом, у наредној, другој строфи, тон се драстично мења. У горе наведеним стиховима, свечаним злослутним тоном и позајмљујући речи библијских пророка, Елиот описује стање ума модерног човека, кога непрестано спутава страх, и који не познаје ништа до низ смрских одблесака који би требало да представљају његов живот. Символ воде је нарочито присутан у четвртој певању, *Смрти од воде*, које одјекује пророчанство мадам Сосотрис из *Сахране мртваца*. Вода, која има способност обнављања живота, овде је узрок смрти феничанског морнара, Флеба. Он симболизује бога плодности чије утопљавање значи смрт лета. Овог удављеника Елиот повезује са Фердинандом из Шекспирове *Буре*. Али, за разлику од Фердинанда, кога вода избацује на обалу острва где ће срести Миранду, Флеб се дави. Вода, која је требало да доведе о васкрсења након дављења, не доноси обнављање. Доживљај смрти је ту само да укаже на смртност човека и није нимало елегичан.

Кључно питање које је покретачка сила динамике поеме јесте управо: Да ли се и на који начин духовна пушта земља модерне цивилизације може искупити? Од обнављања поеме, издвојила су се два супротна става у тумачењима. Са једне стране, *Пуста земља* се наизглед мора посматрати као да је њена главна порука немогућност било какве кохерентности на личном или културном нивоу изван распада који сами стихови чине очигледним. Насупрот томе, каснија тумачења

су се усредсредила на последње стране поеме на којима се наговештава нека врста решења, нека могућност духовног исцељења, које је присутно у оквирима поеме, иако је њени ликови не остварују. У петом певању се коначно даје одговор на то питање. *Оно што рече ѓром* је сублимација свих песничких слика, симбола и значења која песник покушава да пренесе у претходним певањима.

У својим Напоменама Елиот наводи да се у петом певању развија неколико тема. Једна од њих јесте путовање Исусових следбеника у Емаус. Пролазећи кроз некакав пусти планински предео, где се једино чује „јалова сува грмљавина без кише“, један од следбеника, умирући од жеђи, опсесивно је усредсређен на своју потребу за водом. Међутим, жеђ коју осећа није толико физичка колико је духовна. Он упорно говори свом сапутнику да види још једну фигуру поред њих, која је наизглед само халуцинација.

„Ко је тај трећи што стално иде поред тебе?  
Бројим ли, ту смо само ти и ја у друштву  
Но када погледам напред низ бели пут  
Увек видим још неког у ходу поред тебе  
Шуља се закукуљен, у мрком огртачу  
Не знам је ли мушкарац или жена  
- Но ко је то са твоје десне стране?“ (Елиот 1978: 359–365)

Та трећа фигура под огртачем јесте управо Исус Христос, кога Елиот повезује са палим боговима вегетације и плодности из ритуала примитивног човека. Карта Обешени човек, коју мадам Сосострис не види у свом шпилу, сада је присутна у лику Божјег сина. Али, чак и када је њихов спасилац васкрснуо, следбеници, верујући да их је напустио, не могу да га препознају и збуњени и узнемирени су присуством те фигуре. Модерни човек је усредсређен само на себе и није у стању да препозна спасиоца који треба да искупи његово постојање. Тиме постаје очигледно да у Елиотовој визији постоји једна иста линија развоја од култова Обешенога бога у древним ритуалима плодности, страдања и васкрсења Месије, потраге у легендама о Светом Гралу, па све до модерне пусте земље.

Потрага за Светим Гралом завршава се у овом певању. Наиме, једна од тема које Елиот развија у *Оно што рече ѓром* јесте, према његовим Напоменама, прилаз Опасној капели у којој би требало да се налази извор спаса. Са уласком у Опасну капелу пејзаж рушевина и модерног пакла требало би да се трансформише у место открочења. Али, капела је празна, једино се звук ветра може чути, а потрага не пружа никакав духовни увид.

„У овој распаднутој јами међу брдима  
У бледој месечини, трава пева  
На обаљеним гробовима, око капеле,  
Тамо је празна капела, једино ветру дом.  
Прозора нема а врата се њишу,  
Суве кости никоме не могу ништа.“ (Елиот 1978: 385–390)

У последњим стиховима *Пусте земље* Елиот се позива на горе поменути индијску легенду о значењу грома. Ту се налази могућност духовног искупљења модерног човека. У тој лекцији из хиндуистичких предања представљена је визија слободе ван ограничења жеље и повезана је са кишом и плодности. Ту је покушај делимичне визије и решења, покушај изласка из духовне суше, наговештен сликом грома који доноси кишу. Елиот покушава да сагледа цивилизацију кроз те поуке. У његовој интерпретацији ове речи су повезане са најдуховнијим искуст-

вима наратора поеме. „Давање“ подразумева давање себе у чину љубави, трену-так предаје и губитак сопства. То је могућност трансценденталне љубави изнад неурозе. Али, чин давања у модерној цивилизацији је пролазан, само „страшна одважност предаје магновења“ која неће бити записана у сећањима. „Саосећај“ је дефинисано својом супротношћу, издајом, утамничењем. Човек, у свом мраку, мисли само на проналажење кључа за своју тамницу. Саосећајност је немогућа, човек је коначно сам са својим осећањима кроз које не може да пробије. То је, како каже Кољевић (1978: 140), стање „модерне усредсређености на себе уместо на жртву и љубав, то је хаос“. А трећа идеја коју преноси гром, „управљај“, носи највише потенцијала. Елиот узима један тренутак самоће пре пловидбе и пореди га са жељеним сједињењем љубавника. Овде „управљај“ није самоконтрола, већ осећај реда који произлази из синергије са љубљеном особом и елементима природе, коју модерни човек не остварује.

Пуста земља се и завршава самоћом, човековом одвојеношћу од света. *Читачев поглед је упућен на Краља рибара који пеца на обали Темзе, а неплодна равница се иза њега руши. Психичка рана није зацељена и пуста земља није обновљена, иако је могућности исцељења кроз ослобођење од себичне жеље постојала. Последњи стихови, „shantih shantih shantih“, одјекују као очајнички вапај за искупљењем. Из Елиотових Напомена сазнајемо да то значи „мир који превазилази разум“. Ту је драма *Пусте земље*. Поема очајнички покушава да се избори са модерним светом такав какав јесте и да нађе излаз из духовне пусте земље која је запосела психу савременог човека. Али, читалац не осећа никакав развој од првог до последњег стиха. Нема кретања напред, нема никаквог разрешења. Прошлост је за човека само стуб којим он подупире своје рушевине, а непотпуне личности које походе поему и које су замрзнуте у стању некретања не постижу тражени мир. Међутим, као модернистички манифесто *Пуста земља* је остварила оно што је Елиот наглашавао у свом есеју *Традиција и индивидуални таленат*. Својим песничким поступцима, сликама и мотивима поема је изменила претходни савршени поредак традиције и са целокупним стваралаштвом човечанства изнова створила савршену симбиозу.*

## Литература

- Елиот 1978: Т. S. Eliot, *Izabrane pesme*, Izbor, prevod i predgovor Ivan V. Lalić, Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.
- Кољевић 1978: Н. Кољевић, Иконоборци и иконобранители, Београд: Полит.
- Кут 1985: S. Coote, *T.S. Eliot: The Waste Land (A Critical Study)*, Harmondsworth: Penguin Books Ltd.
- Лалић 1997: И. В. Лалић, О поезији. Критика и дело. О поезији дванаест песника (Остали есеји и разговори), Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Ливис 1974: F. R. Leavis, *New Bearings in English Poetry: A Study of the Contemporary Situation*, Harmondsworth: Penguin Books Ltd.
- Павловић 1990: М. Pavlović, *Čitanje zamišljenog: Eseji iz svetske književnosti*, Novi Sad: Bratstvo-jedinstvo.
- Пухало 1976: D. Puhalo, *Engleska književnost XIX–XX veka (1832-1950): Istorijско-kritički pregled*, Beograd: Naučna knjiga.
- Фридрих 2003: Х. Фридрих, Структура модерне лирике: Од средине 19. века до средине 20. века, Превео с немачког Томислав Бекић, Нови Сад: Светови.
- Христић 1994: Ј. Христић, Есеји, Нови Сад: Матица српска.

## THE (IM)POSSIBILITY OF A SPIRITUAL REDEMPTION OF THE MODERN MAN IN T. S. ELIOT'S *THE WASTE LAND*

### Summary

At the heart of *The Waste Land* is a contrast between a sterile and devastated present, on the one hand, and a prolific past, on the other. The past is presented as fragmentary, and T.S.Eliot attempts to evoke it with his allusive lines, in order to construct a coherent basis for the spiritual life of the modern man. The title of the poem originates in the legend of the Holy Grail, a symbol of man's physical and spiritual wholeness, as well as the ancient cults of vegetation and fertility rituals, which, for the primitive man, represented a desired-for unity with nature. The crucial question which is the driving force of the poem is whether the spiritual redemption of the modern man is even possible. On the last pages of *The Waste Land* this possibility is manifested, even though the personae in the poem do not fulfill it. In the fifth section of the poem, entitled *What the Thunder Said*, the poet evokes the old Hindu Legend of The Thunder, in whose words „give, sympathise, control“ a path of spiritual liberation of the modern man from selfish desire is revealed. Through the moral messages in these words, Eliot tries to gain a comprehensive understanding of civilization.

*Key words:* Eliot, *The Waste Land*, mythical matrix, spiritual redemption, modern man

*Milica Bacić*

Јелица А. Вељовић<sup>1</sup>

*Крађујевац*

## ДИЈАЛЕКТИЧКО ИСТРАЖНО ОСВЕТЉАВАЊЕ ШПАНИЈЕ 19. ВЕКА У ПЕРЕС ГАЛДОСОВОМ РОМАНУ *ДОЊА ПЕРФЕКТА*

Књижевно дело реалистичких писаца разоткрива се у тренуцима историјских преламања као метод друштвене истраге и идеолошке осуде. Шпански реализам друге половине 19. века усклађен је са оваквим тенденцијама европске књижевности, те се може узети као полазна тачка за истраживање културолошких категорија целог народа. Дуалистичка слика идеолошки подељене Шпаније идејно је присутна на књижевном плану једног од најистакнутијих шпанских реалистичких писаца Бенита Перес Галдоса (*Benito Pérez Galdós*), што ћемо покушати да разоткријемо у овде разматраном роману *Доња Перфекта* (*Doña Perfecta*). Овај рад настоји изнаћи методе истражног поступка у роману, следећи наративне исечке као алегоризоване фазе судског поступка, у којем супарничка идеологија бива монолитно осуђена. Ипак, на вантекстуалном плану, и плану ауторске свезнајуће позиције, право на осуду припада осуђеном, који са позиције идеолошке жртве даје последњи суд.

*Кључне речи:* шпански реализам, истражни поступак, паноптикон, Перес Галдос

Мишел Фуко запажа да крајем 18. века долази до промене мете казнене власти, која је својим заступницима наложила да место казне и мучења тела грешника буде пребачено на човеков дух као мету, која у себи садржи идејне представе и знаке (1997: 98). Управо дух је подручје на које делује власт „потчињавајући тела контролисањем идеја“ (Фуко, 99). Кроз овде приказану визуру историјске промене људског духа у правцу потчињавања и дисциплине духа, може се погледати стање у Шпанији након ослобођења од Наполеона 1808. године. Изборивши се против француског окупатора, Шпанија је почела самопотврђивање свог националног идентитета путем афирмације својих традиционалних вредности. Ипак, афирмација традиције довела је до потврде Шпаније као шампионке католичанства, и до буђења националистичких претенденција које су претиле декаденцијом у економском, културном и друштвеном смислу у односу на остале европске земље. Овај заостатак је за традиционалисте био начин изражавања националне снаге и конвергентности: поносно разликовање и индивидуализацију. Међутим, период владавине Фернанда VII (1808/1813–1833) означава појаву дивергентних струја. Тада почиње у Шпанији период антагонизма, а непријатељ јесте људски дух.

Овај непријатељски дух јесте дух либерализма, отеловљен у младој генерацији краусиста, заговорника хармоничног хуманизма немачког филозофа Карла Крауса (*Carl Christian Friedrich Krause*), који заступајући антидогматизам и панентеизам, бивају директно стављени под истражни фокус традиционалиста и апсолутиста (М. Савала 1982, 300–301). Раскол који је почео да влада у шпанском друштву у првој половини 19. века јесте књижевно пропраћен реализмом, као

1 jelica.veljovic@filoloski.rs

правцем традиционално и широко заступљеним у шпанској књижевности. Реализам је својим принципима представљања стварне слике света на објективизирани начин обгрлио опозицију која се јавила између традиционалиста и либералиста. Парадигма коју би требало истаћи на овом месту, а коју у себи садржи ова опозиција у виду продубљенијег антагонизма, припада са једне стране религијском фанатизму, а са друге стране научном рационализму. Једна од првих манифестација реализма који даје на увид тотализирану слику овог сукоба, али не и нужно објективну, јесте роман Бенита Перес Галдоса (*Benito Pérez Galdós*), *Доња Перфекта* (*Doña Perfecta*) из 1876. године (Кремадес 2001, 316). Перес Галдос је писац романа који нужношћу тенденције либерализма за отварањем *Црне Шпаније* ка модернитету напада институционализовану веру, чије оличење представља католичка црква са својим инквизиторским и реакционарним духом. Стога се сматра да роман Перес Галдоса представља поларизовану Шпанију у складу са два антагонистичка језгра романа: село – град, фанатизам – прогресивизам (Педраса Хименес, Родригес Касерес 1983: 587), при чему је приметно смештање традиционалног верског фанатизма у руралне крајеве.

Како инквизиторски поступак лежи у темељима сваког истражног и дисциплинског поступка, можемо закључити да традиционалисти, као фанатични заступници Шпаније у светлу њених католичких гена, преузимају улогу инквизитора у новом руху. Међутим, иако се улоге следника и судије у роману *Доња Перфекта* раздељују ликовима који идеолошки припадају табору традиционалиста, морамо узети у обзир разматрања реалистичког романа као својеврсног паноптикона, и рећи да истражно светло у контексту ванкњиженог света пада управо на фиктивне следнике и судије, и метонимијски на цео традиционализам као политичко-идеолошку струју. Дакле, у централној кули Перес Галдосовог паноптикона улогу надзорника и посматрача преузима либерализам, док се у осветљеним кружним ћелијама налазе следбеници традиције *Црне Шпаније* и дух фанатичког католичанства. На овај начин аутор измешта психичку пресију и надзор вере на место оног који треба бити испитан, и свој роман гради у форми дијалектичког осветљавања традиционализма и либерализма.

На који начин Перес Галдос додељује улогу инквизитора себи савременим апсолутистима и традиционалистима? Роман почиње постављањем Перес Галдосовог јунака Пепе Реја, младића који заступа идеологију либерализма, антидогматизма и краусизма, у рурално место, фиктивни град Орбахосу, чији центар симболично стоји у сенци главне градске катедрале. Долазећи у кућу своје тетке Доња Перфекте, због уговореног венчања са рођаком, млади инжењер улази у кружок у којем центар бива раздељен између Доња Перфекте, као носиоца части, вере, и традиције, и каноника Иносенсија, представника католицизма. Фокус преовлађујућих заступника традиционалистичке струје почиње да стреми ка осветљавању младићевих ставова и промишљања о религији и науци, уз почетно повлачење граничне црте између „Нас“, становника Орбахосе, тог историјски запамћеног *Urbs Augustae*, и „Њих“, грађана из метрополе. Прва опозиција је установљена на самом почетку, без обзира на генеолошку повезаност. Тако ће и први преступ за који ће се осумњичити Пепе Реј бити осећај презира који метропола „мора осећати“ према селу, кроз иронично инсулативни говор каноника: „Људима са толико талента може се опростити презир који осећају према нашој смерности. [...] ви имате право на све, чак и на то да нам кажете да смо готово дивљаци!“ (Перес Галдос, 2007: 36). Ипак, директном сукобу претходи пропитивање, које можемо назвати према Полу Вирилијоу, „расветљавање(м)

приватног простора“ као и разбијањем мрачних места у циљу изградње тоталне слике друштва (1993: 55). Након ове епизоде, у приватни простор Пепе Реја биће проникнуто, разоткриће се његов дух и учиниће се градским и јавним.

### Осветљавање приватног простора – сумњичење либерализма

Филипика каноника Иносенсија преузима улогу увертире у истражни поступак коме Пепе Реј са својим либералистичким идејама бива подвргнут. Ауторска интенција осветљавања заступника верског фанатизма се прозире на овом месту, будући да темељ сукоба поставља лице из реда католичке цркве, чији долазак на вечеру бива симболички и метафорички пропраћен у наративу призором црног облака који затамњује стакла на вратима трпезарије. Чини се да дух инквизиције и Галдосов „лов на мрак“ бивају уједно најављени у овој једној слици. У наставку разговора који добија форму дијалога између Пепе Реја и каноника Иносенсија, назире се кључ идеолошког раскола – катедрала. Зграда коју је Пепе Реј на самом улазу у град Орбахосу видео као институцију која представља заклон града, поставља се као обавезно место обиласка Пепе Реју, али и као тема о којој се мора изјаснити. Изнова иронични каноник преузима улогу црквеног исповедника, који је дошао да изазове богохулни дискурс путем истражног механизма – постављањем питања пред многобројним званицима. Притом, како каноник кроз функцију исповедника стиче улогу истражног судије, званице стичу функцију пороте, Доња Перфекта главног судије, док се трпезарија у којој је приређена угодна вечера и добородошлица за госта претварају у судницу или иследничку просторију.

Треба истаћи да је исповедник имао оформљену претпоставку о ставу Пепе Реја према Цркви као институцији, будући да је историјски тренутак половине 19. века бележио строгу подељеност између науке и религије; тако Пепе Реј као заступник позитивизма, са улогом младог инжењера, бива предконструисан у глави иследника као противник религијских осећаја. Ако погледамо тврдњу да истрага и јесте прожета „перспективом већ сазнатог, унапред схваћеног [...]“. Случај или субјекат који је подвргнут испитивању, претпоставкама и очекивањима, унапред је дефинисан, сазнат прочитан на одређен начин...“ (Бошковећ 2004: 20), онда можемо рећи да је предуслов истраге у свету романа потврђен – Пепе Реј је одређен за позицију непријатеља, само је треба доказати. Додатно, прво питање и увођење сумњивог лица у истрагу бива праћено упозорењем Доња Перфекте: „Пази, Пепито, упозоравам те да ћемо се посвађати ако будеш лоше говорио о нашој светој цркви...“ (Перес Галдос: 2007: 40).

Ислеђивање се изоштрава исповедниковим говором о цркви, који је слојевито испресецан говором мржње и оптужбом да је наука крива за уништавање духовног живота. Тиме се доводе у сукоб две идеологије, али уједно и њихови заступници, а како би се јасно издефинисала гранична црта „Ми – Ви“, исповедник попут иследника поставља питање: „Можете ли то порећи, господине дон Хосе?“, кроз демагошки дискурс и агресивну речитост, која поставља науку и модернитет на позицију екстерминатора верских осећања. Иследничка удица тако бива забачена, а осумњичени ће својим одговором добити статус окривљеног, јер је већ одређен као припадник оне стране закона. Након Пепе Рејевог аргументовано изреченог: „Збогом, глупи снови! Људски род се буди [...] Фантазија, страшна луда која је била господарица куће, сад постаје служавка“ (Перес Галдос: 2007: 43), на иследничким уснама затитрао је осмех, а публика присутна у судници бледо

и испитивачки почиње да зури у осумњиченог. Овим упадом слободарских промишљања пред ауторитарни дискурс цркве и саме његове предствнике, као и реакцијом публике у судници, у дијалогу Пепе Реја и исповедника-иследника Иносенсија назире се потврда истражног дијалога, који „поседује идеолошку семантику и поларизован је на ауторитарну реч и реч кривца...” (Бошковић 2004: 30).

Покушај порицања израженог духа од стране Пепе Реја, и враћања у систем владајућих норми, није постигао резултат, јер исповедник препознаје дух безбожника и зна да га Пепе Реј не може замаскирати – кринка је већ скинута – Пепе Реј је показао знак неприпадности хомогеном друштвеном телу Цркве. Доња Перфекта као врховни судија доноси решење за осумњиченог: „... шта се може друго пожелети него да га ви просветлите и извучете из пакла лажног учења?!“ (Перес Галдос: 46). Дакле, предложени су избављење и дисциплина духа, у духу притвореног и удворичког пријатељства иследника Иносенсија и судије Доња Перфекте према осумњиченом Пепе Реју. Ипак, управо притворношћу потврђено је одбијање враћања у круг повереника који деле један систем норми под окриљем религије. Овом епизодом бива представљена и слика црно-белог света (Кардона 2003: 26) коју Галдос интенционално ствара како би са стране идеолошког табора либералиста раскринкао апсолутистичка и фанатичка „зла Шпаније“. Традиционализам у роману добија улогу иследника који расветљавања позиције својих непријатеља налазећи их у науци, позитивизму и рационализму; ипак, управо овде се, из ванкњижевног контекста аутора, огледа амбивитет истражног поступка у Перес Галдосовом роману: осетљавајући либерализам, писац истражује традиционализам. На крају, и у спречи са овим закључком, треба истаћи да Вирилијо међу писцима са настојањима истражног судије наводи Балзака (1993: 58), који је био највећи књижевни узор Перес Галдоса (Родригес Марин 1982: 93).

### **Покретање истражног поступка традиционалиста**

Уколико истрага служи као средство за расветљавање случаја или скандала онда можемо рећи да Перес Галдосов роман следи дисциплинско-кривични ток, од сумњичења преко истраге до завршне оптужбе. Као што смо приказали, Пепе Реј као осумњичени јесте дискурзивно и идеолошки разоткривен и потврђен као окривљени. Оно што сада следи јесте истражни поступак, који почиње постављањем окривљеног у центар посматрања и испитивања. Према речима Мишела Фукоа, започето је: „осматрање којим се омогућава квалификовање, класификовање и кажњавање“ (1997: 180).

Након постављања питања: „Кажите ми, господине дон Хосе, шта мислите о дарвинизму?“ (Перес Галдос 2007: 60), тако експлицитне клопке којом би се још још једном потврдило одступање осумњиченог од система владајућих норми, а тиме и потврдио његов положај окривљеног, Пепе Реј се доводи пред прву истрагу на основу праћена његовог кретања. Предмет истраге јесте Пепеова посета градској катедрали: начин ступања у исту и понашање пред светим иконама и олтаром. Перес Галдос није претходно укључио ову епизоду у свој наратив, а тако можемо сматрати да је она креирана само да би била предмет истраживања Пепеа Реја, будући да она наративно истинолика слика Пепеа у катедрали није важна. Оно што се открива као важно јесте једино онај поглед који је ухватио његове знаке безбожничтва, а који припада Доња Перфекти. Овде се њен положај судије замењује са положајем очевица, који представља највреднији људ-



ски исказ о почињеном кривичном делу. Она почиње са упозорењем, још једним у низу, да би касније оправдала легитимитет своје тврдње начином на који Пепе Реја живи у метрополи, а која је само понављање оне предистине на основу субјективизованог знања од стране истражних лица. Њено оптуживање за недолично понашање и непоштовање верске институције јесте замаскирано употребом речи које имплицирају родитељску љубав, бригу и васпитање, али уједно и вербално изграђују институцију надзора. Ова институција надзора се градацијски показује као раздвојена, првобитно међу становницима Орбахосе, да би затим прешла на Његову светост, и на крају била материјализована у очима саме Доња Перфекте.

Сада се открива лик надзорника и тужиоца у лику Доња Перфекте, која минуциозно набраја све делове своје тужбе: недолично понашање, непоштовање светиња, ремећење побожности – непоштовање. На овој тачки се, као у истинском истражном поступку, различити доказни материјали користе у реконструкцији злочина: дарвинистичке идеје и прихватање прогресивизма претходно расветљени из приватног простора Пепе Реја, доводе се у везу са његовим богохуљењем. Реконструкција злочина иде даље у својој кривичној претпоставци, приписујући окривљеном Пепе Реју нове тужбе за омаловажавање и обезвређивање становника Орбахосе. Ипак, све ове тужбе имплициране су у морализаторским и васпитним дискурсима Доња Перфекте и исповедника Иносенсија, а лицемерје као структурални кључ њиховог говора даје им могућност самоприкривања. Индиректно изазивање окривљеног да „проговори“ о свом злочину јесте намера сваког истражног судије, па тако добивши реч, Перес Галдосов јунак Пепе Реј проговара у име иконоклазма. Понаваља се расветљавање окривљеног, и појачава се његова кривица. Говорећи о статуи Блажене Девике Марије, Пепе Реј признаје разочараност њеним китњастим изгледом, сматрајући управо овакав начин побожности и преданости статуи Богородице скрнављењем њеног лика. Овде можемо назрети и Перес Галдосово прикривено испитивање поступака верске институције према фигурама које репрезентују носиоце хришћанске религије, и уједно осуду у обликовању светиња које „крцате елементима најлошијег укуса“ (Перес Галдос, 65) добијају гротескни изглед.

Овом противтужбом Пепе Реја у наративном истражном поступку Доња Перфекте и Иносенсија повећава се број ставки осуде – осуђује се као уметник који свечаност даје чулима, „...а душу нека ђаво носи“ (Перес Галдос, 66). Крајња тачка осуде јесте поклоњеност ђаволу, услед припадања свету другачије норминих закона. Након овако спроведеног прикупљања доказа, прелази се на организовање казнено-поправног круга за Пепе Реја. Антагонијским премисама извученим из фанатичке хијерархије и законика, пришло се исто таквом антагонијском и фанатичком крајњем суду, према којем свака разлика и сви Други светови морају бити подвргнути исправљању и дисциплинској мери. Свака кривуда природе у односу на идеолошки конструисани лењир исправности, мора бити за њега причвршћена, како би се на крају обликовала њему налик. Тако Пепе Реј мора или подлећи, или отићи.

### Доношење пресуде

Покушај предузимања дисциплинских мера почиње организовањем времена оптуженог, или дисциплинског објекта. Фуко је скренуо пажњу да је економисање животним временом начин успостављања власти над људима (1997:

158). Управо тако почиње први покушај дисциплиновања Пепе Реја – задржава се у кући Доња Перфекте, окружен је истим кругом људи, оптерећен је парницама на рачун свог имања, не стижу му писма и бива разрешен дужности са пројекта Министарства пољопривреде на којем је био ангажован. Ипак, све ово развија се у природном току, под велом судбине, док је у стварности низ одлука кспроведен од стране Доња Перфекта у договору са својим исповедником Иносенсијом. Тако Перес Галдос уједно и разоткрива праве целате, а са друге стране и праве жртве у друштву.

Уз све то, Пепе Реју јесте дозвољено кретање, али сваки тренутак његовог живота у Орбахоси испраћен је нечијим погледом, јер он је сада постао део јавног простора. Потпуно је расветљен, изложен погледима и тумачењима људи, али уједно и њиховој осуди. Тако је у Перес Галдосов наратив укључен систем јавног надзора, који и бива дискурзивно представљен: „Пратимо све што раде комшије и с таквим системом надзора јавни морал одржава се на завидној висини“ (Перес Галдос 2007: 108). Овде се укључује позиција доушника у кривичном процесу против Пепе Реја, јер се сазнаје да је постао део „лошег друштва“ – одлази у Казино, стиче за пријатеља градског Дон Хуана, одлази „усред бела дана“ (Перес Галдос 2007: 108) у кућу маргинализованих девојака Троја, у покушају дисциплиновања тражи се оправдање за учињене радње, деноминирание као кривичне.

На овом месту, Перес Галдос непосредно окреће светло, и улогу иследника поверава Пепе Реју, који сам заступа ауторов глас. Проникнувши у притајене радње којима се од његовог доласка служи Доња Перфекта, Пепе Реј започиње иследнички дијалог: „... љубазним речима, пекли сте ме на тихој ватри; подигли сте мноштво тужби против мене, кријући се у сенци; сменили сте ме са службене дужности коју сам имао; срозали сте ми углед у граду; избацили сте ме из катедрале...“ (Перес Галдос 2007: 143). Након овог покушаја извлачења признања, након неверице, суза и закљичања, Доња Перфекта признаје злочине, оправдавајући их добром намером. Баш тада, када бива изазвана и раксринкана, показује нам се права улога Доња Перфекте – улога судије. Управо у овој епизоди ислеђивања следи прва пресуда: љубав њене ћерке и Пепе Реја је забрањена. Треба нагласити да је љубав у роману преостала једино као мотивација Пепе Реја да остане у Орбахоси упркос дисциплинским мерама којима је био подвргнут, а њено неиспуњење заправо представља непомирљивост два историјски поларизована света.

Ислеђивању Доња Перфекте, следи буђење звери, како гласи наслов 21. поглавља (¡Desperta, ferro!), којим се идејно у наратив романа интегрише ратни усклик средњовековног плаћеничког војног одреда Алмогавара. Ставивши Доња Перфекту и исповедника Иносенсија у центар ове идеје, Перес Галдос врши имплицитну осуду верског фанатизма и ретроградног традиционализма. Осуда Пепе Реја од ове тачке романа постаје јавна и директна, и уједно озбиљнија. Говорећи о озбиљности сукоба између тетке и братанца, метафорички између традиције и модернитета, Доња Перфекта појачава неопходност казне и истребљења узурпаторског Другог, рекавши: „Реч је о хришћанима и Маварима!“<sup>2</sup>. Дакле, узимањем јавне правде у руке треба уклонити супарника. На крају романа, Доња Перфекта и доноси крајњу пресуду: „Кристобале... убиј га!“ (Перес Галдос 2007: 232), након проналажења Пепе Реја на њеном поседу. Треба претходно истаћи да

2 На шпанском израз: “cuestion de cristianos y moros” има значење “горуће питање”, а потиче из периода великих етничких чистења Шпаније у 15. веку, са циљем превладавања Шпаније као католичке земље.

је ова пресуда антиципирана библијском алузијом на Понтија Пилата, директним приписивањем његових речи у тренутку пресуђивања Исусу Христу, исповеднику Иносенсију<sup>3</sup>: „Ја перем руке.“ (Перес Галдос 2007: 215).

\* \* \*

Као што смо претходно навели, стављајући кривицу у табор традиционалиста који у свету романа преузимају улогу иследника и судије, роман *Доња Перфекџа* представља дијалектичко истражно расветљавање. У контексту романа иследник јесте традиционализам праћен фанатизмом као својом последицом. Међутим, сваки корак њиховог истражног поступка јесте осветљен од стране аутора, те ауторова намера јесте истраживање традиционализма и осуђивање верског фанатизма, скривајући идеологију либерализма, модернитета и рационализма. Ако према речима Монтесиноса, роман за Перес Галдоса јесте архива материјала сакупљеног по градским и сеоским улицама, кућама, приватним и јавним просторима, које попут микроорганизама треба расветлити, проучити и обојити (Монтесинос 1982, 486), онда можемо посматрати Перес Галдоса у улози иследника целокупног шпанског друштва 19. века. Роман као трагање за истином у реализму Перес Галдоса поприма облике истражног поступка и „лова на мрак“ који заступа просветитељство, у жељи да се обрачуна са сваким „црним облаком“ и сенкама средњевековних шпанских институција.

#### Листа референци:

- Бошковић 2004: Д. Бошковић, *Иследник, сведок, прича: истражни поступци у Пешчанику и Гробници за Бориса Давидовича Данила Киша*, Београд: Плато.
- Вирилијо 1993: П. Вирилијо, „Јавна слика“, *Машине визије*, Нови Сад: Светови, 54–73.
- Кардона 2003: R. Cardona, „Introducción“, *Doña Perfecta*, Madrid: Cátedra, 13–63.
- М. Савала 1982: I. M. Zavala, „Características generales del siglo XIX“, у: J. M. Díaz Borque (ред.), *Historia de la literatura española*, vol. III, Madrid: Taurus Ediciones, 308–345.
- Монтесинос 1982: J. F. Montesinos, „Galdós en busca de la novela“ у: I. M. Zavala (ред.), *Historia y crítica de la literatura española. Romanticismo y realismo*, al cuidado de Francisco Rico, vol. V, Barcelona: Crítica, 482–486.
- Педраса Хименес, Родригес Касерес 1983: F. B. Pedraza Jiménez, M. Rodríguez Cáceres, *Manual de literatura española*, vol. VII, Navarra: Cenlit Ediciones, 586–590.
- Перес Галдос 2003: В. Pérez Galdós, *Doña Perfecta*, Madrid: Cátedra.
- 2007: -----, *Доња Перфекџа*, превела Биљана Буквић, Београд: Клио.
- Родригес Марин 1982: R. Rodríguez Marín, *La novela española en el siglo XIX*, Madrid: Editorial Playor, 27–96.
- Рубио Кремадес 2001: E. Rubio Cremades, *Panorama crítico de la novela realista-naturalista*, Madrid: Castalia, 316–318.
- Фуко 1997: М. Фуко, *Надирати и кажњавати*, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.

3 Име исповедника Иносенсија (*Inocencio*) је ауторова семантичка игра по питању злочина и кривице, будући да исповеднику даје име које би преведено на српски значило „невин“.

## EL FOCO DIALÉCTICO INVESTIGADOR DE ESPAÑA DEL SIGLO XIX EN LA NOVELA *DOÑA PERFECTA* DE PÉREZ GALDÓS

### Resumen

Obra literaria de los escritores realistas se nos revela como un medio de investigación social e ideológica en los momentos de refracciones históricas. El realismo español de la segunda mitad del siglo XIX se adapta a estas tendencias de literatura europea, por lo que se puede tomar como un punto de partida para la investigación de conceptos culturales vigentes dentro de la nación española. La imagen de una España ideológicamente dividida está presente también en un plan literario de uno de los escritores realistas más reconocidos de España – Benito Pérez Galdós, lo que vamos a tratar en el presente trabajo, y específicamente en la novela *Doña Perfecta*. Por lo consiguiente, intentaremos a indagar en los procedimientos investigadores presentes en la novela, observando el texto como si fuera alegóricamente compuesto de diferentes etapas del proceso judicial, durante el cual la ideología adversaria esta unánimemente condenada. Sin embargo, en el plan extraliterario, o sea fuera del texto, el derecho a sentenciar pertenece al condenado, que pronuncia la sentencia suprema realizada desde su posición de una víctima ideológica. Al final, esto será el lugar donde descubriremos la posición ideológica del mismo autor.

*Palabras claves:* realismo español, procedimiento judicial, panóptico, Pérez Galdós

*Jelica Veljović*

Марина Спасов<sup>1</sup>  
Универзитет у Нишу  
Филозофски факултет, Дејарџман за енглески језик

## ПОСТОЈЕ ТРИ ВРСТЕ ЉУДИ. ОНИ КОЈИ УБИЈАЈУ. ОНИ КОЈИ УМИРУ. И ОНИ КОЈИ ГЛЕДАЈУ.

Овај рад има за циљ разматрање опште прихваћене дефиниције тероризма, као и дела која се често не сматрају тероризмом, иако то јесу. Теза коју подржавају бројни уметници јесте да се иза велике приче о демократији и заштити људских права, у чије име свакодневно бивају почињавани злочини који се са великом лакоћом правдају, крије прича о империји.<sup>2</sup> То је у ствари прича о неправди, неједнакости и материјалистичким нагонима. По овој тези, империје се заснивају на предрасудама и лажима које су нам наметнуте, а имају за циљ дехуманизацију читавих делова људске популације, над којима онда постаје лако и оправдано користити насиље. Борба ових група против опресије и понижавања иронично ће бити означена као бунт и тероризам. Овај рад ослања се на две врсте извора: на филмове и предавања које документују прилике на прагу 21. века, као и књижевна дела које ове прилике критички разматрају. Највише пажње биће посвећено делу „У срцу Америке“ Наоми Волис, из ког је цитат узет за наслов самог рада.

Кључне речи: тероризам, демократија, Наоми Волис, Америка

### Први део - Они који убијају и они који умиру

У својој беседи поводом доделе Нобелове награде Харолд Пинтер тврди: „Злочини Сједињених Америчких држава су систематски, константни, злобни, без кајања, али је мало људи заправо причало о њима. Морате да одате признање Америци.“<sup>3 4</sup> (Пинтер 2005: 14) Оно што је се не сме заборавити су на хиљаде смрти широм САД-а, нарочито ако имамо у виду Афро-Амерички део популације, смрти на оба америчка континента, а затим и многе смрти широм света. Политика убијања нема краја. Али,

„Да ли су се ове смрти заиста десиле? И да ли се оне, у сваком случају, могу приписати спољашњој политици Сједињених држава? Одговор је да, оне се јесу десиле и оне се могу приписати америчкој спољашњој политици. Али ви то не знате. Никад се није десило. Ништа се никад и не дешава. Чак и док се дешавало, није се дешавало. Није било битно. Није било значајно“<sup>5</sup> ( Пинтер 2005: 14)

За овај рад значај лежи управо овде, у заташканим злочинима који никад нису названи правим именом, а то је тероризам.

У свом покушају да истражи дела тероризма, овај рад ће почети анализом проблема са којима су се сусретали Афро-Американци у Сједињеним држава-

1 marina.spasov@gmail.com

2 Џон Пилцер у свом документарном филму „Рат против демократије“ (War on Democracy) уводи нас у крваву причу о америчкој империји, о чему ће више речи бити у наставку рада

3 Сви цитати наведени у раду превод су аутора, у недостатку објављеног превода на српски језик

4 Pinter, Harold, Nobel Prize Speech “Art, Truth and Politics” 2005

5 Ibid.

ма. Наиме, однос према Афро-Американцима током историје може се посматрати као јасан пример тероризма саме америчке владе против ових људи. Иако шира јавност обично не посматра ово као чин тероризма, овај рад ће понудити неколико примера који доказују да дату ситуацију треба тако посматрати.

Дозволићете аутору да Вам скрене пажњу на два примера ужасног односа према људима другачије боје коже, примерима који су упечатљиви не само због њихове суровости, већ и због чињенице да су скоријег датума, односно десили су се дуго након што је срамна институција ропства укинута. Први пример је случај Емета Тила (Emmett Till), четрнаестогодишњег дечака Афро-Америчког порекла, који је био брутално мучен и убијен 1955. године. Пре мање од 70 година, Емет је убијен зато што је звиждао белкињи у Мисисипију. Још страшније је то што је порота од дванаесторице белаца ослободила његове убице, који су касније без имало кајања и срама говорили о убиству које су починили. У дубоко емотивном филму о Емету Тилу, који је режирао Стенли Нелсон (Stanley Nelson), један од чланова Афро-Америчке заједнице каже: „Знали смо да мете напада, а напад на четрнаестогодишњег дечака то је симболизовао.“ Други Афро-Американац говори о овом злочину: „Ово је запањило белу Америку, већина белих Американаца оног времена је говорила-ствари попут убиства Емета Тила су се дешавале давно у доба робства, овакве ствари не припадају нашој генерацији, не дешавају се више у Америци; а ово им је јасно рекло-ово се дешава баш овде, управо САДА!“

Ми још увек желимо да верујемо да су ове страхоте ствар прошлости, али нам садашњост изнова показује да грешимо. 26. фебруара 2012. године, дечак под именом Трејвон Мартин (Trayvon Martin) упуцао је на путу до куће веренице свога оца, у којој је био одсео. Пошто је цивилна патрола сматрала да је сумњив, он је убијен, и то само неколико недеља пре његовог 17. рођендана. Овим се историја опет поновила, показујући да су на жалост људи још увек далеко од тога да од Америке направе дивно место за живот. Уместо тога, људи живе у затвореним заједницама које верују да морају да штите и све доживљавају као потенцијалну опасност, због чега се и дешавају убиства попут Мартиновог. Управо су овакве затворене заједнице предмет оштре критике Наоми Волис (Naomi Wallace) кроз читав њен књижевни опус.

Пре само 50 година група младих људи усудила се да приспита и супротстави се закону Џим Кроу (Jim Crow Laws) америчког југа, тако започевши покрет звани „Јахачи за слободу“ (Freedom Riders). Наиме, јахачи за слободу, људи обе расе, одлучили су да пруже отпор сегрегацији и да се возе аутобусом сви заједно од Њу Јорка до Њу Орлеанса, самог срца америчког југа. Овај историјски догађај, о коме се, као и о сваком непријатном догађају из америчке историје, ретко говори, инспирисао је познатог редитеља Стенлија Нелсона (Stanley Nelson) да сними изузетан филм, под називом „Јахачи за слободу“ (The Freedom Riders). Након што чују дубоко потресне исповести чланова овог покрета, гледаоци бивају приморани да приспитају основне принципе на коме је изграђено америчко друштво „право на живот, слободу и потрагу за срећом“, јер нам овај филм показује да су ова права била резервисана искључиво за белу расу.

Када је аутобус са члановима покрета био нападнут и запаљен у Енистону, једног од дечака који је успео да побегне из аутобуса, бели нападач је упитао: „Да ли си добро?“ само да би га пребио након што је дечак одговорио да је успео да избегне несрећу само са лакшим повредама. Не може а да се не приметити паралела између ове ситуације и става Сједињених америчких држава у њиховој

спољашњој политици-САД приступа страним земљама под изговором да је ту да помогне, док заправо тражи прилику да нападне. Не смемо изгубити из вида и све њене „мировне мисије“ широм света. Једна од жена укључених у овај покрет присећа се: „Оно што ме је погодило је било да су вршишали „Побијте црнци!“ док су држали децу у рукама.“ Речи ове жене сведоче о томе да није чудно што генерације задојене мржњом са таквом лакоћом данас ратују у Ираку и другим земљама широм света. Оно што је изузетно јесте да је оно што је испрва изгледало као иницијатива 12 мушкараца и жена да се исправи друштвена неправда прерасло у читав један покрет од 450 људи вољних чак и да оду у затвор у Мисисипију не би ли се ненасилно борили за исправни циљ. Иронија је у томе што су ови људи заиста послати у затвор где су успели да уче једни од других како се ненасилном путем борити против насиља и неправде. Овај покрет „Јахача за слободу“ показује да људи уједињени заједничким и правичним циљем могу променити читаво друштво на боље.

Овај значај „малих“ људи и њихових дела против друштвене неправде Наоми Волис итекако добро разуме. У једном од интервјуа које је дала за Гардијан<sup>6</sup>, она је рекла: „Ја сам оптимиста, љутити оптимиста. Мале ствари које сви ми можемо да урадимо; то ми је довољно. Ја не тражим циљеве или победе; моја историја је дужа од тога.“ (Волис 2007) Како је сама рекла, она се бави социјалном неправдом, расизмом; она је та која даје глас онима које друштво не чује или једноставно занемарује. Стога није чудно што је у својој драми „Ствари сувих сати“ (Things of Dry Hours) створила лик Тајса (Tice), Афро-Американца који у једној руци држи Библију, а у другој Манифест комунизма. О писању ове драме она каже:

„Док сам писала ову драму, била сам заправо свесна да сам ја бели писац који пише о црним ликовима и да морам да пишем против свог мозга и против ума који се кува у расизму од рођења. Све време сам морала то да мењам. Ради се о свесности и о томе како расизам делује тајно: то је оно што Џејмс Болдвин (James Baldwin) назива „лаж беле расе“ и то да бели људи имају карту. Бела кожа није само биологија, она је карта моћи, а мене интересује како су бели људи умањени нашим несвесним расизмом.“ (Волис 2007: 1)

Нису само припадници црне расе ти који пате због страшног третмана којем су подвргнути, већ је и људскост беле расе умањена овим страхотама. Нешто слично овоме је рекао и сам Џејмс Болдвин. По његовим речима: „Све док мислиш да си бео, за тебе нема наде.“ Ова реченица узета је као епитаф драме Наоми Волис. У прегходно поменутом интервјуу, она наставља: „Као белог писца, мене не интересује бело позориште. Ја желим позориште које све укључује. Ја не желим да пишем само за белу публику. Свесна сам да ми је примарно привилегијом класе и беле расе омогућено да постанем писац. Сматрам да је ослобађајуће испитивати своје привилегије и одлучити у складу са тим.“ (Волис 2007:1) Кроз своје радове, испитујући дате јој привилегије, Наоми нам помаже да видимо боље, охрабрује нас да погледамо кроз огромну таписерију лажи.

Лаж беле расе је можда опаснија од свих других, јер дозвољава онима који у њу поверују да нађу оправдање за своје нечовечне поступке и да виде људе друге расе, боје коже и вере као „Другог“, као „Непријатеља“. Ову је лаж америчка влада толико пута поновила, да је неким ова лаж почела звучати као истина. Током историје, ову су лаж примењивали на Афро-Америчку популацију, не би ли је касније проширили на скоро све народе овог света. Она је дала оправдање САД-у да

6 <http://www.theguardian.com/culture/2007/feb/06/lyngardner.features11>

се укључи у ратове широм света, под изговором да чини добро, док је заправо за себе згртала профит и корист.

Ову је идеју изложио Стив Тешић у есеју „Нигеризација-Све не само милостиња почиње код куће“ (Niggerization-Everything not just Charity Begins at Home)<sup>7</sup>. Он нам казује суштину: „Прави проблем са којим се суочава данашњи свет је нигеризација коју спонзорише Америка и која дели читав свет на два тора: на добре беле људе као што смо ми са нашим лепим МекВредностима и на њих, на оне који не желе да буду попут нас, на нигере света.“ (Тешић 2007) Тешић храбро наставља своје објашњење овог стравичног процеса:

„Принцип и примена нигеризације су веома једноставни. Овако се то ради. Означите људско биће или милионе људских бића као нељудска. Када вас „они“ повреде ничим више до својим присуством на овој планети, то је злочин. Када их убијамо, или им обележимо животе проклетством и уништењем то не само да није злочин, то није чак ни догађај.“ (Тешић 2007:1)

Није тешко наћи примере овога широм света, дуга је листа народа и нација који су кандидати за нигеризацију. Оно што је за Тешића „нигеризација“ Еме Сезер (Aime Cesaire) је годинама пре назвао „Опредмећивање“ (thing-ing)

Сличну перспективу Тешићевој, Еме Сезер изложио је у својој књизи „Разговор о колонијализму“ (Discourse on Colonialism). Ово дело први пут објављено 1955. у Француској, дубоко је утицало на генерације мислилаца и активиста у борби за ослобођење у Африци и Латинској Америци. 20 година касније, када је дело објављено по први пут на енглеском језику, инспирисало је нову генерацију која је учествовала у борби за људска права и у анти-ратним покретима. Додајући до истога закључка као Тешић, Сезер елоквентно описује брутални утицај капитализма и колонијализма и на колонизатора и на колонизованог. У свом делу он разоткрива противречности и лицемерје који су имплицитно присутни у западњачким идејама о „наплетку и цивилизацији“ приликом сусрета са „дивљацима, некултурнима и примитивнима“. Он примећује: „Цивилизација која користи своје принципе за превару и обману је цивилизација која умире.“ (Сезер 1972: 1) Та цивилизација умирала је 50их година прошлог века када је он написао ове речи и још увек умире. „Не почиње прво глава цивилизације да труне, већ срце“ (Сезер 1972: 9), а какво је срце западне цивилизације читалац ће просудити на основу драме Наоми Волис „У срцу Америке“. Иако је Еме Сезер написао „Разговор о колонијализму“ пре више од пола века, проблеми на које он упућује овим делом још увек постоје. „Европа се не може одбранити. Очито је то оно што амерички стратеги шапућу једни другима.“ (Сезер 1972: 1) Сезер се руга опште присутној бризи за безбедност, јер схвата где се права опасност крије, „Оно што је озбиљно јесте да се „Европа“ морално не може одбранити.“ (Сезер 1972: 1) Баш као што Наоми Волис у њеном есеју „О писању као трансгресији“ (On Writing as Transgression) инсистира да почнемо критички све да преиспитајемо и постанемо опасни грађани, Сезер такође од нас захтева:

„Основна ствар је видети јасно, мислити јасно, то јест, опасно-и јасно одговарати на наивно питање: шта је, у основи, колонијализација? Да се сложимо око онога што није: Нити је евангелизација, ни дело човекољубља, нити пак жеља да се помере границе незнања, болести и тираније, ни кораци предузети у циљу ширења Божје славе или покушај ширења владавине закона.“ (Сезер 1972: 2)

7 <http://www.srpska-mreza.com/tesich/atHome.htm>



Еме Сезер инсистира: „Једнако је битно да деколонизујемо наш ум, наш унутрашњи живот, у исто време док деколонизујемо друштво.“ (Сезер 1972: 32), а то је управо оно што Наоми Волис покушава да покаже својим уметничким радом.

Једном када отворимо очи и успемо да деколонизујемо свој ум постаћемо сведоци онога што америчка влада ради својим грађанима, и онима који су Афро-Америчког порекла као и сиромашним белцима, те нас њени поступци широм света неће ни мало изненађивати. С једне стране, постоје примери када америчка влада ради у тајности да постигне своје циљеве, циљеве који су чисто материјалистички и егоистички, и са друге стране, постоје такви примери, када она делује отворено, промовишући „Амерички начин живота“ и ширећи „демократију“. Било како било, у основи и једног и другог лежи експлоатација и уништење људскости.

Као илустрацију свега до сада реченог навешћемо оно што се десило у Гватемали 1950. У Америци је Гватемала била позната под погрдним називом република Банана, зато што је Јунајтед фрут компанија (United Fruit Company) контролисала узгој банана и предуго експлоатисала ову земљу. Када је нова демократски изабрана влада Гватемале увела одређене промене не би ли побољшала положај својих становника, америчка влада је у овоме видела претњу америчкој демократији и америчком начину живота, те је организован државни удар. Ова земља је проглашена за комунистичку, а пропагандне кампање су припремале америчку јавност да посматра бомбардовање Гватемале као ослобађање државе захваљујући борцима за слободу и демократију. Ово се показало као изузетна формула за постизање циљева америчке владе, која је касније коришћена у бројним земљама које су се дрзнуле да покажу непослушност. Након што је законски изабрана влада свргнута, амерички председник Никсон (Nixon) рекао је приликом посете Гватемали: „Ово је први пут у историји да су људи збацили комунистичку владу. Под вашим вођством, уз подршку грађана, Гватемала ће ући у нову еру просперитета за људе, и слободе за људе.“

Збацивање демократски изабране владе и уништавање економије једне земље које је тако успешно спроведено у Централној Америци, наставља се у годинама које следе широм Латинске Америке. О овоме је говорио и Џон Пилџер (John Pilger) у својој документарној драми „Рат против демократије“ (War on Democracy). По његовим речима: „Филм нам казује универзалну причу, анализирајући и откривајући, кроз жива сведочења, причу о великој сили иза њених митова. Он нам допушта да разумемо праву природу такозваног рата против тероризма.“ (Пилџер 2007) Да би нас натерао да увидимо лажи иза мита о влади народа, за народ и народу Пилџер нам показује шта се заиста дешавало у земљама попут Венецуеле, Чилеа, Сан Салвадора, Боливије, да поменемо само неке.

Једна у низу од земаља за демократско преваспитавање била је и Чиле. Председник Чилеа, Салвадор Аљенде (Salvador Allende) дрзнуо се да у својој земљи сагради демократски систем који ће бити праведан и једнак за све, и који ће преузети контролу над економијом. Неопростиво је било и то што је Чиле, под управом Салвадора Аљендеа, постао инспирација за све друге земље Латинске Америке. Један од Чилеанаца сведочи: „По први пут су људи имали достојанство, али ми нисмо разумели колико је то било опасно.“ По већ примењиваном обрасцу, ови људи ће, као и људи из Гватемале, научити лекцију да је никад не забораве. По опробаном рецепту, организован је државни удар, а уз подршку Вашингтона, генерал Пиноче (General Pinochet) је преузео председничку фотељу. Оно што су Чилеанци претрпели под Пиночеовом владавином, може благо бити названо кр-

шењем основних људских права. У току самог удара, Пиноче је послао бомбардере на председничку палату. То је било 11. Септембра 1973, датум који ће 28 година касније показати сву иронију коју у себи крије.

Управо је овај датум познати редитељ Кен Лоач (Ken Loach) одлучио да комеморише у свом доприносу филму о 11. септембру. Групи од једанаесторо познатих редитеља пружена је прилика да дају свој једанаестоминутни допринос филму посвећеном 11. септембру. Са нескривеном критиком, Кен Лоач прави паралелу између 11. септембра 2001. у Америци и истог датума 1973. године у Чилеу, који за разлику од прво поменутог датума никада није постао дан жалости за жртве тероризма.

„За разлику од убијених у Њу Јорку и Вашингтону, људи које је ЦИА убила у Чилеу су наводно добили шта су заслужили, зато што је политички некоректно и недопустиво називати оно што ЦИА ради тероризмом. Уместо тога, учешће Сједињених држава назива се „хуманитарним интервенцијама“, „ослобођењем“, активностима предузетим у циљу ширења слободе, демократије, правде и једнакости, итд, итд.“ (Богова Седлар 2003: 132)

Током Лоачових једанаест минута, избеглица из Чилеа присећа се објаве америчког државног секретара Хенрија Кисинџера (Henry Kissinger): „Не видим зашто бисмо требали да се држимо по страни и допустимо земљи да постане комунистичка због њене неодговорности са сопственим људима.“ Још једном бивамо уверени да ће „Влада Сједињених држава да интервенише кад год одлучи да је интервенција у националном интересу. И због интереса је и ова влада интервенисала, само ти интереси нису били безбедносни већ финансијски. Обраћајући се Америчком гледаоцу, Чилеанац наставља причу: „Наша демократска одлука, наши гласови нису били битни, тржиште, зарада се важнији од демократије. Од тог тренутка наш бол и ваш бол је легализован!“ Исход овог легализованог бола био је геноцид-више од 30 000 људи било је мучено и убијено у концентрационим логорима широм земље, чак је и стадион у Сантијагу претворен у један такав објекат. Ове логоре водили су војници који су били питомци такозване Школе Американаца у Сједињеним државама (The School of Americans in the USA). Званичан опис ове школе је да је она једва нешто више од извиђачког кампа, који промовише америчке вредности, као што је поштовање људских права. Заправо, оно што се тамо учи су разне технике испитивања и мучења, тако да се ова Школа Американаца с правом назива Школа убица (The School of Assassins).

У свом једанаестоминутном доприносу филму о 11. септембру, Лоач преиспитује америчку дефиницију демократије, и спретно преноси поруку да Америка подржава, спроводи, промовише и зарађује на насиљу, а налази да је насиље увредљиво само када јој се као бумеранг врати, као 11.09. Исто је, само користећи мало другачију терминологију, рекао и свештеник Џеремаја Рајт (Reverend Jeremiah Wright), који за себе каже да је „црн без стида и Хришћанин без извињења“. У својој проповеди<sup>8</sup> након 11. септембра он тврди како све дође на наплату. Он храбро проповеда својој конгрегацији:

„Узели смо Африканце из њихове земље да бисмо живели лагодно, и држали смо их у робству и страху. Тероризам! Бомбардовали смо Гренаду и убили недужне цивиле, бебе, цивилне циљеве. Бомбардовали смо црну заједницу у Панами касетним бомбама и побили ненаоружане тинејџере и децу, трудне мајке и вредне очеве. Бомбардовали смо Гадафијев дом и убили му дете. Бомбардовали смо Ирак. Убили смо

8 <http://jeremiahwright.com/2011/12/americas-chickens-are-coming-home-to-roost/>

ненаоружане цивиле који покушавају да преживе. Бомбардовали смо фабрику у Судану да наплатимо напад на нашу амбасаду. Убили смо стотине вредних људи, очева и мајки који су отишли из својих домова, не знајући да никада више неће да се врате кући. Бомбардовали смо Хиросиму! Бомбардовали смо Нагасаки, побили смо их више него оних хиљаду у Њу Јорку и Вашингтону, а нисмо ни оком трепнули! Децу на игралишту, мајке које су чекале децу из школе, цивиле-не војнике-људи који су желели да живе дан за даном. Подржавали смо владин тероризам против Палестинаца и црних Јужно Африканаца, а сада смо огорчени? Зато што су нам ствари које смо радили преко океана сада дошле на кућни праг! Све дође на наплату! Насиље рађа насиље! Мржња зачиње мржњу и тероризам зачиње тероризам!“ (Рајт 2011: 2)

Није чудо што је Рајта већина индоктринисаних амричких грађана осудила, јер нису могли увидети да је земља способна да чини велике ствари може бити способна за велику суровост. Међутим, када се ова суровост одбије назад попут каквог бумеранга, онда је она окарактерисана као тероризам.

Као и Кен Лоач и Церемаја Рајт, и многи позоришни уметници желели су да отворе очи јавности и упуте људе у позадину 11.09. У новембру 2001., мање од два месеца након немилог догађаја, група извођача из Њу Јорка организовала је уметничку мрежу „Одбиј и Одупри се“ (Refuse & Resist) која је припремала позоришну ноћ под називом „Замисли Ирак“ (Imagine Iraq). Да се благо изразимо, у датим околностима то је било храбро. Једна од уметница укључених у пројекат била је и Наоми Волис, која је о овоме рекла: „Неки од нас су изабрали да се повежу са проблемима који се дешавају у САД-у, уместо да пишу о Ираку. Када се уметници и јавност нађу, има више могућности за дебату и преиспитивање, и активну размену идеја. Видим позориште као место отпора: оно је живо и непосредно као и проблем којима се драме баве.“ (Волис 2001) Оваква врста отпора присутна је у многим примерима које се могу наћи у другом делу овог рада.

## Други део

### Убијање, умирање и гледање „У срцу Америке“

Већ на самом почетку драме срећемо се са девојком арапског порекла која покушава да нађе свог брата Ремзија и сазна истину о томе шта му се десило током службе у Ираку. Не покушава само она да нађе неког, Лу Минг (Lue Ming), дух жене која је умрла у Вијетнаму, покушава да нађе свог мучитеља, поручника Калија (Lt Calley). Док ове жене трагају за својим одговорима, пред читаочевим очима одвија се прича која нас учи о свом безумљу рата. Ми као публика схватамо која се истина крије иза ратова, у коме људи не само да физички нестају, већ што је много горе, њихове душе умиру. У делу који следи размотрићемо неке од проблема на који нам Наоми Волис указује овом драмом, као што су проблеми расизма, истине иза рата и механизам рата.

### Расизам и осећај припадности

Оно што схватамо читајући драму Наоми Волис јесте да све почиње код куће, у самом срцу Америке, где људи не живе амерички сан, већ покушавају да преживе ноћну мору. Земља са мисијом одбране других земаља и ширењем демократије, у својој сржи носи расизам, а њено срце, како би Сезер то рекао, трули. Ремзи и Фероуз (Remzi and Fairouz), амерички грађани не успевају да нађу место за себе у овој огромној земљи због њиховог арапског порекла. Њих двоје се на потпуно различит начин носе са проблемом расизма коме су подвргнути.

С једне стране, Фероуз се не срами свог порекла, иако је због њега веома патила. Она је била жртва злостављања и још увек шепа јер су је деца повредила покушавајући да виде да ли има копито уместо стопала. У очима ове деце она је била непријатељ, „Други“ (The Other), они су је демонизовали, посматрајући је као изданак ђавола. На ово су нас Тешић и Сезер већ упозорили. Док је она преживљавала мучење, њен брат је посматрао, плашећи се да не прође на исти начин. Због свог кукавичлука он проводи читав живот покушавајући да се уклопи, док његова сестра покушава да нађе сопствени смисао не одбацујући ниједан аспект свог бића. Када он саспе оптужбе: „Ти си тако озбиљна. Отвори уста и насмеј се за промену. Некад си то радила, сећаш се? Изађи из куће. Направи журку. Иди у Бургер Кинг на углу и наручи помфит. Ти си Америчка девојка.“ (Волис 2001: 82) он заправо промовише оно што Тешић назива „Америчке Мек-Вредности“ (American MacValues). Она на ове оптужбе храбро одговара: „Ја сам арапска жена.“ (Волис 2001: 83) У драми постоји сцена када она вежба свој ход по мотелској соби, она изнова учи како да хода поносно и у разговору са Лу Минг она по први пут правилно дефинише себе као „Палестињанку-Арапкињу-Американку. Из Атланте.“ (Волис 2001: 79)

Са друге стране, њен брат Ремзи само жели да живи мирним животом америчког грађана, а управо за то не добија прилику. Фероуз на ово има једну паметну опсаку: „Амерички грађанин. Шта је то? Ова влада плаћа оружје којим нас терају из наших земаља.“ (Волис 2001: 92) Ремзи наставља: „Мука ми је до тога да сам увек повлака: Палестинац, празнина између Арапа-Американца. За мене овде има места. Ту где имам пријатеље.“ (Волис 2001: 97) Да иронија буде још већа то су исти они пријатељи који су од његове сестре направили богаља.

Али порекло је битно и не сме бити заборављено: „Родитељи дугују знање о коренима својој деци. Корен мора да зна своје порекло. Ти, сине мој,“ каже Бокслер (Boxler) Ремзију, „си корен који живи у мраку без компаса, немаш представу какво ће дрво израсти из твоје лобање.“ (Волис 2001: 100) Горки су плодови оваквог дрвета. Ремзи свесно одбија да види истину да су његову мајку, као и сестру, обогатили исти људи за које он сада ратује. Он одбија да призна да му је отац убијен „његово лице било је у модрицама. Као да су га ударили пуно пута.“ и он покушава да убеди себе „То је био несрећни случај. Саплео се о љуљане, упао у језерце и удавио се.“ (Волис 2001: 121–125) Да је успео да увиди истину, можда би и сам избегао зли усуд који му се спремао, а речи његове мајке не би постале стварност: „Они ће га убити. Јенкији ће га убити.“

### Истина иза рата

Није тешко увидети праву истину о рату једном када прочитате Наомину драму. Разумећемо праве мотиве борби тек када увидимо да се ослободилачка војска састоји од младих људи као што су Ремзи и Крејвер (Craver). Ремзи, онемогућен да се уклопи у бело друштво, приступа војсци „јер то може да ти пружи осећај тихог поноса“. Крејвер, који је „бело ђубре“<sup>9</sup>, такође је спречен да нађе своје место у друштву, он приступа војсци јер не може да нађе ниједан други посао. Они лажу сами себи да ће овај рат бити велика авантура, али упркос овоме, полако почињу да увиђају истину. Лажи које они себи говоре су нам већ познате: „Ирак је напао суверену државу. То је против интернационалног закона“,

9 White trash – погрдан термин који се у Америци користи за сиромашке и необразоване белце

то је оно што Ремзи понавља. Крејвер говори исту ствар, само другим речима: „Није то ништа лично; нисмо ми овде само да их истерамо из Кувајта, већ да заштитимо наш начин живота.“ „Можда има мана, али га дођавола ваља заштитити!“, слажу се обојица. (Волис 2001: 111-113) Заштита америчког начина живота и забринутост за поштовање закона су одувек били паравани за згртање новца, зато оно што је рађено у Централној Америци није нимало различито од онога што се ради у Ираку, Ирану, Авганистану. Ноам Чомски у „Производњи пристанка“ (Manufacturing Consent) говори о свеопштој истини: „Не постоји западњачка брига за проблеме агресије, монструозности и кршење људских права, ако из тога не може нешто да се заради.“ (Чомски 1992) У другом чину ове драме, након што је увидео од чега се рат састоји, Ремзи пита Крејвера: „Зашто убијамо Арапе?“ само да би добио одговор: „Због љубави? Кажу да је због љубави. Немој рећи да је због нафте. Немој рећи да је због слободе. Немој рећи да је за светску моћ.“ (Волис 2001: 137)

Прича је увек једна те иста, само се имена места мењају, почела је у самом срцу Америке, кретала се преко Јужно америчког континента и проширила се свуда по свету. Дух Ли Минг, која је умрла у Вијетнамском рату, ту је да нас подсети да је сваки рат исти, идеологија и механизам рата се никад не мењају. Како је то Наоми Волис написала: „Рат је са једне стране једноставно питање како да најбоље покидате што више тела за што краће време, и рат нема нужно везе са слободом и ослобођењем.“ Чак и Бокслер, мртва душа поручника Калија, понекад не може да се сети у ком рату се тренутно бори, да ли је у Вијетнаму или у Ираку. Он чак и не може да се сети председниковог имена, мешајући Џонсона и Буша, тако показујући да без обзира ко је на челу државе, историја безумног насиља се понавља.

### Механизам рата

У драми „У срцу Америке“ откривамо и стравични механизам рата које се одвија на следећи начин. Од малена су људи под утицајем индоктринације учени да посматрају друге људе као непријатеље, а против непријатеља се треба борити. Међутим, постоји опасност да временом почнете цео свет да доживљавате као управљен против вас, што води у параноју, а крајњи резултат свега овога, иако избегнете физичко уништење, биће смрт људскости.

Оно што је Тешић назвао „процесом нигеризације“, Наоми Волис је објаснила својим речима. То започиње у раним годинама, са почетком образовања. Бокслер каже: „Мој учитељ терао нас је да седимо у реду, најбела лица била су у првом реду, други и трећи ред су били за оне са мало тамнијим тенем и мелезе, а четврти и пети ред били су за оне тамне.“ (Волис 2001: 119) Ово је, у ствари, расизам и сегрегација на делу од најранијег доба. Деца бивају учена да сви нису једнаки и да су неки важнији од других. Није чудо што таква деца касније израстају у људе као што је Бокслер, немилосрдни убица који се само када рагује осећа добро. Школа је почетак животног процеса индоктринације. Бокслер наставља: „Знаш, ја сам рођен као људско биће. Али не можеш то вечно остати. Мораш да сазриш.“ (Волис 2001: 120)

Очигледно је, бар у западној цивилизацији, одрастање повезано са убијањем. Ремзија је у току регрутације један од официра питао да ли има нешто против одузимања људског живота, а Крејвер, који је очигледно искуснији и стога зре-

лији, каже: „Ако имаш, могао би да сјебеш цео рат!“ (Волис 2001: 83) Вођење ратова и стварање профита зависи од генерација које се не плаше убијања.

Да би помогао припадницима нове генерације, Ремзију и Крејверу, да постају савршени војници система, Бокслер је ту да их подучи. Он их учи како да пронађу бес у себи и да се ослоне на њега. „Војник без беса је мртав војник.“ Иронија је у томе што је бес на који се они ослањају производ истог тог система за који се они сада боре. Он је производ расизма, неједнакости, њихове онемогућености да развију осећај припадности. Они такође бивају упозорени: „Али запамтите, циљ је све и неусмерен бес вам не користи уопште, он је као сива нафта: безвредна без рафинисања. Морате да знате где да га усмерите.“ (Волис 2001: 115–119) Највећа опасност по систем је усмерити бес у праву мету, у срж система који је тај исти бес произвео. Све док верујете у оно што вас систем учи, све док знате ко су вам непријатељи, „Ирачански Арапи, Садамови Арапи“ или ико други у ког систем упери прстом, систем није у опасности, и даље неометано постоји. Фероуз, чије је расуђивање непомућено, каже свом брату: „Кад бих ја ишла у рат са тобом, прво бих пуцала на своје непријатеље, а онда на оне који су их учинили мојим непријатељима.“ (Волис 2001: 98)

Да би наставло са убијањем, које се правда великим речима попут демократије, ослобођења, заштите америчкох принципа и начина живота, људска бића се уместо сабраће морају посматрати као ништа више до неживог предмета. Када Крејвер сахрањује цивилне жртве рата у Ираку, он говори себи: „Крејверу, ти не носиш то што мислиш да носиш. То је само комад дрвета.“ (Волис 2001: 136) У сваком случају, људи се на обе зараћене стране третирају као потрошна роба, као обичне ствари. Због тога је Фероуз речено да јој се брат „изгубио у рату“ као да је и он нека ствар.

Рано започета индоктринација завршава се „убиством душе“. Бокслер, који се борио у више ратова, представља мртву душу поручника Калија. Он каже: „Када сам убио старца и ја сам умро, иако нисам ни глас пустио кад сам умро.“ (Волис 2001: 126)

### **Стварно видети уместо само посматрати**

На срећу, и даље постоје људи који знају да усмере своју креативност на прави начин и да је искористе за свеопште добро, велики уметници попут Наоми Волис. Уместо да делимо људи на оне који умиру, оне који убијају и оне који гледају, ови нас велики умови храбре да видимо алтернативе–не само да посматрамо, већ да заиста видимо, и шта више, да деламо. Мартин Лутер Кинг је рекао: „Наши животи се завршавају оног дана када почнемо да ћутимо о стварима које су заиста битне.“ (Кинг 1963) Дајући глас онима који се обично не чују, ови велики уметници прекидају тишину.

Фероуз каже: „Мој брат је био један од оних који гледају. Да ли је сада од неке друге врсте?“ (Волис 2001: 140) Импликација ових речи нам је веома јасна. Они који само гледају ће у једном тренутку засигурно постати једни од оних који умиру. Прекидање тишине је пут ка спасењу; то је симболичко значење рога који Ремзи шаље својој сестри Фероуз из Ирака. Фероуз шапуће: „Бука“, а Крејвер објављује: „Пробаћу. Можда ме то одржи у животу. Причање о томе ме можда одржи у животу.“ (Волис 2001: 144) Проговарањем о битним проблемима модерног света, као што су изолација, питање моћи, отуђивање, велики аутори одржавају наше душе у животу.

## Литература

- Богоева Седлар 2003: Lj. Bogoeva Sedlar, *On Change Essays 1992-2002*, Nis, Filozofski fakultet, Prosveta
- Чомски 1992: *Manufacturing Consent: Noam Chomsky and the Media*. Dir. Mark Achbar, Peter Wintonick. Perf. Noam Chomsky, Mark Achbar, Edward S. Herman
- Лоач 2002: 11'09"01 September 11 Dir. Ken Loach, (segment "United Kingdom")
- Нелсон 2003: *The Murder of Emmett Till*. Dir. Stanley Nelson, American Experience, Sundance Film Festival
- Нелсон 2011: *Freedom Riders*. Dir. Stanley Nelson, A Production of American Experience
- Пилгер 2007: *The War on Democracy*. Dir. John Pilger. Youngheart Entertainment, Granada Productions. 15 June 2007 (UK)
- Сезер 1972: Aieme Cesaire, *Discourse on Colonialism*, Monthly Review Press: New York and London <http://www.rlwclarke.net/theory/SourcesPrimary/CesaireDiscourseonColonialism.pdf>
- Тешић 2007: S. Tesich, *Niggerization: Everything, not just charity, begins at home*. <http://www.srpska-mreza.com/tesich/atHome.htm>, 23. 6. 2009
- Волис 2001: N. Wallace, *In the Heart of America and Other Plays*, Theatre Communications Group,
- Волис 2007: N. Wallace, *On Writing as Transgression*, paper delivered at York St. John University in England, in collaboration with Palestine and the Center for Excellence at York St. John
- Волис 2010: N. Wallace, *Things of Dry Hours*, Broadway Play Pub

## **THERE ARE THREE KINDS OF PEOPLE. THOSE WHO KILL. THOSE WHO DIE. AND THOSE WHO WATCH.**

### Summary

The paper will challenge the commonly accepted definitions of terrorism by finding and explaining the acts that are criminal, but are never acknowledged as acts of terrorism, even though in their essence they most certainly are. The thesis supported by many artists is that behind the great story of democracy and concern for human rights, in the name of which crimes committed on a daily basis are so easily justified, lays the story of the empire<sup>10</sup>. It is a story of injustice, inequality and purely materialistic drives. According to this thesis empires are based on prejudices and lies. These are enforced and used to dehumanize and objectify whole sections of the population against whom violence becomes easy to perform. The irony is that the violence these groups are subjected to boomerangs back and their struggle against oppression and humiliation is condemned as insurgency and terrorism. In order to illustrate all this, the paper will rely on two types of resources: on films and lectures that document the state of affairs in the world on the turn on the 21<sup>st</sup> century, and also literary works that critically approach these affairs and in revising history and tradition are trying to find the causes of problems. The paper will also provide a thorough analysis of Naomi Wallace's play "In the Heart of America".

*Key words:* terrorism, democracy, Naomi Wallace, America

Marina Spasov

---

<sup>10</sup> John Pilger, in his documentary "War on Democracy" introduces us to the bloody story about the American "empire", in the rest of this paper more will be said on this documentary





Милан Кардаш<sup>1</sup>  
Сомбор

## КВАЗИРЕТОРИКА КРИТИКЕ САВРЕМЕНЕ ЛИКОВНЕ СЦЕНЕ СРБИЈЕ

Основна идеја овог рада садржана је у анализи реторике којом се један део критике савремене ликовне сцене Србије служи и покретању питања о њеној разумљивости, односно неразумљивости. Важно је истаћи да је немогуће обухватити целокупну критику савремене ликовне сцене Србије и као такву је анализирати, већ само њене делове, тако да се не могу изводити ни универзални закључци. Рад не покреће питање о томе шта је уметност, а шта није, у ком смеру се креће, да ли доживљава декаденцију, стагнацију, или је у успону и слично. Не покреће се питање о критици која је вођена идеолошки, маркетиншки, интересно, пријатељским везама и слично. На крају, поставља се питање да ли реторика ликовне критике постаје, или је већ постала – квазиреторика.

*Кључне речи:* ликовна критика, реторика, уметничко дело

### Проблем одређивања критеријума

Савремено друштво доживело је велике промене у свим својим сферама. Прихвативши нове трендове и правила која установљава глобализација, трпећи кризу на пољу економије, морала и духа, ни уметност није могла остати неокрњена и наставити узлазном путањом без великих последица и саплитања. Демократија, која је ушла у сваку пору друштва, постала звезда водиља и путоказ ка успеху, унела је потпуну слободу, која ће ставити печат на готово сва будућа делања и пружити једнаке шансе свима – уметнику, посматрачу и критичару.

Још од времена праисторије, са појавом првих цртежа на зидовима пећина, започете су полемике о „доброј“ и „лошој“ уметности. У најранијем периоду, цртеж је представљао стварност, а објекти на зидовима су приказивани онако како се налазе у природи. Развојем друштва, сама уметност поприма одређене каноне, трендове и моду. Постепено се издваја и субјективизам као битна одлика креативности и оригиналности, чиме се отвара пут уметничкој слободи. Управо је новонастала слобода увела јак тренд спонтаног, креативног израза, без много поштовања класичног приступа приликом стварања ликовног рада. Добија се утисак да је потреба за креативношћу далеко снажнија од потребе за стицањем класичних знања и вештина старих мајстора.

Слобода, субјективизам, креативност и оригиналност могу се посматрати као битне одреднице данашње уметности у најширем могућем смислу. Савремена ликовна критика истиче оригиналност као врло битну чињеницу модерне уметности. Према Квашчеву (1977: 7), оригиналност означава „настанак нечега новог, дотад невиђеног“. Поред дефинисања појма оригиналности, мора се одговорити и на питање када нешто можемо назвати оригиналним. Оригиналност се постиже повезивањем потпуне слободе (мишљења), која се огледа у кре-

<sup>1</sup> kardasko@gmail.com

ативности појединца, и контекста (смисаоне целине) у који постављамо одређени објекат. Чини се да се оригиналност све мање посматра као квантитет једног уметничког дела, односно једна од многобројних његових карактеристика, а све више као квалитет – степен квалитета уметничког дела сразмеран је степену оригиналности истог. Уколико кажемо да субјективизам игра битну улогу у сфери оригиналности и креативности, колико код уметника, толико и код посматрача и критичара, јасно је да се ствара плодно тле за настанак нове уметности у којој је веома тешко одредити критеријуме по којима се једно ликовно дело може сматрати уметничким.

Потреба за слободним изразом је нарочито наглашена у XX веку. Теоретичар и филозоф уметности, Иполит Тен (1955: 15), ову констатацију потврђује, али и истиче да стваралаштво, ма колико било спонтано и слободно, мора да „зависи од одређених услова и подлеже строгим законима, као ветар кад дува“. Упо­ређујући принципе стваралаштва са принципима по којима се одвијају све појаве у природи, закључује се да Иполит Тен жели усмерити пажњу на постојање јасно дефинисаних компонената, које увек морају чинити основу посматране ствари, иако нам можда та посматрана ствар делује хаотично и нелогично. Сходно томе, ликовна уметност и ликовна критика, такође, имају своје базичне структуре којих би се, без обзира на трендове и моду, требало придржавати.

### Основе ликовне критике

Уколико не би постојало критике уметничког дела и процеса настанка истог, целокупно стваралаштво нашло би се пред непремостивом баријером. Управо је критика та која утиче на уметников доживљај света, стваралачку личност уметника, стваралачки процес, формира поље јавног мњења, делује на рецепијента и обликује стварност (Борјев 2009: 502). Критика је у стању да сагледа односе између стања друштва и тежњи уметника који у том друштву ствара, стварајући бројне филозофске ставове. Оваквим деловањем и рецепијент бива стављен у позицију у којој може јасније сагледати различите аспекте уметничког дела – схватити поруку дела, увидети његов значај за друштво, успоставити посредан контакт са уметником и слично.

Разумљиво је да се критика сваког ликовног критичара базира на субјективном виђењу ствари. Ипак, постоји нешто што се може сматрати објективном критиком уметничког дела. Објективну критику можемо посматрати кроз шаблон заснован на очигледности. На овај начин анализирају се радови везани за фигуративно традиционално сликарство. У традиционалном сликарству можемо приметити различита средства ликовног изражавања (форма коју ствара тачка, линија, површина и плоха; светлост и сенка; боја; валер и др.), која су присутна готово на сваком уметничком делу (за разлику од уметничких дела апстракције на којима могу недостајати нпр. светлост и сенка). Мишљења ликовних критичара ће се у већини случајева подударати, бар када је у питању анализа стилских карактеристика уметничког дела фигуративног сликарства. Мотивски јасно дефинисано и просторно одређено, уметничко дело ренесансе бива непосредно разумљиво сваком посматрачу. Захваљујући тадашњем ставу да уметност мора бити „схваћена као подражавање природе по научно установљеним правилима“, посматрач је у стању да искуствено повеже објекте из природе са приказаним објектима на слици (Еко 2004: 178). Наредни ступањ у разумевању и субјективном доживљају уметничког дела јесте познавање свеукупних прилика друштва

и времена у коме је дело настало, чиме се улази у метафизички слој уметничког дела – значење и порука. (Савић 2003:154). Не залазећи дубље у расправу о елементима субјективног доживљаја и стилским карактеристикама, најважније је истаћи чињеницу да се традиционално класично сликарство базира на очигледности мотива, просторној одређености објеката приказаних на уметничком делу и релативно јасној метафизичкој структури, што утиче на непосредно разумевање код посматрача и изношење, могло би се рећи, универзалне ликовне критике, базиране на објективности.

Познати светски ликовни критичари различито анализирају правце у којима би требало усмеравати ликовну критику. Доналд Каспит сматра да је критичар уједно и уметник, јер он, иако интерпретира уметничко дело, ствара „интерпретацију проблема света уметности“ и постаје творца нове метафизике у уметности, а да свака критика мора бити написана „аналитички и резонски“ (Денегри 2006: 179).

Заговорник тзв. ученог сликарства, Итало Муса, негодује непрекидно захтевање увођења иновација у ликовну уметност, сматрајући да се напредак у уметности може и мора остварити кроз познавање технике и технологије, иконографских принципа, симболичких и метафизичких значења и историје уметности (Денегри 2006: 329).

Амерички критичар, Марша Такер, објашњава колико само једна реч ликовног критичара може да утиче на ликовну сцену, говорећи како је током 60-тих година у Америци доминирало становиште једног јединог критичара, Климента Гринберга, који је сматрао да „сликарство напредује ка укидању устаљених форми“ и истицао да „циљ модерног сликарства треба да буде крајња нерељефност, одсуство оптичке илузије и нагласак на правоугаоном облику платна“ (Денегри 2006: 335).

Поводећи се различитим мишљењима и прихватајући оне теорије које је сматрала најпогоднијим, један сегмент критике савремене ликовне сцене Србије изнедрио је реторику чији се квалитет, степен разумљивости и намена доводе у питање.

### Ликовна критика у Србији

Прихватајући западњачке (првенствено америчке) модернистичке тенденције и општу комерцијалну културу, српско сликарство XX и XXI века почиње да одступа од озбиљних и важних тема, врхунског сликарског заната и класичне фигурације, што га чини све више тривијалним и баналним, када се упоређи са класичним сликарством. Јасно је да долази до потребе за објашњењем уметничког дела оваквог сликарства и готово правдања његовог постојања од стране ликовне критике, која се служи реториком чије разумевање изискује додатно тумачење.

Проматрајући савремену ликовну сцену Србије, приметимо да не постоји институција која организује и даје подршку ликовним критичарима. Они су препуштени себи. Треба имати у виду да се ликовни критичари, у једном оваквом систему, максимално труде да истакну уметничко дело, неретко истичући и промовишући себе, што је донекле разумљиво. Критичари су постали и писци, филозофи, песници, књижевници, који стварају есејска дела и филозофске студије. Уз помоћ конгломерата стручних термина и апстрактних појмова, ликовна критика и ликовни критичари као да покушавају убедити посматрача да је нера-

зумљиво-квалитетно, бизарно-прихватљиво, језиво-реално и на тај начин пронаћи адекватан изговор помоћу ког свакој накарадности могу придодати епитет уметничког. Неретко се добија утисак да ће сваки посматрач, био лаик или не, добити оштру осуду од стране критике уколико потврдно не климне главом на сваку њену реч и суд.

Говорећи о стваралаштву Милана Блануше, ликовни критичар Срето Бошњак (Бошњак 1998: 257) наводи како се овај уметник „постепено уздигао до једног критичког и ауторитативног става, који и цртежу и слици даје карактер аутономне пластичке чињенице“. Исти критичар анализира сликарство Жарка Вучковића, увиђајући да линија на сликама има „карактер чисте метафизичке конструкције која једним својим краком припада пластичкој суштини ликовног језика, а другим идеји о универзалности апстракције“, док се кроз форму слика „враћа самој себи, својој историји и својој функцији открића садржаја све угроженије хумане димензије света“ (Бошњак 2012). Описујући динамику људске фигуре на цртежима Ненада Недељкова, Сунчица Ламбић износи своје виђење о јачини покрета, грча и ослобађању „мучног положаја који је (фигури) наметнут“, истичући како је „човек у потпуности поништен у симболичком смислу, али ипак наставља своју егзистенцију у поретку чистог искуства“ (Ламбић 2005). Даље, Срђан Марковић износи критички став о комуникацији сликара Момира Кнежевића и завичаја, где је завичај приказан „у процесу транспозиције хроматских пулсација визуелног материјала у представи његове духовне слике“ (Марковић 2012).

Сагледавајући поједине делове ликовне критике који нису извађени из контекста, намећу се различита питања. Каквим се језиком савремена критика служи и колико је разумљива, односно неразумљива? Кома је намењена – обичном човеку и посматрачу, уметницима, критичарима, филозофима и докторима наука? Да ли она треба да оправда постојање уметничког дела? Да ли је могуће визуелизовати ликовни рад и стваралаштво уметника на основу речи ликовне критике?

Анализирајући критику савременог фигуративног сликарства у Србији, примећујемо сасвим другачији приступ. Према речима Дејана Ђорића, рад сликара Дамира Савића обележен је „истраживањем видова реалистичког сликања... тако да се насликани приказ оптички изоштрава тек када се посматрач одмакне од платна“ (Ђорић 2008: 31). Такође, исти критичар описује слике Срећка Радловића као сликара мртве природе, композиционо веома промишљене, коју карактерише сталожен и смирен израз, типичан за старе холандске мајсторе (2008: 186). Сликарство Предрага Радовановића описано је директно и очигледно – „Радовановић приказује човеку разумљив вид лепоте... У сликарству највише долази до изражаја права природа коња, који није ни тркачка ни радна, већ племенита животиња у којој човек препознаје оно најбоље у себи“ (2008: 138). Ликовна остварења наведених уметника базирају се на лако разумљивом и уочљивом мотиву, блиском посматрачу. Рекло би се да је сврха ликовне критике да „потврди информације“ које и сам реципијент може препознати, посматрајући слику.

Поред традиционалног приступа, у српском сликарству су прихваћене и основе америчке авангарде. Смисао се све више губи (на чему се инсистира), што доводи до стварања нове концепције, чија логика настаје у тренутку када се дође до потпуног бесмисла. Таква је уметност „уништи да би створио“, „мање је више“ и слично. Један од примера јесте сериграфија Ворхолновог портрета који се умножава у недоглед и тиме прави празнину у свести као одговор на празнину света

(Клер 2006: 76). Јасно је да ликовна критика мора приступити на специфичан начин оваквом виду стварања и новим концептима уопште.

Ликовна критика XX, а нарочито XXI века нуди најневероватнија тумачења уметничких дела ликовног стваралаштва, саставља романе којима прониче у суштину и истиче оно најсуптилније. Поставља се питање каква је то уметност коју треба толико тумачити? Да ли су речи постале битна карика између посматрача и уметничког дела? Да ли уметничко дело постаје неразумљиво посматрачу? Да ли је реторика уметничке критике постала квазиреторика, чији је главни циљ да убеди посматрача да бесмислено поседује смисао, да је ружно-лепо, па чак и да је непостојеће-постојеће? Многи ће рећи да је управо овакав приступ уметности потребан – створити уметност без стега које сужавају поглед; осмислити уметност без много ликовних елемената, где мисао и реч имају више простора да делују слободно.

Очигледне примере претходних тврдњи лако ћемо уочити уколико направимо осврт на ликовне критике београдских Октобарских салона и представљене радове. На фотографијама великог формата уметника Бориса Михајлова приказани су бескућници „спремни за сваку подлост“. Ликовна критика сматра да ови радови говоре о „сиротињском простору где нико не размишља о избору ципела или кобасица, где не постоји понуда од 99 центи и где је ниво конзумирања деградиран на ниво излучевина“. (Ротенберг 2004). Кроз следеће остварење, уметник Влатко Гилић путем видео записа показује припреме за клање стоке на традиционалан начин, не приказујући сам чин, већ оштрење ножева и прање крви помоћу кофе воде. Према ликовној критици, порука гласи да је „од почетка до краја све нехумано, нехигијенски и противно европским нормама – нема шансе за одржање у Новој Европи“ (Ротенберг 2004). Рад уметнице Розе Ел Хасан нас уводи у крвоток и приказује ток течности „од шприца до вене“ путем видео записа. Ликовна критика објашњава да је у питању „улазак у простор тела и његове физиологије заједно са целокупним тржиштем, европским и глобалним, на коме се све ређе може срести храна која није генетски модификована“ (Ротенберг 2004).

Наведени примери не би требало да нас одведу ка давању оцене и суда о смеру којим се уметност креће, нити да поставе питање да ли су описани радови производи уметничког делања, већ да покажу колико је и да ли је рецепијент у стању да протумачи посматрано дело без сугестије ликовне критике, односно да ли ликовна критика може да утиче на истинско схватање поруке дела као смислоне целине код рецепијента.

Дакле, пред нама су три ликовна рада: фотографије бескућника, припреме за клање стоке и пролазак течности кроз крвоток. Врло лако можемо увидети да се описани радови не базирају на вештинама старих мајстора сликарства, класичном умећу сликања и основним ликовним елементима. У први план су стављене апсолутна слобода изражавања, оригиналност и креативност, које би путем субјективног доживљаја требало да пренесу поруку рецепијенту. Приказ бескућника предочава нам јасну ситуацију у којој се друштво налази – маргинализована група људи изузетно лошег социјалног статуса, чији се број повећава, говори о немоћи и незаинтересованости тог истог друштва да свакоме понуди шансу и омогући живот достојан човека. Могло би се рећи да је шира публика у стању прихватања и разумевања ове идеје, јер се уметничко дело базира на очигледности и мотиву блиском искуственим доживљајима (утицај појединих медија у овом погледу има велику улогу).

Приказ припреме за клање стоке и проток течности кроз крвоток износе сасвим другачији концепт и то у облику видео записа. Бизарност и морбидност су карактеристике које се саме намећу, а предочене су непосредно. Алудирње на општу друштвену декаденцију уметници износе директно, без икаквог околишања. Међутим, ликовна критика образлаже ова дела помало неочекивано: најједноставније речено, припрема за клање стоке јесте симбол немогућности опстанка у „Новој Европи“ и непоштовања европских норми, док проток течности кроз крвоток симболише тржиште преплављено генетски модификованом храном (Ротенберг 2004). Тумачење јесте сугестивно и може се повезати са уметничким делом, али се истовремено добија утисак да једна оваква констатација не дефинише посматрани субјекат, већ покреће филозофску и социјолошку расправу о глобализацији, расправу која почиње да се одвија у било ком смеру. Назире се закључак да ликовна критика у овом тренутку поседује „модул“ по коме сваку представу (уметничко дело) може повезати са тренутном ситуацијом, усмерити је ка глобализацији и транзицији, а затим повести филозофске дискусије. На овај начин настају есејски радови – критика ликовног дела постаје критика друштва у посматраном тренутку.

### Слобода бесмисла у књижевној и ликовној критици

Уколико направимо паралелу између ликовне и књижевне критике, могуће је увидети сличне механизме којима се оне служе и тумаче савремена дела уметности.

Анализирајући дело Ежен Јонеска, уочавамо необичан наслов – *Ђелава певачица*. Говорећи о настанку наслова дела, Јонеско наводи како је присуствовао извођењу монолога *Кијавица*, у ком је рецитатор направио лапсус и „плавокошу учитељицу“ преименовао у „ђелаву певачицу“ (Јонеско 1997: 101). Овај моменат се писцу свидео и тако је насловио дело. Како и сам каже, амбиција је била „саопштити савременицима суштинске истине, којих је постао свестан“ (ibidem). Цело дело се базира на читавом низу баналних радњи, речи, ефеката који доводе до апсурда. Даље, наводи се да је „из апсурдне речи исцурео садржај“, дошло је до некаквог урушавања стварности“, речи су постале лишене сваког смисла, из ликовна се испразнила психологија, чиме је створена права слика света (ibidem). Критичар Валери наводи да „дело нема право смисла једног текста – ма шта да је хтео рећи, написао је оно што је написао“ (ibidem). Може се рећи да је и критика овог дела окренута апсурду и да започиње универзалну причу о празнини света у коме живимо. Јонеско каже да комад „није ово или оно, он је истовремено више ствари, он је и ово и оно“ (ibidem).

Повезаност Јонесковог комада, модерног сликарства и ликовне критике огледа се у постојању потпуне слободе и у непостојању предметности (фигурације), чиме настаје слободно сликарство, слободно позориште, слободна уметност, слободна критика. Чак ни сама критика није у стању да изнесе смисао Јонесковог дела, јер наводи да је „написао оно што је написао“, „комад није ово или оно“, „из апсурдне речи исцурео је садржај“ (ibidem), што нам не доноси било какву нову информацију и закључак.

Добија се утисак да се степену апсурда у уметничком остварењу може додати степен апсурда уметничке критике, што ствара коначан смисао бесмисла, који је потпуно прихватљив у простору апсолутне слободе. Чини се да је и апсолутна слобода дошла до тачке апсурда и бесмисла. Она је у овом тренутку у стању да

оправда свако деловање, било оно критичко, уметничко, оригинално, креативно, смислено, или апсурдно.

### Закључак

Уколико се сложимо са тим да данашња уметност садржи врло висок степен провокације, заснован на концепту друштва чије су основе тривијалност, прозаичност, пролазност и хедонизам, поставља се питање да ли можемо уопште говорити о постојању ликовне критике, која ће критички приступити уметности – смислено и разумљиво сваком појединцу. Идући даље, задирући дубље у апсурд и бесмисао, једног дана ћемо доћи до тога да ће и понуђена слобода постати потпуно бесмислена ствар.

### Извори

- Бошњак 2012: С. Бошњак, *Капалоџ слика Жарка Вучковића*, Сремска Митровица: Галерија „Лазар Возаревић“
- Ламбић 2005: С. Ламбић, *Капалоџ слика Ненада Недељкова*, Сремска Митровица: Галерија „Лазар Возаревић“
- Марковић 2012: С. Марковић, *Капалоџ слика Момира Кнежевића*, Сремска Митровица: Галерија „Лазар Возаревић“
- Ротенберг 2004: А. Rotenberg, 45. Oktobarski salon – kontinentalni doručak. <[http://www.oktobarskosalon.org/45/andakat\\_s.htm](http://www.oktobarskosalon.org/45/andakat_s.htm)>. 24.2.2013.

### Литература

- Борјев 2009: Ј. Borjev, *Estetika*, Novi Sad: Prometej
- Бошњак 1998: С. Бошњак, Стваралаштво Милана Блануше, у: С. Миленковић (ред.), *Сунчани сат-часопис за науку, уметности и културу*, година VII, број 8, Сремска Митровица: Културно-просветна заједница Сремске Митровице, 255-262
- Денегри 2006: Ј. Denegri, *Umetnička kritika u drugoj polovini XX veka*, Novi Sad: Svetovi
- Еко 2004: У. Еко, *Istorija lepote*, Beograd: Plato
- Ђорић 2008: Д. Ђорић, *Stvarnost u umetnosti – Uvod u studije realizma*, Beograd: Beoknjiga
- Јонеско 1997: Е. Jonesko, *Pozorište – sabrana dela*, Beograd: Paideia
- Квашчев 1976: Р. Kvašček, *Psihologija stvaralaštva*, Beograd: ICS
- Клер 2006: Ђ. Kler, *Odgovornost umetnika*, Čačak: Gradac
- Мереник 2001: Л. Merenik, *Ideološki modeli: srpsko slikarstvo 1945-1968*, Beograd: Beopolis
- Савић 2003: Д. Савић, *Ликовна култура*, Сомбор: Учитељски факултет Сомбор
- Тен 1955: И. Тен, *Филозофија уметности*, Beograd: Српска књижевна задруга

## QUASI RHETORIK KRITIK AN DER ZEITGENÖSSISCHEN KUNSTSZENE SERBIEN

Die Grundidee dieser Arbeit liegt in der Analyse der Rhetorik, die man heute in einem Teil der Kritik im Bereich der serbischen bildenden Kunst benutzt. Man stellt auch die Frage über ihre Verständlichkeit, beziehungsweise Unverständlichkeit. Wichtig ist es zu sagen, dass es unmöglich ist, die allgemeine Szene der Kritik an der bildenden Kunst in Serbien zu erfassen und eine solche Szene zu analysieren. Es ist doch möglich, sich mit einigen Teilen dieser Szene zu befassen und daraus folgt, dass man keine universelle Beschlüsse ziehen darf. Kein Thema ist hier die Frage, was die Kunst ist und was nicht, in welcher Richtung die Kunst fließt, läuft sie in die Dekadenz, Stagnation, oder ist sie auf dem Vormarsch. Hier ist nicht die Rede über die Kritik, die ideologisch, durch Marketing, Interesse oder durch freundschaftliche Beziehungen geleitet wird. Man stellt die Frage, ob die Rhetorik der Kritik eine Quazirhetorik wird, oder ob sie es schon geworden ist.

*Schlüsselwörter:* Kunstkritik, Rhetorik, Kunstgewerbe

*Milan Kardaš*



Мирослав Ђурчић<sup>1</sup>  
*Крађујевац*

## ИСТРАГА И СКРИВАЊЕ У ВИРТУЕЛНОМ СВЕТУ РОМАНА НЕУРОМАНТ ВИЛИЈЕМА ГИБСОНА

Намера овог рада је да прикаже елементе истраге у роману кроз постхуману стварност коју предвиђа Гибсон. У високотехнолошком друштву долази до жеље за информацијом, а чула бивају предмет информатичког напада. Репресивни системи контролишу грађане, а субверзивне хакерске делатности усмерене су избегавању погледа. Полицијске технике – видети а не бити виђен – користе и одметници од закона, све креативнијим техникама ескивирања истраге. Интернет представља метафору паноптичког имажинаријума свеprisутног погледа. Паноптизам Мишел Фукоа усложњава у савременом добу, па се друштва надзора преиначују у друштва контроле. Тело више није потребно, а простор истраге функционише у виртуелној равни.

*Кључне речи:* киберпанк, паноптикон, контрола, виртуелно, истрага

Научнофантастични киберпанк роман Вилијема Гибсона *Неуромант*, антиципира пост-постмодерну, владавину информација, виртуелне стварности и измештања субјекта у домен софтвера у потрази за онтолошким нечим које ће вештачком интелигенцијом заменити човека. Посткапиталистички човек постаје преточен у матрицу, редукује се на код, на шифру, траг у диспаратној мрежи информатичке свеprisутности која све извесније постаје конститутивни елемент човековог идентитета. Гибсонова визија се обистињује, што је случај и са многим СФ романима који су послужили као инспирација за креирање будућег технолошког пута, те се стварност одвија не само на физичкој равни, већ и у виртуелној, чија супституција реалитета бива живахнијом и опипљивијом од физичке. Хвалоспеви постхуманистичких протежеа о читавању свести у компјутер и синтези човека и машине у киборшком идентитету, могу се довести у питање са једног аспекта који доноси свеопшта дигитализација човека, аспекта тоталитарног паноптизма и тежње за тоталном друштвеном контролом. Није ли политичка и идеолошка позадина постхуманизма (описаног кроз сајберпанк поетику), идеја да корпоратизам кроз перпетуални телеолошки смер ка киборгизацији и унапређењу човека, подвргне човечанство тоталној контроли? Дехуманизација кроз инпутирање технолошких наставака на тело, кожу и чула у циљу радикализације људских потенцијала и превазилажења тржишне конкурентности фасцинира магове технократског поретка, као и појединца чијим подвесним влада ничеовска воља за моћи, али се таква идеолошка парадигма може сагледати кроз жељу за надзирањем читавог система, стварањем друштва контроле. У делу *Постмодернизам или културна логика касног калцијализма*, Фредерик Џејмсон запажа да „наше погрешно приказивање великих комуникационих и компјутерских система представља искривљено сликање нечег другог – читавог светског система данашњег мултинационалног капитализма. Технологија савременог друштва због тога има хипнотизерско и фасцинирајуће дејство и то не

1 miroslavcurcic84@gmail.com

по себи, него зато што изгледа да нуди ефикасан начин да се схвати систем моћи и контроле“ (Џејмсон 2008: 515–516).

Електронска инвазија на човека у роману *Неуроманџи* одвија се инвазијом на чула и свест, а будући да је људска свест и све што појединац доживљава засновано на електромагнетним сигналимa које интерпретира мозак, субјект се може модификовати према жељеном моделу тоталитарне подобности. Древна шаманистичка пракса тежила је ширењу свести, јер се веровало да стварност конституише и видљиво и невидљиво, док се метафизичка празнина постхуманог доба заснива на реституцији метафизичког садржаја константом жељом и тежњом за информационим надражајем, за константним инфлуksom информација и слика према чулима које у наркотичком трансу захтевају нове залихе аудио-визуелног садржаја. Циљ тоталитарног надзора није да се прошири свест, већ да се људска чула искључе, да би се унапредиле електронским суспензивима, које ће контролисати мисли, радње и свест човека. Зато се не треба чудити када научници, инспирисани романом *Сувишни извештај* Филипа К. Дика развију системе превенције злочина предвиђањем будућих догађаја, а таква будућност није далека, упркос томе што је мозак најсавршенији уређај у познатом свемиру, зато што већ постоје пионирски појекти читања мисли.

Најсавременије нанотехнологије друштвима контроле омоућавају врхунске методе истражних поступака које се у свету виртуелности највише истичу на пољу праћења интернета. Не треба сумњати да је *Неуроманџи* предсказао свеопшту информацијску контролу раних осамдесетих година, које је недавно Едвард Сноуден обзнанио јавности да програм под називом „PRISM“ аутоматски обрађује све податке који се региструју у интернет саобраћају и складишти у метаподатке незамисливих размера, све зарад глобалне шпијунаже. У постдемократским друштвима тоталне контроле, закључује се, истражни поступак се одвија пре почињеног злочина, јер постоји основана сумња да ће неко извршити против државе и система, што истрагу ставља у домен максималне контроле и друштвеног надзора.

Након реформације правосуђа у 18. и 19. веку, полицијске технике истраге постају све суптилније и развијеније, истрага постаје мултидисциплинарна, а период реформације, како тврди Вирилио, усмерио се „лову на мрак“ (Вирилио 1997: 57) расветљавању како у науци тако у свим областима знања. Иследнички поступци развијају су се напредовањем науке, а човек је постаје предметом проучавања. Нелегалне радње теже да што боље ескивирају полицијски поглед – на који начин заобићи и умаћи истражном процесу и како што софистицираније учинити? Фукоове поставке о самодисциплини и самонадзору паноптичког друштва оставиле су снажан утицај на друштва контроле, тако да се развојем високих технологија, паралелно развија и истражни поступак и технике избегавања истраге. *Неуроманџи* пружа футуристичку визију друштва у којој се процес шпијунаже и скривања од погледа закона огледа у многим техникама како би онемогућиле спровођење истражног поступка.

Објавивши рат опсенама, мраку и кренувши у потрагу за истином, просветителство је, како дефинише Слотердајк, као једну од најбитнијих манифестација имало шпијунажу – „стећи знање а не допустити знати да знамо. Отуда и често фасцинирајућа, романескна игра маске у шпијунажи. Агенти се тренирају да виде а да не буду виђени, да сазнају а да не буду сазнани“ (Слотердајк 1992: 329). Спознаје су, како то цитира Слотердајк „легалним или илегалним средствима скупљене информације ‘против’ неке особе или групе“ а „субјекти се морају

прикрити како би уходили (голе) објекте. Прикривање субјекта је заједнички називник шпијунаже и нововековне филозофије“ (Слотедајк 1992: 330). Истрага се, како наводи Слотердајк, заснива на „историји политичког страха“ (Слотердајк 1992: 330), при чему се дијалектика иследника и изгредника оријентише на страну моћника: „владаоци, управа, полиција, доушници, денунцијанти; на страни критичара моћи: револуционари, побуњеници, отпадници“ (Слотердајк 1992: 330), а државни органи и заступници моћи на власти вребају субверзивне, опозиционистичке, отпадничке снаге у подручју поданика, терани бригом да би се могла приметити нека завјера што што изражава неку вољу за променом“ (Слотердајк 1992: 330).

Гибсонов свет оријентисан је око потраге за информацијом и њеном даљом трговином. У дигитализованом свету, информација представља значајан капитал који се остварује трговином добијене информације. Кејс обавља послове продирања у матрицу за своје субверзивне налогодавце, чији је крајњи циљ промена друштвене парадигме и владавина вештачке интелигенције. У Гибсоновом роману, отпадници су Кејсова дружина, али су центри моћи вишеструки – с једне стране посткапиталистичко друштво пословних кланова Тезе Ешпула са државном полицијом, а с друге, субверзивне организације моћника који оперишу у виртуелној стварности. Кејс и Моли, његова сапутница, виђени су као симболи отпора глобалној репресији, док је растафаријанска комуна на Фрисајду под именом Сион дефинисана као поље слободе у иначе репресивном друштвеном систему.

Дистопијско друштво у роману прати активности хакера Кејса, чије способности и вештине, услед киберкриминалних активности, бивају санкционисане неуроблокаторима, немогућности да се прикључи на матрицу сајберпростора. Кејсов свет је свет илгалаца, дилера, макроа и шверцера, друштвених отпадника који бораве у јапанском граду Чива. Због потреба супертајног задатка, Кејса ангажује мистериозни Армитаж, некадашњи тајни агент, након чега Кејс добија могућност да се учитава у матрицу киберпростора. Његов задатак је да продре у систем електронске архиве, симболично назване Чуло/Мрежа, који захтева низ различитих вештина скривања од истраге како полиције, тако и великих корпоративних система власти. Како се касније сазнаје, налогодавац је вештачка интелигенција Винтермут, чије је друго отелотворење Неуромант, а циљ је спајање две раздвојене еманације програма у јединствену свест, која би представљала опасност по људски поредак. Полицијска улога је заштита од спајања два дела програма, као и хапшење Кејса и његовог тима, а ради избегавања надзора, технологија скривања од погледа одвија се у физичкој и виртуелној сфери.

Бошковић наводи да „спознајући себе као истражни дискурс, роман истрпљује изражава своје знање о епохи и друштву, али и о друштвеном смислу истражног дискурса“ (Бошковић 2004: 20). *Неуроманти* је из становишта апокалиптичне будућности коју доноси технологија можда најзначајнији роман СФ-а (а да није демантован), ако сагледавамо на који начин књижевност осликава стварност, јер овај роман предсказује али и креира стварност коју многи предвиђају, постхуману стварност споја машине и човека, онтолошке транспозиције у учитане светове мреже у којима ће тело бити одбачено као сувишно, а поимање хуманитета ће свакако бити измештено захваљујући другачијим епистемолошким и етичким нормативима. Зато и не чуди страх Френсиса Фукујаме, који трансхуманизам назива највећим злом које прети човечанству. Роси Брайдоти увиђа да СФ, као „нижи културни жанрови, попут научне фантастике, такође

милосрдно слободан од грандиозних претензија – естетичке или когнитивне природе – и стога представља много тачнији и искренији приказ садашње културе него други, више самосвесни ‘представљачки’ жанрови“ (Брайдоти 2013: 182).

Бахтиновска хетероглосија у роману распознаје разноликост дискурзивних стилова: роман врви од високотехнолошког сленга и жаргона: ледоломци (инвазивни програми), каубоји (хакери), кртице (компјутерски вируси), микролаке (невидљиве летилице), симстим (одело за симулацију), РОМ конструкти (копјутерски „оживљена“ личност) итд, говора подземља, судске и полицијске терминологије, „растафаријанског“ дијалекта у комуни на свемирској станици, итд. Бошковић наводи да „антидетективска прича изврће конвенционалну схему детективске приче, отвара питања (са)знања, паралелног постојања неколико реалности, уводи интригу документарног поступка и ограничава приповедање“ (Бошковић 2004: 34). Претерана акција у роману, као и мноштво дијалога везаних за оперативне радње, карактеристика су СФ-а, али *Неуроманиј* се приближава антидетективском креирањем *noir* атмосфере, на самом почетку романа „Чатсубо је био бар за изгнанике; ту си могао да пијеш недељу дана а да не чујеш две речи на јапанском“ (Гибсон 2009б: 7). Кејс је типичан анти-херој детективске фикције пулпа четрдесетих година – он пије, заводи, борави у друштву ликова из подземља, информације добија од бармена као и од посредника Џулијус Дина, који поседује потребне информације, али коме се не може у потпуности веровати; питање стварности се усложњава јер се поље истраге простире на физичком и виртуелном плану, стварност и виртуелност бивају проблематизоване; приповедање постаје редуковано, а приповест се често оријентише на дијалог међу ликовима.

### Методe прикривања од погледа

Истражни поступак подразумева поглед и могућност виђења другог, а да би се поступак заобишао и избегао, изгреднику је неопходно да се од погледа физички склони или да обмане чула како би створио илузију погледа. У роману постоји мноштво метода које креирају инвазију на чула како би изменила могућности иследништва. **Невидљивост** је опесија која се провлачи кроз грчку и нордијску митологију, а код Гибсона телесност нестаје, а једностраност погледа се остварује уз помоћ невидљивог одела: „Тело му је било готово невидљиво, апстрактна шара слична ижврљаним циглама која се преливала преко његовог тесног трикоа. Миметички поликарбон“ (Гибсон 2009б: 56), а ништа мању функционалност не поседују ни камелеонска одела, која се стапају са позадином. Такође, један од система одбране надзорног система који се помиње у роману су „микролаке“ (microlights), авиони који служе за надзор и обезбеђивање Фрисајда, сачињени да могу да се попут камелеона уклопе у позадину.

Гибсонов паноптички имагинаријум могућност шпијунаже пружа опсервирањем кроз **туђе очи**, пермутацијом тела путем **симстима**, (неологизма сачињеним од речи симулација и стимулација) у коме корисник туђих чула може доживети све што примарни субјект осећа, види, доживљава: „Каубоји нису улазили у симстим, помислио је, јер то је била у основи играчка за месо. Знао је да су троде које користи, као и танка пластична круна повезана са симстим уређајем, у суштини исто и да је матрица киберпростора у ствари драстично поједностављен људски систем чула, бар што се тиче приказа, али му се симстим чинио као неоправдано умножен сигнал меса“ (Гибсон 2009б: 53–54). Субјект бива удвојен и дезинтегрисан у туђем телу, предмету симболичке размене које постаје сувишно

у процесу истраге. Побољшавањем скривања од погледа, физичко тело постаје непожељно, па се жаргонски назива *месом*, али не подразумеваним англицизмом *flesh* већ речју *meat* – имплицирајући на месо животиње обрађено за конзумирање, што се може двојачко тумачити: тело као препрека у истражном поступку, али уједно говори и о дистопичном стадијуму еволутивног отуђења у коме се тело мора напустити како би се доживео неки „аутентични“ стимуланс живота. У Гибсоновом свету „људским бићима само је остала потреба за узбуђењем“ (Чичери-Ронај 1992: 191), а сваки појединац се фундаментално дефинише према начину на који траже и усвајају чулна искуства, а узбуђење, дакле постаје сурогат „изражавању осећања и бриге“ (Чичери-Ронај 1992: 191). Како би се ојачао систем друштвене контроле, неопходно је укинути чула, бомбадовати их до крајњег отупљења, што је случај са Кејсом, како би се у нарколептичком делиријуму задовољила жеља за симулираном слободом у киберпростору, који је лакше контролисати.

Гибсонов роман поздравља нову онтолошку атмосферу о којој говори Дона Харавеј о технолошким супституентима који измештају статус субјекта изван граница тела у плесу са машином, које постају све живахније, меклуановски речено, продужени наших чула. Тела су модификована до савршенства како би процес игре скривања од погледа био што учинковитији. Кејсова сапутница Моли има побољшани нервни систем, појачане рефлексе, вид изоштрени импланти, унутар очију се налазе микро екрани који пружају информације компјутерског монитора, а из ноктију по потреби излазе сечива. Импланти се користе за инвазију у мисли жељеног субјекта, како би истрага имала непосредовани ток који се у симболичком поретку може замути. Технологија је развијена доглед да поседује могућности да други виде оно што појединац замишља, чиме се контрола и дисциплиновање врши на подсвесном нивоу, а поглед, који се усложњава, активирајући ефекат у коме поглед артикулише жељену поруку свом носиоцу.

Избегавање погледа **прикривања идентитета** развијене су до те мере, да идентет агента Армитажа бива у потпуности измењен, да сећање аутентичног идентитета изостаје, своје прошлости се не сећа, већ је програмиран да ради у интересу моћних: „Кејс покуша да пронађе човека по имену Корто иза бледоплавих очију и сунчане осунчане маске [...] Знао је да су оператери изнад одређених нивоа тежили да потисну сопствену личност“ (Гибсон 2009б: 90). Хакерски поступак уласка у систем Чуло/Мрежа заснива се на чину симулираног тероризма, систему обмане, **преваре и производње илузија**. Како би саботирали надзор за време Кејсовог хакерског уласка у компјутерски систем, Модерни Пантери убацују хемикалију Плава Деветка у управну зграду, изазивајући општу панику суицидално ирационалних халуцинација код радника, у исто време бомбардујући систем дезинформацијама. Модерни Пантери верују да је „тероризам [...] у суштинској вези са медијима. Модерни Пантери разликују се од других терориста управо по степену развијене самосвести, по увиђању до које мере медији развијају чин тероризма од првобитне социополитичке намере“ (Гибсон 2009б: 56). Како је пар година наоко изласка романа Мекензи Ворк писао у *Хакерском манифесту*, технологија служи да прошири наше хоризонте и да одржи свет слободним, Модерни Пантери симболишу револуционарну тежњу појединца да не одговори интерпелацији као грађанин који поштује законе, макар и ти закони доприносили спутавању слобода, већ да грађанска непослушност представља поље слободе. Иако зависни од технологије, Модерни Пантери свесни су паноптичких мера медијског погледа, манипулација које кроз стварност спектакла

иницира постфукоовско друштво. Модели понашања конкретизовани су путем медијског импута, а реалитет супституисан симулацијом медијских репрезентација, па се акција Модерних Пантера дестабилизовања поретка сагледава у светлу борбе против тоталитаризма технологије чијег су поретка део. Рут Мејер сматра да „ако медији претварају тероризам у обичан спектакл, одбацујући политичке интересе и друштвену критику као небитне, Модерни Пантери претварају спектакл у тероризам“ (Мејер 2002: 188).

Подсећајући на уличну банду, технофетишисити Модерни Пантери могу се, фукоовски речено, сматрати толерасаним илегализмом, ако се узме да као главну идеологију подразумевају технологију. Насупрот томе, хакерска етика свако постоји, а самим тим и даље постоји тежња за слободом кроз слободан приступ информацијама. Позната светска организација Анонимус спорадично праве ситне пакости шпијунским владама, па се може рећи да њихова открића не представљају догађај у свету у којем су грађани свесни тоталне контроле, али је интернет алтернативним изворима медијских информација указао на проблематику истине у једнообразном медијском небу и отежао поједине планиране акције водећих сила.

### Истражни простор

Истражни простор романа подвојен је на два плана реалности: **1) физички**, распоређен на земљи око највећих урбаних центара: Токио/Чиба, Бостон-Атланта мегаполис на источној обали САД, Истанбул, Париз, Рио де Жанеиро, итд, као и на небу: свемирска станица Фрисајд, уз прикључени Сион, **2) виртуелни** простор матрице.

Токио представља централно место физичког простора скривања од истраге из више разлога: лако је „утопити се“ у вишемилонским мегаполисима; у оквиру својих граница Токио обухвата простор без државне контроле, својеврсни бастион слободне технологије, стециште преступника, проституције и нових технологија. Размотимо ли географску структуру Токија са околином, увидећемо три упоришне тачке битне за истражни поступак: Токио – центар мултинационалних корпорација, моћи и власти, у потпуности осветљен и прекривен светлећим рекламама, под сталним надзором и контролом власти, самим тим и „зобрањена зона“ за Кејса. Ноћни Град (Нинсеи) дели простор власти и одметника, светлости и таме, Токио и Чибу која је одсечена од погледа дисциплинске моћи и казнене политике. Чиба је виђена као центар високе технологије али и црна берза за киборшке импланте, где су скривене све нелегалне делатности сиве економије, шверца и експерименталне технике. Простор Ноћног Града, лоциран је у међузони, локацији где „технологије у развоју захтевају зоне безакоња, да *Ноћни град* није ту због својих житеља, већ представља намерно ненадгледан пробни полигон технологије“ (Гибсон 2009б: 15). Кејс је знао „чврсто и непобитно да ће у Јапану пронаћи себи лека. У Чиби. У регистрованој клиници или у сеновитом свету црне медицине. Синоним за импланте, спајање нерава и микробионику, Чиба је била магнет за технокриминални полусвет Градова“ (Гибсон 2009б: 10) док су „Лука и град били [...] развојени уским граничним појасом старих улица, подручјем без службеног имена. *Ноћни Град*, са Нинсеијем у свом срцу. По дану, барови дуж Нинсеија били су затворени капцима и безлични, неон је био угашен, холограми су чекали, залеђени, под отровним сребрним небом“ (Гибсон 2009б: 10).

Развојем друштва тежња за свеопштом друштвеном контролом постаје све интензивнија, па се егистенција зона слободних од закона, без надзора и контроле може се схватити фукоовским *илегализмом* који представља још један од механизма дисциплинарне контроле. Фуко наводи да је „под Старим режимом сваки друштвени слој имао своје подручје толерисаног илгализма: непримењивање прописа и непоштовање безбројних указа или уредби били су услов за економско или политичко функционисање друштва“ (Фуко 1997: 80). Фуко сматра да „преступништво није нус-производ затвора, који, кажњавајући, не успева да преваспита; оно је непосредно изазвано системом који, да би управљао незакоњитим радњама, неке од њих подвргава механизму ‘кажњавање-репродуковање преступа’“ (Фуко 1997: 270) уместо да преступништво сузбија. Услед одржавања дисциплинарне контроле над друштвом и спречавања организације револуционарног апарата, неопходно је имати организовано тело преступништва, а у случају географије романа, читаве зоне Чибе и Нинсеија представљају просторе илгализама, где званични истражни поступци не воде, где анархична маса влада по систему закона јачег, а где се истраге спроводе од стране зеленаша, дилера, мафијаша, тријада, јакуза, итд.

Изменом онтолошког поља деловања, простор истраге пребацује се у виртуелни, где се субјект истраге од погледа скрива у матрицу, мрежу, како би заобишао паноптички центар Чуло/Мрежа. Гибсонов матрикс се у роману дефинише као „киберпростор. Свечулна халуцинација, свакодневно доживљена од милијарди легитимних оператера, у свакој нацији, код деце која уче математичке поставке... Графички приказ издвојених података из сваке компјутерске банке у људском систему. Незамисливо сложено. Линије светлости пружене кроз непростор ума, јата и сазвежђа података. Попут светлости града, које гасну...“ (Гибсон 2009б: 51). Киберпростор се, артикулише ултимативни простор виртуелне реалности, синтетички генерисану мрежу, својеврстан сплет чулних продужетака мисли, свести, ума и тела, тотално искуство.

Неповерење просветитељства настаје из воље за знањем, а опсене треба разоткрити, осветлити, јер ако преформулишемо Декартово *јесам, дакле постојим*, како увиђа Слотердајк, добијамо *бивам преварен, дакле постојим*. Одржавањем себе, раскринкавамо опсене, али истовремено опсењујемо себе, јер нечије постојање директно се везује за превару, а како је сматрао Декарт, читав свет је превара. Консеквентно, виртуелни простор подрива и излаже сумњи стварност, која постаје предмет истраге, али и орган дисциплинарног надзора, заснивајући поглед на интерактивности, могућност да субјект посматра и да буде посматран, чиме моћ надзора постаје хетерогена и динамична. Киберпростор, метафора Интернета, поседује значајан паноптички потенцијал, дистрибуирајући власт и моћ над појединцем у жељи да моћ буде скривена, невидљива. У делу *Нагзирајући и кажњавајући*, Фуко даје пример заворске институције сачињене према архитектонском плану Цереме Бенатама, према коме се у центру затворске институције налази кула осматрачница која има могућност надзора над затвореницима. Ћелије су окренуте према централној кули, а сврха паноптикона је видети а не бити виђен. Светлост бива уперена према ћелијама, тако да свака представља мало позориште погледа, а сваки појединац је увек под присмотром. Паноптикон је замишљен као идеалан облик моћи, тоталне видљивости која се огледа у друштвеној контроли, то јест самоконтроли у страху од вечитог надзора. Екстраполира у свет виртуелности но оно што паноптикон нарочито повезује са мрежом је прикупљање података и информација о појединцу.

Киберпростор, образлаже Вирилио, води губитку нашег разумевања између субјекта и објекта, јер ми губимо контакт са нашим телима, нашим људским физичким димензијама, а са тим и етику тела. Идентитет у електронским комуникацијама постаје нестабилан, диспаратан, а стварносне, природне и људске димензије простора и времена које су осмишљене да структурирају наше искуство, урушиле су се у димензију брзине, чиме је технологија реструктурирала темпо нашег друштва. Време у киберпростору је моментално, тренутно, а како Вирилио наглашава *живимо у тренутности свейрисустива* што би се могло потцртати констатацијом да су наше традиционалне димензије постале безвремене у киберпростору, а да је *брзина постојала суштина*, па се у складу са тим у *Неуроманџу* чулна перцепција огледа кроз проток информација:

„Зато што је ово било, на неки уврнут и веома сродан начин, баш као трка кроз матрицу. Било је потребно само се довољно исцрпсти, наћи се у некој безнадежној, али и поред свега неизазваној невољи и видети Нинсеи као поље података, једнако као што га је матрица некада подсећала на протеине који се вежу да одреде особине ћелија. Тада је могао да се убаца у највећу брзину и да клизи, потпуно заокупљен, али и одвојен од свега, док све око њега поиграва у плесу биза, међудејству информација, отеловљених података у лавиринтима црне берзе“ (Гибсон 2009б: 20–21).

У свечулној перцепцији матрице, у футуристичкој парадигми која се недвосмислено може упоредити са садашњим стањем диктатуре информатике, увиђамо да постоји глад за брзином, да постоји еволуциона неопходност за процесуирањем информација у наносекундама, да човекова чула нису поуздана да измере време већ то чини атомски свемирски часовник. Суочени са инфлуксом информација, наши лењи сензо-моторни систем сусреће се појачаном окружењем којем не може да се лако адаптира, те долази до онога што Вирилио назива *чистиим интелектуалним и концептуалним рашом*, јер брзина подрива наше способности деловања, стварајући највећу зависност капитализма, зависност од брзине, чије главно средство и циљ је информација.

Информација је од пресудног значаја за истрагу, јер поседовати информацију, значи поседовати моћ да се сакрије или разоткрије нека тајна. Савремено доба назива се добом информационих технологија, а Лиотар упозорава да „перформативност исказа ... расте пропорционално количином информација којима неко располаже. Тако раст и моћи и њено самолегитимисање, сада крећу у правцу прикупљања података и доступности и оперативности информација“<sup>2</sup> (Лиотар 1984: 47). Барт Сајмон сматра да су „институције постиндустријског друштва много нестабилније и флуидније него што то приказује модел Фукоовог дисциплинарног друштва, јер нема више директне линије виђења у паноптичком погледу“ (Сајмон 2005: 15). Овоме треба допринети Делезовим наводима у *Додајку друштвима контроле* да после Фукоовог виђења друштвене контроле долази до промене, од друштava надзора према друштвима контроле која настају после Другог светског рата. Надзор се односио на људе у затвореним просторима, док контрола подстиче мобилност како би обухватила шири простор. Док дисциплина стабилизује тело, контрола га модулира, и истражује простор у коме тело борави. У друштвима контроле, више није битан потпис или број, већ код: код значи шифра. За Делеза, потписи и бројеви су паноптички јер идентификују појединачна тела, што више није случај – идндивидуе су постале дивидуе,

2 Превод Вере Вукелић код Марка Постера, Постмодерне виртуелности, зборник *Студије културе*, Службени гласник, 2008.



а масе – узорци, подаци, банке информација. Референца паноптичког погледа, како наводи Делез, више није тело, већ његов парњак, двојник – информација, а док нестаје потреба за гледањем, настаје потреба за анализом информација. Парадигматска промена од друштава дисциплине, до друштава контроле креће се од погледа до анализе информације – у коме је објект контроле дигитална репрезентација тела. Матрица служи као готово бесконачни истражни полигон, (неке сегменте романа сада можемо сматрати реализмом, а не СФ-ом) а интернет место тоталне контроле. Поглед бива замењен информацијом и анализом података, тело бива замењено дигиталном репрезентацијом, а како Барт Сајмон запажа „ми не производимо наша сопства у базама података, базе података производе нас“ (Сајмон 2005: 16). Реч је о суперпаноптизму, о делезовској *dataveillance* (неологизам: надзорна анализа података), јер директан надзор више није потребан – у постхуманом добу машине су самодовољне, саме надзиру и обрађују море података. Зато и не чуди изјава Џулијана Асанжа да је „наше највеће средство еманципације трансформисано у најопаснији подупирач тоталитаризма“ (*Политика*, 28. јун 2013).

У информационој епистеми присуство тела није више није неопходно при истражном поступку, а промена парадигме у истрази конституише се, како Кетрин Хејлс на више начина: информационе генетске шифре доводе до оца детета, криминалци се проналазе уз помоћ ДНК, што је релевантније него сведочење, компјутерски криминал заснива се на могућности приступа информацијама, док само поседовање није релевантно, сексуални предатори се гоне и окривљују приликом виртуелне комуникације са агентима и без почињеног физичког злочина, итд. Кетрин Хејлс тиме не само да подрива надмоћ присуства у опозицији присуство/одсуство, већ да се нове технологије виртуелне реалности као и савремено доба заснивају на конфигурацији „образац/случајност“ (Хејлс 2008: 29). Присуство тела не представља више неопходни чинилац у истрази, већ његов информатички траг, база података и анализа добијених информација. Вештачка интелигенција у роману, програм Неуромант поседује могућности оживљавања људског конструкта у виртуелној равни, такозвани РОМ конструкт, а није ли само Фејсбукова оператива толик напредна да нам каже да нас боље познаје од нас самих анализом коментарисања, претраге и мејлова? *Неуромант* пружа застрашујућу визију будућности у којој друштва контроле подвргавају истрази све своје субјекте, али са друге стране креативне начине да се суперпаноптички систем избегава како на физичком, тако и на виртуелном плану. Иако у том погледу и садашњост не делује обећавајуће, увек постоји нада у хуманитет да се простори слободе отварају у киберпростору и кроз поље виртуелности, и да ће истрага углавном служити као законска мера против криминалног субјекта, а да ће човек барем живети у илузији слободне мисли и деловања.

## Литература

- Бошковић 2004: Д. Бошковић, *ИСЛЕДНИК, СВЕДОК, ПРИЧА*, Београд: Плато.
- Брайдоти 2013: R. Braidotti, *Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming*, John Wiley & Sons.
- Вирилио 1993: П. Вирилио, *Машине визије*, Нови Сад: Светови, Подгорица: Октоих.
- Гибсон 2009б: В. Гибсон, *Неуромани*, Београд: ИПС Медија.
- Делез 1992: Deleuze, G. Postscript on the Societies of Control, *October* 59: 3–7, MIT Press.
- Мејер 2002: R. Meyer, *Artificial Africas: colonial images in the times of globalization*, UPNE, Dartmouth College Press.
- Постер 1996: M. Poster, Databases as Discourse, or, Electronic Interpellations.' *Computers, Surveillance, and Privacy*. D. Lyon and E. Zureik (eds.). Minneapolis: University of Minnesota Press: 175–192.
- Постер 2008: M. Poster, *Postmoderne virtuelnosti*, Studije kulture, Zbornik (priredila Jelena Đorđević), Beograd: Službeni glasnik
- Сајмон 2005: Simon, B. The Return of Panopticism: Supervision, Subjection and the New Surveillance <[http://www.surveillance-and-society.org/articles3\(1\)/return.pdf](http://www.surveillance-and-society.org/articles3(1)/return.pdf)>, 20. август 2013.
- Слотердајк 1992: P. Sloterdijk, *Kritika ciničkoga uma*, Zagreb: Globus.
- Фуко 1997: М. Фуко, *Надзирајући и кажњавајући: насипанака зајвора*, Нови Сад: Издавачка књижевница Зорана Стојановића.
- Ханке 2010: В. Hanke, *Mcluhan, Virilio and speed*. у P. Grosswiler (Ed.) *Transforming McLuhan: Critical, Cultural and Postmodern Perspectives* (pp. 203–226). New York: Peter Lang.
- Харавеј 2008: D. Haravej, *Manifest za kiborge*, Studije kulture, Zbornik (priredila Jelena Đorđević), Beograd: Službeni glasnik
- Хелс 2008: N. Katherine Hayles, *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, Chicago: University of Chicago Press.
- Џејмсон 2008: F. Džejmson, *Postmodernizam, ili kulturna logika kasnog kapitalizma*, Studije kulture, Zbornik (priredila Jelena Đorđević), Beograd: Službeni glasnik
- Чичери-Ронај 1992: I. Csicsery-Ronay, Jr., *Cyberpunk and Neuromanticism*, Storming the Reality Studio. Larry McCaffrey, ed. Durham, NC: Duke UP.
- Ворк 2004: McKenzie, W. A Hacker Manifesto <<http://web.mit.edu/cms/Events/mit2/Abstracts/mckenziemark.pdf>>, 20. август 2013.

## INVESTIGATION AND HIDING IN THE VIRTUAL WORLD OF WILLIAM GIBSON'S NOVEL NEUROMANCER

### Summary

The intention of this paper is to display the elements of investigation through the posthuman reality of Gibson's predictions. In societies of high technology there is a need for information, while human senses are being the subject of digitally mediated attack. Repressive systems control their citizens, whereas subversive hacker undergoing are directed towards the evasion of the gaze. Police techniques – to see and not to be seen – are used by outlaws, with evermore creative means of evading investigation. The Internet represents a metaphor of panoptic imaginarium of the omnipresent gaze. Michael Foucault's panopticism becomes more complex in the present age, which turns surveillance societies to control societies. The body becomes obsolete, and the space for investigation functions in the virtual plain.

*Key words:* cyberpunk, panopticon, control, virtual reality, investigation

Miroslav Ćurčić

Ана Ж. Станковић<sup>1</sup>  
 Филолошко-уметнички факултет  
 Универзитет у Крагујевцу

## (АНТИ)ИСТРАЖНИ ПОСТУПАК У НОВОМ ЈЕРУСАЛИМУ БОРИСЛАВА ПЕКИЋА – ПИТАЊЕ ИСТИНЕ ТОТАЛИТАРНОГ

Намера овог рада јесте да се анализом прича „Човек који је јео смрт“ и „Отисак срца на зиду“ из збирке *Нови Јерусалим* Борислава Пекића утврде елементи (анти)истражног поступка у њима. Истрага се у посматраним причама појављује као доминантни поступак у (ре)структурирању ликова и фабуларног тока и, својом изокренутом перспективом, отвара слојевит идејни и метанаративни аспект дела, преиспитујући однос историје и фикције. Первертирање класичног модела истраге и обрнути принципи логике се са нивоа приповедања спуштају дубље и испитују механизме тоталитарних система у време средњовековне инквизиције и након Француске револуције, што ће у раду бити сагледано кроз теоријске ставове Мишела Фукоа. Рад настоји да покаже истражни поступак код ликова који се баве (само)истрагама, при чему проналазе пукотине унутар система и унутар себе. Замена се, након (само)испитивања, врше међу арбитрима кроз игру улога власти и жртве, што ће бити сагледано кроз ставове Михаила Бахтина.

*Кључне речи:* (анти)истрага, обртање, истина, тоталитарно, замене

Пекић припада ауторима који користе традиционално као основу, потку коју преоблику, а често и надилазе. Традиционална детективска схема и очекивани поступци истраге у збирци *Нови Јерусалим* појављују се у свом наличју, а историјски контексти у којима су засновани догађаји као почетне тачке прича немају више улогу „документарног“ и, кроз судбине „обичних“, постају ирелевантни. На многим местима прича „Човек који је јео смрт“ и „Отисак срца на зиду“ из збирке *Нови Јерусалим* изокренут је схематизовани, канонизовани модел истраге и доведени су у питање појмови правде, истине, доказа, итд, на основу чега се ове приче могу сврстати у (анти)детективске: „(Анти)детективска прича изврше конвенционалну схему детективске приче, отвара питања (са)знања, паралелног постојања неколико реалности, уводи интригу документарног поступка и ограничава приповедање“ (Бошковић 2004: 34).

У приповеци „Човек који је јео смрт“ приповедач свог јунака смешта у конкретни амбијент Париза у време након Француске револуције. Мотивација деловања његовог јунака јесте нулта, а карактеризација преокренута по томе што се грађанин Попије описује негирањем особина – он је за судски систем, администрацију у рукама револуционара, и друштво уопште, некарактеристичан, без икаквих специфичности, неприметан у свакој тачки свог наводно обичног живота. Јунак постаје ирелевантан за историју пропорционално обрнуто својој важности за мит, који отвара спектар потенцијалних тумачења о изузетности оног који „једе смрт“. Кореспондирање са читаоцима о грађанину Попијеу, уз позивање на списе, документе, архивску грађу и податке, само је привидно уверавање

1 ana.stankovic86@yahoo.com

у творевину лика и ткање приче који теже томе да постану објективни. Приповедач узима улогу истраживача који покушава да документује, улогу Попијеовог „првог биграфа“ (123)<sup>2</sup> градећи тако нову „историчност“ у оквирима своје фикционалности, да би, у једном тренутку, констатовао да процес историје, бар оне званичне, пролази поред његовог јунака, да је Попијеов лик изграђен на легендама и митовима, а историја, у таквој конструкцији, само оквир или сувишак. Тако се свет дела вешто подсмева објективности историје и враћа миту, усменим предањима, колективној свести, као једино „валидним“ оквирима текста.

Живот писара у револуционарно доба постао је палимпсест разноликих улога – у односу на политички контекст, он може бити антиреволуционар, у односу на нулту приповедачеву мотивацију, он је човек који не припада системима, који дела са „хуманистичке“ позиције растерећења спасилачким актима. Биографија писара гради се постепено, хронолошки прати развој лика, заокружена је делом као целином, сагледана крајем – његовом смрћу. На крају дела, Попије и Робеспјер страдају у истом тренутку и једначе се тиме што гомила пред гиљотином запажа њихову физичку сличност. Интимна историја грађанина Попијеа појавиће се само у тачки страдања, као пратилац и удвајање пада великог Робеспјера. Чак и тада, ако се узме у обзир моменат прелаза између живота и смрти, ближи смо миту но историји, која наставља да припада „великим“, остављајући славу мита „обичном“.

Поприште истраживача коме је јасно да доказа нема, да је једини доказ огољена егзистенција (преживљавање) валоризована кроз мит, открива истражни поступак као обесмишљен, иако стално потребан и присутан у тексту. Приповедач тако гради фабулу на основу поштовања старог принципа истраге: „делимично с тога што то не знамо, делимично да необичну повест о њему ускладимо с обичајима старовремене истраге која коначне закључке о осумњиченом доноси после хапшења, а не оне напредне што им с том закључком на врата куца“ (122).

Чињенице из биографије постају заблуде – „једини секундарни извор усмено је предање...“ (126), а све на путу до (не)знања:

„Ако ме сада питате зашто о Жан-Лују Попијеу пишем као да је постојао, а за то доказа немам, или ако их имам, неодређени су, нејасни, противуречни, укратко недовољни, одговорићу да чиним то с тога што су и докази да није постојао подједнако неодређени, нејасни, противуречни, укратко недовољни“ (123).

Сам приповедач наступа са позиције потенцијалног кривца који се дрзнуо да модификује „стварност“, да гради „историју“ на основу претпоставки, афирмишући легитимност писања, стремићи тексту како „бисмо причу покренули с мртве тачке“ (126).

Са нивоа приповедања и аутентичности писања, истрага се спушта дубље, у само дело, испитујући механизме револуције, а парадокс револуционара који су донели више жртава него апсолутистички монархистички режим преноси се и на процес суђења: „... укинута је право на одбрану. Одбрана је проглашена демонстрацијом контрареволуционарног неповерења у народни суд. Као доказ „неделивности врлине“ забрањена је и свака друга пресуда осим смртне или ослобађајуће“ (130). Правда не познаје нијансе – она је рестриктивно тело које

2 Број у загради односиће се увек на број странице издања које је коришћено у раду: Пекић 1988 Б. Пекић: *Нови Јерусалим: гођиска хроника*, Београд: Полит.

својим репресивним апаратом све кривце своди под исти табор „народних непријатеља“ (120).

Оваквим истрагама кривица се своди на принцип искључења (крив – није крив) тоталитарног револуционарног система. Говорећи о апсолутистичким системима власти Фуко каже: „Ово лоше функционисање власти упућује на једну главну неумереност: на оно што би се могло назвати „надвлашћу“ монаха, која право кажњавања изједначава са личном влашћу суверена“ (Фуко 1997: 77). Са позиције власти искључивост треба да допринесе повећаном степену истинитости. То је „сукоб у коме учествују освета владара и уздржани бес народа, а последице су страдалник и целат“ (Фуко 1997: 71). У оваквом контексту, и најмањи преступ смара се директним ударом на новонасталу власт и неопростив је чин за апарат антиреволуционара.

У приповеци „Отисак срца на зиду“ истинитост се утврђује у тренутку. Енглеска с почетка 17. века прокламује власт синтетизовану са становиштима моћи представника религијског апарата. Посредник у проналажењу вештица и извршењу казне у име владара наилази на страхопоштовање народа у тоталитарној владавини. Колективни страх показује моћ система, егзистенцијалну бојазан која у обема приповеткама неспутано дејствује чак и онда када, нпр. у чину гиљотирања, народ увиђа неприхватљиво понашање и лажну осуду. Фуко у више наврата помиње могуће буђење сажаљења и емпирије код народа. Такав „ослобађајући“ моменат у овим приповеткама изостаје. Поред спаљених, обешених и гиљотираних народ јесте и мора бити на страни нових моћника. Он „мора својим учешћем помоћи краљу када се он „свети својим непријатељима... Постоји нека врста губилишне обавезе коју народ дугује краљу“ (Фуко 1997: 57). У казне револуционара, ма колико оне биле апсурдне, не може се и не сме сумњати.

Додатно, апарат власти мења видно поље народа, који сагледава само последњи сегмент пресуде – извршење казне. Суђење се врши иза затворених врата (или се уопште не врши – пресуда се извршава истог тренутка), при чему оптужени не присуствује суђењу, па је и његово видно поље скучено. У јавној казни „потребно је не само да људи знају, него и да се увере својим очима“ (Фуко 1997: 57). Питање истине ралативизовано је сегментираним знањем – народ и кажњеник најмање знају јер на тај начин власт задржава дистанцу и шири простор свога маневрисања. Највише инстанце које означавају власт не учествују у самом чину гиљотирања и њихово знање остаје намерно неупотребљено. Фуко наглашава да овакав тип убијања/кажњавања има политичко-правну функцију (Фуко 1997: 48), при чему се нарушени поредак јавним чином реконструише. Обрнутим поступком и рефлексјама (народ који посматра пројектује се у кажњеника, свестан тога да и сам може постати жртва) делује се на оне који делимично виде. Страх се јавља услед тога што казна може постати било чија и проузрокована било којом изјавом, чак и лексемом, употребљеном у „неадекватном“ контексту (вербални акт постаје егзистенцијална претња, па ће тако старица због лексема „краљ“ и „вретено“, које на француском звуче слично, бити осуђена на смрт).

Следећа фаза истраге одвија се у главним ликовима, доспевајући на ниво интимистичког преиспитивања, уз промене позиција у тријади коју чине тужилац, тј. судија, целат и оптужени – кривац. Дијалог истражног дискурса, „провокативни, заводљиви, акушерски тип дијалога“ (Бошковић 2004: 26) овде се транспонује на преиспитивање писара Попијеа о кривици већ осуђених и неповерење Блексмита у сопствене моћи проказивања оних под демонским силама.

Говорећи о истражном дијалогу, Бошковић истиче став Бахтина који: „подразумева још једну, вертикалну инстанцу иманентну дијалогу, једну „идеалну позадину“ сваког дијалога која у крајњим консеквенцама увек подражава „Бога“... Дијалог подразумева присуство тог трећег чија је интервенција трајна и одложена, која не зависи од присуства или одсуства реципијента – јер „трећи“ је заправо увек присутни реципијент – који се објављује као онај који се не може изложити манипулацији, који све обухвата, зна увек више и разуме увек боље (Бошковић 2004: 27).

Тежећи томе да постане трећи у сопственом дијалогу, Попије открива пуко-тине истраживачког процеса и (са)знања. Зато му преостаје „једење смрти“, импулсивни чин метонимијског карактера.

Функције језика и самог писања добијају у овој проповеци метајезички и метонимијски карактер. Метајезик налазимо на местима на којима се говори о Попијеовом рукопису и о тексту пресуде који директно интервенише на стварност: „њихову је пресуду на лицу места својим потписом претварао у стварност“ (129). Метонимија у насловима обеју приповедака може се тумачити посредством истражног поступка. Попије замењује системску машину, судски и истражни апарат који „једе“ људе. Срце на зиду дечакове куће синегдохиска замена за фигуру вештице. Оно оставља отисак, лични симбол идентификације, знак распознавања идентитета у истражном процесу. Посредно, дечакова кућа и они у њој постају судбински обележени тим отиском, посебно у контексту нових политичко-правних времена.

Моћима које су им дате или које су освојили, јунаци обеју приповедака постављају се у улогу нове власти. Супституција краљ – власт остаје у истим оквирима, али се одлуке доносе са ниже инстанце власти, што се уклапа у Фукоово становиште: „У критици реформатора више је реч о лошој расподели власти, него о слабости или окрутности. Власт је превише на нижим судским инстанцама“ (Фуко 1997: 77). Управо је могућност ширења овлашћења власти простор на коме Попије делује и који, без обзира на строгост чиновничког апарата, омогућава проверу низа поверених задатака.

Писар преузима улогу свевидећег ока, али убрзо схвата да је и његово знање о истини ограничено. Подаци које добија у пресудама нису му довољни да донесе одлуку о томе коју ће појести и кога ће спасити. Зато постаје иследник, истраживач, посећује пордице и познанике оптужених, наилазећи на амбивалентне ставове и низ супротности од таксативних података у пресудама. Попије одлази корак даље и схвата да ограничени докази његовог испитивања, у контексту сложености људских природа и судбина, не значе ништа јер је „права“, „истинита“ истрага немогућа. Овде Попије не напушта позицију свемоћног, већ преумерава истражни поступак, свдећи га на интуицију. У контексту догматских система који парадоксално релативизују појмове правде, истине и истраге, Попијеу и Блексмиту последње упориште, сазнање које их најмање изневерава, постаје интуиција. Далеке индиције замењују наводно пуне или праве, непосредне доказе. Тако ће у „Отиску срца на зиду“ доминантна истрага бити заснована на Божијој промисли Џона Блексмита. Критикујући предходнике, он каже да „су питати морали несигуран људски разум по коме је за утврђивање кривице неопходно признање оптужених, мени такође излишно. Јер што се зна ничим се доказивати не мора, нити сме, будући да је само доказивање доказ да се то, у ствари, још увек не зна“ (109).

Парадокс је двострук. Од доказивања се одустаје јер је то најрелевантнији пут до истине:

„Ниси ни могао“, рекао је Мастер Валкер сумурно. „Нико га никад није видео. То и јесте један од најубедљивијих доказа њеног савеза са ђаволом.“ Рекох, такође да не знам зашто сам то учинио, зашто сам крикнуо и на старичину кућу прст уперио кад ништа од свега о чему говори нисам видео. „То је, опет, доказ твог савеза с богом, рече човек, крстећи се“ (92).

Пекић негира и доказивање помоћу надахнућа, као и доказивање засновано на истрази – оба „начина за утврђивање зла“ (116). Практична природа истарге Блекмитовог противника језивија је од револуционарног бинарног принципа искључења (крив – није крив) због тога што осумњичени свакако страдају.

Вилирио каже да „човек себи поставља неко питање кад већ зна одговор“ (Вилирио 1993: 69), што се уклапа у став према коме је логика истражног дискурса „по својој научној основи изразито монолошки конципирана“ (Бошковић 2004: 19). Они који у овим приповеткама поседују моћ донекле независну од моћи власти обојени су сумњом, мучени моментима (само)преиспитивања. Тако Попије има утисак да управо он „шаље“ на гиљотину оне чију смрт није појео, док Блексмит стално сумња у исправност своје одлуке и у валидност својих моћи. Услед тога врши се замена оних који суде са извршиоцима казне, иако делокруг моћи, бар привидно, остаје у рукама оних са више инстанце. У следећој фази ће се улоге још једном изменити. Преко поистовећивања са жртвом индивиде, коначни, и саме постају жртве. Блексмит сања метле, што се може повезати са његовим послом, али и са његовим инфантилним страховима и сећањима из детињства. Он сања непознату жену, „неопознату на нарочит начин“ (112), што може бити антиципација фигуре мајке. У Попијеовим сновима гиљотина добија облик вретена, средства која је користила његова прва спашена осуђеница. Он сања себе у улози жртве, што је последња фаза преображаја у току истраге и својеврсни наговештај његовог страдања. Целати узимају лик не само оних чије је пресуде верификовао, већ и оних које је спасао. Тако се правда и истина најогоњеније релативизују. Са друге стране, Блексмит своје облике истраге испашта онда кад због њих страда његова мајка. Поље релативизоване и парадоксалне правде омогућава да на крају Попије страда услед парадокса (човек чију је пресуду појео желео је смрт гиљотине и побунио се због ослобођења), и да Блексмит у последњим деловима приповетке постаје саучесник „нечастивих“, истих оних које је прогањао.

Предмети којих се ликови плаше у последњим сценама стапају се са њима, уз механистичко позивање на тело само да би се оно апстраховало. Аутоматизација процеса казне у приповеци „Човек који је јео смрт“ предочена је брзином гиљотине, њеном дистанцом и тренутним односом са жртвом. Гиљотина прелази пут од тела до изванматеријалних облика, постаје четвороугао који раздваја главу као лопту од правоугаоног трупа. У приповеци „Отисак срца на зиду“ тело у јавном мучењу јесте посредник, лично средство оних који истерују зло. Фуко говори о казни на јавном простору при којој „тело постаје објекат представе, а не више субјект патње“ (Фуко 1997: 91). На овај начин тело престаје да буде тело и постаје функција, средство, симболички приказ од кога се очекује жртва: „презир према телу повезан је са општим ставовима према смрти; а у том ставу могу се препознати како вредности својствене хришћанству, тако и одређене демографске те, унеколико, биолошке природе: пустошења која су остала иза болештина или глади“ (Фуко 1997: 54). Овде се инсистира на економичности – лак-

ше је водити се „даром“ Бога него постепеном и потпуном истрагом. Највиши степен лицемерја у свеопштим сликама страдања јесте неосетљивост при разме-ни предмета, раритета, остатака умрлих, који су сада супституције за тело.

Тиме се, додатно, у овим делима потврђује лабилност граница хијерархије тоталитарног, пропустљивих до те мере да се лако прелазе нивои државне владајуће структуре, тако да се са свих степеника друштвене лествице појединац може сурвати испод гољотине, био он судија, тужилац или несмотрени „обични“.

Оквири ових дела потврђују тезе о питањима истине тоталитаног. Мото приповетке „Човек који је јео смрт“ на морбидно-готескни начин, метонимијски спаја људске главе и машину која скида главе, уз појачан звуковни слој, безбрижно, инфантилно понављање слогова, сегмената мелодије. Тако нас приповедач до-зом језе увлачи у атмосферу у којој влада трострука хијерархија: свевидећа рука наводне правде револуционара, разјарена гомила која прати на гиљотину и кри-вци – осуђеници. У оквиру хијерархије, на тренутак је издвојен појединац који поседује моћ, онај чија се снага управо евидентира као истина, уз способност проказивања сваког од поданика тоталитарног система: „Завртањ беше сакри-вен у свачијем имену. Као анаграм. Суд га је тек видљивијим чинио“ (149).

Приповетка „Отисак срца на зиду“ почиње нарацијом, да би уследила на-рација у нарацији, наводни виши степен аутентичности посредством директног исказа у виду приче Блексмита. Оног тренутка када систем који је сам створио уништи његову мајку, творац система открива сву флексибилност истинитог, изво-ђења закључака, оптуживања и доказног поступка „у трену“, потврђујући леви-тирање између оног који проказује и проказаних. У свом видном пољу он рела-тивизује статусе свих жртава, иједначавајући се емпатијски и емпиријски, по-средством страдања мајке, са свима њима, поставши, добровољно, и сам жртва.

У процесу истраге, истина, у тренутку разумљива, подлога је која постоји само да би се преиспитала и оповргла у ланцу и мноштву истина. Светови ових дела откривају тоталитарне друштвено-политичке системе, беспоштедну рево-луционарну страховладу у наизопаченијем, парадоксално истоветном виду ап-солутизма против кога се борила, и наступање лова на вештице тамо где се оче-кује хришћанско разумевање. Додатно, интимистичко самоиспитивање поје-динаца отвара процес истраге на различитим нивоима – истражује припове-дач, затим, његов главни лик, посредством судства и актуелне власти, а посебно истраживање одиграва се на путу „саморефлексивне приповедне херменеутике“ (Бошковић 2004: 35). При томе, истражни поступак користи језик и метајезик, који отвара више фикцијских светова и истина: једно је свет историје, оне звани-чне, која у тексту налази своје превертране облике, друго је свет посебне, инти-мистичке историје, треће је она историја која постаје релативна у контексту фик-тивног света дела, која, у приказаној апсурдности, не верује више ни у историју ни у истину.

У таквим околностима, истрага добија вишезначну функцију. Она нам може открити специфичности на плану употребе језика, садржинског мењања, у одно-сима између ликова и, на крају, у једном вишем симболичком смислу. На тај на-чин, истражни дискурс примењен на ове приче показује се као један од начина прилажења тексту и читања које отвара нове нивое и мреже дела, посебно оне који се позивају на комплексно људско искуство сегментовано транспоновоано у фикцијски свет. Пекићева (анти)истрага преиспитује одређења правде, легити-митете истине и валидности оних који наступају у име истине, оних парадоксал-



но владајућих у тоталитарним системима, чија се моћ открива као левитирајућа, неухватљива и, такође, парадоксална.

### Литература

- Бошковић 2004: Д. Бошковић, *Иследник, сведок, прича*, Београд: Плато  
Вилирио 1993: П. Вилирио, *Јавна слика, Машина визија*, Нови Сад: Светови  
Пекић 1988: Б. Пекић, *Нови Јерусалим: гођиска хроника*, Београд, Нолит  
Фуко 1997: М. Фуко, *Надзирајћи и кажњавајћи: рођење зајворе*, Београд: Просвета

### (ANTI) INQUIRY IN NEW JERUSALEM BY BORISLAV PEKIC – THE ISSUE ON THE TRUTH OF THE TOTALITARIAN

#### Summary

The aim of this paper is to analyse the stories "The Man who Ate Death" and "The Print of Heart on the Wall" from the collection *New Jerusalem* by Borislav Pekic in order to establish the elements of their own inquiry and a series of its resignations. The inquiry appears in certain stories as a dominant procedure in (re)structuring the characters and the plot, determines the points of narrating, and it opens the multi-layered ideological and meta-narrative aspect of the book with its inversive perspective, reconsidering the relation of history and fiction, in the context of the point of historiographic metafiction. Perverting the classical model of the inquiry and the opposite principals of the logic lower deeper from the level of narrating and the authenticity of writing, examining the mechanisms of totalitarian systems, similar to the middle-aged inquiry and the inquiry during the French revolution, that will be considered through theoretical attitudes of Michel Foucault. Finally, the characters themselves are occupied with (self) inquires searching for the gaps of the system in which they function. Substitutions after (self) inquiry are done among arbiters of the inquiry through the game of the substituted roles of the authorities or the victim which will be considered through the attitudes of Mikhail Bakhtin.

*Key words:* (anti)inquiry, inversion, truth, totalitarian, substitutions

Ana Ž. Stanković



Гордана Богићевић<sup>1</sup>*Београд*

## ЕЛЕМЕНТИ ЗАПАДНЕ И ИСТОЧЊАЧКЕ КУЛТУРЕ И КЊИЖЕВНОСТИ У ЕТОСУ СМРТИ ЈУКИЈА МИШИМЕ<sup>2</sup>

Рад истражује процес амалгамације традиционалног јапанског књижевног сензибилитета и западног модернистичког канона у књижевном стваралаштву Јукија Мишима. Овај процес Мишима омогућава да изнова интерпретира и исписује јапанску традицију и историју као и да конструише посебан етничитет подређене и прилагођене личним естетским циљевима. У раду се овај процес асимилације разнородних елемената западне и окциденталне културе, западних и источњачких књижевних утицаја, топоса и мотива посматра кроз развој етоса смрти у Мишиминим романима и проповеткама. Рад ће показати како Мишимин етос смрти није у потпуности одређен нити раскида ни са једном традицијом, већ је средство помоћу кога Мишима гради аутентичан, дубоко субјективан уметнички израз.

*Кључне речи:* смрт, тело, филозофија акције, чистота, патриотизам

Јукио Мишима једна је од најинтригантнијих и најконтроверзнијих појава у светској послератној књижевности. Још за живота стекао је велику славу како у Јапану тако и на западу; међутим, несвакидашње околности његове смрти у многome су помрачиле и проблематизовале вредновање његовог дела. Тако ће Јасунари Кавабата, добитник Нобелове награде за књижевност и Мишимин дугогодишњи ментор, описати Мишиму као писца зрелог, али узнемирујућег талента чије наизглед недодирљиво дело открива његове дубоке ране, као генија који се јавља једном у двеста или триста година. Сасвим опречно мишљење изнеће критичар Питер Волф, који Мишимино дело назива упечатљивим, али у суштини ограниченим и недоследним, делом које не пружа конструктивну, хуманистичку критику живота. Ипак, ни једна ни друга страна не спори Мишимин изванредан књижевни таленат који и данас наставља да плени пажњу читалачке публике широм света.

Набрајајући разлоге Мишимине велике популарности у Јапану и на западу, поред изврсног стила и чињенице да је посредно изузетно плодан писац, Хенри Скот Стоук такође тврди да је Мишима био у бољем положају од осталих јапанских писаца да искористи интересовање читалачке публике за јапанску књижевност јер су његова дела поседовала „западњачку“ структуру. Заиста, за западног читаоца ненавикнутог на танчине традиционалне јапанске естетике и друштвених односа доминантних у делима јапанских писаца, као што су Јасунари Кабата или Ђуниџиро Танизаки, које их чине „досадном парадом тривијалних детаља који не иду у неком посебном правцу и имају тенденцију да буду прекинути у неком произвољном моменту” (Старс 1994: 5), Мишимино писање, напротив, поседује јасну и уредну структуру и естетски задовољавајући свршетак. Сли-

1 astijanaks@yahoo.com

2 Рад представљен на Конференцији младих филолога у Крагујевцу, марта 2013. године под радним називом „Јукио Мишима и естетика смрти“.

чно мишљење дели и Рјоко Отомо (2001: 31), која наводи да Мишимини романи евоцирају „западни/модеран простор који је стран и тиме привлачан, смештен у препознатљив крајолик Јапана“. Међутим, она такође упозорава да се модерност Мишиминог писања често занемарује и да западни читаоци у њему проналазе и привидну „оријенталност“, која није сасвим оправдана. Ирмела Хиђија-Киршнерајт такође запажа да Мишимина намера није била да се кроз интензивни дискурс са западном књижевношћу удаљи од јапанског канона; напротив, он је покушао да у свом стваралаштву направи спој изворног и окциденталног, као и традиционалних и модерних елемента. Тај спој Мишима остварује конструишући један посебан ентитет – приметан у начину којим се бави јапанском историјом и традицијом, изнова их интерпретира и исписује како би их прилагодио сопственим естетским циљевима – и изграђујући изразито субјективан уметнички израз, а који асимилацију традиционалног јапанског књижевног сензибилитета и западне књижевности у Мишимином делу чине „процесом који је много комплекснији, синкретичнији него код његових књижевних претходника“ (Јаманоући 1972: 3). Стога овај рад полази од претпоставке да би посматрати преплитање разнородних књижевних и културних утицаја у Мишимином делу с аспекта бинарних опозиција које чине западна и источњачка култура значило, у најблажем облику, веома ограничити разумевање његовог дела, а у најгорем, погрешно га тумачити, те Мишимино дело посматра са становишта међупростора ових двају крајности, као одраз лиминалности схваћене двојачко – као објективно преплитање културних и књижевних утицаја које је производ културних интеракција, али и као индивидуални, стваралачки простор појединца, писца Јукија Мишимае, у коме је асимилација различитих елемената функција субјективности. Друга претпоставка овог рада јесте да је у Мишимином делу управо овај субјективни простор – у којем се сусрећу и мешају различити утицаји: Мимеи Огава, оснивач модерне дечје књижевности у Јапану, и Ханс Кристијан Андерсен; јапански модерни класици из Меиђи (1968–1912) и Таишо (1912–1926) ере и уметност Рилкеа, Стендала, Оскара Вајлда и Томаса Мана; романтичарски дух Новалиса са идејама Зенмеија Хасуде, песника јапанске романтичарске школе, као и антички грчки идеали физичке лепоте и ничеанска филозофија са самурајском естетиком и филозофским тековинама истока – основ на коме почива аутентичност Мишиминог уметничког израза.

Рад испитује ове претпоставке кроз Мишимин етос смрти – не само из разлога што је Мишима окончао свој живот театрално изведеним ритуалним самоубиством, већ и због тога што топос смрти, почев од првог романа, *Исповест маске* (1949), до последњег, *Пап анђела* (1970), превладава његовим књижевним опусом. Читаво његово дело у неку руку јесте опсесивно одређивање сопствене личности спрам смрти, а све остале теме и мотиви подређени су изградњи овог етоса у коме се стичу и у коме су сублимирани разнородни књижевни и културни елементи. Коначно, сам Мишима је, чини се, донекле био свестан чињенице да је његово дело субјективна амалгамација разноврсних утицаја и елемената када је своје стваралаштво описао као „Мори Огаи плус Томас Ман“ (Х-Киршнерајт 2007: 27), а свој стил назвао „исповедном критиком“ тј. стилем који је „делом исповест, делом критика“ (Абелсен 1996: 656).

## Неки елементи етоса смрти

Већ је било речи о томе да топос смрти доминира Мишиминим књижевним ставаралаштвом. Смрт је, чини се, свеprisутна у његовим романима и припове-ткама: у роману *Жеђ за љубављу* (1950) млади сељак Сабуро умире тако што му јунакиња у врат зарије земљорадничку алатку и пресече жилу куцавицу; Шункићи, боксер из *Кјокоине куће* (1959) гине у уличној кавзи, а поручник Такејама из приповетке *Пајироиџозам* (1966), млади десничар Исао Иинума из *Помамних коња* (1969) и глумац Осаму из *Кјокоине куће* извршују самоубиство. О разлозима Мишимине опседнутости овом темом може се нагађати – обично се доводи у везу с чињеницом да је најраније детињство провео под старањем своје остаре-реле и болесне баке Нацу Нагаи и одсечен од своје породице, као и чињеницом да је и сам био слабог здравља и крхке конституције – али може се тврдити да се постојање „романтичне струје“ или „романтичног покрета“ према смрти ја-вља још у Мишимином детињству. О томе ће Мишима говорити у аутобиограф-ском есеју *Сунце и челик* (1968), објављеном пред крај живота, али и у свом пр-вом роману, проткованом бројним аутобиографским елементима, *Исјовесџи маске* (1949). Тако приповедач у *Исјовесџи маске* наводи како су га још од најранијег детињства занимале приче, попут Андерсенове „Уклете руже“ или „Рибара и ње-гове душе“ Оскара Вајлда, у којима јунаци умиру. Посебно истиче пример једне мађарске бајке у којој главни јунак, принц, чак седам пута умире и враћа се у жи-вот само да би опет погинуо. Током ратних година, приповедач осећа привлач-ност према војницима која произилази из чињенице да им је суђено да умру. Привлачи га не само смрт других већ и сопствена: описује усхићење које осећа док, током игре рата са својим рођацима, замишља како покошен рафалом пада на земљу и умире. Ова, како је Мишима назива, склоност ка „Смрти, Ноћи и Крви“, усредсређеност на смрт, и то смрт у младости, свакако је била додатно оја-чана раним књижевним утицајима; пре свега треба издвојити Оскара Вајлда, и француског писца Рејмода Радигеа; такође, на самом почетку своје књижевне кар-ијере Мишима ствара под утицајем јапанске романтичарске школе чије је идеале критичар Ђун Ето резимирао као „веру у уништење, и у крајњој инстанци, са-моуништење“ (Скот Стоукс 2000: 71).

Мишима прави разлику између природне смрти и достојанствене смрти која „иза себе има дугачак низ процена и одлука да се живи“ (Самурајска ети-ка 2009: 19), а затим се пита који су неопходни предуслови за испуњење такве смрти. Закључује да су то, пре свега, „снажна трагична структура и скулпторска мускулатура“ (Сунце и челик 2009: 85). Размишљајући о ратним годинама када је избегао смрт која је вребала са свих страна, Мишима долази до закључка како се „искључиви разлог неизвршивости мог романтичног покрета смрти заснива, у ствари, на ужасно једноставној чињеници да ми недостају неопходне физич-ке врлине“ (Сунце и челик 2009: 85). Тело које по Мишимином виђењу највише приличи смрти јесте младо и физички привлачно, оно које евоцира антички грч-ки идеал лепоте, а отеловљење тог идеала проналази у приказу смрти Светог Се-бастијана барокног сликара Гвида Ренија. Себастијан, млади центурион прето-ријанске гарде, поседује младост, физички привлачно тело и неопходну трагич-ну структуру – мучеништво у име вере. Међутим, Свети Себастијан није потпу-на реализација овог идеала – он је основ на коме Мишима изграђује свој лични идеал, који потпуно остварење добија у лику поручника Такејама из приповетке *Пајироиџизам*. Најзначајнија разлика између Себастијана и Такејама почива у

односу телесног и духовног. Док Себастијаново мучеништво илуструје хришћански мотив превласти духа над телом, у лику поручника Такејаме, Мишима остварује њихово дијалектичко јединство. Већ се у лику Светог Себастијана постепено укида дихотомија духа и тела карактеристична за западну, хришћанску културу – јунак Исповести маске пред призором нагог тела Светог Себастијана прободеног стрелама доживљава своју прву ејакулацију – поистовећујући еротску жељу и жељу за смрћу, Мишима започиње процес приближавања ових антитегичних аспеката.

Упоређујући интелектуални и физички развој, Мишима опажа да је: „тај лагани развој [тела] веома сличан оном васпитном развоју који интелектуално уобличава мозак хранећи га све тежим проблемима“, а потом наводи како су у његовом случају „сви амблеми етичког карактера имали потребу да се изразе у спољним, телесним знацима“ (Сунце и челик 2009: 82). Мишима себи за циљ поставља потпуно уједињење духа и тела, уметности и живота, стила и етоса акције, а кључ ка отварању тог обједињеног пута проналази у тежњи ка стицању „свих атрибута самураја“ (Сунце и челик 2009: 82). Самурајски кодекс који Мишима открива кроз дело Хагакуре Ђоџа Јамамота (1659–1719) амалгамација је друштвено-политичких и религиозних утицаја; он преплиће различите дисциплине: развој борилачких вештина, нео-конфуцијанска учења Ванг Јанг-минга (1472–1528) о подударности духа и акције тј. „филозофију акције“ и духовност зена, а резултат је „двострука стаза мача и пера“ – захтев да сваки самурај поред борилачких вештина треба да изучава и књижевност и филозофију. Међутим, као и у случају Светог Себастијана, Мишима самурајску етику не преузима дословно. Он прихвата филозофију акције, подударност мисли и дела, („Знати а не чинити, јесте не знати“), али их трансформише увођењем појма „чистоте“ који је изразито субјективне природе. П. Абелсен „жељу за чистотом“ интерпретира као исходиште Мишимине унутрашње борбе између интелекта и тела коју је могуће пратити кроз њене различите појавне облике у Мишиминим делима: у *Исповести маске* то је потрага за личним идентитетом, у *Пајироиџизму*, отеловљена је у крвавој и херојској смрти поручника Такејаме, и коначно, у лику Исаоа Иинуме из Помамних коња то је потрага за чистотом намере односно сопственог духа. Занимљиво је да су песници јапанске романтичарске школе говорили о „чистоти осећања“, иако никада нису дефинисали шта под тим подразумевају. Мишима се није либио да створи своју дефиницију иако је значење које јој он даје у најмању руку несвакидашње. По речима критичара Е. Вајта (1973) Мишима „чистота“ се „чува кроз непрестану контемплацију смрти. Такође, чистота чезне за крвопролићем“.

Због елемената које Мишима инкорпорира у свој етос смрти у *Кјокоиној кући*, Џон Нејтен ће овај роман називати „узнемирујућим, чак ужасавajuћим делом“ које открива Мишиму који „није у додиру са личним постојањем“ (Нејтен 2008: 102). Роман прати четири лика у потрази за потврдом свог постојања. Један од ликова, глумац по имену Осаму, опипљивост постојања открива не кроз ригорозно вежбање свог тела, већ у тренутку када га разјарена љубавница нападне ножем. Угледавши крв и осетивши бол Осаму схвата како „није упознао верификацију постојања која би била извеснија од тог тренутка бола. Несумњиво, потребан му је био бол“ (Нејтен 2008: 105). Ову потребу за болом Мишима ће опет изнети у есеју *Сунце и челик*:

„Бол, осећам, испоставиће се да је можда једини доказ трајности свести у телу, једини физички израз свести [о постојању]. Како је моје тело стицало мишиће и јачало, у

мени се постепено родила склоност ка позитивном прихватању бола, и моје интересовање за физички бол продубило се.“ (Скот Стоукс 2000: 204)

Такође, у *Кјокиној кући* Мишима први пут формулише парадоксално уверење, које ће опет потврдити у есеју „Сунце и челик“, „да ће непобитни доказ егзистенције потребан да се осети живим и стварним прибавити тек у тренутку смрти“ (Нејтен 2008: 105):

„Само свест коју сам заложиио у својим мишићима не може бити задовољна тамо не здравог меса као потврдом своје егзистенције него [...] ће, раније или касније, морати да га разори [...] То је тачно онда када нож непријатеља мора да засече [...] моје сопствено месо. Крв тече, егзистенција је уништена и расута чула дају постојању своју прву потврду, затварајући логички јаз између виђења и постојања. Та потврда је смрт.“ (Нејтен 2008: 105)

Тиме се заокружује Мишимин етос смрти: испитивање индивидуалног односа према смрти превазилази оквире пуке фасцинације, и стапањем разнородних елемената, поприма облик целовите естетике чије је крајње исходиште сопствена смрт. С тим у вези, лако се може видети зашто је Мишима учинио сепуку, чин ритуалног самоубиства, формалним изразом свог етоса смрти – не из разлога, или барем не искључиво из разлога што је такав образац пронашао у својој култури, или зато што је желео да поново успостави одређен систем традиционалних вредности, како се то често тумачи, већ зато што се сепуку наметнуо као форма у највећој мери подударна са целином Мишиминог етоса и естетике смрти.

### Патриотизам и личност цара у етосу смрти

У *Кјокиној кући*, Мишима ће по први пут инкорпорирати идеолошке и политичке референце у своје дело. Управо у овом роману постављени су темељи проблематичног односа идеологије и етоса смрти који до данас задају главобоље његовим биографима и критичарима. У роману се Шункићи, боксер коме је повреда руке одузела могућност даљег бављења боксом, придружује десничарској групи не би ли кроз њих поново стекао потврду свог постојања коју му је раније пружао бокс. Међутим, оно што га привлачи групи није идеологија коју не разуме нити покушава да разуме, већ чињеница да је кроз њих у додиру с оним што се описује као „занесеност смрћу“. Фразе на којима се идеологија заснива, пароле и борбене песме, изазивају у њему пријатно осећање „зато што су такве реченице ближе смрти него било шта друго“ (Нејтен 2008: 104). Идеологија у *Кјокиној кући* јасно је подређена личним естетским циљевима. Међутим, приповетка *Патриотизам*, написана убрзо након *Кјокине куће*, око 1960. године, у време када су масовне, често насилне демонстрације и спектакуларни призори политички мотивисаних убистава били део свакодневнице, дело је у коме Мишима наизглед недвосмислено прибегава, естетски и идеолошки, традиционалном Јапану, и кроз које покушава да оживи дух верности цару. Неки критичари зато сматрају да је ова приповетка својеврсна вододелница, након које Мишима „напушта чист естетицизам и окреће се ка несвакидашњем споју естетике, идеологије и политике“ (Френтију 2010: 72). Своје виђење ови критичари заснивају и на наизглед политички инспирисаним околностима Мишимине смрти – након неуспешног покушаја побуне, извршене у име цара, Мишима је окончао свој живот ритуалним самоубиством.

Међутим, овај однос је далеко сложенији, пре свега услед Мишимине тенденције да културне образце прилагођава својим личним естетским потребама, као

што је то, видели смо, учинио са самурајском етиком. На први поглед, заиста се чини да је Мишимин циљ глорификација идеје цара и саможртвовања за цара, али његова усредсређеност на естетске аспекте, који су често вешто прикривени, под-рива очигледну текстуалну поруку. Тако у дебати са студентима Токијског универ-зитета 1969. године, Мишима објашњава своје виђење цара на следећи начин:

„Ја царем називам јединствено биће двоструког одраза, двојне природе – цара који је људско биће, другим речима след царева на власти, упоредо са, да то изразим у кул-туролошким терминима, поетским митским царем: срж моје мисли јесте да [тај по-етски митски цар] није повезан с личношћу икаквог живог цара.“ (Непијер 1989: 72)

Цар се, дакле, јавља као двосмислена и провокативна фигура, а неминовно се намеће питање да ли уопште има смисла везивати икакву идеологију за такву фи-гуру. Критичар Х. Д. Харотуџан Мишиминог цара описао је као „слободног озна-читеља“ који снагу црпи из своје аморфне функције, која не само да покрива иде-олошко-историјске референце, већ конотира и традицију, заједницу и лепоту, и додала бих, пре свега онај појам „чистоте“. За Сузан Непијер, цар је „коначна Другост“, објекат жеље који варира у зависности ко га жели, али је у крајњој ин-станци јасно и недвосмислено одвојен од савремене реалности. Зато Р. Отото (2001: 182) упозорава да је опасно је посматрати Мишимин сепуку као „предста-ву колективне психе јапанског народа, или у оквирима јапанске 'традиције'“, и подсећа да је „традиција“ „идеолошки конструисан појам, те да виђење Миши-миног сепукуа као „покушаја да поврати изгубљену 'традицију' јача такву идео-логију“. Х. Јаманоући тврди да се покушај побуне може сматрати приликом коју је Мишима искористио да изврши самоубиство пре него његовим непосредним поводом, а да се „покретачка снага [тог чина] налази у личним и естетским мо-тивима, у жељи да се стекне интегритет живота кроз смрт“ (1972: 13). Ова про-блематика најбоље се може показати у приповетки *Пашириотизам* и роману *По-мамни коњи*.

У оба ова дела Мишима урања у историју за инспирацију. За роман *Помам-ни коњи*, Мишима се позива на догађаје из 1932. године, инцидент Лиге крви из фебруара и инцидент од 15. маја. У оба случаја, мање групе побуњеника извеле су побуну у име цара током које су елиминисани високи званичници или значај-не личности у свету политике. У транскриптима са суђења политичка позадина ових инцидената недвосмислено је исказана, а обраћања оптужених очигледно плански осмишљена да апелују на разумевање шире јавности. Оптужени гово-ре о сиромаштву и беди првенствено руралних крајева земље, о деци која гла-дују док похађају часове у школи, о породицама које су приморане да продају своје ћерке јавним кућама како би се прехранили, а потом критикује политичаре који, иако свесни ситуације, ништа не чине. Ове елементе проналазимо и у рома-ну *Помамни коњи*. Млади десничар Исао Иинума такође окупља групу следбе-ника како би извршили преврат и тиме помогли оснивање владе обнове. И Исао током сведочења на суду понавља оптужбе против политичара. Међутим, Иса-ова забринутост за економску ситуацију у земљи кроз његово сведочење постепено постаје од другоразредног значаја. Исао у бити није заинтересован за ус-пех својих напора; заправо, без обзира на успех или неуспех, намера му је била да следећег дана у зору часно изврши ритуално самоубиство у име цара. Кроз његово сведочење цар постепено израња као узвишена фигура, као онај поетски митски цар, симболично изједначен са сунцем, а не реална личност. Штавише, Исао личност цара доводи у везу с појмом чистоте, а оданост цару с чином са-мопожртвовања. Суђење које је његовим историјским прототиповима била при-



лика представе своја политичка убеђења, за Исао постаје позорница на којој он напротив исказује своју „филозофију акције“ односно „чистоту намере“ да умре за цара. Исао каже:

„Ако гледамо пасивно, небо и земља се никада неће спојити. За спајање неба и земље неопходно је неко пресудно дело са обележјем чистоте. Да остварите једну тако одлучну акцију, морате ставити живот на коцку.“ (Помамни коњи 2008: 298)

„Чистота [...] изравно је спајала све ово у појам крви, појам мачева који сасецају [...], појам сечива која просецају раме да попрскају ваздух крвљу. И на појам сепукуа.“ (Помамни коњи 2008: 91)

Оданост цару, дакле, није израз традиционалних схватања или идеологије већ средство којим се остварује етос смрти. Критичар Т. Ногући (1984: 452) такође сматра да је Мишима „својом књижевном имагинацијом измислио значење које цар и царски систем имају за њега“, а и за јунака његовог романа. Цар у кога Исао верује није ништа друго до „естетска димензија царског система.“ Ногући у прилог томе цитира Мишимин интервју у вези са Фебруарским инцидентом у коме каже да је са тактичке тачке гледишта инцидент био промашај, али истовремено велича „крхку и етеричну лепоту праведне армије... која ће заувек у свој својој лепоти утиснути духовне вредности на странице историје“ (Ногући 1984: 452). Мишима дакле одступа од историје, изнова је интерпретира и прилагођава својим естетским циљевима, односно доводи у сагласје са својим етосом смрти.

На сличан начин, Фебруарски инцидент из 1936. године, када је део војника Прве дивизије у Токију заузео више јавних зграда у близини царске палате захтевајући враћање апсолутне власти цару, у позадини је приповетке *Пашириотизам*. У поговору издања *Пашириотизма* из 1966. године, Мишима ће написати да официре „њихова чистота, храброст, младост и смрт чини попут митских хероја“ (Скот Стоукс 2000: 199). Чистота, младост и смрт јасно се препознају као елементи етоса смрти, и нису неопходно у вези са било каквим идеолошким одређењима. Ритуално самоубиство поручника Такејаме управо је остварење „дела са обележјем чистоте“ о коме говори Исао Иинума. Поручник је једнако и у потпуности усредсређен на чин сепукуа, док су оданост земљи, верност цару дате тек у назнакама:

„Свугде око њега, силна и без реда, простирала се земља због које је patio. Он ће умрети за њу. Али, да ли ће та велика земља, за коју се жртвује толико да ће уништити самог себе, марити имало за то? Није знао и то није било важно. Његово бојно поље без славе, бојно поље на којем нико није могао да оствари вредна јуначка дела, то су били први борбени редови духа.“ (Патриотизам 2010: 222)

Патриотизам се, дакле, формулише као „покушај налажења вере да би се умрло“ (Нејтен 2008: 116), односно патриотизам не само да је изједначен са жељом за смрћу, он је „истовремено средство да се смрт постигне“ (Нејтен 2008: 115). Коначно, и сам Мишима, донекле заобилазним путем, открива ово усмерење у дијалогу који се води између њега и крајњег десничара Фусаоа Хајашија када каже: „Он [цар] је мистериозна егзистенција на свету. За мене, цар, уметничка дела, и Шинпурен [инцидент] јесу симболи чистоте“ (Скот Стоукс 2000: 201). А за Мишиму, чистота има само једно исходиште – у самоуништењу.

### Закључак

Иако инкорпорира бројне елементе западне и источњачке културе и књижевности, Мишимин етос смрти није у потпуности одређен нити раскида ни са

једном традицијом, већ је средство помоћу кога Мишима гради аутентичан, дубоко субјективан уметнички израз – аутентичан у смислу да је својствен само њему као појединцу, али аутентичан и у смислу да, иако је у основи амалгамација разнородних утицаја, истовремено их и превазилази и остварује оригиналност. Ова оригиналност препознаје се у Мишиминој употреби аутобиографских елемената којих у његовим романима и приповеткама има у изобиљу. Ликови које Мишима ствара, сваки на свој начин, омогућавају му да испита неки аспект своје личности, у крајњој линији да изгради свој етос смрти, и у правом смислу су његов су *alter ego*. Међутим, за разлику од Мишиминих западних књижевних узора, где *alter ego* омогућава уметнику да се суочи и често избори са унутрашњим демонима кроз уметност (сетимо се само читаве традиције европског модерничког романа с почетка 20. века), Мишима укида валидност таквог искуства, одриче могућност катартичког прочишћења кроз уметност. За њега „литература је бесмртни цвет... вештачки цвет који не пружа никакву посебну благодет“ (Сунце и челик 2009: 93).

У једном од есеја које је пред крај живота објављивао у књижевном часопису „Таласи“, Мишима ће написати да је његов „суштински принцип у животу и уметности да никада не збуњује једно с другим“ (Јаманоући 1972: 12), као и да подстицај за његово стваралаштво потиче управо из тензије која постоји између тих, како их назива, двају реалности. За Мишиму чин писања потврђује његову слободу да у било ком тренутку изабере једну од те две реалности. Он даље каже да му се, накратко, такође указује и могућност избора да одбаци или уметност или живот, као и да наставља да пише како би одложио тај избор. Мишима се на крају пита шта ће се десити с њим када заврши свој роман – тетралогiju Море плодности на којој је у том тренутку радио – и донекле злослутно примећује „да не може да замисли свет након што заврши тај роман“ (Јаманоући 1972: 12).

Две сфере, уметност и живот, у неком тренутку су почеле да угрожавају једна другу, пре свега филозофија акције се никако није могла на естетски задовољавајући начин остварити у уметности. „Смрт у уметности је ужасна смрт: то је смрт која пада на људско биће које никада није живело“ каже Мишима; „у литератури, смрт је под надзором... Ту се живот чува... сливен у тачној мери са смрћу, обрађиван у рукавицама“ (Сунце и челик 2009: 93). Можда је то и разлог зашто је Мишима тако дуго планирао своју смрт, а након што је свом издавачу предао готов рукопис романа *Пад анђела*, последњег дела тетралогije *Море плодности*, и извршио самоубиство ритуалним расечањем стомака. Да ли је у Мишимином случају живот имитирао уметност, или је уметност била та која је имитирала живот, остаће питање на које ћемо одговор, можда безуспешно, наставити да тражимо у његовом књижевном стваралаштву.

### Литература:

Абелсен 1996: Peter Abelsen, “Irony and Purity” in *Modern Asian Studies*, Vol. 30, No. 3, Cambridge University Press, 651–679.

Вајт 1973: Edmund White, “Too good to be true, at least too good to be interesting” in *The New York Times Books*. [www.nytimes.com/books/98/10/25/specials/mishima-horses.html](http://www.nytimes.com/books/98/10/25/specials/mishima-horses.html). 25.12.2012.

Ето 1964: Jun Etō, “An Undercurrent in Modern Japanese Literature”. *The Journal of Asian Studies*. Vol. 23, No. 3 (May, 1964), pp. 433-445. Association for Asian Studies.

- Јаманоући 1972: Hisaki Yamanouchi, "Mishima Yukio and His Suicide" in *Modern Asian Studies*, Vol. 6, No. 1, Cambridge University Press, 1–16.
- Мишима 2008: Ј. Мишима, Помамни коњи, Београд: АЕД Студио/Рад.
- Мишима 2009: Ј. Мишима, Самурајска етика и модерни Јапан, Београд: Кокоро,
- Мишима 2009: Ј. Мишима, „Сунце и челик” у Три приче о љубави и смрти, Београд: Српско-јапанско друштво „Београд“ Токио”, 79–103.
- Мишима 2010: Ј. Мишима, Исповест маске, Београд: Танеси.
- Мишима 2010: Ј. Мишима, „Патриотизам” у Вештина сенчења, Београд: Танеси, 211–236.
- Непијер 1989: Susan J. Napier, "Death and the Emperor: Mishima, Oe, and the Politics of Betrayal" in *The Journal of Asian Studies*. Vol. 48, No. 1: Association for Asian Studies, 71–89.
- Нејтен 2008: Џ. Нејтен, Мишима, живот без компромиса, Београд: Укронија.
- Ногучи 1984. Takehiko Noguchi, "Mishima Yukio and Kita Ikki: The Aesthetics and Politics of Ultrnationalism in Japan" in *Journal of Japanese Studies*. Vol. 10, No. 2, The Society for Japanese Studies, 437–454.
- Отомо 2001: Ryoko Otomo, "The Way of the Samurai: *Ghost Dog*, Mishima and Modernity's Other" in *Japanese Studies*, Vol. 21, No. 1, Japanese Studies Association of Australia.
- Скот Стоукс 2000: Henry Scott Stokes, *The Life and Death of Yukio Mishima*; New York: Cooper Square Press.
- Старс 1994: Roy Starrs, *Deadly Dialectics: Sex, Violence, and Nihilism in the World of Yukio Mishima*, Honolulu: University of Hawaii Press.
- Френтију 2010: Rodica Frentiu, "Yukio Mishima: *Thymos* between aesthetics and ideological fanaticism". *Journal for the Study of Religions and Ideologies*, Vol. 9, No. 25, pp. 69–90.
- Хатон 1993: Alice H Hutton, "Decay of Mishima's Japan: His Final Word" in *The International Fiction Review*, <http://journals.hil.unb.ca/index.php/IFR> 10.12.2012.
- Хиђија-Киршнерајт 2007: Irmela Hijiya-Kirschnereit, "Hermes and Hermès: Otherness in modern Japanese literature" in *Representing the Other in Modern Japanese Literature*. ed. Rachel Hutchinson and Mark Williams, Oxon: Routledge.

## ELEMENTS OF WESTERN AND EASTERN CULTURE AND LITERATURE IN YUKIO MISHIMA'S ETHOS OF DEATH

### Summary

This paper explores the amalgamation of the traditional Japanese literary sensibility and western modern cannon in the literary works of Yukio Mishima. This process enables Mishima to reinterpret and rewrite Japanese history and tradition and to construct a singular ethnicity that complement and are subject to his personal aesthetic goals. The assimilation of the varied elements of the Western and occidental culture, western and eastern literary influences, topoi and motifs are observed through Mishima's ethos of death which he had carefully constructed in his novels and short stories. This paper aims to show that Mishima's ethos of death neither depends nor diverges from either tradition, but ultimately builds on it to create an authentic, deeply subjective artistic expression.

*Key words:* death, body, philosophy of action, purity, patriotism

Gordana Bogičević



Никола М. Ђуран<sup>1</sup>  
*Универзитет у Крагујевцу,  
 Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу*

## ИСТРАЖНИ ДИСКУРС У ДРАМИ ХАРОЛДА ПИНТЕРА: ЈЕДНА ЗА СРЕЋАН ПУТ<sup>2</sup>

Овај рад се бави покушајем деконструкције истражног поступка у драми Харолда Пинтера *Једна за срећан пут*, који симболише наметнути, монистични контекст изнуђивања истине из свести појединца од стране друштва. Циљ апсурдне и агресивне потраге за истином јесте идеја хармоничног друштва са неминовном хијерархијском поделом ликова на миљенике власти (иследнике) и потчињене (испитанике): неиманентни и фабриковани карактер (монистичне) истине огледа се у ритуалној, фреквентној потреби власти да понавља своју истрагу која, са напретком радње, поприма све мање сувислу и логичку форму. Пинтеров иследник својим апсурдним питањима сугерише да је поредак који својим догматско епистемолошким методом жели да устоличи и сâм неодрживе и апстрактне природе: однос према идеји истине у контексту истраге представља тужну пародију алијенисаних чланова тоталитарног друштва.

*Кључне речи:* Пинтер, истрага, Николас, Виктор, истина, друштво

Истрага у књижевном делу показује своју дихотомичност у односу према истини, која би иначе требало да је присутна од почетка: ако постоји уверење да се истина може изнаћи, полази се од претпоставке да ње (на почетку) нема, што читаоца који прати истрагу суочава са неминовним парадоксом. Што је насилнија и успешнија диференцирана „радња“/ истрага, снажније је скривено убеђење у њено одсуство: она бива све апстрактнија, иако то, иронично, не само да не смета систему који иницира истражитеље, већ је његова основна претпоставка. Субјект трага за непостојећим ентитетом – што у социјалној реалности, која је нужно његова једина, не сме да призна, а монолог у сврху самопросвећења острацизиран је и означен као болест духа још и пре свог почетка. Различите улоге спроводиоца истине су дозвољене, различите суштине нису, јер прво заговара пожељну екстериоризацију и експанзију друштва, а друго интроверсију, која увек алудира на потенцијалну саботажу већ отуд што је врши изоловани појединац. Брига је, „срећом“, превладана подређеним статусом интровертног субјекта који је у иследном процесу увек испитивана страна, расположива за сваки чин испитивача, ма колико он био агресиван у име истине која овде превазилази етику. Кад се осигура уклањање таквог субјекта – јединог који изједначава своју етимологију „потчињеног“ и делатну природу – истраживање постаје бесубјекатско, и тек тада може да почне, с обзиром да несуштаствену истину једино може да тражи несуштаствени иследник, субјект који је у суштини анти-субјект. На тај начин, истрага обједињује цинични анти-хуманизам радње и самозадовољну статичност бивства: ни тумачење од стране небића ни непредузимљивост бића као аспекти човековог деловања у свету нису довољно

1 djurannikola@yahoo.com

2 Овај рад је урађен у оквиру научног пројекта 178018 – Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски, и глобални оквир

бесмислени да лоцирају истину. Противречењем себи, истражни дискурс омогућава оно што је ипак важније од самог сазнања, па и трагања за њим: идентификацију чина трагања са нама самима, тј. са нашим друштвеним (испитивач) и лично психолошким (испитаник) профилем.

У драми Харолда Пинтера, *Једна за срећан љућ* (*One for the Road*), наизглед бесмислени чин испитивања и мучења испитаника јасно осликава горе наведено образложење, при чему стално присутна атмосфера Гнусности означава замену за правичност. Елиминисати шпијуне – при чему није значајна разлика јесу ли доказани или умишљени, јер у трагању за истином свака потенцијалност добија важење у параноји субјекта који на сопствени параноидно креативни начин реструктурира стварност – суштински је задатак сваког епистемолошког субјекта. Одиста, иследник има сопствену уметност чији накарадни квалитет не само да је опроштен него је на њега немогуће указати као на изванредан елемент: ако истина збиља не постоји одмах, него се (увек тек) изналази, није дат ни кодекс трагања за њом. Дозвољено је бирати начине, али и елиминисати све не - субјекте, који ометају трагаочево првенство. Зато иследник у драми, Николас не бира средства којима ће уклонити своје таоце, Виктора, Гилу и Никију. Нејасним указивањем на статус његових таоца као „претње поретку“ Николас заправо уклања претњу себи самом јер поретка нема, у супротном бесмисленост процес ислеђивања и мучења не би била озаконена.

Николасово обраћање трећем лицу које би требало да представља његовог претпостављеног ( „*Боџ љовори кроз мене*“ (Пинтер 2005: 76); „*Познајеш ли човека који влада овом земљом*“? (Пинтер 2005: 80)), маскира његовог егоизам, јер премда привидно вршилац дужности које му задаје одсутни мета - вођа, Николас у пустоши своје епистемологије не признаје вође: важан је само сам себи. Али негирајући поларност вође, Николас не признаје ни слуге, што се види у његовој сталној несигурности пред таоцима, а посебно пред Виктором, ког очигледно у првом плану презире због ривалства око Гиле. Чак је Николасов однос са Никијем, чији је епилог у драми био најтрагичнији, врста „рециклаже“ односа према Николасу, који је стециште свег оригиналног презира међу такмичарима у потрази за истином. Викторово право на Гилу је трајно: Николасово хистерично испитивање Гиле везано за напаствовања од стране његових војника не бива задовољено, из чега се види надмоћ статуса таоца над статусом слуге. Слуга је присутан само да употпуни илузију безбедне уздигнутости „моћника“; он је кулиса, стационарно помагало које обезбеђује нахрањену сујету, не чак ни задовољство, које једино постоји у заборавању поларности и хијерархија. Талац је опаснији: он никад није само испод свог заточника, већ, можда и више, у истој равни са њим, јер да није скрајнут и потлачен, угрозио би га: таочева инфериорна судбина и јесте последица једнакости његових и мучитељевих аспирација, као и права на њих. Зато су ислеђивање, поробљавање и мучење увек пре облици такмичења него доказивања супериорности: сва театаралност иследничког изналажења истине – једва нешто мање чита у стварности него на позоришној сцени – служи да прикрије аморфност особа које у социјалним диференцијацијама, у случају ислеђивања синонимних са социјалним раздором, траже могућност самосознаје.

Да је потрага за истином не само оксиморонска већ и суштински фантазмагоричног и митског карактера, доказује Николасово позивање на метафизику свог задатка. Она, истина у себи не садржи ништа у супротности са реализмом и материјалном природом осим помена „старозаветног Бога“ (Николас вероват-

но сматра новозаветну идеју „људском, одвећ људском“, субверзивном за његову екстравертну идеологију ентитета који своју одговорност ставља изнад људске), али је фантазмагорична већ у својој наметљивости. Николас неколико пута заредом пита Гилу колико су је пута његови војници силовали, затим упорно пита Виктора да ли је религиозан и да ли би попио пиће с њим, и три пута пита Никија да ли воли своје родитеље (в. Пинтер 2005: 82). На основу његове упорности, која у свом неприродном такту сеже до граница параноје (већ на основу Никијевог питања „*Где је моја мама*“? (Пинтер 2005: 83) Николас почиње да сумња да Ники воли своје родитеље), иследник од ислеђених не жели да изнуди истину него одговор који њему одговара; у овом случају драме, то је поклонство Николасовом „старозаветном богу“, јер иследникова квазиетичка норма налаже да син (Ники) мора поштовати оца и матер своју, да жена нужно мора бити подређена прохтевима мушкараца (извесна апокрифна библијска прича, на пример, говори о привременом Аврамовом „препуштању“ своје супруге Саре фараону не би ли фараонове трупе безбедно пропустиле Аврамов караван), а да мушкарац – у ствари, прототип не само свог пола, већ и свег човечанства уопште, као и свеукупне материјалне творевине – дугује оданост свом надређеном принципу који га, заузврат, „чашћава“ повременом понудом пића и похвалом жене. У инсистирању да одреди своју позицију у ништавности матријархалног поретка који се у драми манифестује око Виктора као стожера са Гилом као основним отеловљењем његове претње Николасовој хегемонији, хладни и наметљиви патријарх Николас жели да остави траг своје верзије сексуалности на целу фамилију: третира Гилу као жену, Никија као сина, а Виктора као супарника ког мора отклонити, а који је заправо подсетник на Николасов ранији стадијум, од ког жели да побегне. Сексуалност ипак постоји само у матријархату, што и Николас признаје у изјави: „*Смрти. Смрти. Смрти. Смрти. Као што су и највећи ауторитетни приметили, она је дивна. Нешто најчистије, најхармоничније што постоји. Сексуално оштећење није ништа у поређењу с њим*“ (Пинтер 2005: 79). Смрт помаже јасну диференцијацију/хијерархију, сексуалност је негира у општем стапању и фамилијаризацији. Смрт је предворје уважавања очинског принципа, по цену демаскулинизације („*Ошфикариш муда и очајање нештаје у моменти*“ (Пинтер 2005: 81)), она устоличује полове и поробљава женски принцип мушким.

Атмосфера пинтересног припрема нецивилизовани поредак за кастрацију после које ће се суочити са ништавилем око себе култивисан и оплемењен „рационалношћу“. Међутим, да ли срачунатим планом од стране иследника, да ли због случајног склопа мученика који је тиме изненадио своје иследнике, коначно суочавање са стварношћу огледа се било у умирању било у одласку у неименовану локацију, „одласку нигде“ речима Стенлија Вебера, лика из Пинтерове драме „Рођендан“. Да ли је, отуд, једино смрт могућ одговор на изазове претпостављене „зрелости“ и да ли је човеку, макар ислеђиваном – јер иследник је увек Бог, прошлост, владар, норма, друштво: дакле, било који принцип сем нас самих – суђено да на проверу његовог испита из принципијелности одговори мучним ћутањем? Одговор лежи у вечито оксиморонском начину на који виши принцип изнуђује доследност и етичност од нижег: питањима, која су не само ирелевантна за тему испитивања, већ су, обично пред крај испитивања, бесмислена и неповезана, Пинтерови иследници наизглед изискују рационалан однос „поданика“ према њима, у виду конкретних одговора на та безразложна питања. Суштински, својом намером да очигледно ирационалним и несхватљивим методама досегну рационално и извесно (истина за којом иследник трага), иследници оп-

исују сопствену немоћ и бесмисао трагања за знањем путем испитивања. Чин испитивања се, отуд, једино може одредити као манифестација фрустрације, и није чудо да Пинтер, у намери да на најсликовитији начин опише кризу модерног друштва, скоро све своје драме обележи овим чином, као и да је епилог свих његових „иследничких драма“ општа тупост: тупо самозадовољство силника који је извео жртву, и путем ње себе, на пут сазнања, и тупо самозадовољство жртве која је одједном суочена са феноменом некакве наредбене извесности на коју нема одговор, бар не онај који етос њеног друштва од ње тражи.

Док се корен испитаникове фрустрације налази у немоћи да лоцира суштину – пре суочавања са испитивањем, он није ни знао да је суштина екстрахована од његовог бића и да је треба тражити! – иследник је задовољан не суштином него путем до ње: јер док на прво није у стању да утиче, друго је сасвим у његовој моћи. Николас успева да прикрије своју неуравнотеженост, представљену у виду неспособности да од своје троје испитаника изнуди икакав одговор, једино путем околишања и пауза. Треба, притом, разликовати паузе које Николас прави од ћутања и неодговарања његових талаца, јер они ћуте у инхибираности да изуште ишта везано за иследникове планове, док иследник те паузе прави опонашајући и тиме продужавајући тензију којом је испитивање започело.

Императив у трагању за знањем, према кодексу иследника, јесте љубав према новом животу, оном који још увек није дошао: патријархат налаже да се живи у будућности, јер се у садашњости ништа не зна – тачније, знање је онемогућено инсистирањем на неприсутном. Ћутање је већ дефинисано као основна одредница којом се, свако са свог аспекта, служе и Николас и Виктор са својом породицом, и речено је да је ћутање друштвено прилагођени пандан смрт, али с обзиром да оно обухвата и период самог Николасовог ислеђивања, и онај након тога, није лако утврдити да ли Николас смрт идентификује са начином или циљем, тј. да ли ћутња која настаје на крају испитивања наговештава да он нови живот ипак није обезбедио, ни за себе ни за Викторову породицу? Свеприсутност смрти, пре и након истраге, означава залудност не само трагања за истином већ и њеног постојања: понављана Николасова питања „*Зашто*“, „*Волиш ли маму и тата*“ (Пинтер 2005: 82), „*Колико ћуша* [су те моји војници силовали]“ (Пинтер 2005: 86), „*Пијеш ли виски*“ (Пинтер 2005: 87), и остала, означавају недостижност конкретног сазнања, али, у истом смислу, и немогућност контакта између људи, на основу исте епистемолошке машине коју трагачи за спознајом конструишу.

Колико год се феномени смрти и живота разликовали, иронично је да се управо мучитељ, Николас, једини у драми труди да их превазиђе. Питања која поставља таоцима питања су везана за њихову прошлост и у смислу његовог инсистирања да се увери у моралну исправност Никија, и Гиле, Николас се у извесном смислу брине за њих. Његова критика упућена њима истовремено је претња злокобног надзорника и мудри прекор оца. Ћутња која након овог прекора долази показатељ је једнакости истраге и њеног циља, потраге за знањем и самог знања – све док су оба принципа узалудна. Разлог њихове сувишности и театарности је спознаја амбиса између саговорника, коју епистемолог Николас рационализује у однос оног који жели да зна (иследник) према оном који већ зна (ислеђивани). Даље разумевање ове дихотомije сеже до односа оног који ради (иследник) према оном који не ради (ислеђивани), с обзиром да досезање знања омогућује слободу од борбе за самоспознајом, за сопством – не јер га нема, већ



јер је оно иманентно бићу док не постане, под утицајем епистемологије, застрашено својом ћутњом.

Ћутња којом Виктор, Гила и Ники одговарају Николасу на његова испитивања тек накнадно, кад постане корумпирана Николасовим притисцима, добија облик апатије и ништавила, док у својој првобитној форми означава незаинтересованост истине за човека. Само ненаметљива и примордијално флегматична истина је доследна; али док таоци – Виктор, Гила и Николас – могу без напуштања своје ритуалне фамилијарности да пребивају у тој неодредивој истини, прогрес на коме инсистира Николас подразумева не само надилажење ритуалитета већ и његово уништење кроз медијум смрти, о којој тако фасцинирано говори пред Виктором. Онај кроз кога „Бог говори“, Николас, постаје свестан неуротичне, кобне, но његовој аутистичној свести нимало застрашујуће, двојке природе истине: уместо нема и непомична, истина час прилази, Николасу час му измиче. Њему, у његовом боголикој, од света (заправо, ритуалности) одвојеној природи, делује да су извор његове фрустрације таоци: њихово застрашено ћутање и одбијање да му одговоре. У ствари, сво троје таоца, а најбоље Ники зато што је дете и зато што његов инстинкт надилази неверицу у самоспознају, као што је то случај са Виктором и Гилом, слуте Николасову притворност у односу према њима којом он жели да изнуди тражене информације. Николасова шпијунска, поданичка природа која се надзире испод фасаде супериорног мучитеља, јесте препрека која не само да га одаје пред таоцима, већ га и онемогућава да добије одговор који тражи: неспособан је да нађе себе, јер се идентификовао са својим таоцима, и у њима види основ свог пораза и фрустрације. Приватизовани облик знања, какав Николас жели, само је сублимација његове неурозе.

Николасова неуроза се „уситњава“ у све одређеније и ефикасније модификоване манире, стварајући систем који са једне стране, наоко, може деловати бесмислено (нпр. на основу тога што га Виктор не познаје, Николас закључује да га он и не поштује) иако је у оквиру иследничке собе цео дискурс савршено логичан и смислен: агорафобична атмосфера соба у којима троје талаца седе заточенине урушава се у својој одсечености, већ управо напредује ка све већем претпостављеном савршенству: процес (развоја сазнања) оправдава Николасово мучитељско деловање али и његову нелогичну демагогију. Међутим, Николасово деловање и обраћање, са своје стране, не могу да искристалишу оно што он жели да зна. Тачније, он то одбија: у супротном, би његова епистемолошка маскарада изгубила своју комфорну бесциљност; сва лепота одлагања суочења са коначношћу истине постала би лишена реторичког руха и окружена ћутњом. Николас тај крах успешно избегава јер га препушта превазиђеним сегментима свог епистемолошког тела – Виктору и његовој фамилији. Затворени простор који истрага изискује иронично је бесконачно богат у варијацијама чинова који га дефинишу. Он своју затвореност не дугује Николасовој наклоности ка интимном сазнању, колико његовој тенденцији да интимно претвори у јавно и сакрално. Ова трансформација поларности представља Николасово псеудокреативно, свесно – дакле, типично рационализовано напредовање ка истини; талац сазрева кад његова апсолутна истина, у случају ове драме Викторов породични ритуалитет, постане релативан случај, док иследник сазрева кад његова оцена релативности сазре у апсолутно и догматско. Ниједна страна не може да да погрешан одговор: чак ни талац, јер његов евентуални половичан исказ буде мудро „допуњен“ иследниковом тежњом ка финитном. Колико год се чинова, случајева и исказа диференцирало у поступку, све се одвија у свевиделим очима аутори-

тета, у безбедно агорафобичној параноји лица које говори кроз Николаса. Он је поносан на свој оксиморон стагнантног, агорафобичног напредовања: увек иде један корак испред оних које испитује и познаје њихова искуства и мотиве боље од њих самих, иако то једино постиже једноличним обраћањима и загуљујућом игром неважних и неспојивих елемената. Спајајући неважности, Николас постиже ефекат оца који своје детет испитује о ирелевантним стварима, као играјући се с њим, и тиме преваспитава таоце који знају у савршену форму ћутња, истрошености, незнања. Знање пређашњег стадијума (који припада Виктору) служи Николасу као оправдање, а Виктору као објашњење, зашто је Виктор морао постати мученик, и зашто су отуд, Николасови војници, иако њихов надређени осуђује њихов чин, морали себи дати одушка кроз демолирање и унеређивање Викторове собе. Скрнављење Викторовог дома у виду уринирања на тепих не одаје утисак претраге, већ пуког унижавања; чак ни претварање ствари по соби није извршено у потрази за каквим објектом, већ јер је циљ био хаос, али не сâм по себи, већ као предворје реда који је Николас на путу да устолочи након, макар он тако верује, успешног краја истраге. Николас истиче да Виктор у својој радној соби има пуно књига, које је било нужно испретурати и негирати њихову информативну улогу; убити некадашње знање, значи утрти пут новом знању. Ћутање и делимично исповедање Николасових талаца подсећају Николаса на неуротичну несталност апсолутног знања за којим трага, и које је, отуд, принужен да измамљује некохерентно, из доказа који на тај циљ не алудирају или којег се, у најбоље случају, тек конотативно дотичу (већ помињана Николасова тенденција је да на основу тог што га Виктор не познаје закључи да га не поштује, на основу Гириног испуштања новина из руку да је Гила пијана побегла из болнице, итд.).

Овај митски образац Пинтер не изневерава ни у осталим својим драмама: његова уобичајена подела ликова у драми на надређене, боголике мучитеље и незреле, „одвећ људске“ искушенике представља сукоб цивилизаторске силе и дивље стихије. Испитаник је извор информација за којим иследник жуди, али његов епитет „инфериорног“ и „дивљег“ уместо „интелектуалног“, какав би, логично, отуд требало да има потиче из, како његов иследник понавља, посебно пред крај испитивања, одбијања самоспознаје. Хаос је према космогонијским предањима предворје реда, али, ако се сагледава безвремени, неодредиви простор трагања релативне јединке за апсолутом, хаос је и интермецо, јер је пре њега постојао поредак, нарушен кривоцом „дивље стихије“. Остатку тог урушеног поретка, оличеном у Николасу, препуштен је задатак оплемењивања застарелог знања претвореног у ритуалитет, овде ритуалитет односа унутар Викторове породице. Полуобавештеност садашњице супериорна је у односу на наводну потпуну обавештеност прошлог времена, јер садашњост мора да спаси прошлост од амбиса заборава и недостатка самопоуздања којима одише ћутња Виктора и његове породице пред Николасом. Ритуалност је опасна јер прежива одвећ познату спознају фамилијарности, не допуштајући јој прогрес. Николас њене следбенике, Виктора и Гилу, подсећа на њихов „оригинални“, линеарни статус, на који жели да их присилно врати.

Николас се Виктору обраћа сетном, наоко пријатељском еулогијом: „Толико сам слушао о теби. Ужасно ми је драго што сам те срео. Хм, нисам сигуран да је драго права реч. Човек мора бити обзри када је реч о језику. Заинтересован. Ја сам заинтересован. Прво, зато што сам о теби толико слушао. Држе, ако ме не поштујеш, ти си јединствен“ (Пинтер 2005: 77). Николасово карактеристично умеће је изналажење знања из незнања и претварање застрашеног саговорнико-

вог ћутања у сопствени самоуверен одговор. Виктор и Гила му као такви више вреде неми, јер кад би му одговарали на питања не би био у стању да их подсећа и ствара осећај прошлости у њиховој вечито садашњој и присутној сфери ритуалног. Николас, премда циља на будућност, располаже једино прошлошћу, као начином дискурса са својим таоцима. Да се приметити, наиме, да Николас не ставља уздизање испитаникове прошлости испред оптужби и истраге, него, обрнутим смером, осуђује испитаника да би му тек као накнадно оправдање изнео архив о његовој прошлости: из увређености по себи произилази увређеност у контексту изненађења пореклом таоца који је увредио иследника.

Сличан је и дискурс Николасовог присећања на Гилинов оца: „*Твој отац је био сјајан човек. Његова земља се иноси њиме. Он је мршав. Био је часћан човек (...) Веровао је у Бога. Он није размишљао као ви, олош. Он је живео. (...) О, јагана, узнемирена душо, вечно бићи прогањана од шаквог шљама, шаквог избљувка*“ (Пинтер 2005: 85). Зато што, као једном Гилин отац, доприноси друштвеном бољитку радом – функционалним аспектом живота, на који овде алудира Николас, пре него на живот као радосну оду трајању и неуништивости – Николас је, и поред статуса обичног иследника изнад Гиле и Виктора иако су обоје, по његовом сопственом признању, изнад њега на социјалној лествици. Размишљање је подривање линеарног напредовања чији следбеници немају времена да сагледају моралну исправност и рационалну доказивост својих прохтева: рашчистити није исто што и рационализовати! Кружењем које одликује Викторову фамилијарност разоткрива се бесциљност и вакуумско акружење праведног социјалног прогреса који заговара Николас, јер прогрес је увек пут у будућност, у свести прстодушног Виктора евидентну једино као зјапеће и неизвесно, али ипак тотемизирано ништавило. Нерад је безбеднији од рада а знање је сигурније од незнања – то је шаблон којим је Виктор супротстављен Николасовој театралној мужевности и склоности ка ризицима. Он не може да опрости Виктору што он поседује полемичку одсечност коју он тек тражи (Николас приписује Викторову социјалну величину његовој моћи непоштовања Николасове величине: „*Ја сам заинтересован [за тебе] (...) (А) ако ме не пошћујеш, ти си јединствен*“ (Пинтер 2005: 77)), као што Гили не може да опрости цикличну специфичност њеног порекла. Извесност истине је нужно иманентна, никад екстериорна, јер истина опстаје колико и сопство, и нераскидиво је везана за његову осамљеничку, солипсистичку трагику; као и истина, сопство је све што остане субјекту кад га хировита линеарност разувери у принципе и свет чијем се трајању и снази надао. Зато је основна разилка између испитаника и иследника, Виктора и Николаса, у томе што Виктор у свест укључује и тиме од пролазности покушава да спасе природу, у драми оличену као његову жену и дете, док Николас у свест обухвата људство, без природе: његов циљ није спасење од смрти, од које је у својој дехуманизацији толико далеко да је чак и глорификује, него очеличење живота - истине, који се иначе непослушно клати и прети да обезличи његово мукотрпно самоусавршавање (свакако, у свом оригиналном облику, та истина нема облик неуротске ћудљивости него Викторове породичне цикличности која је за Николаса сметња у продору у ништавило).

Смрт је потребна Николасу да пружи финитност самоспознаји коју жели да досегне, и због тога њоме, као оружјем, удара на најосетљивији део заточене породице – малог Никија. Никад је до краја не откривајући у својим намерама пред Виктором кога, како је већ наведено, третира као равноправног супарника, па ни пред Гилом, за коју је свестан да је она неутралан примордијални проводник

ванвременог породичног кружења између Виктора и Никија, пред Никијем му се ова могућност сасвим слободно отвара, јер је он са својим детињством и инстинктивним размишљањем најопаснији по Николасову идеологију прошлости и њеног промишљања. Ники представља трансформацију амблема прошлости који је установио Николас у будућност која довршава отпочети ритуал и тиме враћа Николасов рационални прогрес на ниво смрти. Николасово одушевљење смрћу, наиме, никад не напушта свој вулгарни и афективни тон, он смрт помиње у контексту дијаметрално супротном од оног у који ставља своју позицију Божјег портпарола; он покушава да се од смрти као тренутног неуротичног безизлаза уздигне на апсолутну еминенцију која ништи и живот и смрт, а која означава социјални врх у паланци којом Николасов миље руководи. Ники је истовремено и прошлост – некадашњи Виктор – и будућност – на путу је да буде „сублимиран“ у Виктора. Он је отеловљење феномена ког се плаши иначе тупо неустрашиви Николас (његова неустрашивост потиче од неприсуствовања искуственом свету и препуштања изазова нерадничком, неживом периоду „људског, одвећ људског“) – потенцијалности. Ники је симбол живота, као што и Николас претпоставља живљење мишљењу; Ники је на путу да sazре и размишља, као што Николас целу своју професију посвећује трагању за спознајом и истином. Али разликују се у достигнућности и функционалности њихових идеала: за Николаса размишљање је тотем, стожер тоталитаризма, и све што од таквог мишљења одудара је бесмислица или ћутање, на основу ког он одваја оне који „размишљају“ од оних који живе. Са друге стране, делић рационалности који је Ники стигао да досегне упрошћен је и наизглед профан, али дубок и са значајном поруком о њему (Никију) као индивидуи: „пљувао“ је и „ударао“ Николасове војнике који су у служби државе. Успешно је, колико год то није био прорачунат чин, безобразан, наоко незрели чин уздигао на ступањ сакралног чина, индивидуализације, што му Николас, који је на свој рационалистички усиљен и прорачунат начин такође покушавао да од релативности створи светост, није могао опростити. Зато је било нужно уклонити претњу у Никију.

Живот на коме Николас инсистира отуд је прилика за упражњавање социјалним нормама сузбијених афеката и за апотеозу живота и смрти, између који стоји чиновничка куртоазија као спона која, истина тешко пада војницима, због тога повремено нагнаним на насиље – иако им, наводно, Николас то не дозволи – али не и крему друштва ком припада Николас. Позиција оног корз кога „Бог говори“ јесте службеничка и заједничка Николасу и његовим војницима, али је макар претпоследња на друштвеној скали, одмах после Божје; Николас је хуманизована форма државе. Николас у линеарној победи смрти над сексуалношћу правда садашњи бесмисао прошлим и, још важније, будућим смислом. Смрт је лепша не по форми већ по функцији: ништи узбуне духа које коче идеологију живљења и лишавају га есхатологијске поруке да ће апсолутно бивство заменити релативно, побуњеничко и петоколонашко. Али два парадокса који Николас у својој склоности ка апсолутној логици одбија да сагледа јесу да смрт и живот у потрази за знањем могу бити превазиђени само искуством и сједнињењем истих: њиховим проживљавањем, а не раздвајањем на поларности, као и да је ова синтеза, а то је могуће унутар фамилије чији је представник Виктор, насупрот псеудофамилијарности и паналачком једноумљу Николасовог система. Мислећи да ће угодити смрти празнећи сексуалност (пре него што издаје наређење за Никијево смакнуће, допушта војницима да силују Гилу), Николас на крају драме и бива „награђен“ апсолутом – али управо оним који му је од почетка драме био

иманентан. Драма „Једна за срећа њуи“ осликава немоћ аутентично фамилиарног духа да постане екстравертан на захтев разума али и немоћ истог разума да побегне из граница паланаштва и свакодневице, који усмеравају његове максиме. Николас који из збуњених ћутњи својих талаца екстрахује наизглед произвољне одговоре можда, отуд, и не зачуђује превише: читава истрага у драми почива на принципу предвидивости, јер иследник као Божји изасланик већ зна све, макар у друштвеној машинерији. Неспоразум између њега и талаца је последица тог што његови и њихови појмови нису синоними, већ само исте форме у дискурсима природности и друштва између којих је вечити раздор, непремостив колико је њихова средња вредност недостижна.

### Литература:

- Berry Ralph (2005), Pinteresque Language, 04.01.2014, <http://www.thestar.com.my/Story/?file=%2F2005%2F11%2F10%2Flifefocus%2F12464563>
- Burkman, Katherine (1971), The Dramatic World of Harold Pinter: Its Basis in Ritual, 18.01.2013, <https://ohiostatepress.org/Books/Complete%20PDFs/Burkman%20Dramatic/03.pdf>
- Cusack, Anne Marie (2001), Harold Pinter Interview, 18.12.2013, <http://progressive.org/mag/pinter.html>
- Foucault, Michel (1975), *Discipline and Punish: Panopticism*, 18.12.2013, <http://dm.ncl.ac.uk/courseblog/files/2011/03/michel-foucault-panopticism.pdf>
- Hayes, David (2005), Harold Pinter and Margaret Thatcher, 18.01.2013, [http://www.opendemocracy.net/article/people/harold\\_pinter\\_margaret\\_thatcher](http://www.opendemocracy.net/article/people/harold_pinter_margaret_thatcher)
- Пинтер (2005): Харолд Пинтер, *Месечина и груђе драме*, Београд, ALFA
- Пинтер (2011): Харолд Пинтер, *Нови светски њоредак*, Београд, Архипелаг

## INVESTIGATORY DISCOURSE IN THE DRAMA ONE FOR THE ROAD BY HAROLD PINTER

### Summary:

The paper is concerned with the ideology of forceful usurpation of truth by means of the investigation process, which, in plays of Harold Pinter, is depicted as dreadful and severe, yet nonsensical questions posed by the characters claiming themselves to be the penultimate representatives of an unnamed abstract Authority. In Pinter's play *One for the Road*, the cruel officer of the totalitarian regime, Nicholas, has captured a three-member family, in front of which he both brags about the power bestowed upon him by the society/ God, and asks them questions which, apparently remain unanswered by any of the members. Nicholas' quest for the truth reveals the tension of a person lingering between the position of a submit and a master: as Nicholas flamboyantly *poses* as a character in charge, he readily admits there are certain outside factors to whose will he serves. Along with his schizophrenic persona goes the perplexing, ever more absurd nature of his referring to the examinees, his questions swaying between the polarities of fearsome and ridiculous. Nicholas represents the exaggerated, pinteresquely ridiculed ambition of the totalitarian ideology to impose the harmony at the cost of falling into irrational demands. The epilogue, still, is not as comic: one of the examinees, the little Nicky, apparently gets executed due to his „disrespect“ for Nicholas' regime – the disastrous character of the ruling ideology is not within its preposterous requests as it is within its absolutism and inescapability.

*Keywords:* Pinter, pinteresque, investigation, absurd, totalitarian, society, truth, imitation

Nikola Đuran

## АУТОРИ

**Милена Малешевић** рођена је 1986. године у Панчеву, докторанд је на модулу српска књижевност на Филолошком факултету у Београду. Објављује књижевну критику и књижевнонаучне радове у часописима. Од марта 2013. стални је сарадник у часопису *Свеске* (Панчево: Мали Немо). Бави се српском прозом 20. века, нарочито кроз компаративни, наратолошки и имаголошки приступ.

**Нагаша Инђић** рођена је у Шапцу 1983. године. Основне и мастер студије завршила је на Филозофском факултету у Новом Саду, на Одсеку за српску књижевност и језик, где похађа докторске студије. Од 2008. године ради као професор српског језика и књижевности. Област интересовања: теорија књижевности, версификација, интердисциплинарна проучавања књижевности.

**Биљана Митровић** је рођена је 1983. године у Београду. Дипломске и мастер студије завршила је на Групи за српску књижевност и језик са општом књижевношћу на Филолошком факултету Универзитета у Београду. Докторанд је на Факултету драмских уметности у Београду. Поља интересовања и проучавања: политичка драма, дигитални медији и видео игре.

**Нагаша Делач** је рођена 1984. године. Завршила је основне студије српске књижевности и језика у Новом Саду, а потом и мастер дипломске студије – Теорија драмских уметности, медија и културе на Факултету драмских уметности у Београду. Тренутно је студент докторских-научних студија истог смера. Од 2012. године је стипендиста Министарства, просвете, науке и технолошког развоја. Главна област научног интересовања је савремена српска драма.

**Милица Карић** је рођена 1988. године у Крагујевцу. Дипломирала је 2011. године на Катедри за енглески језик и књижевност Филолошко-уметничког факултета у Крагујевцу, а мастер студије завршила 2012. године на истом факултету. Тренутно је на првој години докторских студија, модул: наука о књижевности. Области интересовања: савремене теорије драме, културолошке студије.

**Бојана Тешић** је рођена 1987. године у Љубовији. Основне и мастер студије српске књижевности и језика је завршила на Филолошком факултету Универзитета у Београду. Учествоје на научним симпозијумима и семинарима о књижевности и језику. Област интересовања: Српска књижевност XVIII и XIX, Српска књижевност XX века, Народна књижевност; драма у српској књижевности.

**Весна Црепуљаревић** рођена је 1987. године у Краљеву. Дипломирала је на Филолошком факултету у Београду 2011. године, на одсеку за српску књижевност и језик са општом књижевношћу, где је завршила и дипломске академске студије – мастер – одсек за српску књижевност. Објављивала у домаћој периодици и учествовала на научним скуповима. Поља њеног научног интересовања су драма и српска књижевност 20. века.

**Милица Војиновић Тмушић** је рођена 07. 07. 1983. године у Нишу. Завршила је гимназију „Бора Станковић“ 2002. године, а основне академске студије на Одсеку за англистику Филозофског факултета у Нишу 2007. године. Тренутно похађа докторске академске студије на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Поље њеног научног интересовања је англо-америчка и светска књижевност. Бави се и превођењем. Тренутно је запослена као професор енглеског језика у Средњој школи „Хиљаду триста каплара“ у Љигу.

**Ливија Екмечић** је рођена рођена је 1983. године у Чапљини. Основне студије завршила је на Филолошком факултету Универзитета у Београду. Студент је друге године докторских студија на Филолошком факултету у Београду (модул: Српска књижевност). Учествоје на међународним научним симпозијумима и објављује у периодици. Област интересовања: српска књижевност XIX и XX века; драма у српској књижевности.

**Ивана Петковић** је рођена 10. октобра 1981. године у Нишу. Студент је треће године докторских академских студија на Филолошком факултету у Београду. Објављени радови: *Пикарски елементи у делу Константина Леонтијева Одисеј Полохронијадес*; приказ: *Венеција и словенске књижевности*. Учешће на научним скуповима: 51. скуп слависта у Београду (*„Елементи барокне поезије у делу В. В. Мајаковског“*), 50. скуп слависта (*„Пикарски елементи у делу К.Леонтијева, Одисеј Полихронијадес“*), Антички код у словенским књижевностима, Београд 2010 (*Хасидистичка традиција у стваралаштву М. Бубера*).

**Александра Томић** се бави проучавањем савремене српске књижевности.

**Јелена Вељковић Мекић** рођена је 1981. године. Дипломирала је на Филолошком факултету у Београду, на групи за Општу књижевност и теорију књижевности. Докторанд је Филолошко-умет-

ничког факултета у Крагујевцу (Наука о књижевности). Ради као асистент у Високој школи струковних студија за образовање васпитача у Пироту. Њена основна интересовања везана су за област дејче књижевности.

**Миlena Ивановић** је рођена 5.1.1972 у Горњем Селу, општина Невесиње, Република Српска. Студије српског језика и књижевности завршила на Филозофском факултету у Источном Сарајеву 2001. године. На истом факултету 2007. године одбранила магистарску тезу под насловом: *Тийски јунаци у пјесмама Тешана Подруговића (с посебним методичким освртом)*. Тренутно се очекује одбрана њене докторске дисертације под насловом *Свијет дјетињства у дјелу Иве Андрића (књижевно-методички аспекти)* на Филозофском факултету у Источном Сарајеву. Ради на мјесту вишег асистента за предмете Методика наставе српског језика и књижевности и Књижевност за дјецу. Област интересовања: методика наставе српског језика и књижевности, књижевност за дјецу, историја књижевности, теорија књижевности.

**Сања Петровић** је рођена 1980. године у Пироту. Уписала енглески језик и књижевност на Филолошком факултету у Београду. Дипломирала 2003. године. 2011. завршила мастер студије такође на Филолошком факултету у Београду. Ради на Високој школи струковних студија за образовање васпитача у Пироту. Област интересовања: методика наставе енглеског језика, енглеска књижевност за дјецу, едукација васпитача за увођење енглеског језика у курикулуме за дјецу узраста од три до шест година.

**Милица Лазовић** рођена је 1984. године у Чачку. Дипломирала је и мастерирала на Филолошком факултету Универзитета у Београду (Група за српску књижевност и језик са општом књижевношћу), на којем похађа и докторске студије. Области интересовања: новија америчка и српска књижевност, популарна култура, народна књижевност и теорија књижевности. Излаже на научним конференцијама и објављује у периодици.

**Нина Б. Марковић** рођена је 1988. године у Ђуприји. Завршила је основне академске студије на Филолошком факултету Универзитета у Београду, одсек: Српска књижевност и језик са општом књижевношћу. Похађа мастер академске студије, одсек: Српска књижевност, на Филолошком факултету Универзитета у Београду и сарадник је на Факултету педагошких наука у Јагодини. Области интересовања: усмена књижевност и присуство фолклорних елемената у делима ауторске књижевности, интернационални мотиви у делима која припадају корпусу српске књижевности, као и проучавање књижевних дела са становишта савремене поетике културе, посебно из перспективе имаголошких студија књижевности.

**Сава Стаменковић** рођен је 1983. у Подгорици. Дипломирао на Филозофском факултету у Нишу, на Департману за српску и компаративну књижевност. Докторанд је на истом факултету (докторске студије филологије, смер Наука о књижевности). Област интересовања: светска књижевност XX века, теорија књижевности. Објављени радови у часописима *Летопис Матице српске*, *Philologia Mediana*, *Слово*, у Зборнику са IV научног скупа младих филолога у Крагујевцу, *Зборнику о сигнализму* и другим публикацијама.

**Жарка Свирчев** је рођена 1983. године у Сенти. Основне и мастер студије је завршила на Одсеку за српску књижевност и језик Филозофског факултета у Новом Саду. Тренутно похађа докторске студије на Филолошком факултету у Београду. Књижевну критику и огледе објављује у периодици. Објавила је студију *Ах, штај идентитетей! Деконструкција родних стереотипа у сиваралашћеву Дубравке Угрешић* (Београд: Службени гласник, 2010). Области научног интересовања: српска књижевност 20. века, винарологија, гинокритика, методика наставе књижевности (...).

**Марија Стијепић** је рођена 1986. године у Приједору. Основне студије завршила је у Бањој Луци на Филозофском факултету, одсек за италијански језик и књижевност и српски језик и књижевност. Мастер студије је завршила у Италији на Универзитету за странце у Сијени. Тренутно је студент друге године докторских студија на Филозофском факултету у Новом Саду. Поља научног интересовања: компаративна књижевност (италијанско – српске књижевне и културне везе), петраркизам, српска књижевност XVIII и XIX вијека, српска књижевност XX вијека.

**Маја Савић** (1988, Нови Сад), завршила је основне и мастер студије српске књижевности на Филозофском факултету у Новом Саду, где сада похађа докторске студије српске књижевности. Пише есејистичке и научне радове. Објављивала је у часописима за књижевност и културу – у „Повељи“, „Методичким видцима“ и у аустријским „Новим славистичким хоризонтима“. Учествоје на међународним научним скуповима и објављује научне радове из савремене књижевности и из



српске књижевне историје XX века. Сарадник је на аустријским међународним научним пројектима „Andrić–Initiative: Иво Андрић у европском контексту“ и „Лирски, хумористички и сатирички свијет Бранка Ћопића“. Добитник је награде „Владислав Петковић Дис“ за есеј.

**Данијела Петровић** рођена је 1976. године у Лесковцу. Завршила је основне студије српске књижевности и језика у Приштини. Тренутно ради као професор српског језика и књижевности у средњој стручној школи у Нишу. Докторанткиња је Филозофског факултета, Универзитета у Нишу. Област научног интересовања: теорија књижевности.

**Јелена Бабић** је рођена 1986. у Пожеги. Дипломирала и мастерирала је на Филолошком факултету Универзитета у Београду (Група за Српску књижевност и језик са општом књижевношћу). Студент је прве године докторских студија на истом факултету, модул: српска књижевност. Поље научног интересовања: српска књижевност XX века у компаративном контексту.

**Јелена Д. Достанић**, рођена 1988. у Београду. Завршила основне и мастер студије на Филолошком факултету у Београду, смер енглески језик и књижевност. Тренутно на докторским академским студијама. Области интересовања: савремена англофона књижевност, студије рода, студије културе, методика наставе.

**Јелена С. Младеновић** (1984, Крушевац) је докторанткиња на Филозофском факултету Универзитета у Нишу, где је и дипломирала на Департману за српску и компаративну књижевност. Као стипендисткиња Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије ангажована је на научноистраживачком пројекту *Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир*, на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу. Заинтересована је за проучавање савремене српске и новије дубровачке књижевности.

**Јелена Ристовић** рођена је 1983. у Крагујевцу. Дипломирала на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Ради као професор српског језика и књижевности у Техничкој школи „Никола Тесла“ у Костолцу. Студент је докторских студија на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, на смеру Наука о књижевности. Бави се проучавањем мотива снова у српској књижевности XX века.

**Лидија Палуровић** рођена је 1968. године у Александровцу. Дипломирала је на Катедри за англистику Филолошког факултета у Београду, где је завршила и мастер студије 2009. године. На Факултету техничких наука у Чачку ради од 2005. године, првобитно као стручни сарадник, а од 2010. године и као предавач на предмету Енглески језик. Посебне области интересовања и истраживања су методика наставе енглеског језика као језика струке, савремена англофона књижевност, преводње стручних и књижевних текстова.

**Лена Тица** рођена је 1985. године у Чачку. Основне и мастер студије завршила је на одсеку за англистику Филолошког факултета у Београду. Студент је докторских студија на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу. Од 2009. године ради на Факултету техничких наука у Чачку као стручни сарадник на Катедри за педагошко-техничке науке, на предмету Енглески језик. Посебне области интересовања: шекспирологија и савремена енглеска књижевност.

**Нада Бузацић Николајевић** рођена је у Шапцу 1983. године. Основне и мастер студије англистике завршила је на Филолошком факултету у Београду. Докторанд је на модулу за језик и књижевност на Филозофском факултету у Новом Саду. Њена основна интересовања везана су за савремену америчку књижевност.

**Сена Михаиловић** рођена је 1986. год у Врању, докторанд је на модулу за српску књижевност на Филолошком факултету у Београду. Ради као истраживач сарадник на Институту за српску културу, у оквиру пројекта Министарства науке *Материјална и духовна култура Косова и Метохије*. Бави се историјском драмом XIX века, савременом драмом, као и књижевношћу Косова и Метохије. Објављује у часописима. Учествовала је на више домаћих и међународних научних скупова (Крагујевац, Лепосавић, Ниш, Пловдив, Велико Трново...).

**Светлана Рајичић Перих** рођена је у Крагујевцу 1974. године. Дипломирала је српску књижевност и језик на Филозофском факултету у Новом Саду 1998. године, када уписује постдипломске студије као стипендиста Министарства за науку и технологију. Докторске студије на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу уписује 2007. године. Ради као професор у Првој крагујевачкој

гимназији. Њена основна интересовања везана су за феномен игре у књижевности и за српску авангардну књижевност.

**Даница Милошевић** је рођена 1980. год. у Крагујевцу. Основне студије англистике завршила је на Филозофском факултету у Нишу. Магистрант је Филозофског факултета у Нишу на одсеку за англо-америчку књижевност и културу, а уједно је и студент друге године докторских студија филологије, модул књижевност, на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Ради као асистент за енглески језик на Високој техничкој школи струковних студија у Нишу од 2011.год. Осим тога запослена је и на Темпус пројекту под називом: *Формирање карицистета за оснивање Академије струковних студија јужне Србије и Национале конференције високог струковног образовања (ЕСВАС Темпус 517200)*, у својству преводиоца и скретара пројекта. Области интересовања: модерна англо-америчка књижевност, књижевност и филм, родне студије, утопија и дистопија, технички енглески језик и енглески за посебне намене.

**Зорјана Гук** (Зорјана Хук), асистент на катедри за славистику Универзитета „Иван Франко“ у Лавову (Украјина). Бави се историјом српске књижевности. Предаје српски језик на Филолошком факултету Универзитета „Иван Франко“.

**Габор Црнковић** рођен је 18. октобра 1976. године у Суботици. Студијску групу Мађарски језик и књижевност завршио је на Филозофском факултету у Суботици 2002. године (A tizenkilencedik század utolsó két évtizedének művelődési élete a Szabadkai Ellenőr és a Bácskai Ellenőr (1879-1904) tükrében). На Филозофском факултету у Новом Саду завршио је мастер студије (A szülőföld interferenciái a vajdasági novellaantológiákban) Обласити интересовања и истраживања: историја културе, књижевност у Војводини у оквиру Аустроугарске монархије, историја књижевности. Пише докторску дисертацију на тему *Стереотипи и књижевности Аустро-угарске, њихова актуализација и интеркултуралности у савременим новелама мађарске књижевности у Војводини*.

**Габриела Лоди** Електронска адреса: lodi.gabriella@citromail.hu

**Ивана Ковачевић** је рођена 1986. године. Дипломирала је 2010. године на Филолошком факултету у Бањој Луци на Одсеку за њемачки језик и књижевност, а 2011. год. уписала докторске студије на Филозофском факултету у Новом Саду – модул: књижевност. Током основних студија боравила је као DAAD-стипендиста на Универзитету у Констанцу у Њемачкој, а учествовала је и на њетњем курсу за студенте Германистике и наставнике њемачког језика на Универзитету у Хајделбергу. Поље научног интересовања: њемачка књижевност 19. и 20. вијека, њемачка културна историја као и српско-њемачки односи.

**Ивана Пајић** рођена је 1984. године у Теслићу, дипломирала 2009. године на Филозофском факултету у Новом Саду (Одсек за германистику). У септембру 2011. године одбранила мастер рад на тему *Die Viereckskonstellation in Christian Fürchtegott Gellerts Roman „Leben der Schwedischen Gräfinn von G\*\*\* und Johann Wolfgang Goethes Roman „Die Wahlverwandschaften“*. Од новембра 2011. године је студент докторских студија на Филозофском факултету у Новом Саду, смер Језик и књижевност, модул: књижевност. Од 2010. године запослена је на Одсеку за германистику Филозофског факултета у Новом Саду. Поље научног интересовања је немачка књижевност 20. века и интеркултурна немачка књижевност.

**Јелена Симић** рођена је 1979. у Јагодини. Дипломирала 2003. године на Филолошком факултету у Београду (одељење у Крагујевцу (група за енглески језик и књижевност). Докторске студије је уписала 2010. године у Крагујевцу, на ФИЛУМ-у. Област интересовања англо-америчка и светска књижевност и књижевно превођење. Запослена је као професор енглеског језика у средњој економској школи у Јагодини и хонорарно као стални судски тумач при Вишем суду у Јагодини где се бави и превођењем.

**Љиљана Бајац** је рођена 1985. године у Вуковару. Основне и мастер студије завршила је на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду, на одсеку Српска књижевност и језик. Студент је треће године докторских студија на истом факултету, модул Књижевност. Од 2009. године ради у Гимназији Вуковар у настави на српском језику и ћириличном писму као професор српског језика. Области интересовања: српска књижевност 19. и 20. века.

**Мирјана Д. Бојанић – Ђирковић** рођена је 1985. године. Студент је треће године докторских академских студија филологије на Филозофском факултету у Нишу. Уз интензивно бављење теоријом књижевности, четири године ради као професор српског језика и књижевности у гимназији.

У зборницима са научних скупова и часописима за књижевност и уметност објављивала је радове из области наратологије, постколонијалних студија и светске књижевности.

**Наталија Стојковић** рођена је 1986. године у Нишу, где је и дипломирала англистику јула 2010. године. Студент је друге године докторских академских студија књижевности на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Главно подручје научног интересовања тиче се постмодернизма и савремених књижевних теорија, посебно културолошког и идеолошког аспекта, нарочито у англо-америчкој књижевности. Нен научни рад тренутно је примарно фокусиран на савремену драму, пре свега на ауторе британског „in-yer-face“ театра.

**Бојана Анђелић** је рођена 7. јануара 1988. године у Вировитици, у Републици Хрватској. Основне студије (Одсек за српску књижевност и језик) завршава 2010. године на Филозофском факултету у Новом Саду. Мастер студије завршава годину касније, када уписује докторске из Методике наставе на истом факултету. Учествоје на научним скуповима у земљи и иностранству. У оквиру своје докторске дисертације бави се проучавањем учитељског живота у прози српског реализма, те њеним компаративним контекстом. Поља интересовања: методика наставе српске књижевности и језика, српски реализам, међуратна књижевност, савремена српска проза, дејча књижевност, светска књижевност.

**Петра Пешић** рођена је 14. 11. 1988. године у Нишу. На Филозофском факултету у Нишу завршила је основне академске студије на Департману за српски језик и књижевност 2011. године. Школске 2011/2012 уписала је мастер студије, модул српска и компаративна књижевност на Филозофском факултету у Нишу. Одбранила је мастер рад 2012. године, тема: „Последњи човек у антиутопијским романима Замјатина, Орвела и Пекића“. Области интересовања: општа књижевност, теорија књижевности, наратологија, постмодернизам. Живи и ради у Нишу.

**Јелица Живановић** рођена је 1986. године у Свилајнцу. Основне и мастер студије завршила је на Филолошком факултету Универзитета у Београду на групи Српска књижевност и језик са општом књижевношћу. Од 2011. године похађа докторске академске студије на истом факултету. Учествовала је на више домаћих и међународних научних скупова. Поља научног интересовања: српска књижевност 18. и 19. века, српска књижевност 20. века.

**Микела Капра** рођена је у Бреши (Brescia), Италија 29/07/1984 г., Michela Capra (Микела Капра) је завршила дипломске студије у Италији (2006) и, после тога, наставила студије у Србији, на Филолошком Факултету Универзитета у Београду, где је завршила мастер руског језика и књижевности (2008) и уписана је на докторским студијама (2009) из руске књижевности. На дан 10. јуна 2013. године Микела је одбранила докторску дисертацију под насловом: „Циклус приповедака Детињство Чика Ф.А. Искандера“ и стекла је научни степен Доктора филолошких наука. Микела је већ објављала неке радове, између којих: приказ књиге ауторке Н. Ивановне „Смех против страха или Фазил Искандер“ (у зборнику Матице Српске за славистику, бр. 77, 2010, Нови Сад, Србија, стр. 128–130), рад: „Античне источници у пјесе И.А. Бродског: Мрамор“ (у спецзборнику: „Атички код у словенским књижевностима“, издавач: Филолошки Факултет Универзитета у Београду, Београд, Србија, 2011, стр. 130–140) и рад: „Књижевност реалност и фикција у прози Ф. А. Искандера“ (у зборнику: „Савремена проучавања језика и књижевности“, издавач: Филолошко-уметнички факултет Универзитета у Крагујевцу, Крагујевац, Србија, 2013, стр. 595–603). Микела је такође добитник италијанске националне награде за књижевност (за поезију): „Premio Zingarelli“ (2011).

**Тијана Матовић** је рођена у Крагујевцу 1988. године. Дипломирала је 2011. и одбранила мастер рад 2012. године на тему *Писање као чин ојстјанка: Елементи аутобиографије у поезији и прози Силвије Плаш*, на одсеку за енглески језик и књижевност Филолошко-уметничког факултета Универзитета у Крагујевцу, са просечном оценом 10. Четврту годину основних студија провела је у САД-у преко програма размене студената. Тренутно је студент прве године докторских студија на Филолошко-уметничком факултету. Области интересовања: англоамеричка драма, савремени англоамерички роман, родне студије, културологија.

**Милица Чубрило** рођена је 1977. године у Загребу, Република Хрватска. Основне и мастер студије завршила је на Филолошком факултету Универзитета у Београду, на одсеку за српску књижевност и језик. Студент је докторских студија на истом факултету, модул: наука о књижевности. Области интересовања: српска књижевност 20. века.

**Сандра Витковић** је мастер филолог – англиста а од 2012. докторанд на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу (модул – наука о књижевности). Завршну годину основних

студија провела је на америчком универзитету Illinois State University као стипендисткиња програма размене (Forecast Exchange 2010/2011). Од 2013. сарађује на пројекту *Друшћивене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир* (178018). Поља научног интересовања: англофона књижевност, теорије хумора, роман 18. века, афроамеричка проза и поезија.

**Лена Тица** рођена је 1985. године у Чачку. Основне и мастер студије завршила је на одсеку за англистику Филолошког факултета у Београду. Студент је докторских студија на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу. Од 2009. године ради на Факултету техничких наука у Чачку као стручни сарадник на Катедри за педагошко-техничке науке, на предмету Енглески језик. Посебне области интересовања: шекспирологија и савремена енглеска књижевност.

**Лидија Палуровић** рођена је 1968. године у Александровцу. Дипломирала је на Катедри за англистику Филолошког факултета у Београду, где је завршила и мастер студије 2009. године. На Факултету техничких наука у Чачку ради од 2005. године, првобитно као стручни сарадник, а од 2010. године и као предавач на предмету Енглески језик. Посебне области интересовања и истраживања су методика наставе енглеског језика као језика струке, савремена англофона књижевност, превођење стручних и књижевних текстова.

**Владимир Перић** рођен је 1976. године у Шапцу. 1999. године завршава Филозофски факултет у Новом Саду (одсек за српску књижевност и језик). Био је уредник новосадског часописа *Сивање сивари*, часописа за различите видове уметничког изражавања у периоду од 1997. до 2001. године. Постдипломске студије уписује у Новом Саду 1999. године и 2003. године пријављује тезу *Текстуална пракса Драгана Алексића*. Докторске студије на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу уписује 2007. године. Ради као професор у музичкој школи „др Милоје Милојевић“ у Крагујевцу. Бави се истраживањем српског дадаизма и облицима маргинализовања литературе.

**Тамара С. Пилетић** рођена је у Подгорици 1975. године. Дипломирала је 1999. године на Филолошком факултету Универзитета у Београду на Катедри за српску књижевност и језик, а 2005. године је магистрирала на тему „Питање кривице и роматичарски сензибилтете у дјелима Ђуре Јакшића“, а своју докторску дисертацију „Књижевно писмо у српској књижевности од просвећености до романтизма“, одбранила је на истом факултету 2012. године. Боравила је у Аустрији, Италији и Њемачкој на стручним истраживањима. Научна интересовања су јој тумачење књижевности, књижевна критика и методика наставе.

**Весна Војводић Митровић** дипломирала је 1994. године на Филолошком факултету у Београду, на одсеку: Српска књижевност и језик са општом књижевношћу, на тему *Класицистичко и просветишњешко у делу Лукијана Мушицког*. Магистрирала је 2010. године, одбранивши тезу *Модели неосишварене женице у српским народним епским песмама*. Запослена је као професорица српског језика и књижевности у средњој школи. Ради на докторској тези *Стилизација породичних односа у српским народним епским песмама и баладама*. Област интересовања: народна књижевност, народна традиција.

**Елма Халиловић** је рођена 1978. године у Новом Пазару. Дипломирала је српску књижевност и језик на Филозофском факултету у Приштини. Мастер студије завршила је на Филозофском факултету у Новом Саду. На истом факултету студира докторске студије из области српске књижевности и језика. Ради као професор српског језика у Школи за дизајн текста и коже у Новом Пазару, а ангажована је у настави на Државном Универзитету у Новом Пазару. Објавила је књигу *Слепа Живана – како и зашто*. Области интересовања: народна књижевност и савремена српска књижевност.

**Горан Павловић** је студент докторских студија на Филолошком факултету у Београду. Поља научног интересовања: савремена српска књижевност, постколонијална књижевност, теорије рода и разлика, поп култура.

**Снежана Туцаковић** рођена је 1988. године у Сремској Митовици. Основне (2011) и мастер (2012) студије завршила је на Одсеку за српску књижевност Филозофског факултета у Новом Саду. Докторске студије на истом факултету уписује 2012. године. Поља интересовања: српска књижевност 20. века, драмска књижевност.

**Сања Златковић** (1984), студент докторских студија на Филозофском факултету у Новом Саду, одсек Српска књижевност и језик. Област интересовања: српска књижевност 20. века.

**Катарина П. Држајић** (25) је докторанд књижевности на Филолошком факултету Универзитета у Београду. Уже области интересовања су јој енглеска и америчка постмодерна проза, као и културолошке студије. Основне и мастер студије завршила је на Катедри за енглески језик и књижевност и ради као наставник енглеског језика на Институту за стране језике у Београду.

**Владимир Ђурић** је докторант на Филолошком факултету у Београду, где је дипломирао и одбранио мастер рад на Катедри за француски језик и књижевност. Стипендиста је Министарства просвете, науке и технолошког развоја од 2012. Бави се проучавањем компаративне књижевности, посебно истраживањем српске књижевности коју су писале жене у контексту савремене француске компаратистике (имагологија, интертекстуалност). Од 2012. учествује у раду пројекта *Књиженство – теорија и историја женске књижевности на српском језику до 1915. године*. Учествовао је на IV и V научном скупу младих филолога у Крагујевцу, затим на међународним конференцијама у Нишу (*Језик, књижевност, маргинализација*) и Будимпешти (*Сatus au 21<sup>e</sup> siècle*).

**Жељка Јанковић** је рођена 1989. године у Крагујевцу, основне и мастер студије француског језика и књижевности завршава са највишом оценом на Филолошком факултету у Београду, где 2012. уписује докторске студије. Стипендиста Министарства просвете, науке и технолошког развоја и сарадник на пројекту *Књиженство*. Организатор Међународног фестивала средњошколског франкофона позоришта у Београду. Као носилац многобројних награда из језика и књижевности у више наврата борави у иностранству. 2011. сарађује на пројекту израде двојезичног електронског корпуса са центром за истраживање Grammatica на Универзитету Артоа. Поља интересовања: лингвостилистика књижевног текста, компаративна књижевност, гинокритика, француска књижевност XVII века, савремена франкофона књижевност.

**Панајотиас Асимопулос** је рођен је 1971. године у Атини. Завршио је основне студије 1995. године на Филолошком факултету Универзитета у Атини, на одсеку Класична филологија. На Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду је у септембру 2010. одбранио мастер рад на тему „Проблеми Србофона у учењу савременог грчког језика“. Поље интересовања: лексикографија, светска књижевност, старогрчка историографија, превођење.

**Ана Ђосић** рођена је 1987. године у Карловцу у Р. Хрватској. Од 1992. живи у Сремској Митровици где је завршила друштвено-језички смер Гимназије „Иво Лола Рибар“. Године 2006. уписује се на студије Германистике на Филолошком факултету у Београду. Основне студије завршава 2010, када наставља са програмом за мастер на Катедри за Германистику у Београду. Код др Раде Станаревић одбранила је мастер рад на тему „*Курт Швијтерс и његова авангардна проза*“. Докторске студије на Филолошком факултету (модул Књижевност) уписала је 2011. године. Запослена је у Економској школи „9. Мај“, где предаје немачки језик. Поред књижевности посвећује се учењу страних језика, пре свега енглеског, француског и руског, сликању и проучавању библијске археологије. Објавила је два рада у научним часописима: *Курт Швијтерс код Немаца и у европској авангарди и Истина и фикција код дадаиста*.

**Јелена Ђукић** (1982, Сремска Митровица) је завршила основне студије на студијској групи Компаративна књижевност и мастер студије на студијском програму Српска књижевност и језик, на Филозофском факултету у Новом Саду. Студент је докторских студија Српске књижевности у Новом Саду. Говори енглески и шпански језик са којих и преводи. Ради хонорарно на лектури романа, уџбеника и књижевних текстова. Живи у Београду. Области интересовања и истраживања: српска књижевна авангарда – надреализам (компаративни контекст), стваралаштво Милана Дединца, српска књижевност XIX века – реализам (компаративни контекст), шпански роман XVI века. Објављивала је приказе и огледе у интернет часопису за културу и интермедијалну комуникацију *Ex nihilo* и у часопису *Свеске*, Мали Немо (Панчево).

**Павле Лековић** рођен је у Јагодини 1989. године. Основне студије је завршио на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, одсек за англистику, где је тренутно на мастер студијама енглеске књижевности. Члан је књижевног клуба СКЦ Крагујевац, студентске организације AEGEE - Крагујевац и уредништва електронског часописа „Сербум“ у Крагујевцу. Тренутно је запослен у основној школи „Бранко Радичевић“ у Јагодини као наставник немачког језика. Пише кратке приче и приповетке. Написао је и један роман који још није објављен.

**Анка Симић** је рођена у Крагујевцу 1985. године. Завршила је Прву крагујевачку гимназију 2004. године. Исте године уписала је студије српског језика и књижевности на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Дипломирала је 2009. године, а потом уписала Докторске студије из филологије (језик и књижевност) на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу (модул: док-

торске студије из књижевности) и у року положила све испите предвиђене планом и програмом докторских студија. Ради на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, у звању асистента, где изводи вежбе на предметима: Средњовековна и Дубровачка књижевност, Књижевност за децу, Књижевна критика. Ангажована је на пројекту 178018: ДРУШТВЕНЕ КРИЗЕ И САВРЕМЕНА СРПСКА КЊИЖЕВНОСТ И КУЛТУРА: НАЦИОНАЛНИ, РЕГИОНАЛНИ, ЕВРОПСКИ И ГЛОБАЛНИ ОКВИР Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије. Кандидаткиња је до сада објавила дванаест радова.

**Стефан Пајовић** је рођен 5. јула 1989. године у Чачку. У Чачку је завршио основну школу и Гимназију. Дипломирао на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Октобра исте године уписује мастер академске студије англистике на Филозофском факултету у Новом Саду. Пријавио је тему мастер рада под називом: „Концепт демократије у стваралаштву Волта Витмана“. Учествовао је на неколико научних скупова из хуманистичких наука и објављен му је научни рад у универзитетском часопису *Литер* из Крагујевца, број 50. Пише кратке приче и песме. Редовно пише за омладински часопис *Трамвај* који двомесечно издаје студентска организација „Алтернатива за Чачак“ из Чачка, чије је члан.

**Стеван Брадић** је рођен у Новом Саду 1982. године. Основне студије завршио је на Одсеку за компаративну књижевност Филозофског факултета у Новом Саду. Диплому мастера стекао је на истом одсеку, а потом и на Одсеку за енглески језик и књижевност Универзитета у Стокхолму. Пише поезију, есеје, приказе и критичку, преводи са енглеског језика. Члан је редакције часописа Златна греда. Објавио је књигу *Симулација и гастрономија о поезији Војислава Деспотова* (Београд: Службени гласник, 2012). Тренутно ради на докторској дисертацији, посвећеној проучавању режима чулности у савременом српском песништву. Области научног интересовања: савремена поезија, чулност, политика књижевности, херменеутика, деконструкција, психоанализа. Живи у Новом Саду.

**Ана Митревски** рођена је 1986. године у Новом Саду. Дипломирала је 2012. године на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду, где се исте године уписала на мастер студије (тема мастер рада: *Превођење Брехтове драме Мајка Храброст са немачког на српски језик*). Од 2012. године ради на Филозофском факултету у Новом Саду као сарадник у настави на Одсеку за германистику. Области научног интересовања: Бертолт Брехт, немачка драма 20. века, књижевно превођење.

**Ђорђе Петровић** рођен је 1985. године у Шапцу. Дипломирао је 2012. године на Одсеку за компаративну књижевност Филозофског факултета Универзитета у Новом Саду. Области истраживања: савремена драматургија и теорија епског позоришта.

**Драган Стјепановић** (Чачак, 1984), завршио основне и мастер студије на Филолошком факултету у Београду, на групи Српска књижевност и језик са општом књижевношћу. Ради као професор српског језика и књижевности у гимназији „Младост“ у Петровцу на Млави. Поља интересовања: имагологија, везе књижевности и антропологије, наратологија, идентитети, национализам, измишљање традиције.

**Јелена Марићевећ** – рођена у Кладову 1988. године, тренутно је на докторским академским студијама – Српска књижевност и језик - на Филозофском факултету у Новом Саду, где ради као сарадник у настави на предметима: Међуратна српска књижевност и Манифести и програми српске књижевности 20. века. Поред интересовања за авангардне и неоавангардне експерименте интересује се и за књижевност српског барока. Један је од уредника омладинског књижевног часописа за књижевност и уметност – *Међушим*, који се може пратити у електронском облику на следећој адреси: <http://medjutim.org/>

**Марија Слобода** је рођена 1989. године у Суботици. Дипломирала је 2012. године на Катедри за српску књижевност са јужнословенским књижевностима Филолошког факултета Универзитета у Београду, где је наредне године завршила и мастер академске студије. Оснивач и главни и одговорни уредник листа *Gymnasium* (2008), који данас као сталну публикацију објављује Гимназија „Светозар Марковић“ у Суботици. Учествоје у свим облицима рада културне институције Бранково коло. Област научног интересовања: српска књижевност 18. и 19. века. Ангажована као лектор. Излаже на националним и интернационалним конференцијама. Награђена 2013. године за есеј о Владиславу Петковићу Дису. Пише поезију, објављује научне радове, есеје и критичке приказе.

**Милица Ђуковић** је рођена 1987. године у Панчеву. Основне академске студије завршила је на Катедри за српску књижевност са јужнословенским књижевностима Филолошког факултета у Београду (група: Српска књижевност и језик са општом књижевношћу). На истој катедри тренутно је на

мастер студијама (модул: Српска књижевност). Области интересовања: српски реализам, књижевна периодика, кратка прича, теорија књижевности.

**Милан Гровић** Електронска адреса: milan.grom@gmail.com

**Милица Баџић** је рођена у Клини, Република Србија. Завршила је основне академске студије 2012. године, на катедри за енглески језик и књижевност Филолошко-уметничког факултета у Крагујевцу. Тренутно је на дипломским мастер студијама на истом факултету. Области научног интересовања су јој студије модерне књижевности, авангардне драме, савременог британског и америчког романа, као и феминистичке студије у књижевности.

**Јелица Вељовић** је рођена 1987. године у Крагујевцу. Основне студије завршила је 2010. године на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, на групи за шпански језик и хиспанске књижевности. Мастер студије завршила је 2011. године на Филолошком факултету у Београду, на катедри за иберijske студије, одбраном тезе из Критичке анализе дискурса. Тренутно је I година докторских студија из филологије, модул за књижевност, на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Од марта 2012. године је стипендиста Министарства просвете и науке, и укључена је као докторант истраживач на пројекту *Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир* (ОИ 178018). Области интересовања: постмодернизам и хиспаноамеричка књижевност, фантастична књижевност, послератна шпанска књижевност, и компаративно изучавање односа књижевности и филма.

**Марина Спасов** рођена је 1988. године у Сурдулици. Дипломирала је на Филозофском факултету Универзитета у Нишу на департману за англистику 2011. године. Након завршених основних студија школовање наставља на мастер студијском програму истог департмана. Области научног интересовања за њу су англо-америчка књижевност као и књижевно превођење.

**Милан Кардаш** рођен је 1986. године у Сремској Митровици, где је завршио друштвено-језички смер Гимназије „Иво Лола Рибар“. Основне студије на Педагошком факултету у Сомбору завршава 2009. године, када наставља мастер студије на катедри Методика ликовне културе у Сомбору. Код мр Драгана Савића одбранио је мастер рад на тему „Наклоност деце ка стилским карактеристикама уметничког дела“. Тренутно ради као професор цртања и сликања у школи „Мартин центар“ сликара Драгана Мартиновића и као слободни уметник. Оснивач је Улице сликара у Сремској Митровици. Активно се бави сликарством, вајарством, сценографијом, илустрацијом, писањем и реализацијом пројеката из области културе и уметности. Члан је удружења ликовних уметника „УЛУПУДС“ из Београда и „Еснаф“ и „Сирмијум“ из Сремске Митровице.

**Мирослав Ђурчић** Електронска адреса: koprokomiks@gmail.com

**Ана Ж. Станковић** је рођена 1986. године у Јагодини. Дипломирала на Филолошком факултету у Београду, на групи Српска књижевност и језик са општом књижевношћу. Од 2011. похађа докторске академске студије на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу (смер Наука о књижевности). Ради у Гимназији „Светозар Марковић“ у Јагодини као професор српског језика и књижевности. Поља научног интересовања су јој народна књижевност, архетипски и митски обрасци, савремена књижевност.

**Гордана Богичевић** је рођена 1980. године у Ужицу. Дипломирала је 2003. године на Катедри за енглески језик и књижевност Филолошког факултета у Београду, где тренутно похађа докторске студије. Бави се стручним и књижевним превођењем. Поља интересовања су јој модернистички и постмодернистички роман, и модерни јапански роман.

**Ивана Миљак** је студент треће године докторских студија на Филозофском факултету у Новом Саду. Под менторством проф. др Гојка Тешића ради на дисертацији „Авангардизам Бошка Токина: кинематографски елементи у теоријском, критичком, прозном и поетском делу“. Бави се књижевном и филмском авангардом.

