

СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ

Филолошко-уметнички факултет
Крагујевац

СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ
Зборник радова са VIII међународног научног скупа
одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу
(25–26. X 2013)

Књига II

САТИР, САТИРА, САТИРИЧНО

Уређивачки одбор

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

Уредници

- проф. др Драган Бошковић (одговорни уредник)
доц. др Часлав Николић

Рецензенти

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

СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ
Зборник радова са VIII међународног научног скупа
одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу
(25–26. X 2013)

Књига II

САТИР, САТИРА, САТИРИЧНО

Крагујевац, 2014.

*Издавање овог зборника финансијски је подржало
Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије*

ТРОКЊИЖЈЕ СА VIII МЕЂУНАРОДНОГ НАУЧНОГ СКУПА «СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ»

VIII међународни научни скуп «Српски језик, књижевност, уметност» традиционално је одржан у последњег викенда у октобру, сада је то било 25. и 26. октобра 2013. године. Скуп је имао четири тематске целине – лингвистичку, књижевну и две уметничке: теорија музике и теорија ликовне уметности. На овом научном скупу, у оквиру четирију наведених секција, са рефератима су учествовала 127 учесника, и то 106 из земље и 21 из иностранства.

Лингвистичка секција скупа за тему је имала: *Вишезначности у језику*. Циљ је био да се питања семантичке структуре језика из најзначајнијег његовог аспекта – а то је без сумње аспект полисемичности или вишезначности – што свестраније научно осветли. То је тим значајније ако се зна да је семантички приступ језику готово све до пред крај XX века био дубоко у сенци структурално-формалних истраживања. Тема је требало да покаже колико и које језичке структуре вишезначност захвата, и које су њене специфичности с обзиром на тип језичке јединице, или пак врсту језичке (под)дисциплине у оквиру које се остварује, а посебно које су инваријанте а које варијанте вишезначности у различитим сферама њене језичке употребе. На скупу је дата тема осветљавана у 42 реферата, од којих се 35, након рецензентске процедуре, штампа у првој од трију књига зборника.

Књижевна секција скупа за тему је имала *Сатира, сатира, сатирично*. Дата тема односила се, пре свега, на теоријско и научно истраживање категорије сатире и сатиричног у књижевности, и то анализом различитих аспеката сатире, као што су: карактеристике сатире у појединима књижевним жанровима (пјесми, приповеци, роману, драми) и код различитих српских и страних аутора, карактеристике сатире као општекњижевне и националнокњижевне појаве, сатира и националистички митови, сатира као хеуристика, сатира и афористика, сатира и иронија, и сл. Питања сатира, сатире и сатиричног тако су на скупу размотрена из најразличитијих теоријских и методолошких аспеката, и с обзиром на бројна свјетска и српска књижевна дјела као полазиште. Након проведене рецензентске процедуре у другој књизи зборника, што је посвећена књижевној тематици овога скупа, место је нашао 31 рад 45 на скупу поднесених реферата.

Уметнички део скупа имао је две секције – *музичку и ликовноуметничку (ликовну)*. У музичкој секцији у оквиру основне теме *Сатира у музици* реализована су четири тематска блока: а) *Сатира у музици*, б) *Музика у медијима*, в) *Антропологија музике*, и г) *Музика и друге уметности*. У оквиру тих четирију блокова поднесен је 31 реферат. Ликовноуметничка секација имала је тему *Паганско и хришћанско у ликовној уметности*, којој је посвећено седам реферата.

Ово трокњиже, дакле, доноси близу стотину научних радова, који ће бити незаобилазна литература свима онима што су заинтересовани за лингвистички, књижевно, музички или ликовно обрађиване теме на VIII међународном научном скупу «Српски језик, књижевност, уметност».

О КЊИЖЕВНОАНТРОПОЛОШКОЈ КЊИЗИ ЗБОРНИКА СА VIII МЕЂУНАРОДНОГ НАУЧНОГ СКУПА СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ

*Сатири, Силен, Боџ, Јарац; Фридрих Ниче; Сатирска игра и пјес светског Вида; Смех и смрт: задобијање/губљење идентитетa; Демонско и сасоносно, оргијастичко и рационално; Проблем дионизијске димензије литературе; Сатирични/сатирски идентитет књижевности; Сатира: литерарна критика и субверзија друштва; Књижевност је шекспиривид – подтематске су целине које чине овај „сатирични“ зборник, који, као „сатирска игра“, долази после три велике „трагичке“ теме које смо на нашем V, VI и VII међународном скупу елборирали: *Жене, Боџ и Немогуће*. Сажимајући различите књижевнотеоријске, културолошке и филозофске увиде, Зборник окупља радове са Осмог међународног научног скупа *Српски језик, књижевност, уметност*, одржаног 25–26. октобра 2013. године на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу. У књижевноантрополошкој секцији научног скупа – која се реализује као резултат истраживања у оквиру пројекта Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије 178018: *Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир* – поднесено је четрдесет и четири реферата (од четрдесет и седам пријављених) иностраних и домаћих учесника, док у овом зборнику објављујемо тридесет и један достављен, прихваћен и рецензиран рад.*

Зашто сатира? – намеће се питање, на које овде неће бити одговорено, али ће научна истраживања која ћете наћи на наредним страницама у толикој мери раскрити сатиру, да ћемо само схватити да у друштвеним, културним, историјским, па ако желите, и политичким конструкцијама ничега без сатире нема. Да ли је сатира смештена већ у библијском стварању човека и жене, или у њиховом изгнанству из раја, можда у сентенци: *Прах си и у прах ћеш се вратити*? Да ли спознаја егзистенцијалног удеса човека треба да крене од одговора који је, на питање краља Миде: „Шта је то најбоље и најсавршене за људе?“, изрекао мудри Сатир: „Оно најбоље – за тебе је сасвим недостижно: не бити рођен, не постојати, бити ништа. А друго по реду најбоље за тебе, то је – да убрзо умреш.“ Почевши од тог *ништа* постојања, сатира се пред нама разлистава, или она разлистава нас, као и радови у овом зборнику, који у сатири препознају несагледив потенцијал за културно и друштвено самоосмишљење. Од сатире као Дионизијске хеуристике, од Сатире, Силене, Смрти и самоубиства, Смеха и губљења идентитета, преко Сатире као сократовског или било ког каснијег другог спознајног „метода“, или Сатиричке критике друштва, до Сатирске игре и као жанра и као сатирског идентитета нарације и фикције, Сатире и љубави, оргијастичког и органског, а све у синхронијским и дијахронијским осам српске, јужнословенске, европске и светске литературе и културе. Тек, дакле, толико да ће овај зборник остати незаобилазан у будућим читањима сатиричног.

У потпуности остваривши истраживачку жељу да се задата „сатирична“ проблематика научно и теоријски осветли, не би ли се поетика или феноменологија или културологија Сатире описала, у овом зборнику сакупљени текстови одражавају актуелне теоријске интересе, као и актуелну теоријску проблематику проучавања литературе и културе, али и сатирски идентитет науке о књижевности. Зборник, наиме, са свих наредних страница покушава да идентификује оно велико ништа у односу на које се гради сатирична или трагична историја хуманитета.

САДРЖАЈ

ТРОКЊИЖЈЕ СА VIII МЕЂУНАРОДНОГ НАУЧНОГ СКУПА
«СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ» / 5

О КЊИЖЕВНОАНТРОПОЛОШКОЈ КЊИЗИ ЗБОРНИКА
СА VIII МЕЂУНАРОДНОГ НАУЧНОГ СКУПА СРПСКИ
ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ / 7

Александар ПЕТРОВИЋ

САТИРА КАО ДИОНИЗИЈСКА ХЕУРИСТИКА И МАПА БУДУЋНОСТИ / 13

Желимир Д. ВУКАШИНОВЋ

МОЖЕМО ЛИ СЕ ИСЦИЈЕЛИТИ ПРЕД СМРЋУ? / 21

Иван М. КОЛАРИЋ

СМЕХ И СМРТ – АФОРИСТИЧКО ОСВАЈАЊЕ ИДЕНТИТЕТА / 27

Александар М. ПЕТРОВИЋ

СОКРАТОВСКА И КЊИЖЕВНА ИРОНИЈА У
УДВОЈЕНОМ ЛИКУ КРИТИКЕ И САТИРЕ / 37

Саша С. МАРКОВИЋ

КЕТМАН ИЛИ МОГУЋИ АРХЕТИП САТИРЕ У ИДЕНТИТЕТУ КОД СРБА / 49

Јасмина М. АХМЕТАГИЋ

ГОМБРОВИЧЕВА „ОДБРАНА ПОЉАКА ОД ПОЉСКЕ“: САТИРА
НАЦИОНАЛИСТИЧКИХ МИТОВА И МАТРИЦА / 59

Бранко М. ВРАНЕШ

ПОСЛЕ СИЛЕНА И САТИРА:

О СВЕМУ ЧЕГА НЕМА У ПЕСНИШТВУ ВАСКА ПОПЕ / 69

Снежана С. БАШЧАРЕВИЋ

ДВЕ ПОЕТСКЕ РЕФЛЕКСИЈЕ У ПЕСМИ „РЕКВИЈЕМ“
МИОДРАГА ПАВЛОВИЋА / 81

Софија КАЛЕЗИЋ ЂУРИЧКОВИЋ

КРИТИКА САВРЕМЕНОГ ДРУШТВА У
РОМАНИМА БОГДАНА ШЕКЛЕРА / 89

Миливоје В. МЛАЂЕНОВИЋ

САТИРИЧНО ЗНАЧЕЊЕ ДРАМСКИХ БАЈКИ / 97

Zorica N. ĐERGOVIĆ JOKSIMOVIĆ

SATIRA I DISTORIJA: GRAD I GRAD ČAJNE MJEVILA / 107

Новица И. ПЕТРОВИЋ

СТАМБЕНИ БЛОК Ц. Г. БАЛАРДА КАО АПОКАЛИПТИЧНА САТИРА / 117

Мирјана М. СЕКУЛИЋ

ЛАРИНА САТИРА У ПОГЛЕДУ НА ШПАНИЈУ / 123

Владимир Ј. КАРАНОВИЋ

ДВА ЛИЦА ШПАНСКОГ ПИКАРСКОГ РОМАНА: ОД
ЕРАЗМИСТИЧКЕ САТИРЕ ЛАСАРИЉА СА ТОРМЕСА ДО
ИДЕОЛОГИЈЕ ЕЛИТИЗМА ЖИВОТОПИСА ПУСТОЛОВА / 133

Павле БОТИЋ

ПРИВИДИ СИМОНА НЕНАВИДНИКА ДАНИЛА КИША / 145

Душан Р. ЖИВКОВИЋ

ДИОНИЗИЈСКИ ПРИНЦИПИ У АРИСТОФАНОВИМ ЖАБАМА / 151

Мара С. КНЕЖЕВИЋ, Марија САКАЧ

САТИРИЧНО У СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ 19. ВЕКА / 159

Владимир ПЕРИЋ

САТИРИДАДА / 167

Радица А. НАСТИЋ

САТИРИЧКА ДРАМСКА ФОРМА И ТРАНСФОРМАЦИЈЕ
САТИРИЧКОГ ПРОТАГОНИСТЕ ОД АНТИКЕ ДО ДАНАС / 175

Драгољуб Ж. ПЕРИЋ

УСМЕНОПОЕТСКА ХИМЕРА: ЈАРАЦ ЖИВОДЕРАЦ
– ОД МИТА ДО ДЕЧЈЕГ ФОЛКЛОРА / 185

Часлав В. НИКОЛИЋ

МЕТАМОРФОЗЕ САТИРА
У РОМАНУ КАД СУ ЦВЕТАЛЕ ТИКВЕ ДРАГОСЛАВА МИХАИЛОВИЋА / 195

Анка СИМИЋ, Маја АНЂЕЛКОВИЋ

САТИРИ И ВИЛЕ СТАРОГА ДУБРОВНИКА
(НА ПРИМЕРУ ГУНДУЛИЋЕВЕ ДУБРАВКЕ) / 205

Никола М. ПОПОВИЋ

ПРИПОВЕТКЕ ИТАЛА ЗВЕВА:
САТИРИЧНИ ПРИКАЗ КРАЈА ВЕКА / 213

Danijela M. JANJIĆ

ĐOVANI PASKOLI: SILEN, OTKROVENJE UMETNOSTI / 221

Биљана Ђ. ЂОРИЋ ФРАНЦУСКИ

САТИРА НА ИНДИЈСКИ НАЧИН / 227

Никола М. БУБАЊА

О НЕКИМ АСПЕКТИМА САТИРИЧНОГ У ТРИЛОГИЈИ БЕСНИАДАМ
МАРГАРЕТ АТВУД: ЕКОЛОШКИ (НЕО)ЦИНИЗАМ / 239

Весна З. ДИЦКОВ

САТИРА У ДЕЛУ СНОВИ ФРАНСИСКА ДЕ КЕВЕДА / 245

Биљана Р. ВЛАШКОВИЋ

САТИРА И ЗБИЉА У ШООВОЈ КРИТИЦИ
ДЕМОКРАТИЈЕ И ДИКТАТУРЕ / 255

Свејлана М. РАЈИЧИЋ ПЕРИЋ

САТИРСКА ИГРА – ОД ВЕРТИКАЛЕ КА МЕХУРОВИМА / 267

Ксенија М. ВУЛОВИЋ

ИЗМЕЂУ ПРИВИДА И ЉУБАВИ: БОРХЕС И ПАВИЋ / 277

Tomislav M. PAVLOVIĆ

КРИТИКА DRUŠTVA I SUBVERZIJA ŽANRA U SATIRIČNOM
ROMANU OPADANJE I PROPAST IVLINA VOA / 283

Александар ПЕТРОВИЋ
Београд

САТИРА КАО ДИОНИЗИЈСКА ХЕУРИСТИКА И МАПА БУДУЋНОСТИ

„Историчар открива прошлост пажљивим употребом хеуристичког средства као што је 'идеални тип'.

Карл Винтроб

Рад разматра дионизијски смисао сатире и настоји да открије њен хеуристички потенцијал, који из тога следи као најбољи начин предвиђања будућности.

Кључне речи: сатира, дионизијске свечаности, сатирска игра, Бранислав Нушић, Виктор Иго, хеуристика



Виктор Иго, стваралац монументалних романа и узвишене поезије, пишући сатире уперене против Наполеона III, кога је отворено прогласио издајником домовине јер је 1851. преузео потпуну власт и донео антипарламентарни устав, ставља све на коцку и одлази у прогонство, прво у Брисел, да би се коначно сместио на острву Гернзи у каналу Ламанш, где је живео у изгнанству до 1870. Његова сатирична збирка песама *Казне*, писана 1853, не служи се смехом да би развеселила савременике, већ да би одапела стрелицу у самовлашће Наполеона III. Наравно владар одговара низом репресивних мера. Али, што су Игоова дела строже забрањивана, публика их чита с већим жаром јер њихов циљ није хумор и забава, већ морална обнова и враћање гласа народу. „Народ је мук, а ја ћу бити велики бранилац тог мука. Говорићу у име замуклих“, пише Иго у још једном свом сатиричном делу *Човек који се смеје*.

„У Француској ... *Казне* су потајно пренешене и тајно читане. Један кријумчар осуђен је на три године затвора зато што је имао при себи Игоове *Казне*. Потпуно издање *Казна* уносило се у Француску с највећим предострожностима и продавало по шездесет франака, што је представљало велику суму у то доба. Ти су примерци, штампани на танкој хартији, дељени у десетак фрагмената и путници су их стављали у чизме или ушивали испод поставе свог одећа. То је био врло уносан посао; кријумчари су силазили из воза, километрима ишли пешице и улазили у други воз тек пошто би прошли границу. Како је цена тих кријумчарених примерака била доступна само богатим људима, остали су позајмљивали књигу и преписивали је. И тако је, и поред велике будности строге цензуре и препрека свих врста, у Француску ушло неколико хиљада *Казна*.“ (Милачић 1954: 150)¹

Чињеница је да је француски грађанин, био он и кријумчар, ухапшен и бачен у тамницу под оптужбом да је поседовао Игоову збирку сатиричних песама. У грађанском свету такве оптужбе пре тога биле су тешко замисливе. Оне су припадале наслеђу инквизиције која је до тада једина прогањала пук због поседовања и читања књига с листе забрањених. Међутим, када је реч о сатири и државне власти прибегавају инквизиторским методама. Ти методи су тим строжи што су ослобођена енергија и ентузијазам народа већи.

Иго је такву репресију заслужио својим доследним моралним ставом, који се суштински разликовао од става владајуће елите. То се добро види и по његовим оштрим речима написаним поводом данас би се рекло 'хуманитарне интервенције' Отоманске империје и масовног убијања народа на југоистоку Србије у другој половини 19. века. Он не жели да ћути о страдању српског народа због чега би он и данас могао бити оптужен или жигосан, барем једнако као владика Његош.

„У чему је ствар? Убијају један народ. Где? У Европи. Има ли тај догађај сведока? Има једног сведока. Читав свет! Да ли га владе виде? Не! Убити човека усред шуме је злочин. Убијати један народ усред шуме, коју зовемо дипломатијом, је такође злочин, још већи злочин. Ето! Где ћемо се зауставити? Кад ће да се заврши мучеништво овог малог јуначког народа? Заменимо политичка питања питањима људскости. Ту је сва будућност.“

Овде је Иго нехотице изрекао праву суштину сатире – заменити политику људскошћу. То је питање свих питања, али изгледа да је само сатира способна да га постави.

Са једнаким жаром кришом као и Игоове сатире публика 1885. чита и Нушићеву песму *Два раба*. Песма је изазвала сензацију и ослободила еруптивну енергију смеха. Издање листа *Дневник*, у коме се појавила је било разграбљено.

Два раба

Затутњаше са четири звона
Поврвеше ките и мундири
Поврвеше перјанице бојне,
Поврвеше безбројни шешири
Сви мајори дебели и суви
Официри цела кита сјајна
Пуковници, с орлом и без орла
И још неко, али то је тајна.
Потмуло су ударала звона,

У арала звона из буцака,
А и што би да се чини цева
Кад је пратња српскога јунака
Српска децо што множити знате
Из овога поуку имате:
У Србији прилике су таке
Бабе славе, презиру јунаке
Зато и ви не мучите се цабе
Српска децо постаните бабе.

¹ Писац се искрено захваљује професору Корнелију Класу, који му је указао на овај цитат.

Као и Иго, Нушић је по објављивању ове сатири био оптужен за увреду величанства, мада није као Иго отишао у изгнанство, већ у затвор. Суд је младог писца осудио на два месеца затвора, али је због беса краља Милана и тада као и сада независно судство казну повисило на две године.² После абдикиције краља Милана, Нушић је управника затвора замолио да му дозволи да повремено пише. „Боље је за тебе младићу да не пишеш. Писање те је и довело у апсу. Да си би неписмен ти би данас био ваљан човек и угледни грађанин, а овако се као коцкар вучеш по апсанама”, посваговао га је управник затвора Илија Влах.

Иго и Нушић, као и Илија Влах, сведоче да је сатира нешто озбиљно, нешто што ослобађа енергију, и приморавају нас да се запитамо у чему је њена права збиља? Тражећи одговор морамо да одустанемо од површних социолошких теорија, у којима је једва скривена ова или она идеологија. Прави увид је да народ у сатири доживљава катарзу и репресија која то треба да спречи само је разговарање уља на ватри. Прави непријатељ није писац, већ раскривена, нелицемерна, неидеолошка слобода која за тренутак блесне у сатири. Тај тренутак слободе вреднији је од заморног и узалудног хода историје. Ако то прихватимо, може нам се указати да је катарза коју побуђују сатирична дела нешто што нас упућује правим антрополошким изворима културе. Резултати њеног дејства – физичка и духовна борба, ризична игра прогона и бекства, интеграција заједнице, смањење отуђења, радост слободне речи говоре да је модерна сатира прави наставак сатирских култова. Античке дионизијске свечаности су нека врста примордијалне критике стварности јер њихов циљ је ослобађање ума и чула од наметнуте стварности што води раскидању стега јаства, исцељењу душе и прозорљивој видовитости. Дионисове мистерије прослављале су слободу од свих врста психолошких и социјалних стега. Главна обележје Дионисовог култа, мистична прослава обнове праве природе ствари на врховима Парнаса и на Диониовом гробу у Делфима, јесте ентузијазам, падање у екстазу, транс ослобођења. Сатира, сатирска игра настоји на надиће стварност, да јој приђе с небрањене тачке подсвести и надсвестити где разум више не може да успостави цензуру. У тренутку када људски глас растргне маску јаства, vox populi постаје vox dei и у сатирској игри почиње да се оглашава Бог. Једино тако и тада када народ постаје једно с Богом, он има снаге да изађе на крај с помраченим властодржањем. Сатира објављује право мишљење народа које не може да се искаже у рационалној форми, али које без цензуре или аутоцензуре јесте у стању да види будућност.

Управо зато се владари, вође и императори плаше сатири. Не толико због онога што је њоме речено, већ јер се иза ње слуги вулканска екстатичка енергија чија ерупција може да однесе све крхке рационалне конструкције и идеолошке обмане и самообмане на којима се зида Југутунска јухахаха. У њој има нечега крајње животног, али до те мере потиснутог да се само кроз смех може појавити у нашем свету смртне, надајмо се не и самртне озбиљности.

Сатира је нежељени плод истинске бриге егзистенције која је дошла до граничне линије незадовољства стварношћу и самим тим налази једини излаз у окретању будућности. Њу пишу они којима је у кризним околностима одузет глас и који желе да дионизијски искидају кулисе позорнице живота да би се пробио

2 Уз ову Нушићеву сатиру актуелног властодршца, не можемо да се запитамо како да не постоји ни једна сатира упућена ка такозваном другу Титу. То речито говори да је, без обзира на тврду реакцију краља Милана, Краљевина Србија имала у себи будућност, док је Титова Југославија, по овоме судећи, земља без будућности, што је историја убедљиво и показала.

трачак светла онога што ће доћи. Основна порука сатире је једноставна – заувек ћемо живети у уклетој садашњости Јутутунске јухахахе, коју ће ка трњу водити Вођа све док то не схватимо. Али како изаћи из те тескобне садашњости?

Да би се нешто рекло о будућности, морају бити јасна ограничења садашњости. И хумор доноси смех, али он ништа не говори о тим ограничењима. Сатиру од хумора дели управо њена моћ предвиђања, јер и Змај и Домановић су врло јасно видели немоћ егзистенције да се отме кризи и садашњости која води у беспуће. Сатира је нека врста хеуристике и то много боља од многих когнитивних игри које треба да послуже циљу предвиђања.

Хеуристика, предвиђање на основу искуства, долази од грче речи *хеуристикеин* која значи *ошкрийти*. Исти глагол стоји у основи грче речи (*х*)*еурека* која значи *ошкриу сам*. Хеуристика обухвата методе и технике решавања проблема, учења и откривања који су засновани на искуству. Ослоњени на општа сазнања, искуствено нагађање, интуицију и здрав разум они треба да открију довољно добро решење када егзактно истраживање није могуће. Сатира са ослања на архетипска сазнања о људској природи, коју добро познаје у свим историјским менама. Њу не збуњује што вођа увек има друго име јер зна да је трње увек исто. То хумор и не слути, он је задовољан постојећим стањем и само се површно поиграва могућностима увек имајући у виду неку идеолошку потку којој се притајено удвара. Хумор је необавезан и ствара га углавном неко непознат, док писац сатире залаже самог себе, он сам излази на црту и сведочи о својој истини. Сатира никада идеологији не жртвује здрави разум, јер њој смех, осмех или подсмех није циљ већ средство којим показује да је постојеће стање ствари позвано да ишчезне. Њу пишу дубоко незадовољни духови које се отимају из ланаца принуде и траже могућности да их раскину да би вода промене могла несметано да тече.

Да будућности нема, види се по томе што нема смеха. Сатири је смех потребан да би се изборила за најмање још једну будућност. Ако постоји само једна будућност, као у мртвом озбиљном Средњем веку, онда нема ни смеха, јер се смехом не може наметнути идеја једне будућности за све. Пред смехом је увек мноштво могућности и једнак број могућих светова који у помраченој садашњости настају у блеску будућности. И у древним културама људи су се вајкали над променама и рушењем устаљеног старог поретка. Али није сачуван ни један стари документ где би то вајкање у неком обрту прешло у сатиру и узело бодеж у руку да засече ткиво садашњости. То смо по први пут могли да видимо у старој Грчкој с песницима Симонидом, Архилохом, Фолкидидом, комедиографом Аристофаном. После је то кренуло и још оштрије бодеже могли су се видети у римских писаца Хорација, Јувенала (чије они дело има наслов *Сатирије*), Апулеја, Петронија Арбитера. После пада средњовековног света једне будућности сатира се проширила у европској књижевности делима Сервантеса, Раблеа, Волтера, Свифта, Бајрона, Шоа, Гогоља... Сви су они желели неку другу будућност. Пре око два века објављени је и прво сатирично дело српске књижевности. Написао га је 1792. Михаило Максимовић насловљавајући га *Мали буквар за велику децу*.³

Сва дела поменутих писаца имају чврсту моралну основу. Она не дозвољавају лицемерну идеолошку двострукост, света која се налази у основи његовог

3 Најисцрпнији преглед сатире у новијој српској књижевности дао је Станислав Винавер у свом предавању, одржаном на Коларчевом универзитету под називом *Српски хумористи и сатиричари*.

разарања. Сатира заправо спречава раздвајање света и његове слике. Желимо на крају да дамо неколико примера за то.

Овде приложена визуелна сатира Тоше Борковића би и данас изазвала згражавање властодржаца јер отворено говори о Косову и његовој идеолошкој слици у кривом европском огледалу. Њој, да би све било довољно јасно, придружимо и документарну фотографију.



У листу београдских студената *Студенти* објављена је 1980. године визуелна сатира, која се с једне стране насмејала слици комунизма, а с друге јасно показала каква будућност долази. И њој придружимо документарну фотографију фотомонтаже немачке канцеларке, која се као мурал појављује по градовима јужне Европе, јер она недвосмислено потврђује истинитост хеуристике Студентовог аутора.





Када је реч о конкретном предвиђању будућности сатира има много јаснију и тачнију визију него мноштво наручених студија. Она као у правој сатирској игри доводи догађаје до трагичког обрата и препознавања који су суштински елементи античких дионизијских дела. Једном сасвим експлицитном предвиђању будућности као праву потврду придружујемо праву мапу будућности. Није ли сатира заправо најбоља мапа будућности?





Литература

Станислав Винавер (1938): *Српски хумористи и сатиричари*, предавање на Коларчевом универзитету, „Чардак ни на небу ни на земљи“, Београд, стр. 248–266.

Милан Ђоковић (2013): *Бранислав Нушић*, Фондација „Милан Ђоковић“, Београд.

Dustin Griffin (1994): *Satire: A Critical Reintroduction*, The University Press of Kentucky.

Matthew Hodgart (2009): *Satire: Origins and Principles*, Transaction Publishers.

Victor Hugo (2012): *Les Quatre Vents De L'esprit: Le Livre Satirique. Le Livre Dramatique. Le Livre Lyrique. Le Livre Épique*, Ulan Press.

Душан Милачић (1954): *Виктор Иго животи и рад*, СКЗ, Београд.

SATIRE AS THE DIONYSIAN HEURISTICS AND THE MAP OF THE FUTURE

Summary

“The historian discovers the past by the judicious use of such a heuristic device as the ‘ideal type’”
Karl J. Weintraub

The paper discusses the Dionysian sense of satire and is trying to uncover its heuristic potential that follows as the best way to predict the future.

Keywords: satire, Dionysian celebrations, satyr’s play, Branislav Nušić, Victor Hugo, heuristics

Aleksandar Petrović

Желимир Д. ВУКАШИНОВ¹*Београд***МОЖЕМО ЛИ СЕ ИСЦИЈЕЛИТИ ПРЕД СМРЋУ?²**

Филозофија смрти, о томе ће бити ријечи у овоме саопштењу, има два својства: непристојност и позитивност. Непристојност у чињеници да се фактичко догађање смрти разматра преко туђег искуства, које се не може посвједочити, а позитивност је мјера сведености филозофије смрти на анализу која преиначује смрт у феномен. У анализи коју спроводи филозофија смрти други нужно постаје објект. То значи да је појам смрти који се развија преко искуства субјекта препуштеног себи једнако плод игре свијести колико и појам живота који је генерисан из искуства јединства субјекта и свијета. Остаје онда потреба да се насловно питање постави у оквиру интерпретације искуства живљења пред смрћу које се јавља преко болести и старости. Дио ове интерпретације се креће ка разумијавању поријекла игре између песимизма и оптимизма, ескапизма и авантуризма, аскетизма и витализма.

Кључне ријечи: живот, душа, болест, исцјелење, старост, смрт

Питање о статусу и смислу филозофије у времену, а које је у основи овога разматрања, разумијем двојачко: 1. као питање о томе шта је човјеков живот, и 2. као питање о могућности слободе у односу на неминовност умирања. Ова питања, на која упућује Гадамер својом анализом коју подводи под наслов *Почетак филозофије*, нужно воде истраживању душе које се не може успоставити у оквирима позитивне науке, у овом случају, може се рећи, психологије. То показује посебно четврти одјељак ове Гадамерове књиге посвећен читању Платоновог *Федона*, а који је подведен под наслов „Живот и душа“. У овдје постављеном контексту, слjedeће Гадамерове ријечи су од значаја: „Тема *Федона*, која се развија у извештају о последњем дану Сократовог живота, јесте проблем живота и смрти, као и питање шта је човеков живот и како ствари стоје с оним што називамо душом или психом. Овај дијалог састоји се од расправе о проблему душе и о веровању које проповедају религије... Федон почиње готово у религиозном тону. Најпре се расправља о самоубиству и о очекивању новог живота после смрти. То је увод у дијалог, а затим се развија права тема дијалога: говори се о бесмртности душе. Мост између ова два дела зависи од идеје катарзе, прочишћења, а то је за нашу интерпретацију од пресудног значаја. Одатле се отвара филозофска димензија.“ (Gadamer 2007: 47) Битно нам је и ово запажање: „С друге стране, узмимо *Федона*. Очигледно је да то није расправа, већ дело високе књижевности. У том спису постоје верни описи и долази до потпуног стапања теоријске аргумента-

1 zelimirvukasinovic@fil.bg.ac.rs

2 Овај рад је дио истраживања која се изводе на пројекту 178018 *Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир*, који финансира Министарство за науку и технолошки развој Републике Србије, а довршава разматрање које је објављено под насловом „Дијалектика, апофатизам, нихилизам – о вриједности негације: прилог критици позитивизма и индивидуализма“ (*Византија у /српској/ књижевности и култури од средњег до двадесетог и првог века*, Зборник са научног округлог стола у оквиру Осмог међународног научног скупа *Српски језик, књижевност, уметност*, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац, 2013, стр. 39–49.)

ције и драмске радње. Тако у *Федону* најјачи аргумент за бесмртност душе заправо и није аргумент, већ фактум да се Сократ све до краја чврсто држи својих убеђења и да их потврђује својим животом и смрћу. Ток саме радње има улогу аргумента.“ (Gadamer 2007: 54, 55)

Већ и само препознавање почетка филозофије, а који се успоставља у питању разумијевања природе прелаза живот–смрт, биће–ништа, налаже отклон од инвенције јаза између филозофије и књижевности, отклон од позитивизма савремене науке и, данас, изван историјских матрица детерминизма и либерализма, чини потребном анализу природе тог отклона и негације уопште (од логичког до онтолошког, па до егзистенцијално-фактичког плана). Ово се излагање, а отпочињући разматрањем природе методе који се креће ка насловном питању, хотимишно отклања од успостављања теоријског постава који би се даљом аргументацијом, сходно опет својим ограничењима, настојао оправдати или чинити убједљивим. Легитимитет таквога приступа би се могао препознати у покушају да се мишљењем не одговара искључиво на хипотетички изазов, него на фактички, наиме, егзистенцијални изазов који увијек припада специфичној ситуацији једног конкретног бића. Посебно када говоримо о реалности постојања. На тај се изазов не може одговорати из објективно уопштене перспективе, њему припада и могућност и немоћ посредовања онога што је по човјека најбитније у времену. Спрам тога изазова је свака појединачна егзистенција и на крају једног историјског искуства и на почетку који је личан... – са својим одлукама, поступцима, посљедицама... Иако изложени почетку, дакле, не значи да смо усамљени у том изазову, другим ријечима, то не значи да традиција треба бити одбачена нити да треба бити пасивно или миметички усвајана. Наука о човјеку није разрјешила проблем људског постојања колико метафизика не може (нити кани) понудити коначан одговор на питање о смислу бивствовања. Историјски, а у оквирима западне културе, хришћанство, колико се од новог вијека наовамо објављује и као наука о помирењу, није могло ослободити човјека од његове жеље за намирењем. Свако понаособ је, у чињеници историјске немоћи науке, у позиву да одоли жељи за намирењем и открије вриједност помирења и смисла постојања да би одлука која раскида са историјом насиља и реваншизма била присвојена и дјелатна. У тој мјери и под истим условима, питање о заснивању мишљења упућује на почетак коме се морају вратити и у коме се изнова морају утемељити савремене науке. Да би овај позив учинио разговјетнијим, издвајам параграф из седме књиге Платонове *Државе*: „Дијалектички метод је једини – рекох ја – који се не држи хипотеза, него иде право према почетку да би утврдио какав је он, а око душе, закопано у варварско благо, нежно извлачи на површину и уздиже га, при чему су му, као помоћнице и водиље потребне вештине које смо испитали. Ми смо њих, додуше, по навици често називали наукама, али би оне морале имати неко друго име, неко које би значило, више него мњење, а мање него наука – и ми смо их већ раније називали разумним увиђањем. Али ми се чини да се људи којима предстоји једно тако снажно истраживање, као што је наше, неће препирати око имена.“ (Platon 1993: 227) Сва знања, све вјештине, од аритметике, геометрије, преко астрономије, до науке о хармонији, Платон, узима као помоћнице дијалектичког метода који, као што можемо видјети из наведеног цитата, има јасно распознате оријентире – спрам свога почетка, своје сврхе и дејства. Не треба заборавити да Сократ, опирајући се софистичком релативизму, указује на битност питања о методи по разумијевање филозофије: њена смисла, средстава, дејства, сврхе... Може се, према томе, рећи да је квалитет људског живота

битно одређен разумијевањем филозофског метода, односно пута. Иронија, уз дијалектику, јесте, имајмо у виду да се наша расправа тиче питања о души, етапа пораћања истине. Иронија има витална својства у кретању душе ка хармонији.

Задржаћу се у овом дијелу, по нарави излагања насловљене теме, у оквири-ма интерпретације природе ироније, те односа између ироније и смрти као радикалне, коначне, крајње, негације. Иронија се може узети као полазни корак у отклањању од претенциозности (позитивности) која је битна одлика мњења, мњења које има склоност да се објављује као знање. У том смислу, за Сократа, што ће Платон усвојити, дијалектика није, како ће то касније за Хегела бити, чин негације који води асполуту, односно слободи од природне нужности (коначности), него пут којим појам из појединачног прелази у опште важење. Без ироније, на-име, која мишљење, cjеловитије живљење, ослобађа од мњења – откривање реалности добра као таквог није могуће. Разабирајући својства истинске жеље за знањем и њена важења по душу, откривамо да је мудрост начин на који одговарамо на поријекло бола, утолико на изазов живљења, односно неминовност умирања. Уз претходни цитат, сљедећи параграф из *Државе* најпримјереније обликује искуство које овом интерпретацијом покушавам привести разумијевању и учинити видљивим: „Зар онда, бранећи га, нећемо поступити добро ако кажемо да је онај ко је жељан знања (*philomathes*), природно склон да се бори за *оно што јест* (*to on*), а не да остаје при оним многи појединим стварима за које се само помишља да јесу? Рећи ћемо да он не остаје при томе, него иде напред, не слабећи свој напор и не одбацујући своју жудњу (*eros*) све док природу оног што свака ствар по себи јест, својом душом не схвати и у њој као таквој суделује као у ономе што је њој сродно. Постигући тако блискост и здруженост са *стварним бићем* (*to on ontos*) истовремено постиже да се роди ум (*nous*) и истина, доспева до сазнања, истинског живљења и уздицања, па ће тек тада његов бол престати, никако пре.“ (Platon 1993: 181)

Два се аспекта издвајају кроз контраст референци на које сам се од почетка позивао: прво, препознавање филозофске димензије елементарних питања постојања и вриједност учења душе катартичкој вјештини и, друго, Платоново посредовање првонаведеног путем успостављања јединства онога што је мишљено и драмске радње. Платонов дијалози упућују, сада је то примјетно, не само на љепоту заједнице, закона, државе, на љепоту језика (који превазилази домете и грчких трагичара), него се путем (открића љепоте) саме филозофије као бриге о смрти (*melete thantou*) душа чисти од поријекла страха и сажалења. Платонов дијалози утолико, по дејству – али у осамостаљеној катартичкој вјештини којој се душа учи филозофским животом – преузимају својства грчке трагедије. Самосталност душе, у том смислу и аутономија личности, произилази из бриге за душу, која јесте и непосредна примјена катартичке вјештине на којој се темељи и могућност преображења једног облика живота, односно исцјељења, а потом и преутемељења заједнице у исправнијем начину живљења. Разумијевање суштине љубави и интроспекција као (само)сагледавање душе одговарају на питање о поријеклу бола јер, преко саморазумијевања, показују пут и воде душу ка ономе што јој недостаје, а тиме и животу који је вриједан живљења. То значи да дијалози имају и катартичку и хеуристичку функцију – што се сабира у Сократовој личности, а који нам преко своје (а не туђе) смрти показује како пред најстрашнијим поступати примјерено, (у)чинити лијепо, што, на концу, води открићу блискости душа и тиме разумијевању суштине љубави – па и њене снаге са којом човјек стоји пред својом смрћу.

Овдје би се могао издвојити још један, мање методски више егзистенцијални проблем... Наиме, филозофија смрти би се морала, и само-критиком, ограничити свијешћу о, евентуалној, властитој некоректности (а коректност-тачност је, ионако, особина науке) и позитивности. Некоректности у чињеници да се фактичко догађање смрти разматра преко туђег искуства које субјект не може посвједочити, а позитивност је мјера сведености филозофије смрти на анализу која преиначује смрт у феномен. У анализи коју спроводи филозофија смрти, други нужно постаје објект. То значи да се смрт развија и као појам, а који је једнако плод игре свијести колико и појам живота који је генерисан из искуства јединства субјекта и свијета.

Неизбјежно је, према томе, да се смисао и сврха филозофије у времену актуелизује непосредно преко фактичке изложености бића пријетњи, насиљу, болу... – болести и старости. Ту је, у саму такву егзистенцијалну ситуацију – положен истински изазов мишљења, изазов из кога се у историји трага за преображењем, за преокретом, промјеном (и односа према појави), прочишћењем (вјештини којој, како смо видјели – по Гадамеру, Платон даје нови смисао, а којему се и Кант, рецимо, примиче својим појмом „чистог ума“). У критичном искуству егзистенције је, то значи, мишљење најзаснованије, мишљење које и пред крајњом фактичком негацијом открива смисао заједнице, и изван романтизма, суштину љубави, па, је и у рекапитулацији искуства људског постојања у времену, након свега, ипак, и у виду Хајдегерове фундаменталне отологије, метафизика кадар да разумије бригу као темељну структуру тубивствовања. То значи да тиме и тек тада радикални изазови нашег, људског, постојања престају бити туђи случај – другим ријечима, да је са смисла бивствовања, деструкцијом наиме, отклоњена историјска конструкција његова заборав. А није ли то исто, у расправи *О блаженом животићу*, а изван, дакако, песимизма и оптимизма, Сенека исказао овим ријечима: „Ја ћу приближавање смрти дочекати истим лицем каквим је посматрам и код других“ (Сенека 2010: 56). Из односа према смрти, из начина на који се човјек односи према својој коначности, односно људској природи, сагледава се разумијевање смисла времена. За Сенеку, а то нам овдје упутно, питање о смислу времена се непосредно доводи у јединство са начином на који се суочавамо како са свједочанством старости која је непрестано око нас, тако и са властитом старошћу са којом би, преко „мудре упоребе времена“ (в. Сенека 2010: 79), живот задобио своју егзистенцијалну цјеловитост. Живјети за своју правовремену смрт значи, и очувавањем душе здравом, припремати се за старост и вредновати старост која у себи носи цјеловитије искуство истине постојања. Старост се, преко здраве душе, показује као умјеће живљења које се стекло филозофским животом, односно филозофијом која јесте, и као терапеутика, најпреча људска потреба. Старост је, Сенека пише Луцилију, свједочанство праве мудрости, свједочанство које се читава у овим његовим ријечима: „...Стога се без страха припремам за онај дан у који ћу одбацити украсе и белило и руменило и сам о себи судити да ли су само моје речи или су и моје мисли храбре, и да ли је било претварања и игре у томе ако сам се против судбине разматао пркосним речима. Одбацуј људско мишљење: оно је свагда сумњиво и напола овакво напола онакво. Одбацуј и своја научна настојавања у којима си цео свој живот провео: смрт ће о теби изрећи свој суд. Ја овако рачунам: све филозофске расправе, и учени разговори, и реченице сабране из учења мудрих људи и образован говор – све то не показује истиниту духовну снагу, јер и најплашљивији људи умеју смело говори-

ти. Шта си учинио, то ће изаћи на видело тек онда кад будеш издахнуо. Ја усвајам тај предлог и не бојим се суда.“ (Сенека 2010: 104).

Ово нам свједочанство, са непобитном својом увјерљивошћу, даје прилику да и данас препознамо поријекло песимизма културе која је одустала од његовања услова у којима би човјек, на темељу разумијевања смисла времена, препознавао филозофију као најпречу људску потребу. Песимизам је, дакле, прије егзистенцијални и метафизички, а онда и психолошки проблем. Оптимизам, из тога слиједи, није начин на који се песимизам да превладати, јер је оптимизам – песимизам у развоју, јер је оптимизам – песимизам на сцени. Ни ближење ни даљење не би онда требали обавезивати на своја психолошка стања, на своје неспоразуме са свијетом, а камоли на своју смрт. Свако рестаурирање времена које је мотивисано намирењем тражи кривца... Од те побуде патимо у историји. То нас искуство, спрам насловног питања, дијелом и у опозиву идеалистичке позиције која је разматрана у првом дијелу рада, оставља можда и без утјехе повратком на сада ревидирано полазиште:

Ако се питање о почетку мишљења тиче његова заснивања и његових граница (а то јесте мјесто гдје престаје свакодневно мишљење, али и пуко теоретисање) као нужно егзистенцијално, оно увијек припада специфичној ситуацији једног конкретног бића, ономе што је фактичко, ономе што је ту. Тако и зато говоримо и о реалности смрти. Питање о заснивању мишљења онда упућује на егзистенцијални изазов (са неизвјесним исходом), а не на неку теоријску удаљеност, експериментализам или формално логичку мјеродавност из које ће, на темељу своје хипотетичке валидности, отпочети науке... То питање, једноставно, упућује на одлучујућу, на драматичну могућност мишљења да одреди, оријентише, упути биће у непосредној његовој изложености страху, стрепњи, насиљу, болести, трагедији, смрти... У томе искуству не може бити уопштавања, консензуса, нити уцјелињења, никакве хомологије... Само расцјеп, дуализам који упознајемо трагично: кроз немоћ да на себе преуземо смрт онога кога истински волимо... И ту је крај.

Литература

- Gadamer 2007: Н. Г. Gadamer, *Početak filozofije*, Beograd: Fedon.
 Platon 1994: Platon, *Gozba*, Beograd: BIGZ.
 Platon 1993: Platon, *Država*, Beograd: BIGZ.
 Platon 1959: Platon, *Poslednji dani Sokratovi (Odbrana Sokratova, Kriton, Fedon)*, Beograd: Kultura.
 Сенека 2010: Сенека, *О блаженом живојшћу, Писма Луцилију*, Beograd: Партенон.
 Fink 1984: E. Fink, *Osnovni fenomeni ljudskog postojanja*, Beograd: Nolit.
 Фуко 2003: М. Фуко, *Херменеутика субјекта*, Нови Сад: Светови.
 Шопенхауер 2003: А. Шопенхауер, *Паранезе и максиме*, Чачак: Легенда.

CAN WE HEAL OURSELVES BEFORE DEATH?

Summary

There are two characteristics of the philosophy of death which are recognised and discussed in this paper: inappropriateness and positivity. Inappropriateness of the philosophy of death prevails in the fact that the actual event of death is considered through an experience of the other that cannot be testified, just as its positivity exposes itself in the analysis by which facticity of death is transformed into a phenomenon. The other, consequently, becomes an object. This means that the idea of death is developed through an experience of the alienated subject, the idea which indicates a manipulative nature of the consciousness. Accordingly, the entitled question is necessary to be asked within an interpretation of the experience of being-toward-death which dwells within the challenge of illness and old age. Finally, this interpretation is resumed in an attempt of understanding the origin of relation between pessimism and optimism, asceticism and vitalism.

Key words: life, soul, illness, healing, old age, death

Želimir D. Vukašinić

Иван М. КОЛАРИЋ
Крађујевац

СМЕХ И СМРТ – АФОРИСТИЧКО ОСВАЈАЊЕ ИДЕНТИТЕТА

У назначеном раду аутор хеуристичко-херменеутички и аксиолошки прилази освајању смисла посредством парадоксологије српских афоризама, а посебно у светлу духовитости и смртности као људских егзистенцијала. Полазећи од одредбе афоризма као монументалне минијатуре и дриблинга духа на малом простору, чиме се изриче парадоксални преокрет смислова – аутор истиче да је афоризам наговестио још Хипократ, у својој збирци савета о болестима и лековима. Афоризам живи од парадокса, парадокс је његов живот. Афоризми су, према мишљењу аутора, пословице интелектуалаца или „лирика интелекта“, а афористичар је „весели скептик“. Дакако, треба имати дара да би мисао праснула у афоризам, као „интелектуални оргазам“. У сваком случају, било да је реч о малој или великој смрти, вештину вођења и вештину умирања, ерос и танатос осмишљава вештина смејања и/или храброг и духовитог суочавања са људском судбином. Афоризам је парадоксалан јер исказује парадоксалност људског живота. Било да су есенцијалисти или егзистенцијалисти, афористичари згушњавају и згрушњавају своју духовност. Аутор посебно истиче *неочењане мисли* бриљантног Пољака Станислава Жежи Леца. Рад се закључује увидом да су пословице, афоризми и сатиризма као најпознатије мисаоне стилске фигуре и кристали духовитости, спецификум српске духовности и филозофије живота. Савремени српски афористичари су светски шампиони, према су још актуелни и класични српски сатиричари Радоје Домановић, Бранислав Нушић и Стерија. Најпознатији домаћи часописи за афоризам, шалу и сатиру су *Шумадинка*, *Жижга*, *Враголан*, *Жеж*, *Крмача*, *Жикишен* и тсл. Занимљиво је да је о српском афоризму снимљен и документарни филм *Довиђења, како сине* (у режији Бориса Митића). Овај Коларићев рад завршава се програмским увидом, према коме, као што у медицини ваља писати историју здравља а не историју болести, тако и у духовним наукама уместо опширних историја метафизике ваља писати историје људске духовитости. Једно без другог не бива.

Кључне речи: човек, смртност, духовитост, живот, парадокс, пословица, афоризам, сатиризам, вредности, смисао, бесмисао, егзистенција

Још је Аристотел у *Поетици* констатовао да је комедија „опонашање људи мање вредног карактера, али не лоших у сваком погледу, него је оно што је смешно део ружнога. Смешно је наине, нека погрешка или нека ружноћа која не изазива бол нити води у пропаст“. Цицерон издваја више врста смешног (оштроумност, хумор, заједљивост, иронија и тсл), такође аристотеловски констатујући: „смех је у већини случајева повезан с тим што указује на неку непристојност на пристојан начин“. Интересантно је да нема ни помена о *katarsisu* комиком, на чему ће доцнији и савремени естетичари управо инсистирати. Наине, Црква је искључивала комичну уметност (о чему бриљантно сведочи и роман *Име руже* Умберта Ека, по коме је снимљен и филм, са Шон Конеријем у главној роли). *Комично* афирмише тек ренесанса, односно ренесансни писци Бокачо, Рабле, Сервантес, Шекспир и други. Према имануелу Канту, „смех представља један афекат који настаје из изненадног преображаја, напрегнутог очекивања у ништа“. Анри Бергсон пак овако види одреднице *Комичног*: 1) нема комичног изван људи, 2) равнодушност: „нешто може бити смешно само под условом да падне на веома мирну и уједињену површину душе“, и 3) смех је увек смех групе људи. Изгледа

да је подручје *комичног* нешто мало, „које узима маску великог и затим се одједном распрсне у своје ништа“ (Теодор Липс). Као конфликт разума и осећајности, хумор заправо може бити и комичан и трагичан (и смех и сузе). Уколико имамо надмоћ С или Ја у односу на О или предмет, према Дилтајевој *Поетици* настају вредности *комичног* и *љубког* (и док је код *љубког* Ја благо премоћно, код *комичног* тријумф Ја је потпун). Суштина *комичног* је у томе да преобрати оно што је крајње озбиљно и важно у нешто банално и ништавно. Наполеон је тако говорио како је од *узвишеног* до *смешног* само један корак, а Жан Пол вели да је *смешно* преокренута узвишеност: „смешно је оно што се појавно показује као неразумно, лудо, а ми у њему замишљамо нешто разумно“.

Естетички посматрано, постоје разне форме комичног: *иронија*, *сарказам*, *сашира*, *џројтеска*, *бурлеска*, *пародија* итд. Најоштрија конфликтност и највеће неразумље испољава се у иронији, која је „подсмевајуће подруживање“. Али, према Кјеркегору, иронија је и „аутодистанца“ (тако је за њега Сократова смрт заправо „херојство ироније“). *Иронија* се огледа, дакле, у показивању сопствене надмоћи, привидним понижавањем сопственог Ја. *Сарказам* се пак манифестује горким, поразним одбијањем у форми претераног признавања. Аристотел у *Реторици* (1419b) овако говорише: „Иронија је ближа широкогрудјем карактеру но лакрдија, јер у првом случају човек прибегава шали и смеху ради самога себе, док у другом то чини због других“. Док је суштина *карикатуре* нагрђивање, *сашира* је комика са озбиљном намером, чији је циљ морално усавршавање људи. *Пародија* је када се, уметничким средствима, ништавни догађаји приказују као озбиљни (магарац се заогрће у лављу кожу). Изокренута пародија зове се *шравестија* (лав се заогрће магарећом кожом). У сваком случају, само развијена личност може имати смисао, осећај и осећање за хумор (тј. бити биће које се смеје, homo ridens). Катарза хумором слична је заправо трагичкој катарзи. У сваком случају, хумор је својеврсно „тепање“ истини, која је обично горак лек.

У *Основама естетике* (1958: 45–51), француски естетичар Шарл Лало, према критерију *изгубљене хармоније*, разликује као вредности: духовито, комично и хумористично. Духовито се овако одређује: „Лажно, привидно јединство у коме откривамо скривену али стварну неповезаност“. *Духовитост* је тако хумор интелекта (Аристотел би рекао „дрскост која је стекла образовање“), *комично* је „хумор радње“, а *хуморескно* или *хумористично* Лало дефинише на следећи начин: „наша носталгија за изгубљеном хармонијом и наша одвратност према ономе који је квари могу углавном да дирају наш афективни живот кроз осећања хумора и смешнога, са многим нијансама, почев од подсмешљиве ироније до раблеовске раскалашне шале, заједљивости, карикирања, пародије, буфонерије, лакрдије, бурлеске, гротеске“. Према томе, *комично* се односи на квалитет предмета који је од значаја за субјект, док се *хуморно* (хуморескно, хумористично) односи на начин на који човек схвата *комично*. Другим речима, духовит и хумористичан човек није комичан, тј. не смејемо се њему, већ неком или нечем другом (предмету његовог хумора). С друге стране, комичан човек обично није хумористичан и духовит, јер му углавном недостаје хумор и дух да би сагледао своју комику¹.

1 Експериментални естетичар 19. века Цајзинг бавио се паралелизмом естетичких категорија, боја и темперамената. Према његовим анализама, лепом, комичном и трагичном одговарају основне боје црвена, жута и плава. А узвишеном, љупком и хумористичном одговарају љубичасто, наранџасто и зелено. Мешањем основних боја настају све друге боје спектра: жута и црвена дају наранџасту, а црвена и плава љубичасту. Зелена је секундарна или изведена боја (настаје мешањем жуте и плаве) и аналогон је естетичкој категорији *хумористичног*. Дакле: жуто и плаво

Једна од могућих историја света, начелно и програмски посматрано, свакако јесте и историја људског хумора или историја људске духовитости. Наиме, одавно је познато да народи посебно цене *пословице*. Тако Италијани веле да су пословице *школа за народ*, Шпањолци да су оне *лек за душу* – а Немци да су пословице *ризнице језика*. О значају пословица у нашој народној књижевности, епици и етици – излишно је говорити. Ипак, највећи утицај на европску духовност имале су латинске пословице. Ради илустрације, ево неколико снопова најупечатљивијих латинских мудрости:

Филозофија лечи душе. Одрезаност је мајка мудрости. Богаћ је онај који толико поседује да ништа више не жели. Ако хоћеш неког да упознаш, питај га шта мисли о себи. Свак се смајра добрим док се супротно не докаже. Веруј, али пази коме! Савест је закон над законима. Савест је као хиљаду сведока. Природа је свима дала један језик а два уја – да би нас опоменула да мало говоримо а више слушамо. Глупи се плаше судбине, а мудри је подносе. Мудар човек не тврди оно што не може да докаже. Оно што је природа дала нико не може уздети. Што природа ускрати нико не може дати. Ко је себи зао, како ће другом бити добар?! Светина тражи хлеба и игара. Што није потребно, то је скупо. Не треба бринути о томе да живимо дуго, него да живимо довољно. Неваљалац се познаје по речима, а биљка по мирису. Од смрти нема лека! Смрт треба да нас зашекне живе. Рађамо се неједнаки, умиремо једнаки. Судбина може да однесе богаштво, али дух (храброст) не. Свако је краљ у својој кући. Поштомци испиштају - кривицу предака. Врлина родитеља велики је мираз. Љубави небески дар смртнима. Истиничи се, али не ширчи! Ко се правда шај самога себе оштујује. Коло среће се окреће! Двоструко је несрећан онај који је био срећан. Злоупотреба не укида употребу. Ко има хлеба и вина, нека никад не завиди комисији. Мало јести и мало говорити никоме није нашкодило. Ради оно што радиш! У присуству више власти, нижа власт престаје. Ономе ко блаже наређује људи се радије покорвају. Ко има користи мора сносити и штењу. Ретка је појава да је неко стар и срећан. Старост, кад једном навали више не одступа. Бој се старости јер она не долази сама. Превие је касно живети сува, живи још данас.

У нашем времену минимализма, најпопуларније мисаоне стилске фигуре су афоризми². Они су жанровски блиски с пословицама, сентенцама, епиграмима и сатиром. Као језгровиту изреку и игру појмова, која изражава суштину онога о чему се мисли и изриче духовит и парадоксалан преокрет смислова – афоризам је наговестио још Хипократ, у својој збирци савета о болестима и лековима. Његов уводни афоризам је класика: *умеће је дуго, животи је кратак* (*ars longa, vita brevis*). При томе, стоји и увид Ојгена Финка (1989: 27): „Најдубља филозофска зачуђеност је зачуђеност над саморазумљивим“. Габријел Лауб у књизи *Уметност смеха* каже: *Афоризам је за мене син стораха и наде*. А Мартин Кесел: *Прави афоризам је свемир у калници воде*. Бечки афористичар Карл Краус вели: *Најдуже одахнем кад мислим да се изразим најкраће*. Афоризам живи од парадокса, парадокс је његов живот. Афористичари *филозофирају чекићем*, како би рекао Ниче. Афоризам је заправо „лирика интелекта“. Наравно, треба имати дара да би мисао праснула у афоризам. Афористичари се мачују речима, јер афо-

су комично и трагично. Ако трагично односи превагу, имамо „црни хумор“. Можда у савременим уметностима заправо доминира *трагикомично* као вредност и категорија, где једно не укида друго него се оба одржавају у „иритирајућем идентитету“ (како би рекао Николај Хартман).

2 Сам термин *афоризам* води порекло од грчког глагола *aphorizein*, што значи: разликовати; одвојити, изоловати; назначити, одредити, одредити.

ризам је парадоксалан – а такав је јер исказује парадоксалност људског живота. „Србострадија“ је мајдан за афористичаре, тако да су наши савремени афористичари и сатиричари светски шампиони. Афоризам је у тренду, јер је то минимализам који освешћује и засмејава. Најбољи савремени светски афористичари су изгледа рођени у Србији (а на основу превода и разних светских антологија). То није случајно, јер имамо и духа и мана на претек. Срби су навикли да хумором дрибуљу кризу, а афористичари су народни портпароли. С обзиром на ренOME у свету, афоризам би могао постати српски бренд, феномен српске духовности. У руској *Антилоџији светске мудрости*, Србија је заступљена чак са 70 афористичара. Зато се Београдски афористички клуб залаже да се у Србији оснује *Музеј хумора и сатирире*³, на трагу Радоја Домановићева и његових сатира. Или како би то рекао Александар Баљак: „Наша најбоља сатира настала је у тешким временима, а за савремену долазе бољи дани“. Сатирични афоризам је сложенији, богатији и атрактивнији од класичног афоризма – он је резак и бри-так, чине га једна или две реченице (попут скраћеног силогизма), зачињене сарказмом и парадоксом, са филозофским бумерангом или поентом. Дакле, удри бригу афоризмом: подигнимо главу, исправимо кичму и одморимо колена.

Биће да је нашем времену великих потреса и ломова примерен *џрошескни реализам* као естетички метод, чији је зачетник Рабле. У вези с тим, посебно се истичу *неочешљане мисли* бриљантног Пољака Станислава Жежи Леца (1909–1966). О његовом значају најбоље сведочи Владимир Булатовић Виб, који говорише: „Од читања Леца ја не знам бољу молитву св. Духу“. Духовито речено, сваки афористичар се пита: ако је Лец први, ко је трећи? У сваком случају, пословице, афоризми и сатиризма су спецификум српске духовности и филозофије живота. Било да су есенцијалисти или егзистенцијалисти, афористичари згушњавају и згрушњавају своју духовност. Пословице су есенција народне мудрости и етички путокази, *злаштан кључић* за (по)етику *злашног правила*. Као синтеза филозофије и књижевности (нпр. афоризам су писали и Јован Стерија Поповић, Љубомир Ненадовић, Божидар Кнежевић, Радоје Домановић, Бранислав Нушић и други. Ипак, српски афоризам доживео је светску славу крајем 20. и почетком 21. века. Наравно, осим аутора постојали су и/или постоје и часописи за афоризам, шалу и сатиру: *Шумадинка*, *Жижга*, *Враголан*, *Јеж*, *Крмача*, *Жикиен* и тсл. Прва виолина београдског афористичког клуба и српског ха-ха-хаикуа је Александар Баљак, који је можда и понајбоље дефинисао афоризам: 1) *дриблинг духа на малом прос-тору*; 2) *доказ да се и велике драме могу изградити на малој сцени*, и 3) *монументална минијатурира*. Али и други наши познати афористичари имају своје виђење и одређење афоризма: 1) Милован Илић Минимакс: *Афоризам је роман из кога су избачене сувишне речи*. 2) Павле Ађански: *Афоризам је убојити крашкеж*. 3) Илија Марковић: *Афоризам је слајка мала шајна на врху језика & Афоризам је шемпирана бомбона*. 4) Раша Папеш: *Афоризам је мала сионшана форма, настала силом прилика*. 5) Владимир Мићковић: *Афоризам је муњевиша реакција која шаље џромогласне поруке*. 6) Зоран Раонић: *Афоризам је пуцањ у уста – ради хиџијене мозга*. 7) Александар Чотрић: *Афоризам је шона шезине у шаковању од једног џрама & Афоризам је шраџикомедија у једној реченици*. 8) Драгослав Бајагић: *Афори-*

3 Међутим, наши књижевни критичари се према афористици понашају као према стидном месту у нашој књижевности. Занимљиво је да је о српском афоризму снимљен и документарни филм *Довиђења, како све* (у режији Бориса Митића).

зам је интелектуални орџазам. 9) Дарко Коцијан: *Ако је афоризам свемир у каји росе, онда је графити галаксија у истој каји.*

Тамо где не постоји филозофија у јачем смислу (као национална и светска), постоји у слабијем, јер се јављају њени елементи тамо где се и иначе могу очекивати: афоризми и сатиризи, народна мудрост, књижевност, религија... На тај тихи и неконвенционални рад појма филозофи понекад заборављају. Наша филозофија започиње са Светим Савом, који се први зачудио над саморазумљивошћу света и ту непосредност довео до религијске представе и осећајног поимања смисла бивства, одгонетајући однос између просвећења и просветљења, рационалности и мистицизма. Тријада катафатичког, апофатичког и надбитнијног говора може се применити и на целину наше филозофске баштине, јер постоје дела која говоре појмовним, дискурзивним језиком, као што постоје и она друга која од дискурзивног крећу даље, ка ономе што се не може изразити појмом, него пре одрицатељним путем, тј. апофатички и исихастички. Наравно, прихватање једне филозофске традиције не оспорава другу. Посредством парадоксалних исказа, оних који искриче на тренутак, проговара примењена филозофија. Сходно апофатичком *означавању неозначивоџ*, може се говорити и о присутности одсутног, кад у присутном садржају откривамо испран рељеф мишљења које је задато кроз загонетку, лавиринт или парадокс. Оно што је опојмљено упућује на непојмљиво, као што се непојмљиво и парадоксално наводи запретано у народној умотворини. У савременој духовности тај надбитнијни језик највише блиста у српским аформизмима и сатиризмима, у контексту светске мисаоне баштине.

Многе мисли наших филозофа, међу којима се свакао издваја Божидар Кнежевић, имају нешто од духа и даха афоризма. Афоризам је мали споменик свакодневном парадоксу живота. Док је *виц* израз несвесног, оне одређујуће *гружосици*. Према Фројду и Лакану, несвесна реалност која измиче протагонистима живота долази на видело кроз досетку и виц, док је афоризам фокусирање свесне реалности, која кроз парадокс и апсурд увек измиче. Афоризам се бавио и бави практичном страном живота – а језгровота игра појмова, преокрет смисла, кореспонденција апсурдности егзистенције и парадоксалности живота, чини то заједничко језгро древног и савременог афоризма. У суштини, смех је надвладани очај, или како рече Валтазар Аламос де Боријентес: „Афоризам је сажето упутство за друштвену болест“. Зато је најцелисходније одредити *афоризам* као сажету мисао са својствима парадокса. Међу првима, афоризам користи Хи-пократ (470–377), у својој збирци кратких медицинских савета (или му се збирка приписује). *Genus proximum* афоризма је дакле „сажетост“⁴, а *differentia specifica* „парадоксалност“ (при чему сажетост рађа парадоксалност). Афоризам је сро-

4 Постоје и други књижевни облици сажетих мисли, које су блиске афоризму. *Пословица* је народна мудрост речена у краткој форми: *Ако је неко луд, не буди му друг.* *Изрека* је метафорички формулисано опште запажање (претеривањем, ублажавањем или сажимањем): *Сиђуран као врбов клин.* *Максима* је основно начело, кратка али важна поука, која служи као гесло неко личности или друштвеном покрету: *Дружи се са онима који ће те учинити бољим!* (Сенека). *Епиграм* је сажета песма са довитљивим преокретом који обично садржи и сатиричну жаоку. Кокетирајући са свођењем на апсурд и парадокс, епиграм се највише приближава афоризму. Епиграм је настао као засебан жанр у хеленистичкој епохи, обично са моралним садржајем, али постаје и нека врсте литерарне вежбе која се упражњава на гозбама, па и оним које прате погребне церемоније. Истовремено, афоризам сажима сажетост наведених облика, он је, на неки начин, њихов закључак. Милован Данојлић сажима поетска искуства апсурда и мишљења у један јединствени израз, смештајући епиграм садржајно ближе афоризму, сходно мисаоном и

дан епиграму по оштрини и заједљивости, али његова дубина и свеобухватност почива на парадоксалном, односно на логичком нескладу мисли. У позадини савременог афоризма стоје и Хераклит, чија језгровитост није толико заснована на логичком нескладу колико на учачању супротности. Афоризам је могућ где је живот парадоксалан и апсурдан. Али, није свака кратка мисао афоризам, него само језгровита мисао чија је истина дата кроз несклад, апсурд и парадокс.

Језгровитост афоризма циља на саму суштину неке мисли или појаве. Зато афоризам користе књижевници колико и филозофи, а међу њима нарочито Хераклит, Паскал, Лабријер и Ниче. Суштина о којој је реч и смртност (коначност) као основни људски егзистенцијал није лако схватљива нити непосредно дохватљива формално логичким средствима. Афоризам се поиграва са уобичајеним схватањима а поготово са прихваћеним становиштем истине, или како Ниче пише: „Свака је истина једнострука. – Није ли то лаж двострука?“ Истина афоризма није у слагању мисли и стварности, нити у кохерентности, него напротив у разлици мисли и стварности, а да мисао има интуитивну евиденцију истине. То је могуће само уколико је истина афоризма у апсурду и парадоксу. Бесмислено је, дакле истинито: бајке, митови и легенде су смислене – али неистините приповести. Монументална минијатура афоризма сажима у једном тренутку значење које покрива један свобухватнији смисао. „Монументално“ и „минијатурно“ су контрарно-координирани појмови, појмови који се по садржају разликују више од било која два друга појма, али имају и једну заједничку карактеристику: повезује их заједнички родни појам *афоризам*. Овде термин *парадокс* означава супротне појмове, који се не могу повезати на логички ваљан начин (*contradictio in adiecto*). Наиме, не може нешто истовремено бити *монументално* и *минијатурно*, нешто је или једно или друго (*tertium non datur*). „Парадоксална“ је дакле и сама дефиниција афоризма као „монументалне минијатуре“. Мисли узете саме по себи могу бити истините, а да посредством различитих међусобних односа и комбинација воде противречним закључцима. Парадокс је став који води својој контрадикцији и у случају када је истинит (ако А, онда не-А) и у случају када је неистинит (ако не-А, онда не-А). Може се рећи и да се ради о односу два еквивалентна исказа од којих је један негација другог, али чије супротности истовремено важе (чиме се крше Аристотелови закони мишљења). У беседништву се парадоксом постиже већа уверљивост мисли, мимо логике и теорија аргументације. Расел и Витгенштајн анализирали су логичку страну говорног језика и дошли су до закључка да његова граматичка структура затамњује и прикрива логичке везе које постоје међу изразима, чиме долази и до мисаоне конфузије. Залажући се за изградњу „логички савреног језика“, они су настојали да разреше филозофске проблеме који настају услед језичке конфузије. Проширивање парадоксије на свет свакодневља могуће је зато што се и структура свакодневља показује као парадоксална. Мера истине није истина него парадокс, због чега је савремени мислилац и афористичар заправо *contra dogmaticam*. Афористичари имају само једну догму: Мисли својом главом! Дакако, није увек лако мислити својом главом, тј. тек када доспемо у шкрипац слушајући туђу памет сетимо се властите.

Међутим, оно што се не да мислити, изгледа да се може опевати. Мартин Хајдегер полази од Хелдерлиновог увида да је суштина поетског стварања

егзистенцијалном искуству савремености: *Стари џејпер / Годинама без замене / Ја га носим; он за мене / Срастиао је и пристиао / Као ја уз бесмисао.*

узимање мере, а мера је „божанство с којим се човек мери“ (*Песнички сјанује човек*). Како може оно, што по својој суштини остаје непознато, игда постати мера? Божије откривење јесте тајновито, тј. Бог се открива као Тајна: „Тако се непознати Бог посредством откривења неба показује као незнанац. Ово појављивање је мера којом човек мери себе“ (1982: 161). Афоризам је контролор наше умне гордости: *Умро на пречац / у присусиству властџи!* (афоризам који је постао епитаф). На тај начин се духовитост и смртност, као граничне егзистенцијалне и есенцијалне људске ситуације, неретко уједињују у својеврсну српску филозофију живота. При томе, ваља истаћи да се она неретко више наводи у делима српских књижевника него српских филозофа. Рецимо, у књизи *Мисли* Матија Бећковић каже да „смрт је метафора“. Попут Емира Кустурице, који је једну од својих књига насловио са „Смрт је непроверена гласина“. Сноп мисли иде у прилог смртности као егзистенцијала и људске граничне ситуације: 1. „Лијепа ли је љепота – мртац“ (2006: 29), 2. „Гроб је свети / у гроб људи лијежу“ (с. 31), 3. „Требало би имена давати / оног дана када човек умре, / свака би имо какво заслужује“ (с. 102), 4. „Без вере, живот је чекање смрти“ (с. 149). Бећковић ипак закључује: „Смех је закључак свега и наша последња реч. То је најозбиљније што је дао наш човек“ (2006: 269).

Афоризам је најадекватнији израз апсурдне или парадоксалне друштвене стварности, односно „света људских ствари“, како би рекао Стагиранин. Пошто је настао из конкретног искуства, мора бити доживљен, промишљен и преживљен – односно показан, доказан и исказан. Дакако, парадоксалност друштвеног бивства или „света живота“ тешко се може надкрилити логичком конзистенцијом и кохеренцијом. Идеолошка *camera obscura* није дакле исправљена, него је њена логика консеквентно спроведена, а афоризам поентира ту истину наопаке логике. Парадоксологија је логика егзистенције, чија је конкретност с оне стране сваке идеолошке апстрактности. Афористичко филозофирање има две главне струје: *онџолошку*) и *еџичко-џолиџичку*, с тим што се ова друга непосредно прелива у сатиричну афористику, премештајући тежиште са етичког на политичко. С једне стране целина света, а са друге стране смисао људског света. Другим речима, што је друштвена криза дубља тиме се све радикалније постављају питања о смислу не само људског света, него и свега што јесте и бива.

Према Јасперсу, Свеобухватно или Бивство не може бити предмет (објект). Због тога Јасперс мора властити филозофски, дискурзивни језик надомести језиком симбола и шифри. Као егзистенција односимо се према богу – трансценденцији – и то посредством језика ствари, које језик претвара у шифре и симболе. Однос логичког и „паралогичког“ води егзистенцијалном преокрету, тј. афоризам је од помоћи ономе ко га смисли и схвати, а не ономе на кога је уперено перо апсурда. Тај *salto mortale* омогућава да се осмисли неки феномен на основу парадокса и апсурда више него на основу оштрице валидне рационалности и тзв. голе истине и живота. Истина вишег реда открива се кроз антиномију, а не кроз формално мишљење. На почетку знаменитог списа *О човековом роџиству и слободи*, Берђајев приговара Хегелу да је живе супротности затворио у мртав систем, те да човек постаје личност управо скоком у пародксију. Модел расцветале руже парадоксије најбоље илуструје следећи Лецов афоризам: „Грешка постаје грешка када се роди као истина“. Можда је овај афоризам истовремено и најбоља дефиниција самог *афоризма*. Највиша фаза на животном путу, у којој моћ произилази из увиђања немоћи, почива на најдраматичнијем парадоксу егзистенције, који

отеловљује „витез вере“ Аврам. Према Кјеркегору човек се, на највишем ступњу живота, суочава са парадоксом егзистенције, напуштањем свих вредности и ступањем пред понор слободе, избором у *или-или* ситуацијама. Егзистенцијални парадокс можемо називати *парадоксијом*, зато што говор из сфере логичке погрешности прелази у језик шифроване, егзистенцијалне истине. Егзистенцијални парадокси дати су тзв. граничним ситуацијама. Темељна уздрманост људског бића, услед патње, смрти, љубави, греха, игре случаја или судбине – води осећању изворне слободе личности или потонулости у вртлог лажи, обмана и самообмана.

Афоризам настаје када *гранична ситуација* постане свакодневна основа разумевања, или како би рекао Александар Баљак: „Најдуже се може ићи путем који никуд не води“. Сизифови потомци су опевали свакодневну граничну ситуацију сажимањем до минималистичког апсурда: *Сизифе, Србине!* (Нинус Несторовић). Афоризам је свакодневна епистемологија мистичног богословља. Он је својеврсна мистичка парадоксија свакодневља, јер појмовима захватамо оно нешто, које је све присутније што је Бивство одсутније. Биће као биће, једноставно речено Бог, према Дионизију Ареопагиту је „изнад сваке суштине и познања“ или „зрак божанске таме“. Тај „пут у ништа“ иако не води нигде, води заправо матаноји или преумљењу, а на основу егзистенцијалног обрата. Због тога је филозофија за свете оце „светска или спољашња мудрост“, јер појам поима оно што је нешто или оно што је дато, анализира се бивствујуће у складу са правилима формалне логике. А још је Сократ „знао“ да је збиљски мудар само Бог, док човек може само тежити мудрости или знати само то да ништа не зна. Он говораше: *Они шито знају само мисле да знају, а ја знам да ништа не знам*. Надаље, смисао апофатичке теологије као мистичног богословља може се исказати једино посредством парадоксалних исказа, као што и само хришћанство за логос хеленске филозофије почива на парадоксу: *ex nihilo*. При томе, конструишући појмовну хијерархију света, неретко нам измиче конкретна личност или егзистенција. И тада интуитивно блесне афоризам, као духовни и духовити израз парадоксије живота, онога *ништа* које верује да је *нешито* (и/или обрнуто).

Литература

- Адорно 1987: Т. Адорно, *Минимална моралија*, Сарајево: В. Маслеша.
Андрићев азбучник, зборник (1986), Нови Сад: Матица Српска.
Аристотел 1997: Аристотел, *Реторика I–III*, Нови Сад: Светови.
Аристотел 2008: Аристотел *О песничкој уметности*, Београд: Дерета.
Бергсон 1995: А. Бергсон, *Смех*, Београд: Лапис.
Бодријар 1994: Ж. Бодријар, *Прозирности зла*, Нови Сад: Светови.
Јаус 1978: Х. Р. Јаус, *Естетика рецејције*, Београд: Нолит.
Кант 2004: И. Кант, *Критика моћи суђења*, Београд: Дерета.
Лало 1966: Ш. Лало, *Основи естетике*, Београд: Култура.
Мисли, зборник (2006), Београд: Феникс Либрис.
Петровић 2004: С. Петровић, *Естетика*, Београд: ФФ – Народна књига.
Сартр 1981: Ж. П. Сартр, *Шта је књижевност* (Изабрана дела VI), Београд: Нолит.
Солар 2010: М. Солар, *Укус, митови и поезика*, Београд: Службени гласник.
Финк 1989: О. Финк, *Увод у филозофију*, Београд: Нолит.

- Хајдегер 1982: М. Хајдегер, *Мишљење и певање*, Београд: Нолит.
 Хармтан 2004: Н. Хартман, *Естетика*, Београд: Дерета.
 Хегел 1979: Г. В. Ф. Хегел, *Естетика I–III*, Београд: БИГЗ.
 Хелдерлин 1990: Ф. Хелдерлин, *Нацрти из поезике*, Нови Сад: Братство–Јединство.
 Шелинг 1984: Ф. В. Ј. Шелинг, *Филозофија уметности*, Београд: Нолит.

LAUGHTER AND DEATH – APHORISTICALLY ACHIEVING IDENTITY

Summary

In this paper the author uses heuristic-hermeneutic and axiological approach of achieving identity by using paradoxology of Serbian aphorisms, namely in light of spirituality and mortality as human existentials. Starting with the definition of the aphorism as a monumental miniature and spiritual dribbling in a small space through which a paradoxical reversal of senses is asserted – the author emphasises the fact that it was Hypocrates who foreshadowed the aphorism in his collection of minor advice on ailments and remedies. The aphorism is alive because of the paradox, paradox is its life. According to the author, aphorisms represent sayings uttered by intellectuals, or a “lyricism of the intellect”, where the aphorist is a “joyful sceptic”. Understandably, one needs to be talented to make a thought burst into an aphorism like an “intellectual orgasm”. In any case, whether we talk about a small or a great death, the skill of loving and skill of dying, Eros and Thanatos, are designed by a skill of laughter and/or brave and spiritual act of facing the human destiny. The aphorism is paradoxical since it conveys the paradoxicality of a human life. Regardless of whether they are Essentialists or Existentialists, the aphorists condense and distil their own spirituality. The author especially focuses on the *Unkempt thoughts* by a brilliant Pole, Stanislaw Jerzy Lec. The paper is concluded by the realization that the sayings, aphorisms and satirisms, since they are the most familiar mental figures of speech and crystals of spirituality, represent a specific type of Serbian spirituality and philosophy of life. Contemporary Serbian aphorists are world champions, although some classic Serbian aphorists are still relevant, namely Radoje Domanović, Branislav Nušić and Sterija. The most widely known local magazines for aphorisms, jest and satire are *Šumadinka*, *Žiža*, *Vragolan*, *Jež*, *Krmača*, *Žikšeni*, etc. It is also interesting that a documentary film about the Serbian aphorism *Doviđenja, kako ste* (*Goodbye, how are you?*), directed by Boris Mitić, was made. This Kolaric’s paper ends with a programmatic insight, by which, just like the medicine needs to record a history of health and not the history of illness, we learn that spiritual sciences need to register histories of human spirituality instead of voluminous histories of metaphysics. One does not go without the other.

Key words: man, mortality, spirituality, life, paradox, saying, aphorism, satirism, values, sense, senselessness, existence

Ivan M. Kolaric

Александар М. ПЕТРОВИЋ¹
Косовска Митровица

СОКРАТОВСКА И КЊИЖЕВНА ИРОНИЈА У УДВОЈЕНОМ ЛИКУ КРИТИКЕ И САТИРЕ

Интелектуално образовање и логичка разматрања су практиковани као припремна фаза за доспевање до продуљенијих видова истине, указујући на човекову могућност истинствовања. Она је у својој непосредности вазда била апоретична, са испреченим препрекама и могућностима које се показују као привидне, па се пажња обраћала на дијалектички приступ ка коме се са својим препоручивањима мера предостројне упитности ради 'раћања у појму', упућивао и Сократ. Њега су критиковали комедиографи, а нарочито Аристофан у *Облакињама*, на уважавајући његов приступ стварима. Својим сатиричарима Лукијан је у читавом низу својих дела, покушавао да филозофску врсту сагледавања ствари изложи приговорима из непосредности света живота. Жаргон филозофије и жаргон књижевности се на тај начин сучељавају на тлу „света живота“ и показују узајамна ограничења која ће се настављати и у светлу теолошких концепција хришћанства кроз активна прожимања.

Кључне речи: Сократова филозофија, Филозофски језик, Аристофаново исмевање мислионице, Лукијанова сатирична оштрица, Филозофски значајни садржаји

... потребно је да је човек изнад своје властитије прошивречности уместо да је због ње озорчен и несрећан, потребне су блажености и срећа субјективности, која сигурна у себе саму може да поднесе пониженије својих циљева и њиховог реализовања. Крути разум је најмање способан за то управо у оним приликама у којима је по своме понашању дружима смешан у највећем степењу.

Хегел

Филозофију још од најстаријих времена бије глас да заговара недокучиву дубину на рачун јасноће, како би се заваравали они који се иначе презиру. Поред Хераклита, који је окарактерисан као аристократски надмен и нејасан мислилац, и који је унеколико постао и стереотип мрачњака у дискурсу обичне свести, оптерећене дефицитом правих мисли (тако што се изузетност доживљава једино као рутински рад поимања), исмеван је и Сократ, који није хтео да умањи вредност Хераклитових мисли, казујући: „Оно што сам разумео изврсно је; а мислим да је тако и оно што нисам разумео: само је за то потребан делски ронилац да дође до дна!“² Упркос присутној нејасности за Сократа су Хераклитове мисли

1 aleksandarpet@gmail.com

2 Диоген Лаертије, 1979: *Животи и мишљења истакнутих филозофа*, Београд: БИГЗ, стр. 49. На самом почетку свог излагања о Сократу, Диоген наводи сумњичења да је помагао Еврипиду око писања драма, напомињући комедиографске осврте који га нису штедили: „Калија у *Заробљеницима* каже:

А. А зашто си тако свечан и тако уображен?

Б. У стању сам да будем: за то је крив Сократ!

Аристофан у *Облацима* каже:

Он пише трагедије за Еурипида,

неспорно дубоке, са чиме се, попут својих великих настављача Платона и Аристотела, определили за критеријум мерила ваљаности филозофског исказивања, где тзв. 'јасноћа излагања' није одредбена за квалитет неког мишљења, његове садржаје и продорност. И Хегел је касније, коме је такође често упућивана замерка за „тежак стил”, узвраћао одговором позиционисањем проблема на однос апстрактности и конкретности, с тиме да је сама конкретизација ствари оно што здраворазумско поимање и са њим повезано „јасно мишљење” (преко норме 'опште чулности') избацује са колосека јер се унезверено губи у дубини саме проблематике.

Само Сократово држање према нејасности и неразумљивости у говору било је нетипично и за потоња времена, када се тежиште пребаћивало са знања и истинитости на практичну делотворност и процену вероватноће. Диоген Лаертије који је сачувао у свом спису тај Сократов навод, био је далеко склонији да од филозофије очекује спољашње користи за удобнији живот, а Цицерон, рецимо, колекционарску материју за своје прагматичне говоре, где Хераклитови искази нису могли да пасују, па су одлагани у збирке превазиђеног елитизма или рђавог изражавања. Како су норме и садржаји јасности културно одређена мерила, која немају исто место и функцију у свим епохама и систематизацији филозофских знања, и процене су различите, као и сами изрази 'очигледно' или 'разумљиво'. Они у античким филозофским текстовима не представљају темељне услове одрживости казивања, као норме тачности и мерила суђења, јер им је било бело да не да се некритички слеђена тежња према јасноћи изокреће у своју супротност, будући да превисе појашњаване мисли постају парадоксално нејасне. 'Потпуна јасноћа' која бива достигана кроз елиминацију основних филозофских појмова бива и сама нејасна, барем по питању циља, попут социјалног спутавања слободе ради њене наводне заштите, где њени анонимни састојци бивају угушивани у највећој мери.

Казивање без стила, одавно се оцењује као варварство, мада достигана стилска елеганција, а без припадних садржаја, вазда значи и дилетантизам. Особени стил излагања у филозофији, који је вазда изузетан јер поставља питања о смислу самих ствари, јесте и препознатљив израз начина мишљења, унеколико приближан и уметничким својствима, уколико оне нису пуко техничко излагање.³ На тај начин показивања очигледно могу да оставе и важне ствари ано-

оне мудре граме, које иако много причају, а ништа не кажу...

... Зато и Тимон у свом делу *Сили* каже:

*Од њих се разликовао вајар, брбљивац око закона,
оичинишељ Јелина, проналазач суйтишних доказа,
исмевач финије рејторике, полуајтички ироничар.“ (Ишто, стр. 47–48)*

Сам Диоген Лаертије о њему је ипак имао пристојно мишљење: „Њему нису била потребна путовања, као већини филозофа, осим кад је морао да пође у рат. Остатак свог живота провео је код куће и расправљао са сваким ко год би желео с њим да разговара. Истицао је да његов циљ није да промени мишљење свог саговорника, него да овај сам докучи истину. Причају да му је Еурипид дао расправу о Хераклиту и да га је питао за мишљење, а Сокраов одговор је био: „Оно што сам разумео изврсно је; а мислим да је тако и оно што нисам разумео: само је за то потребан делски ронилац да дође до дна!“ (Ишто, стр. 48–49)

3 У својој расправи *Практична феноменологија*, наш савремени српски филозоф Милан Узелац се питао о могућности непроблематичног успостављања смисла филозофије данас: „Ако филозофија 'као теорија... чини слободним сваког филозофски образованог човека' ако 'теоријска аутономија омогућује практичну аутономију', која је то филозофија која нас може ослободити и вратити нам изгубљени смисао? Протекло XX столеће недвосмислено је потврдило да постоји Једна

нимним, а његово свођење на представљачко мишљење није резервисано само за софистику, него се по ширем културном обрасцу показује у карактеристикама које не могу да одоле претензијама надмености здраворасумских резоновања и пратећих исмевајућих испада. То отвара и дубље питање смисла хумора, који на размеђу филозофије и књижевности још од античког доба мерафоризује парадоксе и апсурде да би се размрсила противречја у пробијањима неспоразума.

И као што је киничка пракса правила позориште од живота (неки древни 'roog theatre'), када је Диоген из Синопе бацао очерупане кокошке по Платоновој Академији, показујући да је то њихова дефиниција човека (а зашто то не би била она која је важила до у дубоко средњовековље, да је човек 'двоножак који се смеје')⁴, тако је и Еубулид успевао да убеди неуке како им је сам живот безначајан и тешка ноћна мора, која се разрешава једино самоубиством, те да убедљивост припада само њему (када су га питали како то да и он сам не учини оно што препоручује другима, узвратио је типично софистички да онда неће имати ко то да проповеда). Бизарност сцене у којој су се апорије кретања разрешавале јавним актом мастурбације (и ту је споменути Диоген био главни актер), или апорија смисла живота самопосегнутошћу идеје самоубиства, само су неки примери злоупотребе наизглед достигнуте мудрости и имитације филозофског језика, на које је због лудости углавном гледано са симпатијама.⁵

Ексцентризам је увек био популаран, ваљда зато што је комичношћу дизао боље расположење, а баналне истине о садашњем животу и људском искуству, умевале су вазда са се углављују у патетичност фраза и остављају утисак на непућене, где се надгорњава тривијалност и голотиња покрива терминолошким

филозофија, а о којој је говорио Едмунд Хусерл, да је та филозофија управо феноменологија... да 'врати смисао уму, бивствовању и истини и разумети их у свим њиховим облицима и аспектима'... /je/ могуће само на тлу света живота као заборављеног чулног темеља природних наука.“ (Узелац 2011: 50–51) О томе и да су структуре тог темеља далеко логичније, него што то на први поглед може да се учини, види и књигу Петровић 2010.

- 4 У свом *Филозофско-џеолошко* лексикону Иван Коларић каже како је читаву школу киника: „... ипак највише прославио Диоген (403–329 пре Христа), богати трговац из Синопе, који је осиромашео и прешао у филозофе. Платон га назива *Сократом који је шишао с ума*... (а) који је усред бела дана ходио са свећом у руци, па када су га Атињани упитали шта тражи, он је одговорио: *Тражим човека!* Тиме је хтео да приговори Атињанима да су заборавили на врлине које треба да красе човека: природност, скромност, разборитост, трпељивост итд. Познат је и по томе што је одбио једну хетеру, говорећи: *За мене је највеће уживање спавање.*“ (Коларић 2004: 156–157). Разматрајући категорију 'својствености' у српској средњовековној логици и осврћући се на гестове Диогена из Синопе, који је исмевао непризнато академско дефинисање човека као 'двоножог бића без перја', бацајући у двориште академије очерупаног петла, Слободан Жуњић је потцртао универзалност везе смејања и човека: „У четвртном, последњем смислу, *својствено* је, према *Дијалектици*, оно што настаје када се скупа стекну прве три својствености, то јест оно што пребива свима у врсти, само тој једној врсти и увек у тој врсти (на пример, *смејање човеку и знање коњу*). То је „право својство“, јер је „бикондиционално еквивалентно“ са подметом тако да се може рећи и да је смех својствен човеку и да све што се смеје јесте човек.“ (Жуњић 2013: 102)
- 5 Профанизација филозофског говора тако није резервисана тек за модерна времена у екзистенцијалним ставовима појединаца, него се догађала већ у Сократово време са његовим киничким следбеницима, по чему је несумњиво најпознатији 'Диоген из бурета'. Ипак, сем черупања кокошки и њихових бацања по Академији, задизањем хаљине и јавном мастурбацијом да би оповргао елејска доказивања да је кретање привидно, имао је и других поучних гестова. Моћном Александру Великом, који је изјавио – Да нисам Александар, био бих Диоген, умео је јетко да одговори, а ценећи то Иван Коларић је пружио добро образложење: „Наиме, када га је посетио и упитао шта жели, Диоген га је учтиво замолио да му не заклања Сунце. Кинику је дакле довољан и зрачак Сунца, задовољан је собом и животом, тј. све своје собом носи.“ (Коларић 2004: 156–157.)

маскирањем баналности. Обезвређивање филозофског казивања у античко доба збивало се кроз исмевања (поред Калије, Кратина, Амипсија итд., чија се дела само спомињу), које нам је белодано преко Аристофана (445–385), код којег се у његовом подсмеху Сократу сусрећемо са скандализовањем његовог учења, вероватно према показивању лошег карактера код његових ученика (преко социјалног и политичког утицаја Алкивијада и многих киника).

У Аристофановим *Облакињама* Сократ се приказује као филозоф који иде у траљама, краде сребрне кашике, помаже Еврипиду у вређању грчког народног осећања, слуша безбожног Протагору када расправља о боговима, те о свему мудрује сем о начину да дође до нове одеће. Аристофан је од комедије хтео да направи средство за конзервативно народно васпитавање у умереној демократији, па му је Сократ био супарник кога радо исмева као обешењака на таваници своје мислионице. То да мислилац виси у корпи обешен о таваницу своје мислионице само је по себи смешно, а када са дода и да мисли мешањем свог духа са ваздухом, испитујући тако природу небеских ствари, делује и крајње неозбиљно, поготову што та инспирација образлаже како се бувиним стопама мери даљина одскока и са чиме комарац зуји, а доказује да стари богови ништа не вреде и да су нови богови облакиње које шаљу кишу, а не Зевс. Када његов 'тајанствени демон' који је тварни ваздух, допре преко пуштања мислима на вољу до дослуха са стварима, на његов позив долазе 'облакиње' (гнофосиде) и појачавају његову способност расправљања, сликовитост израза, снагу и брзину схватања, као и сам ум. Софистичка 'дијалексија' у оним познатим 'двоструким говорима' или антилогичким супростављањима логографске књижевности, где су моћи вештине произвођења обмане сличне стварности доминанте, са којима се сачињава повољан обрт који паралише супарника, огледа се пре свега у дужини говорења кад се надгорњава противник. Правичан и неправичан говор деле беседнички мегдан, правда се непристојно крши од победе неправичног говора, са чиме се дезавуишу закони, а васпитање постаје застарело.

Ово карикатурално представљање релативизма које је могло да потекне од Сократове изреке „знам да ништа не знам“, историјски је савим неутемељено. Сократ је само тобожња незналица, а заправо добронамеран испитивач и неуморан критичар који је знао углавном далеко више од саговорника, па када тврди да ништа не зна узвишава само знање у методолошкој агностици духа, да би произвео катарзу од самозадовољства и самодовољности које су сходне генералном ставу природних потенција или самообмањивању, да би то 'чишћење душе' постало плодно тло за 'рађање у појму'. Теологија поетских фантазија код њега ваља да буде суспендована да би се допрло до 'човека у човеку' (Пл. *Држава*), али ипак не онако, како је то подругљиво представио Аристофан. Сократ у *Облакињама*, уместо у старе богове, верује у ваздушне вртлоге, облакиње и моћ дијалексије, да преко двоструких окрета претпоставки извуче корист и типично софистички победи у расправи (ако отац туче децу да их одврати од лоших склоности, то онда може да чини и дете оцу да га поправи од подетињења), тј. представљен је као превртљивац који делује без обзира на то да ли се има право или не.

Историјски Сократ држао је до појма врлине и правичности, подвргавајући се етосу закона чак и онда када га је осуђивао на смрт, а поштовање родитеља сматрао је важним ослонцем тог етоса. Све заједно, у овој Аристофановој комедији израђена је искарикатурисана слика Сократа и његове школе, која глача мисли што подсећају на 'чијање перја', за која су вазда на услузи термилошке поштапанице типа 'по нужности' или 'од нужде', као и вербална разликовања до

истанчавања безначајних, па и беспредметних ствари (буве и комарци). Сократови ученици, међутим, развили су ону страну његовог учења о појму, која недвосмислено говори о достојанству његовог мајеутичког метода, а које не може да се сведе на то да кад неко бане у 'мислионицу', од изненађење неки од ученика обавезно подбади у рађању мисли, како то карикатурално разуме Аристофан. Мере предострожне упитности ради 'рађања у појму', нису само 'чијања перја' да би се изгледало гиздаво, нити казивања 'од нужде', него и докучивања логичности логоса који се утемељује у самоодносном знању које допушта иронију према стварности, а што неће да узму у обзир они који ову крупну чињеницу полагања од самоизвесности превиђају или пристодушну изостављају, па и намерно игноришу. Двоструко кретање појмљеног од видљивог до невидљиве суштине, колико год да су последње ствари недоказиве, показују да филозофски посао никада не може да буде огољена ствар рутине и полуге за одбацивање у престижније слојеве друштва без последица. Најврснији ликови као ејдетски ентитети по свом саставу су повезани са највишим родовима бића, истоветности и разлике, а то практично значи да је карикирајући на овај начин Сократов лик, Аристофан заправо искаркирао сопствену конзервативну замисао очувања вредности традиције демократије из Периклове епохе и сав садржај који састојци те велике традиције сачињавају, одгурнуо на контрапозитивну периферију самог грчког духа, са чиме му се и сама Сократова иронија посредно враћала у лице. Сазнајна улога критичности тиме је отупљена до смешних феномена, а сјајан стил комедије није довољан да се и садржаји који нису погодили циљ узму за релевантне.

Више од половине миленијума након тога, обрушавања на позив филозофије и њен карактеристичан језик, спровео је у својим сатирама и Лукијан из Самосате (2. век /око 120. г./ након рођења Христовог), која су имала и значајних одјека на будућу књижевност. Познато је да књижевне пародије филозофског говора бивају третиране као изванредан жаргон /врста говора/, те да датују од давних времена. Иронисане су посвећеничке фразе, стална места и замумуљена питања са одсутним правим увидима у убогости мисли. Са својим убојитим силама, далеко погођеније од разбешњелих међусобних полемика међу ондашњим филозофским школама, упорно је критиковао филозофски жаргон и стоичких филозофа и епикуровца и перипатетичара и скептика и позних академичара. Он се ругао њиховој нападности у служењу римском империјалном духу, као и лаковерности разних друштвених слојева који шупље мисли одушевљено прихватају. У делу „Двострука оштријуба“ упозоравао је на појаву једне буљументе квазифилозофа, након тога што су царском уредбом Аврелија Августина, учитељи филозофије добили значајне друштвене привилегије. Они су заузели позу постављања изнад друштва које их је издржавало, руковођени приземном мотивацијом новца и утицаја за такве поступке, па су у Лукијановим очима пали ниже и од званичних ретора (углавном адвоката на суду), који су вулгаризовали технике успешности у практиковању свог заната, да без обзира на правичност добијају парнице (и тако зарађују новац). Стоичке школе које су заговарале бежанију од овог света, имале су од тога опипљиву материјалну корист и показивале очигледну противречност властитог саморазумевања и културне улоге. Тако у сатири са жестокиим насловом – „Љубишељ лажни“ он исмева академичара Иона, који је насупрот обичном гледању на ствари тврдио да прозире идеје као њихову стварност, а што према Лукијану почива на огољеном ауторитету учитеља и традиције, као уображени покушај надређивања нормалном живљењу. Да би се

привид живљења у привилегованој мудрости оснажио, филозофи су се служили говором пуним одређених стручних израза и врста доказивања у којима се ум лако може изгубити. Такви идиоми су у „*Двосирукој ойшужби*“ разлика и неразликовање, бирано и одабрано, трећи од недоказаних облика исказа итд., а они имају улогу збуњивања и остављања утиска учености. Стоичар Хризип се у Лукијановој „*Распиродаји филозофских живоша*“ обраћа елитистичким тоном надмености, замерајући слушаоцу непознавање стоичке терминологије – схватајућих представа /каталептичких фантазија/, прирока и узприрока, које објашњава непокретним човеком и могућношћу да он стане на криви камен (мада је јасно да је то немогуће ако је непокретан или одузет). Лукијан је оштрицу сатире забадао у средиште, када је то кроз Хризипова уста именовано 'закључивањем широког обима' као 'замком у речима', која је заплитањем саговорника доносила смирење стављањем 'брњице на уста'. На тај начин су се клијенти /субјекти 'обраде', послушно упућивали на дебеле књижурина да по њима прате јединствене или чак бесмислене речи, како би се припремили за складан живот с природом и обитавање у тзв. 'духовном миру'. С добрим намерама ту су ствари стајале рђаво, а обрада 'људског материјала' као евидентна техника манипулације, сасвим је доспевала до огољености. Збуњеност и губитак осећања, искривљени разум и склоност булажњењу, постале су с тиме цена која се плаћа за велики добитак на крају, јер се по таквом 'мудром пропису', наводно, ни сама срећа није могла достићи нити током веома дугог периода проучавања проблема. То је за Лукијана значило лакоумље достојно сажаљења због спровођеног самосатирања коме се крај не може ни сагледати. Утолико је за њега сам 'пројекат обуке' пре делова као рекламни оглас за привлачење муштерија на рецепте за срећу и спокојство, неголи као озбиљан просветни програм који нуди методички разрађен смисао употребе средстава за наставу и карактеризацију њених исхода и циљева. Идеални стоички мудрац би отуд могао да се види и као неко ко свој усудни ирационални страх затомљује самокажњавањима, без обзира на реалне друштвене вердикте, тј, неко ко се показује као сасвим уврнут човек.⁶ Према тој претензији Лукијан је ироничан, држећи да су стоици одавно изгубили везу између средстава и циља поучавања, па батргања са појмовима он види као самоиспражњену сврху. Он је луцидно уочио и како се снага филозофског деловања у његово време заснивала на институционалном утицају појединих школа, пре свега у кланској припадности појединаца, а не на самој уверљивости учења. Да то износи на рђав глас племенити филозофски позив, нема никакве сумње, јер ту недостаје оно самосазнање којим се они као настављачи Сократа

6 Размтрајући еволуцију филозофског мишљења у рановизантијској епохи, Сергеј Аверинцев је дао умесан закључак у вези са социјалном стратификацијом и покретљивошћу друштвених слојева с обзиром на филозофију и њен карактер: „Привилегија да се мисли по школским законима филозофије припадала је људима образованим и имућним, богатим старом културом. То не значи да међу нижим није било мислилаца, али ти мислиоци нису били филозофи. Време их је учинило популарним аскетима и у сећању потомака остали су или као прослављени светитељи или као проклети јеретици. Откинути чудац-резонер, коме је некад био отворен пут у кинике или стоике, сада је постао монах, јуродиви, столпник. Он је поучавао народ аскетском моралу и разобличавао је силнике читавог света, као улични филозоф у време Епиктета, и његов подвижнички начин живота по традицији су називали „филозофијом“, али његова „фиозофија“ није имала непосредан однос према филозофији као науци. Платонова дијалектика, Аристотелова логика, Посејдонијево учење о природи, Плотинова и Проклова онтологија биле су приступачне само елити. Научни рад у области филозофије је јесу водиле снаге елите. (Аверинцев, Медведев 2005: 11)

стално хвале. Исто тако, пошто се стоичари, скептици, епикуровци и академичари веома разликују у својим ставовима, логички је немогуће да су сви у праву, па је отворено питање колико су оне уопште у могућности да буду у поседу истине, сем према приземним критеријумима популарности и спољашњих утисака. Обична таштина и лични интереси руководили су њихове жестоке спорове у којима побеђује онај који најјаче виче, како се у „Двосирукој оишужби“ Лукијан оправдано спрдао са најбезобзирнијима који остају последњи након разиласка, а у *Гозби* са онима који еротолошку узвишеност лепоте по себи виде као разлог свађе око места и хране на гозби, да би се подељени школски табори и побили, тако да мирном човеку није безбедно да вечерава са тако 'мудрим људима'.

Профанисање филозофског позива и језика којим се изражава, није могло да добије упечатљивију манифестацију слика из живота од ових Лукијанових, тако да је лексика и синтакса тада владајућег интелектуалног говора отрпела толико изражајну критику, да убедљиво посрамљује чак и градски пролетеријат који се претметну у киничке позе филозофије изигравајући достизање дубоке мудрости. У овом потоњем он је видео фанатизам који ободрава да се све чини допуштеним ради мало пажње, а у филозофској пози жаргонски стил да се пажња привлачи скандалима.⁷ Додуше, ни у научном бављењу филозофијом он није видео ону транспарентност која би задовољавала његово спонтано осећање једноставности и истине, него професионални жаргон који мотивацију за свој настанак не црпе из неговања мудрости у жељи за што ближим приступањима истини, него из спољашњих разлога утицаја и моћи зарад сладуњава комозије.⁸ Такав апсурд он је доживљавао као нешто крајње неприхватљиво и штавише бизарно, држећи да то ваља отупљивати оштрицом друштвене сатири и максимално пародисати, према је био свестан да навлачи на себе масу непријатељских сподоба. Пенегрин је његов осветнички лик, којим он самосатирујући апсурд плаћа привлачењем пажње по сваку цену, вођен до самоубиствености.⁹ Са одбој-

7 Разматрајући врсте драмске поезије у њеним главним историјским моментима, Хегел се у својој *Естетици* осврнуо и на комедију, коју је описао као један свет чија се стремљења у лишавању суштствености узајамно разарају. Док смешан може да постане сваки контраст између суштинског и његове појаве, између намере и средства, у чему се и сама појава укида, оно комично подразумева добру вољу и самопоуздање које обезбеђује смиреност у савладавању властитих противречности, уместо да се буде гневан, огорчен и несрећан. Блаженост и срећа субјективности су услов: „за подношење поништења својих циљева и њиховог реализовања. Крути разум је најмање способан за то управо у оним приликама у којима је по своме понашању другима смешан у највећем степену”. (Георг Вилхелм Фридрих Хегел 1986⁴ *Естетика* III, Београд: БИГЗ, стр. 606) То је био и разлог Ивану Иљину да у своја естетичка разматрања крене од несвесног, оног несазнатог и нагонског, али које је постављено пред савршенство појаве на посебан начин (Иљин 1996).

8 У дијалогској драми *Оживљени или рибар* он се брани од филозофа који га доводе на суд саме филозофије, где се именује као Искренко, пореклом од Истинка и Доказе, и свој позив овако оправдава: „Мрски су ми надувеници, преваранти, лажови и хвалисавци, а и мрзим читаву ту врсту ниткова, а има их много, као што знате. Уистину, узвикну Филозофија, ево једног занимања које је веома омражено. У праву си (одговара он), и ти видиш колико сам неомиљен и како се тиме излажем опасности. Па ипак, ја поседујем и другу, опречну вештину, која се изводи из начела љубави. Љубитељ сам истине, лепоте, једноставности, укратко свега што заслужује да се воли.” (Лукијан, *Оживљени или рибар*, 21)

9 И Хегел који је увиђао потамњени смисао трагикомичности живота, продорно је закључио: „Људски пороци, на пример, не представљају ништа комично. О томе нам сатира пружа један врло сувопаран доказ, и то уколико су блиставије боје у којима нам осликава противречност која постоји између реалног света и оног какав би требало да је племенит човек. Исто тако ни

ношћу према школском вербализму, код Лукијана није остао поштеђен ни уобичајен облик теоријске филозофије, па је он насупрот терминолошким трицама и кучинама захтевао јасно знање као једноставну и искрену практичну рефлексију, такорећи спонтано изручену филозофију као сасвим својствену његовом књижевном духу слободе говора и осећаја части.

Мистификације филозофског понашања и жаргона које је разоткривао, имале су свог одјека и у његовом времену, где су га нападали етаблирани представници школске филозофије због непоштовања филозофских величина и њене културне улоге, (о томе сведочи и дијалог *Оживљени или рибар*, у коме разобличује мрску надувеност, преваранте и хвалисавце, истичући љубав према истини, лепоти и једноставности), али услед отрежњавајуће снаге упозоравања на бизарности и варварство, он је веома читан и у будућности, служећи почесто и као наковањ за искивања убојитих сатиричних стрела са којима су погађане друштвене девијације и замагљени проблеми, па је његова ведрина и сажалјивост према суштинским актерима отвара ла поље за симпатије. Исто тако, изгледа сувише обузет киничким и стоичким завањањима у вези са тврђама које се показују као варке за лаковерне, или утувљене лажи ради материјалних изнудица, као да му је промакло и пажљивије уочавање специфичности хришћанских опредељења.¹⁰ У томе је он поклекнуо пред политичко-правним вердиктима свог времена (Хегелово ноематичко искуство да нико не може да умакне предрасудама свог времена се ту јасно види), када је за хришћанско откривење утврдио 'завршетак на крсту', скандалозно хладно третирајући 'увођење нових обичаја', и постављајући тог 'једног човека' одмах до стоичких самосатирања и фанатизма заокупљања пажње. Премда о томе није писао, јер је то готло за његове књижевне погледе очито предубоко, могуће је и да би слично гледао и на Сократов пример. Упркос томе, сила његове умешне урбане критике је виртуозна, па га је пригрлио и један наш танани класичар и успео песник метричког стихотворства, касније и православни владика, узимајући и његово име на свом постригу (Лукијан Мушицки). Да је површно гледао само на његов убоги став о хришћанству, то засигурно не би учинио, али судбина књижевних дела и вишезначности метафоризација је, да и када се ноторно огреше о ствари немају статус потпуне промашености и игнорисања, него онај који уобичајено називамо *licentia poetica* и сматрамо унеколико допуштеним.

Оно што је комично произведено је ради изазивања комичне катарзе у атмосфери пригушеног смеха као срдачне доброћудности без саркастичне агресивности. Увредљиви смех није пријатељски и расположе са недопустивом гневношћу, за коју је Платон држао да је емоција нижег реда. Аристотел је држао да је смешно део ружног, погрешност и изобличење, али која не наноси бол. С тиме комедиографија као намерно уношење ружног, са знањем о њему и подешавањима

будалаштине, бесмислице и лудорије, узете по себи и за себе, не морају бити комичне, мада им се ми смејемо." (Хегел 1986⁴: 605)

10 То, да му је хришћанство било поприлично удаљено, види се из остављеног записа: „Хришћани се, знате, клањају једном човеку све досад; једној надасве уваженој личности, која је увела нове обичаје и због тога завршила на крсту.“ (Лукијан, *Смрти Перегрин*, 11). Очито да код Лукијана нема ни примисли о Богочовечности хришћанства и 'једног суштаства у две природе', а реформаторски разлог да се заврши на крсту због увођења нових обичаја, више је него необичајен (Сократов случај је био више прецедан него прецедент). Биће да је његова омраза заслужила разложност у слепом поверењу (улагивању) према римским правно-императорским институцијама, тј. баш на ономе што је замерао њему савременим стоичарима.

ма које припитомљавају изненадне преваре, има своје обезбеђено место у животу за шалу и разоноду. С тиме се могу самеравати хумористичке вредности са вредностима пристојности до правилно усклађеног опхођења (Аристотелова *Никомахова етика*). Филозофија је у свом трајању вазда обезбеђивала појмове и генеративне склопове њихових значења у спровођеним разматрањима, али је утицај таквих поимања на свет живота и културну репродукцију имао и другачије учинке. И њени спекулативни изрази и њихова синтакса потпадали су под разноврсност типова тумачења који су их затамњивали, па и мистификовали, доприносећи помодним употребама у њој сасвим неважне сврхе. Увек је по чулним подацима као предметности нашег опажања могуће первертовање у софистиковане али извештачене релативизације ствари, на технике паразитски исписиваних склопова, барем тако, да се практични судови подводе под изразе неразумности наших емоција. Са тиме се иронична природа сократовске вештине расправљања обнавља и даље, када се класично филозофско наслеђе сумњичи са становишта просечности и обичног језика и оптужује за жаргонску извитопереност, а на том трагу у софистификованој обради, уводи још извитоперенији облик филозофског жаргона. Он функционише као друштвена игра у раздвајању појмова од семантике и изворног искуства, било да се то чини ради политичке, институционалне или кланске кохезивности, било да се уноси пометња како би се разлабавио, ако не и онеспособио вредносни и критички став неког мислиоца или отупела непожељна критика важна за друштвену димензију егзистенције.

Навели смо познате 'силе' које је Лукијан из Самосате састављао да би њима исмевао хришћане и њихово држање у добру и злу, без много милости. На хришћане су агресивно усмерени и директни списи онеспособљавања њихових вредности од стране филозофа Келсуса, који је са квазиплатоничким аргументима настојао да побије све хришћанске догмате, као и Порфирија који се потрудио да уједе за срце осетљивије хришћанске умове са контроверзним списом *Прошив хришћана*. У том смислу је и реконструкција тог вердиктно спаљеног списка који је саставио, једна туга и очај у поимању, тако да није ни требао неко други поред Оригена да на то адекватније одговара, будући да је сам његов спис *Прошив Келса* маестрално састављен. Ваља подсетити на то, да кад је св. Јустин Филозоф своју *Другу аџолоџију* хришћанства саставио цару Марку Аврелију (terminus ante quem – 161 г.), поводом дивљачког убијања хришћана од римског префекта Урбика, он према паганској мудрости и култури изразио уздржан став симпатије. За њега је ту било пресудно тумачење истине и њена заштита, не поричући при томе право паганској филозофији да се назива мудрошћу, али оном нижег реда од хришћанске, јер садржи логосну свеопштост са изношењем мудрости једноставним и свима разумљивим казивањем. Њу паганска култура није поседовала, када је саопштавала истину и смисао живота у тешко доступној форми.

Према св. Јустину Филозофу могуће је делимично сазнање Бога и у паганском поимању, преко разборитости, правичности и човекољубивости; али без Божијег дара или харизме, није могуће 'бити украшен' /kekosmšnoj/ Светим Духом. Ипак, он није одједном ослепео за све оно што је изучио у филозофским школама да му простане једино презир, него ју је изузетно подржао у спису *Дијалог с Трифоном*: „А без филозофије и исправног размишљања нико не може бити разборит. Стога сваки човек треба да се бави филозофијом и сматра је најважнијим и најчаснијим послом а остале послове другоразредним и трећеразредним, примереним и достојним прихватања ако су везани за филозофију, а простим и ниским ако су је лишени и ако је они који се њима баве не следе.” Симфо-

низација логоса /словесне речи, разума/ са људском душом је с једне стране замишљена као бесмртна и вечито покретна, да трпи осамостаљење од првоначелног Бога и могућу изолацију, а с друге као пропадива са искључењем логичког дела који је неусмртив, непокретна и да подстиче сва кретања. Сећање је оно које душу везује за појмове и налаже мишљење, тако да је за св. Јустина „Философија, уистину, највеће благо и у највећој код Бога части, она нас једина Њему води и препоручује, а они који су се њој посветили заиста су блажени. Шта је филозофија и са кога је разлога послана људима, за многе је непознато – иначе не би постојали и платоничари и стоичари и перипатетичари и питагоровци – будући да је ово знање јединствено...”¹¹ Познат је и његов став да *’све што је било ко рекао добро, припада нама хришћанима’*, тако да су и Мојсије Боговидац и филозоф Платон сагледиви као оруђе Божије Промисли, износећи далекосежан став и за потоњу филозофију, да *сви они који су живели сагласно са логосом, јесу хришћани, макар их сматрали и безбожницима, као Сократија или Хераклија*. Са овим својим ставом св. Јустин није деловао само помирљиво, већ и као прави познавалац унутрашњих кретања духа. Ако је некоме криво што је он бранио грчку филозофију од несувислих опадача који би радо да је елиминишу, не само са свог видокруга, него и са лица земље, нека се замисли над тим да су основни појмови за конституцију најважнијих догмата стварани управо њеним појмовним средствима. За то ће свако ко се занима шире објашњење за исти став пронаћи и у новијим разматрањима, како у Хегеловој *Филозофији религије*, тако и у *Науци логике*, која принцип тројединства уздиже на апсолутни ниво, упркос неким мање важним застрањивањима, карактеристичним за његову филозофију уопште. То је услед тога што се спекулативна метафизика и логика код њега једначе у појму логоса, налазећи своје последње упориште управо у старозаветном учењу о Речи Божијој, као и новозаветном учењу о оваплоћењу, које једном својом страном бива поимано кроз откривање и пуну конкретизацију логоса у историји.

Суштаствена унутарња реч /LŌgoj/, која вечно постоји у Богу, посредник је према човеку и његовом језику, на чему је засниван и темељни приступ филозофији код Филона Александријског, а следи га и св. Јустин Филозоф. Он сматра да Бог из оностраности остварује своју везу са светом посредством ологошења кроз Сина, са којим то ологошење задобија и самосталну раван опстанка.¹² Рађајући и изговарајући ту суштинску Реч /LŌgoj/, Бог ништа не губи од своје суштине, јер се она изговарањем не умањује, па је рађање речи по Богу слично предавању светлости од једне буктиње другој. Ово неисцрпно и неумањиво својство логоса има и своју филозофски формулисану артикулацију, али и рано теолошко упутство које је са човеком изузетном инвентивношћу повезао још Ориген: „Људска природа није довољна да нађе Бога уколико јој Бог, који је предмет тражења, не помогне; њега налазе они, који пошто су учинили све што су могли, признају да им је (да би га пронашли) Он потребан. Он себе показује онима за које процени да је правично да им се јави, (па и то) у оној мери у којој је могуће да Бог буде сазнат од стране човека, и да човекова душа која је још у телу сазна Бога.”¹³ Томе ко-

11 Јустин Филозоф, *Дијалог с Трифоном*, гл. 2.

12 Јустин Филозоф, *Друга аилологија*, 10, 8.

13 Origenes, *Kata Kelsou*, 3, 7, 42. Од њега се истинско хришћанско учење поима као филозофија и уже самоодређује као теологија, са чиме се незаобилазни појмови античке филозофије дефинитивно уводе у традицију европског духа као мисаоне претпоставке и ликови који сачињавају основу објективног државног права као кумулативне мегасубјективности.

респондује и мишљење Владимира Сергејевича Соловјова, родоначелника руске филозофије у 'сребрном веку', када је у спису *Оправдание добра* поставио задатак одговорности који прописује срећан разум или евдемонично благоразумевање, казујући: „Човек је драг Богу не као страдалничко оруђе Његове воље, – таквог је оруђа довољно у у физичком свету, – него као добровољни савезник и саучесник његовог свесветског дела. То људско саучествовање непрекидно улази у саму сврху Божијег деловања у свету, јер ако би та сврха била мислива без човекове делатности, она би већ била достигнута од почетка, онако како у самом Богу не може да буде никаквог процеса усавршавања, него једна вечна и неизмењива пуноћа свих добара... Без сумње, сваки основан садржај живота, а тим више његово савршенство, човек добија од Бога; али да би био оспособљен да га добије, да би постао формом која прима божанске садржаје (а само се у томе и састоји људско савршенство), неопходно је да се човек стварним искуством одели и очисти од свега неприпадајућег томе савршеном држању, што се за укуност свих људи и достиже у историјском процесу, кроз који се на тај начин остварује воља Божија у свету.“¹⁴ Норма која прима божанске садржаје је супстанцијални појам, оно упориште које је постављено у јаству без арбитрарности и привољевања, које здружује слободу и нужност у облик властите појединачне егзистенције. У настојању да то спроведе човек стиче искуство сазнавања са којим се очовечује и обогосличњава, а све усавршенија сличност јесте и сама историјски виђена Божија воља. Њу упознајемо и познајемо кроз искуство чињења добра, њено усвајање, виђено као хегеловско догађање светске историје. Ту раван светске историје докучује идеја логоса, оног разума који се самопретресао и само-опробао кроз испитне обавезе високих стандарда разотуђујућег присвајања егзистенције, оног што јесте у укинутом самоодносном рефлектовању бића и бивствовања.

Литература

- Аверинцев, Медведев 2005: С. Аверинцев, И. Медведев: *Преглед византиске филозофије*, Београд: Плато.
- Жуњић 2013: Слободан Жуњић, *Прирок и суштаство*: Историја појмовне логике код Срба, Београд: Службени гласник.
- Иљин 1996: И. А. Иљин, *Основы художества*. О совершенном с искусстве, Рига, 1937. – в. Иљин И.А. Собрание сочинения: В 10 т. Т. 6: Кн. 1. – М.: Русская книга.
- Кант 1968: Kants *Werke* Akademie Textausgabe, Berlin /*Das Ende aller Dinge* – И. Кант, 1974: *О крају свих ствари*, Бгд.
- Коларић 2004: Иван Коларић, *Филозофско-теолошки лексикон*, Ужице: Братис.
- Лаертије 1979: Диоген Лаертије, *Животи и мишљења истакнутих филозофа*, Београд: БИГЗ.
- Лазић 2008: Ђакон Милорад М. Лазић, *Српска естетика аскетизма (1375–1459)*, Београд: Света Српска Царска Лавра манастира Хиландар.
- Петровић 2010: Александар М. Петровић, *Хегел и идејни динамизам платоновске дијалектике*: Прилог савременом разумевању научне логике као онтолошког и теолошког вида бивствовања, Нови Сад; Косовска Митровица: Универзитет у Приштини, филозофски

14 В. С. Соловьев, 1894–1897: *Оправдание добра*. Соб. соч., т. 7, Санкт-Петербург, с. 187–188.

факултет у Косовској Митровици; Култура полиса; Графомаркетинг, <http://www.scribd.com/doc/55441938/Hegel-i-Idejni-Dinamizam-KNJIGA>

Соловьев, 1894–1897: В. С. Соловьев, *Ойравдание добра*. Соб. соч., т. 7, Санкт-Петербург.

Узелац 2011: Милан Узелац, *Практична феноменологија*, Вршац: Висока струковна школа за образовање васпитача; Милан Узелац, 2004: *Историја филозофије*, Нови Сад.

Хегел 1979: Георг Вилхелм Фридрих Хегел: *Историја филозофије* I–III, Бгд.: БИГЗ (Н. Поповић).

Хегел 1986⁴: Георг Вилхелм Фридрих Хегел, *Естетика* III, Београд: БИГЗ.

SOKRAT AND LITTERAL IRONY IN THE DOUBLE SHAPE OF A CRITIC AND SATYRA

Summary

Intellectual education and the logical considerations in Byzantium are practised as a preliminary phase for the reaching of the profounded shapes of truth, or the possibility of be in truth. In her direction she always was aporetic, with a inerposet obstructions and a possibilities who shows as ostensible, and it take attention on a dialectic way to whom buy the recommendation of the measures of a cautious inquiry because of a 'bourning in the concept', on which dispatched Socrat. Him critycised a comic writers and spetialy Aristophan in the 'Cloudes'. With his satiric style, Lucian in the whole collection of his works, try to expound a philosophical form of envisage of things to the reproach from the direction of the world of life. Jargon of the philosophy and jargon of literature on that way are confronted on a ground of "world of life", and shows the intermediary restrictions, who will be continued in the light of theologic conceptions of Christianity by the active pervading.

Key words: Socrates irony, Philosophical language, Aristophan`s ridicule of thinkasterion, Lukian satyric sharp, Philosophic relevance contentions

Aleksandar M. Petrovic,

Саша С. МАРКОВИЋ¹

Сомбор

КЕТМАН ИЛИ МОГУЋИ АРХЕТИП САТИРЕ У ИДЕНТИЕТУ КОД СРБА

У више наврата у ближој прошлости српски народ је, кроз националну еманципацију, политичку борбу, културну тенденцију, хуманистичку вокацију и демократску демагогију, упадао у опасност искључивог израза својих интереса. Појам „кетман“, којег дешифраторски афирмише Чеслав Милош, а нас са њим упознаје Никола Милошевић, односи се на људе који су се помирили са актуелном друштвеном ситуацијом и активно учествују у њеном креирању, а да су при томе остали на сасвим супротним уверењима које истовремено негују у својој породици. Овај став је начин односа грађанина према држави која не разуме његове потребе и која користи моћ да врши притисак а како би остварила своју идеологију власти. На овај начин створена је „сатирична стварност“, односно привид хармоничног живота одговорног појединца и друштва у одговорној држави, а заправо се ради о лицемерној кохабитацији трпељивог појединца и државе која није последица демократског опредељења већ остварене власти. У таквом процепу Јанусово лице је идентитет појединца а популизам оптимални вид његовог учешћа у држави. За могућим излазом се трагало, али чини се да нико није спреман (ни појединац ни држава) да се одрекне своје улоге у сатиричној стварности која, упркос свему траје... али, демографски подаци указују, да је њено време врло ограничен ресурс.

Кључне речи: кетман, српско друштво, вредност, култура

Преиспитивања у идентитету

Лапидаран израз српског националног идентитета, иако често пуштахијски експлоатисан у медијима, заправо је вишеструко денунциран појам претворен у медиокритетску потребу. Задовољство оствареним које је понудила искуствен-на сатира свакодневног живота имало је упориште у замаху површиности. Оно је опет било последица изразито навалентне понуде недореченог исказа инспирисаног у тумачењу како постојећих тако и вредности препознатих у прошлости. Актуелност српске интелигенције, у последња два века, била је на сталном испиту. Улога је претпостављала одговорност и примерену артикулацију. Искушења ставова друштвене елите код Срба често су, уместо метафизичког ореола, била последица бескрупулозне ауторитарности и сирове ригидности. У таквој атмосфери савремени тренутак био је позорница изиграног и пораженог карактера личности чија се основна слабост, а тиме и неоствареност назире у несналажљивост при примереном простаклуку источњачког деспотизма. „Кад сам описивао славна дела Милоша Обреновића, потомство има право тражити од мене описаније и његова моралнога карактера и рђави дела... Он се може назвати правим тиранином и највећим безакоником... Мени се чини, да ће се најлакше представити портрет Милошева живота у власти и господству, кад му се опише ови пет главни својстава његови: Спрдња, Самољубије и презреније свију други људи,

1 milinik.markovic@gmail.com

Самовољно владање и управљање земљом и народом, непостојанство и лаж.“ (Караџић 1969: 163).

Уколико и уважимо знатну огорченост којом се Караџић руководио у свом изливу судова о карактеру владавине свог вишедеценијског господара, остаје нам незаобилазна скептичност, чак и ако је став да ове констатације нису истините тачан. Скепса отвара простор за сумњу, а потрага за еманципацијом истине је процес који се изнова подстиче и упркос свему наставља. Из оваквог следа догађаја наратив који је проистацао наметао се у форми историјске бесперспективности. Ипак, савремени закључци историографских исписаборбе Срба за осамостаљење од турске власти, пре свега инспирисаних Вуковим хроникама, били су управо супротне интонације. „Свакако, постоји нада да ће се срећно наставити почеци које смо приказивали овде и да ће наши следбеници једног дана имати да забележе светле ствари.“ (Ранке 1991: 164). У овим цитатима, иако је историјски извор дело истог човека, протумачена перспектива иде у различитим смеровима. Код уваженог немачког историчара преовладава уверење у успех стварања српске државе. То уверење опстаје и упркос препознатим опасностима: „Сва власт је сједињена у Милошевим рукама. То је поредак ратног логора у коме се дозвољава једна једина неограничена воља.“ (Ранке 1991: 159). Са друге стране, изливи Вуковог становишта о карактеру владавине Милоша у писмима насталим након напуштања Србије супституција су за вештачки одржану ентропију и оданост. У њима није било места за опрост, за самилост и разумевање, она су проистацала из потпуног разумевања искуствене охолости владавине једног човека. „За то су код њега највеће погрешке и кривице, кад се ко правда или доводи узроке или доказатељства макар у чему; него се треба признати за онакога, као што он оће, и молити му се за милост или се тако правдати да човек себе још већма понизује, а њега да подиже ...“ (Караџић 1969: 179).

У овим околностима нама јединствено решење недоумице дивергентних ставова, када сте у прилици да их формулишете под протекторатом ауторитета неког другог или позивом на сопствену посвећеност критичкој мисли, лежи у уоченој адаптацији и стварању механизма прилагодљивог понашања. Контекст овог дискурса подстиче питање сатиричног односа према препознатим ауторитетима власти и препознатим ауторитетима друштвене мисли. Уколико није постојао правовремени дијалектички сусрет поступака и упозорења на њихове последице, однос народа и власти постајао је типичан духовни испљувак чија је последица био ритуал и илузија прихватљиви за све. Из таквог става конзервативност или модернизација били су појмови чије је тумачење више указивало на својеглавошћу него на уверљивост и оправданост идеје. Био је то погодан тренутак за стварање идеологије, која се намеће и онима који су против ње. У основи таквих идеологија било је поновно тумачење прошлих догађаја у светлости савремених потреба. Редуковани приступ испуњавао је острашћен духовни егоизам и подстицао је изумирање универзализма и онтолошког промишљања.

Ово није био јединствени случај у Европи, штавише представљао је ономапојеу друштвених идеја инструментализованих кроз идеолошки ехо. „Идеје националне посебности и светског јединства судариле су се до искључивости.“ (Попов 2010: 312) Доминантне елите руководиле су се идејом сопственог опстанка и њихову дуготрајност обезбедила је потпуна посвећеност. У неким моментима она је изгледала као присила али је врло често услед оствареног успеха у идеолошком друштву присила попримала облик преко потребне уобразиље. Виртуелни свет био је подвиг и прошлих времена а не само данашње интернет

генерације. Неки модерни истражвачи, тумачећи савремени тренутак бестијалности, сматрају да су и различите идеологије дело јединственог отуђења човека. Људско обесчовечење креирало се кроз нормативе преко потребне сваком од нас упркос и у инат њихове антихуманости коју опет, услед привида, не видимо. „Идеологија секуларног свештенства треба да сакрије да политичку кривицу изводи из победникове воље тако што ће је лажно оправдати превратом у души народа. Како то није никакав преврат у души него принуда, секуларно свештенство има улогу да онтологизује победникову вољу.” (Ломпар 2012: 93).

Српска интелигенција била је изложена идеологији овог типа кроз историјске догађаје који су представљали изазове у остварењу националне идеје. Често су постојале заблуде, али су суочавања са њима била појединачна појава. Представе о прошлости рационалног и ирационалног карактера биле су најчешће у дебалансу зарад користи емоције. Тако формирана слика стварала је сумњу у остварена достигнућа и указивала на могућу немоћ. Актери догађајне прошлости и они који су о њој писали били су често немоћни да остваре своју намеру, а био је и немали број оних који су прихватили да буду поражени у рационализму али надахнути у емоцији. На тај начин стварао се стереотип пожељне интерпретације која се неговала и уместо истраживача стварала лење подржаваоце. У одређеном историјском тренутку постојало је *служанство* подређено ауторитету који га је неговало. „Проучавајући то трагалаштво за рационалним знањима ... не можемо се отети утиску да је оно стало било под надзором, било директно митолошких веровања, богова, провиђења, судбине, бога, било државе, партије, кoтерија, идеологије, цркве, вођа ...” (Станковић 2004: 75). Провалија која се на овај начин стварала нудила је сасвим супротну слику. Њен израз био је идиличан пејзаж заправо извитоперене безбрижности наводно настале услед продуктивне друштвене мисли. Била је то странпутица са правилним навођењем ка њеној незамењивости. Догађаји су тумачени као околности које су довеле до потребе да онај који их тумачи буде неприкосновени лидер и културолошки инспиратор. Била је то предпоставка симулакрума који је постао истина. Његово појмовно одређење није било опрезно и није било претпоставка процесне недовршености и трагалаштва већ арогантан став – лако подношљива стигма преузета без остатака. Неусловљена од садржаја, оваква телеолошка истина или суд у вези са било чим учинили су безпредметним даље истаживање како у глобалним тако и у националним оквирима. Једноставност и непосвећеност у откривању ставова стварали су представу о лакоћи живљена и са позитивним и негативним стереотипима као у прошлости тако и данас и са немогућношћу искорака у будућности. Лаж је постала супституција комплексној стварности и у зависности од сагласне потребе водеће друштвене елите имала је облик идиле суживота или оправдане деструкције. Упозорења су континуирано постојала, али су игнорисана или свођена на пуки интелектуализам. „Не треба прошлост поједноставити ни у ком погледу. Говорити, на пример, само о ономе што два народа спаја, а не и о ономе што их раздваја, тобож ради изградње њиховога пријатељства или братства у овом тренутку и у будућности, само је штетна манипулација њиховом историјом, недопустива интервенција у њиховоме стварном памћењу, памћењу од којег зависи национални идентитет и способност даљег самосталног кретања народа кроз искушења актуелне историје. Уместо тога, треба се одважити на историјску истину и на суочење са непријатностима историјске стварности.” (Богдановић 1991: 31)

У овом контексту препозната „непријатност историјске стварности“ подразумева је мисаони грч и истраживачки напор. Малобројни су били спремни за њих. Проблем није био у неодлучности већине да се покрену, већ у њиховој индолентности према предузимљивости било које врсте. Наметање иманентног становишта прихватљивог како водећој елити која га креира тако и појединцу којем је упућен условило је стварање друштва сврсисходне постојаности – мравињака са унапред познатим маршрутама рационалне и емотивне комуникације. Таквом процесу планетарне стандардизације вредности, уколико си се надао опстанку сопства, нужан је био отпор или делотворан одбрамбени механизам. Последица тога била је дихотомија, порилично збуњујућа у модалитету свог постојања. „У савременом свету сведоци смо чудног парадокса: и победе универзалне и хомогене државе и истрајавања народа. С једне стране, на делу је растућа хомогенизација човечанства коју доноси модерна економија и технологија и ширење идеје рационалног признања као једине легитимне основе за владавину. С друге стране, свуда је на делу и отпор тој хомогенизацији и реафирмацији, нарочито на субполитичком нивоу, културних идентитета, што у крајној линији појачава већ постојеће баријере између народа и нације.” (Фукојама 1997: 259).

У овом сурету и испреплетаности глобалног и националног са могућим конфликтним облицима, друштвена историја модерног времена остављала је упадљиво мало простора за појединца и његову жељу за самокреацијом и за породицу као чувара усвојених и вредности које се стварају. „Тако је првобитно људско друштво, фамилија, остала у свима врменима најмоћнији основ, услов и подстрек свега даљег, доцнијег, вишег људског друштва... фамилија ствара и одржава обичаје...народ остаје и кад му пропадну закони, али га нестаје нестајањем његових обичаја; обичаји стварају прву моралност и прво право.” (Кнежевић 2007: 447). То зашто је основна јединица људског друштва занемарена, а њена улога превиђена, дијагностиковано је у појави која карактерише неискрена односно идеолошка друштва.

Одговор је уочен у својој јединственој појави. Захваљујући одговорним истраживачима, овај феномен је својевремено препознат и послужио је као средство у лакшем разумевању са једне стране прихватања идеолошке дисциплине и опстајања традиционалне привржености породици са друге стране. Неко би рекао – добродошли у свет кетмана. И ми смо се са тим сложили. „Шта је заправо кетман? Чеслав Милош каже да је опис овог бизарног политичког понашања пронашао у Гобиноовој књизи *Религије и филозофије Централне Азије*. Гобино каже како људи на муслиманском истоку полазе од уверења да онај ко зна истину не треба да излаже себе и своју имовину заслепљености и пакости оних које је бог радије довео у заблуду. *Кејман*, дакле, налаже онима који га практикују да о својим истинским уверењима ћуте... „Онај ко упражњава кетмана глуми заправо човека неких других уверења.“ (Милош 1985: 263, 264). Идеолошко друштво иницира представу и добро одиграну улогу. Представа мора до те мере да буде савршена да се не препознаје, а улога мора изгледати уверљиво до те мере да је њен идентитет претпостављен стварном. У таквим околностима кетман, односно глумац, има могућност да се оствари. Уколико се прихвати овај начин функционисања стварности, неминовно се отвара питање поверења у односима који се међусобно граде. Исход сценарија у којем свако игра своју улогу и успоставља односе у фикцији реалности прихватљив је у својој површности, јер суштинске вредности и елите која нас наводно представља и народа који их наводно подржава остају нетакнуте и самодоволне.

Једна од претпоставки да дође до утицаја једних на друге јесте друштвена свест оличена у одговорној интелигенцији. Нада у њену мисију није напуштала ни српски народ.

„Свесна интелигенција сваког европског народа ради на том, да књигом унесе своје идеје у народ, да га њиме пробуди, освести и упуту напретку. Српска би интелигенција више него икоја имала разлог да се о том послу бави.“ (Остојић 1902: 6–7). Њена главна карактеристика требало је да буде поткрепљена културним стремљењима и мисијом која за циљ има досезање вредности. „Чим се човек уздигне нешто мало изнад националног егоизма, њему постаје јасно да нација сама собом не престава оно што се у филозофији назива вредност. Вредност јој могу дати само општи културни идеали, којима би се она ставила у службу.“ (Јовановић 2005: 53). Многи писци су о томе сведочили и поспешивали уверење у остваривост. „Култура у најбољем смислу речи. Морал, хуманизам, етика, честитост. Ваљаност и честитост и првокласност не само српска, него човечанска.“ (Секулић 1913).

Човек који прихвата културне вредности суочава се са вишеструким утицајима и карактер његове личности условљен је напором који чини како би остварио свој идеал. „Културни човек није једностран. Он негује и своју интелектуалност, и своју осећајност и своју моралност. Сагласност коју тежи одржати између тих разноврсних елемената огледа се у целом његовом начину живота, у целој његовој личности...“ (Јовановић 2005: 42). У подухвату проналажења самог себе човек са претензијом да буде интелектуални представник српског народа морао је да се супротстави уобразиљи сопственог успеха и свој домашај представи као ненаплативу награду за свој одговорни рад. „Обожавање, култ, прецењивање самога себе код народа је исто тако злочесто као и код појединаца...“ (Цвијић 1907: 18). Ови изазови образовне еманципације српске интелигенције често су постајали сами себи циљ. То је рађало егоизам чак и мизантропију. Она је била непријатна стварност са којом смо се, у одређеним одсудним тренуцима сусретали и бивали горко изненађени. „Први дани рата су били, вероватно, одвратна позорница кукавичлука и подлости код Срба у Угарској...“ (Стајић 1918). Осећај неприпадности групи мутио се са осећајем презира који је произилазио из потцењивања сопствених сународника. Ова искуључивост била је замка за успех. Њен мотив проистицао је из срцебе незахвалника којима ми који смо се интелектуално остварили нудимо великодушно помоћ а они нас одбијају. Иако је ово био наочиглед неуспех, он се славио у посесивности. На тај начин неговала се самодовољност која је могла да има и трагичан исход. „Пут самовоље и побуне доводи до одрицања сопствених резултата, то је самоубилачки пут.“ (Милошевић 1982: 331). Проблем је био што у понор неуспеха такав интелектуалац са склоностима непогрешивог вође није ишао сам. Народ је ионако био средство и он се води. Могућност да из народа изникне семе разума и одговорности доживљавала се као провокација јер је квалитет понуђеног живота био незамењив упркос свенародном отклону од њега. „Интелигенције је успела у том подухвату погубном по земљу. Истинске вредности ваших земаља... истиснуте су. Интелигенција љубоморно пази да нове и поштене снаге прокрче себи пут. Чим неку открије, одмах је ударају по глави док не утоне у благо.“ (Рајс 1928: 25)

Уместо вредности иницирана је послушничка снисходљивост која је креирала елиту. На тај начин затварао се круг оних који одлучују и покрећу, а приступ је био погодан једино за подобне, сличне онима који су круг формирали. На пра-

гу ових особина које демистификују идеализам и дезавуишу искреност намере код већине интелигенције био је и Владимир Дворниковић, који је сматрао да су карактерне црте квазиинтелигенције нашег и нама блиских народа сведене на: „необузданост, примитивну субјективност, уображеност, осетљивост, суревљивост, неповерење, мржњу, завист, недисциплинованост, необјективност и неправичност” (Дворниковић 2000). Ова самопрокламована елита била је „сејачица раздора” (Рајс 1928: 28) и њеној мрежи ласкавости и лицемерју подлегла је народна мисао. Обузета резигнацијом, ова мисао није била кадра да се уравни тежи, већ је или била опседнута ламентирањем над сопственом судбином или, насупрот томе, непомирљивошћу представљеном кроз оштри пркос. Људи обузети овим реакцијама крајности били су рањиви. Њихов став далеко да је био последица чврсте уверености, пре је подсећао на вапај за избављењем из блага којем је припадао. Грађанство је значило отуђење, бекство од сопствене традиције и разбаштињење морала. „Етичка хипокризија, данас до виртуозности дотерана и најмодерније снабдевена као никада пре, најтврђа је љуска и препрека за истинске моралне дијагностике.” (Дворниковић 1995: 127). Лицемерје се нудило као пут успеха, а завист је била редуциона регулатива. „Незадовољена амбиција рађа завист...Завист је неизбежно изазивала личне сукобе, јалово расипње снаге и само још више сметала слојном раду.” (Јовановић 2005: 70).

У том контексту и највећи народни критичари на овај начин формиране интелигенције су често били спремни да промене свој став уколико би се перспектива полтронства уз припадајућу моћ понудила њима или њиховим наследницима. Стиче се утисак да гласноговорништво разумне критике, наводни *vox populi*, није био упозорење које захтева реформу, већ је био сигнал говорника који говори о сопственој спремности да изигра оно за шта се залаже. Док је истински критичар посезао за инхибицијом, скоројевићи, како поједини аутори називају интелигенцију овог карактера (Поповић 1926), бежали су од ње у нади да ће је љуштуром моћи и сладострашћа надоместити на прави начин. „Богдан је разликовао две врсте скоројевића: скоројевић који се упиње да се помакне навише, – и Коленовић који је стао да се квари и да услед тога клизи наниже.” (Јовановић 2005: 100).

Они су били уверени да су свој живот остварили, а комплексност националног опстанка није привлачио пажњу услед прекомерног захтева за разумевањем. На дохвату руке била је срећа у свакодневном животу. И она је упражњавана и представљала је истоветан појам хуманости. Међутим, њена распрострањеност је била ограничена и кастинска, а то је рађало егоизам незрелости и трауматолошки карактер друштва. Таква друштва осећала су потребу за еманципацијом а њу су остваривали трагајући за испуњење сопственог садржаја у недостацима других. Неговање разлике међу народима али и унутар једног народа једино је могло да се оствари на искључивости неспремној за разумевање и раскалашној у етикетању. „Захваљујући јакој политичкој идеологији, Срби су постали народ са најјасније испољеном и дефинисаном националном свешћу, што представља јак контраст с национално незрелом и римокатолицизмом затуцаном Европом...” (Шешељ 2002: 973).

Отуд конфликт као архетип сопствене трауме, а епитимија као водиља у приватној и државничкој делатности. „Присвајање пак хуманог идентитета само за своју групу неминовно исходи дехуманизацијом ’оних других’. Тако се спремност да се положи живот у одбрану јединственог хуманог идентитета властите групе и да се са лице земље уклоне они који такав идентитет немају, и, стога пр-

падају другој, то јест, нељудској врсти, показује као увелико природна, разумљива и оправдана.“ (Кецмановић 2004: 227). Вавилонска кула слике о нама у прошлости али и данас, у неким тумачењима *разисторија* (Ћосић 2011) почивала је на неискрености појединца на његовом кетманском прилагођавању коју је истовремено доживљавао и као заштитни слој свог стварног идентитета. Пут друштвене мисли кретао се између добровољног ропства и жеље за аутентичном слободом мисли. Између наметљивог ауторитета и добровољно прихваћеног узора. „У неку руку све се своди на допринос могућности поробљавања човека и могућности поправљања животних услова човека.“ (Митровић 2008: 111)

Подвижници кетманства су прихватили стварност али се нису мирили са њом. Израз те непомирљивости била је и сатира – оштра критика наизглед неозбиљног карактера. Смех је био фацијални израз подсмеха. Криво је дубоко огорчење и незадовољство оним што је народ снашло. Никад тужније није било, а смех никада није био гласнији и охолији. „Из комике на бази антипатије, одвратности и горчине развија се сатира и иронија, досетка и шала са оштрицом поруге. Ту нема основног осећања ведрине, симпатије и доброћудности. Из сатире и ироније може да избије племенити гнев и високоморална личност која осуђује ... Сатира је горка, а иронија љута... Коју врсту офанзивног духа најрадније и најуспешније развија наш народ...Наш народ је, више наклоњен иронији, сатири и сарказму него ведром хумору.“ (Дворниковић 2000: 584).

Хумор ведрине проистиче из здравог друштва, из међусобне одговорности њених актера из поверења оних који су бирали и оних који су изабрани, из „друштвеног договора“ у вези са потребним учинком, из консензуса о стварању хуманог друштва, из безбојности за опстанак. Наш се народни дух сусреће са саркастичном мимикријом ради надвладавања страха – из отклона према апаратчику и његовој полтронској сујети. Све то је следствени ток друштва које опстаје захваљујући формираном узајамном непоштовању појединца и државе. „То да је расцеп између осећања правичности и државног закона још неопозиво присутан, говори само о томе како је још далеко време када ће Срби у правом смислу речи постати европска нација.“ (Екмецић 2002: 82)

Актери су слични станарима зграде који се међусобно не познају али штошта знају једни о другима, не захваљујући непосредном контакту и упознавању, већ путем покрета који крадом упућујемо једни према другима. Таквом контакту намере су нечасне и антиљудске. „Постали смо поводљиви, снисходљиви и поткупљиви. Стекли смо интелигенцију која никада није била бројнија а мање креативна, која се знатним делом отуђила од народа дајући му мало, а желећи да му узме све. Духовно разбијени, ми данас не знамо шта хоћемо и шта можемо. Као после сваког невремена, нама је на површину избио талог који загушује ток матице.“ (Крестић 1999). Одговор на овакво иритативно стање зближава данас мислеће људе у потрази за решењем. Оно изискује ренесансу српског становишта. Повратак заборављеном и с тим у вези урушавање кетманске традиције учауреног очувања. Управо супротно томе потребно је дозволити кетману да буде свој и ван породице. Он ће се остварити једино у новој културној политици која ће прекинути са до сада препознатим континуитетом. Неопходан услов за то је деидеологизација друштва. Утемељење вредности открива човека доследног самом себи. Ово је изузетан напор и с обзиром на сумњу која се свакодневно побуђује, а мотивисана је тезом о искрености намере. Наслаге незадовољства биле су претпоставке неповерења и релативизације било каквог чина али и самог живота. Човек је подлегао представи у својој безидејности. „Човек

данашњице чврсто верује да у историји нема ничег трајног, а камоли вечног, да се све мења, да је све коначно, оганичено и пролазно... Просто-напросто, бит човека није ни у каквој општој суштини (essentia), већ у његовој појединачној егзистенцији (existentia), човек је коначно биће које налази себе у свету и које живи тако што скончава, што гледа у очи смрти.“ (Ђурић 2009: 347, 349) Супротста-вљање нихилизму ове врсте најзначајнији је изазов.

Испит зрелости – кетмански егзодус или уместо закључка а у прилог недоумици

Друштво утемељено на једноумљу, без обзира колико илустративна била његова разноликост није аверзирано према експериментисању. Са подозрењем се посматра иоле свака новотарија као претња стабилности и колотечине. Просто, подршка променама је неприхватљива до те мере да је незаобилазна равнодушност. Равномеран сусрет вредности из прошлости са оним што нам је чинити представљен је као примордијални крик недопустиве борбе некадашњег са самим собом. Овенчани славом савременог тренутка, у коме наизглед доминира свеопшта доступност и удобност и за најизбирљивије, неми смо посматрачи празног хода ка будућности. Рекло би се плодно тло за опстанак кетмана присутно је до у недоглед на хоризонту. Чак је и сумња у темељне вредности нашег начина живљења добила своје упориште. „Културни образац који се ствара на овај начин, а чија је суштина умишљеност је постављен на вредностима али их остварује са лукративним мотивом.“ (Марковић 2013). Тиме се људскост претвара у разобличену поштапалицу, без суштине, а уз призвук свакидашњице – „диктатура безумља.“ (Димитријевић 2006). Отуд никада више осамљености и незнања у времену тзв. „одговорних друштава“, бројних организација које брину и инспиришу саосећања. Човеку је тешко да се снађе, он је вођен од несреће до безизлаза, од наивног поверења у разочарање. Зато се он затвара у љуштуру кетмана и проналази снагу да пише о агонији хришћанства а не разуме да је реч о агонији хришћана (Унамуно 2000). И ту се управо налази снажан подстицај неразумевања. Кетмани желе да преиспитују и минимализују сваку вредност стварану у прошлости. Разлог за то је вишевековно искуствено неповерење и бојазан од изиграности. Повратак поверења потребно је да крене од неког и однекуд. Искрени односи и вера у остваривост људскости у човеку снажан су стимуланс за такве домаћаје, а кетманске издисаје. Кроз „подвиг вере“ (Поповић 1999: 366) човек треба да се врати себи, укроти овоземаљског овисника о развратности и ослободи Божјег сабеседника, смерну личност, тајну недокучену. Сваког од нас не само да треба да брине и сагрешење других већ једнако и да нас боли. Опоменули би нас скептици да је ово бекство у утопију, а ми заправо видимо да је то пут супротан од апокалипсе.

Помирење рационалног и ирационалног у човеку осмишљено је у homo religiosus-у. Човек који овладава сазнањем допуњује своју слободу вером. „Помирење вере и знања (гносис и питис), трансцендирање критичког ума у божанско присуство Љубави.“ (Јеротић 2009: 11). Ова истинска, искрена и посвећена Љубав ту је да омогући човеку да више не буде „гранични случај“ већ онај који је победио слободу и неслободу, веру и неверу, радост и тугу... и сваку другу дихотомију, јер је окренут есхатолошком смислу и тако оставља за собом сав „трагизам света“. „Љубав води човека свом смислу – Богочовеку, Исусу Христу. Биће Божје, биће човечје, биће свако – условљено је љубављу. Љубити значи: бити.

Бог је вечно Биће за то што је Љубав Његова суштина, зато што је Он у сваком моменту Свом – апсолутна Љубав.” (Поповић 1999: 115). У оствареној љубави кетманова скривалица је излишна, он је изашао из пећине и угледао сунце, чија је светлост неупоредиво јача од понуђене у тмини утробе земље. Таквом искуству човек треба да се радује. Сагира му је обесмишљена, вратио му се осмех. „Православно богосовље кадро је и ампутацијом да очисти и излечи духовно оболелог човека, и то без опасности да он при том умре; напротив, ту је дејство силе, кадре и да га обнови.“ (Перовић 2011: 115). Сотириологија представља наду за кетмански егзодус и човеков подстицај. Вера у њу нуди се као есхатолошки одговор до којег нам, у искушењу историјског тренутка, често није стало.

Литература

- Богдановић 1991: *Историја старе српске књижевности*, Српска књижевна задруга, Београд.
- Велимировић 2001: Н. Жички, *Омилије*, Линц.
- Велимировић 2010: Н. Велимировић, *Српски народ као теодул*, Београд.
- Дворниковић 1995: В. Дворниковић, *Борба идеја*, Службени лист СРЈ, Београд.
- Дворниковић 2000: В. Дворникови, *Карактерологија југословена*, Просвета, Београд.
- Ђорђевић 1979: М. Ђорђевић, *Српска нација у грађанском друштву*, Београд.
- Ђурић 1997: М. Ђурић, *Изазов нихилизма, искуство разлике*, Службени лист СРЈ, Београд.
- Ђурић 2009: М. Ђурић, *Хуманизам као политички идеал*, Службени гласник, сабрани списи, књига 2, Београд.
- Екмецић, 2002 : М. Екмецић, *Дијалог прошлости и садашњости*, Београд
- Јеротић 2004: В. Јеротић, *Вера и нација*, Бесједа, Арс либри, Београд.
- Јеротић 2011: В. Јеротић, *Између националног и религијског идентитета и глобализма*, Луча, бр. 2/3, Београд.
- Јеротић, Ђорђевић 2007: В. Јеротић, Р. Ђорђевић, *Религија и егзистенцијална теологија*, Дерета, Београд.
- Јеротић, Ивановић 2009: В. Јеротић, М. Ивановић, *Религија између истине и друштвене улоге*, Дерета, Београд.
- Јовановић 2005: С. Јовановић, *Културни образац*, Стубови културе, Београд.
- Јовановић 2012: Јовановић, Марко, *Секуларизам и његови изазови*, *Православни мисионар*, јануар, фебруар 2012, стр. 46–52.
- Караџић 1969: В. С. Караџић, *Историјски списи*, Просвета, Београд.
- Кецмановић 2004: Д. Кецмановић, *Рационално и ирационално у национализму*, 20. век, Београд.
- Кнежевић 2007: Б. Кнежевић, *Принципи историје*, Досије, Београд.
- Крестић, Василије, *Духовни проблеми српског народа*, *Зборник радова Српски духовни простор*, Бањалука, Српско Сарајево 1999.
- Ломпар 2012: М. Ломпар, *Дух самопорицања*, Орфеус, Београд.
- Марковић 2008: Марковић, Саша, *Хоризонти Слободана Јовановића*, *Зборник радова Европске идеје, античка цивилизација и српска култура*, Друштво за античке студије Србије, Службени гласник, Београд 2008.
- Марковић 2013: Марковић, Саша, *Идеал хуманизма – ка идентитету Богочовека*, *Зборник радова*, ФИЛУМ, Крагујевац, 2013.

- Марковић, Бесермењи 2011: Марковић, Саша, Бесермењи, Снежана, *Културни национализам у политичкој мисли код Срба почетком 20. Века*, Институт за политичке студије, Српска политичка мисао, број 4, 2011. стр. 377–394.
- Милошевић 1990: Н. Милошевић, *Досијојевски као мислилац*, Белетра, Београд.
- Митровић 2008: А. Митровић, *Културна историја*, Београд.
- Национални идентитети и суверенитети у југоисточној Европи*, Зборник радова, Историјски институт САНУ, Београд, 2002..
- Остојић 1902: Т. Остојић, *Извештај референцијског одбора*, Нови Сад
- Перовић 2011: Д. Перовић, *Појаве Хришћанског етоса у домостроју сјасења, кроз личности и у богословљу*, Православни богословски факултет Универзитета у Београду, Институт за теолошка истраживања.
- Попов 2010: Ч. Попов, *Грађанска Европа (1770–1914), Друштвена и политичка историја Европе (1871 –1914)*, Завод за уџбенике, Београд.
- Поповић 1926: Б. Поповић *Антиологија новије српске лирике*, Београд.
- Поповић 1999: Ј. Поповић, *Философија и религија Ф. М. Досијојевског, Досијојевски о Европи и словенству*, Манастир Ђелије, Београд.
- Поповић 2010: Ј. Поповић, *Философске урвине*, Београд.
- Рајс 1928: А. Рајс, *Чујте Срби*, Београд.
- Ранке 1991: Л. Ранке, *Српска револуција*, Српска књижевна задруга, Београд.
- Секулић 1913: Секулић, Исидора, *Културни национализам, Нови Србин*, јануар–јуни 1913, Сомбор.
- Стајић 1918: В.Стајић, *Учишће српског друштва у мојој судбини*, Рукописно одељење Матице српске – РОМС, М 8.756, Нови Сад.
- Станковић 2004: Ђ. Станковић, *Историјски стереотипи и научно знање*, Плато, Београд.
- Ђосић 2011: Д. Ђосић, *Српско питање у 20. веку*, Службени гласник, Београд.
- Унамуно 2000: М. де Унамуно, *Азонија хришћанства*, Клио.
- Фукојама 1997: Ф. Фукојама, *Крај историје и последњи човек*, ЦИД, Подгорица.
- Хејвуд 2005: Е. Хејвуд, *Политичке идеологије*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд.
- Цвијић 1907: Ј. Цвијић, *О националном раду*, Београд.
- Шешел 2002: В. Шешел, *Идеологија српског национализма*, Српска радикална странка, Београд.

“KETMAN” OR: A POSSIBLE ARCHETYPE OF SATIRE IN THE IDENTITY OF THE SERBS

Summary

The search for a modern Serbian nation was met with many challenges. The relationship between the elite and the people was often complex. There are a number of problems. There was no willingness to solve them. Instead it created a habit that problems remain and everyone should live their own life. Essentially, it was an unfortunate choice. Everyone retreated into their own worlds and together created the illusion of life. In this paradox the national character of the Serbs was created. Many intellectuals have warned of this problem. A common man demanded greater efforts for improving his lifestyle and the elite was looking for more creativity. Most did not answer this call because it required responsibility. They preferred to remain the “ketman” – fake people with fake attitudes. Honesty and trust is the way to solve this problem. Their unity is in faith in Jesus Christ.

Key words: ideology, value, culture, Serbian society

Saša S. Marković

Јасмина М. АХМЕТАГИЋ¹

Приштина – Лейпсавић

ГОМБРОВИЧЕВА „ОДБРАНА ПОЉАКА ОД ПОЉСКЕ“: САТИРА НАЦИОНАЛИСТИЧКИХ МИТОВА И МАТРИЦА²

У *Транс-Атлантџику* Гомбрович се из позиције егзиланта обрачунава са митовима о домовини пољске емиграције, на коју је упућен. Мада у сатиричној игри једнако учествују нонсенс и инконзистентности, синтакса и анахронизми, гротеска, пародија и бурлеска, те константна промена тона, значење овог романа не исцрпљује се у сатири. Гомбрович остварује дисторзију приказаног света и, посредством аналогја, кроз авантуристичку и криминалистичку фабулу, остварује сатиричну репрезентацију отаџбинске теме, преиспитујући однос партикуларних и универзалних вредности.

Кључне речи: *Транс-Атлантџик*, Гомбрович, сатира, национални идентитет, стереотипови, менипска сатира, театрализација

Мада је сатирични роман, по себи, роман с тезом, у Гомбровичевом *Транс-Атлантџику* теза се у исти мах и скрива и открива. Разлог је највише у томе што се ауторов примарни интерес препознаје у показивању виртуозног капацитета да увреди, нападне (Најт 2004: 13) и исмеје. Разликујући сатиричне које говоре о нацији са саосећајне позиције, у којима сатиричари постају портпароли својих заједница, и оне које о нацији говоре са критичке позиције, које су *антинационалне* (Најт 2004: 64), јер се под видом напада на друге у ствари разобличавају вредности властите нације, Најт утврђује да је нација као историјска актуелност, али и идеолошки конструкт, идеалан оквир сатиричне опсервације, што потврђује историја књижевности у којој је дугачак списак дела у којима писци сатирично обрађују отаџбинске теме. Гомбровичева сатирична позиција обезбеђује *Транс-Атлантџику* сасвим посебно место у том корпусу: аутор у самом националном идентитету види осиромашивање појединца, јер је њему „стало до превладавања националне форме као такве...“ (Гомбрович 1985 I: 53).

Узрок изузетне комплексности *Транс-Атлантџика* налази се и у самом нараторовом лику који носи маску – флукутирајући између идентификације са националним, хетеросексуалним идентитетом и његовог одбацивања, он се, наводно, у току предочених догађаја развија, иако је његов став недвосмислен од часа када је клетвом испратио брод за Пољску: „Само ви, Земљаци Народе свом пловите! (...) Пловите, пловите иако вам ни да Живите ни да Липшете не допушта и заувек вас између Постојања и Непостојања држи!“ (Гомбрович 1996: 8). Нараторова позиција је хотимично некохерентна: он је бестрасни посматрач људи и у великом делу заплета на страни отаџбинских принципа, али га, тобоже, поступно мења ток догађаја и хомосексуалац Гонзало. Неконзистентно уобличење нараторовог лика самосвесна је ауторов манипулација, којом *контролише пошеницијалну ароганицију сатиричног најада, чинећи своју поруку прихва-*

¹ jasa.a@eunet.rs

² Рад је написан у оквиру пројекта Материјална и духовна култура Косова и Метохије (Ев. бр. 178028), који финансира Министарство просвете и науке Републике Србије.

иљивом чииаоцу (Најт 2004: 41). При том, његова је тема конкретна и лична, мада утемељена на друштвено објективном елементу: о односу појединца и масе, Виших и Нижих форми, формирању појединца у неизбежним условима узајамности с другима, доминацији Старих над Младима, Гомбрович је писао целог живота – тиме су испуњена, на више или мање развијен начин, сва његова дела. Осим тога, ту су и типични ауторови мотиви: мотив двојника, идентитета и репрезентације, а статус догађаја одређује приповедна свест. Зато се значење *Транс-Атлантика* у сатири не исцрпљује.

Наратор, сам Гомбрович, са двадесетогодишње дистанце, приповеда о доласку у Аргентину, непосредно пред почетак Другог светског рата. Тако и започиње *Транс-Атлантик* – ауторовим искрцавањем са брода „Храбри“ у Буенос Ајрес, 21. августа 1939. Константна промена тона карактеристична је за сатирични дух *Транс-Атлантика*: у идилличан опис путовања бродом, пробијају се аутоироничне и ироничне опаске; озбиљност и свечаност тона нарушавају дигресије сачињене од баналности, а јавља се и патетичан исповедни тон на оквирима гротескних и бурлекских ситуација.

Већ у часу првог сусрета са представницима тамошње Пољске (у знак поздрава, и пригодничарских почести, они долазе на тек пристигли брод), наратор обавештава да се окупила „тушта и тма тих Председника и Представника“ (Гомбрович 1996: 6), развијајући ниподаштавајући однос према јавним положајима и функцијама. Нараторова одлука да се не враћа за Пољску, те бег са брода који испловљава пут домовине, и коју назива богохулном, јасно дефинише важећу друштвену норму: патриотизам обавезујући за све, иако је његово манифестовање демагошко, бесмислено страдалничко и конзервативно. Кроз нараторов контакт са посланством, та ће разлика између човека који има значење као појединац и човека чије значење произилази из положаја бити до краја јасна (лажни идентитети које Гомбрович види свуда око себе, а развлашћује и најмања сопствена подлагања колективизму, најизразитији су и готово неминовни код ликова који су на јавним функцијама). Сатирична репрезентација је ехо парадокса оличених у емблематичним фигурама – Барон, Пицкал и Ђумкала су *пародични емблеми пољског национализма и анахронизма* (Годар 2010: 91), али такво је и пољско посланство, на које је упућен, колико да не би био проглашен дезертером толико и због осигурања какве-такве егзистенције. Сатира се обрачунава са репресијом коју ауторитети намећу појединцу и развоју његове индивидуалности. У посланству Гомбрович упознаје саме Персоне, нпр. посланика, министра Феликса Косјубицког, чији је опис противречан и карикатуралан, а смисао је тог описа да дочара његову потпуну људску неизразитост и, томе насупрот, значај који произилази из његове титуле. „Мршаво Дебељушкост, чак гојазан, носа прилично Мршаво Пуначког, очију неизразитих, прстију Танко Пуначких и Ногу Уско дебељушкостих, или чак гојазних (...)“ (Гомбрович 1996: 14). Супротстављајући самосвест личности (о себи говори да није било који писац, већ Гомбрович, те изјављује да је у праву свако ко се пред њим клања) уображености Персоне, наратор се не осећа обавезан према колективном систему вредности. Стога се његов стид што седи за столом са хомосексуалцем Гонзалом, наочиглед својих земљака, и не може разумети другачије но као мимикрија. Епизода са министром Косјубицким је изразита и по указивању на страх који чиновнички свет носи у себи и који се лако активира, те је и средство преко којег се њима може манипулисати: Гомбровичево понављање једне тврдње – да је рат, министар разумева као алузију на неку њему још непознату информацију, што одмах дожи-

вљава као личну угроженост. Зато се почетни министров став – да неће да има литерате, јер само музу и *олајавају* – преобраћа у понуду наратору да пише за новине. И ту доспевамо до нарочитог Гомбровичевог етоса. Да се понаша као Персона пред Персоном, то је за аутора једноставно: „Према томе, одмах у плач грунх, њему се пред ноге бацих и руке му љубих (...) молећи да (...) у тако св. трнутку према вољи својој св., схватању свом (...) мноме располаже.“ (Гомбрович 1996: 14). Али, да пише за новине, славећи пољске геније, Коперника, Шопена, Мицкјевича, како му министар налаже, то је за њега срамота. У *Дневнику*, у коме тему *Транс-Ајлантика* развија дискурзивним језиком, за аутора је то „узајамно заглупљивање Пољака у име Мицкјевича“, што у роману изражава клетвом: „Нека је проклет Министар који Народ свој не поштује! Нека су проклети човек и Народ који себе уопште не поштују!“ (Гомбрович 1996: 19). Поређење података из *Дневника* са причом оствареном у роману показује и дисторзију факата; наратор, поводом Ђећишевског, посланика, Барона и људи у канцеларији у коју га је овај довео, па и Борхеса, тврди да никада чудније људе није срео, и то се уверавање лајтмотивски понавља, наглашавајући удаљавање из простора реалног, како би очигледнијим начинио апсурдност саме стварности: „и фантазија је важна само ако нас води у суштину ствари дубље“ (Гомбрович 1985 I: 274).

Јунаци су постали фигуре, али наратор ни себе не лишава аутоироније. Стилски је маркирана реченица, можда најфреквентнија у роману, када је реч о нараторовом опису властитог понашања: *Ја на колена падох*. Сваки пут када треба произвести одговарајући утисак, када је реч о свечаним, артифицијелним ситуацијама, декламацијама, лагању, наратор то зачињава својом афектацијом – падањем на колена, што се никада не дешава када је сам. У *Транс-Ајлантику* Гомбрович предочава суштинско непоштовања оних светиња, за које се пољско посланство декларативно залаже: ту се фабрикују лажи о томе да се иде на Берлин, у часу када се борбе воде у предграђима Варшаве; када реалност не одговара националној митоманији, замењује се фикцијом. Уместо личне, постоји само колективна, отаџбинска савест, што значи – одсуство савести.

Сви јунаци у *Транс-Ајлантику* глуме. Зато је театрализација битно средство у изграђивању сатиричних ефеката. Једанпут у ту сврху служи симболизација – нпр. у разговору са Ђећишевским, код кога је одмах по напуштању брода отишао по савет и помоћ, наратор глуми јер прави „и Богохулни разлог останка мог изнети му нисам могао“ (Гомбрович 1996: 10), а с друге стране, Ђећишевски је човек који се плаши да искаже свој став, што по себи говори о средини у којој се наратор нашао. Зато је разговор међу њима симболично стилизован: дипломатска неодређеност Ђећишевског је пренаглашена и доведена до гротеске. На другом месту (нпр. када улази у просторију са чиновницима, у којој би требало да ради), театрализацију остварује пренаглашавањем апсурдности ситуације. Бесмисленост и поновљивост разговора у канцеларији аутор дочарава приказивањем побрканог редоследа узрока и последица. Понављање апсурдног детаља који опажа, утиче да управо тај детаљ постане доминантан и да овлада целокупном сликом, и то је значајно, поред језгровитог именовања других ликова, иронијско средство у роману. Ликови су функције, те се истицањем те чињенице указује на оно што стоји испод маске. Преувеличана, пренаглашена маска већ је упола скинута. У посланству се говоре научене и несувисле фразе, које сведоче о одсуству духовног живота и савести. Правећи се да су оно што нису, они живе оно што уистину јесу, и до тог њиховог непостојања лица досеже *Транс-Ајлантик*, пародирајући свечану стилизацију и наглашену патетику

ликова која је уобичајена у свакој прилици када се говори о отаџбини. Тако при сусрету са Бароном, Гомбрович глуми човека који је по невољи одвојен од своје земље, што Барон, одлучујући одмах да га узме за свог секретара, преноси свом партнеру Пицкалу (реч је о трговачком партнерству, оријентисаном на богаћење и злоупотребу положаја, коме прети банкротство због свађа и расправа): писац „са нама несигурност нашу и зебњу преживљава“ (Гомбрович 1996: 21). Фразирање, „тај условни и набифлани језик“ по себи је „недостатак савести и искрености“ (Гомбрович 1985, I: 37). И свађе и помирења Барона и Пицкала изазивају случајности и бесмислице, никада разлози и аргументи. Већ ту аутор снажно заострава проблем аутентичности постојања и отаџбинску тему уводи у шири контекст. Дезертерство и издајништво важе за највеће грехове међу корумпираним подлацима и ништаријама. Ако су у посланству одређени националном историјом и митовима, Барон, Пицкал и Тумкала, нераздвојна тројка, везана је властитом прошлoшћу, чиме постаје огледало односа у посланству: „Земичку једну је пре 17 година Барон Пицкалу загризао.“ (Гомбрович 1996: 29). То су већ *бивши људи*, који у свакој новој ситуацији одлучују на основу давне прошлости, коју на тај начин непрекидно обнављају. Дешава се исто што и у посланству: због урођености у прошлост, изгубљен је однос према стварности и укинута будућност.

Већина дијалога која се води у роману заправо је фиктивна: Гомбрович оно што се провиди кроз положаје људи са којима долази у контакт чини дословном дијалoшкoм ситуацијом. Тако *Транс-Ајлантик* упорно говори о ономе што није изречено, али се на суштинском плану управо то догађа. Аутор огољава оно што стоји испод изговорених речи и управо тиме испуњава већину дијалога, пре свега у посланству. Када нпр. министар инсистира да ће Пољска у рату победити, наратор претаче у дијалог оно есенцијално што се поима из заиста казаног. У посланству „и први Посланик, други Пуковник, трећи Саветник повикаше: – Берлин, Берлин, на Берлин, на Берлин, у Берлин!“ (Гомбрович 1996: 68) Зато су дијалози нонсенси, као и већина одлука и акција коју предузимају ликови. Гомбрович у *Транс-Ајлантику* поставља универзално и изузетно актуелно питање: како појединац који је ништарија по себи може бити добар Пољак, односно добар представник свога народа? Пољска не може бити највиша вредност, већ човештво појединаца од којих се држава твори.

Пошто је својим останком у Аргентини наратор избегао да буде тело на фронту, нашао се у ситуацији да пољском посланству, која нимало не држи до писаца и књижевности, буде средство доказивања пољске генијалности: да буде на пријему „Човек Велики Народа нашег великог!“ (Гомбрович 1996: 18). Будући да је нараторов став према патриотизму схваћеном у кључу жртве и инфантилног поноса јасан од самог почетка, све ситуације у којима се налази у непосредном контакту са посланством и његовом администрацијом подразумевају да наратор носи маску и извор су смеха (симулира да га је од земље одвојила немогућност повратка, изговара пред земљацима религијске фразе). На пријему, где одлази по позиву посланства, суочава се са блазираношћу и површношћу: његов је централни утисак да је све мртво, затворено у форму, што је „деградација човека преко форме“ (Гомбрович 1985 II: 10). Тако се на пријему не надмећу Борхес и Гомбрович, већ два национална барда која треба да одбране престиж нације. У *Транс-Ајлантику* је јасно да то значи сажимање личности према националном моделу. Иако га Борхес на неки начин побеђује на том скупу, јер, на све што Гомбрович каже, овај алудира да је неоригинално, аутор је кроз

иако интелигентно интелигентног аргентинског писца, који се непрекидно суйтилизовао, „односећи се према себи као да је у осами“ (Гомбрович 1996: 35), дао ироничну слику Борхеса чију књижевност није волео, сматрајући је артифицијелном, енциклопедијски затвореном, *књижевношћу за књижевнике*, али се морамо сложити са тврдњом да Борхес у роману репрезентује културно знање, те пораз ега од стране културног поретка (Бересем 1989: 118, 122), са којим се *Транс-Ајлантик* обрачунава. Па ипак, аутор осећа стид, али не властити, већ стид својих земљака и та зараза колективним осећањем, борба појединца за властитост мисли и осећања и на неки начин недостижност такве независности, али непрекидна борба за њу и јесте централна тема *Транс-Ајлантика*.

На пријему Гомбрович упознаје Гонзала и од тог тренутка се фабула фокусира на Гонзалов љубавни проблем: завођење Игнаца по сваку цену. Заправо се само приступа алегоризацији отацбинске теме: из приче са Гонзалом изводе се аналогije са односом према домовини и колективним моралом и вредностима. Укидањем контраста тамо где очекујемо његово постојање (морална вредност земљака и Гонзала) и, с друге стране, контрастирање на месту које зачуђује у тако изведеној причи (отац-син), Гомбрович развија сатиричан однос према стереотиповима и читаоца тера на промишљање априорних судова.

Однос Томаша и Игнаца се уобличава посредством других. Осим почетне сцене у дворани за плес, када скупа седе за столом (отац, мајор, сина испраћа на фронт), они више не долазе у непосредни контакт. Између оца и сина нема личног сукоба, а ипак роман прети да се заврши синоубиством или оцеубиством, јер су оба чина припремљена притиском туђих жеља (Гонзалове жеље да реализује љубав са младићем, колективном жељом да се одбрани част). То значи да је син за оца престао да буде личност, појединац, вредност по себи. Гомбрович не само да уводи нова сочива између индивидуалног и општег, урушавајући принципе на којима се национализам утврђује, већ уводи тему есенцијалног странствовања у свету: егзил је есенцијално историјска категорија, јер произилази из политичких фактора (Најт 2004: 81), мада је Гомбрович случајни емигрант, али у *Транс-Ајлантику* егзил постаје метафора странствовања у друштвеном контексту и утврђује се као предуслов истинског људског постојања.

Глумећи подвојеност између вредности које проповеда Гонзало и вредности својих земљака, аутор објективизује ситуацију и читаоцу одузима могућност да релативизује истине до којег га доводи роман. Наратор је тобоже и сам побеђен Гонзаловим аргументима, иако му је у току самих збивања приговарао са становишта општеприхваћеног морала. Када богати Гонзало од приповедача тражи помоћ у упознавању и завођењу његовог земљака, младог Игнаца, наратор предочава властиту разапетост између жеље да заштити од „настраности“ земљака (па је у том правцу и предузимљив: наговара Игнацовог оца да што пре води сина одатле, иако, с обзиром на клетву којом је испратио брод, очекујемо да реагује на чињеницу да отац сина испраћа у рат) и својих аутоматских, импулсивних реакција које увек иду у прилог Гонзалу. Укратко, он себе представља као човека који још држи до јавног мњења и дели са њим, бар по том питању, систем вредности, али га изненађује властита импулсивност која га усмерава јавном мњењу насупротив. Таква наративна стратегија ствара привид нараторовог развоја у току фабуле и пригушује тенденциозност сатире, јер омогућава преношење пажње са централне отацбинске теме на авантуристичку фабулу, иако је кључ сатиричне игре управо у аналогјама које се између ових

тема успостављају. Другим речима, наратор *прокламује истине прерушене у лажи и управља акцијама да доведе до онога што је прокламовао* (Најт 2004: 3).

Гонзало улази у фабулу романа као нараторов двојник. Будући да је на пријему доживео подсмех, наратор шокира све својим неконвенционалним понашањем: неодлучан да ли да пријем напусти или да остане, он почиње да хода по просторији. Гонзало израња из масе окупљених тако што и сам почиње да хода, опонашајући и подржавајући наратора. Пошто се Гонзало појављује на тако специфичан начин, као фигура двојника, кроз њега се преламају питања релевантна за самог наратора. У *Транс-Атлантџику* двојник је средство да се изрази искуство личне дезинтегрисаности и недовршености, да се контрастира *мачо хетеро-маскулинистички и национални милиитаризам Оца/отаџбине са хомоеротичизмом и пацифизмом Сина* (Годар 2010: 92). Пре свега, казујући да му *његов мрачни грех* (тако наратор коментарише чињеницу да је Гонзало хомосексуалац, „путо“) доноси олакшање јер се *накупио стидга на оном пријему*, аутор остварује инверзију у којој се проблематизује друштвени морал: Гонзало је постао једини његов друг, јер је само са њим остварио истинску комуникацију.

Пошто је Гонзало вид нараторовог двојника, он је у исти мах и јунак преко којег аутор до краја освешћује своје идеје и разобличава колективне вредности заостале у њему самом. Усталом, разговори са Гонзалом о кључним идејама, који су за наратора најпре шокирајући – Гонзало се оглашава као носилац прогреса: „Хоћеш да сви Младићи ваши за Очевима до бесвести у круг све понављају? (...) Очевину Синовином замени и видећеш! (Гомбрович 1996: 61, 62) – појављују се, како одмиче роман, све више као нараторови драматизовани унутрашњи монолози. Двојништво наратор/Гонзало изведено је и дискретним нараторивим дивљењем Игнацовом изгледу, које је саопштено на сладострасан начин, те се одвија поистовећивање са Гонзаловим укусом (младић се тако, преко Гонзала, уводи у димензију нараторове појуде), а понавља се више пута у тексту, али и Гонзало изговара Гомбровичеве идеје познате из *Дневника* о музејима и књигама (в. Гомбрович 1985, I: 65). Међутим, бити на Гонзаловој страни добија симболично значење издаје Оца и отаџбине. Али, ако Томаш репрезентује отаџбину (и латинска реч *patria* и пољска *ojczyzna* (в. Малић 2004: 213) повезује оца и отаџбину), онда се кроз понашање према њему показује да је заправо издају сви ликови *Транс-Атлантџика*. Наратор успева националном демагогијом да наговори сведоке да уреде тако да се пуца из празних пиштоља. Посланство пак од двобоја чини перформанс: пошто се на двобој не позива, они организују лов на зечеве којих нема, е да би се видело да на свету нема наше *храбрости, чисти, јунаштва, мужественисти*. Заплет *Транс-Атлантџика* је откривалачки: појединци су представљени као репрезентанти друштвеног зла и поретка, али је право зло у колективној умрежености људи.

Двобој је не само потпуни симулакрум већ и прилика да се симболички осветли шири контекст светског рата и положај појединца у њему. „Али Идем, Идем, јер и други иду, и тако једни у односу на друге као Овце, Телад на онај двобој идемо (...) (Гомбрович 1996: 75). Двобоју се унапред зна расплет, јер су пиштољи празни, о чему је необавештен само Томаш. Довољно је разлога да се ова епизода разуме и алегоријски: у ширем смислу и положај Пољске у рату, те брза капитулација, одређена је споразумом о ненападању Немачке и Совјетског Савеза, а мотив неаутентичности све снажније одјекује у наратору. Двобој прераста у велику колективну, бурлескну сцену, у којој, због одсуства аутентич-

ности, случајност влада догађајима и зато су отворени за све могуће исходе: двој се довршава помирењем антагониста, те гошћењем у Гонзаловом дворцу.

У Гонзаловом дворцу влада еклектицизам; реч је о гротескној прекомерности и чудесној спарености свега, због чега З. Малић говори о кичу (Малић 2004: 225), али се тиме, мада то јесте кључно својство кича, наглашава улазак у простор чудесног и, што је за Гомбровичеву поетику још важније, у простор неодређене, недефинисане форме. У свом *Дневнику* он користи фразу „ни пас ни видра“ (Гомбрович 1985 I: 347), објашњавајући да је таква мешавана нечиста, слаба, полужива, недоведена до правог израза. И поводом Гонзала он је указао на значење те помешаности: „ни Месо ни Риба не беше (...) И, будући ни ово ни оно, пре на Створење него на човека личи.“ (Гомбрович 1996: 44) Како Гонзалов дворца обилује мешавинама (нарочито се животиње јављају у гротескној мешавини, али и храна и пиће) – ни Гонзалов свет, мада дочарава слободу парења, заправо није доведен до израза, већ је дат у неодређености рађања нове, другачије форме. Али, Гонзалов није само сексуална мешавина, већ и национална: „егзотични национални коктел“ (Клобуцка 2008: 6). Управо несигурност пола и нације, нужност да се он лично упозна да би се о њему могло нешто казати, јер није обухваћен општошћу, говори у прилог Гонзалове људскости. Иако је његов дворца оличење хаоса, хаос је потенцијално стваралачки, није мртва форма.

У епизоди гошћења, Гонзало уз помоћ Хорација, заводи Игнаца – реч је о хитимичном уобличавању идентитета трећег лица. Гомбровичева идеја да се човек ствара преко људи остварена је и овде, и у другим епизодама *Транс-Ајлантика*. У том је циљу и нараторова личност приказана као отворена, у развоју, али неукалупљена, која је у стању да осети да га напуштају стара осећања и да на њиховом месту стоји празнина. Уосталом, формирање идентитета у интеракцији са другима Гомбрович је у *Дневнику* описао кроз сусрет са кравом: „Дозволио сам да ме она погледа и угледа – то нас је изједначило – услед тога сам постао такође животиња – али чудна, чак бих рекао недозвољена.“ (Гомбрович, 1985, II: 36)

Када наратор, вођен тобожњом грижом савести, признаје Томашу да пиштољи нису били напуњени (а заправо је аутор у позицији главног режисера и само уноси динамички мотив, па зато и каже да је то признање било *ћразно*), Томаш одлучује да убије сина, у име угрожене части. Обнавља се архетип Аврама и Исака: Аврам креће у испуњење Божје воље, са болом, али и са слепом вером у смисао захтева. Томашева одлука да убије Игнаца рађа се из свести уобличене културним и друштвеним конструктом. Гомбрович директно повезује романескни проблем оца и сина са библијским: „Узалуд име Бога Оца, кад Син преда мном, кад само Син и ништа осим Сина!“ (Гомбрович 1996: 79) Он спасење види у обраћању библијске ситуације – не у жртвовању Сина на Голготи, већ у жртвовању Очева. У том је смислу и његов, иначе у роману експлицитно исказан атеизам (није рођен да се *омамљује* у цркви *кандилом осредњости* „заједно с осталом Својтом својом!“ (Гомбрович 1996: 13)), супротстављање духу Пољске – „осим *Новоџ завјетиа* фолклор је једина жива пољска митологија“ (Малић, 2004: 229). Другим речима, показује се да је синоубиство услов опстанка традиције и залог немогућности промене. Оно се дешава сваки пут када „зове отаџбина“, па у *Дневнику* Гомбрович и ствара синтагму „малолетни ратови“, утврђујући да је нација централни субјекат историје, те лојалност држави и нацији превазилази лојалност појединцу и лојалност појединца самоме себи, што је, према идеји *Транс-Ајлантика*, основни узрок немогућности самореализације појединца.

Иако је *Транс-Атланџик* испуњен пародирањем узвишених фраза и понављаним псовкама, најгрубља сатира остварена је у фантазмагоричној слици ауторовог боравка у подруму, скупа са земљацима, окупљеним у Савез Кавале-ра Мамузе. Ово утамничење „у Времену се давнопрошлом одвија“ (Гомбрович 1996: 111) и појединца у напуштању подрума спречава колектив. Доспевање у подрум је клопка у коју упада захваљујући Рачуновођи, слабићу-насилнику, који себе доживљава као главног заштитника нације, а преко којег аутор указује на кореспондирање између злочиначке душе у вољи за моћ и спремности да се фигурира као светитељ и мученик. Сатири се подвргава национална мартириологија као животни став: некрофилни менталитет, окренутост смрти и прошлости, мазохистичка животна оријентација, што производи константно лагање о властитом идентитету.

Оцеубиство или Синоубиство постављени су у овом роману као решење релевантног питања будућег бивствовања. Смрт је предуслов избора једног од два могућа животна модела, који су и усти мах и модели идентитета. Убиством се утемељује идентитет, јер на синовима паразитирају очеви, а супротности су постављене искључиво. Смех који производи иронија или гротескна карневализација (двобој), иако је горак, није исте природе као лакрдијашење којим се роман довршава, а који управо означава разградњу идентитета: ништа се није догодило, није страдао ни Отац, ни Син (иако је у симболичком смислу требало да страда Отац), што значи остајање у инфантилном положају, заустављање у развоју, укидање могућности самореализације за појединца. Пародиран је митолошки образац – у старим митолошким представама небески очеви су непријатељски расположени према синовима, који их кад одрасту свргавају с престола (Уран–Крон–Зевс). Међутим, у *Транс-Атланџику* је наглашено да генерацијска смена суштински не води ничему новом, јер се синови обликују по истом моделу, као настављачи традиције. Завршетак у коме се све враћа на почетак, а који је карактеристичан за гротескно дело, код Гомбровича је готово правило (Малић 2004: 202).

Не само због карневализације којој као поступку прибегава у случају двобоја, или пак у ситуацији Гонзалове гозбе, већ и због саме идеје у чијем је корену садржана смена карневалског краља (не Отац, већ Син), због покретања шокантних ситуација у циљу испитивања и доказивања једне идеје, али и коришћења скандала, неумесних говора, ексцентричног понашања јунака, нарушавања уобичајеног тока догађаја, *Транс-Атланџик* је упио у себе много од одлика менипске сатире, нарочито уколико се ослонимо на одређење Н. Фраја, који управо стилизовану карактеризацију у хуморном правцу, насупрот натуралистичкој, сматра њеном битном одликом. Менипска сатира, коју „треба видети као традицију сатире а не као посебан жанр“ (Најт 2004: 217), филозофска је фантазија која се развија кроз екстремну манипулацију тачке гледишта и исто тако радикалан сатирични материјал, „и укључује свест којом се аутор повезује са претходницима“ (пародија Пана *Тадеуша*, старе сарматске прозе и народне књижевности, суме културних пољских достигнућа – в. Малић, 2004).

Транс-Атланџик је дубоко антиратна књига, а ипак ничеански борбена: она указује да се ратови воде на погрешном месту и из погрешних разлога. Можда и зато да би се појединац лишио тегоба онога рата на који га обавезује властита развој. Мада је Гомбрович сматрао да Ниче „није имао ни најмањег осећања“ за проблем афирмације живота, те да је „тешко замислити нешто папирнатије и чак смешније и неукусније од његовог натчовека“ (Гомбрович 1985 I: 262), афирма-

ција живота и диониски дух су овим ауторима заједнички. Побуна против *узимања човека у функцији масе*, било да је реч о раси, народу, држави, класи, религији или националној култури: све је то за Гомбровича религија којој човек подастире властиту слободу. Гомбрович мобилизује хумор, иронију, сатиру, пародију, производећи друштвену критику, али заправо поставља универзални проблем, јер његов роман проблематизује изграђивања идентитета: како доспети до себе духовно слободног и ослободити се паланачког видокруга. Тиме додирује онај круг питања који је елаборирао Ниче: како неко постаје оно што јесте?

Уосталом, оно што Гомбрович раскринкава у *Транс-Ашланџику* и није отаџбина по себи, већ паланачки дух и паланачки однос према отаџбини, који одликује опортунизам: народно самообожавање, пропаганда, величање прошлости, порицање реалности (у часу када је Пољска већ капитулирала, у Гонзалов дом долази *цвећ Колоније наше*, организује се светковина на којој се играју краковјак, мазурка и оберек, како се пред странцима пораз не би показао) и тиме затварање врата за другачију будућност. Светиње служе душевном конформизму, због чега се и не допушта сумња у њих, а што за последицу има живљење фикције. Такав живот, показује *Транс-Ашланџик*, суштински је разорен и постоји још само формално. И мада З. Малић истиче присуство новозаветних мотива (калварије, голготе, Бога Оца и Сина) (Малић 2004: 214), у *Транс-Ашланџику* је присутан и Стари завет (мотив Аврама и Исака, претварања у стуб соли). На завршној светковини, која је галиматијас свакаког спаривања, наратор се претвара у стуб соли, алудирајући на старозаветно претварање у стуб соли Лотове жене, када се, упркос Божијем услову, окренула за Содомом и Гомором. Тако се већ присутном алузијом збивање коме присуствује обележава као врхунац неморала. Будући да је Савез Кавалера Мамузе „њихова Голгота“, такво, као и друга поређења те врсте у роману, указује на искључиво традиционално, а то значи површно и паланачко схватање религије међу Пољацима. Брижљиво Гомбрович користи библијске алузије како би показао дух тог малограђанског патриотизма, које у католичанству налази снажан ослонац.

Гомбрович се користи мајсторством карикатуриста: он ситуације преводи у упадљиве и памтљиве слике, у којима се сажимају комплексне идеје. Догађаји се смењују великом брзином, радња тече водвиљски, а лабава епизодичност почива на чињеници да се из детаља, појединости, баналности једне акције развија друга, прогресивно, тако да се приповедни ток стално трансформише. Живот се хвата у покрету („истина се не остварује у апстрактном турниру идеја, него у сукобу лица“ (Гомбрович 1985 I: 144)), а језик остаје недовршен: „олабављивање пишчеве везе са речју осигурава већу смелост у употреби речи“ (Гомбрович 1985 I: 136).

Мада „сатира имитира дискурс, њен је предмет искривљење језика самог“ (Најт 2004: 44): *Транс-Ашланџик* открива поремећај дискурса који имитира, односно „поремећај у свету о коме тај дискурс реферира“ (Најт 2004: 47). Извештаченост језика важна је црта овог романа у коме је и графија у функцији сатире. Велико слово се користи сваки пут када се упућује на претенциозност, лаж, формализам, али и преовлађујуће осећање (нпр. *Празно*), највећи идејни проблем (*Синоубистиво* или *Оцеубистиво*), али и у сврхе лакрдијашења: Репа, Ноклице, Госпођице, Згодне, Лакомислене и сл. Тако се непрекидно укрштају два смисла и две стварности: ако Земљаци имају своју Част, Мужевност, Пољаштво и томе слично, а наратор их упорно исписује великим словом, као што чини и када нпр.

описује Игнацово тело и Двобој, великим словом се укида наметнута хијерархија вредности и у текст продире независна, субверзивна мисао појединца.

Па ипак, на самом прагу Оцеубиства, што би означило дефинитиву промену, све се претвара у смех, посредством којег се одвија разградња идентитета, остајање у општем инфантилизму. У исти мах, свако разбијање форме води новој форми, а циљ је недовршеност, вечита садашњост, готово митско време и готово митско ЈА које се не би изводило из имена, ознаке, професије, већ из садашњег тренутка.

Литература

Бересем 1989: Н. Berressem, "Trans-Atlantyk: The Imaginary Country", *Lines of Desire: Reading Gombrowicz's Fiction with Lacan*, Evanston: Northwestern University Press, 101-149.

Годар 2010: М. Goddard, *Gombrowicz, Polish Modernism, and the Subversion of Form*, Purdue University Press.

Гомбрович 1985: В. Гомбрович, *Дневник I-III*, Београд: Просвета.

Гомбрович 1996: V. Gombrovič, *Trans-Atlantik*, Beograd: Radio B92.

Клобуцка 2008: А. Klobucka, "Border Crossings: Transnationalism and Sexuality in Witold Gombrowicz's Trans-Atlantyk and Eça de Queirós's A Cidade e as Serras". http://www.academia.edu/474727/_Border_Crossings_Transnationalism_and_Sexuality_in_Witold_Gombrowicz's_Trans-Atlantyk_and_Eca_de_Queroos_A_Cidade_e_as_Serras_ (преузето 2. јуни 2013)

Најт 2004: Ch. A. Knight, *The Literature of Satire*, Cambridge: Cambridge University Press.

Малић 2004: Z. Malić, *Gombrowicziana*, priredila Dragica Malić, Zagreb: Hrvatsko filološko društvo.

GOMBROWICZ'S "DEFENCE OF THE POLES FROM POLAND": A SATIRICAL REPRESENTATION OF NATIONALISTIC MATRICES AND MYTHS

Summary

Trans-Atlantic has a very distinguished place in the corpus of the so-called *antinationalistic satires*, due to a very specific Gombrowicz's satirical position. According to the author, national identity in itself means the impoverishment of an individual, so the novel, questioning the identity development problem, surpasses the satire as a genre. Using allegory, Gombrowicz moves the focus from the central homeland topic to the adventurist plot, although the key of the satirical game is just in analogies which he establishes between these topics. Showing a caricaturist's excellence, the author transforms many situations into conspicuous and easy-to-remember pictures which summarize complex ideas. The author makes fun of the national martyrdom seen as the attitude toward life and the spirit of provincial patriotism, characterized by opportunism. He links the novel's problem of a father and son to a Biblical pretext, seeing redemption as an upside-down Biblical situation – redemption is in the victimisation of the Father. The novel ends in a farce, which symbolises the disintegration of identity. The author mobilises humour, irony, satire, parody and many features of Menippean satire in order to produce social criticism and to ask universal questions: how can an individual who is nothing in himself be a good representative of his people? Gombrowicz destroys stereotypes using the spelling, artificial language and narrative strategy. Also, his random usage of capital letters reverses the imposed hierarchy of values: it causes the appearance of an independent, subversive thought of an individual in the text.

Key words: *Trans-Atlantic*, Gombrowicz, satire, national identity, stereotypes, Menippean satire, theatricalization

Jasmina M. Ahmetagić

Бранко М. ВРАНЕШ¹*Београд*

ПОСЛЕ СИЛЕНА И САТИРА: О СВЕМУ ЧЕГА НЕМА У ПЕСНИШТВУ ВАСКА ПОПЕ²

Опус Васка Попе одредила је потрага за изразом апстрактних категорија одсутности и празнине. Попа је у својој поезији ипак покушао да оде даље од трагике и сатира (не) постојања и настојао да открије људско лице и неафирмисану лепоту *ничега*. Символички капацитет тог у основи модернистичког подухвата и његов поетички резултат – де-интеграција модернизма – предмет су нашег истраживања.

Кључне речи: Попа, Васко (1922–1991); *Споредно небо* (1968); сатира; трагедија; фигура одсутности; *лепо ништа*

Велики пројекат модернизма и симболистичке поетике у темељима те епохе представљао је покушај да се изрази неизрециво (Баура 1970: 9–24; Фридрих 2003: 124–126; Јерков 2010а: 238). Ова критичка тврдња захтева – иако ретко добија – подробније објашњење. Потрага за новим изразом настаје услед битно промењених историјских и културолошких околности модерне епохе. После „смрти бога“ није остало више ничег што превазилази партикуларне циљеве постојања осим саме жеље да се они надиђу (Јерков 2010б: 175). Пошто је појам трансценденције испражњен од сваког конкретног садржаја, уследио је повратан процес. Празнина је у модерном добу преузела улогу оностраности – једине која нам је остала на располагању. Изразити неизрециво, по свему судећи, значило је изразити неку оностраност, другим речима све оно чега у пострелигијском и постметафизичком свету више нема или што једноставно нема право на израз.

Било је у таквом стремљењу модернизма нечег у исто време узвишенијег од живота и унапред компромитованог услед недовољне виталности. Целина модернизма распострла се између трагичког зова силена и (под)смеха сатира, да би се полако препустила равнодушности која је дошла после њих. Није могуће описати ни најосновније последице промене трагичко-сатиричког модуса модернизма у релаксиран став пред питањем о животу или барем идеологију релаксације у савременом добу, поготово не у оквирима једног кратког рада. Са идејом да је хуманистички потенцијал својствен сваком културном достигнућу и да се не може редуковати због културне политике и политичке моћи, покушаћемо да их овом приликом *покажемо* у песништву Васка Попе. Попини најсавременији увиди били су продорни и у светском контексту, али довољно ненаметљиви да промакну готово неопажено.

Иако су песме Васка Попе настајале у распону од готово пола века, иако су оивичиле период позног модернизма и биле превођене на све важније светске језике – то није први разлог из ког се Попина поезија често тумачила и често тумачи-

1 brankovranes@gmail.com

2 Рад је настао у оквиру пројекта *Српска књижевности у европском културном простору* (178008), који финансира Министарство за просвету, науку и технолошки развој Републике Србије.

чи. Она је по самој својој природи погодан материјал за интерпретацију и томе Попа барем делимично има да захвали своју популарност у академским круговима. Није то ни погрдно, али ни лако рећи јер подразумева преиспитивање интереса такозване струке. Знамо да Попина поезија садржи више преплетених културолошких и семантичких слојева (Антонијевић 1996), да се користи различитим стилским средствима (Мишић 1976: 70–78; Цидилко 2008: 180–211) и на креативан начин односи према колоквијалном језику и древним језичким формулама у исти мах (Петковић 1997: 13–48), да осцилира између разнородних модуца трагедије, хумора и комике (Брајовић 1997: 99–116; Бошковић 2008: 79–244) – али мало или нимало не размишљамо о методологији (или идеологији) која је омогућила да управо ове, а не друге особености Попине поезије заузму прво место у хијерархији књижевних и критичких вредности.

Унутар и мимо такве методолошке „безгрешности“, што због природе самог књижевно-критичког заната, што због књижевноисторијског контекста и особености Попиних песама, у критици је посебан нагласак одувек стављан на митотворне – трагичке или сатиричке, дакле модернистичке аспекте поезије Васка Попе. Таква је перспектива нашла упориште у општој склоности културе (и историје) ка трагичком изразу и увек у нечему фолклорном подсмеху. Нису за све нас једнако важни спорови око детаља у књижевној историји, али идеологеме трагедије и фолклорног мита ипак нису учиниле да се све најважније нијансе гласа овог песника пробију до савременог тренутка и да се премосте разлике језика и култура. Могло би се, штавише, тврдити управо супротно.

Док су древне културе смрт посматрале као важну чињеницу људског живота, данас је смрт контроверзна и о њој се не говори у добром друштву. Усудили бисмо се да кажемо како савремено доба не представља само кризу живота, него и кризу смрти. Тешко нам је, пошто одавно нисмо успели да ступимо у заиста секуларно друштво, да мислимо о смрти. Немамо чиме да јој се супротставимо и зато је избегавамо. Зато продужавамо младост и померамо праг зрелости, зато толико бринемо о томе да се добро забавимо и отклонимо од себе трагедију. Фројд нас је, међутим, још давно упозорио да се потискивани конфликти увек враћају у облику траума и неурозе. Па и савремено доба у својој помами за чулним животом не делује мање фанатично од средњег века у својој помами за смрћу, иако не погађа свој прави циљ. Смрт је данас у оба смисла те речи *сиђурнија* него икад пре.

Постмодерна, нарочито пост-постмодерна банализација живота ишла је руку под руку са разоружавањем смрти и маскирањем њене моћи над човеком. Велика, лиотаровски казано метанарација о целини живота која се не може имати без смрти, пропала је у сусрету са сном о рђавој бесконачности репродукције природних и људских ресурса. Ко не жели да умре, нема ни довољно мотивације да живи. Досада од које савремени човек пати, једна од важних тема у Попиној поезији, у вези је са штићењем од ризика живота које тај исти човек тако помно подузима да ће једнога дана смрт можда заиста бити смешна, а не само изложена подсмеху. Слабљење односа према вредности и аутентичности живота кога онда и није штета изгубити наличје су ове (не)савремене наде.

Васко Попа, не само у очима другог великог песника и одличног тумача, пева модерну епопеју о ништавилу (Лалић 1998: 39–40), али то ипак не значи да се основна порука његових најчувенијих збирки може свести на типизирану (митску) борбу поругом или пркосом са силама мрака и ништавила – како се то готово без изузетка чинило. Празнина се у Попиној поезији, као и у савременом

друштву, из метафизичког изазова полако претварала у део човекове свакодневице. Губећи на сатиричкој и трагичкој бескомпромисности, Попино песништво није се приклонило ни њиховој некритичној и незаинтересованој супституцији. У Попиној поезији од почетка је на делу својеврсна апологија одсутности чије ћемо разлоге покушати да назначимо. Либерализацијом и опуштањем односа према *ничему* Попино песништво надишло је националне оквири и довело модернистичку перспективу у питање.

Тумач Попине поезије има прилику да своје закључке провери на драгоценом материјалу који „држи пажњу“. Постајући све хуманије, *небиће* је у Попином песништву из поетске теме прерасло у човеколике фигуре са којима се може ући у саосећајан дијалог или у комичан обрачун (Петров 1983: 205–232). Попин песнички театар један је од најоригиналнијих, али у исто време најмање запажених Попиних доприноса светској поезији. Његова неуобичајена, комплексна и разноврсна поставка у целости подражава организацију свакодневног људског живота, што само по себи представља поетички гест. Попине *фигуре одсутности* у исто време дијагонстификују, па рекли бисмо и предводе поетичке промене у опусу песника. Њихово постепено ишчезавање подудара се са прелазом Попине поезије у социо-политичке сфере свакодневног живота, иако су можда баш оне за тај прелаз најзаслужније.

Иако нисмо навикли да о Попиним отелотворењима непостојања са маргина културе и обода поезије мислимо у целини, она су годинама проговарала из сопствене одсутности. *Кости*, *чудо*, брачни пар *нико* и *нишџа*, *нишџарија*, *зев над зевовима*, *одјец*, *сиротиња одсутности*, *заборавни број*, *охола грешка*, *нула*, *небески џрџен*, *мала куџија* или обична *лименка* формирале су током година цео један каталог, према коме се Попин читалац односи са посебном осетљивошћу. За разлику од есхатолошке и епохалне концепције празнине Миодрага Павловића, поетичке драме трагања за одсутним животом Стевана Раичковића или метапоетске перспективе одсуства Бранка Миљковића, Попина *фигуре одсутности* у исто време су мање претенциозне и апстрактније, животније и више концептуалне, приземније и необичније од песничких покушаја његових савременика.

Попино песништво је веома комуникативно и та је комуникативност с временом постала залог поетичке промене модернистичког у савремени песнички израз. Уз Попину поезију велике речи готово да не пристају, она им се опире и тумач је у муци када жели њима да се послужи. У томе се можда не крије њена највећа врлина, али је она свакако *најсавременија* и у овом тренутку, парадоксално, најмање истражена. Она се састоји у непретенциозном представљању основних питања људске егзистенције и културе, при чему би творевине мање способних песника лако исклизнуле у тривијалност и произвољност. Попа је, међутим, успео да хуморним приступом освежи традицију и прилагоди је релаксираном, рационалном погледу на свет савременог човека.

Попин хумор карактерисала је од најранијих збирки мања или већа дистанца према основној теми којом се бавио, али и непрекидан труд да се ова дистанца превлада. Између циклуса из *Коре*, *Непочин-поља* и *Споредног неба* постоје у том погледу осетне разлике, једнако важне као оне између Попиних раних и позних збирки. Сву изнијансираност Попиног песничког развоја критика, међутим, није увек била склона да уочи. На тај начин, Попин третман одсутности припојен је магистралном колосеку модернизма обележеног иронијом, отпором или барем сатиричком жаоком. Попа се издашно користио овим реторичким сред-

ствима, али то није била његова последња реч. Песник је можда и више пажње свраћао на благонаклоност у третирању фигура одсутности, у дијалектику ироније која себе потиरे у хуманој сврховитости, гротеске која изазива сажаљење и апсурда који изазива осмех наклоности. Попа нас у бајковитим песмама из *Споредног неба* обавезује да издвојимо афирмативне елементе симболизације *ничега* и успоставимо равнотежу са наслеђем ниҳилизма.

Попине фигуре одсутности не могу се овом приликом протумачити у свим појединостима, као што се не може одмерити ни тачан допринос проучавалаца у њиховом разумевању. Компликована критичка апаратура секундарна је у односу на такав поглед који настоји да обухвати целину проблема. Штавише, управо њу можемо кривити за најслабије место у рецепцији Попиног песништва – неприродан размак критике од читалачког доживљаја. Ослоњена на старе херменеутичке образце – од силена до сатира – и идеологију према којој разлике у песничком поступку не значе разлике у смислу, критика није успела да објасни зашто савремени читалац усваја Попину поезију са задовољством и лакоћом, а да то, рецимо, није случај са поезијом Миодрага Павловића. Савремени читалац, коме ничеанска реторика (али не и топика) не може бити више страна, узалуд ће у критикама тражити оно што је нашао у Попиним песмама. Тај размак од непосредности читалачког искуства омео је поглед критике на специфичност Попине песничке појаве, донекле послуживши привременим митолошким, есхатолошким или фолклорним интересима интерпретације, дакле једној политици тумачења.

Сразмере и природа Попиног подухвата најбоље се могу сагледати у песничкој збирци са границе модернизма – *Споредном небу* (1968), иако захватају у целину Попиног опуса. Ова збирка добро одликује напетости модернистичке поетике и савременог погледа на свет. Збирка *Споредно небо* је узор модернистичке бриге о форми и готово математичке композиције књижевног остварења, одражавајући, међутим, и године када је модернизам у српској поезији већ почео да губи на снази и убедљивости (Милошевић 2008: 145–146). Интерес за метафизику полако је јењавао, а интерес за све што је у модернизму одбачено као тривијално или *сувише људско* растао. Попа је годинама покушавао да чак и одсутности подари *људски* и језички *пријемчив* лик све док није дошао до облика песама-бајки у циклусима *Споредног неба*. И док Попино песништво с правом подлеже сумњи о претераној транспарентности (Мишић 1976: 70), Попине хумане приказе празнине обележиле су границу између апатије савременог доба и воље модернизма за трансценденцијом, између очевидности текста и варљивости подтекста, са дискрецијом и песничком суптилношћу вредном пажње. Не допуштајући да буде заведена савременим конформизмом, а заправо западајући у конформизам тумачења помоћу унапред припремљених матрица, критичка мисао није се могла помирити са одсутношћу, па макар то учинио и сам песник. Критика је зато у фигурама одсутности видела и више и мање од њих самих.

Попина бајка о једном – за модерну поезију врло значајном – броју и повлашћеној метафори одсуства у историји културе добро илуструје начин на који Попина поезија превазилази, па често и дискредитује узусе митопоетског или сатиричког карактера:

Био једном један број
Чист и округао као сунце
Али сам много сам

Почео је да рачуна са собом

Престао је да рачуна са собом
И закључао се у своју округлу
И сунчану чистоту

Напољу су остали усијани
Трагови његовог рачунања

Почели су да се јуре по мраку
Да се деле кад се множе
Да се одузимају кад се сабирају

Онако како се то у мраку већ ради

И није било никог да га замоли
Да трагове заустави

И да их избрише (Попа 2001: 136)

Избор предмета песме „Заборавни број“, ма колико био необичан, може се оправдати из перспективе модернистичке поетике, без обзира на елементе древне мистике бројева. Између симболизма и модернизма расте жеља песника да представе оно што се не може представити. Симболизам се из тог разлога највише угледао на музику, као најапстрактнију од свих уметности, а модернизам на математику и логику. Иако у језик српске поезије после Другог светског рата продире егзактност и прецизност форме равна математичким законима, никада ипак српска поезија није била тако близу граничном подручју језика математичке логике и силогистике као у Попином случају. То је особина над којом се вреди замислити будући да песнички превладава савремени јаз између природног и математичког језика, док се у исто време удаљава од митске, питагорејске симболике бројева и хармоније небеских тела. Попа заправо гради читаву песму од описа рачунских операција са нулом које увек воде истом резултату, „чистом“, „округлом“ и заиста усамљеном броју у својој врсти.

Модерна поезија често подвргава смислотворно искуство мита ревизији савременог нихилизма. Сличну судбину доживеле су у модерној Попиној космогонији стара библијска метафора светлости и формула времена бајке. Песма се одвија у митском времену пре почетка сваког времена („Био једном један број“), у вакууму непостојања ипак препуном збивања. У „усијане“ трагове небића, у пародији хришћанске космогоније, по свему судећи, треба убројати читав свет који и даље траје такав какав је и био, хаотичан, нелогичан и пометен – одузима се кад мисли да се сабира и дели кад се множи – као да нема ничега што га може сачувати од нестајања и враћања у *нишита* одакле је и створен. Састављен од нула и ништица, и сам један од трагова заборавног броја, модерни човек уградио је одсутност у свој идентитет. Васко Попа, попут великог енглеског узора модерниста, поручује да смо и ми сами фигуре одсутности, ми смо *шуљћи људи*, али покушава да то учини без неизбежне меланхолије и ту почиње неспоразум песника и критике.

У Попином песништву препознаје се нешто од савременог незахтевног односа према смрти и свему ономе што се не може видети – па га зато и нема. „Заборавни број“ не говори о кривици *нуле* за бесмислени настанак света, нити нас на прво читање од песме подилази узвишена метафизичка зебња. Напротив,

све се догађа случајно и без дубље промисли, остајући на самој ивици досетке и наивности. Нема великих разлога за постање. Број је *забораван*, бесмислени раст света није последица његових свесних намера, па ни одговорност за човекову несрећну судбину не подлеже моралним судовима. Рачунске операције нуле представљају узалудне и у тој узалудности племените напоре да се надвлада неутешна и апсолутна *усамљеност*. Наглашене су *чистошћа* и *лејошћа* нуле које парирају сунцу. Тешко да би се могла бранити тврдња како се песник, упркос свему томе, буни против непостојања. Пре би се могло рећи да Попа на посредан начин устаје у одбрану овог циничког симбола човекове судбине. Али уместо што жали нулу, не би ли било логичније да песник жали нас? Тумачење које би хтело да Попину емпатију према одсутности сведе на ламент над „опустошеним“ човеком промашује као и свака метонимија. Уместо да чита оно што пише, оно и сувише брзо замењује проблематичне тезе.

У несразмери са законетношћу наклоности према *ничем* стоји њена заступљеност у Попином песништву. На различите начине, у шаљивом маниру и са прикривеном иронијом, Попа варира поруку из песме о заборавном броју, стварајући у *Споредном небу* низ аналогних фигура. Попа улаже креативан и поетски очаравајући труд да његове песме буквално не говоре ни о чему. Било да је то *грешка* толико „мала“ и „смешна“ (Попа 2001: 137) да заправо ни не постоји, *зев* од досаде који се не налази „ни у чему“ (Попа 2001: 141), *небески прстен* који се у грађанском браку са својом празнином полако гоји (Попа 2001: 196), или једноставно *нула* и *ништарџија*, разлози и последице њиховог делања остају заправо исти. Свет је, услед њихове непромишљености и неспретности погрешан („Охола грешка“), небеса су празна („Небески прстен“), а постојање је ништаван сан исто тако ништавног, мада несрећног бића („Ништарија“). Попа је дошао на саму границу цинизма и као да са ње види да ни наша бројност, ни наша историјска, културна и хумана достигнућа нису гаранција да живот и свет имају смисла. Све то заједно једнако је важно и једнако значајно као један „обичан зев“ (Попа 2001: 141) – чак не ни библијски „зев над зевовима“ – чију досаду не можемо кривити за метафизичку испразност света. Пре му се можемо придружити у жаљењу над заједничком несрећом.

Трансгресију митологије у модерни нихилизам, и даље ка *оушћености* савременог доба, критички дискурс описује у етапама, што није случај у самим Попиним песмама. Ако празнина постаје једновремено личност и космичка сила, очигледно је да Попа рачуна са митолошком или библијском подлогом, иако се на њој не задржава. У више наврата Попине се фигуре повезују са местима из мистичке и теолошке традиције. За разлику од античке формуле *ex nihilo nihil fit*, Попа у празнини види „*илодан жар*“ (Попа 2001: 160, подвукао Б. В.), могућност стварања и прави почетак свега. Попин *зев* из песме „Зев над Зевовима“ није условљен било којом врстом релације. Будући „ничџиј“, он понавља теолошке парадоксе о природи божанства које је „веће од свега“, али репродукује и филозофске недоумице може ли постојати нешто веће од такве величине или је величина бога апсолутна и у бити није квантитативна. Настајање света из *ничеџа* и контемплација *ипразнине* као најдубљег бића Бога спада у стална места мистичке традиције, којима Попа подаје (пост)модеран смисао.

Са супериорним знањем о исходу ове централне размирице, сам песник не покушава да промени нужност непостојања јер у основи зна да није ни „могло бити другачије“ („Охола грешка“, Попа 2001: 137), те једном од одсутних бића, небеском прстену, нуди „домали прст“ да се „скраси на њему“:

Ево ти домали прст
Скраси се на њему („Небески прстен“, Попа 2001: 196)

По законима Попине имагинације необухватност небеског свода може попримити димензије малог прста – а оно што је мало, па, било и погрешно, не може бити узвишено и трагично. Категорија љупког је вероватно адекватнији аристотеловски естетски критеријум за процењивање Попине поезије, поготово малих и помало детињастих Попиних фигура одсутности. Транспарентна логичка и стиховна форма Попиних песама, проходност стила и у недостатку боље речи *естетика љујкостии* имају доста заједничког са естетиком *ничеџ*. Такво мишљење није у потпуном нескладу са интерпретацијама Попиног песништва у трагичком, сатиричком или гротескном кључу. Оно просто жели да их сагледа из обухватније перспективе свега што је дошло после њих. Попина „љубазност“, а можда и љубав према (одсутном) свету, а не његово одбацавање, један је од најчистијих тренутака те поезије раван изванредним изјавама љубави у циклусу „Далеко у нама“. Изнутра потресан а споља дирљив, у суштини самопрегоран и вредан свакога поштовања, Попин симболички брак са празнином по значају се може (и мора) поредити само са именом које стоји у посвети свих његових песничких збирки.³

Можда и најупечатљивији пример Попине емпатије према узроку наших невоља и трагичког човековог положаја јесте песма „Сирота одсутност“. Попа се од самог почетка поиграва са двоструким конотацијама насловне синтагме, те представља одсутност као дете остављено од родитеља и незаштићено биће:

Оца правога ниси имала
Мајка ти није била код куће
Када си у себи свет угледала
Родила си се грешком

Имаш стас напуштене провалије
И сва на одсутност миришеш
Родила си себе сама
Вртиш се у пламеним траљама (Попа 2001: 198)

Одсутност је „у себи свет угледала“, она све обухвата представљајући твораца и биће света. Насупрот таквој космичкој протезности празнине, читалац саосећа са положајем *сирочетиа* без оца и мајке, и једновремено, са положајем остављеног детета у *траљама* или пеленама. Судбина Попине сироте одсутности је потресна, али и иронична, што Попа у наставку песме наглашава:

Разбијаш себи главу за главом
Скачеш себи из уста у уста
И стару грешку подмлађујеш (Попа 2001: 198)

Поново је на делу поигравање са уобичајеном логиком. Одсутност и не може да постоји другачије него кроз вечиту негацију и самопотирање, кроз неку врсту непрестаног грешења. Аутонегација као начин постојања ипак пре изази-

3 Тек из ове перспективе може се објаснити изненадност идентификације *чуда* и смрти у циклусу *Враши ми моје крпице*, који се са правом чита као љубавни. За то има довољно разлога у самом циклусу, мада се стиче утисак да је Попин интервју био основа већине тумачења (не само) овог циклуса. У разговору са Грозданом Олујић Попа је изјавио да су „Игре“ (...) игре живота и смрти“, те да би „у њима (...) побеђивала смрт кад не би ликовао човеков хумор. ‘Крпице’ су епилог ‘Игара’, хуморни дијалог човека са смрћу.“ (Олујић 1959: 161)

ва емпатију читаоца него надмоћан подсмех. *Сиротиња одсућности* толико је несрећна да би, изгледа, желела да се никад није ни родила. Зато покушава да себе поништи, да себе из очаја убије, користећи добро познате начине, скок у бездан или разбијање главе. Одсутност, на још већу несрећу, постиже управо супротно јер је негација начин њеног постојања. Перспективе су, наравно, сасвим изокренуте. За одсутност нестати значи постати. У томе јој, изгледа, може помоћи само песник.

Песма *Сиротиња одсућности* заузима повлашћено место у Попином опусу не само својом естетском изврсношћу, него и поетичким значајем. Она разрађује мотиве Попине наклоности према *ничем*, попут оних у песми „Небески прстен“, у скривен поетички програм. То се у први мах не види јасно, али у две последње строфе песник заправо говори о сопственом стваралачком поступку. Попа се обраћа одсутности са позивом и молбом:

Сагни се гола ако можеш
До мога последњег слова
И пођи његовим трагом
Све ми се чини сиротице
Да у неку присутност води (Попа 2001: 198)

Највише што поетски исказ може учинити јесте да изнова покушава да изрази неизрециву одсутност и да је управо у свом неуспеху *присвоји*. Песничко старатељство које Попа преузима над *сиротином* одсутношћу доказ његове готово очинске љубави према основном предмету свог певања. Речима Ивана В. Лалића, Попа нуди уточиште вољеним бићима која су преживела битку са апокалипсом (Лалић 1998: 38). Можда то запажање треба проширити напоменом да Попа нуди уточиште управо *иразини* против које се та битка водила.

О чему је, дакле, у крајњем исходу реч? Не мора то бити једна ствар. Живимо у времену које карактерише дубоки заборав, другачији од заборав битка о коме је почетком прошлога века говорио Хајдегер. То је заборав трансценденције, заборав свега онога што надилази обичне прохтеве и свакодневне потребе савременог човека. То је заборав узвишености и трагедије, подсмешљиво неповерење у патетику и виши суд. Против тог заборав не може се борити регресијом на претходне културне обрасце – време и даље иде напред, иако се деценијама говори о крају историје. Не може се пак ни помирити са свиме што тај напредак доноси.

Можемо, уместо тога, покушати да афирмишемо неке одлике савременог доба и да критички осмотримо друге. У савременом друштву лук од трагичког до комичког модуса, од немогућег до могућег, од мистификоване одсутне трансценденције до њеног ишчежавања, описан је са лакоћом и неусиљеношћу које нису оставиле простора за старе недоумице, па ни за старе сентименталности. После трагичког обрачуна и подсмеха смрти, Попина поезија није остала ни код рецепата друге половине двадесетог века. Амалгам готово хришћанске љубави са нихилизмом разликује Попиног човека како од дехуманизованости трагедије и сатире, тако и од равнодушне позиције човека апсурда (Милошевић 2008).

Можда се у отпору трагеда и сатира налази једини достојан одговор на нашу егзистенцију, али достојни одговори нису увек повољни по човеков живот. Могли бисмо чак тврдити да се у летаргији у коју је савремени човек запао, у оној Попиној досади, зеву времена, ипак крије нови почетак. У том забораву свих начела може лежати и почетак слободе и истинског витализма, а не само хиперпо-

трошачке догме. У прихватању живота таквог какав је, без великих идеологија и циљева, без виших регулатива, можда смо на прагу другачијег решења загонетке постојања. Снага Васка Попе да се уздигне до мисли о љубави, тамо где бисмо сви очекивали оправдану одбојност и отпор, да прикаже *нишџа* као безазлено биће достојно наше љубави, и данас у нама мора да побуди недоумице и покрене незаобилазна питања. Попина љубав *према ничем* истовремено је повод за контроверзне дебате и извор фасцинације читаоца. У једном би се ипак разнолике могућности интерпретације могле сложити.

Није у Попиној поезији реч о меланхолији, нити о одбијању живота, већ о одговору који мора доћи после највећег губитка – после губитка смисла. Попине фигуре одсутности представљају покушај да омогућимо немогуће. Да се суочимо са најтежим и да га савладамо, не кроз узалудно супротстављање јер се од себе не може побећи, него кроз мудро прихватање и љубав. Приволети живот на страну свог највећег непријатеља, и тако живот заволети у његовој несмислености, у ономе што сам по себи јесте, без трансценденције и смисла који га превазилази, заволети његову сироту *одсућности* и *подрешности* – тек са том апсолутном жртвом човек стиче истинско избављење. До тог смо тренутка више него сам живот волели његову вишу сврху – идеологију спасења *од животиња*.

Да смо суочени са свеопштим нестајањем, то савременом човеку изгледа све извесније, али може ли се *нишџа* волети тако да не повредимо битак, може ли се уживати у постојању не упркос његовој ништавности него због ње, те потпуне несврховитости у којој пребива лепота? Поезија Васка Попе умела је да баштини на проказаној лакомислености и тривијалности садашњости. Разумети лепоту, а не само интегралност *ничеџ* последњи је задатак Попиног песничтва, а можда и последња шанса савременог доба. Попа је фигурама одсутности песнички досегао *лепо нишџа*, поставивши га уз бок *свеџа* пронађеног у неприкосновеној љубави, иако је тек у позним збиркама формулисао његов песнички програм.

Стерија јесте на једном месту тврдио како је све ништа, а на другом како је Вршац лепа варош, али тек Попа из овог шаљивог силогизма изводи смео закључак „да је ништа лепо“ (Попа 2001: 355).⁴ У Попином позном песничтву лепота још увек модернистичких фигура одсутности распршила се у лепоту постојања. Логичка неисправност којом се партикуларно свесно замењује за опште чува, ако не већ излишан облик, онда барем смисао фигура одсутности. Рационализација негативне онтологије учинила је да се вера у кредибилитет одсутности наруши у корист критике савременог потрошачког друштва. У чини се последњем обрачуну са реликвијама прошлости, на маргинама песникове заоставштине, одсутност после дуге паузе поново постаје фигура, али не мистички *број*, па ни космичка, иако мала *кушџа*, већ празна *лименка*. Попа је пред крај свога живота бацио сенку на песнички *credo* од готово пола века, назревши у „причи“ о одсутности, премда не без наклоности, „шупље решење“ (Попа 2001: 495).⁵

Попа је одустајао од своје песничке историје с вољом која овог „песника континуитета“ заправо чини једним од песника највећих дисконтинуитета у српској поезији после Другога светског рата. На самом почетку Попа се удаљио од румунских песама у духу надреализма, потом од акултурације раних збирки, а на крају изгледа и од позне комуникативности, па можда и читавог свога опуса.

4 Реч је о закључној песми *Живог меса*, која се чак и зове „Лепо ништа“.

5 Песма „Шупље решење“ налази се у циклусу „Луткани и луткани“ из Попине недовршене збирке *Гвоздени сад*.

Нимало једнозначно фигурирање *ничеџа* у Попиним најранијим збиркама или у Попиној заоставштини спада изван овог рада, али се већ сада може приметити да се у тој фигурацији преламају све Попине песничке трансгресије. Са генеалогичком одсутности нису, међутим, повезане само поетичке или књижевноисторијске дилеме о песништву Васка Попе.

Најбоље Попине песме које су о великим филозофским питањима проговориле са дотад невиђеном оншалантношћу и љупкошћу могу због тога звучати као безазлене бајке. Одатле вероватно проистиче и труд који интерпретатори улажу да би превладали раскол између захтева семантике и духовитости Попиних песама. Велики изазов лежи пред оним што држимо за врхунце Попине поезије и неће бити лако одлучити се да ли је целину постојања могуће свести на неколико – да то грубо поједноставимо – шаливих архаичних формула или је та целина из њих буквално одсутна. Има ли или нема *свеџа* у Попиној поезији није само питање негативне песничке онтологије или критичарске методологије, већ и најстрожих критеријума песничке вредности – а само према њима има смисла процењивати истинске песнике. Они су, додуше, одувек знали да се песничка величина не одређује резултатом, већ висином песничког задатка који је постављен (Бенјамин 1974: 153).

Литература

- Антонијевић 1996: Д. Антонијевић, *Мити и стварности: поезија Васка Поје*, Београд: Пролетарства.
- Баура 1970: S. M. Baura, *Nasleđe simbolizma: stvaralački eksperiment*, prev. Dušan Puvačić, Београд: Nolit.
- Бенјамин 1974: W. Benjamin, *Eseji*, prev. Milan Tabaković, Београд: Nolit.
- Бошковић 2008: А. Вошковић, *Pesnički humor u delu Vaska Pope*, Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Брајовић 1997: Т. Брајовић, Урнебесне слике Васка Попе, у: Н. Петковић (ред.), *Поезија Васка Поје*, Београд: Институт за књижевност и уметност; Вршац: Друштво „Вршац лепа варош“, 99–116.
- Јерков 2010а: А. Jerkov, *Smisao (srpskog) stiha: knjiga prva: de/konstitucija*, Београд: Институт за књижевност и уметност; Пожаревац: Centar za kulturu.
- Јерков 2010б: А. Jerkov, *Smisao (srpskog) stiha: knjiga druga: samo/osporavanje*, Београд: Институт за књижевност и уметност; Пожаревац: Centar za kulturu.
- Лалић 1998: И. В. Лалић, Поезија Васка Попе, *Градац*, XXV/ 128-129-130, Београд, 30–40.
- Милошевић 2008: П. Милошевић, *Поезија ајсурга: Васко Поја*, Београд: Службени гласник.
- Мишић 1976: З. Мишић, *Криштика песничког искуства*, Београд: СКЗ.
- Олујић 1959: Г. Олујић, *Писци о себи*, Београд: Младо поколење.
- Петковић 1997: Н. Петковић, Увод у тумачење Попине поетике, у: Н. Петковић (ред.), *Поезија Васка Поје*, Београд: Институт за књижевност и уметност; Вршац: Друштво „Вршац лепа варош“, 13–48.
- Петров 1983: А. Петров, *Крила и ваздух: озглед о модерној поезији*, Београд: Народна књига.
- Попа 2001: В. Попа, *Сабране песме*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства; Вршац: Друштво „Вршац лепа варош“.
- Фридрих 2003: Х. Фридрих, *Структура модерне лирике*, прев. Томислав Бекић, Нови Сад: Светови.
- Цидилко 2008: В. Цидилко, *Студије о поезији Васка Поје*, Београд: Службени гласник.

**AFTER SILENUS AND SATYR:
ON ALL THAT IS ABSENT FROM VASKO POPA'S POETRY**

Summary

In his opus, Vasko Popa, a Serbian poet, relentlessly tried to shape the abstract categories of emptiness and absence. Popa nevertheless tried to go beyond the tragedy and satire of life and death, striving to humanize and reaffirm the beauty of nothingness. The symbolic capacity of this modernist quest, which resulted in the disintegration of modernism, represents the main subject of this research.

Keywords: Popa, Vasko (1922–1991); *Secondary Heaven* (1968); tragedy; satire; figures of absence; *beautiful nothing*

Branko M. Vraneš

Снежана С. БАШЧАРЕВИЋ¹*Лейосавић*

ДВЕ ПОЕТСКЕ РЕФЛЕКСИЈЕ У ПЕСМИ „РЕКВИЈЕМ“ МИОДРАГА ПАВЛОВИЋА²

Поезија Миодрага Павловића је ерудитна и интелектуалистичка са наглашеном филозофском нотом. Зато уме да буде загонетна, тамна и херметична. То је последица наглашене мисаоности и филозофских наслага, спајања неспојивих појмова, мутних метафора, неуобичајених поетских слика, особене синтаксе. Све то чини да читаоци различито примају поруке његове поезије, у овом случају поруке песме „Реквијем“. То је једна од највреднијих песама Миодрага Павловића. У композицији песме песник је употребио контрастни поступак, а стихови носе дубоке мисаоне поуке. Живот и смрт су се сусрели у песми као два супротстављена феномена људске егзистенције и два супротстављена мотива лирског певања и поетске рефлексije. Живот је представљен као позориште, а човек и смрт су учесници представе. Рад је имао за циљ да да одговор на питања: 1. Шта садрже песничке слике? 2. Како је њихово симболичко значење? 3. Потврђује ли ова песма Павловићев хуманизам? 4. У каквом су односу смех и смрт као две поетске рефлексije у песми? Кроз наведене примере из песме „Реквијем“ показали смо и закључили да се код Павловића могу уочити све опште особине карактеристичне за релацију озбиљно–смешно са наглашеним филозофско–идејним циљем: стварањем изузетних ситуација ради тражења, провоцирања и проверавања истине, током чега се претресају фундаментални филозофски проблеми.

Кључне речи: М. Павловић, „Реквијем“, смрт, смех, сатира

Стваралаштво Миодрага Павловића поседује изузетну инспиративност за различите облике и нивое критичко–есејистичких интерпретација. Линија његовог певања заснована је на митско–историјском и антрополошком искуству и у нас је без преседана. Кроз своје вишедеценијско песничко стварање Павловић се представио као песник који своју инспирацију модерно црпи из традицијских простора, као стваралац духовне знатижеље, културног сензибилитета и литерарне компетенције. Окренутост српској и светској књижевности и уметности уопште, занимања за мит и историју, антрополошке преокупације и склоност ка актуелизовању различитих друштвено–културних и цивилизацијских пресека, рефлектоваће се готово напоредо у његовим песничким и есејистичким делима, а касније и у романсијерским остварењима. Све то утиче да предмете Павловићеве мисаоности, интелектуалну и уметничку радозналост доживимо и прихватимо као феномен који прераста почетну артикулисаност, и поприма функцију поетичко–естетске и идејне нити којом се прожима највећи део његовог укупног књижевног опуса.

Поједине Павловићеве песме није лако разумети. Када смо код тежине разумевања његових стиховних остварења, није на одмет подсетити се његове констатације, изречене поводом песничтва једног другог великог европског песника. Наиме, пишући о Томасу С. Елиоту, Павловић констатује како је енглески

1 snezanabascarevic@hotmail.com

2 Рад је урађен у оквиру пројекта 178028: *Материјална и духовна култура Косова и Метохије*, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

песник своју поезију довео у велику зависност од образованог читаоца, и не слутећи да је тиме изрекао најадекватнији суд о себи и свом песништву, и да је таквом констатацијом – и пре самог Данила Киша – афирмисао његов експлицитни став да, када је у питању песништво (у ширем значењу), није важан број, мноштво читалаца, већ нешто друго – духовно сродство читаоца с писцем, ученост или интелектуална способност читаоца „да осјети тајну пишчевог дара, али да ухвати писца 'на дремежу', или да наслути оно што је недоречено у тексту, да 'допише' текст, а да при томе не изневери писца“ и да „може осјетити и уочити интертекстуалне везе и духовне сродности међу дјелима и писцима свјетске књижевности...“³ Павловићева поезија, која је сва од интелектуалних и симболичких набоја, која је исход умножених пројекција стооког песника (како су га назвали књижевни критичари), односно свевидећег ока, носи управо такву зависност и призива таквог читаоца, нажалост, тако ретког у овом времену.

Миодраг Павловић је својом поезијом револуционарних домета на песничком плану одбацио све што је у дотадашњој поезији било екстатично, панегиричко, па и по цену да буде сведено на банализацију и поништено као уметнички чин, без изгледа на трајање. Песник је одбацио све што је било индиферентно спрам егзистенцијалних удеса и страхова, што је настајало без снаге и воље да, износећи грч и ужас новог времена, тежи преображавању света и уметничке речи у њему. Устао је против мистификације живота, свега онога што се одвија на општој стази и што је плитко и песнички непродуктивно. Он је био за нови квалитет певања, који подразумева што интензивније, комплексније и луцидније сагледавање проблема, за искрено и истином обојено певање у песми, тј. за интелектуализацију песминог простора, јер песма није само афективно бојење, нити само сливање утисака; она је интензивно и луцидно промишљање на бази фиксираних утисака. Павловић се залагао за песништво са богатством подтекста, за вишезначност у песми и отвореност певања према свету.

Када говоримо о песништву Миодрага Павловића неопходно је указати на његов есеј „Модерност данас“, у коме он излаже своју поетику. Модерност је, на име, за њега увек била нешто „друго“. То је појачање односа према времену, не подлагање захтевима канона, нити захтевима једне псеудостваралачке деструкције форме, језика, израза. Потребним сматра интензивније и комплексније сагледавање проблема који се стално отварају, дају нове подстицаје у стваралаштву, нуде нову и друкчију акустику. Одбија упрошћеност која може да значи укидање стваралачког субјекта. Такође сматра да треба прихватити привременост наших знања и живети у уверењу да се књижевним делањем некуд стиже, и да се ради на сталном мењању формуле човека, која је у свакој нашој речи и гесту, дакле, у нашој заједничкој моћи да је кваримо, поправљамо, оплемењујемо.

Борислав Михајловић Михиз је за Павловићеву поезију рекао да је то поезија атмосфере далеких асоцијација и елиптичних фигура. То је асоцијативна поезија, без лиризма у класичном смислу. Она је превасходно интелектуална и мисаона, модерна и аутентична, снажна, смела у садржини и изразу и снажну, зrelu мисао ставља поред бесмисла, који је прецизно темпиран на један утисак и једну асоцијацију.

Павловић као песник новог сензибилитета, не прихвата стање канонизоване свести, не прихвата једнообразну, упрошћену песничку визију друштва-

3 Д. Киш у интерпретацији Јована Делића. Видети: *Данило Киш о читаоцу*, „Овдје“ (Подгорица), март–април 1993, 37–38.

не стварности која, судећи по присутним песничким темама, тежи неутралном прилазу и идеализовању новостворене датости, у којој песник не иде толико за унутрашњим импулсима колико за диктатом споља. Дубоко свестан да поезија живи од кретања, промена и идења напред, а видећи у постојећој поезији само стагнацију, Миодраг Павловић, наизглед тих и повучен а у суштини непомирљив бунтовник, наступа са жељом индивидуалисте да речју, сликом, тоном и богатим подтекстом мења поетски простор. Песник је устао против свега оног што је било индиферентно спрам егзистенцијалних удеса и страхова; устао је против мистификације живота. Он је поборник новог квалитета певања, који подразумева што интензивније, комплексније и луцидније сагледавање проблема. Био је не само за нови квалитет живљења већ и за ново певање, тј. за интелектуализацију песминог простора. Јер, песма није само сливање утисака, она је и промишљање, интензивно и луцидно, на бази фиксираних утисака. Залаже се за богатство подтекста, за вишезначност у песми и отвореност певања према свету. Павловић сматра да је човеково бављење поезијом увек у функцији оплемењивања бића, и увек са уверењем да се преко ње негде стиже и да се, захваљујући њој и књижевним деловањем уопште, може непрестано мењати формула човека. А то се може са мисленом пуноћом песме, са њеним скривеним смислом који се отелотворује увек на нов и непоновљив начин. Имперетив песника је да нема места упрошћености у поезији.

Поезија Миодрага Павловића је ерудитна и интелектуалистичка са наглашеном филозофском нотом. Зато уме да буде загонетна, тамна и херметична. То је последица наглашене мисаоности и филозофских наслага, спајања неспојивих појмова, мутних метафора, неуобичајених поетских слика, особене синтаксе. Све то чини да читаоци различито примају поруке његове поезије, у овом случају поруке песме „Реквијем“. То је једна од највреднијих песама Миодрага Павловића. У композицији песме песник је употребио контрастни поступак, а стихови носе дубоке мисаоне поуке. Живот и смрт су се сусрели у песми као два супротстављена феномена људске егзистенције и два супротстављена мотива лирског певања и поетске рефлексije. Живот је представљен као позориште, а човек и смрт су учесници представе. У раду одговарамо на питања: 1. Шта садрже песничке слике? 2. Какво је њихово симболичко значење? 3. Потврђује ли ова песма Павловићев хуманизам? 4. У каквом су односу смех и смрт као две поетске рефлексije у песми?

Досадашња књижевна критика мотив смрти извучила је као окосницу, као стожерну тачку целокупног његовог песништва и његове поетике. Међутим, Јован Деретић у „Историји српске књижевности“ наводи да се у Павловићевом песничком приступу појављују елементи хумора, сатире (Деретић 2004: 642), што песма „Реквијем“ и показује. Мотиви смрти и смеха, на први поглед две супротне поетске рефлексije овде су постали убедљив оквир за широке песничке распоне у којима се међусобно дозивају, чак једни у другима огледају. Пре тога морамо се дотаћи теме хумора, односно смеха у песми „Реквијем“ Миодрага Павловића. Колико нам је познато ова тема до сада није у великој мери разматрана. На ову песму указао је Часлав Ђорђевић у књизи „Песничко свевидеће око“, али са сасвим другачијег аспекта. Следећи став Миодрага Павловића да мудрост поезије јесте у томе да развија безбројне могућности и да подвлачи своја ограничења, са задовољством смо приступили решавању постављеног задатка.

Место хумора (смеха) у људском животу је непобитно и представља велику тему културе, али он није често и предмет научних истраживања. По дефи-

ницији хумор је психичка диспозиција (стваралачка и пријемна) која дозвољава да се изразе разне појаве живота и уметности у категоријама комичности. Хумор може бити и способност откривања смешних или апсурдних елемената у идејама, ситуацијама, догађајима и поступцима или исмејавање у озбиљном облику, ради увесељавања. Смисао за хумор у односу на једног човека значи интелигенцију и специфично перципирање стварности, таленат за опажање контраста или специфичности у неподвижним ситуацијама. Хумор захтева ситуацију међуљудске комуникације. У књижевном делу ова комуникација постоји између аутора/песника и читаоца.

Сатира својим подсмехом на подругљив и духовит начин критикује, опомиње и кажњава. Док хумористички смех својом ведрином забавља, ослобађа и растерећује, сатирички смех својом јеткошћу и горчином ангажује, покреће и обавезује. Она неку деформисану друштвену појаву, менталну и моралну изобличеност пренаглашава до те мере да она постане очигледна свима. Насупрот директној и агресивној критичкој оштрини ивективе, смешотворно дејство фигура пренесеног значења проистиче из семантичке двосмислености, слутњи и наговештаја, проистеклих из неподударности изговореног и мишљеног, а може га разумети само онај који је способан да у томе препозна стварносни контекст. За комичне алузије тачно је речено да су по својој природи 'прелазне' између оног што је изричито речено и оног што се подразумева, оног што сасвим гласно каже и оног што се шапуће. Отуда алузивни смех и произилази из привидног неразумевања и наивности, а прећутног наслућивања и схватања поруке. Сатиричка алузија у својој семантичкој основи садржи жељу да се на дискретан начин исмеје нека појава и друштвена неправилност.

Павловић је песник који гради један особен, препознатљив и омамљив поетски свет, заснивајући га на сугестивној фигуративности, снажној асоцијативности и мудрим језичким одабирима. Поједине његове песме су везане за прецизно одређене инспирацијске изазове, па и за непосредне објекте претворене у метафоре, неспутано кретање по широкој скали тема и мотива, уз непрекидно сједињавање личног, националног и универзалног. То је једна од главних константи његовог песничког деловања и зрачења.

Појава књиге „87 песама“ изазвала је лавину реаговања, оштре расправе у новинама и на трибинама, јер је доносила нешто што је било ново и непознато у нашој поезији како на формалном тако и на семантичком плану. Као таква, она ће дати смер новом доживљају света, указати на поетику која почиње да покреће чуђење, питања и дилеме о смислености певања. Све се то дешавало због тога што су Павловићеве песме, грађене на сликама опорим и шокантним, биле атак на укус целог једног времена и прави израз послератне модерности. У књизи „87 песама“ Миодраг Павловић је најодлучнији поборник модерног, изазован у односу на владајући укус и стил. Својим стваралаштвом тражио је могућности излаза пред разарањем света, конкретно у песми „Реквијем“ кроз смех и сатиру. Судбина људског друштва дата је у напетости између два супротна пола, изгубљене ведрине и спокојства и растројства и дехуманизације савременог света.

Дакле, сада ћемо се приближити Павловићевој песми „Реквијем“. У песми „Реквијем“ Миодраг Павловић предочава природу двојства сваког бића: трагичну и комичну, као две аксиолошке категорије. Том двојству у бићу аналогно је и двојство у датом свету, у коме доминирају два космогонијска принципа: један делатан и други деструктиван. Први је позитиван, а други негативан и склон етичком паду. Песник говори о негативном принципу као преминацији над оним

што је благодатно, а посебно о идеолошкој посувраћености која у први план истаура логику десакрализације бића и простора.

Ради лакшег праћења анализе, наводимо песму у целини:

РЕКВИЈЕМ

Овога пута
Умро је неко близу

Реквијем
У сивом парку
Под затвореним небом

Жене су пошле за мртвим телом
Смрт је остала у празној соби
И спустила завесу

Осетите
Свет је постао лакши за један људски мозак

Пријатна тишина после ручка
Босоног дечак седи на капији
И једе грожђе

Зар ико остане веран
Ономе што изгуби
Не журите се са смрћу
Нико на никог не личи
Синовии мисле на играчке

И не опраштајте се при одласку
То је смешно
И погрдно

Прво питање на које одговарамо је: шта садрже песничке слике? Приликом првог читања лако уочавамо да је смрт доминантна тема у песми. Али, ова песма је загонетна и херметична, а херметизам је опште место модерне поезије (Башчаревић 2006: 114), тако да песме модерних песника морамо читати на начин који је суштински другачији од начина на који смо читали песме песника ранијег периода (Марино 1997: 107), па и песму „Реквијем“. Она нас позива на читање више пута. Након сваког поновног читања откривамо скривене смислове које нисмо могли одмах уочити. Један од таквих је феномен смеха и сатире, који се јавио као супротстављени феномен људске егзистенције и супротстављени мотив лирског певања и поетске рефлексije.

Трагајући за одговором на питање: шта садрже песничке слике, одмах ћемо се задржати на самом наслову. Реквијем је реч латинског порекла и значи мир, спокој. Тако, наслов песме ствара песничку слику смрти, свечане тишине и молитве.

Песничка слика у првој стофи открива отуђеног човека у друштву које нема слуха за појединачне судбине. Смрт која се догодила није изазвала ничију пажњу, јер је покојник остао анониман и невредан за средину. Том анонимном покојнику држи се реквијем „у сивим парку/под отвореним небом“. Сивило и затвореност неба у складу су са предоченом ситуацијом. Синтагма „затворено небо“ ос-

тавља могућност за тумачење симболичког значења, које је наш други постављени проблем. Небо је тмурно, ништа се на њему не може видети. То је природни склад емотивне ситуације и околине. Оно је затворено за покојникову душу. Покојников свет сада је само ковчег.

Трећа строфа носи слику егзистенцијалног света:

„Жене су пошле за мртвим телом
Смрт је остала у празној соби
И спустила завесу“

Овде је живот представљен као позориште, а човек и смрт су њени учесници. Смрт је победник. Човек је мртав. Од њега је остало само мртво тело које је предмет пажње, односно, спровода. Лирско казивање о покојнику завршава се позивом на разумевање и саосећање: „Осетите/свет је постао лакши/за један људски мозак“. Човечанство је сиромашније за једно људско биће – тај недостатак, тај губитак нема замену. Свака смрт је губитак за човечанство. После овог апела за саосећање и разумевање, нагло се мења и визура и мисаони ток певања. То се огледа у петој строфи:

„Пријатна тишина после ручка
Босоног дечак седи на капији
И једе грожђе“

Ова песничка слика делује гротескно и апсурдно у контексту лирске приче о смрти и нестајању. Као да је све заборављено: и смрт и спровод. Стих: „Пријатна тишина после ручка“ – снажно одудара од претходних слика, делује грубо и немилосрдно. Док је некоме служено опело, други су мирно ручали и уживали у пријатној тишини. Грубост овог стиха ублажава слика босоног дечака који седи на капији и једе грожђе. Грожђе је симбол за невиност, чистоту и неисквареност дечје душе. Босоноги дечак је контраст ковчегу, спроводу и смрти. На његовој страни су живот, морална чистота и будућност. Слика дечака указује на ток живота који непрекидно траје и не може да се прекине, јер живот одолева смрти сталним обнављањем.

Шеста строфа почиње питањем: „Зар ико остане веран/ономе што изгуби“. У овом питању скривен је израз прекора због брзог заборављања, јер је свака смрт губитак. Стихови:

„Не журите са смрћу
Нико на никог не личи
Синови мисле на играчке“

су истовремено парадоксални и истинити. За смрћу нико не хита, а синови који мисле на играчке још су деца која знају само за играчке и нису спремни да дубоко доживе туђу смрт.

Песма „Реквијем“ је реакција на дехуманизовано друштво и отуђеног човека, што је уједно и одговор на треће питање са почетка реферата. Људско друштво доживљено је као шума проклетства, зла, немилосрђа, смрти, неразумевања и равнодушности. Човек је толико окренут себи и својим проблемима да је заборавио на друге. Слика дехуманизованог друштва је поразна, а песник се у скривеном слоју песме смехом бори против тога. Скривени песнички слој једва да се наслућује у последњој строфи. Он се поистовећује са иронијом у стиховима: „И не опраштајте се при одласку/то је смешно/и погрдно“. На овом месту пес-

ник позива хумор као помоћно средство којим изражава хуманистички протест. Сатирични смех, на овом месту у песми је позив на освешћење и отрежњење, јер опраштати се при одласку на други свет значи заувек заборавити, а песник се против заборава бори. Он заговара љубав, разумевање и саосећање, јер сматра да су то урођена својства људског бића. Без тих својстава нема човека. Ако тога нема, онда се људско друштво претвара у шуму проклетства. У композицији песме песник је успешно употребио контрастни поступак, који је везан за однос смрти и смеха. Смрт и смех, две наизглед супротстављене поетске рефлексије својим укрштајем донеле су дубоко мисаону поуку о хуманизму, који је у стваралаштву овог песника оригиналан и завређује да понесе придев павловићевски.

С правом је запажено да се у темељима смеха и сатире налази чинилац рефлексије, дакле, став који инспирише филозофско мишљење. Миодраг Павловић је у последњој строфи вешто применио концепт смеха и сатире као појединачни песнички смисао и као крајњи смисао. Он је послао сигнала смеха, представио ситуацијску сатиру, створио дистанцу смеха. Њему сатирични ефекат није стран. У свим видовима у којима се јавља, а највише у сатиричном у коме се сагледава људска позиција у космосу и људска смртност – смех је незаобилазан и суштински важан елемент у овој Павловићевој песми и један од битних кључева за разумевање његове песме. Смех се у овој песми јавља као други пол трагичне релативности људског постојања.

Наш песник – о коме се говорило а и данас пише као о лиричару који је, интелектуализујући поезију у највишем степену више окренут историјским и цивилизацијским понорима неголи времену у коме јесте – показао се (што је и ово наше ишчитавање у новом правцу и потврдило) као стваралац који у широком луку и врло интензивно промишља текући живот. Он га доживљава као маскараду; на њега гледа као на позориште апсурда у коме се све хаотизује, па наша егзистенција остаје без смисленог тока. Тако разочаран не може а да не буде сатиричан. Он ће опсесивно ношен етиком хуманисте указати на кризу морала, знања и духовни раскол.

Кроз наведене примере из песме „Реквијем“ показали смо да се код Павловића могу уочити све опште особине карактеристичне за релацију озбиљно–смешно са наглашеним филозофско-идејним циљем: стварањем изузетних ситуација ради тражења, провоцирања и проверавања истине, током чега се претресају фундаментални филозофски проблеми.

Литература

- Башчаревић 2006: С. Башчаревић, Семантичке компоненте у песми „Камен“ Бранка Миљковића, *Свеске*, бр. 82, Панчево, 114–118.
- Грбић 1960: Д. Грбић, Поезија револта и слома, *Савременик*, VI/9, Београд, 167–175.
- Деретић 2004: Ј. Деретић, *Историја српске књижевности*, Београд: Просвета.
- Ђорђевић 1974: Ч. Ђорђевић, *Миодраг Павловић песник хуманистичке етике*, Крагујевац: Светлост.
- Ђорђевић 1997: Ч. Ђорђевић, *Песниково сведочење око*, Београд: Просвета.
- Кант 1976: И. Кант, *Критика чистог ума*, Београд: БИГЗ.
- Кордић 1976: Р. Кордић, *Говор с дана*, Београд: Вук Караџић.
- Поповић 1985: Б. А. Поповић, *Епски расјони Миодрага Павловића*, Београд: Графос.

- Коцић 1996: З. Коцић, *Рђанска светила*, Ниш: Просвета.
- Марино 1997: А. Марино, *Модерно, модернизам, модерност*, Београд: Народна књига.
- Павловић 2002: М. Павловић, *Поетика модерног*, Нова Пазова: Бонард.
- Радосављевић 1997: З. Радосављевић, Појам времена у Хегеловој филозофији, *Theoria*, бр. 1, Београд, 29–63.
- Солар 1971: М. Солар, *Пићања поетике*, Загреб: Школска књига.
- Тодоров 1986: Ц. Тодоров, *Поетика*, Београд: Филип Вишњић.
- Шлегел 1992: Ф. Шлегел, *Разговор о поезији*, Београд: Рад.

TWO POETIC REFLECTIONS IN MIODRAG PAVLOVIĆ'S "REQUIEM"

Summary

Poetry of Miodrag Pavlović is erudite and intellectual with a highly pronounced philosophical note. It can, therefore, be mysterious, dark and hermetic. This is due to pronounced thoughtfulness and philosophical layers, connections between disparate concepts, blurred metaphors, unusual poetic images, especially in syntax. All this leads the readers to receive the messages of his poetry differently, in this case related to the poem "Requiem". It is one of the most precious poems of Miodrag Pavlović. In the composition of the poem the poet has used the method of contrast, and the verses carry deep lessons of thought. Life and death are encountered in the poem as two opposing phenomena of human existence and as two opposing motives of lyrical singing and poetic reflection. Life is presented as a theater, where the man and death participate in the show. In this paper we provide an answer to the following questions: 1. What do the poetic images contain? 2. What is their symbolic meaning? 3. Does this poem confirm Pavlović's humanism? 4. What is the relation between the laughter and death as two poetic reflections in the poem? It has rightly been observed that the foundations of laughter and satire are a factor of reflection, that is, an attitude that inspires philosophical thinking. In the last stanza Miodrag Pavlović skillfully applied the concept of laughter and satire in the individual poetic sense, as the ultimate meaning. He sent signals of laughter, presented situational satire, created laughter at a distance. He is no stranger to satirical effect. In all the modes in which it occurs, and most of the satirical ones, it is perceived in light of the human status in the cosmos and human mortality. Laughter is an inevitable and essential element in this Pavlović's poem and one of the essential keys to understanding his poems. Laughter in this poem occurs as the second half of the tragic relativity of human existence.

Key words. M. Pavlović, "Requiem", death, laughter, satire

Snežana S. Bašćaršević

Софија КАЛЕЗИЋ ЂУРИЧКОВИЋ

Подгорица

КРИТИКА САВРЕМЕНОГ ДРУШТВА У РОМАНИМА БОГДАНА ШЕКЛЕРА

Богдан Шеклер (Котор 1936–1999), љекар и књижевник, писао је приповијетке и романе, а дјела су му превеђена на више страних језика. Објавио је збирке приповједака *Незнабошци* (1971), *Сестире и браћа* (1974), *Гроб у Кални* (1980), *Лешеће камење* (1980), *Тестиамени* (1983), *Мешро за брда* (1988) и романе *Сами смо криви* (1973), *Вјечна кућа* (1975), *Тврди синови* (1978), *Случај се догодио* (1981), *Пустиа маса* (1988), *Божовићева рука* (1990), *Тема са запада* (1994), *Кели Јуџман* (1996) и *Једна душа* (1999). Шеклер је припадао кругу писаца који су се окретали савременом тренутку и ближој прошлости, те који су у односу на минуло вријеме успјешно успостављали критичку дистанцу, остварујући сугестивне амбијенталне представе.

Након сусрета са непознатим крајевима и људима, древним источним и другим културама, Шеклер је измијенио начин писања и размишљања. Другачији приступ у описивању животних ситуација, атмосфере, мотивацији ликова и нарацији код овог приповједача почиње појавом његових путописних проза, обликованих бриљантним стилем и језиком – *Дамбо*, *Африко* (1976) и *То сам видио* (1986). Као члан експедиције од Крагујевца до Килиманџара, у звању љекара и извјештача, он се 1975. године налазио на путу по Африци. У његовом путописима читалац се може срести са инвентивно забиљеженим описима Нила, Луксора, пирамида, Долине краљева, Судана, Најробија и других историјских локалитета. Пустиња, филозофија номада и суданских црнаца отварали су му видике тужне судбине урбаних насеобина, па је одатле потиче гледиште у различитим варијететима експонирано у његовим романима – да градови представљају облик робовласничког система осмишљеног на савремен начин.

Ључне ријечи: критика, традиција, село, град, здравље, отуђеност, дезоријентисаност

У богатој традицији црногорске литературе, Богдан Шеклер већ својом првом приповједном збирком *Незнабошци* започиње својеврсну умјетничку авантуру, својствену ствараоцима од правог дара. „Незнабошци“ су људи новог времена који су раскрстили с божанствима и магијским представама, пролазећи кроз људска и друштвена искушења, до простора самопотврђивања и неке врсте катарзе. Публиковањем збирки приповједака *Сестире и браћа*, *Гроб у Кални*, *Лешеће камење*, *Тестиамени* и *Мешро за брда* одређене су временско-просторне координате свијета Шеклерових краћих прозних остварења. Поузданијем познаваоцу његових књига неће измаћи из вида тематско-мотивска блискост између назначених збирки приповједака и романа, као и јединственом литерарном обликовању бројних егзистенцијалних питања. Ипак, природа романа и његова отворена структура писцу су пружиле више могућности за шири контекст формулисања датих проблема, него што су му то дозвољавале жанровске одлике приповјетке.

Тематика романа *Сами смо криви* готово је искључиво окренута појавама и проблемима осамдесетих година XX вијека. Мирослав Ђуровић је примијетио да по локацији радње, новинару као главном јунаку и проблемима обухваћеним дјелом, овај роман подсећа на Дошљаке рано преминулог српског писца Милу-

тина Ускоковића. У остварењу су нашле мјеста поратне године, школовање у сиромаштву, рефлекси ломова и преображаја које доживљава човјек тадашњег савременог друштва, као и различите визије будућности којима неспремно стреми. И поред тога што су као главна мотивска чворишта у Шеклеровом првом остварењу третирани природа и љубав, не би се могло рећи да је у питању љубавни роман. Ово дјело носи поруку о борби као основном услову опстанка, релативности победа и ломова, среће и несреће за коју смо сами криви јер смо „ковачи своје среће и кривци властитог пораза“ (Шеклер 1978 : 37).

Дјелове романа у којима писац умјетнички пада, а које карактеришу сувише лаки дијалози и не много занимљиви исјечци из свакодневице, аутор надокнађује списатељском ненаметљивошћу и топлином. У контексту послеријатног доба, оптерећеног немаштином у сваком погледу, писац приказује генерацију која се тешко пробијала кроз живот и још теже афирмисала. Јунак Шеклерове прозе тешко се сналази у великом граду, док се на селу осјећа слободним и виталним. Роман *Сами смо криви*, попут већег дијела наративних остварења која долазе након њега, може се убројити у аутобиографска дјела. Стога је готово истовјетно говорити о Богдану Шеклеру и његовом јунаку Белом Тисовићу, студенту медицине и новинару јер су они једно лице, настало из убедљивог транспонована животне у умјетничку стварност. Љубав представља мотивско подручје које је у овом дјелу ослобођено свих табуа, те на мјестима посвећеним страсти Шеклер пише једноставно и јасно, додајући хуману ноту, понекад инклинирајући натуралистичком приказивању.

У једном од црногорских крајева у којем су промјене биле толико нагле да многи нијесу успјели да се снађу, збива се драма породице чијом се судбином Шеклер бави у роману Вјечна кућа. По лајт-мотивима ово остварење може донекле подсјећати на Лалићев роман *Прамен шаме*, са том разликом што Шеклер описује повијест дјецe, док Лалић пише о удесу очевa. На странама своје књиге аутор приказује црногорску Вандеју, заправо један пашалук који се јавља под именом Лазаргоре и села Тмор, којим доминира породица Смрчевић. Приповједачким ритмом и употријебљеним вокабуларом, писац у овом дјелу примјењује модел епски интониране, широко вођене и успорене нарације. Један од основних мотива овог романа јесте промјена, која иронизује представу о „вјечној кући“ Смрчевића. Дату промјену је омогућио тријумф револуције, али су је покренуле и унутрашње противурјечности Вандеје, између богатих и сиромашних, старих и младих, прошлости и будућности. Патријархалне врлине су увенуле у старом свијету, но док закорачују у нови свијет, млади Тморани се заплићу у коров древних порока и савремених зала.

И поред тога што се Бели Тисовић као главни јунак „провлачи” и кроз његов други роман, предметни ниво овог дјела се не би могао свести само на историју једне породице у одређеном периоду јер је у њему дата слика конкретног краја у временском распону од преко двадесет година. По суду Радојице Таутовића и поред тога што се овај свијет надовезује на модерни мотивски и амбијентално, он представља цјелину за себе у којој су дошле до изражаја најбоље одлике Шеклеровог прозног израза. Осим тога, овај роман је открио сакривене потенцијалне могућности писца за нови, свеобухватнији захват савременог темата. Аутор је приликом обликовања дјела користио хроничарски рукопис, а мјешовити стилови помогли су да се на што богатији начин оформи сужејна основа дјела.

У неким случајевима Шеклер је више окренут завичајном амбијенту, док у другима, као у роману *Тврди синови*, настоји да уобличи причу која има шири и

општији карактер. Предметна основа овог дјела јесте проблем и појава емиграције. За разлику од других писаца који су романескно обрађивали сличну тематику, Шеклера емиграција занима у једном специфичном облику. Како сам писац каже у уводном дијелу романа, односно његов јунак Тврди: „Послије револуције из земље су бјежали контрареволуционари, све до 1948. Тада су бјежали информбировци, а послије њих бјежали смо ми“ (Шеклер 1978: 78). Тај такозвани „трећи талас емиграције“ карактеристичан је педесетих година у скоро свим европским земљама, а протагонисти овако обликоване фабуле су изразито млади људи. Историјски гледано, није у питању ни политичка ни економска емиграција, већ покрет младих који су, са осјећањем потребе за превазилажењем егзистенцијалне стијешњености, прелазили границе својих земаља.

Животна сторија јунака Тврдог, испричана комбиновањем исповиједног поступка и нарације приповједача посједује сва обиљежја типичног странствовања по свијету, у условима упућености искључиво на властито биће. Карактер те савремене одисеје одређен је њеном мотивацијом, експлицитно представљеном поступцима главног јунака. Деветнаестогодишњег младића Тврдог, који прецизно не зна шта хоће, али зна шта неће, послије неколико покушаја да пређе границу пут одводи у емигрантске логоре Италије, да би послије много перипетија, мука и патњи, а такође и послије много година, неочекивано доспио до далеке Аустралије. На том вијугавом, чудном и непредвидљивом путу, Шеклеров јунак ће доживјети низ жестоких искушења, проћи „сциле и харибде“ живота, прихватити се послова о којима није ни сањао да постоје. Сан о потреби да се отисне у свијет, да се развију оквири, преобратиће се у сурову стварност која ће га очеличити, али му истовремено и разбити све илузије.

На маргинама те интимне и интензивне људске драме казују се обриси земаљских путева, премрежених сјенкама и аветима другачијих типова емиграције. Главни јунак романа се свјесно дистанцира од разних етички дезоријентисаних егзистенција, успијевајући да одржи морални интегритет личности. Увјерљивост читаве приче, писац укрепује укључивањем читавог низа аутентичних детаља из привредног, културног и спортског живота педесетих и шездесетих година XX вијека. Након двадесет година јунакових неспоразума са околином, релативни успјеси које постиже на осталим плановима (рад, љубав, породица) блиједе у контексту осјећања горчине и промашености, нестају у сјенци трагизма и сазнања да је младост прохујала, а са њом вриједности и љепоте за којима је жудио, а није успио да их досегне. Значење романа се на тај начин проширује од политичко-социјалног нивоа до егзистенцијалне вертикале. Роман се завршава у духу почетног поглавља призором главног јунака, сада већ четрдесетогодишњака, који ни након друге посјете својој земљи није начисто са властитим идентитетом: ко је он, шта хоће и којом стазом ће наставити. Посматран у домену унутрашње структуре и мотивске динамичности, дјело *Тврди синови* посједује карактеристике егзистенцијалистичког и авантуристичког романа.

У остварењу *Случај се догодио* аутор анализира окове свијести интелектуалаца у модерном и отуђеном мегалополису. Писац приказује оца младе породице, љекара и друштвеног радника који живи у насељу солитера, зазидан у челику и бетону, упућеног на изолацију и свијет у себи. Интелектуалац Бели Тисовић сав је у размирицама са собом и другима, растрзан у себи, док је око њега је представљена друштвена машинерија која намеће своје законитости. Оне се у првом реду испољавају у систему власти и примјени бројних бирократских форми које дехуманизују човјека. У овом дјелу писац је испољио критичко виђење позиције

савременог човјека који се стално налази у стресу, страху да се неке не замјери и да непромишљено не дирне у бирократски осињак. Тако растргнут, јунак нема времена за околину и дом, васпитање дјеце и љубав према њима. Оптерећен бројним формалним видовима живота, савремени човјек је душевно распулћен, нервозан, апатичан и неуротичан.

„Истина, Шеклеров роман је мало пренапрегнут“, на проблеме мотивације у дјелу критички се осврће Миливоје Марковић, „има у њему исувише материјала из свакидашње наше оурске и самоуправљачке праксе, ишао је у ширину, настојао да у унутрашње слојеве романа увуче све ситуације и видове у којима се данашњи човек може наћи и испољавати, али о једној ствари није довољно водио рачуна - он је свог јунака убацивао у тако сложене ситуације да би свака била довољна за роман. Да је мудрије пробрао збивања, у његовом роману било би више изражајних протока... Шеклер је, изгледа, намерно оптеретио свог јунака јер је желео да покаже како савременог човека сурово меље захуктала бирократска машинерија“. Пишчева визија савремене цивилизације је апокалиптична и песимистичка, а ова књига представља критику тако осмишљеног друштва. Град, склопом различитих околности неповољних по човјека, по ауторовом осјећању убија у њему идентитет, претварјући га у анонимну јединку.

„Као што се често дешава, Шеклер је у овом остварењу најјачи тамо гдје су му амбиције биле понајмање“, о квалитетима и слабостима овог романа пише Стеван Кордић. „Тамо гдје је хтио много, писац се понајвише спотицао и најмање успијевао. У тренуцима без великих амбиција, када је само говорио о паклу града, Шеклер је успијевао да досегне изузетно снажне странице. У тренуцима када је доносио пресуде, када се немилосрдно обарао на себи страни, писац је несумњиво падао“. У наставку текста Кордић конкретизује једностраност и необавијештеност ставова главног јунака када је ријеч о феноменима какве представљају размишљања о рок музици или хомосексуалности.

Јунака Белог Тисовића писац провлачи и кроз своје наредно остварење *Пуста маса*, умјетнички реализованог у знатно другачијем виду. С обзиром да је овом дјелу наративни модел измијењен у односу на претходни роман, свезнајући приповједач замијењен је модернијим и савременијим облицима казивања. Романескна стварност метафорично је постављена, па се отуда ова проза приближава појмовном, есејистичко-филозофском третирању стварности. Ријеч је о размишљањима хуманисте и љекара о појединим универзалним цивилизацијским, етичким и егзистенцијалним питањима XX вијека. Песимистично интонирана разматрања о човјековом животу у великим градовима, алијенираности урбаних средина у оквиру које се све завјерило против људског достојанства и осјећајности неке су од тема ове књиге. У дубљим слојевима дјела препознатљив је социјално-историјски контекст који кореспондира са пишчевом стварношћу, друштвеним и политичким односима. У овом дјелу писац се експонира као посматрач, критички се односећи према заједници која од појединца ствара „пусту масу“, безличну фигуру моделовану према лику актуелне идеологије.

У овој сатиричној прози умјетнички реализована слика свијета је упечатљива и приказана у масовним сценама за чије обликовање је писац прави мајстор. „Шеклер мотивима прилази озбиљно, он их узима из непосредног живота“, Душан Костић изриче критички суд о наративном поступку овог књижевника, „његов реализам је продубљена модерна слика савременог живота. Шеклер није љубитељ испразног експериментисања и помодарства, он се не умиљава пролазним укусима, него поштено захвата од непосредне свакидашњице својим

изоштреним опсервацијама и богато разуђеном имагинацијом“. Стога ово остварење чини психо-исповијест која прераста у социолошку, психолошку и медицинску студију посвећену савременој цивилизацији, градовима који обезличавају индивидуу, фаталном одвајању људске врсте од природе, духовној пустоши коју рађају челик, бетон и компјутери, те манипулацијама са човјековом срећом и судбином. Стога роман *Пуста маса* прераста у есејистичко-мисаону прозу у којој су третирани горући проблеми савремене цивилизације, односно човјека који живи у њој. Као и у претходним романима, двоструко загађење – еколошко и духовно – неке су од тема овога дјела, док град остаје проклетство, удес модерног човјека, његов дантеовски пакао.

Посматрано са жанровског аспекта, остварење *Божовићева рука* могло би се ситуирати у оквиру документарног романа. На страницама ове књиге писац се залаже за смјелије, неконвенционалније истраживачке подухвате у борби против болести, као и за човјечнији однос према болесницима, наговјештавајући хуманом поетском визуром контуре медицине каква ће, по његовом вјеровању, настати у 21. вијеку. У средишту ауторског интересовања је необична личност исцјелитеља и истраживача Неђа Божовића и његово дјело – течност којом сузбија опаку болест и отклања њене трагове. Главни јунак пати заједно са својим болесницима и радује се с њима, идентификујући се са њиховом борбом, окружен повјерењем, али и неразумијевањем околине. Овако конципирану романескну грађу аутор је поткрепљивао документационим материјалом (сусрети са Божовићевим пацијентима, њихова писма, медицинска документација), сјенчећи текст мјестимично сликовитим лирским секвенцама и маштовитим излетима на граници сна и јаве.

Кључна идеја овога дјела јесте мисао о човјековој борби да оствари немогуће, да ослањајући се на природу и антејску снагу коју нуди завичајна земља досегне највише животне вриједности. На прагу властитог медицинског открића, Шеклеров јунак налази се спутан параграфима и административним препрекама, суочен са неразумијевањем званичних ауторитета, у сукобу са догматским методама лијечења. Тиме јунак стиче донкихотовски ореол, добијајући прометејску црту жртве сопственог открића, бивајући на неки начин кажњен што је открио тајну, закорачивши у простор недоступан непосвећенима. У идејном слоју овог романа аутор покреће питање погубности интелектуалне затворености која би се могла назвати професионалним расизмом. Од љекара специјалиста за онкологију до свих осталих појединаца под заштитом дипломе, одбацује се помисао да би један самоуки видар могао излијечити канцер, па осим неизмјерне захвалности пацијената, главни јунак не добија никакво признање, а тајну о свом препарату односи са собом у гроб. Божовић тако доживљава судбину већине великих проналазача, људи који су мијењали свијет, али нијесу били схваћени и прихваћени у свом времену.

Књига *Тема са запада*, обликована полижанровским поступком, представља комбинацију расправе, есеја, полемике и наративне прозе. Шеклеров језик је богат и сочан, а реченица експресивна и пуна мелодије. У великом броју случајева он избјегава интерпункцијске знаке, што припада стилском обиљежју његове прозе који је специфичан и за поједине претходне романе. Достигнућа модерне цивилизације, од психоанализе и Фројда до феминизма – за овог писца чине дегенерисање праве људске природе. Лајт-мотив његових романа представља хуманистичка и моралистичка слика наше савремене, трагичне цивилизације, жи-

вота у њој и са њом, због чега је овај књижевник сврстан у представнике филозофске прозе у нашој новијој књижевности.

Актуелност дјела *Кели Јуцман* садржана је првенствено у свјежини и необраћености теме која је испровоцирала писца да урони у њу, али и читаоца да књигу не остави до епилога. Комбинујући разноврсне поступке, а досљедно се исказујући обликом ноншалантне говорне форме, Шеклер је написао занимљив роман, пун адекватних мотивационих механизма, како у структури нарације, тако и поступцима јунака. Душан Костић прозу овога писца доживљава као ону која се „хвата дубине душе и мрачних понора ума, фантазмагоричну, метафоричну и асоцијативну, а ипак разговјетну и питку, дату у уједначеном, захукталом стилу“ (Костић 1990: 217). Милован Витезовић убраја Шеклера у корпус љекара-писаца свих времена, у којем се по његовом мишљењу налазе Лаза Лазаревић, Јован Јовановић Змај и Миодраг Павловић: „Није случајно остала запамћена опаска пацијената овог умјетника: „Када је Шеклер у амбуланти, то није само здравствена, већ и културна институција“ (Витезовић 1990: 102).

И у завршној романрској фази, коју означава остварење *Једна душа*, Шеклер кроз исповијести својих јунака и описа њихових судбина исписује причу о људским тежњама за узлетом и неизбјежном суноврату, жудњи за слободом и сударима, који у облику дезилузионистичких механизма, казују да такве слободе нема. Мисаони правац који је у својим дјелима непролазне филозофске вриједности нагласио Његош – да је свијет „тирјан тирјанину“, а човек „једна сламка међу вихорове“, наставио је да се развија код свих каснијих аутентичних црногорских стваралаца, између осталих и код Богдана Шеклера. Шеклеров начин писања привидно је близак фактографији, фелџонистици, репортерском начину обликовања стварности, међутим – у питању је стваралачки поступак, начин естетског уобличавања прозе иза којег се крије особен „шеклеровски“ поетски сензибилитет, који еманира хуманизам, љепоту и људску топлину.

Извори:

Шеклер 1973: Шеклер, Богдан: *Сами смо криви*, Обод, Цетиње.

Шеклер 1975: Шеклер, Богдан: *Вјечна кућа*, Побједа, Титоград.

Шеклер 1978: Шеклер, Богдан: *Тврди синови*, Запис, Београд.

Шеклер 1981: Шеклер, Богдан: *Случај се догодио*, Запис, Београд.

Шеклер 1988: Шеклер, Богдан: *Пуста маса*, Универзитетска ријеч, Никшић, Нова књига, Београд.

Шеклер 1989: Шеклер, Богдан: *Божовићева рука*, Универзитетска ријеч, Никшић.

Шеклер 1991: Шеклер, Богдан: *Кели Јуцман*, Запис, Београд.

Литература:

Витезовић 1990: Витезовић, Милован: *Егзистенцијалистичка авантюра*, у: *Кришика о романима Богдана Шеклера*, Панпублик, Београд.

Ђуровић 1990: Ђуровић, Мирослав: *Борба као услов ојштанка*, у: *Кришика о романима Богдана Шеклера* (приредио Зоран Петровић), Панпублик, Београд.

Кордић 1990: Кордић, Стеван: *Пакао цивилизације, рај природе*, у: *Кришика о романима Богдана Шеклера*, Панпублик, Београд.

Костић 1988: Костић, Душан: *Велико, немилосредно сецирање*, поговор роману Богдана Шеклера: *Пуста маса*, Београд.

Марковић 1981: Марковић, Миливоје: *Огледало свакидашњице*, Вјесник, Загреб, 20. листопада.

Рацковић 2009: Рацковић, Никола: *Лексикон црногорске културе*, Друштво за очување црногорске културне баштине, Подгорица.

Таутовић 1970: Таутовић, Радојица: *Савремени црногорски писци (критички огледи)*, Обод, Цетиње.

A CRITIQUE OF MODERN SOCIETY IN BOGDAN ŠEKLER'S NOVELS

Summary

Bogdan Šekler (Kotor, 1936-1999), a physician and writer, wrote short stories and novels, and his works were translated into several foreign languages. He published collections of short stories: *Unbelievers* (1971), *Sisters and Brothers* (1974), *The Tomb in Kalna* (1980), *Flying Stones* (1980), *Testament* (1983), *Metro of the hill* (1988) and the novels *We are all Guilty* (1973), *Eternal house* (1975), *Tough sons* (1978), *The Case Took Place* (1981), *The Lonely Mass* (1988), *Božović's hand* (1990), *The theme from the west* (1994), *Kelly Judzman* (1996), *One soul* (1999). Šekler belonged to the circle of writers who turned to the moment in the present and the recent past, and who established a successful critical distance in relation to the past, creating suggestive, ambient imagery.

After the encounter with unfamiliar places and people, and the ancient Eastern and other cultures, Šekler changed the way of writing and thinking. A different approach in describing life situations, the atmosphere, the motivation of the characters and this writer's narration, began with his travelogue prose shaped by brilliant style and language – *Jumbo, Africa* (1976) and *I've seen that* (1986). As a member of the expedition from Kragujevac to Kilimanjaro, with the title of a doctor and reporter, in 1975. he was on his way to Africa. In his travel writings, the reader can find inventive descriptions of the Nile, Luxor, the Pyramids, Valley of the Kings, Sudan, Nairobi and other historical sites. The desert, the philosophy of nomads and Sudanese black people opened the horizons of the sad fate of urban settlements, so it is possible that from there came the view of different varieties exposed in his novels – that cities are a form of slavery system designed in a modern way.

Keywords: criticism, tradition, rural, urban, health, alienation, disorientation

Sophia Kalezić Durickovic

Миливоје В. МЛАЂЕНОВИЋ
Нови Саг

САТИРИЧНО ЗНАЧЕЊЕ ДРАМСКИХ БАЈКИ

У раду се истражује сатирички карактер драмских бајки, чија су главна обележја хумор и комика. Сатирично значење драмских бајки постиже се најчешће иронијом и пародијом. Анализа, најпре, обухвата драме за децу Александра Поповића. Радњу бајки о Црвенкапи, Снежани и седам патуљака и Пепељуги, Поповић је сместио у урбану средину служећи се иронијом и пародијом. Иако писане за децу, ове драме су на семантичком плану сатира о менталитету: подсмех сплеткарењу, протекцији, непотизму, сујети, помодарству, похлепи, снобизму. У раду ће се анализирати и сатиричко дејство драмских дела за децу Љубивоја Ршумовића и Игора Бојовића.

Кључне речи. хумор, иронија, пародија, интертекстуалност, драма за децу, бајка

Ако се за полазиште узме једна од дефиниција сатире, а којом се тврди да сатира означава комад у стиховима у којем „аутор напада пороке и смешне стране свог времена” (*Leksika moderne i savremene drame 2009: 10*), онда се у значајном делу драмских комада за децу може установити сатирички карактер. Велики број комада за децу написан је у стиховима и, углавном, јесу сатиричког карактера. И у њима се, као и у драмској књижевности уопште, нападају пороци и смешне стране времена у коме су написане. Комичност сатире базирана је на карикатури, али се увек ослања на реалистичку подлогу свакодневних ситуација и проблема. Сатира, као стваралачки поступак може се установити у драмским делима Александра Поповића, Миодрага Станисављевића, Љубивоја Ршумовића, Игора Бојовића и других драмских писаца за децу.

У тумачењу сатиричких елемената присутних у драмским делима за децу ваља с великим опрезом посматрати политичку сатиру у алегоријској форми. Глупи цареви, покорни народ, интелигентна луда – чести су ликови у драмским делима за децу, али њихове особине имају огољену функцију – да насмеју, забаве, најмлађу публику. Одрасли читаоци тако конципиране ликове доживљавају као сатиру. И није редак случај да се литература за децу користила алегоријски или као параболо о свету одраслих. Тако се сцена царства пред ликвидацијом у Поповићевој *Пепељуги* може читати и као параболо о процесу распадања „социјалистичког царства“. Прикривање истине езоповским језиком није редак поступак у нашој сатиричној књижевности, али у оним делима где је сатира и ознака жанра, а не стваралачког поступка. Визија света коју нуди сатира је поједностављујућа, упрошћена и, врло често, дидактичка. Дакле, то су управо оне поетичке особине књижевних дела за децу које су врло плодотворна подлога за примену сатиричног проседеа. Наравно, сатира у драми за децу није тако јетка и жестока.

Међутим, сатиричка обележја у овим делима јесу доминантна због природе драме за децу: сатира се углавном везују за комедију као књижевну врсту, а драмска дела за децу припадају, у највећем броју, комедијском жанру. Трагедија за децу не постоји. „У луткарском позоришту, строго говорећи, немогуће је приказати људску трагедију. Савремени човек не прихвата трагедију са сцене лут-

карског позоришта, пошто она код њега изазива само комичне ефекте.“ (Prop 1984: 70) Истина, поквареност и злоба свуда су присутни, па није могуће избећи сатрични поглед ни у књижевности за децу.

Најчешће је то у случају када је реч о драмским облицима који су настали преобликовањем бајке. То се догађа отуда што се у процесу преобликовања бајке иронично трансформише постојећи текст бајке и уносе различити комични ефекти. Свет бајке се у процесу преобликовања деконструираше и демистификује. То бива са свим његовим елементима, константама бајке. Врло често преобликовање бајке се постиже пародирањем жанра. Дакле, „пародија некога дјела није само комичка техника. Она успоставља игру успоредби и коментар са пародираним дјелом те с књижевном и казалишном традицијом.“ (Pavis 2004: 257) Пародија испољена у драми за децу је формална: последица је тежње за новим обликом комуникације „старог“ жанра, стварање новог стила. У неким случајевима пародија је гротескна (Александар Поповић: *Пејџуџа*). Истворемено, цитат, или, што је много чешћи случај, подражавање претходног облика (структуре, стила приповедања, константи бајке) и оригинално дело (драма) имају блиске интертекстуалне везе. Пародијом се, подражавањем и изобличавањем, упућује на пародирани облик.

У том процесу долази до инверзије знакова: „узвишено се замјењује прослачким, поштовање непоштовањем, озбиљно поругом. Та инверзија знакова најчешће, иако не и нужно, тече у смјеру деградације: неки ниски жанр или биједна фабула могу бити надомјештени високим стилем или приповијешћу о краљевима“ (Pavis 2004: 257). На тај начин контраст и комични ефект изгледаће много упечатљивије, као што је, на пример, слика „царства пред ликвидацијом“ у *Пејџуџи* Александра Поповића.

У Фрајевој подели то је трећа категорија којом се наглашава главно стремљење књижевности: комично као оно „које јунака мири са друштвом“ за разлику од трагичног „које га из њега издваја“ (Todorov 1986: 16) То је карактеристично за књижевност за децу уопште. „Књижевност за децу узела је слободу да озбиљан садржај бајке контаминира хумором, да га пародира, да га не само деградира него и разграђује“ (Љуштановић 2004: 24). Присуство комичног се, дакле, намеће као законитост, општа одлике драме за децу, нарочито у случају када су настале на основу бајке.

Хумор је наглашена одлика књижевности за децу и блиска је детињству. Хумор¹ је, дакле, она спона којом се најлакше постиже истовремено задовољавање и педагошких и естетских циљева књижевности. Мотиви који су пореклом из бајке, нови оригинални мотиви и њихова комична, духовита, маштовита или делимично фантазогорична обрада у драмској форми са опрезно испољеним оптимизмом, са елементима поезије, са ублаженом суровошћу, највећи су квалитети дечје књижевности.

Када је реч о драмама Александра Поповића за децу *Пејџуџа*, *Снежана и седам џајцуљака* и *Црвенкапа*, уочавамо већ у наслову да није писац „измислио“ грађу, него да драматизује мотиве познатих бајки. У *Црвенкапи* осим типских ликова бајке изграђени су и потпуно нови: Црвенкапина другарица Иванка,

1 „Ponekad humor folklora ima neke specifične osobine, kojim se razlikuje od humora profesionalnih pisaca. Često, međutim, narodno stvaralaštvo upravo sadrži veoma dobar i ilustrativan materijal koji je nemoguće ignorisati“ (Prop 1984 :19.) „Humor je stvar razumevanja za ljudske ludosti, setan blagonakloni smešak prema ličnim slabostima u kojima se ogleda ljudska priroda, stvarni čovek koji nije idealan.“ (Rečnik književnih termina 1985: 254.)

балет и хор који представљају „три луткице, цвеће, травке и бубе“. У „Снежани и седам патуљака“ Поповић постојећим ликовима преузетим из бајке придружују следеће ликове: ТОКИ-ВОКИ, „маћехин брат рођени; председник стручног жирија за избор лепотице; кандидаткиња број 169; спикер телевизијски; новинар; лепотица број 168 и њена мама, чланови стручне комисије, остале кандидаткиње, стрина, ујак, кума и теча, хор и кор шумских приказа“. У *Пејевуџи* осим типичних ликова класичне бајке појављују се: Грофица Крофница; Виконтеса Теса до небеса; маркиза Лиза; Ађутант; Генерал; Кицош; Добринко; Хор (три девојке, три младића).

У драматизованим бајкама Александра Поповића такође постоји временско фиксирање збивања у поднасловном одређивању, у којима је уводна формула бајке² („било једном“) замењена симболичним исказом који претендује на универзалност, вечиту актуелност бајковитог приповедања. Радња *Црвенкапе* догађа се без престанка. У *Снежани и седам патуљака* истакнуто је и временско и просторно одређење „догађа се овде-онде, данас-сутра“. Једино *Пејевуџа*, иако представља најразвијенији и најсложенији драмски облик нема такво одређење. Међутим, стил, језик, радња, след догађаја, помињање техничких карактеристика епохе, недвосмислено указују на то да је радња временски и просторно лоцирана у савремено доба, двадесети век, а елементи језика и његове идиоматске ознаке, особине менталитета упућују на простор ауторовог матерњег језика, простор Балкана. Поповић је умео „да бајку спусти на улицу и да улицу подигне на степен бајке, да 'узвишено' утопи у 'обично' или да то 'обично' узвиси до оних врхова са којих се неминовно и стрмоглаво пада у амбис комичног.“ (Kravljanc 1984: 60). У односу на полазну грађу коришћених бајки, новина у Поповићевим драматизацијама је и то што поједини ликови бивају означени властитим именима (Иванка; Ловац Лука; Принц ЕНЕСУ; ТОКИ-ВОКИ; Пепина; Роза; Грофица Крофница; Маркиза Лиза; Добринко). И на основу имена може се закључити којем географском простору припадају ликови реализовани у драми.

У *Пејевуџи* је нуклеус драмског збивања опседнутост маћехе и њених кћери „последњом модом“, помодарством. Из тог мотива изведен је и сукоб у драми: сукоб добра и зла, „доброг укуса“ и малограђанштине, природног и извештаченог понашања, племенитости и примитивизма. Живот на краљевском двору у бајци само је назначен, без детаљнијих описа и карактеристичних ликова. О краљу, принцу, као и дворанима, има мало информација. Поповићу је тај оскудни опис двора био довољан за изградњу динамичне, комично-гротескне унутрашње драмске приче о „царству пред ликвидацијом“ које ће „ускоро пасти под принудну управу“. Пред нама је галерија ликова: дементни цар, облапорни и корумпирани ађутант, излапели генерал који „гине за ситним колачима“, дворски кицоши, блазиране дворске даме. Од ситног детаља, назнаке изречене у Пероовој бајци „кад су послужили закуску, али краљевић није окусио ништа, толико се заузео око Пепевуџе“ (Перо 1984: 74). Поповић је изградио комично раскошну сцену чији врхунац представља тренутак када генерал рапортира цару:

2 „За потпуни естетски доживљај слушалаца уводна формула, иако препознатљива има веома значајну улогу. Она најпре носи одређење жанра, чиме се успоставља однос слушалаца према причи. Још је важније што елементи именовани у уводу усмеравају очекивања аудиторijума. Уводна формула наговештава типско деловање, а питање је само како ће се оно реализовати у конкретном случају.“ (Самарџија 2004: 22.)

„Рапортирам, ваше величанство, да је стање на балу редовно! ... Изгибоше око послужавника са ситним колачима!...“ (Поповић 2001: 53)

Доиста, смешан је генерал који о једноставним људским ситуацијама извештава с озбиљношћу војног заповедника. Тако хумор разара унутарњу логику бајке. Увођењем реалистичких елемената преосмишљава се значење бајке и *Пејлеуџа* Александра Поповића постаје фарсичан драмски текст о каћиперству и помодарству, празноглављу, користољубљу и подмитљивости, помамаи за гастрономским уживањима, истицању привидних животних вредности у васпитавању младих и разликама у односу родитеља према деци. Радња је једноставна, сплетена око припрема за бал; у основи жеља за влашћу стечена путем удаје (драмски процес). Смештена је у драмски простор куће Пепељугиног оца и „пољуљаног“ дворца. „Неке сцене су чак лакрдијашки надреалне. У другом делу сазнајемо да под ’федерира’ јер је подупрт штруфнама, ’зидови прскају’, плафон виси на једној рајснелди, принц у вешерници држи прст на рупи од цеви да не би вода поплавила, на балконима висе тикве и аутомобилске гуме, јер је испод балкона језеро.“ Попторучник Кицош треба да преведе госте ’преко степеница без жртава’. Цар ће закључити: „Добро је кад није боље... и ми сад не бисмо морали да се изговарамо да нам је алкавостр хоби... овако морамо да будемо узбудљиви...“ (Јакшић Провчи 2003: 45).

Слично упориште Поповић налази и у *Снежани и седам џајшуљака*. Опседнутост лепотом, надменост и охолост која се из ње рађа извориште је сукоба у драми коју гради Поповић. Међутим, за разлику од *Пејлеуџе* где су мотиви преузети из бајке у драми у директној, приснијој и природнијој вези, у *Снежани* се они аналошки удаљавају, претварајући се у пародичне симболе. Тако на пример, чудесно огледало, пред којим маћеха проверава своју лепоту и сазнаје да ли може бити надмашена, у драмској бајци постаје „чаробни телевизијски екран“. Ловац који је требало да одведе Снежану у шуму и убије је, у драми постаје безазлени „ловац на аутограме“, који се трансформише од маћехиног савезника у Снежаниног помагача. Патуљци су „увозни – ’Маде ин Франце’, певају шансоне. Принц није никакав принц него здрав момак, студент друге године медицине који је добио име по томе што има „један крш од кола марке принц Енесу“. Поступак пицца ишао је у правцу изградње, једноставне, комичне, савремене драмске приче. И у *Снежани и седам џајшуљака* Поповић модификује идеју изречену у *Пејлеуџи*: природна лепота и искреност је вечна вредност. Тиме *Снежана* добија и значајнији дидактички тон, али ипак мање изражен.

За *Црвенкају* Александра Поповића карактеристично је највеће одступање од класичног обрасца у погледу директног преузимања мотива. Наиме, бајка је само праузор за изградњу драмске бајке. Очувана је окосница радње – „прича“ о вредној, послушној девојчици, која се једном оглушила о заповест мајке и „скренула с правца“. Али тај фабуларни ток иновиран је и надограђен. Александар Поповић је изградио и лик који би представљао Црвенкапин антипод. Њену супротност оличава Иванка „мала нашепурена, празноглава и лакомислена ћурка“, која не хаје за школске обавезе, него је опседнута праћењем модних трендова. Основна идеја драме *Црвенкаја*, отприлике, јесте да све невоље које човеку сустичу потичу из незнања. То је, наравно, наглашено дидактички усмерена комедија за децу. Тачније жанровско одређење било би: фарса за децу. У заплету је могуће пратити фарсичну структуру – вук је класичан преварант који покушава да обмане Црвенкапу, ловца, Иванку, баку, али на крају бива

насамарен. О фарсичном сведоче и прерушавања, забуне. Тим фарсичним елементима Поповић је успео вешто да прикрије дидактички тон, да драма не делује плакатски ангажовано.

Иако је реч о делима за децу, Поповић у својим драмама суочава читаоца/гледаоца са извитоперењима карактеристичним за наш менталитет. На првом месту то се односи на осуду непотизма, фамилијарности, мито, корупцију, протекцију, или рођачке везе. На пример „он ће мене запослити иако немам знања: мој кум је новинар, он има у новинама три ступца као три каиша ужичке сланине. Он ће то у новинама демантовати....“ Аутор такође исмева примитивизам: „За који тренутак на малом чаробном телевизијском екрану ће свечано прогласити краљицу лепоте, каква част за нашу породицу!.. И каква секирација за наш комшилук!“. Александар Поповић подсмеху подвргава и полтронство и улизички менталитет: „Мувао сам се око жирија... а неко цигару у уста, ја му брже-боље припалим... и само чекам да некоме откаже пенкало, а ја брже-боље пружим своје: 'Изволите, послужите се... – можете га и задржати... то је златно... један видан мали знак пажње с моје стране... а ви заузврат свој глас за моју сестру...' кажем им... Придржавам им капуте... навијам за исти клуб за који они навијају... наручујем оранжаде, кафе, сендвиче... Они кажу: 'Да платимо', а ја кажем: 'Све је плаћено, ја частим.').

У први мах, и употреба израза из политичког говора у драми за децу, чини се непримереном, али тиме се, у ствари, изазива комичан ефекат:

МАЂЕХА

Јеси ли већ нашао неког ко ће на двору подупрети *кандидатуру* наших кћери?! (Поповић 2001: 26)

МАЂЕХА

Ваше величанство, зашто је млади принц тако *необјективан*... Ципелица је Пепина као по мери, само је Пепина мало порасла од јуче... (Поповић 2001: 110)

Очигледнији пример осавремењивања бајке Цвијетин Ристановић бележи у *Пепељуги*, јер задатак који Пепељуга добија од маћехе када она са кћерима пође на царски бал није пребирање проса, него превођење приче са француског језика, која садржи 2800 непознатих израза. „Очито је да се писац у овим сценским играма наругао много чему што је својствено савременом човјеку: сујети, хипокризији, славољубивости, саможивости, помодарству, похлепи, извјештачености сваке врсте. Поповић све то исказује изнијансираним хумором, а само понекад је горак и ироничан... Писац је маестрално пародирао помодарство, кич, лош укус.“ (Ристановић 2003: 40)

Бранка Јакшић Провчи запажа такође да Поповић једноставне сижее смешта у одређене средине, урбане углавном. То је, како она детерминише, прва, главна одступница од бајки. „Поред већ препознатљивих актера, Поповић драмски дописује нове роле потцртавајући свакодневне животне релације. Тиме је комуникативност уметничког и дечијег света интензивирани. Лица су препознатљива, а ситуације су свакодневне. Типизирани почетак и крај у бајци, нису коришћени у драмском структурирању. Драмски процеси, који би се могли свести на неколико речи, кореспондирају са литерарним предлошцима.“ (Јакшић Провчи 2003: 43)

Према Ан Иберсфелд (1997: 120) пародија је „имитација одређеног жанра или позоришне форме, каткада и одређеног дела, с циљем омаловажавања. Основна је намера да се извргне подсмеху: а) форма која се сматра нижом или популарном (каткада и новаторском), мелодрама, драма страве, итд. б) дело које има успеха, но чији су клишеи одвећ видљиви. У ствари, пародија, због претеране дистанце коју успоставља, ремети суптилан однос идентификација/дистанца на којем почива суштина гледаоачевог уживања, и тако вулгаризација и обезвређивање умањују сатирично дејство.“

Смех крије увек задњу мисао о споразуму. Тако је могуће да постоји „споразум“ да је ловац, храбар, спретан, способан, хитар, виспрен. Уосталом, то је конвенција, уговор, и такав ловац одговара поимању ствари. А онда се у Поповићевој *Црвенкаји* појављује ловац Лука који сумануто улеће у Црвенкапину кућу и под столом, иза завесе тражи вука, распитује се за његову адресу: „Знате, како је? Годинама сам ловац, а нисам уловио чак ниједну малу бубицу... нисам уловио ниједну медаљу, ниједно одликовање за храброст“. Природно, такав неуобичајен ловац који изневерава споразум изазива смех. Таквих и сличних призора мноштво је у Поповићевим драмама за децу.

Овај пример је илустрација Бергсонове мисли да „Смех кажњава понашање. Он чини да ми одмах настојимо да изгледамо онакви какви би требало да будемо и какви ћемо, најзад, једног дана заиста и постати.“ (Bergson 1993: 12) Једнако као ловац, комична је и бака која слуша жеље слушалаца, Црвенкапин антипод – њена школска другарица Иванка, наивни вук од којег се очекује да је суров и зао. Реч је дакле о контрастним ситуацијама које изазивају смех, или, према Канту, „нагли обрт који вара наша очекивања“. Комичан призор добиће се ако се обрне ситуацију и замене улоге.

Једну од дефиниција комичног која потиче од Аристотела, да је смешно нека грешка и ругоба која не доноси бол и није погубна, може се илустровати примером из Поповићеве драме, ситуацијом која је настала из игре речима- дословног и пренесеног, метафоричког, симболичког значења глагола убити. Када Снежанина маћеха и њен брат смишљају начин како да се ослободе супарнице једна досетка бива развијена у богат и духовит дијалог:

ТОКИ-ВОКИ:

Има на овоме свету много ствари које *убијају* људе... Некога *убијају* тесне ципеле, а неког дугмета...

МАЂЕХА:

Заиста!... ја сам од неког чула да је један енглески лорд умро зато што је на његовом оделу било превише дугмета које је сваки дан требало закопчавати и раскопчавати!

ТОКИ-ВОКИ:

Или јој треба купити целу радњу играчака наједном!

МАЂЕХА:

То кошта!

ТОКИ - ВОКИ:

Кошта, али се исплати, не смео на томе шкртарити!. Јер ко има целу радњу играчака, њему играчке брзо досаде... и после га *убије* досада!

МАЂЕХА:

Јефтиније је отворити сва врата и све прозоре, па нека је *убије* промаја!

Дакле, ваља разликовати комику коју говор изражава од оне коју говор ствара. У *Пејџуџи* постоји следећа ситуација – Црвенкапина мајка упозорава њену другарицу на корист од школског образовања: „Боље би ти било да мало чешиће свратиш да се упознаш с бојама“. А другарицама знатижељно пита: „А где се боје упознају, је л на неком журу и рођендану, ја то волим!“ Комика се овде јавља из неспоразума. Њихови карактери проистичу из других карактера, некада из језика, некада из места и времена.

И Љубивоје Ршумовић у својим драмским делима за децу при изградњи ликовна поштује њихове одлике истакнуте у класичном узору, задржава јасну поларизацију на добре и зле. Међутим, вешто и одмерено додајући сваком типизираним лику понешто од особина „смртних и грешних“ свакодневних бића, он постиже реалистичност и благу комику. Хумор настаје као последица употребе преобликаних народних пословица. Оне понекад постају афористички исказ: „Ко се први смеје – последњи не зна где је!“, „Променићеш име, али ћуд никако“. Необични језички облици, постижу се комбиновањем пословица с игром речи: „Ивер не пада далеко од кладе! – Кад је неко клада – чему да се нада?!“. Пародира се етикеција: „његово дуговечно мужевство, његово очинско презадовољство, њена мајчинска високорадост, њено мало бебинско височанство принцеза беба, њено краљевско будалаштво, учена али неодучена, дворска лудача ... моје церемонијално мајсторство, моје нискоходајуће а високогледајуће радозналство“. У Ршумовићевој драми припадници краљевског двора говоре жаргоном. Таквим поступком осавремењивања бајке истовремено се постижу комични ефекти.

Примери:

„О Стефане уважена комшијска фигура...“

„Немој одмах ђоном...“

„Стефане, колега, шта си то ти мутио са овом злослутницом?“

„Повлачим свој поклон ... Дозвољавам ти да се изгубиш са мога двора ...“

„Ти си хрпа имбецила! Ти си огroman број дустабанлија и ментола...“

Ршумовић понекад даје и објашњење, „превод бајке“ на језик нашег века:

„Ми смо некад биле /чаробнице виле/ а сад бединерке /од краљеве кћерке“.

Употреба фраза политичког, бирократског идиома, такође рађа комично дејство: „Нисам бирао средства да ујединим наше две краљевине...“ Високопарне фразе у говору ликовна бајке својом неочекиваности такође изазивају смех: „резигнирано костатујем“, „божопрости, вербални деликт“. Такав ефекат постиже се и игром речи: „Не врдај, не лолај, већ збрдај и здолај, одговор тај нам дај!“, „Кад краљ воли шалу, он има дворску будалу, а кад воли ракију лудачу, има доврску лудачу, кад се напије лудаче, луђи је од своје лудаче!“. Неретко игра речи бива нит добро написаног дијалога. Личности у међусобној комуникацији кори-

сте игру речи која постаје самој себи сврха, а истовремено и средство описа, карактеризације ликова.

СТЕФАН

Шта ли те то преломило, Амброзије, да нам дођеш тако празних руку?

АМБРОЗИЈЕ

Очекивао си, с правом, колега Стефане, краљевски поклон у мојим рукама?!

СТЕФАН:

Ама, не, радује ме што долазиш празних руку, јер си до сада долазио с мачем у руци...

или:

АМБРОЗИЈЕ

... да ујединим наше две краљевине и створим једну овако широку, велику и јаку краљевину којом ће владати један овако широк, велики, јак краљ!...

СТЕФАН

Хтео си рећи – дебео краљ, о Амброзије, суседна уштво!

Ршумовићеве драме натруњене су и финим сатиричним отровом, таман толико да у одраслом читаоцу буде дејствујући, а младом не нашкоди, већ да га суочи са суровим реалним светом одраслих: „Живот је трговина, мој колега Стефане! Удишемо кисеоник, а враћамо ваздуху угљен моноксид! Танте за буле!... Закони тржишта драги моји...Понуда и потражња!“ Тиме је избегнута и опасност наглашене дидактичности од које, књижевност за децу и данас пати. (Млађеновић 2009: 175)

Најизразитије место у најновијем раздобљу развоја драмске књижевности, које почиње 1994. године и траје и данас, припада Игору Бојовићу који полазећи од тема, мотива и ликова из бајки, гради „нови оригинал“. Иронија је и у Бојовићевим драмама за децу (*Мачор у чизмама*, *Баиш Челик*, *Лейошница и звер*, и др.) снажно средство којим се брани од навале „ортодоксног реализма“. Шта се догодило са бајком *Мачак у чизмама* у Бојовићевој преради? Промена се открива већ у наслову, у одређењу главног лика – именица *мачак* замењена је колоквијалним изразом *мачор* који асоцира на искуство, старост. Та је измена, потврдиће се, сасвим функционална и мотивисана, јер означава померања рода, жанра, и стилског устројства у иронијско–пародијском смеру. „Стилске одлике уметности данашњице јесу иронија, гротеска, персифлажа, цитатност, интертекстуалност. Игор Бојовић их делотворно користи као новостворени предложак сопствене епохе. Његови текстови карактеристични су по непрестаном поигравању са мотивима масовне и потрошачке културе, персифлажи текстова рок песама, што драмама даје елементе бурлеске. Употребљени цитати или алузије уведени су са намером да остваре комично-пародичан ефекат. У тренутку када необични паук-интелектуалац, у драми *Бајка о цару и славују* почиње свој преображај у змаја, у чијој су утроби, као у бајковном мотиву спољашње душе, крије душа славуја –

зачаране Шумске принцезе, он изговара слоган из популарне телевизијске рекламе (за шампон против ћелавости): 'Ах, губим косу!'" (Опачић 2003: 60)

Према једној дефиницији, бајка је дело написано у прози или стиху које има индивидуалног или колективног аутора и представља спој фолклорне симболике и елемената фантастике и волшебности. При том волшебно и чудесно функционишу у делу као поступак којим се карактеришу ликови. А они могу бити: људи, представници биљног или животног света, а врло често и предмети покућства. Почетак бајке *Мачак у чизмама* открива карактеристику заједничку свим бајкама – нарочиту и намерну удаљеност. Уместо формуле „Био једном један...“, која упућује на временску дистанцу, неодређеност и нелокализованост, употребљени су другачији „сигнали“. Читалац на основу имена јунака Жил, Птит, Жерар, Краљ Луј заборавни (потичу из француског језика), њиховог карактеристичног језичког израза (учестале француске фразе у српској транскрипцији: „мон папа“, тулежур монамур, „ме фрер“, „мон дје“) и карактеристичних поступака сазнаје да се радња догађа у модерном добу. На једном месту изриче се и година „хиљаду и нека...“. Али географска одређеност и локализованост није откривена до краја. Писац се поиграва жанром, смештајући радњу у француско витешко доба, али искази његових јунака карактеристични су за српски језик: „Не свирај бре, док нам отац мре“. Писац, дакле, задржава делимично дистанцу у односу на реалну стварност. „Бојовић рачуна на цивилизацијско и културно наслеђе XX века које поседује савремена публика. Писани у доба пост-модерне, његови драмски текстови носе отиске савременог доба: филма, масовне културе и рок музике. Примена ових елемената за аутора представља прави изазов који он решава смело и са оригиналношћу.“ (Опачић 2003: 60). Бојовић у драматуршком поступку одудара од устаљене традиције драмске књижевности; нов је и самосвојан, али ипак, по много чему (у тражењу ослоња на народној књижевности, нпр.) следбеник својих претходника.

Сатира указује на особену слику света и један особен остав према друштвеној стварности, људском животу у најопштијем смислу. Сатиричар уочава у свему простоту, неморал, прљавштину. Наравно, кад је реч о драми за децу, сва та извитоперења су поједностављена и ублажена. Примена сатиричног стваралачког поступка утицала је на то да се књижевност за децу ослободи патетичног и поучителног тона, неумереног дидактицизма, подстакла развој критичке свести најмлађе публике.

Литература

- Bergson 1993: *Smeh*, Beograd: Lapis.
- Ibersfeld 1997: A: Ibersfeld, Речник кључних појмова позоришне анализе, *Scena*, 1–2, Novi Sad.
- Jakšić Prović 2003: B. Jakšić Prović, Estetska stvarnost u dramama za decu Aleksandra Popovića, *Detinjstvo*, 3–4. Novi Sad.
- Kravljanac 1984: B. Kravljanac, *Od igre do mišljenja*, Novi Sad, Beograd: Bijenale jugoslovenskog lutkarstva Bugojno, Jugoslovenski festival djeteta Šibenik, Malo pozorište Beograd, Slavija pres.
- Leksika moderne i savremene drame 2009: *Leksika moderne i savremene drame*, Vršac: KOV.
- Љуштановић 2004 : J. Љуштановић, *Црвеката ђрицка вука*, Нови Сад. ДОО Дневник – новине и часописи, Змајеве деце игре, Нови Сад.
- Mladenović 2009: M. Mladenović, *Odlike dramske bajke*, Novi Sad: Sterijino pozorje, Pozorišnimuej Vojvodine.

Pavis 2004: P. Pavis, *Pojmovnik teatra*, Zagreb: Antibarbarus, Akademija dramske umjetnosti, Centar za scenske umjetnosti.

Pero 1984: Š. Pero, *Najlepše bajke*, Beograd: Vajat.

Petrović 1996: M. Petrović, Bol bitno menja (teatarsku) stvarnost, *Scena*, 3–4, Novi Sad.

Popović 2001: *Pepeljuga*, Beograd: Pozorište Boško Buha.

Prop 1984: V. Prop, *Problemi komike i smeha*, Novi Sad: NIŠRO „Dnevnik”, Književna zajednica Novog Sada.

Rečnik književnih termina 1985: *Rečnik književnih termina*, Beograd: Nolit.

Самарџија 2004: С. Самарџија: *Стируктура усмених ѓрозних облика*, Беорад: Народна књига, Алфа.

Todorov 1986: C. Todorov, *Uvod u fantastičnu književnost*, Beograd: „Filip Višnjić” Zavod za izdavačku delatnost.

THE SATIRICAL MEANING BEHIND DRAMATISED FAIRY TALES

Summary

The paper discusses the satirical character of dramatised fairy tales by using examples from the Serbian dramatic literature for children. The satirical character also presents the origin of the claim that the main features of the re-shaped, newly-established genre are humour and comedy. The satirical meaning behind dramatised fairy tales is achieved by employing different stylistic means: irony, parody, allusions, hyperbole, allegory, etc. This paper further analyses the intertextual connections between the mimicked, primary form (the fairy tale) and the newly-created original (the play).

Furthermore, the paper analyses the examples of a successful modernisation of fairy tales – primarily the structure of the children’s plays by Aleksandar Popović. Popović places the plots of famous fairy tales such as the Red Riding Hood, Snow White and the Seven Dwarfs and Cinderella in the urban setting of the 20th century by using irony and parody. Although they were written for children, on the semantic level, these plays represent a satirical view on our own mentality; they ridicule machinations, favouritism, nepotism, vanity, selfishness, hypocrisy, faddism, greed, snobbism, etc. The paper shall also analyse the satirical effects of children’s plays by Ljubivoje Ršumović and Igor Bojović.

Key words: humour, irony, parody, intertextuality, children’s plays, fairy tale

Milivoje V. Mladenović

Zorica N. ĐERGOVIĆ JOKSIMOVIĆ¹

Novi Sad

SATIRA I DISTOPIJA: GRAD I GRAD ČAJNE MJEVILA²

Cilj ovog istraživanja jeste da ukaže na blisku povezanost satire i distopije. Polazište je stav Nortropa Fraja da je satira militantna ironija zasnovana na fantastici ili osećaju za apsurdno ili groteskno. Potom se ukazuje na činjenicu da većina najznačajnijih izučavalaca distopijske književnosti, poput Suvina i Džejmsona, smatra satiru neodvojivim aspektom moderne distopije. U romanu *Grad i grad* savremeni britanski pisac Čajna Mjevil na originalan način objedinjuje naučnu fantastiku, satiru, distopiju i *noir* krimi-priču. Rad pokušava da odgovori na pitanje je li i Mjevil podlegao čarima (postkolonijalnog) izmišljanja Ruritanije, ili je njegov roman satirična vizija postmoderne raspolućenosti Evrope, i sveta.

Ključne reči: Balkan, Čajna Mjevil, distopija, naučna fantastika, Ruritanija, satira, utopija

1. Uvodna razmatranja

Veza između satire i utopije – premda naoko neočekivana i neutemeljena, pa i paradoksalna – uspostavljena je još od davnina. Rani počeci tog preplitanja mogu se naći, na primer, u *Istinitim pripovestima* (2. vek n. e.) Lukijana iz Samosate.³ No, ako je to drevno hibridno delo, koje se smatra pretečom kako naučne fantastike tako i utopije, teško za klasifikovanje, pomislili bismo da je stanje makar malo drugačije kad su u pitanju poznija dela iz modernog doba. Ipak, i u samoj *Utopiji* (1516) Tomasa Mora uočeni su mnogobrojni satirični elementi: počevši od naziva samog dela (dobro mesto ili mesto koje ne postoji), preko etimologije pojedinih naziva (Amaurot je grad u magli, nevidljivi ili nepostojeći grad; Anider je reka bez vode, Ademos je kralj bez naroda, Hitlodej je onaj koji priča besmislice, itd), pa sve do neskrivene kritike društveno-političkih normi i običaja u tadašnjoj Engleskoj. Tako Frederik Džejmson, osvrćući se na delo rodonačelnika modernog utopijskog žanra, ističe da će „generička interpretacija tog teksta kao celine u velikoj meri zavisiti od toga kojem ćemo njegovom delu dati prednost, kao i od toga za koji ćemo deo tvrditi da sadrži fundamentalni hermeneutički ključ“ (Jameson 2007: 23). I zaista, Džejmson će nas podsetiti na činjenicu da čak i u drugom delu *Utopije*, posvećenom prikazu osobenosti utopijskog društva, ima nedvosmisleno satiričkih osvrta na stanje u Morovoj Engleskoj. Naime, „Morovo imaginarno ostrvo jednostavno je doslovna inverzija stvano postojećeg kraljevstva Henrija VIII“ (Jameson 2007: 33). Povrh svega, Džejmson ističe da ima malo satiričkih tekstova koji su „u tolikoj meri brutalni (i naučnofantastični)“ (Jameson 2007: 33) poput čuvene konstatacije iz Morove *Utopije* da su ovce pojele ljude.

I Brajan Stejblford ukazuje na neobično prožimanje satire i utopije:

1 djzorica@eunet.rs

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

3 Još raniji primer prisustva elemenata satire i utopije nalazimo u Aristofanovim komedijama, poput *Ptica*, *Lizistrate* ili *Žena u narodnoj skupštini*.

elementi satiričkog postupka komičnog preterivanja prihvaćeni su u proznim žanrovima poput putničkih pripovesti; satirički karikaturni postupci izuzetno su pogodni za stvaranje hipotetičkih društava do kojih se stiže nakon fantastičnih putovanja, tako da je jak element satire oduvek bio prisutan u maštovitim prikazima kosmičkih putovanja i u utopijskoj književnosti. (Stableford 2006: 456)

Poznati izučavalac utopije, Lajman Tauer Sardžent, u svojoj klasifikaciji utopijskih dela, kao posebnu kategoriju, izdvaja utopijske satire, u kojima je

nepostojeće društvo prikazano sa znatnim brojem detalja i, kao što je i uobičajeno, smešteno u vreme i prostor, a koje je autor nameravao da njegovi čitaoci-savremenici dožive kao kritiku svog društva. (Sargent u Vieira and Freitas 2005: 116).

I pored toga što ovaj ugledni naučnik pretpostavlja postojanje zasebne kategorije utopijske satire, ostaje nesporna činjenica da se otvoreni ili prikriveni satirični elementi mogu naći i u svim ostalim kategorijama utopije (eutopija, distopija, antiutopija, kritička distopija i kritička utopija)⁴.

I baš kao što u utopijama od davnina ima elemenata satire, s gotovo jednakom zakonomernošću u satirama možemo uočiti tragove i naznake utopije. Otud su u književnoteorijskim i istorijskim prikazima i razmatranjima satire neretko zastupljena i dela koja primarno doživljavamo kao utopijska. Stoga, nimalo ne čudi što se dela utopijske književnosti – od Lukijanovih *Istinitih pripovesti*, preko Morove *Utopije*, do Orvelove 1984 – ravnopravno tretiraju s očiglednim satirama, poput *Guliverovih putovanja*. Doduše, pojam menipske satire (*satura Menippea*) učinio se mnogima kao zgodan kišobran, koji bi mogao da natkrili žanrovski heterogena dela, koja obuhvataju i satiru i utopiju. No, ni tu nije kraj terminološko-generičkim mukama. Pojam menipske satire i sam je prilično rastegljiv i ne sasvim jasno definisan. Kako ukazuje Konal Kondren, ni menipsku satiru nije lako definisati (Condren 2012: 383–386). Da li mora biti pisana mešavinom stihova i proze, u formi dijaloga ili monologa, da li ismeva ljudske slabosti ili filozofska učenja, da li je obavezna forma fantastičnog putovanja ili dijaloga s mrtvima (Condren 2012: 383–386)? Da li je, na primer, dovoljno reći da je u pitanju „seriokomična fikcija fokusirana na ideju i potpuno različita od romana usredsređenih na junake kakvi su usavršeni u devetnaestom veku“ (James and Mendlesohn 2003: 51)? Ukazujući najpre na korene menipske satire, Brajan Stejblford predočava i neočekivani potonji razvoj ovog složenog podžanra:

Satire pisane mešavinom stiha i proze nazvao je menipskim – po grčkom piscu čija su dela sadržala sličnu mešavinu (premda sama nisu bila satirična) – njihov utemeljitelj M. Terencije Varon. [...] Termin je kasnije proširen tako da obuhvata bilo koje književno delo čiji je cilj da izvrgne ruglu i osudi neki porok ili ludost tako što preneglašava njihovu neprikladnost ili da izvrgne ruglu pretenzije određenih moćnih pojedinaca. (Stableford 2006: 456)

Kao što možemo da vidimo iz prethodnog citata – razlika između menipske satire i satire danas gotovo da uopšte i ne postoji. Čini se da je menipska satira postala jedan od onih rastegljivih pojmova za kojim mnogi posežu ne znajući uvek tačno i precizno

4 Podrobnije o razlikama među navedenim potkategorijama utopijske književnosti videti u: Sargent u Vieira and Freitas 2005: 116.

šta on podrazumeva. Između ostalog, to je i jedan od razloga zašto se Nortrop Fraj zalagao za uvođenje pojma *anatomija* umesto, po njemu, „nezgrapne i u modernim vremenima prilično varljive menipske satire“ (Frye 1957). S druge strane, Mihail Bahtin nije imao problema s menipskom satirou. Naprotiv, ovaj serio-komični žanr smatrao je osnovom i ishodištem karnevalizacije u književnosti, koja dovodi do nastanka polifonijskog romana.⁵

Inače, Nortrop Fraj je iznedrio i jednu od najuticajnijih i najprihvaćenijih definicija satire (bar kad je reč o engleskom govornom području)⁶, po kojoj je satira militantna ironija, a dva elementa od suštinskog značaja za satiru jesu domišljatost ili humor, kao i predmet napada, pri čemu su domišljatost i humor „zasnovani na fantastici ili osećaju za groteskno ili apsurdno“ (Frye 1957). Međutim, kako ističe Konal Kondren,

namera satire nije uvek bila da na bilo koji način bude humoristična ili šaljiva. [...] Vrlo je moguće da je tokom njene duge istorije humor postajao sve važniji za satiru koja nije menipska; ipak, učitavati retroaktivno humor kao osnovno obeležje bilo čega što nazivamo satirou, a kamoli da satiru definišemo pomoću njega, bilo bi očigledno netačno. (Condren 2012: 389)

Umesto toga, Kondren ističe „etičku ozbiljnost“ kao suštinsku osobenost satire (Condren 2012: 391). I upravo to jeste najmanji zajednički imenitelj utopije i satire.

U klasičnim distopijama i antiutopijama dvadesetog veka njihova povezanost postaje još izrazitija – romani *Mi Evgenija Zamjatina*, *Vrli novi svet* Oldosa Hakslija i 1984 Džordža Orvela jednako se mogu klasifikovati i kao satirična i kao distopijska dela. Kako ukazuje Suvin, „istorijski i psihološki, distopija je nezamisliva bez satire i, kao po pravilu, pomešana s njom“ (Suvin 2010: 386). Nadovezujući se prečutno na Frajevu definiciju satire kao militantne ironije, Zolt Ciganjik tvrdi da je distopija, zapravo, ekstremna satira (Czigányik 2003: 307).

Kad je reč o naučnoj fantastici, kako se navodi u meritornoj *Enciklopediji naučne fantastike*, još je Kingsli Ejmis ukazao na to da je distopijska satira pre nego tehnološka ekstrapolacija njeno suštinsko obeležje (P. N. 2014). S druge strane, Patrik Parinder ističe da je didaktičnost jedna od osnovnih karakteristika naučne fantastike kao žanra. Prema njemu, utopija, satira, kao i svi ostale prethodnice naučno-fantastičnog žanra, pripadaju tradiciji subverzivne alegorije. Upravo preko te izrazite alegoričnosti Parinder dovodi utopiju u vezu sa *fable*,⁷ basnom, poučnom pričom (Parrinder 1979: 69). Povrh svega, zajednička usmerenost utopije, distopije i satire na društveno-političke anomalije čini da se ovi srodni žanrovi mogu objediniti i u okviru žanra političkog romana. Otud ne čudi što Brajan Stejblford u svojoj enciklopediji naučne fantastike, u odrednici o satiri, uvodi pojam političke satire, koji, po njemu, istorijski, obuhvata ne samo dela Svifta i Voltera već čak i pojedine predstavnike rane američke „petparačke naučne fantastike“ (*pulp SF*) (Stableford 2006: 457).

5 Više o Bahtinovom odnosu prema menipskoj satiri videti u: M. Bahtin (2000).

6 Više o tome videti u D. McFarlane, *The Universal Solvent: Northrop Frye and the Problem of Satire*, 1942 to 1957, *ESQ* 37.2: 153–172.

7 *Fable* u engleskom jeziku označava priču sa naravoučenijem, u kojoj glavni junaci ne moraju uvek biti životinje.

2. Život i smrt u gradu (i gradu)

U romanu *Grad i grad* (2009), savremeni britanski pisac Čajna Mjevil na originalan način objedinjuje teoriju (super)struna iz savremene fizike, naučnu fantastiku, satiru, distopiju i *noir* krimi-priču smeštenu u imaginarne podeljene gradove Besel i Ul Koma. Upravo ovaj mračni roman potvrđuje ranije iznesene teze da su 1) utopija, distopija, naučna fantastika i satira blisko povezane; 2) izražena etička ozbiljnost jeste *differentia specifica* svih navedenih žanrova (dok prisustvo ili odsustvo humora svakako nije ni generalno ni partikularno pravilo ili merilo) i 3) politički diskurs u najširem smislu te reči prisutan je, bilo eksplicitno u materiji koja je obrađena bilo implicitno u nameri ili stavu pisca prema pripovedanoj materiji.

Mjevilova satirično-distopijska urbana topografija izuzetno je složena. Ne samo da gradovi-države Besel i Ul Koma zauzimaju identičnu vremensko-prostornu ravan – te su njihovi stanovnici primorani da „obneviđaju“ kako jedni druge tako i tuđinski grad-državu, jer bi u protivnom izvršili ozbiljan prekršaj, koji se naziva proboj, i time potpali pod jurisdikciju trećeg entiteta, Proboja – već postoji i legenda o četvrtom entitetu, skrivenom, misterioznom gradu Orsiniju. Ove fiktionalne gradove-himere okružuje stvaran svet američkih i zapadnoevropskih interesa, a pored konkretnih, postojećih država, faktografsku egzistenciju tog spoljašnjeg sveta podupire povremeno pominjanje ikoničnih reprezentanata, poput koka-kole, Harija Potera, ili Fukoa i Žižeka. Gde se, onda, nalaze Besel, Ul Koma, Proboj i Orsini? U raznim prikazima ovog romana ponuđeni su različiti lokaliteti kao moguće poprište dešavanja radnje – od Srednje Evrope (Di Filippo 2010: 421) i istočnog oboda Evrope (Hollands 2009: 101), preko jugoistočnih oboda Evrope (Moyer 2009: 23) i južne Evrope (N.N. 2009: 33), pa sve do područja na granici između Evrope i Azije (DeSpain 2009: 151). U *Enciklopediji naučne fantastike*, bez mnogo uvijanja, ukazuje se na to da je mesto radnje „očučena ali ne i fantastički modelovana vizija Istočne Evrope“ (J.C. 2013).

Ipak, toponimija i onomastika zastupljene u ovom romanu ukazuju na neobičan spoj slovensko-mađarsko-nemačko-arapskih korena (npr. Besel, Korvi, Gunterštras, Vulkovštras, policaj, Tjador, Lestovo, Jasek, Pokost, milicija, Ul Huan, Kusim, Ramira...). Iz romana saznajemo da su neki od njegovih protagonista posetili London, Moskvu, Pariz, Berlin, ali i Budimpeštu, Varnu, Bukurešt i Tursku, kao i da „postoje direktni letovi za Besel iz Budimpešte, iz Skoplja i [...] iz Atine“ (Mjevil 2011: 94). Krug se polako sužava oko prećutanih, a realnih toponima – ni pomena nema o Beogradu, Zagrebu i Sarajevu. A evo šta se kaže o jezicima koji se govore u Beselu i Ul Komi:

Za onog ko ne zna mnogo o njima, ilitanski i beski zvuče veoma različito. Pišu se, dabome, različitim pismima. Beski se piše beskim alfabetom: trideset četiri slova, sleva nadesno, svi glasovi čisti, čitanje fonetsko, konsonanti, samoglasnici i poluglasnici nakićeni dijakritikama – izgledom liči, često se to čuje, na ćirilicu (premda će takvo poređenje po svoj prilici iznervirati građanina Besela, bilo tačno ili ne). U ilitanskom se koristi latinica. Ta pojava je novijeg porekla. Čitajte putopise iz pretprošlog veka i one starije, i stalno će se isticati čudna i predivna ilitanska kaligrafija zdesna nalevo – kao i njena disonantna fonetika. [...] Uprkos brižljivom kulturnom razdvajanju, u formama svoje gramatike i odnosima fonema [...] ta dva jezika tesno su povezana – imaju zajedničkog pretka, uostalom. [...] Beselski mračni vek veoma je mračan. Grad je osnovan u nekom trenutku pre dvadeset do sedamdeset stotina godina, ovde, u ovom uvojk u obale. Još u srcu grada ima ostataka iz tih vremena. [...] Osnivanje grada poklapa se vremenski sa osnivanjem onog drugog, razume se. (Mjevil 2011c: 57–58)

Ako beselski i ilitanski, jezik Ul Kome, podsećaju na srpski, hrvatski, a možda i bošnjački, a njihov zajednički neimenovani predak na srpskohrvatski, da li je priča o gradu i gradu, zapravo, priča o nama? Povrh svega, gradovi dvojnici nemaju jednaku sudbinu i tretman u spoljnom svetu – dok Besel, čija je moneta besmarka i gde se pije kafa *aj Turko*, ima podršku Amerike i Zapadne Evrope, Ul Koma, čija je moneta dinar, pod ekonomskom je i političkom blokadom koju je spremna, zarad svoje koristi, da prekrši jedino Kanada. Osim toga, u Ul Komi „mnoge starije ustanove i službe još su držale Ja Ilsine portrete, često iznad „Ilsine braće“ Ataturka i Tita“ (Mjevil 2011c: 198).

Ipak, u jednom trenutku saznajemo da je odbegli pripadnik ulkomskog unifikacionističkog pokreta sad već negde „na pola puta do Balkana“ (Mjevil 2011c: 232). Takođe, u Ul Komi je ne tako davno uvedena tzv. *glasnostrojka*, a raskošni ulkomski metro neodoljivo podseća na moskovski. No, da li nas to zaista u potpunosti isključuje iz ove priče? Nisu li i granice Balkana jednako neuhvatljive kao i granice Besela, tj. Ul Kome? Kako u svojoj studiji *Izmišljanje Ruritanijske* ističe Vesna Goldsvorti,

svaki pokušaj da se odrede granice Balkanskog poluostrva pokazuje da, kao posebna geografska celina, sam Balkan predstavlja istorijsku konstrukciju, niz *preklapajućih zamišljenih prostora* [kurziv Z. Đ. J.] u kojima su čitave zemlje određene kao 'Balkan' u nekim prikazima, dok su iz drugih isključene. (Goldsvorti 2000: 3)

Situaciju još složenijom čini okosnica zapleta – ubistvo američke studentkinje arheologije, sledbenice mita o postojanju trećeg grada, Orsinija, koja je angažovana na arheološkim istraživanjima u Ul Komi, a čije je mrtvo telo pronađeno u Beselu. Politička scena u podeljenim gradovima izrazito je konfuzna, sve vrvi od izbeglica, prognanika i ugnanika, a pored međusobno suprotstavljenih, a jednako progananih, unifikacionističkih i nacionalističkih pokreta, i u Beselu i u Ul Komi ima sledbenika teorije zavere o postojanju Orsinija, o čijoj prirodi dobijamo oprečne informacije. On je čas treći grad, smešten u „*disenzusima*, spornim zonama, na mestima za koja Besel misli da pripadaju Ul Komi, a Ul Koma da pripadaju Beselu“ (Mjevil 2011c: 68), čas „grad u kome žive Iluminati“ (Mjevil 2011c: 69), a čas se iznose tvrdnje da je „čitava istorija Besela i Ul Kome istorija rata između Orsinija i Proboja. Besel i Ul Koma su kao šahovski potezi, u tom ratu“ (Mjevil 2011c: 256). Neki čak i tvrde da je „Orsini ime kojim Proboj sam sebe naziva“ (Mjevil 2011c: 257). Sam naziv trećeg grada budi raznovrsne istorijsko-književne asocijacije, počevši od ugledne italijanske plemićke porodice Orsini koja je dala trojicu papa, preko austrijske aristokratske porodice Orsini-Rozenberg (Kirsch 1911), do Feličea Orsinija, vođe italijanskog tajnog društva Karbonari, koji je izvršio atentat na Napoleona III (*Encyclopedia Britannica*). Najpoznatije književne aluzije i preteče uključuju, recimo, *Orsinijske priče* Ursule K. Le Gvin, smeštene u fiktivnu Orsiniju, čije se granice poklapaju s teritorijom nekadašnje Austro-Ugarske; delo Romena Rolana *Orsino*; kao i Orsina, iliriskog vojvodu u Šekspirovoj *Bogovavljenjskoj noći*. Šekspirova Ilirija ponovo nas, zapravo, vraća na Balkan, koji je, kako ističe Vesna Goldsvorti, gledano iz britanske perspektive, „dovoljno blizu da bi ostao u vidokrugu, a ipak je dovoljno daleko da bi bio srazmerno oslobođen 'tradicionalnih prijateljstava' i 'istorijskih savezništava'“ (Goldsvorti 2000: xiv).

Je li, dakle, i Mjevil podlegao čarima (postkolonijalnog) izmišljanja Ruritanijske „Britanska 'narrativna kolonizacija' Balkana započela je početkom 19. veka s Bajronom u ulozi Kolumba; ona i danas traje“, ukazuje nam V. Goldsvorti (Goldsvorti 2000: xiv). Šta je pisac postigao svesnim konstruisanjem balkanskog identiteta Besela i Ul Kome?

Još je značajnije pitanje zašto je istovremeno učinio sve da taj isti balkanski identitet podrije i rastegne na znatno širi prostor. Rezultat takvog postupka jeste svojevrsna satirično-distopijska balkanizacija književno-političkog prostora. Zanimljivo je istaći da na engleskom jeziku glagol *to Balkanize* znači „podeliti na male, međusobno neprijateljski nastrojene političke jedinice poput onih na Balkanu posle Prvog svetskog rata“ (*Webster's New World College Dictionary*). Glagol sličnog značenja postoji i u drugim jezicima, npr. italijanskom, francuskom i nemačkom (Goldsvorti 2000: 5). Ipak, politička podeljenost nije samo balkanski specifikum. U novijoj istoriji Mjevil je mogao da se osloni na slična iskustva podeljenog Beča, Berlina, Nemačke, Izraela i Palestine, pa i same Evrope... Kako i sam autor ističe, „nisam želeo da jedan grad bude preterano istočnjački, a drugi zapadnjački, niti jedan kapitalistički, a drugi komunistički [...] Želeo sam da oba budu kombinacija svega i da budu neujednačeni, stvarni i životni“ (Miéville 2011b).

Zanimljivo je i da Čajna Mjevil u romanu daje satirični osvrt na prostornu dinamiku onoga što Anri Lefevr naziva proizvodnjom prostora, pa tako u vreme širenja Evrope, on pretpostavlja postojanje gradova-država, poput Besela i Ul Kome, što je u skladu s Lefevrovim konceptom potpune urbanizacije društva (Lefebvre 1970: 7). Nasuprot realnim istorijskim procesima prostornog širenja i prevazilaženja granica, Mjevil ukazuje na suprotne tendencije sužavanja i zatvaranja. Povrh svega, njegovi gradovi-države zauzimaju iste vremensko-geografske koordinate. Da bi uspešno funkcionisali u takvim uslovima stanovnici Mjevilovih gradova morali su da ovladaju neobičnom sposobnošću obneviđanja (*unseeing*) ne samo postojanja drugog grada već i njegovih građana. Iako nam se isprva može učiniti da je reč o principima percepcije zasnovanim na geštalt psihologiji, reč je pre o modelu utemeljenom na kognitivnoj psihologiji (J.C. 2013). Bilo kako bilo, od psiholoških osnova ovog neobičnog fenomena mnogo su značajnije njegove moguće implikacije. Naime, „kao objašnjenje toga kako stanovnici velikih gradova zapravo kontrolišu svoje načine percepcije da bi prihvatili (i preživeli) iskustvo života u megapolisu, i kao model kako fantastika svojim čitaocima može da pruži ne mnogo različite savete, *Grad i grad* je uzoran tekst svog vremena“ (J.C. 2013). Očigledno, ovim romanom autor prikazuje znatno složenije i opakije osobenosti i mehanizme urbanog života od sada već dobro poznatog problema urbane otuđenosti.

Najzad, i sam *new weird*, podžanr naučne fantastike kome opus Čajne Mjevila originalno pripada, jeste

vrsta urbane fikcije smeštene u sekundarni svet koja podriva romantizovane ideje o mestu kakve nalazimo u tradicionalnoj fantastici, i to poglavito time što odabira realistične, složene modele iz stvarnog sveta kao polaznu tačku za stvaranje mesta radnje u kojima se mogu kombinovati elementi i naučne fantastike i fantastike. (DRL 2013)

U okviru *new weird* prosedeća Mjevil se sasvim prirodno oslanja i na mnogobrojne ranije pisce i njihova dela, u kojima su realna gradska topografija i predeli fantastike međusobno isprepletani do neprepoznavanja. Među onima koje i sam Mjevil izdvaja na kraju romana, u „Reči zahvalnosti“, jesu i Alfred Kubin, Franc Kafka i Bruno Šulc. Povrh svega, odlomak iz Šulcovog dela *Prodavnice cimetove boje* poslužio mu je kao moto romana: „Otvaraju se u dubini grada, da tako kažem, dvostruke ulice, ulice dvojnice; ulice lažne i varljive“ (Šulc 1961). Jasno je da Kubinu, Kafki i Šulcu Mjevil duguje teskobnu paranoičnu viziju urbane topografije. I kao i kod Kubina, Kafke ili Šulca, zagonetni i klaustrofobični urbani milje nameće i zadaje ne samo koordinate

kretanja već i određuje cilj i ishod puta. Ako je primarni cilj moderne psihogeografije oslobađanje urbanih junaka kroz kretanje gradskim lavirintima, Mjevilovi junaci, zarobljeni u matriksu grad(ova), svojim kretanjem kroz urbanu geografiju potvrđuju njenu suštinsku složenost i nepronicljivost.

Ipak, duboka i perfidna involviranost realnog spoljašnjeg sveta u beselsko-ulkomsku političku podeljenost nalaže znatno širi ugao gledanja. Nejasni su i, očigledno, neopravdani razlozi zbog čega je Besel pod američkom blokadom, a Ul Koma nije:

„Princ od Velsa“ i druge kanadske institucije radosno eksploatišu činjenicu da Sjedinjene Države (iz razloga koji su sad neprijatni čak i većini njihovih desničara) bojkotuju Ul Komu. Kanada je ta koja umesto njih poletno kuje sponse, akademske i ekonomske, sa ulkomskim institucijama. (Mjevil 2011c: 117)

Ispostaviće se da su ekonomska špijunaža i krijumčarenje arheoloških artefakata iz Ul Kome preko Besela, a u korist jedne američke firme, doveli do tajanstvene smrti američke studentkinje Mahalije Giri, a ne njeno otkriće da misteriozni Orsini zaista (ne)postoji. U stvari, modernim rečnikom rečeno – priča o Orsiniju bila je samo spinovanje. Ipak, ako je misteriozni Orsini zaista samo opsena koja je plod perfidne političke manipulacije, dva grada na koje se naslov romana odnosi, Ul Koma i Besel, zaista postoje, premda je za um običnog čitaoca neupućenog u finese moderne fizike njihova realnost jednako zaumna.

3. Zaključne napomene

I pored toga što je slučaj ubistva američke studentkinje uspešno rešen, roman se okončava enigmatičnim rečima glavnog junaka, inspektora Tjadora Borlua:

To je kraj slučaja Orsinija i arheologa, poslednjeg slučaja inspektora Tjadora Borlua iz beselske Jedinice za ekstremne zločine. [...] Svi smo mi filozofi tu gde sam sad ja, i među mnogim drugim stvarima debatujemo i o pitanju gde je to gde živimo. U tom pogledu ja sam liberalan. Živim u međuprostoru, da, ali živim i u gradu i gradu. (Mjevil 2011c: 373)

Ako Orsini ne postoji, Proboj, očigledno – postoji. U geografsko-topografskom smislu, imamo dva međusobno preklapljenja grada (Besel i Ul Koma), jedan grad koji je izmišljen (Orsini) i međuprostor, tj. Proboj. Je li Mjevilov distopijski roman, zapravo, satirična vizija postmoderne raspolućenosti Evrope, i sveta? I zašto je autor za poprište tih tako složenih geografsko-političkih relacija odabrao baš Srednju/Istočnu/Južnu Evropu, ili granicu Evrope i Azije, ili Balkan?⁸ Da li zato što se „ovako nešto uvek dešava na Balkanu“⁹ (Goldsvorti 2000: 255)? Ipak, cilj Mjevilove tekstualne kolonizacije Balkana umnogome se razlikuje od ciljeva njegovih književnih prethodnika. Kako Vesna Goldsvorti zaključuje, „koncept imaginativne, tekstualne kolonizacije [...] pokazuje način na koji se jedna oblast može eksploatisati kao predmet potreba dominantne kulture zarad dijaloga sa samom sobom“ (Goldsvorti 2000: 257). I zaista, ovaj, u političkom smislu, postideološki roman, kroz prizmu različitih ideološko-

8 Videti ranije navedene rasprave o mogućem mestu dešavanja radnje.

9 Goldsvorti na ovaj način sumira razne konstatacije koje o Balkanu u svojim delima iznose Antoni Houp, Sesil Roberts i Agata Kristi (Goldsvorti 2000: 255).

političkih sistema, pokreta i njihovih zastupnika – od prononsirano demokratskih, preko nacionalističkih, nacističkih, levičarskih, do totalitarnih – dekonstruiše ideologiju u savremenom svetu, pokazujući da u osnovi svega leže i sve pokreću ekonomsko-finansijski interesi i manipulacije. U tom smislu i paranoične teorije zavere poput one o Orsiniju postaju oruđe u rukama delova establišmenta. Dakle, takvi koncepti možda potiču od usamljenih, izopštenih zaluđenika poput profesora Boudena, ali probitačnost i sledbeništvo obezbeđuju im etablirani doktori za spinovanje. Nažalost, dok jedni ropski obneviđaju postojanje drugog grada-države, drugi nestaju i bivaju ubijeni zbog svoje vere ili nevere u političke himere kao što je Orsini.

Još je otac moderne satire, Džonatan Svift, jetko ukazao da je satira vrsta ogledala u kome svi vide svačije lice osim svog sopstvenog. Kako Mjevilova distopijska satira pokazuje, balkanizacija i obneviđanje nisu svojstveni samo Balkancima, premda neki i tako misle. U Mjevilovom romanu-ogledalu možda se i vidi nelepo lice Balkana, ali se zloćudni sindrom balkanizacije proširio daleko izvan njegovih granica i odavno nije više samo balkanski specifikum. I, najzad, kao što smo mogli da vidimo, i ovaj roman svojom etičkom ozbiljnošću potvrđuje osnovnu premisu o neraskidivoj povezanosti (menipske) satire, distopije, naučne fantastike i političkog romana.

Literatura

Bahtin 2000: M. Bahtin, *Problemi poetike Dostojevskog*, prev. Milica Nikolić, Beograd: *Zepter Book World*.

Ciganjik 2003: Z. Cziganjik, *Satire and Dystopia: Two Genres?*, *HUSSE Papers 2003 (Literature and Culture)*. University of Debrecen, 305-309.

DeSpejn 2009: D. DeSpain, *The City & the City*, *School Library Journal*, Vol. 55 Issue 6, p. 151.

Di Filipo 2010: P. Di Filippo, *The Best Speculative Fiction of 2009*, *World Literature Today*, Vol. 84 Issue 3, p. 42.

DRL 2013: New Weird, u: John Clute and Peter Nicholls (ur.), *The Encyclopedia of Science Fiction*. http://www.sf-encyclopedia.com/entry/new_weird. 11. 10. 2013.

Džejms i Mendelson 2003: E. James and F. Mendlesohn, ur., *The Cambridge Companion to Science Fiction*, Cambridge University Press.

Džejmson 2007: F. Jameson, *Archeologies of the Future*, London and New York: Verso.

Encyclopedia Britannica. <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/433259/Felice-Orsini>. 3. 3. 2014.

Fraj 1957: N. Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton and Oxford: Princeton University Press.

<http://northropfrye-theanatomyofcriticism.blogspot.com/2009/02/source.html> 11. 10. 2013.

Goldsvorti 2000: V. Goldsvorti, *Izmišljanje Ruritanije: Imperijalizam mašte*, prev. Vladimir Ignjatović i Srđan Simonović, Beograd: Geopoetika.

Holands 2009: N. Hollands, *The City & the City*, *Library Journal*, Vol. 134 Issue 5, p. 101.

J.C. 2013: Miéville, China, u: John Clute and Peter Nicholls (ur.), *The Encyclopedia of Science Fiction*. http://www.sf-encyclopedia.com/entry/mieville_china. 11. 10. 2013.

Kirš 1911: J.P. Kirsch, Orsini. *The Catholic Encyclopedia*. New York: Robert Appleton Company. <http://www.newadvent.org/cathen/11325b.htm>. 1. 3. 2014.

Kondren 2012: C. Condren, *Satire and Definition*, *Humor* 25 (4): 375–399.

Lefevr 1970: H. Lefebvre, *La Révolution urbaine*. Paris: Gallimard.

Makfarlan 2011: D. McFarlane, *The Universal Solvent: Northrop Frye and the Problem of Satire, 1942 to 1957*, *ESQ* 37.2: 153–172.

- Mjevil 2011a: C. Miéville, *The City and the City*, London: Macmillan.
- Mjevil 2011b: C. Miéville, Unsolving the City: An Interview with China Miéville, <http://bldgblog.blogspot.com/2011/03/unsolving-city-interview-with-china.html>. 12. 10. 2013.
- Mjevil 2011c: Č. Mjevil, *Grad i grad*, prev. Dubravka Srećković Divković, Beograd: Laguna.
- Mojer 2009: J. Moyer, *The City & the City*, *Booklist*, Vol. 105 Issue 15, p. 23.
- N.N. 2009: *The City & the City*, *Publishers Weekly*, Vol. 256 Issue 15, p. 33–34.
- Parinder 1979: P. Parrinder, *Science Fiction: A Critical Guide*, London and New York: Longman.
- P. N. 2014: Satire, u: John Clute and Peter Nicholls (ur.), *The Encyclopedia of Science Fiction*. <http://www.sf-encyclopedia.com/entry/satire> 1. 3. 2014.
- Sardžent 2005: L. T. Sargent, The Intersection of Utopianism and Communitarianism, u Fatima Vieira and Marinela Freitas, ur., *Utopia Matters: Theory, Politics, Literature and the Arts*, Universidad de Porto.
- Stejblford 2006: B. Stableford, *Science Fact and Science Fiction: An Encyclopedia*, New York – London: Routledge.
- Suvin 2010: D. Suvin, *Defined by a Hollow*, Peter Lang Verlagsgruppe.
- Šulc 1961: B. Šulc, *Prodavnice cimeto ve boje*, prev. dr Stojan Subotin, Beograd: Nolit.
- Webster's New World College Dictionary*. <http://www.yourdictionary.com/balkanize#websters> 1. 3. 2014.

SATIRE AND DYSTOPIA: CHINA MIÉVILLE'S *THE CITY AND THE CITY*

Summary

In the introductory part, the paper attempts to answer the troublesome and puzzling questions concerning the relations between satire, on one hand, and utopia, dystopia and science fiction, on the other. Starting from Northrop Fry's definition of satire as a militant irony based on fantasy or a sense of the grotesque or absurd, the author finally embraces Conal Condren's dictum that moral seriousness is what defines satire as such. Moreover, moral seriousness is precisely what the closely interconnected genres of satire, utopia, dystopia and science fiction have in common.

China Miéville's *The City and the City*, which can be classified as noir/satirical/dystopian/SF/new weird novel, is used as an illustration of the aforementioned theoretical discussion. Furthermore, Miéville's complex and provocative urban topography is set somewhere in Eastern Europe (the Balkans being among the most prominent candidates). The paper aims at answering the question whether this novel is yet another attempt at (postcolonial) inventing of Ruritania or a satirical vision of postmodern divisions of Europe, and the whole world at that.

Key words: the Balkans, China Miéville, dystopia, Menippean satire, Ruritania, satire, Science Fiction, utopia

Zorica N. Đergović Joksimović

Новица И. ПЕТРОВИЋ¹

Крађујевац

СТАМБЕНИ БЛОК Џ. Г. БАЛАРДА КАО АПОКАЛИПТИЧНА САТИРА

Роман *Штамбени блок* (*High-Rise*) британског писца Џ. Г. Баларда представља немилосрдно сатирички приказ невоља са којима се суочавају жители једног луксузног стамбеног блока у лучком делу Лондона. Већ прва реченица романа јасно даје читаоцу до знања да овај стамбени комплекс од четрдесет спратова, са хиљаду станова и преко две хиљаде станара, наводно енклава савреног реда опремљена инфраструктуром која може да задовољи све замисливе потребе станара, није стамбено-потрошачки рај какав су замислили његови творци. Његова безлична природа и инхерентне конструкцијске мане, како произлази из анализе овог романа критичара Анђеја Гасјорека, подстиче најасоцијалније могуће видове понашања његових станара, што резултира њиховим срљањем у варварство упркос привидном технолошком савршенству њиховог окружења. Захваљујући Балардовом клинички дистанцираном начину приповедања, *Штамбени блок* је ужасавалу смешна приповест, можда најсуровија сатира у британској књижевности још од времена сатиричног есеја Џонатана Свифта *Скроман предлог*, и вероватно најупечатљивија дистопијска пројекција у Балардовом богатом опусу.

Кључне речи: Џ. Г. Балард, *Штамбени блок*, сатира, дистопија

Џејмс Греам Балард (James Graham Ballard 1930–2009), један од најистакнутијих британских писаца у периоду после Другог светског рата, оставио је за собом замашан опус чији заштитни знак, могло би се рећи, представља мотив ентропије. Балардов веома лако препознатљиви стил био је до те мере особен да се више критичара слаже у оцени да је тај стил готово немогуће дефинисати – изузев као „балардовски“. Његов колега по перу Брајен Олдис (Brian Aldiss), примера ради, говори о „балардовским“ призорима захваљујући којима су његове приче у суштини *sui generis* (Aldiss 1986: 301). Призори о којима говори Олдис су ентропијски по својој суштини, а карактеришу их брижљиво разрађени описи опустелих места изложених пропадању: летовалишта без људи, сабласно празни хотели, испражњени базени, зарђале лансирне платформе у центру за истраживање свемира, да поменемо само оне најкарактеристичније. Критичар Колин Гринленд (Colin Greenland) с правом тврди да овакви призори непогрешиво одају Балардово ауторско перо баш као и потпис сликара у углу платна (Greenland 1983: 92).

Мотив ентропије присутан је у Балардовом делу од самог почетка – како у свом изворном, термодинамичком смислу, тако и својим социјалним и психолошким аспектима. Балардова рана дела, а нарочито такозвани „катастрофични“ романи из прве половине шездесетих година, у највећој мери се баве физичким аспектом ентропије, приказујући физичке, глобалне катастрофе које силовито нарушавају ток историје и друштвени поредак, приморавујући протагонисте да се прилагоде промењеној стварности.

1 novica.petrovic@gmail.com

Међутим, судећи према интервјуу који је 1973. године дао Питеру Линету (Peter Linett), сâм Балард уопште није био склон да ова своја дела сматра катастрофичним:

„У ствари, ја те приче никада нисам сматрао катастрофичним зато што мислим да оне немају несрећан завршетак. Јунак следи своју сопствену логику; сматрам да свако ко тако поступа на одређен начин досеже испуњење. Све те романе сматрам причама о психичком испуњењу“ (Greenland 1983: 96).

Баларду се свакако може дати за право када се ради о доследности понашања протагониста дела о којима је реч, које је критичар Џејмс Которн (James Sawthorn) у једном чланку објављеном у часопису *New Worlds* 1966. описао као „јунаке у стању расапа“ (Greenland 1983: 96). Уистину, они су, баш као и њихов творац, према речима Брајена Олдиса „дочекали катастрофу раширених руку“ (Greenland 1983: 194). Разуме се, аутор и његови ликови пригрлили су катастрофу из различитих разлога. Док је овима потоњима ентропијска катастрофа наводно доносила „психичко испуњење“, Балард је, заједно са групом британских и америчких аутора, припадника такозваног „Новог таласа (New Wave)“ у англоамеричкој научној фантастици окупљених око часописа *New Worlds*, у ентропији видео прикладну метафору за дезинтегративне процесе у друштву и на нивоу индивидуалне свести. Но, највећи парадокс у свему томе, како запажа Колин Гринленд, представља чињеница да је чврсто убеђење ових аутора да форма пропада а енергија се расипа исказано на књижевно веома инвентиван начин у домену форме и наративног поступка, као и са великом креативном енергијом, тако да је за ове писце катастрофа заиста представљала извор нове креативности (Greenland 1983: 194).

У Балардовом роману *Стамбени блок* (*High Rise*, изворно објављен 1975. године), катастрофа је лоцирана унутар једног од пет идентичних луксузних стамбених блокова саграђених на обали Темзе у лучком делу Лондона. (Било каква асоцијација на данас толико актуелни пројекат „Београд на води“ сасвим је случајна: као што ћемо касније видети, ситуација описана у овом роману има више везе са некада популарном британском телевизијском серијом која је код нас приказивана под називом *Мућке*.) Протагониста романа *Стамбени блок*, доктор Роберт Ленг (Robert Laing), одлучује да купи стан у овом блоку након развода, наслућујући да ће овај стамбени комплекс, пројектован тако да практично буде самодовољан (будући да садржи супермаркете, биоскопе, теретане, ресторане, кафиће итд., чиме станарима омогућава да све своје замисливе потребе задовоље унутар блока), задовољити његову потребу за изолованом и анонимном:

„Визија његове сестре, коју му је са узбуђењем саопштила – Ленг у празној згради, сâм – била је ближа истини него што је она слутила. Тај стамбени блок био је огромна машина створена да би служила не заједници станара већ појединачним изолованим станарима“ (Ballard 1985: 10).

Међутим, већ првом реченицом романа Балард нам јасно саопштава да овај стамбени комплекс од четрдесет спратова, са хиљаду станова и преко две хиљаде станара, који на нивоу архитектонског плана представља енклаву савршеног реда чија инфраструктура ослобађа станаре неопходности да своје потребе задо-

вољавају изван блока, заправо није стамбено-потрошачки рај какав су замислили његови творци:

„Касније, док је седео на тераси свога стана једући пса, доктор Роберт Ленг размишљао је о чудноватим догађајима који су се током претходна три месеца дешавали у овом огромном стамбеном блоку“ (Ballard 1985: 7).

„Чудновати догађаји“ о којима је овде реч, како ће се испоставити, представљају убрзано срљање станара зграде у варварство. Наизглед, њихови проблеми почињу кварењем појединих елемената инфраструктуре, електричних инсталација, лифтова и система за уклањање смећа. Испрва изоловани видови антисоцијалног понашања које очито подстичу ови кварови недуго затим попримају масовније размере. У почетку се дезинтеграција друштвеног система унутар зграде испољава у виду разузданих забава обилато натопљених алкохолом, током којих наизглед хомогену групу висококвалификованих професионалаца, који чине скуп станара, почињу да раздиру међусобни сукоби и анимозитети, који плану неким сасвим безазленим поводом, а често и без икаквог стварног повода. Станари зграде почињу да се деле на супротстављене кланове, чија главна одлика постаје племенски менталитет. Људи престају да иду на посао, будући да њихова главна преокупација постаје то како да сачувају своју територију и одбране је од супарничких кланова. Неки од њих ускоро усвајају животни стил који се ничим не разликује од животног стила неандерталаца, одважно идући у лов опустелим ходницима препуним замки и формирајући племена која убијају злосрећне намернике који залутају на њихову територију. Ток романа, у виду једног дугог „флешбека“ који следи после уводне реченице, прати дегенерацију друштвеног уговора (у русоовском смислу) унутар зграде и његово изви-топеравање у разобручену агресивност и варварство.

На крају романа, пошто се ситуација „вратила у нормалу“ (Ballard 1985: 7), Ленг на тераси стана „методично“ пече на ражњу вучјака који је припадао пројектанту зграде:

„Једно правило у животу“, промрмљао је за себе. „Ако се осећа мирис белог лука, онда је све у реду“ (Ballard 1985: 169).

Послуживши псећим печењем две жене са којима сада живи, Ленг размишља о томе „да више није важно како се понаша, каквим се настраним поривима препушта“ (Ballard 1985: 172). Медитирајући у том духу, Ленг примећује да је у најближем стамбеном блоку дошло до нестанка електричне енергије на једном од спратова. То подстиче у њему осећање задовољства док посматра „прве збуњене напоре странара да установе где се налазе“ (Ballard 1985: 173) при светлости електричних батерија, „спреман да им пожели добродошлицу у њиховом новом свету“ (Ballard 1985: 173), коме се он психички очигледно у потпуности прилагодио, будући да је интериоризовао антицивизацијска начела понашања која су постала норма у његовом стамбеном блоку.

Док се у својим катастрофичним романима из прве половине шездесетих година бавио катаклизмама екстерног карактера и глобалних размера, у својеврсној трилогији урбаних катастрофа из прве половине седамдесетих година, којој поред *Стамбеног блока* припадају и романи *Сугар* (*Crash*, 1973) и *Бетонско острво*

(*Concrete Island*, 1974), Балард је учинио помак ка интериоризованим, личнијим катастрофама, које спадају у домен социјалне или психичке ентропије. Критичар Малколм Едвардс (Malcolm Edwards) окарактерисао је поменута дела као рафинирану разраду познате Балардове тезе да је *унушарњи простор* много подстицајнији тематски оквир за научну фантастику него спољашњи, поготово у случају романа *Штамбени блок* (Edwards 1978: 178). У Балардовим романима из сездесетих година, истиче Едвардс, није више неопходно да катастрофа погоди читав свет; она може бити ограничена на једну једину особу или на један једини стамбени блок, а остатак света наставља да живи потпуно несвестан тога и индиферентан (Edwards 1978: 176). Оваква интериоризација катастрофе, може се рећи, доприноси већем интензиту визије, који додатно појачава дементна логика збивања у поменутим романима, коју Балард следи са неумољивом доследношћу. Ма колико да се та логика чинила девијантном у време када су се ови романи појавили, тешко да би се могло рећи како она у иоле већој мери одудара од логике која је, како изгледа, водила светска збивања на крају двадесетог века и наставља да њима управља током првих деценија двадесет и првог века. Нека од тих збивања, истину говорећи, чине се чак и већој мери суманутим него што су то биле Балардове визије, колико год да су биле контроверзне пре четири деценије. Било како било, развој науке и технологије у међувремену потврдио је Балардову злу слутњу изражену у романима урбане катастрофе – да технолошки и медијски крајолик који нас окружују одражавају и испуњавају наше најмрачније пориве, како запажа Дејвид Прингл (David Pringle), један од највећих познавалаца Балардовог опуса (Pringle 1979: 58).

У роману *Штамбени блок* Балард нуди читаоцу сурово сатирични приказ невоља са којима се у стварном животу суочавају станари стамбених блокова у Британији. Ти су блокови у годинама после Другог светског рата масовно подизани у складу са владином стратегијом замењивања некавалитетних стамбених објеката високом зградама (за британске појмове) и слоганом Лабуристичке партије „Здрав Лондон: градимо куће, рушимо страћаре“ (Gasiorek 2005: 121). Будући да је помаћка стамбеног простора био један од главних проблема са којима се Британија суочавала после Другог светског рата, због великих разарања до којих је довело немачко бомбардовање британских градова, на стамбене блокове гледало се као на један од средишњих елемената послератне обнове британских градова, посебно Лондона. Од њих се очекивало да широким слојевима популације пруже финансијски приступачан стамбени смештај, а у идеолошком погледу, требало је да представљају практично, егалитарно и *модерно* решење проблема густо насељених урбаних средина. У стварности, због притиска на грађевинаре да трошкови градње буду што нижи, већи број стамбених блокова био је тако лоше саграђен да су се станари суочили са проблемима практично одмах по усељењу. (Речит – и забаван – пример овога је солитер назван „Нелсон Мандела“, у коме живе Дел и Родни Тротер, јунаци популарне серије *Мућке*,² где су кварови на електричним инсталацијама или водоводној мрежи готово свакодневна појава, а лифт чешће не ради него што ради.) Поред ових инфраструктурних мањкавости, стамбени блокови су често критиковани и због тога што су неки у њима видели оличење арогантности архитектата, који нису водили рачуна

2 Чији је изворни наслов *Only Fools and Horses...* заснован на реплици из једног америчког водвиља из 19. века: *Why do only fools and horses work?* (Зашто само будале и коњи раде?), видети: http://en.wikipedia.org/wiki/Only_Fools_and_Horses, приступљено 11.09.2014.

о стварним животним потребама станара када су пројектовали зграде (Gasiorek 2005: 121–122). Нимало случајно, одјек ових критика налазимо у Ленговом запажању да је стамбени блок у коме живи заправо „средина која је саграђена не за човека већ за човеково одсуство“ (Ballard 1985: 25).

Дубоко патолошко понашање станара блока, према Балардовој неумољивој логици, генерише сам стамбени блок. Према анализи Анджеја Гасјорека, његова безлична природа, како изгледа, доводи до смрти афекта која омогућава потиснутим жељама и поривима да избију на површину. А то што његова инфраструктура не функционише како би требало има за последицу распад система понашања и међусобних односа станара (Gasiorek 2005: 125). Захваљујући Балардовом наративном поступку, неутралним и готово клинички дистанцираним описима збивања у стамбеном блоку током тромесечног суноврата свих цивилизацијских вредности на које се данас неупитно ослањамо, читаоцу треба времена док схвати да заправо чита једно сатирично дело. Ма како изненађујуће ово деловало, искази попут Ленгове констатације да је све у реду док може да се осети мирис белог лука, као и његова спремност да раширених руку дочека станаре суседног блока у новом, ишчашеном свету коме се психички сасвим прилагодио, да наведемо само два примера од многих који би се могли наћи на страницама романа, не остављају никакве сумње у то да је ово дело сатиричног карактера. *Стамбени блок* је, стога се може рећи, ужасавајуће смешна књига, можда најсуровија сатира у историји британске књижевности још од времена сатиричног есеја Џонатана Свифта *Скроман предлог* (*A Modest Proposal*, 1729),³ и вероватно најупечатљивије дистопијско дело у Балардовом богатом опусу.

Литература

- Aldiss 1986: Brian Aldiss (with David Wingrove), *Trillion Year Spree – The History of Science Fiction*, Gollanz, London.
- Ballard 1985: J. G. Ballard, *High-Rise*, Triad/Panther, London.
- Gasiorek 2005: Andrzej Gasiorek, *J. G. Ballard*, Manchester University Press, Manchester and New York.
- Greenland 1983: Colin Greenland, *The Entropy Exhibition: Michael Moorcock and the British New Wave in Science Fiction*, Routledge & Kegan Paul, London.
- Edwards 1978: Malcolm Edwards, „Yesterday, Today and Tomorrow“, у: Robert Holdstock (ed), *Encyclopedia of Science Fiction*, Octopus, London.
- Pringle 1979: David Pringle, „J. G. Ballard“, у: Nicholls, Peter, (ed), *The Encyclopedia of Science Fiction*, Granada, London.

3 У коме Свифт, наизглед сасвим озбиљним тоном, ослањајући се на чврсту економску логику, предлаже сиромашним Ирцима да реше своје економске проблеме продајући богаташима своју децу – као храну. Видети: Jonathan Swift, *A Modest Proposal*, <http://art-bin.com/art/omodest.html>, приступљено 11.09.2014.

J. G. BALLARD'S *HIGH-RISE* AS AN APOCALYPTIC SATIRE

Summary

The novel *High-Rise* by the British writer J. G. Ballard is a mercilessly satirical presentation of the problems faced by the tenants of a luxury block of flats built in the port of London. The very first sentence of the novel gives a clear indication to the reader that this housing complex, comprising forty floors, with one thousand flats and over two thousand tenants, purportedly an enclave of perfect order whose infrastructure can meet all the conceivable needs of its tenants, is not the housing-consumer paradise that its creators believe it to be. Its impersonal nature and inherent construction flaws, as the critic Andrzej Gasiorek shows in his analysis of the novel, give rise to the most antisocial forms of behaviour of its tenants, resulting in their plunge into barbarism despite the apparent technological perfection of their surroundings. Owing to Ballard's clinically distanced manner of narration, *High-Rise* is a horrifyingly funny narrative, perhaps the harshest satire in British literature since the time of Jonathan Swift's satirical essay *A Modest Proposal*, and probably the most compelling dystopian projection in Ballard's rich opus.

Key words: J. G. Ballard, *High-Rise*, satire, dystopia

Novica I. Petrović

Мирјана М. СЕКУЛИЋ¹

Крађујевац

ЛАРИНА САТИРА У ПОГЛЕДУ НА ШПАНИЈУ

Рад се бави новинским чланцима Маријана Хосеа де Ларе, шпанског романтичара. У раду се обраћа посебна пажња на развој модерног костумбризма и место које Лара заузима на овом пољу. Преиспитује се улога сатире у костумбристичкој и политичкој прози, која настаје као одговор на стране путописе и слику Шпаније, која се уобичава у другим земљама током 19. века. Следећи имаголошке студије, у раду се испитује Ларин покушај да се као Шпанац стави на место путника странца и како се затим у очима тог странца открива „права“ Шпанија. Како је Лара живео у веома нестабилним тренуцима шпанске историје у првој половини 19. века, рад се бави посебно улогом сатире у текстовима који разоткривају место Шпаније у западној Европи, услед расправа о шпанској заосталости. Закључује се да Лара полази од костумбристичких форми, али да их продубљује студијом човека и њему савременог шпанског друштва. Отуд се код њега препознаје и тзв. „бол због Шпаније“, по коме се сматра и једним од претеча шпанске генерације 1898.

Кључне речи: Маријано Хосе де Лара, костумбризам, имагологија, сатира, странац

Шпанија је почетком 19. века на политичком плану првенствено обележена ратом за независност од Француске и апсолутистичком влашћу Фернанда VII. Француски утицаји су у Шпанији присутни још од 18. века, како на политичком, тако и на пољу културе и свакодневног живота. Њихову појаву прати расправа о очувању или нестајању шпанских традиционалних форми живота, типична за нестабилне тренутке историје у процесу преображаја према модерном друштву. У оваквим околностима је у Шпанији дошло до преиспитивања сопственог, националног и традиционалног у односу на страну и наметнуто споља. У истом периоду јављају се многе дихотомије, попут *традиција – најпредак, традиционално – модерно, чисто шпанско – евројско*, које се преносе на план питања отварања Шпаније према савременој европској култури или изолације ради очувања националног бића и вредности. Из ових супротстављених идеолошких оријентација проистећи ће до краја 19. века суштинска црта шпанске културе: дисоцијација (Рабат 2005: 15–16).

У Шпанији још од 18. века почињу размишљања о историјском развоју и судбини земље. Преиспитивање и конструисање шпанског идентитета током периода романтизма одговарајућу форму проналази у костумбристичкој прози, чији се процват у 19. веку у Шпанији везује за два одлучујућа чиниоца: постојање друштва у процесу преображаја и развој дневне штампе. Костумбристичка проза током романтизма у Шпанији настаје из потребе да се посведочи о променама у друштву: савремени тренутак се показује као збуњујући, противречан, у расцепу између модерних и пострањених обичаја и застарелих форми традиције које постепено нестају. У таквом контексту долази до подвајања писаца на две струје: писци традиционалисти заузимају носталгични став пред тим чињеницама и настоје да их сачувају од заборавља, док либерали и напредњаци с надом ишчекују промене.

1 danzademiradas@yahoo.com

Шпански костумбризам током романтизма заснива се на елементима као што су поглед странца споља и одговор изнутра, из Шпаније. Најчешће је у питању поглед из напредне земље ка недостацима напретка Шпаније, па се у делима странаца истиче шпанска различитост, егзотичност и сви они аспекти који директно или индиректно упућују на њену заосталост у односу на западну Европу. Костумбризам се зато јавља као антитеза текстовима романтичног путника. Док он трага за поетичним аспектима Шпаније, костумбриста се усредсређује на локалне и свакодневне обичаје.

Поглед изнутра претпоставља или носталгични став пред шпанском традицијом или критичко освешћивање народа спрам њихових недостатака. Познати шпански костумбристи Месонеро Романос (Ramón de Mesonero Romanos) и Естебанес Калдерон (Serafín Estébanez Calderón), на пример, настоје да представе најлепше и најпријатније аспекте шпанске стварности, преко својих „типова“ и „сцена“, како би исправили искривљену слику Шпаније формирану најчешће у путописним текстовима страних писаца. Ови романтичари теже да истакну сликовите аспекте шпанске стварности, нарочито оно чему прети ишчезавање услед индустријског напретка Шпаније. Стога се они показују као гласници конзервативних идеја, а упркос тенденцији ка објективности и верном осликовању шпанских обичаја, њихов костумбризам брани традиционалне вредности и успостављени режим, те га можемо назвати и званичним костумбризмом. Иза бриге ових аутора да овековече нешто што је различито и пролазно, сматра Родригес Кањо (2009: 149–150), налазио се националистички страх од контаминације страним обичајима, а самим тим и аверзија према напретку и глобализацији.

Ларин костумбризам

Насупрот званичном костумбризму текстови Маријана Хосеа де Ларе (Mariano José de Larra), првенствено критичког и сатиричног карактера, могли би да се окарактеришу као они који га побијају и оспоравају (*costumbrismo contestatario*). Може се рећи да је у питању антикостумбризам у односу на националистички костумбризам, који проблеме Шпаније не препознаје у одбацавању своје историје, већ управо у тој историји која спречава напредак земље (Ескобар 2002).

Имаголог Леерсен проучавајући слике које један народ има о себи налази да имају тенденцију да активирају наглашен дијакхронички аспект. Најчешће су имплицитно историчне и позивају се на традицију и историјске обрасце ради очувања историјског континуитета. Расправе о декаденцији Шпаније управо су упућивале на прекид историјског континуитета са доласком страних династија на шпански престо, будући да су са собом доносиле нове политичке институције и културне праксе. Међутим, одржавање континуитета по сваку цену није било решење за Шпанију, нарочито уколико се ради о институцијама, обичајима и праксама које важе за традиционалне, а које су изгубиле контакт са временом, те чије анахронично присуство у свакодневици Лара онда сатирично исмева.

Маријано Хосе де Лара, образован у складу са идеалима просвећености, поседује критичку и моралистичку визију друштва. Настављајући француску традицију 18. века и реформаторске покушаје Феихоа (Benito Jerónimo Feijoo), Ховељаноса (Gaspar Melchor de Jovellanos) и Кадалса (José Cadalso), Лара је првенствено критички посматрач који жели да разоткрије недостатке своје земље са циљем да се она коначно модернизује. Представљање шпанских обичаја у Лари-

ном случају није носталгична потреба да се они забележе пре него што нестану већ да се разоткрије њихов смисао имајући у виду будућност у тренутку историјског преображаја друштва, што је било опште осећање у Шпанији током првих деценија 19. века.

Питање слике коју Шпанија оставља у другим земљама, као и питање контрастирања шпанских и европских културних, економских или политичких достигнућа, присутно је у Ларином критичком дискурсу од почетка његових књижевно-публицистичких активности. Међутим, док се у првом периоду показује као првенствено европски настројен и у текстовима сурово критикује шпанску стварност у односу на европску, боравак у другим европским земљама утицао је да објективније приступи критици шпанске стварности. У том каснијем периоду Лара показује поштовање према појединим аспектима шпанске традиције и културе и пажљиво их самерава у односу на европске. Елементи сатире и критике су присутни, али Лара се показује и као сатиричар оних који некритички величају европско у односу на шпанско.

Лара је путовао у Енглеску, Белгију и Француску да би изучио потенцијалне политичке моделе за Шпанију. Енглески модел демократске монархије му се чинио превише аристократским, па одлази у Француску, у којој су интелектуалци подржали народ, напредњачки усмерен, у рушењу старог режима и подизању нове, републиканске монархије. Међутим, након личног увида у начин владавине у Француској, Лара схвата да се ради о лажној слободи и недостатку правде: квазислобода и квазикраљ, као што представља у свом тексту „Квази“ („Cuasi“).

У Шпанију се затим враћа са ентузијазмом и вером у могућност напретка своје земље, као и остваривања слободе, истовремено одбацујући бекство у друге земље. Мења се тон његових текстова и Лара почиње да прихвата релативност напретка других западноевропских земаља и заосталости или истрајности у традиционалним формама Шпаније. Отуд у тексту „Повратак Фигара“ („Figaro de vuelta“) Лара пише: „Digan lo que quieran acerca de la superioridad de esos países, la patria es para un español más necesaria que una iglesia“² (Лара 2002).

Ларина сатира

Основни поступак у описима обичаја шпанског народа у Лариним текстовима представља сатира. Сатирично усмерење се види и у избору псеудонима за које се опредељује „El duende satirico del dia“ (1828) (Сатирични дух дана), или касније „El Pobrecito Hablador“ (Јадно наклапало) (1832–1833). Писање под псеудонимом типична је одлика костумбриста који на тај начин успостављају дистанцу од непосредне публике, иако је њихово присуство увек директно присутно, па чак и у првом лицу, унутар костумбристичких чланака (Гутјерес Роман 1988: 175).

Осим што је писао сатиричне текстове, Лара је показао и свесно опредељење за такав начин изражавања: „Somos satíricos porque queremos criticar abusos, porque quisiéramos contribuir con nuestras débiles fuerzas a la perfección posible de la sociedad a que tenemos la honra de pertenecer“³ (Лара 2002). Сатира постаје сред-

2 „Реците шта хоћете о супериорности ових земаља, домовина је за једног Шпанца потребнија него црква“ (превод аутора текста).

3 „Ми смо сатиричари зато што желимо да критикујемо злоупотребе, зато што бисмо хтели да допринесемо нашим скромним снагама могућој савршености друштва коме имамо част да припадамо“ (превод аутора текста).

ство аутокритике и преиспитивања шпанског националног идентитета. Њени идеали су узвишени и стога тешки за остваривање (Љера Руис 1998–1999: 290), а како не даје конкретне одговоре већ упућује опште критике, њена делотворна моћ доводи се у питање. Ларина сатира се упркос томе јавља из субверзивних настојања као реакција либерала на конзервативне аспекте шпанског друштва.

Лара исмева Шпанце који се круто придржавају традиционалних обичаја, али и оне који некритички прихватају и величају страну док не познају себе нити сопствене вредности. Он настоји да помири две крајности и укаже на недостатке и једног и другог става све док не буду подразумевале критички и аналитички приступ проблему, чиме се показује као пример просвећеног Шпанца. Ларини текстови су првенствено еманципаторског карактера, претпостављају хумор али и етичке циљеве.

Решење за тзв. шпански проблем Лара види у историјском процесу који ће довести до нестанка обичаја тзв. старе Шпаније и подстаћи концепцију живота која ће моћи да се упореди са оном која постоји у развијенијим европским земљама. Концепција живота на којој се подупире друштво у старој Шпанији представља негацију слободе која се одражава у кастиљанској озбиљности и одсутности духом. Насупрот таквој Шпанији, Лара предлаже једну младу, европеизовану, толерантну и изнад свега, слободну Шпанију (Ескобар 2002). У овом смислу Ларини текстови антиципирају тему тзв. две Шпаније, која ће бити предмет бројних расправа крајем 19. века. Лара се налази између строгог конзерватизма оних који за највишу вредност бирају беспоговорну верност традицији и лажне модерности и просвећености оних који највише вредности препознају у старој моди. Шпанија се, према Лари, налази у периоду транзиције, а идеја транзиције претпоставља прогресивне промене и константну динамику, која се у свакодневници не перципира (Мартин 1996: 226).

Ларини костумбристички чланци приближавају се есеју (в. Гомес Мартинес 1981), како по свом комуникативном карактеру услед успостављања дијалога са читалачком публиком, тако и због своје савремености. Његови чланци, попут есеја, јесу актуелни не само јер говоре о савременим догађајима већ и зато што претпостављају поновно преиспитивање вечних проблема. Лара у дијалогу са читаоцем или са самим собом увек промишља о садашњости, али уз осврт на прошлост и са жељом да утиче на будућност путем схватања садашњег тренутка. Теме су строго подређене околностима у којима Лара живи, али исто тако он садашње повезује са вечним питањима о шпанској судбини и националном бићу. Лара се не задржава на опису или кратком приповедању који чланак приближавају причи, већ превазилази анегдотски карактер. Анегдота постаје средство или пример који илуструје моралну рефлексију која закључује текст (Дијас Лариос 1998: 24–25).

Промишљање неке теме је код Ларе најчешће изазвано неким запажањем, које служи као изговор да би се представила шири друштвена ситуација. Један од поступака који се издваја у Ларином приступу сатиричној карактеризацији читавог шпанског друштва јесте конструисање измишљеног радозналосматрача који са дистанце разматра низ репрезентативних ликова који се налазе на истом месту. Критика шпанских недостатака није директна, јер Лара конструира лик странца, било припадника другог народа, пре свега француског, са којим се или непосредно сусреће или са којим развија писмену кореспонденцију, било Шпанца из провинције који је дошао у престоницу и по први пут упознаје поједине шпанске обичаје. Свима њима је заједнички чист, понекад наивни или иро-

нично наивни поглед без предрасуда на шпанску свакодневицу, а затим и зачуђеност ситуацијом коју затичу у Шпанији. Кроз текстове онда дефилирају низ типова који илуструју шпанску инертност, неаутентичност, недостатак културе, умишљеност, лењост, незнање, бирократску неефикасност, итд. Из сусрета странца и домаћег долази такорећи до судара две културе у чијем дијалогу се изражавају најистакнутије културолошке разлике. Тако се истичу културне реалеме које сами становници неког места не перципирају и не преиспитују, а чија критика или исмевање, према Лари, може допринети њиховом искорењивању.

Сусрет са страним и новим има двојако дејство. Када је удаљен од центра догађања, странац може да има интелектуалну независност, и да посматра све из маргиналне или периферне перспективе која је плоднија од других. Како се не везује ни за један елемент групе нити њихове тенденције, странац им приступа са ставом објективности, која не представља ни пасивност ни недостатак обавезивања, већ посебну структуру блискости и удаљености, равнодушности и имплицитности (Зимел 2002: 61). Странац конструише слику о ономе што упознаје по први пут, али својим запажањима често наводи и предмете свог посматрања на самопреиспитивање или некритичку одбрану сопственог, националног. Док други шпански костумбристи у таквим околностима настоје да представе позитивнију слику своје земље, Лара започиње преиспитивање појединих традиционалних обичаја који опстају током времена упркос томе што нису у складу са цивилизацијским напретком. Пример је корида, тзв. национална забава, преко које Лара проговара о свом виђењу шпанског карактера. У забави коју представља посматрање призора борбе са биковима, Лара препознаје доказе варварства и окрутности. Традиционално шпанско друштво се према Лари подупире на концепцији живота која представља негацију слободе и производи „мрачни“ карактер Шпанаца који се обично поистовећује са њиховом озбиљношћу (Ескобар 2002).

Критика шпанског карактера предмет је и сатире у тексту „El castellano viejo“ („Стари Кастиљанац“), у коме се Лара подсмева обичајима шпанске буржоазије (Трублад 1961: 533). Стари Кастиљанац из чланка постаје симбол читаве једне самозадовољне менталне ограничености која је спречавала напредак Шпаније. У овом тексту Лара критикује обичаје шпанске средње класе која нема префињене манире нити образовање који би обогатили њихов свакодневни живот, иако поседује материјална средства за то. С друге стране, овај сталеж поставља патриотизам за највишу вредност и одбацује све што то није. Лара је показивао да многим Шпанцима вео традиције и патриотизма служи за прикривање менталне ограничености и немогућности да прате савремене и напредне токове, које из тог разлога дефанзивно одбацују као стране.

Слобода и напредак друштва мере се и на основу моде. Лара у традиционалној шпанској женској ношњи која је подразумевала тамну одећу и обавезни вео налази јасну повезаност са институцијом инквизиције, будући да га такво одевање подсећа на угњетавање личности. На сличан начин тамни плашт мушкараца види као одјек неповерења и народа у жалости. С друге стране, нова мода шешира чија пера лепршају на ветру указују на смелост и слободу, па постаје слика и прилика једног напредног народа.

У Лариним текстовима нагласак је на друштвено-политичким темама и расправи о шпанском менталитету, док је приметан недостатак расправе о шпанским стереотипима. Странац у Лариним текстовима не полази од предрасуда и стереотипних слика романтичне Шпаније, односно Лара не приступа костум-

бристичкој слици Шпаније са становишта одбране од културних стереотипа који се везују за њу. Ларини странци нису романтичарски путници у потрази за егзотичном и различитом Шпанијом већ путници који у Шпанији траже, а не налазе, исте друштвене и економске услове као у сопственим земљама. На тај начин Лара се дотиче шпанских традиционалних форми, али не као општег места или стереотипа, већ као маске иза које се најчешће скрива њена заосталост.

Корективни хумор

Упркос тенденцији шпанског костумбризма да пружи унутрашњи, шпански одговор на спољашњи поглед на Шпанију, у Лариним текстовима недостаје тон одбране аутентичног шпанског од странаца. Ларини текстови пре претпостављају одбрану Шпанаца од њих самих. Наиме, Ларине текстове можемо посматрати као корективне сатире. Сатиричар мора да стоји сам насупротив друштву и потреба за његовим гласом настаје најчешће на прелазу из једног у други друштвени вредносни систем, што се препознаје у друштвено-историјском контексту у ком ствара Лара.

Лара се осврће на штетне и смешне аспекте културних пракси у Шпанији са намером да чланцима обзнани друштвене недостатке и тиме утиче на њихово исправљање, нарочито услед спознаје да Шпанци нису склони самопреиспитивању и самокритичности. У тексту „Вратите се сутра“ („Vuelva Usted mañana“) Лара отворено позива своје читаоце на преиспитивање: „¿Tendrá razón, perezoso lector (si es que has llegado ya a esto que estoy escribiendo), tendrá razón el buen Sans-délat en hablar mal de nosotros y de nuestra pereza?“⁴ (Лара 2002). У наставку се иронично поистовећује са лењим Шпанцима и позива да оставе то питање за су-традан, јер мора да је и читалац већ уморан од читања за тај дан.

Франсиско Ла Рубија Прадо (2006: 226) у Лариним текстовима препознаје различите типове хумора и најчешће се хумор може објаснити теоријом инконгруенције, када се механички примењује опште или традицијом успостављено правило при чему се не води рачуна о појединачном случају. Закључак је да се обичаји морају прилагодити стварности и историјском развоју, што у Шпанији, према Лари, није био случај. Стари Кастиљанац Браулио држи се својих принципа које не мења у складу са околностима, док се Ларин алтер его из истог текста показује као пример разумевања других, толеранције и флексибилности, а тиме и потврђује као модерни човек. Исто тако, шпанске бирократе се радије држе давно успостављених процедура, свесни њихових недостатака, него да прихвате нове које би могле да нашкоде старом. Ларино питање је: може ли ново да штети старом и зар није управо то старо или застарело препрека за модерно? Међутим, шпански одговор је: „Así está establecido; así se ha hecho hasta aquí; así lo seguiremos haciendo“⁵ (Лара 2002). Шпански проблем, трајни несклад између концепта и стварности, постаје неисцрпни извор хумора за оне који су тога свесни.

4 „Хоће ли бити да је у праву, лењи читаоче (ако си уопште стигао до овог што сада пишем), хоће ли бити да је у праву добри Сен-делај када прича лоше о нама и нашој лењости?“ (превод аутора текста).

5 Тако је успостављено; тако се радило до сада; тако ћемо наставити да радимо“ (превод аутора текста).

Ларин однос према страном

Док шпански романтичарски костумбристи исправљају визију коју о Шпанији имају страни путници, Лара долази до схватања да и сами Шпанци утичу на слику коју странци имају о њима, те потврђује да слика о себи (*autoimage*) утиче на слику коју странац има о Другом (*heteroimage*). Лара основу таквог утицаја препознаје у једном веома учесталом изразу у Шпанији „У овој земљи“ („En este país“), који Шпанцима служи као оправдање или изговор за неактивност у најразличитијим ситуацијама, а који странцима показује недостатак вредновања сопственог, шпанског.

Иако би се из потребе шпанских костумбриста да исправе слику о Шпанији могло закључити да странци имају предрасуде о Шпанији, Лара у тексту „Вратите се сутра“ („Vuelva Usted mañana“) показује сасвим супротно. Наиме, Лара представља Француза Санделаја који путује у Шпанију да тамо прошири свој посао и уложи новац, међутим, услед неефикасности шпанске бирократије, у најмању руку, након месеци покушаја да то и оствари, он одустаје. Ларин циљ је да покаже да су Шпанци ти који наводе Французе на негативну слику Шпаније својом лењошћу, нестручношћу, негостољубивошћу, итд. Лара показује да један народ првенствено сам гради слику себе, а самим тим дата му је и могућност да ту слику поправи својим свакодневним поступцима, радом на модернизацији, образовању, ширењу културе и уопште, измени обичаја. Отуд Ларини се текстови не концентришу на шта странац мисли о Шпанији већ на разоткривању узрока таквог мишљења и могућностима да се ти узроци искорене.

Након сатиричног сагледавања шпанског друштва кроз негирајући и неупитни став „У овој земљи“, Лара се уозбиљује и износи суд да Шпанија треба да стекне поверење у снаге које има. Иако Лара критикује и исмева многе недостатке и мане шпанског друштва, он препознаје и њене вредности. Према Лари, Шпанци чак негирају евидентан напредак у односу на стање у прошлости, и то непризнавање или чак непрепознавање сопственог историјског напретка још један је од узрока успореног ритма модернизације Шпаније. Упркос дивљењу према оном што долази споља, из Европе, као и презиру према оном што је унутра, у Шпанији, Лара није ни хвалио оно што долази споља нити одбацивао све што постоји у Шпанији, већ је пре контрастирао оно што је пожељно из других земаља и оно што је достојно презрења у Шпанији (Риверо 2002).

Лара критикује сваког ко без знања исмева или осуђује Шпанију, било да је реч о Шпанцима или путницима из других земаља који доприносе упрошћеној и негативној слици Шпаније. Он полази од великог значаја који су други шпански костумбристи придавали погледу странаца на Шпанију и затим у својим текстовима обесмишљава исто. Средства попут измишљеног странаца који посећује или се интересује за Шпанију и открива њене мане у Лариним текстовима само су начин да аутор укаже на проблеме у друштву и потенцијално пробуди свест Шпанаца о себи. Како су ти странци фикционални, слика о Другом постаје слика о себи, а Лара упућује на недостатак самокритичности као типичну одлику Шпанаца. Док други костумбристи настоје да утичу на странце, Лара се обраћа Шпанцима. Уместо демитизације замишљених идеја о Другом, односно слика које Французи и странци уопште имају о Шпанији, Лара позива на разоткривање спорних слика које Шпанци имају сами о себи. Други бране Шпанију од искривљених страних погледа, док Лара с намером пародира те исте погледе. Слике о себи стичу већи значај од слика које странци имају, јер према Лари само ре-

шавањем препознатих проблема Шпанци могу да утичу на све нове слике које се стварају о њиховој домовини и тако одлуче хоће ли Шпанија бити виђена као заостала, романтична и егзотична или модерна европска земља.

Лара је, иако увијено у сатиру, предочио да шпански проблем не долази споља са страним обичајима који нарушавају традиционални поредак, већ да се тај проблем налази у самој Шпанији, у њеним обичајима и институцијама, док судар са страним само наглашава његове размере. Ларини сатирични костумбристички чланци настају у циљу сагледавања могућности хармонизовања шпанског друштва са европским напретком. Чланак који је прво осмишљен као сатира обичаја постаје есеј, а разноврсност савремених тема којима се Лара бави у својим чланцима о обичајима указује на дубину његове забринутости за судбину Шпаније. Скретањем фокуса пажње са спољашњих проблема на унутрашње, Лара постаје не само први модерни шпански есејиста већ и претходник идеја Покрета за препород и Генерације 1898, нарочито Унамунове концепције интраисторије.

Литература

Гомес Мартинес 1981: J. L. Gómez Martínez, *Teoría del ensayo*, Salamanca: Universidad de Salamanca.

Дијас Лариос 1998: L. F. Díaz Larios, Introducción, en: M. J. de Larra, *Artículos de costumbres*, Madrid: Espasa-Calpe.

Ескобар 2002: J. Escobar, *El sombrero y la mantilla: moda e ideología en el costumbrismo romántico español*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. 20.06.2013.

Зимел 2002: G. Simmel, El extranjero como forma sociológica, en: E. Terrén, *Razas en conflicto: perspectivas sociológicas*, Barcelona: Editorial Anthropos, 59–65.

Ла Рубија Прадо 2006: F. La Rubia-Prado, Demonios públicos y privados: del humor satírico a la ironía absoluta en Mariano José Larra, *The Colorado Review of Hispanic Studies*, Vol. 4, 221–238.

Лара 2002: M. J. de Larra, *Artículos*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. 14.07.2013.

Љера Руис 1998–1999: J. A. Lerra Ruiz, Prolegómenos para una teoría de la sátira, *Tropelías*, Número 9–10, 281–293.

Мартин 1996: F. J. Martín, El problema de España y el proyecto ilustrado en el costumbrismo de Larra, en: J. Álvarez Barrientos, G. Bellini et al. (eds.), *Romanticismo*, 6: *El costumbrismo romántico*, Roma, 223–229.

Рабат 2005: J.–C. Rabaté, Introducción, en: M. de Unamuno, *En torno a casticismo*, Madrid: Cátedra.

Риверо 2002: L. L. Rivero, *Larra y sus opiniones de Francia*, Alicante: Biblioteca Virtual de Miguel de Cervantes. 14.07.2013.

Родригес Кањо 2009: L. Rodríguez Cacho, *Manual de historia de literatura española, siglos XVIII al XX: hasta 1975*, Madrid: Castalia.

Роман Гутјерес 1988: I. Román Gutiérrez, Hacia una delimitación formal del costumbrismo decimonónico, *Philologia Hispalensis*, Número 3, 167–180.

Трублад 1961: A. S. Trueblood, El castellano viejo y la *Sátira III* de Boileau, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Número XV, 529–538.

LA SÁTIRA DE LARRA SOBRE ESPAÑA

Resumen

El trabajo trata de los artículos de prensa de Mariano José de Larra, el escritor romántico español. Se presta especial atención al desarrollo del costumbrismo moderno y el lugar que en este campo ocupa Larra. Se cuestiona el papel de la sátira en la prosa política y costumbrista que aparece como la respuesta a la imagen de España que construyen los relatos de viaje de los viajeros extranjeros por este país durante el siglo XIX. Siguiendo las pautas de los estudios imagológicos, en el artículo se cuestiona el intento de Larra de ponerse en el lugar del viajero extranjero y luego la forma en la que se revela en la mirada de este la „verdadera España“. Como Larra vivía en los momentos de la inestabilidad de la historia de España durante la primera mitad del siglo XIX, durante grandes discusiones sobre las relaciones entre España y Francia, el artículo trata del papel de sátira en los textos que descubren la mirada francesa hacia España, del cual se concluye el tipo de relaciones entre estos dos países, tanto como el lugar de España en la Europa occidental, teniendo en cuenta el tema del atraso español. Se concluye que Larra parte de las formas costumbristas, pero que profundiza en el estudio del hombre y la sociedad española contemporánea. De ahí, en los textos de Larra se reconoce el llamado „dolor de España“, por el cual se considera uno de los antecedentes de la Generación del 1898.

Palabras clave: Mariano José de Larra, costumbrismo, imagología, sátira, extranjero

Mirjana M. Sekulić

Владимир Ј. КАРАНОВИЋ¹

Београд

ДВА ЛИЦА ШПАНСКОГ ПИКАРСКОГ РОМАНА: ОД ЕРАЗМИСТИЧКЕ САТИРЕ ЛАСАРИЉА СА ТОРМЕСА ДО ИДЕОЛОГИЈЕ ЕЛИТИЗМА ЖИВОТОПИСА ПУСТОЛОВА

Полазећи од става Нортропа Фраја (1912–1991) да сатира обухвата досетку или хумор заснован на фантазији или осећању гротескног, али и одсуство хумора, пуко денунцирање које помера границе сатиричне перспективе, у раду су анализирани различите сатиричне визије фиктивних романеских светова у шпанским пикарским романима *Ласариљо са Тормеса* Алфонса де Валдеса и *Живојопис пустолова по имену дон Паблос* Франсиска де Кевода. Предмет анализе су идеолошке поставке и дискурс „маргинализованих“ и „повлашћених“ у тадашњем друштву, друштвена структура и место појединца у вихору неминувних промена у Шпанији као колонијалној сили. Сатира у овим делима заснована је и на сукобу између избора система вредности насталог из искуства и осећања да је искуство шире од било ког скупа уверења о њему, што отвара простор да сатиричари покажу бесконачну разноликост човекових поступака.

Кључне речи: шпански пикарски роман, сатира, идеологија, *Ласариљо са Тормеса*, *Живојопис пустолова*, Франсиско де Кевода

Увод

По речима Нортропа Фраја (2007: 267), две основне одлике сатире јесу елемент досетке или хумора заснованог на фантазији или осећању гротескног или апсурдног, с једне, али и напад без хумора или пуко денунцирање, као њена гранична одлика, с друге стране. Да би се било која појава напала, писац и публика морају се сложити око њене непожељности, иако напад у сфери књижевног стваралаштва не може бити пуки израз личне или друштвене мржње, будући да је одабир речи за изражавање мржње ограничен. Посебна врста сатире, она усмерена ка институционалној религији, укључује и пародију сакраменталног живота.

Будући да сатира у својој основи „подразумева подругљиво и критичко приказивање друштвених, политичких и моралних прилика, и, истовремено, изражава сродан дух различитих остварења“ (Поповић 2007: 650), она је и тенденциозна. Јасно исказује одређени идеолошки став аутора, који је по правилу критички настројен према друштвеном и политичком поретку, обичајима и наравима свакодневице.

Када кажемо да су шпански пикарски романи дела с елементима ироније, сатире и пародије, подразумева се шаљиви карактер који афирмише вредности супротне онима које се на први поглед препознају, оштро се критикују владајуће друштвене вредности и организација, те преиспитују књижевни и жанровски постулати (Гаридо Ардила 2009: 116). Као део идеолошке концепције пикарског

¹ vkaranovic@gmail.com

романа учестала је и појава смеха, како романескних ликова тако и комичних ситуација које нужно имају значајан потенцијал да код читаоца изазову смех. Протагониста је, по правилу, жртва најсуровијег исмевања и понижења, чиме аутори романа подсећају на нечасно порекло или на припадност најнижим друштвеним слојевима без могућности да се такво стање измени (Ронсеро Лопес 2010: 56).

Еразмистичка сатира и перспектива друштвене маргине

Религијски дискурс увек је у шпанској култури имао хегемонијску улогу, а посебно током XVI века, кад јача протестантски утицај и долази до нових тумачења Библије и идеја о друштвеној организацији. У то време широм Европе снажан утицај има и еразмизам, који ће у шпанској културној и друштвеној средини имати значајан одјек међу интелектуалцима.² Реакција католичког света према култури Реформације била је оштра и брза: 1545. године одржан је дугоочекивани Тридентски сабор. Овај концил, који је трајао све до 1563. године, подстакао је на промене у организацији клера, коначно је утврдио ритуале католичке вере и обреда, прокламовао седам светих тајни, по упутствима теолога Пјера из Ломбардије (1096–1164). Године концила подударају се с периодом настанка и објављивања романа *Ласариљо са Тормеса*, чија прва четири издања (Бургос, Алкала де Енарес, Антверпен и Медина дел Кампо) потичу из 1554. године (Монтобан: 2010: 12).

Ласариљо је књижевни лик који одражава друштвене, филозофске и моралне преокупације аутора: корупција свештених лица, неморал оних који пропагирају морал и удаљавање црквених великодостојника од хришћанске доктрине и изворног Христовог учења. Сатира је у овом роману усмерена према представницима цркве – ауторовим савременицима, а радња се одвија у познатом амбијенту урбаних средина и значајних центара тога доба (посебно треба истаћи Саламанку и Толедо, тадашње духовне, образовне и политичке центре шпанске монархије) (Наваро Дуран 2012: 83–84). Ауторство овог дела је традиционално довођено у питање све до радова Росе Наваро Дуран са Универзитета у Барселони, која доказује да је дело написано након 1529. године, да није реч о првом пикареском роману, већ о типичној еразмистичкој сатири против порочних припадника католичке цркве којој је неопходна реформа. Томе у прилог иде и откриће могућег аутора, Алфонса де Валдеса (Alfonso de Valdés), секретара краља Карлоса V, еразмисте и хуманисте који је у својим делима критиковао католичку цркву залажући се за потребне реформе и пропагирајући идеје блиске Еразму Ротердамском. Осим тога, секретар је био „нови хришћанин“³ (*cristiano nuevo*), оп-

2 Еразмизам у Шпанији хронолошки обухвата период од 1516. до 1559. године, када је имао позитивну конотацију а Инквизиција још увек није проширила своје деловање у интелектуалним срединама. По речима Хосеа Луиса Абељана (2008: 92), у Шпанији су центри еразмизма били Севиља, у којој је био значајан број проповедника, Алкала де Енарес, као центар издаваштва и седиште утицајног Универзитета, као и двор Карлоса V, који је својом политиком следио еразмизам и окружио се великим духовима, симболима најчистијег вида овог званичној хришћанској доктрини алтернативног погледа на свет. Међу њима се истичу Алфонсо де Валдес (1490–1532), краљев секретар, Андрес Лагуна (1499–1559), дворски лекар, Хуан де Валдес (?–1542) и Луис Вивес (1492–1540).

3 „Нови хришћанин“ (шп. *cristiano nuevo*), термин који су на тлу данашње Шпаније у доба Реконкисте добиле особе јеврејске или муслиманске вере које су се покрстиле и прешле у хришћанство, као и њихови потомци. Понекад се тај назив претежно на више генерација након преобраћења. Овај концепт новог хришћанина стоји у директној супротности са концептом „старог хришћанина“ (шп. *cristiano viejo*), особе чији су преци били хришћани. У пракси,

стао у органима власти упркос снажној маргинализацији с којом су се сусретали покрштени мавари или Јевреји у Шпанији Златног доба. Наваро Дуран (2012: 86) тврди да ауторство потврђује и скривено презиме аутора у називу романа (*La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades*) уколико се споје прва три слова /“lav“/ прочитана с десна на лево /“val“/, по узору на хебрејски језик) и последња три слова /“des“/ прочитана с лева на десно /“Valdés“/. У прошлости је овај први модерни роман шпанске књижевности, забрањиван због оштре сатире против свештенства, доспео 1559. године на Индекс забрањених књига од стране Инквизиције, те је краљ Филип II наредио да се штампа у пречишћеној верзији већ почев од оне у Мадриду из 1573. године (Солдатић 1985: 262).

По речима Јасне Стојановић (1995: 72), однос према вери и верска сатира доминантна је тема овог романа:

„Од девет Ласаревих господара њих пет су Божји службеници и сваки је представљен негативно, као карикатура, и то тако што су у први план извучене њихове мане и пороци – тврдичлук и бездушност према Ласару у случају свештеника из Македе, превејаност и бескрупулозност продавца була, неморалност архипрезвитера, и тако даље. У роману је свесно подвучена погубна улога сваког од ових господара у моралном срозавању једног у основи добродушног детета и, последично, његовој неповерљивости према људима. Став самог Лазара према вери такође је ироничан; кроз бројне алузије на свете списе и верске обичаје у Шпанији XVI века, очит је подсмешљив однос протагонисте (и његовог творца, јасно) према лицемерју и користољубљу савременика у упражњавању вере.“

Оно што *Ласариља са Тормеса* чини јединственим књижевним остварењем, између осталог, јесте и идеолошка разноликост и богатство, психолошка изнијансираност протагонисте, адолесцента Ласара, чији би господари засигурно били осуђени због антирелигијских поступака из еразмистичке перспективе (Наваро Дуран 2004: 58). Занимљиво је да Ласариљо никад не именује своје господаре, већ се у приповести јављају под генеричким називом, по својим занимањима. На тај начин кривица постаје колективна а идеолошки хоризонт аутора јаснији: предмет сатире је друштвена група у којој нема невиних.

Иако су Алфонсу де Валдесу очигледно занимљиви Ласарови господари блиски цркви или двору, први дечаков господар, слепац, неко је ко својим молитвама ступа у везу са богом. У типологији овог лика појављује се и материјална димензија, будући да за молитве слепац добија новац и милостињу иако у сопствене молитве не верује. Слепац је парадигма исквареног човека, преваранта и лошег верника и живи од тзв. спољашње манифестације побожности других, с великим умећем варајући лаковерне и поводљиве жене (Наваро Дуран 2010: 84). Чини се да је кроз уводну епизоду са слепцем аутор намеравао да сатирично

да би неко доказао да је стари хришћанин (што се често тражило да би се на пример, имао приступ одређеним занимањима), требало је да поднесе на увид седам крштеница — своју, својих родитеља и бабе и деде и са мајчине и са очеве стране. Насилно покрштавање је било неопходно како би шпанска Инквизиција (основана 1478. године) могла да делује против нових хришћана, јер је Инквизиција званично прогонила само јерес у оквиру хришћанске вере, што Јевреји и муслимани, као припадници других вера, свакако нису били. Овако покрштене, могли су да их прогоне због непоштовања хришћанске вере којој су званично припадали. Бити нови хришћанин је у шпанском друштву значило бити обележен до краја живота. Многи су покушавали да се ослободе овог маргинализованог положаја и сакрију своје новохришћанско порекло фалсификовањем крштеница и ступањем у службу у цркву или чак и саму Инквизицију.

представи супротност очекивањима да слепац буде човек милосрђа и особа које зависи од милостиње.

Поступке Ласаријевог другог господара, клерика, није потребно посебно истицати. Беспоговорно је реч о човеку чија је шкртост представљена у великим размерама, који мори глађу једног Ласара оправдавајући своје поступке добрим здрављем које пост и устежање од гастрономских делиција доноси:

„Escapé del trueno y di en el relámpago, porque era el ciego para con éste un Alexandre Magno, con ser la mesma avaricia, como he contado. No digo más, sino que toda la laceria del mundo estaba encerrada en éste. No sé si de su cosecha era o lo había anejado con el hábito de la clerecía.

Él tenía un arcaz viejo y cerrado con su llave, la cual traía atada con una agujeta de paletoque. Y en viniendo el bodigo de la iglesia, por su mano era luego allí lanzado y tornada a cerrar el arca. Y en toda la casa no había ninguna cosa de comer, como suele estar en otras algún tocino colgado al humero, algún queso puesto en alguna tabla o en el armario, algún canastillo con algunos pedazos de pan que de la mesa sobran; que me paresce a mí que aunque dello no me aprovechara, con la vista dello me consolara.”⁴ (*Животи Ласариља са Тормеса* 2000: 92).

Структура *Ласариља са Тормеса* симболично представља пародијски и сатирични приказ једног броја светих тајни, а ЕВХАРИСТИЈА је представљена управо у епизоди са шкртим клериком. С једне стране, евхаристија, као симбол божанске жртве за човечанство, израз узвишеног духовног споја верника и Творца, коју одликује узајамна, искрена и безрезервна љубав, у другом поглављу романа је гротескно представљена кроз представника цркве који је по карактеристикама супротност очекиваној пројекцији посредника између бога и верника. Религијско осећање овог али и других Ласаријевих господара, по речима Станислава Зиммића (2000: 47), облик је перверзне вере и гротескних постулата хришћанства, штетног и опасног празноверја, чије практиковање увек испадне уносно и исплативо.

Осим евхаристије, чини се да је роман проткан духом ИСПОВЕСТИ, што формалне, будући да Ласарије прича своју животну повест, што симболичне, присутне посебно у трећем поглављу кад служи код штитиноше-идалга. Убрзо искрена исповест постаје поигравање лажима и сцена претварања штитиноше, с једне, и Ласариља, с друге стране. Фантастични контраст између претварања, слике која се нуди јавности и реалног стања, фасцинира и самог Ласариља, којег концепција части, честитости и манифестације части збуњује (Наваро Дуран 2010: 84). Штитиноша и(ли) нижи племић, *идалго*, типичан је представник све масовнијег слоја тадашњег шпанског друштва, којем је услед припадности племству било испод части да самостално зарађује за живот, а који није могао да оп-

4 „Грмљавини утекох, али муњи не, јер је слепац наспрам овога био Александар Велики, иако беше оличење тврдичлука, као што сам већ испричао. Довољно је ако кажем да је шкртост васцелога света у овоме била садржана. Не знам беше ли то његова заслуга или пак мантије му свештеничке.

Тај је имао велику стару шкрињу, вазда забрављену, а кључ је носио привезан узицом за напалећак. Када би из цркве стигли хлепчићи, он их је својеручно похрањивао у сандук и изнова га закључавао. Притом се у целој кући ништа није могло наћи за јело, као што иначе бива: ни комад сланине изнад оцака обешен, ни сира на дасци ил у креденцу, нити кошарица са окрајцима хлеба преосталим од обеда. Иако од тога не бих имао нарочите вајде, чини ми се да би ме бар од погледа на њих мало минула глад.“ (*Животи Лазариља са Тормеса* 1995: 22).

стаје у Шпанији огрезлој у наметима, корупцији и скупим прекоморским походима и освајањима. Изванредна слика идалга коју аутор даје, наглашавајући контраст између лажног представљања у бољем светлу наспрам другачије, тмурне поражавајуће реалности, будући да је идалго пуки сиромаш, али има част која је толико била важна у Шпанији тога времена, у други план ставља све друге одлике које би очекивано биле доминантне у описима Ласаријевог господара. Бесмисао такве концепције части, вредности која има спољашњу манифестацију али не поседује реалан квалитет заснован на традицији или пореклу, проналазимо у чињеници да слуга и господар гладују, те да је, супротно владајућим законима по којима је господар у обавези да обезбеди поданицима примерен смештај и храну, управо несрећни Ласариљо тај који се брине о сопственом али и obroку свог „часног“ господара. Занимљиво је да штитоноша из Ласаријевог животне епизоде у Толеду уједно је и господар који се најбоље опходио према свом слуги, који га доброномерно посматра а поступке оправдава, показујући висок степен емпатије према овом друштвеном слоју. Парадигматичан је опис идалгове куће, у којој нема много намештаја и чији изглед одражава стање ствари: испразност концепције части али и идеолошку подлогу аутора према друштвеној (бес) корисности нижих племића, који ништа немају па не могу ништа ни дати. Кућа је реалност док излазак идалга на улицу и привидно господство и припадност племству представљају варку и обману масовних размера.

Конечно, пред крај своје животне повести Ласариљо ступа у брак, чиме на сцену ступа пародија и сатирична визија свете тајне БРАКА, хришћанског, библијског, „примереног“ и „ваљаног“. Архипрезбитер Сан Салвадора, високи црквени великодостојник, Ласаров последњи господар у животној приповести, венчава протагонисту својом служавком, будући да, попут ставова изнетих у *Библији*, не сматра да човек треба да буде сам. Међутим, није Ласариљова самоћа тема која окупира архипрезвитера, већ потенцијална близина његове супруге, која му повремено „служи“ у кући. Дакле, реч је о карикатуралној представи свештеног лица високог чина и о сатири моралне и друштвене улоге представника цркве у оновременој Шпанији. На говоркања „злих језика“ да му је жена неверна и након дирљиве сцене коју су архипрезбитер и служавка направили да би Ласариља убедили да то није могуће, те да су они морално чисти, Ласариљо живи са сумњом коју прихвата као саставни део живота, будући да се архипрезбитер побринуо да млађаном пару не недостаје добара и средстава. Није битно да ли му је жена честита или не, важно је да други не говоре да није, у складу са моралним узусима епохе и извитопереном концепцијом части и честитости. Оваквим ставом и прихватањем лажи Ласариљо се уклапа у очекивани образац шпанског друштва епохе: част (*la honra*) квалитет је који зависи од тога како нас други виде и шта о нама мисле, а не од наследних, урођених, стечених квалитета, насталих у складу са аутентичном хришћанском докрином. Ласариљо тако завршава своју повест у стању потпуне лажи и моралне деградираности, док сатирични приказ шпанског друштва достиже врхунац еразмистичког карактера.

Међутим, није само Ласариљов живот предмет сатире у овом роману; Ласариљо, друштвени маргиналац и пикаро служи многим господарима, пати, посматра, приповеда. Петорицу господара који припадају клеричкој и црквеној средини могао је одабрати само еразмиста и мајстор ироније попут Алфонса де Валдеса (Наваро Дуран 2010: 89).

Беспощедна критика лажног угледа и идеологија друштвеног елитизма

Франсиско де Кеведо (1580–1645) у свом једином (пикарском) роману, *Животопис пустиолова по имену Дон Паблос* (1626, Сарагоса), читаоцима нуди панорамски преглед шпанског друштва, штетних и непримерених појава које ће, веровао је, довести до урушавања система и постојећег поретка (Свенси 2008: 35). Централна приповедачка нит романа је амбиција Паблоса, пикара, пробисвета, пустиолова сумњивог али извесно нечасног порекла, да постане племић и припада вишим друштвеним слојевима. У складу са обичајима онога доба, Паблос би требало да прихвати свој незавидни друштвени статус и да не тежи промени или покушају нарушавања успостављеног система, те аутор управо осуђује настојање пикара да свом имену дода титулу „дон“. Кеведо, као припадник аристократије, увек је свестан опасности која вреба уколико се постигне већи степен друштвене покретљивости. Стога је у ово дело утиснут снажан печат идеологије друштвеног елитизма аутора, а сваки Паблосов покушај напредовања или промене статуса бивају исмејани и сурово кажњени све окрутнијим последицама (Цоунс 2000: 206–207). Овакав идеолошки контекст не треба да чуди, будући да је Кеведова мајка била дворска дама у краљичиној пратњи, отац секретар краљице доња Ане, супруге краља Филипа II. Постаје логична идеолошка позиција у којој се с презиром гледа на све који су племићку титулу купили или је девалвирали својим понашањем и испразном концепцијом части, условљеног привида и лажног друштвеног престижа, утемељеног на обманама (Крос 2006: 140). Жеља да припада вишим друштвеним слојевима мотивисана је трима тежњама: сталном људском потребом за престижом у друштву, издржавањем племства за које је био задужен двор, све јачом потребом да се јавно покаже чистота крви. У складу са последњом тежњом је и презир према раду, привређивању и издржавању. Не треба заборавити да је још од времена владавине Католичких краљева, Изабеле и Фернанда, постојала могућност да се за одређену суму новца или помоћу донација различитих врста добије титула *идалга*, што је изазвало неслагање и жесток отпор међу припадницима древне аристократије. Због тога је Кеведо аристократа кроз лик Паблоса представио све могуће непожељне одлике које припадници таквог порекла и прошлости могу имати (*arud* Карановић 2011: 98). Фиктивни пикаро-приповедач свет посматра изнутра и одоздо, док аутор свет посматра одозго. У овом роману не доминира перспектива лика-протагонисте већ перспектива аутора, који протагонисту третира као лутку којом може управљати концима које држи (Свенси 2008: 35). Управо овакав судар перспектива омогућава сатиричан приказ и друштвену критику свих, у складу са идеологијом романописца, непожељних и штетних елемената у друштвеној организацији Шпаније као колонијалне силе у којој су видно нарушене моралне и етичке вредности.

Кеведов пикаро персонификује очигледну опасност која прети да угрози утврђени друштвени поредак европског друштва у XVII веку, а извесно је да користи и хумор да друштвеног маргиналца понизи и деградира. Идеологија деградације пикара започиње већ избором имена: Паблос је било име познато у бурлескној традицији, заступљено у шаљивим романсама, а доводи се у везу са подземљем и нижим друштвеним слојевима (Ронсеро Лопес 2010: 191, 192).

Кеведо је, као осведочени антисемита, посебну нетрпељивост показивао према „новим хришћанима“, који су покушавали прикрити своје порекло не би ли постали угледни припадници шпанске друштвене заједнице. Није потреб-

но наглашавати већ опште место које се јавља у пикарским романима, а то је проблематично (по критеријумима оновремене Шпаније) порекло или „нечиста крв“ пикара, са маварима или Јеврејима међу прецима, који су иако покрштени и даље неретко упражњавали древне верске обичаје у миру сопственог дома. Паблосова мајка предмет је кеведовске сатире, будући да се зове „Алдонса де Сан Педро, кћи Дијега де Сан Хуана и унука Андреса де Сан Кристобала“, а да су „нови хришћани“ махом преузимали имена хришћанских светаца чинећи их саставним делом имена и настојећи да докажу своју правоверност и лојалност (Етингхаузен 1987: 242). Ова чињеница само је део критике већ споменуте владајуће концепције части, испразне и вештачке творевине епохе која представља променљиву категорију, робу која се може набавити или продати по потреби, а уједно и централни предмет сатире овог пикарског романа.

Претпостављамо да шпанском барокном писцу намера није била само да представи пикара и његове поступке извргне руглу, већ и да палету комичних и гротескних ликова прошири сатирично представљеним друштвеним појавама, попут ликова из „Друге књиге“ романа, који су били укореењени у традицији или су чинили део свакодневице Шпаније тога времена: ратног стратега или мачеваоца математичара. Аутор исмева две ствари: покрете и технику мачевања, али и начин изражавања и механички прорачунати говор лика, непримерен свакодневном говору и животним ситуацијама, а који онемогућава нормалну комуникацију између њега и Паблоса. Овај Кеведов комични лик је „нешто између циркуског клоуна и математичара“. Сатиричан приступ препознајемо и у лику „лошег“ песника, који је био опште место у шаљивим делима кастиљанске књижевне традиције. Гротескне представе и песничко сиромаштво и похабана одећа код читаоца може изазвати само грохотан смех, а песник је истовремено дехуманизовано и унижено биће, према коме је немогуће осетити било какав облик емпатије. Сличан ефекат постиже се и код разметљивог војника, који сведочи о степену сиромаштва и огорчености због лошег третмана који ратни ветерани имају на двору (Ронсеро Лопес 2010: 225, 230).

У трећем делу романа могуће је издвојити две епизоде у којима се најјасније види Кеведова намера да, као део сатиричне слике романеског света, хумор употребљава као оружје против свих оних који желе неоправдано да напредују на друштвеној лествици. У оба случаја Паблос скрива свој прави идентитет и претвара се да је неко други како би обмануо особе с којима долази у контакт. Мадрид и околина су место одвијања оба епизодна догађаја, као најприкладнија средина за увежбавање „племићких“ вештина. Први покушај обмане одвија се у крчми у којој Паблос одседа на путу до Мадрида, где преузима име Рамира Гусмана, јер му је сугерисано да промена имена може да му користи. Преузимање племићког идентитета у овом случају не носи са собом опасност по друштвену стабилност, будући да пикар за циљ има само освајање жене (Беренгела де Робledo), али је извесно да у Кеведовој концепцији „друштвене кривице и одговорности“ постоје степени и да казна за нарушавања система зависи од места и прилике у којој се покушај промене система одвија (Ронсеро Лопес 2010: 218–219). Међутим, последња епизода у серији привида и прерушавања јесте тренутак када се антијунак претвара да је Фелипе Тристан, веома „частан и богат племић“ који покушава да задобије руку доња Ане, рођаке дон Дијега Коронела. Паблос на неки начин постаје исмејани преварант јер је превара неуспела, али је и порекло даме проблематично, и то због родбинских веза са бившим господарем, дон Дијегом. Презиме првог Паблосовог господара, Коронел, било

је чувено у Сеговији, а истраживања су показала да је реч о „новим хришћанима“ који су стекли значајан иметак и своје друштвене позиције обезбедили материјалним средствима. Дакле, сцена освајања је симболични „рат привида и претварања“ с циљем постизања неког далекосежнијег резултата, тј. коначног успона на друштвеној лествици. Међутим, појавом некадашњег господара, дон Дијега, Паблос постаје директни објекат исмевања, настављају се покушаји обмане, а овај део романа завршава се намештеним батинама које је Паблос добио и скидањем позајмљеног племићког плашта. У овом чину треба истаћи Кеведову намеру да одређеним симболичним гестовима и реквизитима представи сопствену идеологију. Упркос невољама које доживљава од стране свог старог господара дон Дијега, Паблос и Дијега Коронел су од почетка до краја романа повезани невидљивом нити која доприноси структурној кохерентности дела. Кеведо у наведеној епизоди доказује да је у случају породице Коронел реч о покрштеним Јеврејима који своје порекло настоје сакрити склапањем уносног брака без обзира на порекло и квалитете удварача. Прави припадник племства никад не би одобрио брак своје рођаке без претходне провере и свих потребних података о непознатом удварачу (Реј Асас 2003: 176). Осим тога, Дијега у више наврата показује дволичност и несигурност у своје порекло, владање и друштвени статус: лицемеран је и показује привидну наклоност у детињству док при сусрету у Мадриду показује готово отворену нетрпељивост и развија мрежу казне и освете због покушаја да буде насамарен или доведен у везу са особом ниског порекла. С друге стране, Паблос је тај који њиховом односу приступа искрено и отворено. На овај начин Кеведо показује ко је друштвено штетан а ко је од њих двојице још гори. Пикари су и Дијега и Паблос, иако Дијега има новац који му обезбеђује друштвени углед и пристојан живот.

Сатирични приказ категорије маргинализованих који се боре помоћу стварања привида свој врхунац достиже у лику *лажног идалга*, дон Торибија, који симболизује и специфично кеведовску концепцију части, на граници између части као наследног добра и части која је производ врлине и поштења. У прилог сатиричној слици и комичном ефекту који изазива лажни племић можемо навести и опис похабане одеће и велеумност и домишљатост у прерушавању и крпљењу истрошене гардеробе:

“Y, al volver atrás, como hizo fuerza, se le cayeron las calzas, porque se le rompió una prestada. Yo que vi que, de la camisa, no se vía sino una ceja, y que traía tapado el rabo de medio ojo, le dije: – Por Dios, señor, si V.M. no aguarda a sus criados, yo no puedo socorrerle, porque vengo también atacado únicamente-. – Si hace V.M. burla, – dijo él, con las cachondas en la mano -, vaya, porque no entiendo eso de los criados.

Y aclaróseme tanto en materia de ser pobre, que me confesó, a media legua que anduvimos, que si no le hacía merced de dejarle subir en el borrico un rato, no le era posible pasar adelante, por ir cansado de caminar con las bragas en los puños; y, movido a compasión, me apeé, y, como él no podía soltar las calzas, húbele yo de subir. Y espantóme lo que descubrí en el tocamiento, porque, por la parte de atrás, que cubría la capa, traía las cuchilladas con entretelas de nalga pura. Él, que sintió lo que le había visto, como discreto, se previno diciendo: – Señor licenciado, no es oro todo lo que reluce. Debióle parecer a V.M., en viendo el cuello abierto y mi presencia, que era un conde de Irlas. Como destas hojaldres cubren en el mundo lo que V.M. ha tentado.”⁵ (Кеведо 1996: 132, 133).

5 „У том часу му спадоше чакшире јер му пуче каиш који их је држао. Ја сам умирао од смеха, а он ме замоли да му позајмим један каиш будући да му је тај био једини. Видећи да му се оковратник

Кеведо овим ликом критикује и могућност купопродаје племићких титула, јер *u gal̄do* продаје све делове свога имена (Don Toribio Rodríguez Vallejo Gómez de Ampuero y Jordán), али задржава оно „дон” (Ронсеро Лопес 2010: 232–236). Оваква палета ликова доприноси проширивању хоризонта кеведовске сатире док је поруга све оштрија и немилосрднија.

Дакле, Кеведо у роману илуструје две концепције и могуће варијанте осиромашеног нижег племића (*u gal̄za*), отелотворене у ликовима дон Дијега Коронела, „новог хришћанина“ чија је породица достигла одређени углед захваљујући новцу, и дон Торибија, сиромашног „старог хришћанина“, чисте крви, којем је преостало дугачко име и чињеница да се сналази захваљујући привиду и претварању. Уколико узмемо у обзир кеведовски презир према материјалним вредностима и улози новца у тадашњем шпанском друштву, приказаним у бројним сатиричним песмама, посебно сонетима и летријама, очигледне су размере друштвене критике коју један елитиста покушава да приближи читаоцима.

По речима Бруса Свенсија (2008: 83), завршетак романа *Животни пут* („pues nunca mejora su estado quien muda solamente de lugar, y no de vida y costumbres”⁶, Кеведо 1996: 195), представља повратак на почетак, на своје корене, на свеприсутно бешчашће као неизоставну судбину. У овом роману животни пут једног маргиналца и друштвеног отпадника представљен је као тунел из којег се улази у две мање просторије за мучење.

Посредством низа Паблосових покушаја да потисне своје порекло, унапред јасно осуђених на неуспех, Кеведо преобликује и пикарески роман али и жанр у целини, а посебно визију друштва која у овом роману добија јединствен облик. Кеведо је преузео улогу гласноговорника читавог сталежа, вишег слоја који се осећа угроженим због све веће опасности од неутемељеног стицања пореклом загарантованих привилегија. Паблос помоћу оштроумља и спретности којом га награђује романописац постаје деликвент намерник, а не неко кога друштво пасивно обликује. Служи се истим оним средствима која су од њега начинила маргинализованог припадника друштва. Чак и у тренуцима када се чини да Паблос својом спретношћу и трудом може да постигне одређени позитивни резултат и ваљани исход, Кеведо осујећује било какву могућност напредовања тако што уводи у причу сплет несрећних околности које судбину пикара управљају ка неуспеху. Стога овај роман постаје „слика господског света, који зна како да се заштити од вртоглаве најезде пикара“ (Ифе 1992: 270).

кошуље попео до обрве, а да му доле сева пола стражњице, рекох му: – За име Бога, господару, морате сачекати своје слуге јер вам не могу помоћи пошто и сам имам само један каиш. – Ако Ваша Милост збија шалу – рече он придржавајући чакшире – не видим о којим слугама је реч. Мени постаде јасно колико је он сиромашан кад ме, после пола миље хода, замоли да он мало јаше на магарцу, јер не може да настави пут придржавајући чакшире рукама. Обузет сажаљењем, ја сјах с магарца, а како он није смео да испусти чакшире из руку, помогох му да узјаше. Запрепастих се кад га додирнух јер открих да је тур на чакширама, који је био заклоњен огрточем, пун уздужних прореза испод којих се видела постава од правог дебелог меса. Уцвељен због оног што сам угледао, он рече тихо једва се савлађујући: – Господине лиценцијате, није злато све што сија. Видећи мој чипкани оковратник и изглед, Ваша Милост је могла помислити да сам ја гроф од Ирлоса. А у свету се иза много чега крије оно што сте ви опипали.“ (Кеведо 2003: 88).

6 „јер никада не побољшава свој положај онај који мења само место а не живот и обичаје.“ (Кеведо 2003: 170).

Закључак

Сатира у овим делима занована је и на сукобу између избора система вредности насталог из искуства и на основу осећања да је искуство шире од било ког скупа уверења о њему, што отвара простор да сатиричари покажу бесконачну разноликост човекових поступака.

У складу са спектром могућности које романописци користе, шпански пикарски роман, а посебно романи *Ласариљо са Тормеса* и *Животићис Њустолова*, припадају различитим концепцијама сатире, у складу са ренесансном односно барокном епохом у којој настају један или други роман. Врста сатиричне слике романескног света зависи од перспективе аутора и његовог места у друштвеној организацији Шпаније као моћне колонијалне силе која доживљава културни процват и проживљава тзв. *Златно доба* уметности, истовремено западајући у једну од најтежих финансијских и привредних криза, чије узроке треба тражити у вртоглавим променама насталим открићем новог континента, али и у нерационалном располагању стеченим богатством.

Највероватнији аутор *Ласариља са Тормеса*, Алфонсо де Валдес, секретар Карлоса V и „нови хришћанин“, који је у неколиким приликама имао проблема са црквеним властима и био под будним оком цензора Инквизиције због својих слободоумних дела еразмистичког духа, у првом шпанском пикарском роману заузима перспективу друштвене маргине, указујући на проблем корупције и непостојања емпатије, милосрђа и пристojности према онима који нису део формалне и традиционалне заједнице.

С друге стране, Франсиско де Кеведо, као представник друштвене елите, близак двору и „стари хришћанин“, заузима перспективу друштвено повлашћених, а срж проблема проналази у самим пикарима, дакле, у спољашњој средини, изван система, указујући на опасност да се привилегије дају онима који то по рођењу и постојећем друштвеном устројству не заслужују. Оба система одликује друштвена непокретљивост и непроменљивост, али у ренесансном пикарском роману-прототипу положај је достижан иако подразумева моралну деградацију и поништење личног интегритета, док је у барокном моделу, у складу са песимистичном визијом света, сваки покушај унапред осуђен на пропаст, а сатира јасно средство да се писац елитиста обрачуна са друштвеном маргином и њеним припадницима укаже на једино логично место које заслужују.

Сатирична слика друштва у одабраним шпанским пикарским романима још увек је удаљена од јасне уметничке анализе савремености, будући да је развијена на нивоу скице, нацрта или идеолошке поставке која тек треба да буде размотрена. Детаљна анализа друштвене анатомије и аутентична сатирична слика света уследиће неколико векова касније, у европском реалистичком роману. Стога пикарски роман отвара пут својом сатиричном нотом настанку модерног романа новог доба и социјалног реализма XIX века, посебно у шпанској књижевности, у којој су реалистички књижевни поступак и иронијски и сатирични прикази константа.

Литература

Абељан 2008: Х. Л. Абељан, *Историја шпанске мисли (од Сенеке до данас)*, превела са шпанског Нина Мариновић, Сремски Карловци/Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.

- Гаридо Ардила 2009: J. A. Garrido Ardila, *La novela picaresca en Europa, 1554–1753*, Madrid: Visor libros.
- Етингхаузен 1987: Н. Ettinghausen, Quevedo's *Converso Pícaro*, *MLN*, Vol. 102, Núm. 2, *Hispanic Issue*, 241–254.
- Живот Лазарчића са Тормеса 1995: *Животи Лазарчића са Тормеса, његове згоде и незгоде*, превела са старошпанског језика, поговор, библиографију и белешке сачинила Јасна Стојановић, Београд: Лапис.
- Живот Ласариља са Тормеса 2000: *La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades*, edición de Reyes Coll-Tellechea y Anthony N. Zahareas, Madrid: Akal Ediciones.
- Зимић 2000: S. Zimic, *Apuntes sobre la estructura paródica y satírica del Lazarillo de Tormes*, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, Biblioteca Áurea Hispánica.
- Ифе 1992: В. W. Ife, Ficción y verdad en la novela picaresca, in: А. Egido (coordinadora), *Historia y crítica de la literatura española, Vol. 3/1 (Siglos de oro: barroco, primer suplemento)*, al cuidado de Francisco Rico, Barcelona: Editorial Crítica, 265–271.
- Карановић 2011: В. Карановић, Гротескни реализам и вишеструке приповедачке перспективе у роману *Historia de la vida del Buscón* Франсиска де Кеведа, in: М. Анђелковић (ур.), *Савремена проучавања језика и књижевности* (Зборник радова са II научног скупа младих филолога Србије одржаног 06. марта 2010. године на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу), Година II/Том 2, 97–107.
- Кеведо 1996: F. de Quevedo, *La vida del buscón llamado don Pablos*, edición de Pura Fernández y Juan Pedro Gabino, Madrid: Akal Ediciones.
- 2003: Ф. де Кеведо, *Животиопис пустиолова по имену дон Паблос*, превод са шпанског, предговор и напомене Радивоје Константиновић, Београд: СКЗ.
- Крос 2006: E. Cros, *El Buscón como sociodrama*, prólogo de Antonio Chicharro, Granada: Editorial Universidad de Granada, Biblioteca de Bolsillo.
- Монтобан 2010: J. Montauban, *La picaresca en la otra margen*, Madrid: Visor libros.
- Наваро Дуран 2004: R. Navarro Durán, *Alfonso de Valdés, autor del Lazarillo de Tormes*, segunda edición con un apéndice, Madrid: Gredos, Biblioteca Románica Hispánica.
- 2010:—, *La verdad sobre el caso del Lazarillo de Tormes*, Berriozar: Cénlit Ediciones, Colección Entre letras, Crítica y didáctica.
- 2012:—, *Pícaros, ninfas y rufianes (La vida airada en la Edad de oro)*, Madrid: EDAF, Colección Crónicas de la historia.
- Поповић 2007: Т. Popović, Satira, in: *Rečnik književnih termina*, Beograd: Logos Art. 650, 651.
- Реј Асас 2003: А. Rey Hazas, *Deslindes de la novela picaresca*, Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga.
- Ронсеро Лопес 2010: V. Roncero López, *De bufones y pícaros: la risa en la novela picaresca*, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, Biblioteca Áurea Hispánica.
- Свенс 2008: В. Swancey, *Barroco y vanguardia: de Quevedo a Valle-Inclán*, Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra.
- Солдатић 1985: D. Soldatić, Pikarski roman, in: Ljiljana Pavlović Samurović, Dalibor Soldatić, *Španska književnost 1 (Srednji vek i renesansa)*, Beograd/Sarajevo: Nolit/Svjetlost. 262–265.
- Стојановић 1995: Ј. Стојановић, Поговор, in: *Животи Лазарчића са Тормеса, његове згоде и незгоде*, превела са старошпанског, поговор, библиографију и белешке сачинила Јасна Стојановић, Београд: Лапис.
- Фрај 2007: Н. Фрај, *Анаџомија криптике (Четири есеја)*, превод са енглеског Горана Раичевић, Београд/Нови Сад: Нолит/Орфеус.
- Џоунс 2000: R. O. Jones, *Historia de la literatura española, Vol. 2 (Siglo de oro: prosa y poesía)*, Barcelona: Editorial Ariel.

**DOS CARAS DE LA NOVELA PICARESCA ESPAÑOLA: DESDE LA SÁTIRA
ERASMISTA DEL LAZARILLO DE TORMES HASTA LA IDEOLOGÍA DEL ELITISMO
DE LA HISTORIA DE LA VIDA DEL BUSCÓN**

Resumen

Partiendo de la postura de Northrop Frye (1912–1991) de que la sátira incluye tanto una broma, burla o humor basado en la fantasía o en un sentido de lo grotesco, como la falta de humor, la mera denuncia que reivindica los límites de la perspectiva satírica, el presente trabajo analiza diversas perspectivas satíricas de los mundos de ficción en el corpus seleccionado de la novela picaresca española. La novela *El Lazarillo de Tormes* es una sátira erasmista contra los corruptos y malvados funcionarios y representantes eclesiásticos, los hidalgos ociosos y mendigos tramposos. La perspectiva satírica de esta obra tiene una fuerte huella del autor más probable, Alfonso de Valdés, secretario real, erasmista y "cristiano nuevo". Por otro lado, en la *Historia de la vida del buscón* de Francisco de Quevedo, es obvia una relación alusiva a la estructura social, al concepto ideológico y político que "en nombre del bien reconoce el mal", burlándose y condenando las imperfecciones humanas y fenómenos sociales negativos, a la multitud de pícaros que representaban una de las amenazas más peligrosas para el orden social vigente. El artículo describe el proceso de revisión de los límites de la sociedad española, de su estructura y el lugar del individuo en un torbellino de cambios inevitables de España como una de las mayores fuerzas coloniales. La sátira en estas obras se fundó también en el conflicto entre la elección del sistema de valores que proviene de la experiencia y de la sensación de que la experiencia va más allá de cualquier conjunto de creencias acerca de ella, lo que abre un espacio a los escritores satíricos para mostrar la infinita variedad de las acciones humanas.

Palabras clave: novela picaresca española, sátira, ideología, *Lazarillo de Tormes*, *Historia de la vida del buscón*, Francisco de Quevedo

Vladimir J. Karanović

Павле БОТИЋ¹
Нови Саг

ПРИВИДИ СИМОНА НЕНАВИДНИКА ДАНИЛА КИША

Чланак је усредсређен на истраживање привидâ гностичких сеанси Симона Мага и Ненавидника у Кишовој новели *Симон Чудотворац*. Одбијајући чињеничност Христовог Васкрсења, Симонове гностичке иницијације привидом, менторисане наратором и аутором ове новеле, постају демонски култ деперсонализације и смрти, која господари Симоном, Софијом, Симоновим следбеницима и празноверним читаоцима „Симона Чудотворца”.

Кључне речи: Симон Ненавидник, привиди, смрт, магија, гностицизам, наратор, деперсонализација; апостол Петар, Христово Васкрсење

„Боџоубица је морао постојати самоубица.“

(Ава Јустин 1928: 249)

Када пристане да буде *књиџа мртвих*², књижевност се своди на привид. Како је књижевном привиду постојеће само оно што је телесним оком видљиво, материјалност означавања смрћу увек узрокује *смрт означившеља*. Судајући према новели „Симон Чудотворац“ Данила Киша, најучинковитији заступници књижевности привида су побуњени јунаци, пошто се баш они најбрже белетризују култом смрти: ненавидници (мрзитељи; завидници), мађионичари, бестидници и јеретици³.

У Кишовој новели привидâ *Симон Чудотворац* главни јунак, Симон Маг и Ненавидник⁴, ослања се како на гностичко искуство наратора новеле, тако и на транстекстуални пакт са аутором овог постмодернистичког хипертекста⁵. Митологија Симонових привидâ, ипак, не започиње Симоновом ненавидничком и метежном природом. Први извор привида у „Симону Чудотворцу” остају слојеви транстекстуалности унутар поменуте Кишове метафизичке приче – новела „Симон Чудотворац” је хипертекстуални пастиш ауторових острашћених читања *Епа о Гилгамешу* и *Библије*, Еразма (Erasmus) и Спинозе (Spinoza), Раблеа (Rabelais) и Камија (Camus), Вијона (Villon) и Хајнеа (Heine), Дидроа (Diderot)

1 antifon@neobee.net

2 „... цела је књижевност *Књиџа мртвих*...” (Пантић 2005: 70)

3 „Симон Чудотворац је варијација на тему једне од гностичких легенди... Због бестидности њихових обичаја, реч благо – *borboros* – служи да означи ове јеретике...” (Киш 1990: 229)

4 Премда је именован у Кишовом тексту као Симон Чудотворац, а у историјској стварности као Симон Маг, рекли бисмо да би Симоново прво „презиме” могло бити Ненавидник, будући да је Симоново опсенарство последица његове ненавидности (завидности, мрзости на Светотројичног Бога и на боголикост човека).

5 Владимир Зорић одређује *Дела апостолска* као први хипотекст приче „Симон Чудотворац”: „Старија традиција коју најбоље илуструје приповест о Симону Магу из *Дјела апостолских* (8: 9–24) уједно је и нешто мање конкретна у одређивању предмета критике.” (Зорић 2005, 109)

и Канта, (Kant), Гетеа (Goethe) и Томаса Мана (Mann), Ренана (Renan) и Џојса (Joyce)...⁶ – , а други извор је њен гностички хетеродијегетски наратив:

„Али ових последњих петнаестак година, од смрти *неког* Назарећанина, почели су да пристижу млади и здрави људи, однеговане браде или још сасвим голобради, у белим огртачима и са пастирским штапом у руци, и сви су себе називали апостолима и Божјим синовима. Сандале им беху прашњаве од дуга пута, а говор им наликоваше један на други као да су учили из исте књиге; сви су се позивали на исто чудо, чији су били очевици: *неки* је Назарећанин на њихове очи претворио воду у вино и нахранио читав пук са неколико срдела. Неки су тврдили да су Га видели како се на њихове очи *извио* у небо, уз заслепљујућу светлост, и помогао се неба као какав голуб. Слепци, које су водили са собом као живе сведоке, тврдили су да им је та светлост спржила вид, али им је дала светлост духовну. И сви су се они називали синовима Божијим и синовима Сина Божијега. Обећавали су за парче хлеба и врч вина вечни живот и блаженство, а када би их народ отерао са свог прага, напујдавши на њих оштре псе, тада би претили вечним паклом где тело гори на тихој ватри као јагње на ражњу... Тако су се ти проповедници надовезивали један на другог, долазећи из разних крајева света, разних обичаја и језика, с брадом или голобради, но сви су говорили мање-више исто, што је наговештавао један потврђивао је други, само су се умножавали детаљи, и без обзира на незнатне разлике, прича о чудима и ускрснућу *тог* Назарећанина почињала је да добија у својој веродостојности... Ту слику рајских перивоја, која је у почетку свима изгледала смешна и немогућна – ко је још *видео* да сунце вечно сија, *да* болова и *смрти* нема? – ти су младићи благих плавих очију описивали с таквом уверљивошћу, с таквим надахнућем, да им народ поче веровати. *Како се једна лаж ионавља дуго, народ почиње да верује.* Јер вера је народу потребна.” (Киш 1990: 12–15; курз. П. Б.)

И у приповести о Симону Ненавиднику култ разликовности сазнања води гностичком негирању прародитељског и човековог пада, и превиђању значаја уздржавања од света и светског. Према произвољном резонувању свезнајућег приповедача и Симона Мага у новели „Симон Чудотворац” Бог протерује Адама и Еву из првоствореног рајског пребивалишта, јер као идеолошки надзиратељ брани људима да сазнају. То надаље производи приватност нових нараторових привида: апостоли Христови непослушнима прете паклом, хришћанство је идеолошка лаж, Господ Спаситељ Христос није Богочовек, већ „неки Назарећанин”, Васкрсења (у Кишовом тексту најпре пише ускрснућа) Христовог нема, јер *ко је још видео да смрти нема?*⁷ Сплет наведених приповедачевих привида само доказује немогућност антропологије самосталног охристовљења.

Кишов Симон Ненавидник је типична бездуховна индивидуалност привида. Гностик и мађионичар Симон није само побуњени завидник: он је безидентитетни апатрид карађозовских очију, мелеховљевског носа, лепих белих руку и финих опсенарских прстију, који има глас лудака и поглед блудника, зналац грчког, коптског, арамејског и хебрејског језика који с успехом цитира и на латинском језику. Кишов Симон је и одличан говорник, са мишћушом у облику змије

6 Изузев Библије коју аутор „Симона Чудотворца” не чита као *Свето Писмо Старог и Новог Завета* Цркве Христове, већ као бесконачни текст, назначени референцијални оквир „Симона Чудотворца” од Гилгамеша до Џојса афирмише христорачку књижевност привида и философију смрти.

7 „Смрти нема” јесте позната христообразна завршна синтагма *Друге књиге Сеоба* Милоша Црњанског, коју је Црњански (али не и Данило Киш) усвојио, поред осталог, читајући Флоберовог (Flaubert) *Бувара и Пекишеа* и Вергилијеве (Vergilius) *Песме о земљорадњи*.

која гута свој реп која означава људско самоуништавање култом сазнања. Пре сваке своје сеансе привида Симон Ненавидник је већ деперсонализован: његов профил заправо је профил овце. (в. Киш 1990: 9–12) Кишов Симон само систематично развија прелести и привиде узетог наратора и транстекстуализованог аутора новеле „Симон Чудотворац“:

1. Нема ни Светотројичног Бога, ни Христовог Васкрсења
2. Бог није животоран
3. Не постоји прародитељски и људски грехопад, зло и злочин
4. Самоугађајући Човек је сам себи Бог
5. Бог је неправедан и насилан
6. Бог укида слободу човекову
7. Треба се ослободити Бога
8. Царство Небеско је лаж
9. Заповести Божје су лажне
10. Проповеди апостола Христових су лаж
11. Христова чуда ништа не доказују
12. Могућа су чуда и живот без промисла Божјег

И после друге деперсонализације („Симон нагло поскочи, као петао...“; нав. дело: 24) и после духовног самоубиства привидима, наратор уз прећутну сагласност аутора „Симона Чудотворца“ убија „смртно тело“ (исто: 25) Симона Мага најмање још четири пута: са два рафала поређења (пре суноврата на земљу Симон је „... као врећа пуна влажног песка...“ (исто: 30) или „... као овца коју је испустио орао из висина...“; исто: 30), једним смртоносним падом после мафионицарског лета у небо („... смрскане лобање, поломљених удова, лица изнакажена и крвава...“; исто: 30) и једним распадањем у земљи после неуспелог опсенарског самосахрањивања. Све у свему, епilog Симонових самоузношења на небо или у земљу увек је хипертрофија смрти, која и у новели „Симон Чудотворац“ није од Господа, већ од наратора и аутора ове новеле, и од демонима злоупотребљеног Симона.

У српској критичкој литератури о Кишовом Симону Магу и Ненавиднику, Симонове интелектуалне (окултне) радње ретко се именују као привиди. Зарад моде и зарад времена идолопоклоничке сведозвољености у њима доминирају негативно одређење према присуству завета и предања у новели „Симон Чудотворац“⁸ и похвалае *оцу свих јереси који симболише лажно, демоном инспирирано наслеђе јеретика* (Пејгелс/Pagels/; 1981: 102) Симону. Пошто је „јеретичка мисао од почетка уживала наклоност и разумевање Данила Киша“ (Палавестра 2005: 70), у реторти танатофилне књижевне науке Симонова ђаводицеја означава „... критику идеолошког и ауторитарног устројства цркве“ (Поповић: 2002: 117), при чему Симонов „... напор за остварење чуда и побуна против Бога, остају достојни поштовања“ (Делић 1997: 389). Тако привиди Симона Ненавидника постају упоришта незнашеног универзитетског Вавилона.

У новели „Симон Чудотворац“ ауторово и нараторово, транстекстуално и дијегетско, гностичко и епистемолошко опирање Богу истовремено је и опирање

8 „Док у Библији и Златној легенди Свети Петар делује у име Господа, у Кишовој причи („Симон Чудотворац“, прим П. Б.) он је само дивулгатор лишен било каквог личног ауторитета – када год се појави тешкоћа, он се обраћа божанској инстанци ради решења.“ (Зорић 2005: 155)

духовном идентитету и личности, заједници и браку, ближњима и вечности у човеку, симболима и параболома, смерности и трпљењу, покајању и опросту, подвигу и спасењу.

Хиперболијским (магијским) језиком речено, Киш Чудотворац (читалац и преводилац, писац и писмењак) је о литератури знао све што се може знати, дајући јој све што јој се може дати (Церовић 1998: 148). Она му се преточила у привид, у лаж и обману (Киш 1983: 121), јер у књижевној републици без Бога увек је све уклето релативно и ту никад није могуће подићи сопствену несрећу у висину. Данило Киш је анти-Јов.

Неутешног Данила Киша треба поштедети од туторства наратора и идеологије аутора „Симона Чудотворца” и треба му помоћи молитвеним сећањем на Црњанскову и човечију свеутеху: у *Богу је ведро* (Црњански 1988: 13).

Нововековном канону српске књижевности од душегубних привидâ Симо-на Ненавидника и Мага, духовно су претежнији *Луча микрокосма*, *Први јуџи с оцем на јуџрење*, *Ђурађ Бранковић*, *Претшћразничко вече*, *На Дрини ћуприја*, *Друга књига Сеоба*, *Четшири канона...* будући да не славе привид смрти, него животворност Васкрсења.

Канонска Српска књижевност је *Земља живих*, а не самоубилачка књига мртвих.

Литература

Библија Цркве или Свето Писмо: 1998, прев *Сшари Завјешћ* Ђуро Даничић, прев. *Нови За-вјешћ* комисија Светог архијерејског синода СПЦ.

Вергилије 1930: Публије Вергилије Марон: *Како живе пчеле*, *Песме о земљорадњи*, прев. Веселин Чајкановић, цит. према: *Вергилије и његови савременици*, Београд, СКЗ.

Делић 1997: Јован Делић, *Кроз прозу Данила Киша, Ка поетшци Кишове прозе II*, Београд, БИГЗ.

Зорић 2005: Владимир Зорић, *Киш, легенда, прича*, Београд, Народна књига.

Киш 1990: Данило Киш, Симон Чудотворац, *Енциклопедија мртвих*, Београд, БИГЗ, 9–36.

Палавестра 2005: Предраг Палавестра, „Да ли Киш припада (српској) критичкој књижевности?”, *Сјоменица Данила Киша*, Зборник радова, Београд, 67–77.

Пантић 2005: Михајло Пантић, Данило Киш: „Да ли је поезика политика?”, *Сјоменица Данила Киша*, Зборник радова, Београд, 63–67.

Пелгејс 1981: Елејн Пејгелс: *Гношћичка јеванђеља*, Београд, Рад.

Поповић 1928: Ава Јустин Поповић, Између двају култура, *Црква и живошћ*, год. VII, јуни, бр. 6, Скопље, 240–252.

Поповић 2002: Тања Поповић, Апокриф и легенда у модерној приповеци, *Књижевна историја*, Београд, XXXIV, 116–117, 99–121.

Церовић 1998: Станко Церовић, Киш, силуета с оне стране..., Роман као пешчаник: Приповедачка уметност Данила Киша, Нови Сад, КПЗ, Светови, 142–149.

Црњански 1996: Милош Црњански, *Друга књига Сеоба*, Дела Милоша Црњанског, том 4, књ. 9, Задужбина Милоша Црњанског, БИГЗ, СКЗ, Београд, L'Âge d'Homme, Lausanne.

Црњански 1988: Милош Црњански, „Србиа”, *Спиражилово*, Београд, Реч и мисао, 12–16.

DELUSIONS OF DANILO KIŠ'S SIMON THE ENVIOUS

Summary

The article is concerned with the study of delusions of Simon the Magus and Envious's gnostic séances in Kiš's novella "Simon Magus". Refusing the fact of the Christ's resurrection, Simon's gnostic initiations with delusion mentored by the narrator and author of this novella become a demonic cult of depersonalization and death which rules over Simon, Sofija, Simon's adherents and superstitious readers of "Simon Magus".

Keywords: Simon the Envious, delusion, death, magic, Gnosticism, narrator, depersonalization, Peter the Apostle, Christ's resurrection

Pavle Botić

Душан Р. ЖИВКОВИЋ¹
Крагујевац

ДИОНИЗИЈСКИ ПРИНЦИПИ У АРИСТОФАНОВИМ ЖАБАМА²

Предмет рада представља интерпретацију природе и функције дионизијских принципа у Аристофановој комедији *Жабе*, у анализи критичких ставова о поетским вредностима и значају Есхилових и Еурипидових трагедија, као и комплексних друштвених токова у Атини. Аристофан сагледава наведене аспекте у контексту односа мита, поезије и политике, дајући путоказе могућностима очувања и неговања атинске цивилизације, јер комика и ерудиција у комедији *Жабе* представљају средства стварања објективне критике, у поимањима односа трагедије и комедије, појединца и друштва, Ероса и Танатоса.

Кључне речи: комедија, дионизијски принципи, трагедија, јединство различитости, преображај

1. Увод

Да би се објасниле наведене релације, у интерпретацији Аристофанових *Жаба* треба посветити пажњу облицима дионизијских принципа, јер у проучавањима трагедије и комедије у науци о књижевности често постоји инсистирање на њиховим супротностима, док је знатно мање пажње посвећено међусобним односима у изворном облику припадности обреду, и њиховом сличностима уопште, јер трагедија и комедија, поред својих различитости, представљају две стране истог култа³.

Предмет нашег рада представља, дакле, анализу преображаја дионизијских принципа у комедији *Жабе*, посредством следећих аспеката: 1. пародије Дионисове природе у заплету; 2. у односима култа, религиозности и представа божанстава; 3. Дионисових преображаја у улози судије и критеријума његове критике Есхилових и Еурипидових трагедија; 4. процеса и исхода трагичког надметања; 5. сатиричних елемената, који су присутни, посредно или непосредно, у целокупном идејном систему комедије.

2. Пародија Дионисове припреме и уласка у Хад

У Аристофановом приказивању Диониса евидентна је двострука позиција. На почетку комедије, Аристофан пародира Дионисов лик, мисли и поступке, а затим, када започне песнички агон, даје Дионису улогу судије, представљајући

1 rzivkovic1@sbb.rs

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

3 Да бисмо објаснили комплексну Дионисову природу, у складу са темом рада, све ликове комедије посматраћемо у односу према Дионисовој природи и функцији.

критичке ставове о Есхиловим и Еурипидовим трагедијама. Овај поступак делује само привидно противречно, јер треба имати у виду да Аристофан тежи да промени и да унапреди и сâм дионизијски култ, опште функције трагедије и комедије, од обредних корена, до Есхила и Еурипида, а с друге стране и да сагледа сопствени стваралачки поступак.

У заплету *Жаба* травестија је присутна у дословном смислу: Дионис носи котурне, као обележја узвишености трагедије, женску одећу, али и Хераклову лављу кожу (обележје митског, епског јунака). У општој пародији прерушавања у комедијама остварен је комични ефекат посредством контраста између немогућих тежњи и стварности, у Дионисовој намери да уђе у царство мртвих попут хероја. Уместо успеле имитације, Дионис губи свој идентитет, али ипак и у тој комичној мимикрији, Дионис има потребу да наводно надгради своје способности, у одласку код Херакла, који истовремено исмејава његову појаву, али га ипак упућује у природу просторе царства мртвих⁴.

С друге стране, тон Херакловог омаловажавања Дионисове појаве био би само делимично ублажен и када би се Дионис појавио без прерушавања, јер Аристофан имплицира да Херакле истиче узвишеност херојских принципа, а не опсенарство многобројних песника. Ово скривено значење сугерисано је и у Дионисовом начину говора, обележеном лажним, привидно узвишеним трагичким тоном, каламбурима и играма речима, цитатима из Еурипидових трагедија, које сада, поред кићености стила, имају и комично значење у новом контексту, тако да се у овом дијалогу испољавају сви комични елементи – од комике конверзације до комике ситуације.

Аристофан ствара пародију Диониса посредством градације. Након контраста са Хераклом и травестије, Дионисово понижење и самопонижење достижу кулминацију у замени „улога“ са Ксантијом, најбољим познаваоцем особина⁵ свога господара, при чему је, такође, остварена пародија комичних средстава Аристофановог времена⁶. Уместо да оствари корист због замене улога са Ксантијом, Дионис увек бива кажњен, што изазива низ преокрета и препознавања у само једној етапи драмске радње, која заправо поседује неколико микроцелина, у виду скица једноставних комедија ситуације у једној комплексној комедији.

У интерференцији са наведеним пародијама прерушавања, у Дионисовој и Ксантијиној мисији присутни су и елементи црног хумора у Дионисовом призивању мртваца. Међутим, уместо да овај чин изазове монструозну, мистичну атмосферу, циљ призивања преображава се постепено у комичну природу мотива, јер се директно повезује са успостављеним односом између Диониса и Ксантије, који би, евентуално, требало да промени мртвац, ако би преузео њихов терет. У преговорима око новчане надокнаде, ова сцена кулминира у изреци мртваца

4 У овој сцени присутан је и црни хумор у Херакловом предлогу да Дионис изврши самоубиство, што би представљало најлакши пут до Хада. Наравно да овај предлог није у складу са митском и епском узвишеношћу уласка у Хад. Ипак, након Дионисовог наговарања, Херакле пристаје да опише кључна места уласка у Хад и природу оностраних простора: обалу сва света мисију лађара Харона, као и патње грешника и обреде миста. Овим поступком, Аристофан појачава драмску напетост у ишчекивању наставка Дионисовог пута.

5 Ксантија: „И не био фин кад вазда Само пије ил се љуби. Тај не ради ништа друго“. (Аристофан 1978: 174)

6 у Аристофановим *Жабама*, господар иде пешнице, а слуга је на магарцу. Ипак, поред своје привилеговане улоге, Ксантија се жали на свој тешки положај, што иначе представља Аристофанову пародију опшгих модела старе комедије.

„пре бих опет оживео (Аристофан 1978: 128). С једне стране, изрека асоцира на честу свакодневну фразу у Атини („пре бих умро“) али с друге стране, сам простор Хада ствара супротност њеног значења, као и сазнање мрвих о људским пањама на оба света.

Ипак, у овој сцени мистична атмосфера не прелази у слику ужаса, јер Аристофан остварује потребну дистанцу, у надвлађивању осећања страха. Аристофанов смех, дакле, представља знак победе над ужасом смрти. Међутим, пошто Дионис не поседује дистанцу у овом делу комедије, Ксантијино познавање Дионисових страхова представља додатни извор комике: „Слуга плаши Диониса причајући му разне страхоте, тако да се Дионис крије у публику“ (Ђурић 2003: 369). Овим драмским поступком Аристофан постиже већу динамичност ситуације и појачава комични ефекат, јер Дионис у тој сцени не делује у класичном смислу драмског представљања, него међу публиком, тако да публика својим учешћем креира комичну атмосферу овог дела драме, тако да истовремено појава Диониса постаје реалнија, уверљивија. Дакле, у овој сцени нелианерне природе успоставља се непосредан контакт са публиком, у виду наговештаја непосредне комуникације. Дакле, у овом јединственом примеру Аристофановог драмског експеримента евидентан је подстицај активног односа публике према комедији⁷, јер гледаоци престају да буду пасивни посматрачи. Део позоришта, у класичном смислу намењен за публику, сада постаје део опште позорнице, у преплитању позоришне фикције и стварности.

3. Односи култа, пародије и представе божанстава у *Жабама*

Значајни аспект Аристофановог представљања Дионисове природе обележен је односом истине и представе божанства, вере и религиозности. У страху од Ксантијиних прича, Дионис проналази уточиште иза почасног места које је намењено Дионисовом свештенику. Другим речима, у заплету комедије, Дионисов свештеник има већу моћ од Диониса, док у односу према свештенику Дионис више подсећа на атинског грађанина него на Бога. Управо је ова сцена била повод Берковој дефиницији: „Дионис је овде оличење менталитета просечног атинског грађанина“ (Шалабалић 1978: 242). Ипак, да би се објаснила Дионисова природа и функција у Аристофановим *Жабама*, наведени општи ставови морају се довести у везу са комплексним видовима Дионисовог преображаја, јер привидна контрадикција о пародирању божанских принципа не значи Аристофанову антирелигиозност, јер пародија Диониса у заплету комедије указује на критички однос према општим представама божанстава у поезији, приказаним са многобројним људским слабостима, у сугестији да права представа божанства треба да буде оличење добра и праведности.

4. Дионис и жабе

Поред наведених травестираних спољашњих замена идентитета, присутна је и Дионисова замена улога са лађаром подземног света, Хароном, док брзину Дионисовог веслања одређује хор жаба. У овом мотиву означен је комичан конфликт између жаба и Диониса, у првобитној Дионисовој узрујаности кречетом и

⁷ Овај драмски поступак ће постати значајан тек у модерној драми 20. века.

немогућности да прати њихов ритам, од његових молби до „надметања“ у имитирању жабљих гласова, до коначног Дионисовог надвладавања над хором.

У општем смислу, хор у трагедији и комедији означава гласове полиса, од њихових друштвено-политичких ставова, до уметничког укуса, а у ужем смислу, наслов комедије алудира на лоше песнике (уп. Радермахер 1922), чије стварање и укус могу постати владајући и тако потенцијално утицати на будућу природу трагедија и комедија. Другим речима, Аристофан наговештава да је песник (у контакту са култом Диониса) често примораван да послуша глас полиса, али, с друге стране, не треба слепо да се поводи за њим, већ се његов задатак састоји у истовременом преиспитивању традиције и сопствених стваралачких вредности.

5. Дионис у улози судије

5.1 *Опшће карактеристике*

Посредством привидне контрадикције између првобитног пародирања Дионисовог лика и касније уважаване улоге судије, Аристофан изражава етичку функцију комедије, која треба да изазове специфичну врсту очишћења посредством смеха. Наиме, у *Жабама* је Дионис кажњаван да би се, у комичним ситуација у којима доживљава различите врсте испаштања, покајао за своје прерушавање, (у супротним облицима слуге и митског јунака, као и генерално, за све своје мане, макар и главни разлог покајања био страх од следеће казне) и да би тако доживео преображај, катарзу (очишћење), јер само преображен може бити достојан судије песничког надметања. То је и разлог због кога Аристофан у *Жабама* поново дарује Дионису божанско достојанство, које доживљава свој врхунац након праведне одлуке судије, када му Плутон указује гостопримство достојно бога у расплету комедије.

Песничком надметању, дакле, присуствује и бог подземног света, јер трагедија је слика несреће јунака, а Плутон даје коначни суд њеном стварном, вечном исходу. Царство мртвих, у коме се одиграва надметање трагичких песника⁸, представља есенцијални простор објективног преиспитивања трагедије.

5.2 *Припреме за песничко надметање и приношење жртва*

За разумевање природе односа међу различитим култовима у *Жабама* посебно место заузима сцена Дионисовог приношења жртве музама пре почетка песничког надметања, у којој је имплициран комплексни однос дионизијског ентузијазма и надахнућа које дарују музе. Овај аспект сугерише став да у науци о књижевности не треба посматрати утицаје и преображаје култова у виду издвојених, линеарних феномена, већ да управо њихове интерференције, сагласја, утицаји, сличности, комплементарности, али и разлике одређују природу култова и употребу мита у поетском делу, што би свакако променило устаљену слику

8 Софокле је скромно одбио место највећег трагичког песника које му је понудио Есхил „ а сада жели само то, ако Есхил подлегне, да он прими борбу са Еурипидом“ (Ђурић 2003: 370). У Софокловој скромности „Софокле је задовољан био овде био тамо“ (Аристофан 118) Аристофан сугерише његову људску и песничку величину и узвишеност, као и међусобно уважавање Есхила и Софокла.

С друге стране, Еурипид на почетку надметања истиче своју егоцентричну природу, јер наводи само своје заслуге, а не спомиње Софоклов допринос развоју трагедије.

перцепције античке митологије и поезије у савременој европској култури. Наиме, Дионис, бог вина и позорнице, свестан је значаја који музе имају у стваралачком процесу. Трагедија и комедија су врсте чији је коначни облик посвећен Дионису, али стваралачки процес припада и музама, тако да је у целокупном процесу присутна међузависност, односно комплементарност два различита принципа. Чак и трагички хор призива музе, да помогну судији у праведној пресуди надметања.

Такође, поред сложеног односа култа Диониса и муза, припреме за песничко надметање обележене су и молитвама песника. Поред поштовања које има према Дионису, Есхил у складу са својим етичким принципима, упућује молитву и Деметри, (богињи плодности, чуварки брака и светих закона), док се Еурипид моли Етру. Обе споменуте интерференције култова додатно трансформишу и исказане дионизијске принципе у њиховим трагедијама, тако да читав систем божанстава има посредну или непосредну улогу у њиховим делима. Дакле, у овој сцени Аристофан сугерише да Дионисов култ у Есхиловим и Еурипидовим трагедијама поседује дифузну природу која се даље усложњава, у вишесмерној комуникацији са другим култовима.

5.3 Ток и епилог њесничког надметања

У мотиву надметања трагичких песника, Аристофан је представио поетичке, естетичке и етичке ставове кроз Дионисову критику⁹, у надметању између Есхила и Еурипида, које се претежно темељи на неколико кључних аспеката: 1. у питањима природе и функције трагедије – приказу узвишености и етичности трагичке радње (при чему се истичу узвишену једноставност и етичка улога трагедије, а не празна кићеност стила и демагогија), 2. у питањима драматичности радње, трагичним ликовима, као и темама стила – вештини и надахнућу распоред речи, фигурама и 3. версификацијским одликама трагичног метра..

У *Жабама* је приказан процес у коме се Дионис од Еурипидовог поклоника постепено претвара у оштрог критичара, као и процес од првобитне интенције уласка у Хад због потенцијалног повратка Еурипида, до коначне одлуке о Есхиловом стваралаштву¹⁰ као суштинској естетској и моралној вредности атинске цивилизације.

У првом делу надметања, стиче се утисак да су јачи Еурипидови аргументи, у којима осуђује наводну статичност, ћутање и неразумљивост Есхилових трагедија. истичући динамичност радње, живост дијалога и психологизацију ликова као своје предности над Есхилом.

Међутим, након ове почетне предности, следи део у коме доминира религиозни Есхил, истичући приказивање херојства у својим трагедијама, примереност, етичност и узвишеност трагичког тона („Ми свагда треба да говоримо само оно што доликује“ (Аристофан 1978: 199), у коме је лепота извор поезије, за разлику од монструозних сцена у Еурипидовим трагедијама, јер срамне поступке песник не треба да износи на позорницу (уп. Аристофан 1978: 198), кри-

9 Међутим, и Дионис је подвргнут критици, „према смислу мере“ (Шалабалић 1978: 82).

10 Карактеристична је потпуна промена функције цитата: док у заплету Дионис цитира Еурипида, слепо се придржавајући његових начела, у расплету користи Еурипидове цитате да би му предочио његов пораз.

већи Еурипида не само што је уништио узвишени језик трагедије, већ и што је својом демагогијом негативно утицао и на читаво атинско друштво¹¹.

Дакле, док у првом делу надметања доминира Еурипид, након преласка на тему херојских заноса, други део осваја Есхил, а Дионисов став према Еурипиду постепено се преиначује у нерешен исход ове етапе надметања.

У следећој сцени Дионисовог мерења на ваги поетских достигнућа Есхилових и Еурипидових трагедија доминира и специфични аспект аутокритике и аутопародије, али с друге стране, привидно парадоксално, имплицирана је и свест да књижевна критика није идеална, али је ипак неопходна, као добронамерна несавршеност која ипак тежи усавршавању, као естетички и етички путоказ у друштву нарушених моралних вредности. Такође, карактеристичан је и аспект у коме је Дионису, поред улоге судије песничког надметања, додељена и улога коментатора, па чак и оцењивача предлога за побољшање друштвено-политичке ситуације, јер Дионис пресуђује у корист Есхила управо због његовог мудрог предлога за побољшање атинског друштвеног уређења. У односу према спољашњи контексту ове теме, постоји полемика у вези са Аристофановим политичким и идеолошким ставовима. Наиме, Радмила Шалабалић брани Аристофана од општег става науке о књижевности о његовом наводним олигархијским идејама, истичући да је „Аристофан је писао под олигархијом, али ни за олигархију, ни против демократије“ (Шалабалић 1978: 65). С друге стране, Милош Н. Ђурић истиче да је Аристофан „прижељкивао систем старе, умерене демократије, удружене са старом религијом и старим обичајима“ (Ђурић 2003: 373) осуђујући демагогију у свим облицима.

Након ових значајних ставова, истичемо да је Аристофан у *Жабама* остварио критику демагогије у Атини, у пресудном питању мудрости државника, односно, говорећи практичним језиком, у конкретним мерама које се морају спровести за јачање Атине у Пелопонеском рату, јер Есхил односи коначну победу над Еурипидом¹² предлажући обнову флоте и смањење судске администрације. То су мере које су превасходне за добробит полиса и битније су од унутрашњих сукоба и прерасподела власти.

Дакле, на основу претходних аспеката, треба истаћи основни став Аристофанових ставова у *Жабама*: побеђује трагички песник који у свом делу има највише надахнућа, вештине, као и највише етичких принципа који би оплеменили дух појединца и државе.

6. Закључак

Аристофан у *Жабама* ствара онеобичавање комичних и трагичних принципа, у интерференцији критике трагедије са пародијом и друштвеном сатиром, у духу дионизијског јединства различитости – амбигвитета, дифузности и привидних контрадикција, као сегмента мозаика интерферентних хеленских митова. Дионизијски принципи у *Жабама* представљају заправо полифонију која се

11 У овом мотиву имплицитна је и трагикомична ситуација: Еурипид је својом реторичком демагогијом искварио не само Атину.

12 У Еурипидовој реакцији на пораз од Есхила, Аристофан сугерише да Еурипид само привидно показује поштовање према Дионису, па према томе и према смислу театра уопште, јер очекује почаст намењене трагичком песнику. Када почаст изостану, уместо слављења Диониса, показује се Еурипидова суштину, у софистичкој дволичности, против које се Аристофан борио у својој стваралачкој мисији.

непрестано преображава: у заплету је присутан иронични и пародијски однос према Дионису. Међутим, у мотиву трагичког надметања, Аристофан враћа Дионису достојанство судије, износећи своје ставове о трагедији кроз естетичке и етичке судове Диониса и Есхила, али их не наводи догматски, већ у духу дијалектике, уз проблематизовање тема, са аргументима и доказима.

На тај начин, Аристофан ствара критичну дистанцу према трагедији, чија сврха није само у приказивању узвишености патње, стилу, језику, складу делова и целине, већ у директној, практичној добробити коју може имати за полис. Дионисовим издвајањем Есхилевих политичких ставова, Аристофан је имплицирао идеју да трагички песник, поред примарног бављења уметношћу, треба да има и активну улогу у друштву и може дати добре савете државницима, јер као божанством надахнути мудрац познаје и дух друштва и душу појединца.

Дакле, алузије на друштвене токове у Атини, као и Дионисово упоређивање поетских и етичких вредности Есхилевих и Еурипидових трагедија, представљају Аристофаново објективно, критичко сагледавање односа мита, поезије и политике, јер је комични модус средство његове надмоћне позиције над људском сликом и људским поимањима односа појединца и друштва, смеха и патње, Ероса и Танатоса.

Литература

Аристофан 1978: Аристофан, *Жабе* (превод са старогрчког, увод и коментар Радмила Шалабалић), Нови Сад : Матица српска.

Grevs 2008: Robert Grevs, *Grčki mitovi*, Beograd: FAMILLET.

Ђурић 2003: М. Н. Ђурић, *Историја хеленске књижевности*, Београд: Дерета.

Ђурић 1976: М. Н. Ђурић, *Историја хеленске етике*, Београд: БИГЗ.

Milutinović 1994: Z. Milutinović, *Metateatralnost: imanentna poetika u drami XX veka*, Beograd: SIC.

Radermacher 1922: L. Radermacher, *Aristophanes „Frösche“*, Einleitung, Text und Kommentar, Wien.

Стевановић 1968: Б. Стевановић, *Историја хеленске књижевности (од Александра до Јустинијана)*, Београд: Научна књига.

Hegel 1986: G. V. F. Hegel, *Fenomenologija duha*, preveo Nikola M. Popović, Beograd: BIGZ.

Шалабалић 1978: Р. Шалабалић, „Аристофан – песник рата и мира“ (предговор) у: Аристофан, *Жабе*, Нови Сад : Матица српска.

DIONYSIAN PRINCIPLES IN *THE FROGS* BY ARISTOPHANES

Summary

This paper represents an interpretation of the nature and functions of the Dionysian principle in the comedy *The Frogs* by Aristophanes, an analysis of the poetic values and importance of Aeschylus' and Euripides' tragedies, as well as an allusion to complex social life in Athens during the Peloponnesian War. Dionysian principles in *The Frogs* represent the unity in diversity, which is constantly transforming itself in the context of ironic and parodic relationships in the first part of the comedy. However, in the second part (in the motive concerning the competition of the poets), Aristophanes returns dignity to Dionysus, expressing his views on the tragedy of the aesthetic and ethical judgments in the spirit of the dialectic and rethinking of issues, with arguments and evidence.

Aristophanes considered these aspects in the context of myth, poetry and politics, through the possibilities of preserving and nurturing Athenian civilization, because comedy and erudition in *The Frogs* are the means of creating an objective critique through the understanding of the relationship between the tragedy and comedy, as well as individuals and society, Eros and Thanatos.

Keywords: comedy, Dionysian principles, tragedy, unity in diversity, transformation

Dušan R. Živković

Мара С. КНЕЖЕВИЋ¹
Сомбор

Марија САКАЧ
Сомбор

САТИРИЧНО У СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ 19. ВЕКА

Књижевност као уметност оплемењује човека. Изражавање осећања и мисли најснажније је путем речи, изговорене или писане. Са уметничке стране, књижевност је потка људског битисања, емоционални део личности, израз жеља, хтења, маште, виђења света очима ствараоца књижевног дела. Књижевност је и израз ставова према друштву и друштвеним појавама, слика односа међу људима, поглед на историјске догађаје и владајућу елиту.

Српска књижевност 19. века осликала је друштвене појаве, период националног буђења, период у којем је доминирала лирска песма и приповедна проза. Књижевници су путем хумора и сатири указивали на мане друштвене и владајуће елите. Сатиричне песме Јована Јовановића Змаја и проза Радоја Домановића обележиле су мане друштва у којем су стварали. Комедија Јована Стерије Поповића указала је на савременске карактерне особине личности: тврдичлук и покондиреност, присутне и у савременом друштву.

Дакле, књижевност је привид, али књижевност је суровост живота, лепота и опомена, машта и стварност, хумор и сатира, израз људског постојања и опстајања.

Кључне речи: књижевност, сатира, хумор, афоризам, друштво

Књижевно дело даје слику живота онако како га аутор доживљава. Богатство тема и мотива оплемењује читаоца, указује на друштвене прилике, задире у емоционални живот, указује, поучава, разгаљује, лечи, ублажава бол, тугу, оплемењује љубављу. Поезија и проза, свака на свој начин утиче на читалачку публику. Живот без књижевности је незамислив. Човек своја осећања изражава различитим жанровима. Народна књижевност као потка, извориште и неисцрпан увек нов извор ауторске књижевности остаје модел животне мудрости и лепоте као непроцењиво благо нашег народа и обележје његовог идентитета. Очувати језик, очувати књижевност, обичаје и културу, значи очувати идентитет, очувати народ.

„С једне стране је историјска, биографска, традицијска грађа (извори), а затим с друге стране (јер очигледно је да остаје јаз између ове грађе и дела), налази се нешто неизрециво, чему се дају велелепна и маглопита имена: то је стваралачки елан, тајна душе, синтеза, једном речју Живот“ (Барт 1979 : 127).

Српска књижевност 19. века обележена је борбом за национални идентитет, за очување језика и националне историје и културе. Појава Саве Текелије и његових добротинастава утицала је на стварање српске интелектуалне елите која је обележила другу половину 19. и прву половину 20. века. Доситеј Обрадовић је својим делима указивао на моралност омладине и неопходност развијања система образовања у процесу утемељења државе. Међу књижевним делима

1 maraknez@sbb.rs

појављује се сатира као књижевни облик у којем се критички исмејава појединац, група, држава или власт. Често се користи као средство политичке борбе. Сатира разобличава друштвене недостатке, политичке страсти, људске себичности, непромишљености, а на подругљив и духовит начин критикује, опомиње и кажњава. Хумор забавља и растерећује, сатира указује и опомиње, сатиричар алузијом, алегоријом, еуфизмом, сарказмом, пародијом, забавља читаоца осветљавајући му мане појединца, друштвене и социјалне средине.

Српску књижевност 19. века обележили су и Доситеј и Стерија, Вук и Бранко, Змај и Јакшић, Глишић, Сремац и Домановић. Књижевници својим делима треба да „освешћују народ“, да указују на добре и лоше стране друштва, државе, човека, да утичу на образовање омладине, да указују на мане, да путем хумора и сатире осуђују различите појаве непримерене друштву у којем живе.

Сатира је најпогоднија за остваривање ових циљева и зато се она јавља у различитим жанровима: песми, епу, сатиричној приповеци, драми, афоризму. У односу на хумор сатира је оштрија. Хумор има за циљ да насмеје читаоца указујући на негативне појаве, док сатира указује на негативне појаве које читалац сагледава и осуђује их. Предмет сатире су: тврдичлук, помодарство, дволичност, покондиреност, похлепа, неспособна власт.

У периоду класицизма и предромантизма сатиру су неговали и мање познати српски писци Михаило Максимовић и Константин Богдановић. Максимовићева књига хумористично сатиричних афоризама *Мали буквар за велику децу* штампана је 1792. у Бечу. Ову врсту афоризама, поред Максимовића, писали су у 18. и 19. веку Доситеј Обрадовић, Јован Јовановић Змај, Љубомир Ненадовић, Јован Стерија Поповић, Бранко Радичевић, Милован Глишић, Стеван Сремац, Бранислав Нушић, највећи српски комедиограф, који је већим делом стварао у 20. веку.

Јован Стерија Поповић, познати српски комедиограф 19. века сатиrom је приказао карактерне особине личности: тврдичлук (*Кир Јања*), покондиреност (*Покондирена њиква*), лењост (*Зла жена*), које су се својом проницљивошћу и хумором одржале до данашњих дана и остале актуелне за читалачку и позоришну публику. Поред комедија Стерија је писао и афоризме, кратке, сажете реченице којима је указивао на људске мане:

Књиџа је цвети шћио к венцу народноџ изображенија принадрлежи.

Од коирива нема венца.

Човек заборава зло шћио му ко учини, ња шћио не би забораваио и добро?

Чело моџа креветџа шћиоје књиџе на рафу. Кад би се какво земљошресење доџодило, могле би ме књиџе убийши и шћако би се могло казайши да сам од књиџа умро.

Човек обично кад добре зубе има нема леба, а кад лебац добије онда нема зуба.

За шћио је и срећна и несрећна женскоџ рода?

Сатиру налазимо и код песника романтизма. Бранко Радичевић у сатиричном спеву *Пуш* исмејао је противнике Вукове језичке реформе, насмејао се школама и учитељима. Љубомир Ненадовић у *Шумадинки* штампа прилоге хумористичног и сатиричног карактера у којима исмејава појаве у унутрашњој и спољној политици. Станислав Винавер у свом есеју (јавном предавању одржаном на Коларчевом народном универзитету) *Српски хумористи и сатиричари* приме-

тио је да се у *Горском вијеницу* Петра Петровића Његоша може уочити сатирична епизода о Млецима, коју Војвода Драшко прича по повратку из Млетака. У истом есеју Станислав Винавер истиче да се и Доситеј Обрадовић у својим поукама користио благим хумором:

Само простиоша и злујоси задовољава се всегда при старинском осташши!

Свак се себи чини на правом пућу, а другога суди за изгубљена.

Злајни совјет: «Познај себе!» — врло се касно прима!

Време је живоша нашега један минућ, једно пренуће ока и једно нишиша, а по смрши чека нас вечност!

Јован Јовановић Змај пише сатиричне песме са оштрицом пуном хумора (*Билдунг*, *Јуџуџунска јухахаха*, *Јуџуџунска народна химна*). Јован Деретић каже: „Он је творца наше сатиричне песме као што ће Домановић бити творца наше сатиричне приповешке“ (1996:278). Желећи да својом поезијом уздиже народни дух, Змај је написао већи број родољубивих песама као што су: *Светили жрбови*, *Вила*, *Три хајдука*. Змај је радикал и у његовим бројним политичким и сатиричним песмама преплићу се националне поруке. Он упућује прекор онима који потискују свој језик и културу ценећи туђинштину и малограђанштину, док његова духовитост и хумор проистичу из животних ситуација.

Ђура Јакшић песмом *Ошца и син* подсмева се младом нараштају, „он снажно и без устезања казује све што вређа и буну младу Србију, све што мисли и осећа млади напредни нараштај. У својим сатирама напада бирократску стегу и глупост, гушење слободе мисли и савести, гањање малих и слабих, сву тежину, ругобу и комичност бирократског система“ (Скерлић 1964: 311).

Милован Глишић, зачетник српског реализма, слика реалност српског села, док путем сатиричне приповетке исмева сеоске газде, чиновнике, власт у савременом животу Србије: *Глава шећера*, *Рога*, *Злослућни број*. У сатиричној приповеци *Глава шећера* приказао је процес раслојавања села (пропадање сељака Радана и богаћење капетана Максима Сармашевића) путем удруживања сеоских зеленаша и бирократске власти против сиромашних сељака. Најзначајнији део Глишићевог књижевног рада представљају сатире настале на мотивима стварних догађаја. Узор му је Гогољев развијен хумор, развијен до ироније и пародије. Преводима са руског и француског утицао је на познавање руске и француске књижевности међу српском читалачком публиком. Приметан је Гогољев утицај на наше писце: Стевана Сремца, Светозара Ђоровића, Бранислава Нушића. Глишићеве приповетке делују као илустрација Марковићевих идеја. Светозар Марковић пише у *Србији на Истoku*: „Мржња на чиновнике, која се код народа показала у свим бунама што у оно доба потресосе нашу оцабину, у самој ствари показиваше незадовољство и мржњу народа на бирократску систему државну, на ово ново угњетавање народа које се вршило по прописима и законима.“ Марковић се под утицајем руске књижевности залаже за стварање друштвено ангажоване литературе. Књижевност мора служити народу: „она мора да претреса и подиже савремена питања, да представља истински живот народни са гледишта савремене науке, једном речју да је мислима и осећањима савремена“ (Деретић 1996: 311).

Војислав Илић је као реалиста својим песмама, од којих је најпознатија *Маскенбал на Руднику*, по речима Јована Деретића, „стао наредо с представници-

ма сатире у другим жанровима“ ове епохе. Стеван Сремац, иако монархиста и противник Светозара Марковића, није одолео сатири у *Вукадину и Лимунацији на селу*. „Сремац је изишао са својим плахим мржњама на „народне људе“, радикале и социјалисте, на професоре природних наука и учитеље, не марћи много чак ни за сеоски свет. Мржње су га заслепљивале, и он је из сатире прелазео у грубе карикатуре, чинећи неправде и увреде и идејама и људима који му се нису свидели“ (Скерлић 1964: 391). У хумористично-сатиричном делу *Пој Тира и пој Сџира*, уз богатство хумора иронично описује живот и *зађевице* попова на селу. У основи његових приповедака је анегдота. Сатира је присутна и код Петра Кочића, једног од наших *лирских реалиста*. Најпопуларније Кочићево дело *Јазавац пред судом* јесте сатира у драмском облику, у којој Кочић путем хумора прелази у мржњу и осуђује туђинску, окупаторску аустроугарску власт.

Један од највиших домета српске сатире прожете богатим хумором остварен је између два светска рата у књижевном делу Бранислава Нушића. „Нушић је за себе рекао да је хмориста, а не сатиричар, додавши томе као оправдање: Само не признајем да нисам извргао подсмеху и руглу све појаве нашег домаћег и јавног живота“ (Деретић 1996: 342). Бранислав Нушић је највећи стваралац хумора и сатире међу Србима. Као комедиограф, пре свега, уочио је карактерне особине личности и карактеристике друштва, које су пратиоци свих времена и које су актуелне на позоришним даскама до данас. Његове комедије прожете иронијом: *Госпођа министарка*, *Др*, *Покојник*, *Мисџер Долар*, *Ожалошћена породица*, забављале су публику указујући на мане личности и мане друштва, као појаве које су вечно актуелне. Нушић је своју сатиричност исказивао и путем афоризма:

Правда је људима, честито, тежа од неправде.

Брак је уговор по коме човек једном у животињу каже „Да“ и преузима обавезу да то понавља целога живота.

Знање има границе, док незнање нема.

Ошацибина није предмет ограничен, овичен, ушеловљен. Ошацибина је мисао, ошацибина је вера, а мисао и вера не умиру.

Хумористично-сатирична приповетка свој врхунац доживљава са Радојем Домановићем. Као сатиричар, Домановић је веровао да је сатира оружје у борби за препород Србије. „Уносећи много смелости, са ширином видика, са искреном љубављу према земљи и њеном добру, Домановић је радио не само на жигосању онога што не ваља но и на подизању јавнога морала. Оригинално схваћена, снажно изведена, та дела су најбоље политичке и социјалне сатире у српској књижевности, и значе не само моралну карактеристику једнога доба у српском друштву но и оснивање једног новог књижевног рода у српској књижевности“ (Скерлић 1967: 396). Он је свој књижевни таленат исказао у сатирично-хумористичним приповеткама: *Краљевић Марко по дружи њиш међу Србима*, *Размишљање једног обичног српског вола*, *Данга*, *Вођа*, *Мртво море*, *Сирадија*. Домановић је остварио оригиналан тип сатиричне приповетке. Политичке прилике за време владавине Александра Обреновића определиле су Домановића да политичком и друштвеном сатиrom приказује мане политичког режима исмевајући га оригиналним сатирично-алегоријским приповеткама. Ове приповетке представљају нови књижевноуметнички облик чији је он тво-

рац. „Саркастичан по природи, једак у своме гневу разочарана идеалиста, агресивнога духа, он је љутито ударао на ругобе и нискости савременог живота и његови ударци су без поштеде падали на све стране“ (Скерлић 1967: 395).

Путем сатире Радоја Домановић пошли су многи српски писци: Ерих Кош, Васа Поповић, Душан Радовић, Владимир Булатовић Виб, Бранислав Црнчевић, Матија Бећковић, Милован Витезовић и низ других писаца који важе за афористичаре. Термин „афоризам“ је грчког порекла, у свету је постао познат по збирци кратких медицинских савета под насловом афоризми познатог античког лекара Хипократа. Антички афоризам био је усредсређен на прагматичну страну живота, данашњи је усредсређен на књижевно-филозофску. Током 17. века политички афоризми праћени су опширним коментарима самих аутора. Афоризам, као кратка форма, израз је духовне потребе човека да своја сазнања и искуства искаже на сажет и разумљив начин.

Савремени афоризми и афористичари

Савремени афоризам се згуснуо у само једну реченицу. Најзначајнији утицај на развитак афоризма као писаног и говорног жанра свакако су имали Влада Булатовић Виб, Душан Радовић и Милован Витезовић, као и низ млађих стваралаца: Зоран Ранкић, Алсандар Чотрић, Александар Баљак, Илија Марковић, Радивоје Бојичић, Радомир Рацковић, Миодраг Павловић, Зоран Богдановић и др.

Душко Радовић је један од ретких афористичара двадесетог века, који је неоспорно за живота постао класик. Његови афоризми окренути су савременом човеку:

Ако желиш да будеш бољи од других људи, не смејеш радити оно што они раде и не можеш живети онако како они живе.

Млади морају да живе ноћу, беже из дана који су окупирали њихови очеви и дедови.

Не говориш оно што мислиш ако живиш од тога што говориш.

Другарице, немојш плакати, немаш разлога. Нека жена је пре вас плакала ради њега.

Пошћеније је бити кукавица на своју шћету, него храбар на шћету других.

Моли се пошћени таксиста да диплому задржи, а да новац врати. Од нечега се мора живети.

Провериш да ли си заиста добар човек. Помозиш онима који вам не могу узвратити.

Данас ће бити лепо свима онима који не траже много.

Борислав Пекић, књижевник, своју реченицу претварао је у афоризам:

Није добра држава у којој си најбезбеднији ако си у затвору.

Није добра држава чије се вође преносе на рукама, а њихова власт испод руке.

Није добра држава чија је будућности вечиша, а прошлости шраје само колико и она.

Није добра држава у којој сће принуђени данас да копаће јаме да сутира у њих не бисте упали.

Није добра држава у којој одређивање слободe почиње њеним ограничењем.

Није добра држава у коју улазиш да се никад не вратиш, али из које и излазиш да се не вратиш никад.

Није добра држава у којој се једнакости састоји у беди, а слобода у неједнакости.

Није добра држава у којој сће срећни ако сће живи.

Матија Бећковић, књижевник, беседник, сатиричар – афористичар:

Да ли су за постојање једног народа, потребна најмање два?

Да ли се од више проблематичних народа може најавити један добар?

Да ли је за постојање два народа довољна једна река?

Да ли је зробље зраница између два народа?

Да ли су за братство и јединство потребна два народа?

Постоје ли два исти народа?

Постоји ли ненародни народ?

Да ли свако може бити син свога народа?

Александар Чотрић објављује књиге афоризама, сатиричних прича, приређује антологије и зборнике, заступљен је у многим страним зборницима афоризама:

Србија може да храни целу Европу, али то што ми производимо није за јело.

Ја само носим фирмирана одела - на њима је назив зрађавинске фирме у којој радим.

Најлепше девојке излазе са одликашима. Једино тако лепоћа и памети иду заједно.

Ухватила ме је поширошачка зрозница. Још се пресем од цена.

Закључак

Време је најреалнији критичар књижевног дела, читалачка публика је поздан критичар. Књижевно дело које опстаје и бива увек изнова актуелно, које издржи проверу јавности и постане препознатљиво, увек изнова осваја читалачку публику, доказује своју трајну вредност. Уметност, па према томе и књижевност, као израз човекових емоција, испољава перцепцију живота на различите начине. Различити жанрови књижевности, бројне теме, сликање и виђење друштвене стварности преносе се на читаоца.

Сатира као књижевно дело има улогу да на хумористичан начин укаже на лоше карактерне особине личности, да укаже на мане друштва, да хумором прикаже ружне појаве у друштву и да на тај начин извргне руглу људске крајности, а да при том остави читаоца у ведром расположењу. Могли бисмо констатовати да је стирично дело вентил опуштања читалаца, да би мане појединца и друштва прихватио смехом. Сатира се јавила афоризмом, опстојавала у прозном делу, у лирици, епу, а најубојитија је у драми – комедији, да би у савременом друштву постала најактуелнија у облику афоризма, сажето изречене мисли, садржајна, истовремено хумористична и оштра, са горком истином прихvatљивом смехом.

Кир Јања и Зла жена Јована Стерије Поповића били су и остали оличење људског тврдичлука и лење жене која не поштује мужа. *Госпођа министарка*, *Др, Сумњиво лице*, *Покојник* Бранислава Нушића препознатљиви су и у савременом друштву, што је највеће признање књижевнику који је успео да ухвати ону нит живота која га је превазишла и остала трајно да живи у његовим делима. Радоје Домановић сатирично-алегоричним приповеткама: *Вођа*, *Данџа*, *Сипрадија*, *Мршво море*, најснажније је премостио сатиру у времену од Јована Стерије Поповића до највећег српског комедиографа с краја 19. и у 20. веку – Бранислава Нушића.

Афоризам Михаила Максимовића представља танану нит која је од 18. века до данашњих дана одржала сатиру у том облику. Све речено указује да је сатира остала актуелна и пратила мане друштва све до данашњих дана.

Литература

- Барт 1991: Р. Барт, Шта је критика, прев. Дејан Ђуричковић, у: Теоријска мисао о књижевности, Светови, Нови Сад.
- Барт 1979: Р. Барт, Књижевност, митологија, семиологија, Нолит, Београд.
- Вученов 1964: Д. Вученов, Напомене, у: Радоје Домановић, *Сабрана дела*, Просвета, Београд.
- Винавер 1938: С. Винавер, Српски хумористи и сатиричари (Јавно предавање одржано на Коларчевом Универзитету у Београду). Извор: Чардак ни на небу ни на земљи, Београд, стр. 248–266.
- Деретић 1996: Ј. Деретић, Историја српске књижевности, Иребник, Београд.
- Јеремић 1989: Љ. Јеремић, Поговор, *Изабрана дела Радоја Домановића*, БИГЗ, Дечје новине, Јединство, Београд, Г. Милановац и Приштина, стр. 386–387.
- Скерлић 1964: Ј. Скерлић, Радоје Домановић, Некролог, Писци и књиге, IV, Београд, стр. 242.
- Скерлић 1967: Ј. Скерлић, Историја нове српске књижевности, Просвета, Београд.

SATIRICAL ASPECTS OF SERBIAN LITERATURE IN 19TH CENTURY

Summary

Literature as a form of art refines a person. Expressing feelings and thoughts is most powerful through the words, spoken or written. On the artistic side, literature is the weft of human existence, the emotional part of the personality, expression of wishes, desires, imagination, seeing the world through the eyes of the creator of a literary work. Also, literature is an expression of attitudes towards society and social phenomena, picture of the relation between people, a view of the historical events and the ruling elite.

Serbian literature of the 19th century manifested itself as a social phenomenon in a period of national awakening, a period when lyric poems and narrative prose dominated. The writers depicted the shortcomings of social and ruling elite through humor and satire. Satirical poems of Jovan Jovanović Zmaj and the prose of Radoje Domanović marked the flaws of society in which they were created. Comedies of Jovan Sterija Popović pointed out the timeless character traits: stinginess and conceit, present even in the contemporary society.

So, literature is an illusion, but also the cruelty of life, beauty and warning, imagination and reality, humor and satire, the expression of human existence and survival.

Keywords: literature, satire, humor, aphorism, society

*Mara S. Knežević,
Marija Sakač*

Владимир ПЕРИЋ
Крађујевац

САТИРИДАДА

У раду се истражује природа специфичности дадаистичке сатире. Та специфичност са једне стране лежи у перформативу одрежења појединца а не друштва – зато је она антисатира. Са друге стране, она је израз дадасофије, која књижевност користи као средство за директни и често сурови утицај на разумом презасићени субјекат путем апоретичних, апсурдних и паралогичних ставова. Она је и ауторефлексивна јер за предмет узима саму себе, свесно се аутомаргинализујући. Све наведено указује на чињеницу да сатиридада деконструира на нивоу дискурса моћи друштвене позиције центра и маргине, позивајући појединце, а и саму себе да се препусте дадациничној карневалској игри, која води у растакање свих субјеката у ништавило и утопијско задобијање апсолутне слободе.

Кључне речи: сатиридада, дадасофија, цинизам, (ауто)маргинализација, празнина

Увод

Сатира представља одбрамбени механизам. Она у себи, као семантички слој, мора да поседује презир. Да би се сатирична игра одиграла, мора да постоје субјекат сатире – маргинализована групација (дисидентни писци, сликари на пример) и објекат сатире – доминантна групација. Доминација се овде полисемантично схвата јер се не односи само на власт, друштвену моћ већ и на доминацију која проистиче из бројности, квантитета народне масе.

Сатиридада, дадаистичка сатира, антисатирични је феномен. Њен циљ није да измени друштво заривањем жаока у оно што сматра социјалним малформацијама, нити да поучи и врати „на прави пут“ појединца. Дадаистичка сатира воли да се поиграва својим циљем, аутосатирично узима себе као мету, почесто представља антиперформативни блеферски пуцањ у празно.

Круг са највећим радијусом на мети сатиридаде реферише ка дадатеизму, то јест атестичкој концепцији заснованој на ничеанском покопавању метафизике, наредни, други, ужи, ка пацифистичкој осуди тековина Првог светског рата, трећи ка дадатопијском анационализму, четврти ка дадасофском растурању интелектуалних „вредности“ паланке, док онај најужи, гађа у центар битка реципијента.

Дадаистичку сатиру карактерише озбиљна неозбиљност, традицинично обезвређивање појма књижевног превредновања, диферантно поигравање феноменом -изма, упорна настојања у укидању свих граница између субјекта и Другог, перманентна дисеминација преко негативног самодефинисања, дискурс-деструкција, манифестима пројектовано брисање дадаистичких трагова те хипертрофирана производња катахреза и апорија у намери да се обесмисли рационализмом генерисана епистемолошка потреба књижевног рецепијента.

Друштвени аспекти

Дадаистичка склоност сатири посебно у манифестима, у потпуности конгуира са маргиналним статусом смеха у поретку дискурса (Перишић 2010: 17). Дада свесно продукује текст који приморава реципијента да невољно реагује смехом, а почесто и гађењем, без страха да ће, речено Хејдом, пројектовани дадаистички, арационалистички перформатив бити несхваћен озбиљно, да ће бити одбачен и унижен. Због тога етика, као узвишени регулатор односа индивидуе и окружења представља једно од одредишта дадаистичке сатири. Сатиридада је тако антисатира јер сумња у било какву исправност етичности. У текстуалној пракси тако ће главни представник југо-даде, дадаистичке фракције на територији Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца, Драган Алексић назвати морал утолуом врстом истине те средством за трговину међу људима.

Крећући се антиметафизичком путањом, дада је цинична према свакој везаности субјекта за вансубјектност. Не постоји друго другог, они су једно и тиме дада жели да раскине везу између човека и Бога као етичког одредишта, да изазове револт код реципијента да би могла, лакановски речено „да га тиранизира“ (Слотердајк 1992: 391). Црква као физичка веза Бога и човека једна је од циљних места на дадаистичкој сатиричној мети. Овај божански простор у дадаистичким програмским текстовима користи се као оруђе за бласфемију. Наиме, Алексић у свом тексту „Курт Швитерс Дада“ за Швитерса, оснивача дада-фракције Мерц (Merz) каже: „Швитерс је дадаиста врсте т. з. прводадаиста – (Фуј!) (...) Скулптор је изванредан – Његова катедрала као скулптура је апсолутно уметничко дело. Пуна котача и разног фабричког материјала не даје места човеку. (Поклони се!)“ (Алексић 1978: 97). Из овога следи да се деструкција објекта не врши његовим физичким уништењем, већ превредновањем, односно уметничком асимилацијом. Црква, тачније катедрала, тако прераста из непожељног институционалног, властодержавног ентитета у уметнички-инспиративну инсталацију. Црква више не постоји, постоји само уметничко дело. Не црква, већ дада.

Одсуство било каквог верског ослоњаца додатно похрањује искуства која Дада баштини из Првог светског рата. Одредиште дадаистичких сатиричних исказа лежи у „вредностима“ које је лансирало империјалистичко-буржоаско друштво а које своје крваво исходиште имају управо у Великом рату. И онда није чудно зашто се у Алексићевом дадаистичком манифесту рат назива глупим телетом које је нагнало људе да мисле за опште добро, наводећи у загради да је „Женева (оаза мира, В.П.) лепо место!“ (Алексић 1978: 88). Иронија његовог исказа налази се у привидној подударности са футуристичким величањем рата као општег чистиштва. Напротив, изриче се став у коме је човек немоћан у сопственој ограничености. Сатиридадски рафал, том приликом, осим буржоаске „цивилизације“, директно напада и њену културу и језик у коме је смештена та култура. Због тога културу треба „разорити као досаду, буржоаску лудост, лепо оличену и у сафијан умотану“. Крајност је домет сатиридадског пројектила, а циљ распрснуће језика и ослобађање мисли. На линији сатиричности, лежи позитиван дадаистички став да се постапокалиптички крене од нове нуле.

Привидан излаз из ратног стања Дада види у прототипу Дадатопије, дадаистичке утопије без националних граница, у ратнонеутралној Швајцарској. Дадатопски субјекти су освешћени, раскрдоточени појединци, имуни на политичку демагогију. Љубомир Мицић у „Законику државе Дада-јок“ види као обавезу пројектоване Дадатопије градњу државне творнице мозгова и мисаоних резер-

воара (Пољански 1983: 288). Суштина Државе није у омасовљавању, губљењу идентитета субјекта-монаде, већ напротив, у његовој максималној изградњи. На реалној равни, дадаисти, који су били политички активни, попут Георга Гроса, у својим јавним наступима, указали су на семантичку обесмишљеност политичке демагогије, пропуштајући је кроз себе. Тако Грос сведочи: „Ускоро се нађох у политичким водама преко главе. Држах говоре, не из неког увјерења, него зато што посвуда у свако доба бијох окружен препиратељима а још ништа не научих из мојих искустава. Моји говори бијаху глупо, опонашалачко просвјетитељско брбљање али, ако текоше као мед из усана, могло се причинјати као да смо обузети. А често некога обузме властита брбљарија због ничега другог него због шума, шуштања, одобравања и лавеза што га нетко испусти.“ (Слотердајк 1992: 394). Као што можемо видети, политичко обличје дададискурса представља симулакрум, изнуђену празну љуштуру испразне демагогије, празнину празнине која се текстуално расејава.

Да је сатира итекако повезана са вербалном агресивношћу, видимо даље у тексту „Законик Државе Дада-Јок” у параграфима 10, 18, 20 и 26: „Сваки члан државе Дада-Јок мора постати и чланом утемељивачем државне клинике за операцију ограничених мозгова”; „Тко се опази, да не моли свако јутро државну химну (химну антиутопијске државе Дада-Јок, В.П.) бити ће учињен мумијом и морати ће му уста аутоматски изговарати државну молитву до искона света”, „Државна је дужност лов на кретене у прашумама идиотизма”, „Тко буде имао ниско чело бити ће му коса од спреда обријана” (Мицић 1993: 289–290). Природа сатиричног обрта овде лежи у чињеници да се медиокритети медиокретизују сопственим оруђем (лојалношћу, на пример), а „казна” је управо, оксиморонски схваћено средство за ослобађање појединца од медиокритетства. Казне су тако, отклањање глупости, било имплицитно, јер је ознака ниског чела везана за глупог човека било буквално, присилним читањем.

На другој страни, у ствари на истој страни, још транспарентнија је изјава Тристана Царе: „Погледајте ме добро! Ружан сам, моје лице нема израза, мали сам. Ја сам као сви ви! Желим да се мало рекламирам” (Лепосавић 2001: 34). Дадаистички метак се овде распрскава и гађа три тачке: прва је квазиаутосатирична, у којој Цара унижава себе. Следећа је она суштинска, која напада на медиокритетско малограђанство – „Ја сам као сви ви!” Трећа је она која напада тековину цивилизације у повоју – адвертајзинг, то јест рекламирање.

У вези са последњим, треба истаћи сатиричну жаоку уперену према потрошачима. Конзумерство се често прозива, а његове актерке исмевају. Тако у песми „Trade mark“, коју можемо да преведемо другим англицизмом, брендом, имамо следећу илустрацију: „ах ти перушава жено Цицо / баш увек са марком екстра / екстра пудер / екстра мидер / екстра смех / екстра луес – !!!“ (Алексић 1978: 53). Сви наведени примери указују на принцип по коме се на мети дадаистичке сатири налази све што представља одличје чопора, масе.

У кругу књижевности

Прелазећи даље са политичке равни на поетичку, морамо рећи да је сатиридада склона ка травестији, чији је циљ девастирање књижевноисторијске традиције. Тако Љубомир Мицић тврди да „институција државног живодерства мора носити име: ’Дом Станислава Винавера или Кућица за псе без брњица’ “ (Браћа Мицић 1983: 289). Алексић том истом Винаверу жели да „помогне“ тако

што ће „утући глупарије његове душе“, Дучићу предлаже да „одреже нос“, а Пандуровићу да се оперише у интересу космоса. „Конзумирање“ традиције у дадаистичким рефлексима води лошем варењу исте, што можемо видети из следећих текстуалних залагаја: „Реже бата сир поред њега мир / тако пише ето неки мајстор Хорац / да га ухвате људождери добили би од меса / његових најбољих бутина / дијареју/ (...). Реже бата сир поред њега мир / а ја разбио мами саксију / поцепао празничку мараму / не смем кући глете свете / ко ће доћи до те мете / страшно је то браца / бити без једног трансверзалног Хораца.“ (Алексић 1978: 64). Овим, слотердајковски речено, традициничким методама милитантне ироније, „квазиузвишеним“ тоном указује се на „незамисливост“ постојања књижевне баштине.

Празнина као сатирични ефекат везана је и за рецепцију, односно за хоризонт очекивања. Примамљив и комике обећавајући наслов песме Сречка Косовела „Смех краља даде“ у даљем току песме нуди обиље нонсенса, гордијевски увезаних у ентропично ткиво текста: „Наредба број 35. / Изненада се показало, / да је црвена вечерња румен / по државу опасна. / Зато се вечерња румен / затвара сваки пут, / кад се појави, / у црно море. / На златни мозаик гробља / блиставо сија црвена зора. / Усамљен коњ корача по пољу./ Магија зоре./ Коњ је меланхоличан.“ (Донат 1985: 116). Ко се овде смеје? Једно од тумачења свакако може да буде да се аутор песме смеје реципијенту који очекује опис лирског субјекта, краља даде, кога нема. Краљ је, у ствари, ентитет који собом означава дадасофију као категорију која надилази било какво уметничко стварање. Сатира се овде дешава, не у пољу текста, већ ван њега. Празнина звечи спрам количине изречених речи.

Дадаистички хијенски смех представља еманаацију оног дионизијског, демонског, силенског, сатирског лица. Ничеом враћено, оно се смеје у лице мидинској озбиљности којом се покушава (надасве ограниченим мозгом) докучити смисао живота (Ниче) наговарајући постављача питања да се са неподношљивом лакоћом самоукине и ослободи. (Ниче 1998: 98). Смех, управо тако, у дадаистичком дискурсу речи надима до пуцања а коначан циљ свега је нада у излазак из рационалистичке тамнице језика. И зато Алексић егзалтирано у свом манифесту „Дадаизам“ позива: “Кролоокроолоооокрооолооо – ририририририлулулухихихи тактактактактактак (зоолошки врт) – културу разорити као досаду, буржоаску лудост, лепо оличену и у сафијан умотану – до крајности идемо – тамо где већ велика слобода граничи (Хахахаха ију у!) Прадоба. Свет је чудан јер је сада намаљан. (Цивилизацијо курво стара!) – Од темеља рушимо рушимо, нека се распрсне језик и остане велики ДАДА.” (Алексић 1978: 88–89). Сатирски и сатирични смех се у дадиној визури види као аналгетик против незаобилазног губљења метафизичке перспективе коју модернистичко друштво, ушушкано у рационализам и линеарни прогрес упорно покушава да задржи.

Оно што важи за целокупну традицију, важи и за њен сегмент у одељку везан за историјску авангарду. Дада у свом именовању спроводи разлику, њена дефиниција је несводива. У обиљу тада нових авангардних праваца и фракција, који су без изузетка носили суфикс *-изам*, Дада одбија исти да пришије на себе истичући разлику у односу на остале авангардне фракције. Није стога чудан став Ханса Рихтера, по коме је дада настала као последица „недостатка вере у било какву заједничку припадност“ (Донат 1985: 156) и обавезу да се од остатка књижевне заједнице у било каквом виду разликују. То не значи да се дада приклонила традицији, напротив, она тиме авангардне фракције проглашава најсвежијом

традицијом. Сатирични однос према било каквом па и авангардном груписању у покрете, фракције, правце дада илуструје Рихтеровим ставом: „Наше заједништво (заједништво, узгред, оних који себе сматрају чистим) у киселини благо патетичног или мучног очајања... право држања, налази се сасвим изван групе, покрета часописа ДАДА. На следећем кораку погледа на свет жонглирање са сопственим ногама уз укључивање црева јесте најподеснији начин споразумевања”. Поменути текст указује на суштинско дадаистичко одбијање за било каквим заједничким садржаоцем са осталим -измима, јер би се морало онда улазити у програмски компромис. Ипак, последњу реч је рекла књижевноисторијска традиција, која је цинично дади додала -изам деградирајући га у *дадаизам*.

Осујеђивање књижевне генезе

Поставља се неизбежно питање: како се дада односи према себи, будући да све што оставља текстуални траг може постати, и у крајњој линији постаје традиција? Дада се у сопственој текстуалној пракси окреће против себе – она је аутосатирична. Сатиридадска озбиљност при томе је у фуницији наглог обрта, шока, Дада је озбиљно неозбиљна. Као егземплар навешћемо зенитистички, продадаистички исказ по коме „свако мора бити дадаист, да се постане добар грађанин за борбу проти даданепогледу на свет“ (Браћа Мицић 1983: 288). Ова рефлектирана негација има за циљ ремећење семантичког конституисања дада-дискурса и обртања позиције сатиричар-сатиризовано. Узимајући у обзир стање по коме је Дада самој себи најбољи сатиричар, она чини непотребним постојање неких нових сатиричних позиција. Аутомаргинализациони гестови су заправо хијастички облици градње антиидентитета.

Стратегија дадаистичке аутосатирике неодвојива је од бурлеске. Реферишући ка потапању Краљевине СХС на дно Јадрана у Алексићевом дадаистичком манифесту, те ка истицању апстрактности у процесу мишљења, Љубомир Мицић путем имитације пародира југодадаистичке исказе: „Јашем на Дади под свилене јоргане и шаљем сумпорну киселину кроз подземне цеви у Јадранско море. Ево: „Из моје дадаистичке‘ лирике Фаталаманга Хореј: I. Кусура кеба / ЦВЕБА / БЕБА / Кубура шева / ЕВА / ДЕВА / Кукура чутура / БУТУРА / ФУТУРА / Фаталаманга Хореј!“ Што ми можете ако се ставим у позу и кажем: То је а п с о л у т н а п о е з и ј а и а п с т р а к ц и ј а која је израз моје гениалности!? То је дадаизам! То је највећи прогрес! Ја сам недостижив и за све вас премодеран. Терај Ленка! ...“ (Мицић, 1983: 294–295).

Поетика даде не трпи било какву константу, сталност. Због тога се у тзв. дадаистичким програмима, манифестима, јавља отпор и осуда исмевањем програмирања поетике неког правца: „Програм је смешност као принцип сталности, он је вибрација колоплета. Преко свегга има ДАДА заповед, не програм. Извршење почиње, настају посебне ноте ДАДА тонова.“ (Алексић 1978: 87). Алексић у свом програмском тексту истиче моментизам, спонтаност и импровизацију у стварању. Због тога се и истиче веза са музиком, која је временска уметност.

Сатиридада је, како смо већ видели, склона ка обртањима позиција исмејавач-исмејавано. „Дечија игра” као синтагма најчешће означава нешто неозбиљно, нешто мање вредно. Инфантно метафоризацијом уметности дада обрће полове сатире. Субјекат у следећем примеру постаје објекат и обрнуто: „Умјетност бијеше игра лешњака, дјеца су сакупљала ријече које на крају звуче, затим су плакала и викала строфе, затим су јој навлачиле чизмице од лутака и строфа

је постала краљица која мало умире и краљица је постала кит, дјеца су трчала и изгубила су дах. (...) Али ми, ДАДА немамо њихове назоре, јер умјетност није озбиљна, увјеравам вас, и ако ми докажемо злочин изговарајући једино вентилато, то је зато да вам чинимо угоду, драги слушаоци, ја вас толико волим, ја вам јамчим, ја вас обожавам.” (Донат 1985: 74). Дадацинизам је овде уперен ка публици која очекује програмску озбиљност. Та озбиљност обавезује и притиска дадаисте. Метатекстуална иронија уперена је ка сатирању хоризонта очекивања.

Ефекти аутосатира као што је ова могу се објаснити механизмима позитивне повратне спреге са негативним дејством. Парадокс везан за ову привидну аутомаргинализацију можемо објаснити преко ишчашености система у коме се укрштају перспективе саме Даде и реципијента. Наиме, што је дада више аутосатирична, то она производи више текста о себи, она је присутнија, читалац више размишља о њој. Слободу да на овај начин приступа сопству омогућава дадасофија „какотедрагости“, стваралачки моментизам, несводљивост на формулу, те индиферентност према сопственом крају. Превредновање односно самопревредновање путем аутоироније је за даду витални елемент, а он је најчешћи у дадаистичком памфлету, на пример: „Дада! Пандада! Ултрадада! Хипердада! Тко те још упознао није не зна за твоју кракелерску ноншалансуи, Дада Еуропа херидитарни луес! Тко је први дада! Тристан Тзара! Румуњ! Дегенерирано интелектуално прасенце-Одојак! И зато љубим даду, јер волем свеже одојке на ражњу печене! Ја сам дадаист! Антидада побеђује.“ (Пољански 1983: 291–292). У вези са тим треба рећи да се дадаистички омаж парадоксално састоји у унижавању. Као пример за то нека нам послужи Алексићев портрет Курта Швитерса: „На Швитерса Предадаисту плънути – Лежерно – Швитерса дадаисту оковитлати са три млаза обојених лампи – (...) – Минимални пораст ратне богаљштине дао је Швитерсу једну алабастерпозу девице и он се табуласирао као дете – Ево - Е-е-е-ево! Пуф“ (Алексић 1978: 96). У овом примеру имамо суперпонирање карикатуралности. Транскарикатуралност доводи до новог, позитивног лица.

Исходи

Сумирајући резултате истраживања природе дадаистичке сатирае, долазимо до чињенице која потврђује да она, сатиридада, жели радикално да измени не друштво, већ појединца, односно његову свест према себи. Дада је интелектуално агресивна, окренута канутрини субјекта. Свако хиперболисање које спроводи дада иде до (ауто)распада субјекта. Размишљајући у том правцу, Слотердајк се осврће на Зернеров „згодан предлог“ који сугерише да „замислимо пре спавања с најжешћом разговетношћу психичко коначно стање самоубојнице, који куглом хоће коначно прекинути самосвест...“ (Слотердајк 1992: 389). Крајњи исход сатиридаде лежи у исцрпљивању истраживања разлика које битак остварује са окружењем у који је уроњен. Егзистирање дада-субјекта проткано је производњем константних аутоотклона те самоубилачком ослобађању од егзистирања, односно у самоукидању.

Где су границе дадаистичке сатирае? Шта је њен коначан циљ? Одговор на то питање можемо дати у неколико сумарних ставова. Дух дадаистичке сатирае окренут је ка бољој садашњости а не ка бољој будућности. Сатиридада сатирични субјекат посматра као перформативног играча који, путем језика, преко јавних манифестовања (дадаистичке магинеје, јавни скупови) повлачи полуге којима провоцира (прикривено или отворено) механизме друштвене моћи. Антиидео-

логичност је онда последица оваквог деловања. Однос сатиридаде према објекту је отрежњујући. Њен циљ је дехегемонизација друштва. У својим наступима, у којима из, како сама показује, добрих намера, жели да самоосвести појединца, она то чини лудистички, поигравајући се реципијентом. Бесциљно сатиричко „вежбање” са свим значајкама које одређује јединку у социјалној маси, даје сатиридади одредницу „инфантилног”. Последњом констатацијом, затварамо етимолошки круг значења појма даде, јер се односи на дечије тепање. Сатиридада, онда, слободно можемо рећи, представља дијалектичку паузу, од (пре)озбиљних интенција да се друштво „побољша” жаокама које проистичу из дискурса.

Литература

Алексић 1978: Д. Алексић, *Дада панк*, Београд: Нолит.

Беар, Карасу 1997: А. Беар, М. Карасу, *Дада: историја једне субверзије*, превела с француског Јелена Стакић, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.

ЗЛИ ВОЛШЕБНИЦИ 1 1983: *Zli volšebnici: polemike i pamfleti u srpskoj književnosti 1917–1943*, knjiga prva 1917–1929, priredio Gojko Tešić, Beograd: Slovo ljubve, Beogradska knjiga.

Лепосавић 2001: R. Leposavić, *Dada Clipping: traganje za izgubljenim srpskim (?) dadaistom*, Beograd: New Moment.

Ниче 1998: F. Niče, *Spisi o grčkoj književnosti i filozofiji*, preveli s nemačkog Tomislav Bekić,

Irma Lisičar, Sreten Marić, et. al., Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.

Перишић 2010: I. Perišić, *Uvod u teorije smeha*, Beograd: Službeni glasnik.

Слотердајк 1992: P. Sloterdijk, *Kritika ciničkoga uma*, s njemačkog preveo Boris Hudoletnjak, Zagreb: Globus.

АНТОЛОГИЈА ДАДАИСТИЧКЕ ПОЕЗИЈЕ 1985: *Antologija dadaističke poezije*, priredio Branimir Donat, Novi Sad, Bratstvo-jedinstvo.

George Austin, *Satire: Spirit and Art*,

http://books.google.rs/books?id=QkhMi6mKmUMC&printsec=frontcover&dq=satire&hl=sr&sa=X&ei=TTigU5OrFeuR1AW654GQCg&redir_esc=y#v=onepage&q=satire&f=false (12.02.2014.)

SATIREDADA

Summary

The problem researched in the paper concerns the specificity of dadaistic satire. This specificity lies, on the one hand, in the performative act of the sobering of an individual, not the sobering of a society – which is why it is an anti-satire. On the other hand, it is the expression of dadasophia, which uses literature as a means of direct and often brutal influence on the subject saturated by reason, using aporetic, absurd and paralogical attitudes. It is also autoreflexive, since it takes itself as a subject, automarginalizing itself consciously. The satiredada radially attacks all aspects of bourgeois capitalistic society based on rationalism and economic profit. Institutional social pivots are exposed to the greatest attacks: religion, education, judiciary system, politics, army. The satiredada comes down especially heavily on militarism, considering the fact that it itself was the means which put capitalistic greed into practice of the First World War. We must say that dadaistic satire is formed right out of the meaninglessness of the First World War in the war-neutral Switzerland. Everything mentioned above points to the fact that satiredada deconstructs, on the level of discourse, powers of social positions both in the centre and margins, calling out to individuals, as well as itself, to surrender to dadacynical carnaval play which leads to the dissolution of all subjects into nothingness and utopian achievement of absolute freedom.

Key words: satiredada, dadasophia, cynicism, (auto)marginalization, emptiness

Vladimir Perić

Радмила А. НАСТИЋ¹

Крађујевац

САТИРИЧКА ДРАМСКА ФОРМА И ТРАНСФОРМАЦИЈЕ САТИРИЧКОГ ПРОТАГОНИСТЕ ОД АНТИКЕ ДО ДАНАС

Присуство гротеске и апсурда у сатири елемент је континуитета овог драмског жанра од Аристофана и антике до Јонеска и других савремених драматичара. У врсти сатире која је усмерена на критику индивидуалних и друштвених појава које се сматрају погубним по друштво у целини, аутор се често појављује као протагониста сакривен иза маске свога лика, чија субверзивност понекад поприма сатирске димензије. Аристофанова драма *Облакиње* и Јонескова *Амагеј или како га се решишти* представљају две студије случаја којима се у овом раду илуструје развојна линија сатире у театру.

Кључне речи: сатира, сатиричар, сатир, Аристофан, Јонеско

1. Сатира, сатиричар, сатир

Ралф Розен (Rosen 2007: 19) дефинише сатиричког песника као антагонисту у односу на лик који је обележен као мета његове критичке поруге, било да се изражава директно у првом лицу или кроз свог сатиричког протагонисту, и у том смислу, могло би се рећи, он поприма многе сатирске карактеристике. Природа сатире као књижевне врсте у складу је са пореклом овог термина из латинске речи *satura* која је првобитно означавала зделу пуну разноврсног воћа, а затим песму различитог садржаја (Вујаклија 1980: 826), односно сатира по правилу садржи различите жанрове и стилове. До XVII века сматрало се да је реч сатира изведена из речи сатир, односно из грчке сатирске игре. Такво веровање није било сасвим произвољно пошто је сатира подједнако субверзивне природе као и сатир, јер садржи елементе који су супротни уљудности и такозваном цивилизованом понашању. Сатира као милитантна иронијска форма, каже Нортроп Фрај (Frye 1957: 223–239), захтева бар имплицитне моралне стандарде у свом субверзивном односу према искуству, и бар извесну дозу апсурда и гротеске као елемент духовитости и хумора усмереног на објекат сатиричког напада. Нису сви, међутим, подједнако благонаклони према субверзивном потенцијалу сатире, многи је сматрају конзервативном формом која призива враћање на *status quo*. У *структурном погледу позиционирана је између трагедије и комедије, због чега је Фрај назива зимском причом (the mythos of winter, Frye, Ibid.)*.

Сатир, биће за које се дуго веровало да је дало име трећој атичкој форми драме, кроз историју драме био је транспонован у разне комичке ликове. Најпопуларнији његов вид је *ецрон*, онај који много зна али се претвара да ништа не зна, по узору на *демонског* Сократа, који по правилу у комедији, посебно у форми сократовског дијалога, тријумфује над брбљивим и самоувереним *алазоном*. Књижевни лик сатирског духа, који се често везује за жанр сатире, више карикатура него карактер, заслужан је за контрадикторне карактеристике и статус овог

1 rnastic@gmail.com

лика кроз историју књижевности, сходно својим историјским коренима у митолошким бићима, пратиоцима и ученицима Силена, „на земљи рођеног сатира“ (Гревс 1987: 118), који је био и Дионисов учитељ и верни пратилац. Према легенди, када је Дионис почео да лута по свету пратио га је Силен с дивљом војском Сатира и Мајнада, „које су“, како бележи Гревс „биле наоружане неком врстом бичева од бршљанових стабљика са шишаркама на врху...“, те затим мачевима и змијама, а пратила их је застрашујућа рика бикова“ (1987: 94). Сатирско оружје, у метафоричном смислу, задржало је своју природу у књижевним репрезентацијама у којима су лингвистичке змије и шибе замениле оне праве.

Још један од разлога због кога се дуго погрешно сматрало да је сатира добила име по грчкој речи *σατιρ*, која је означавала ово митолошко биће, вероватно су биле грубе шале и понекад скаредни вокабулар и поступци који су сатирима приписивани, а који су саставни део сатире као књижевне форме или поступка. Међутим, како је на почетку овог рада речено, када погледамо преглед истакнутих сатиричких дела кроз историју, примећујемо да је главни сатир у ствари сатиричар – аутор дела, као што је то случај са Аристофаном и Јонеском. „Сатиричар“, каже Зденко Лешић, „бира предмет свога напада, а чин тог избора увијек је морални чин“. Његова сатиричка провокација изазвана је, како је писао А. Поп, „одвратношћу које Добро осјећа према Злу“ (*Речник* 696). Поступак деградације предмета који се описује у сатири, усмерен је на разобличавање његове унутрашње деформисаности, чиме се изражавају „горка сазнања о животу, о деформацијама у друштвеним, политичким и моралним испољавањима човекове природе“, и указује на ништавност, глупост, безумње, лаж, порок и таштину, а у духу првог сатира, Силена, који је по предању био пун разног знања и пун горчине уз то, или баш због тога. У неким легендама, рецимо онима о аутору приче о идеалној земљи Атлантиди, Силен се поистовећује са Солоном, државником, законодавцем и песником, а посебно је занимљив фрагментат у којем Солон прекоревача Теспија што у свом комаду о Дионису изговара велики број лажи. Теспијеву одбрану да то ништа не мари јер је комад ионако само шала, Солон је, наводно, дочекао љутитим речима: „Само ти потпируј такве неистине у нашим позориштима, па ће се оне већ увући и у наше уговоре и повеље“ (Гревс 1987: 248). Било да су ове приче историјски тачне или не, чињеница је да се сатира веома често изражавала кроз приказ разних утопија (или дистопија), као и да се заснивала на „озбиљном“ хумору, а да претерани смех и шегачење нису у духу сатире.

Сатира која садржи подруглив тон изражава критику друштва или људских мана, по правилу отелотворених у конкретним ликовима, каткад и у личностима познатих и славних, а са циљем да извргавањем руглу допринесе отклањању аномалија које аутор сматра погубним по сâм опстанак друштва. Временом се одомаћила у комичкој драмској форми, док данас није жанровски ограничена, већ се пре свега односи на структурални принцип књижевног дела, односно пишчев однос према приказаној стварности (*Речник књижевних ѿјермина* 1984: 694–6). Отуда њена перманентна релевантност и савременост. У савременој драмској уметности Јонескови комади су означени као сатирични, али постоје виђења и Бекетове драме *Чекајући Годоа* као сатире, и у том погледу се открива њена сродност са Аристофановим *Птицима* (Segal 1994: 235). Елеменат гротеске и апсурда у сатири она је нит која обезбеђује континуитет жанра од антике до Јонеска и даље.

У Јонесковој драми *Амедеј или како га се решишти*, у стану једног драмског писца расту печурке као материјализација устајалог стања духа брачног пара

који петнаест година није напустио свој стан јер се, осим печурака у дневној соби, у спаваћој соби свих тих година налази леш мушкарца чије очи светле у мраку, тело испушта чудну музику и почиње незадрживо да расте и да пробија зидове собе, уз опасност да пробије и спољашње зидове и испадне на улицу, чиме би ова страшна породична тајна избила у јавност, а што Амедеј и његова Медлин панично покушавају да спрече. Драмски писац, протагониста ове драме, тих последњих петнаест кобних година није био у стању да напише ништа више од две реплике, а заробљен је у браку са џангризавом женом која га издржава радом на телефонској централни од куће. Очигледно је да је Јонесков комад сатира на брачни живот, као и на конвенционални појам драмског писца као просветитеља (који је овде сатирски лик и комичка персона самог аутора), од којег се очекује да пружи рационалне и корисне мудрости за живот, па се може извести аналогија са драмом из класике, једном од првих сатира западне традиције, Аристофановим *Облакињама*. И у овом другом комаду аутор се околио на просветитеље, и то баш на славног Сократа којег је сврстао у софисте, оне који уче бескорисним апстрактним знањима, обртим речи који више служе циљу да се истина прикрије него да се разоткрије. Сатирски лик је као и код Јонеска, подељен између протагонисте Стрепсијада и његовог аутора, а Сократ се, за разлику од неких других његових репрезентација где је приказан као *еирон* и сатир, овде појављује у облику хвалисавог *алазона*.

Између ова два случаја, на два краја историје, налази се галерија сатиричних типова у сва три главна књижевна жанра, али пре свега у комедији. Док се оцем сатире сматра сатирични песник из 7. века Архилох, пуни замаха и име добила је у Риму где јој је зачетник био Луцилије који је умро око 103. године пре нове ере (Лешић 1984: 694). Од тада па до данас сатиричне приказе пружили су нам, између осталих, Хорације (*Сајтире*, око 35–33 п.н.е) и Јувенал (*Сајтире*, 1. и 2. век н.е.), Петроније (*Сајтирикон* 50 год.н.е.), Рабле (*Гаргантиуа и Пантијагруел*, 1534), Бен Џонсон, Драјден, Поуп, Молијер (*Таршиф*, 1667), Свифт, Волтер (*Кандид*, 1759), Гогољ, Шо, Твен – све до Бекета, Јонеска и осталих савременика.

Хорације је својих осамнаест сатира садржаних у две књиге написао у стиху, али многе од њих су дијалогског облика, уз то и отворено аутобиографске, јер Хорације признаје да је његов циљ лични обрачун, не толико увек са конкретним личностима, колико са типовима и појавама, а његов основни метод је хумор, јер се истина најлакше изражава и прихвата кроз смех. У својој студији о Јувеналу и сатиричком жанру Фредерик Џонс (Frederick Jones 2007) показује како је римска сатира постепено евалуирала од песничке и прозне ка драмској форми којој по својој природи највише припада, и то још код Хорација, а пре свега код Јувенала и Петронија чији *Сајтирикон* је првенствено један облик раног романа. Претпоставља се да је у овом чувеном делу лик наратора Енколпија персона аутора Петронија, а да је у протагонисти Трималхиону аутор делимично и дискретно представио неке елементе Нероновог лика, првенствено у чувеној сцени гозбе. Карактеризација у сачуваним фрагментима *Сајтирикона* изграђена је на изванредним дијалозима из којих се лик протагонисте помаља као бахат, хвалисав и распусан, али истовремено крајње реалистичан и оригиналан. Како је Трималхион ослобођни роб, односно скоројевић по виђењу аристократских становника Рима, Петроније, који је био арбитар моде и доброг укуса (по чему је и носио надимак), употребио је овај лик као оруђе за напад на лош укус више него као повод за моралну индигнацију.

То скретање од сатире као личне поруге ка менипејској, социјалној критици уочава и Џонс (Jones 2007: 6), а Бахтин повлачи паралелу између Петронијевог *Сатирикона* и Раблеове сатире у *Гарганџуи* и *Панџаџруелу*. Ово круцијално ренесансно дело, иако по форми монументални роман, многострано је значајно за ову тему, на првом месту зато што је једна од централних сцена у роману суштински театрална. Наиме, чувени вербални двобој између Панургија и енглеског научника, постао је опште место и кључни цитат савремене пантомиме и плесног позоришта. Оно што је Силен био Дионису, то је на изванредан начин Панургије Пантагруелу, а уочава се нешто и од Петронијевог Трималхиона. Бахтин у Раблеовом делу види почетак модерне карневалске, перформативне културе. Овај аутор описује како се из средњовековне витешке романсе постепено развија сатиричка уметничка форма увођењем ликова клоуна, луде и ниткова као маске аутора самог, и како се на тај начин постојећа друштвена структура подвргава критици, указујући при том на везу ових карактерних типова са театром. Богдан Суходолски Раблеа такође сагледава као рушиоца средњовековне културне матрице и зачетника савремене, хуманистичке културе кроз конструисање „света окренутог наопако“, заједно са Шекспиром и Сервантесом (Суходолски 1972: 406–421). Суходолски Панургија описује као „народног прописвета ... који говори све могуће језике, бегунац (је) из турског ропства, пун духа који се изругује људској глупости“ (*Истио* 411). У великој мимичној сцени, „достојној данашње интерпретације Марсела Марсоа,“ у лакрдијашком такмичењу са препотентним енглеским научником он деконструира дотадашњи систем буржоаског друштва у настајању ('). Изабел Лоне (Loney 2010: 9) види ову сцену као прекретницу за театролошка разматрања о односу према телу, јер „(и)скоришћавајући могућности које му нуди геста, он (Панургије, прим.аутора) уништавајући озбиљност учене културе тијела, уздрмава и њезине моралне и семиолошке темеље.“

Од осталих вредних Аристофанових потомака а претходника Јонеска и његових савременика, овде ћемо још споменути Шекспира његове трагичко-комичке сатиричке ликове попут Шајлока и Фалстафа, и низ професионалних луда којима је у Шекспировим драмама у њиховој „лудости“ дозвољено да кажу оно што би паметни људи требало да говоре али то не чине, и Молијера и низ његових комичких и сатиричких драма и ликова који представљају значајну карику у развоју драмске сатиричке форме. „Молијер је био први,“ каже Мидхат Шамић, „који је унио мање или више, оштру сатиру у своје комаде: још његови савременици су у њему видјели не само ненадмашног већ и првог сликара свих тих средина и порока...“ (Шамић 1986: 13). Као Аристофан пре њега и Јонеско после њега, Молијер је унео многе новине у комичку драмску форму засноване на познавању савременог друштва и човека, богатство карактерних типова и равнотежу између комичких и трагичких елемената.

2. Аристофанове *Облакиње*

Аристофан је познатији по комадима *Жабе*, *Птице*, *Осе*, *Лизистрата*, али *Облакиње* су карактеристичније по томе што илуструју домет утицаја које је сатиричар могао да има на друштвене догађаје и судбину појединца, у овом случају Сократа, као и релативну конзервативност класичног сатиричара. Према сведочењу Платона, наиме, представа Сократа у овој драми, иако не сасвим историјски тачна, у многоме је допринела пресуди која је касније донета против

њега због „кварења омладине” и „непоштовања локалних богова” (Платон, *Одбрана Сократова*; Sommerstein 1973: 107–109; Сегал 2001: 45).

Аристофанов Стрепсијад је старац који је суочен са проблемом отплате дугова кредиторима од којих је позајмљивао његов неодговорни, расипни син Фидипид зарад своје страсти према коњима. Стрепсијад је човек са села који се оженио имућнијом девојком из града у чему лежи половина његових проблема. Брак се, међутим, даље не појављује као тема у овој драми, за разлику многих других комедија и сатира, укључујући Аристофанове, у којима је био незаобилазна тема. Видевши да сина не може да натера да устане из кревета а још мање да га наведе да почне да ради у правцу решавања проблема, Стрепсијад крене да помоћ пронађе у суседној згради коју назива Мислионицом – школом коју воде славни Сократ и софисти. Кроз проучавање Исправних и Погрешних Аргументата у тој установи он намерава да научи како да на вербалном нивоу победи своје кредиторе и избегне плаћање дугова. Сократ му се указује одозго, док силази у једној кошари, комичкој верзији *dues ex machine*, а једна од првих ствари коју му предочава је сумња у званичног бога Зевса, чије место су, наводно, заузели ветар и облаци. За разлику од старца у другим комедијама који се на крају појављују подмлађени, Стрепсијад, „највећи звекан којег сам видео“, како каже Сократ, нема мозак за софистичке зачкољице, те напушта школу, а замењује га његов син који се показује као одличан ђак Погрешних Аргументата који уче новотаријама, насупрот учењу исправних аргумената о потреби за повратком старим вредностима у свим областима живота (укључујући сексуалну праксу и систем знања), и одбацивању револуционарних новина.

Као резултат стеченог знања Фидипид се убрзо супротставља оцу не устежући се да га повремено измлати, јер ако је отац тукао њега док је био мали зато што су батине добре за децу, онда је оправдано да син бије оца који је подетињо, па је логично да су батине добре за њега. Свађа између оца и сина избија око тога ко је већи песник: Есхил, принц врелине и варварске бомбастичности, како га назива Фидипид, или Еурипид кога фаворизује син, а кога Стрепсијад види као песника инцеста и осталих перверзија, а завршава се тако што Стрепсијад запали Мислионицу и димом истера софисте на челу са Сократом који уз то добије ударац ногом у стражњицу, и заједно са својим колегама бива отеран каменицама са сцене на којој остаје усемљени Хоровођа да констатује како њихов хорски посао данас није испао тако лош. Хоровођа је овде маска самог Аристофана, јер се аутор у овој драми појављује као имлицирани протагониста с циљем да изнесе своју поругу према софистима и Сократу, а узгред поткачи и Еурипида који је био честа мета и Аристофана и осталих савремених сатиричара. Још очигледније је песниково присуство у *Вишезовима* где се обрачунао са атинским државником Клеоном озлоглашеним у доба Пелопонеских ратова. Претпоставка је да је Аристофан био иритиран Сократовим скептицизмом који је тврдио да ништа не зна али истовремено имплицирао да поседује највеће знање које му дозвољава да доказује како су други људи будале. У том смислу његове ставове могли су да злоупотребе софисти. С друге стране, Платон, Сократов ученик, био је веома благонаклон према свом учитељу и његовом методу доласка до истине што је и показао у *Гозби*.

Михаил Бахтин у својим опсежним студијама о развоју романа и Раблеу наводи Аристофана као најдубљи утицај на даљи развој сатире, посебно Раблеове, као и на комичке традиције код Шекспира и других. Бахтин сматра да Аристофан није извршио утицај на непосредну комичку традицију која је настала по-

сле њега, али да је значајан његов утицај на развој ренесансне сатире, посебно на Раблеов стил, јер се Аристофан као и Рабле ослања на прастаре, преткласне корене комедије у којој појаве губе свој лични и свакодневни карактер, „њихове димензије се фантастично увеличавају“, и ствара се „хероика комичног или, тачније, *комични мити*“, којег на првом месту карактерише неодвојивост смеха и плача, живота и смрти (Бахтин 306), а то је, може се рећи, и одлика савремене трагичне фарсе коју, између осталих, пише и Јонеско.

Друга битна карактеристика Аристофанових сатира, укључујући и *Облакиње*, њихова је неодвојивост од савременог друштвеног контекста на који су усмерене броје отворене и прикривене алузије, на шта указује преводилац Аристофанових драма на енглески језик и приређивач савременог издања које садржи и *Облакиње*, Алан Х. Сомерстин (Sommerstein 1978). Овај аутор такође указује на чињеницу да се *Облакиње* по неким карактеристикама које су овде поменуте као сатиричке издвајају од осталих Аристофанових дела, као и од онога што се зна о личности аутора а што је имплицирано у његовим драмама као и његовим уметничким репрезентацијама, пре свега у Платоновој *Гозби* и у *Одбрани Сократо-вој*. Аристофан је био велику заговорник љубави, противник рата, демократију није нарочито обожавао али није ни олигархију, међутим тога нема у *Облакиња-ма*. Док му у *Гозби* Платон даје улогу приповедача мита о подељености људског бића и његовом стремљену да кроз љубав поново постане целовито, не спомињу се *Облакиње* нити његов напад на Сократа у чијој реакцији на присуство и говор Аристофана нема трагова непријатељства. Сомерстин сматра да је у овом делу Платон верно представио однос између двојице славних људи какав је био 416. године када се одиграва банкет код Агатона описан у *Гозби*, и када још није могла да се претпостави Сократова трагична смрт која ће уследити 399. године, и за коју ће Платон у *Одбрани Сократо-вој* између осталих оптужити и Аристофана (Sommerstein 1963: 11–12).

Ерих Сегал такође издваја *Облакиње* као посебне у односу на остатак Аристофановог опуса, и то не само што је то било омиљено дело овог аутора, већ што је представљало новину и заокрет од чисто комичког, опсценог и бурлескног, ка озбиљнијем сатиричком модусу, због чега је ова драма заузела последње место на градском такмичењу и касније није извођена. Осим тога, за разлику од других Аристофанових драма, овде нема уобичајених мотива ероса и присуства женских ликова, и са овим мотивима повезане теме подмлађивања старца који на крају добија нову снагу и младу жену. Протагониста *Облакиња* Стрепсијад не пролази кроз такво поновно рођење већ је на крају потиснут од стране свог непромишљеног сина. Баш из ових разлога Сегал сматра да је наведена драма, ма колико у једном смислу била неуспех, такође представљала и тријумф аутора тиме што је унео новине у конвенционалну форму (Segal 2001: 67, 70–713, 77).

Дакле, сви цитирани аутори потврђују овде изнето мишљење да *Облакиње* заузимају посебно месту међу Аристофановим драмама по неким новинама које ће извршити утицај на каснију сатиричку драму.

3. Јонеско: *Амадеј или Како га се решиши*

У извесном смислу Јонескова драма *Амадеј или Како га се решиши* заузима посебно место у опусу овог аутора, слично позицији *Облакиња* у односу на Аристофанове друге драме. Јонеско је тему сличну овој у *Амадеју* покренуо и у другим драмама попут *Белаве певачице* и *Лекције*, чија суштина је ближа трагичком

од драме *Како га се решиши* која је ближа форми сатире и трансцендира трагичко. Драма има три чина у традиционалном стилу и у једном аспекту пародира детективску причу о мистерији почињеног убиства, али само да би се поиграла са очекивања публике и да би се постигао ефекат ироније. Убијени мушкарац у спаваћој соби испуњава скоро читав живот брачног пара који је запао у рутину. Он има чудну фасцинацију за Амедеја и Мадлену, са својим „дивним зеленим очима“, дугачком седом косом, и огромном белом брадом, и они би га најрадије задржали да није његовог изненадног раста и страха од комшија, тако да га на крају некако изгурају из стана на мали успавани трг, а Амедеј први пут после петнаест година излази из куће како би га одвукао до реке.

У улици и на оближњем тргу све спава као зачарано, само је будан бар *Толеранција* који посећују нови ослободиоци, амерички војници и њихове девојке, а чији власник је власник и куће у којој станује Амедеј. Како је Амедеј незграпном буком пробудио цео комшилук, он не успева да се отараси свог надуведеног терета, а налет ветра их подиже у висину и односи у даљину, док Амедеј изговара своје извињење Мадлени, присутнима и публици у смислу да то није његова воља, да је хтео да остане обема ногама на тлу, да није желео да побегне од одговорности, да је имао намеру да напише озбиљну драму у славу живота а против смрти (како је то желела Мадлена), да верује у прогрес, да је био решен да нападне нихилизам и најави нову форму хуманизма, још више просвећености и тако даље (Ionesco, 1984).

Амедеј је, дакле, драмски писац који је решио да напише драму којом ће задовољити средњу класу отелотворену у његовој супрузи, али успева да напише само почетак од две просте реченице. Јонеско се поиграва са улогом и позицијом савременог драмског писца, па и са сопственим положајем, о чему је водио јавне полемике са савременицима. Далеко од тога да заиста жели што га је изненадни ветар одлепио од реалне равни и захтева да пише социјалистичке драме, Амедеј, који је до тада био трауматизован и испуњен тескобом, сада први пут доживљава осећај слободе, какав је морао осећати и његов аутор ослобођен формалних захтева традиционалне драме, посебно захтева да буде „веран животу“ и у том смислу ангажован у циљу поправљања актуелне историјске ситуације у послератној Европи, против чега се посебно побунио у књижевним препиркама са енглеским критичарем Кенетом Тајнаном. Осим тога, Јонеско је у својим прозним забелешкама писао о тиме колико је имао muka да започне своје прво дело као и његов јунак Амедеј: „Има већ доста дуго како сам себи говорим да ипак треба да почнем с писањем мог првог дела“ (Јонеско 1986а: 57).

Индикативно је да је прво Јонесково дело била једна сатира усмерена против познате јавне личности, великана француске књижевности Виктора Игоа, и звала се *Игојаде* (*Hugoliades*), а према речина самог Јонеска, била је провоцирана његовом нетрпељивошћу према реторици и елоквенцији које је видео у Игоовом монументалном делу (Ionesco, *Paris Review* No 6). Поред тога, у једној својој раној бурлески, *Пастиров камелеон или париска импровизација*, написаној 1955, Јонеско ставља себе самог за протагонисту, драмског писца кога напада трио научника, доктора наука из области театрологије и сродних дисциплина које Јонеско карикирајући назива „костимологија, публикологија ...“ (Јонеско, *Пастиров камелеон* 1986б: 41). „Научници“, Бартоломеус I, II, III, салећу Јонеска, писца у властитој кући тврдњама да не зна ништа о позоришту и да треба од њих да учи о драматургији у „Веку Б“, очигледно алудирајући на Бертолта Брехта и његов позоришни метод, при томе показујући потпуно незнање о основним чињеница-

ма драмске и позоришне историје (за њих, на пример, Адамов хронолошки претходи Аристотелу). Док они растурају по соби Јонесковов рукопис тек започете драме, и док се он презнојава и брани, упада „публика“, спремачица Марија са метлом, и растера научнике. Писац тако коначно добија прилику да каже своје мишљење о позоришту и оно се своди на следећу поставку: „За мене је позориште пројекција на сцени света виђеног изнутра: ја себи узимам за право да ту позоришну материју црпем у мојим сновиђењима, тескобама, нејасним жељама и мојим унутрашњим противречностима“ (Исто: 52). Када је, међутим, завршио своју тираду, Јонеско, заједно са Бартоломеусима и Маријом схвата да је сада и аутор проговорио као доктор и академик, те му Марија огрће одору једног од доктора. „Извините, ја то више нећу радити, јер ово је изузетак...“ узвикује Јонесков Јонеско, а Марија додаје „А не правило!“ (Исто: 52). На овај начин Јонеско је своју сатиричку оштрицу окренуо против самог себе и показао свој лик несташног сатира, а истовремено је изложио своје виђење позоришта које био вољан да безброј пута понавља.

Татјана Шотра Катунарић Јонескове драме сагледава унутар појма карневализованог позоришта које види као типичан жанр нашег времена (Шотра Катунарић 1986: 13). За ту сврху ослонила се на Бахтинову формулацију ове врсте уметности коју је дао у већ поменутом разматрању Раблеа, и која се своди на „представљање света наопачке“, на демаскирање лицемерја и лажи поступком претеривања, чиме се показује да испод привидног реда грађанског друштва влада потпуни хаос. У том контексту она цитира и драму *Amagej* (Исто: 18–23).

4. Сатиричар и друштво

Однос сатиричара и друштва кроз векове био је проблематичан, како показује Р. Ц. Елиот (Elliott 1965: 327–342). Парадоксално, већу слободу сатиричар има у ауторитарнијим друштвима него у демократским где за своју уметничку слободу може да сноси финансијске санкције. Како се позиција сатиричара мењала показују и случајеви Аристофана и Јонеска, а један од елемената по коме та промена може да се оцени је и чињеница да су и како су обојица мењали завршетке својих драма, поред суштинске чињенице избора предмета своје сатире.

Аристофан је био амбициозни учесник у такмичењу градске Дионизије и морао је водити рачуна о укусу своје публике и својих судија, на шта се директно осврће у својој драми *Облакиње*, и то најупадљивије на крају првог чина. Не изненађује, стога, што је за главни предмет своје сатире изабрао славног Сократа, јер је било сасвим уобичајено да Сократ, Еурипид и други филозофи и ствараоци буду мета сатиричних напада без икаквих последица по ауторе сатира. Сократ је, пак, животом платио своје учење, и нема разлога да се не верује Платону да је томе допринео и Аристофан. Сатиричар Аристофан је, међутим, био грдно разочаран када је освојио последње место на такмичењу, и због тога је одлучио да измени крај, међутим није сачуван првобитни завршетак драме.

За разлику од Аристофана и других класичних аутора, Јонеско никада није желео да игра улогу друштвеног пророка нити да унесе чак и трачак дидактике у своје драме, што се види и из промењене сатиричке форме која се у овде поменутој драми понешто удаљава од трагичне фарсе коју имамо у неколико других његових драма. Један од разлога је свакако био и промењен друштвени контекст после катастрофалних последица које су по европско друштво имали неки су-

вишне гласни пророци и назови реформатори. Други разлог је маргинализован статус ангажованог писца у савремено доба.

Међутим, Јонеско није сматрао де се он и његови „апсурдистички“ савременици разликују од својих ангажованих колега. У чувеном интервјуу часопису *Paris Review*, Јонеско је појаснио да се у погледу односа према кључним чињеницама живота као што је је рецимо смрт (ма колико парадоксално звучало), он и њему сродни савремени драмски уметници попут Бекета и Адамова, суштински не разликују од Сартра и Камија. Ова двојица су кроз књижевни опус објашњавали своје идеје, док су их Јонеско и његови истомишљеници показивали као живо сведочанство на сцени. Другим речима, уместо описа смрти и филозофирања о смрти код Јонеска на позорници имамо прави леш.

Многе друге данашње драмске писце, међутим, сви постојећи разлози нису спречили да се посвете политичкој сатири, тако да се многе савремене драме које се баве проблемима појединаца у друштвеном контексту називају „социјалним сатирама“, као што је то случај са популарним америчким драматичарем Семом Шепардом. У сваком случају, сатира остаје контроверзна књижевна форма која није усмерена на уклањање корена проблема, већ само на кориговање одступања од традиционалних облика понашања унутар система којег сатиричар сматра у целини прихватљивим.

Литература

- Аристофан 1963: Аристофан, *Облакиње, Пийице*, Београд: Нолит 1963.
- Бахтин 1989: М. Бахтин, *О роману*, Београд: Нолит.
- Вујаклија 1980: М. Вујаклија, *Речник страних речи и израза*, Београд: Просвета.
- Елиот 1965: R. C. Elliott, *The Satirist and Society*, in: Robert W. Corrigan (ed.) *Comedy, Meaning and Form*, Scranton, Pennsylvania: Chandler Publishing Company, 327–342.
- Гревс 1987: R. Grevs, *Grčki mitovi*, Београд: Nolit, Приштина: Јединство.
- Јонеско 1984: E. Ionesco, *The Art of Theater No.6, Paris Review No.93*, interviewed by Shusha Guppy.
- Јонеско 1986a: E. Jonesko, *Dnevnik u mrvicama*, u: Željko Simić (red.) *Vidici, 247/250, Jonesko–otvoren svet*, Београд, 54–69.
- Јонеско 1986b: E. Jonesko, *Pastirov karneval ili pariska improvizacija*, u: Željko Simić (red.) *Vidici, 247/250, Jonesko–otvoren svet*, Београд, 25–52.
- Јонеско 1980: E. Ionesco, *Amédée or How to Get Rid of it*, in: *Absurd Drama*, Harmondsworth, England: Penguin Plays.
- Лоне 2010: I. Launay, *Ples između geste i pokreta, Kretanja 9/10*, časopis za plesnu umetnost, Zagreb: Hrvatski centar ITI, 59–65.
- Лешић 1985: Z. Lešić, *Satira*, u *Rečnik književnih termina*, Београд: Nolit.
- Меклиш 2003: K. McLeish, *A Guide to Greek Theatre*, completed by Trevor R. Griffiths, London: Methuen Drama.
- Молијер 1986: Ž. B. P. Molijer, *Tartif*, predovor Molijer i njegova komedija *Tartif* Mithad Šamić, Sarajevo: Veselin Masleša.
- Платон 2003: Platon, *Gozba, ili o ljubavi*, Београд: Dereta.
- Платон 2008: Platon, *Odbrana Sokratova*, Београд: Dereta.
- Розен 1994: R. Rosen, *Making Mockery, Classical Culture and Society Series*, Oxford: Oxford U.P.

Сегал 1994: E. Segal, Aristophanes and Beckett, *Orchestra*, (A. Bierl et al. eds.), Wiesbaden: Springer Fachmedien, 235–238.

Сегал 2001: E. Segal, *The Death of Comedy*, Cambridge Massachusetts: Harvard University Press.

Сомерстин 1978: Alan H. Sommerstein, Introduction to *The Archanians, The Clouds, Lysistrata*, London: Penguin Books.

Фрај 1957: N. Frye, *Anatomy of Criticism*, London: Penguin Books.

Хорације 1958: Horacije, *Satire i epistule*, Zagreb: Matica hrvatska.

Џонс 2007: F. Jones, *Juvenile and the Satiric Genre*, London: Duckworth Classical Literature and Society.

Шотра Катунарић 1986: T. Šotra-Katunarić, Joneskov karneval, Beograd: *Vidici*, 247/250, *Jonesko-otvoren svet*, urednik Željko Simić, Beograd, 11–23.

DRAMATIC SATIRE AND THE TRANSPOSITIONS OF THE SATIRICAL PROTAGONIST FROM ANTIQUITY TO THE PRESENT

Summary

In compliance with the origin of the term *satire* derived from the Latin *lanx satura* meaning a dish full of various kinds of fruits, the genre of satire is characterized by a variety of styles. The long mistaken view that satire was derived from the Greek *satyr* is not quite arbitrary, since satire shares much of its subversiveness and derision with satyrs. This paper focuses on that satiric line in dramatic literature where the author situates himself in an antagonistic relationship with the character chosen to be the target of his indignation, either explicitly or behind the mask of another character. The case studies are Aristophanes' *The Clouds* which contains the notorious critique of Socrates, and Ionesco's *Amadée or How to Get Rid of it*, which is aimed at Ionesco's critics who objected to his lack of commitment. In between these two plays the evolution of this generic line is traced in the dramatic and non-dramatic works of Horace, Petronius, Rablais and Molière. The thesis is further supported by the views of several literary and cultural critics, including Bahtin, Suhodolski, Segal and Šotra-Katunarić.

Key words: satire, satirist, satyr, Aristophanes, Ionesco, Socrates

Radmila A. Nastić

Драгољуб Ж. ПЕРИЋ¹
Сомбор

УСМЕНОПОЕТСКА ХИМЕРА: ЈАРАЦ ЖИВОДЕРАЦ – ОД МИТА ДО ДЕЧЈЕГ ФОЛКЛОРА

Предмет истраживања је позната народна прича о јарцу живодерцу, нађена у Вуковим рукописима и објављена у Додатку *Српских народних приповиједака*. Упркос својој популарности, особито међу млађим читаоцима, ова прича остала је у научним круговима некако по страни – од зачудног зооморфног главног лика, преко нерасветљеног контекста извођења, све до необичне жанровске актуализације, условљене аморфношћу овог сижеа, односно његовом способношћу да се уклопи у каноне различитих прозних жанрова. Стога, у раду се настоји, применом теорије компаративно-типолошких аналогја (први сегменат рада) осветлити митски подтекст овог сижеа, структуралне одлике различитих жанровских реализација (други део), као и приближавање текста дечјем фолклору (трећи део).

Кључне речи: мит, обред, јарац, прича о животињама, шаљива прича, дечји фолклор

Митско-ритуална семантика јарца

Архаични фондус овог сижеа могуће је реконструисати на широј, индоевропској равни. Најстарији помен необичног јарца, једне од хипостаза Бога Грома (Индре), присутан је у *Авестии*, где је бог приказан као ратоборни јарац с оштрим папцима (в. Нодило 2003: 221). Ведски Пушан, покровитељ стоке, има јарца као жртвену животињу и појављује се јашући на јарцу (Иванов–Топоров 1974: 214). У скандинавском фолклору, у Громовникову (Торову) двоколицу упрегнута су два јарца, Тангниост и Тангриснир (Торп 2001: 26). *Еда* приповеда о томе како Тор коље своје јарце, чувајући њихове коже и кости, које, на додир његовог магијског чекића, васкрсавају (Нодило 2003: 221). На простору Балкана, мотив васкрсавања везује се за Диониса (чија је једна од најчешћих хипостаза била управо зооморфна – у облику јарца),² који, као божанство пролећа, изводи Семелу из царства смрти (Гревс 1995: 61). Постојано везивање (борбеног) јарца/козе за Бога Грома у античкој Грчкој уочава се у поистовећивању Диониса Загреја са „Зевсом у јарећој кожи“ (Исто: 67). Зевсов магијски штит обложен је козјом кожом (Нодило 2003: 221). Зевс, огрнут кожом козе Алматеје,³ успева да порази Титане (Исто).⁴ У знак захвалности, он ју је узнео на небо, у сазвежђе Јарца (Гревс 1995: 19). У балтословенској традицији, Бог Грома (Перун), такође се доводи у

1 dragoljub.peric@gmail.com

2 Поред ове хипостазе, Дионис се појављује још и у лику бика, лава, змије или у антропоморфном облику, али и даље са животињским роговима (Гревс 1995: 57–61).

3 Загртање животињском кожом представља заправо ритуалну метонимију преображаја – иницијанд „постаје“ животиња-тотем чију кожу носи на себи, преузимајући њене атрибуте и функције, односно пожељне моћи, оличене у датој животињи (в. Лески 1995: 53).

4 О повезаности Зевсове атрибуције Громовника и ове животиње сведочи и етимолошка блискост речи коза (αἴξ) и олуја (κατ- αἴξ) на старогрчком (Нодило 2003: 221).

везу с јарцем (Иванов–Топоров 1974: 102), или је приказан у запрези коју возе два јарца (Исто: 83).

У митском моделу света, хронолошки посматрано, јарац најпре представља тотемску животињу, која претходи антропоморфном божанству, да би, позније, постао једна од светих животиња бога, или његова жртвена животиња, или је пак само назначен у неком од атрибута божанства (уп. Фрејденберг 2011: 266).⁵ Стога, ритуална семантика јарца повезана је с кругом аграрних представа и носи симболику плодности, оличава снагу рађања и вегетације, односно заступљена је у метафоричким представама о смрти као обнови и васкрсавању (Исто: 196).⁶ Код германских народа, коза/јарац жита оличава дух вегетације (или, конкретније, дух дате биљне културе – жита, зоби и сл – уп. Фрејзер 1992: 561–564). У околини Гренобла, коза представља животињу која се жртвује приликом жетве – најпре јој одају почаст, китећи је тракама и цвећем, да би је потом пустили у поље, а када је ухвате, кољу је, деру, а од њеног мяса припремају жетвену вечеру. Сви жетеоци учествују у вечери, а један комад мяса, усољен, чува се до следеће жетве, чиме се, на обредној равни, изражава представа о цикличности и обновљивости вегетације (Фрејзер 1992: 563).⁷

Код Белоруса, Божићне карневалске поворке са старцем и козом као култним ликовима, праћене песмом и пљескањем, улазе у комплекс новогодишње обредности (Иванов–Топоров 1974: 187). У словенском вербалном фолклору деда који јаше на јарцу помиње се у коледарским и ђурђевским песмама (повезаним с култом Јариле), где, по правилу, оличава дух старе године и супротстављен је (Зеленоме) Ђурђу, коњанику, који се појављује као познија транспозиција христијанизованог старог божанства вегетације – представника Нове године (в. Исто). Код Срба, за време Поклада, појављују се међу коледарима и ликови „дједа“, „бабе“ и „јарца“ (Зечевић 2008: 91), као и у разматраној причи. Оба антропоморфна лика (којима се повремено прикључује и „невеста“) обредним реквизитима, садржином песама, непристојним радњама које изводе при обредној

5 У прилог томе говори и представљање Диониса, бога вегетације, у лику јарца или бика, коме су се ове животиње и приносиле на жртву (в. Фрејзер 1992: 574–575)

6 Женска хипостаза митског јарца, коза Амалтеја, ову симболику опредмећује у Корнукопији – рогу изобиља (в. Гревс 1995: 19).

7 Неки класични филолози сматрају да је „порекло комедије ... било у непосредној вези са сакупљањем зрелих плодова и жетвом, са култом винове лозе и вина“ (Фрејденберг 2011: 193). Генолошки блиска јој је трагедија, при чему τράγος, поред ознаке за јарца, значи још и „врсту пшенице, затим плод дивље смокве, смоквино дрво и уопште много биљака, а такође – рибу“ (Исто: 192). Притом, значење речи трагедија (грч. τραγῳδία) ишчитавано је најчешће као „песма која се пева да се освоји јарац као награда“, односно „песма приликом жртвовања јарца“, тј. „песма костимираних певача јарца“ (Лески 1995: 50). Етимологија речи τράγος, с једне стране, везује за „зреле плодове јесење жетве“ (Фрејденберг 2011: 192), а порекло жанра за „атичке сеоске обичаје практиковане приликом приношења жртви и бербе грожђа“ (Лески 1995: 51). С друге стране, трагедија је извођена током *пролећног* месеца елафеболиона, у склопу градских дионисија (Исто: 60–61), што упућује на то да је жанр непосредно везан за Диониса као божанство пролећа, обновљене вегетације, с једне стране, и његову функцију божанства жетве, с друге стране. Коначно, блиска овим врстама је и сатира, која се, у овој тријади, заједно с комедијом, приближава тзв. „ниским“ жанровима. Сама реч (сатура/сатира), „с једне стране [...] означава јело, пуно плодова и сваковрсног семења, попут грчке кулне панспермије; 'сатур' значи 'сит', 'обилат', 'плодан'. Са друге стране, 'сатура' је 'надев', 'кобасица', 'пудинг', 'млевени надев'. И, најзад, са треће стране – то је драмски жанр у метричкој форми, који је извођен уз пратњу фрале [...] Сатура даје непосредну ознаку масном јелу; колаци, кобасице, иситњени надови – култна су јела која садрже фил [...] који представља виши стадијум обликовања оног истог јела – рашчеречене, раскомадане животиње“ (Фрејденберг 2011: 197, 198, 199).

опходњи, очито, чувају везу с култом плодности (в. Исто: 97), а симболика јарца као носиоца потентности и плодности заједничка је балканска црта.⁸ Сви ови коледарски ликови јављају се и у Вуковој варијанти приче. Притом, речи Вука Караџића у *Српском рјечнику* да се (нешто измењени) стихови које изговара јарац из приче (*ја сам јарац живодерац, жив дршћ не одршћ, жив печен не истечен*) користе и „у једној игри“ (СР: s.v. **живодерац**) могле би представљати драгоценост сведочанства о првотном обредном контексту. Губљењем обредног смисла песме, значење ових стихова деградирано је и профанизовано, односно вербални „текст“ постао је пратилачки елемент игре (као што се дешавало и са „текстовима“ неких других обреда попут додола, машкара...).

Други могући обредни предлоказ овог сижеа могао би се наћи у древној пракси *жривеног јарца*. У античкој Грчкој, постојао је ритуал извођен током празника Таргелија, чији смисао је био у томе да се болести или греси који нагризају заједницу пренесу на једну особу (или две, од којих једна представља све мушкарце, а друга све жене), чијим би се протеривањем друштво ослободило пошести болести, односно нечистоте узроковане гресима (Фрејзер 1992: 694–698). Код Хетита – јарчеви или бикови служили су да понесу на себи болести и грехе народа, трансфером нечистоте са заједнице на животињу, док су Грци практиковали жртвовање или прогон маргиналног бића (роба или каквог сиромаша), који ће на себи понети грехе читавог друштва. Ритуална пракса жртвеног јарца води порекло из ловачких култова и носи идеју о васкрсењу из смрти – најпре божанства (Дионис), односно жртвене животиње, а потом и особе (фармакос) која на себе преузима грехе друштва.⁹ „Смрт тих лустрационих жртава је, због редупликације, доносила избављење читавом друштвеном колективу: ето зашто су им прибегавали када наступе епидемије, исто као и приређивању игара. Али ствар није у томе да су жртвени јарци били основа тих игара, него у томе што су глумца, покојник и такав јарац били различите метафоричке врсте једне исте слике смрти као оживљавања. Жртвени јарац, фармак и роб-лакрдријаш су персонификовали годину током које су они служили као добра садржина; по истеку године они су се претварали у стару годину, коју је требало убити (очистити) и заменити новом.“ (Фрејденберг 2011: 196). Изабрани жртвени јарац, уколико је реч о човеку, храњен је о трошку државе посебном, култно чистом храном (Фрејзер 1992: 695), а потом убијан или протеран. Жртвеној животињи давано је (обредно чисто) зрнење пшенице и јечма (Фрејденберг 2011: 112), након чега се прибегавало ритуалном убиству.

8 Маскирање у јарца карактеристично је за поклонице Дионисовог култа код хеленских народа. Стављањем маске, они се ритуално преображавају у сатире, односно Пана – шумске духове и покровитеље стоке. Као што примећује Зечевић, „Маска је у обреду средство којим се играч ослобађа своје личности. Када је под маском, он више не представља себе, већ неког другог – онога кога представља маска. Маске се често употребљавају при обредној игри у тотемистичкоманистичким и хтонским култовима. Маска, сем тога што представља божанство-претка, најчешће служи за развијање теме о смрти и поновном рађању [...] Као прелазни облик између богова људског и животињског лика, у обредним маскама се јавља диморфно биће: получовек-полуживотиња“ (2008: 222). Тој категорији бића, код словенских народа, припада љеши, шумски дух Естонаца, скандинавски скоугсман, грчки Пан, сатир итд. Најчешће је приказан као хибридно биће, антропоморфно, „али са јарећим роговима, ушима и ногама“ (Исто).

9 Код Словена, жртву, у ритуалној метонимији, репрезентује лутка (мушка – Јарило; женска – Јарилиха, или обе истовремено), коју бацају у реку (Лома 2000: 154). Уп. и Фрејденберг 2011: 112.

„Јарац живодерац“ на међи форми и значења

Читав претходни екскурс послужиће као илустрација у намери да се покаже како се архаична ритуална пракса рефлектовала на сиже приче. Овај наратив, на први поглед, не оставља много повода за митолошко тумачење: Јарца¹⁰ воде на пашу најпре једна снаха, па друга, те један, онда други син, као и баба, а на крају и старац. Но, својеглави јарац прати свог пастира док траје овса, а онда се враћа кући, жалећи се укућанима на лоше поступање сваког од пастира понаособ. Када прозре превару, старац се „ражљути [...] одмах јарца закоље, одере га, осоли, натакне на ражањ и припече га к ватри, а мој ти јарац скочи с ражња, па бјежи! бјежи! те у лисичју јаму“ (СНП 1988: 232). Пошто лисица дође, бојећи се да уђе у јаму, где је видела да већ има неког, наилази на зеца. Враћају се заједно до јазбине, али, када запитају кога има у јазбини и чују речи: „Ја сам јарац живодерац, жив клан не доклан, жив сољен не досољен, жив печен не допечен! зуби су ми као колац, прегришћу те као конац“ (Исто),¹¹ уплаше се и побегну. Потом наиђу на вука, медведа и лава, но сваки потоњи поход пролази слично као и његови претходници. Коначно – животиња од које се то најмање очекује – јеж, успева у ономе у чему снажније животиње нису. Користећи иста средства застрашивања као и његов противник (песму плашилицу: *Ја сам јеж, свему селу кнез, савићу се у шрубцицу, убоићу те у з[узиц]у!*¹²), препадне јарца те он панично бежи (Исто).¹³

Неки приповедачи, сматрајући отворени крај приче формалном недовршеношћу, тј. недостатком, своје казивање настављају новом епизодом. Јеж успева да истера овна (ум. јарца) из јаме, а вук и лисица га прождеру не оставивши јежу његов део. Јеж због неправичне поделе плена позива вука на суд, натеравши га да се закуне над гвозденим замком. Вук тако и учини и хвата се у клопку, а доскора потцењивани јеж руга му се и тријумфује (Плохл Хердвигов 1868: 112–113; Ваљавец 1890: 285–286).¹⁴ Оваква жанровска реализација приближила је посматрани наратив препознатљивој двоепизодичној схеми приче о животињама (уп. Милошевић Ђорђевић 2000: 156), и, уједно, „кориговала“ извесна жанровска колебања, присутна у запису из *Додатка*. Потреба да се све каже, иако је заокружила приповедање, истовремено је утицала на естетску оствареност ових варијаната.¹⁵ Уз то, крај сижеа у варијантном кругу прича о јарцу живодерцу указује на могућност различите жанровске реализације овог сижеа.

Митско-ритуално тумачење ове приче нарочито се показује плодотворним у испитивању комплекса мотива: *храњење – убијање – оживљавање*. У Вуковој варијанти јарцу најпре дају да брсти, а потом, непосредно пред клање, дају му *овсјевине* (в. СНП 1988: 231, 604). Контаминацијом две ритуалне радње – убиств-

10 У две варијанте јарац је замењен овном (в. Плохл Хердвигов 1868: 112–113; Ваљавец 1890: 285–286), а у једној магарцем (ЗНЖО 1940: 162–163).

11 У варијанти, песма аутопортрет гласи: *pol me odrtine pol me kosmatine; tak te vritnem kak ti dlaku, tak te vgriznem kak ti repu* (Ваљавец 1890: 286).

12 Избегавајући вулгаризме, Вук изостављене делове речи обележава тачкама, док је у старијем Просветином издању (НП 1948), текст је „упристојен“ замењивањем речи, те стоји: *убошћу те у „губицу“* (НП 1948: 380). Губица се помиње и у варијанти (в. ЗНЖО 1940: 163).

13 Идентично се завршава још једна варијанта (уп. ЗНЖО 1940: 162–163).

14 Естетска инфериорност ових кајкавских варијаната у односу на Вукову види се, посредно, и на основу тога што је, у збирци *Narodne pripovijetke* у оквиру едиције „Pet stoljeća hrvatske književnosti“ (НП 1963: бр. 11), објављена управо Вукова варијанта.

15 Вуков запис, уистини, у не изискује формални завршетак – „Нулта финална формула прекида приповедање када је потпуно у складу са изложеним сижеом“ (в. Самарџија 1997: 48).

ва и протеривања – јарац из приче бива и усмрћен (заклан), и удаљен из заједнице (бежи), услед чега сиже задржава амбивалентност његовог статуса – он је, уједно (н)и *жив* (н)и *мртвав*.¹⁶ Заклан и одран, јарац бежи из старчевог домаћинства у лисичју јаму (аломорф хронотопа доњег света), будући да више не припада свету живих. Потом следи епизода типична за приче о животињама – лисица се враћа, не успева да истера узурпатора јазбине, а њој се, једна по једна, прикључују и друге животиње (Исто; уп. и: Плохл Хердвигов 1868: 112–113; Ваљавец 1890: 285–286; ЗНЖО 1940/2: 162–163), у складу са законитостима верижне схеме (в. Милошевић Ђорђевић 2000: 156). Међутим, он ни тамо не налази своје трајно станиште јер је његова статусна позиција лиминална – он је „осуђен“ на границу, јер она не припада искључиво ни живима ни мртвима. Попут древног митског лика варалице (*trickstera*), он вара најпре старца, а потом и животиње из приче, креирајући свој аутодиететски аутопортрет који их све престрави. Такође, овај јарац поседује извесна медијацијска својства, а својим изгледом, који обједињава супротна обележја (*coincidentia oppositorum*) – *живо* и *мртвав*, прикључује се реду демонских бића.

Противник пред којим јарац из приче бежи је *јеж*. У веровањима Јужних Словена, јежа сматрају за најмудрију од свих животиња (в. Гура 2005: 193). Захваљујући својој довитљивости, јеж успева да порази необичног опонента његовим сопственим оружјем – изазивањем страха! Он се доводи у везу и са Сунцем (Исто: 194), а јежева кожа, широм простора који настањују Словени, користи се као апотропајон – за одбрану од демона (Исто: 195–196). Зато крвави демонски јарац и бежи пред њим.¹⁷

Све време јарац је сижејно активан, нарација га прати све до отвореног краја приче, тј. док он не нестане из видокруга сижеа. Он, линијом свог кретања, уобличава хронотоп приче. Пре клања, јарац припада старчевом оскудном домаћинству (хронотоп живих), а после клања, требало би да се присаједини *ономе* свету. Јама притом представља улаз, односно границу светова (в. Самарџија 1997: 109, 112). Како је, по речима С. Самарџије, „за све усмене приповедне облике у којима је присутна релација живи/мртви [...] карактеристично [...] постављање границе између светова“ (Исто: 106), постаје јасно због чега појављивање оваквог хибридног бића (с амбивалентним обележјем *живо(+)* *неживо(+)*) дестабилизује ови границу и нарушава систем бинарних опозиција, на коме се традиција заснива. Зато он мора бити уклоњен – на равни сижеа (в. СНП 1988: 232; ЗНЖО 1940/2: 163), или физички – (одераног) овна, у две варијанте, прождиру вук и лисица (Плохл Хердвигов 1868: 112; Ваљавец 1890: 286).

Формална недовршеност Вуковог записа двоструко је условљена – с једне стране унутрашњом логиком приче, а с друге – њеном жанровском неодређе-

16 Уосталом, контаминација није захватила само семантику овог сижеа, већ се уочава и у основи ритуала жртвеног јарца / јарца греха. Како Фрејзер уочава, смрт божанског духа вегетације здружена је с лустрационим обредима, извођеним с пролећа, чији је свеукупни циљ био обновити опадајућу снагу природе, оличену у духу / божанству вегетације (односно, његовом ритуалном супституту) по свршетку годишњег циклуса (в. Фрејзер 1992: 691–692). У једној од варијаната на кајкавском, прибегло се рационализацији овог збуњујућег (двозначног) статуса (жив и мртав истовремено) – јарац је замењен овном, који бежи од месара пре него што ће га овај заклати (Плохл Хердвигов 1868: 112). Слично томе, у немачкој варијанти обријана коза се завлачи у лисичју јаму, одакле је истера пчела (Грим 1965: 148, 154).

17 Малобројне су варијанте у којима јеж улази у сукоб с јарцем/овном (уп. Ваљавец 1890: 286 и ЗНЖО 1940/2: 164).

ношћу и хуморним исходом,¹⁸ који овај облик приближава жанру шаљиве приче, која не изискује никакво накнадно објашњење.¹⁹ Хумор на крају приповедања следи као коректив акумулиране афективне енергије, тј. тензије створене креирањем јарчевог застрашујућег аутопортрета, која се ослобађа путем смеха (уп. Леших 2010: 441).²⁰ Притом, јака позиција завршетка доводи до тога да „крај шаљиве приче или анегдоте, па и басне, често постаје доминанта, а од начина организације финалног сегмента зависи и успелост текста као целине“ (Самарџија 1997: 34). Дакле, шаљиви завршетак, уколико надвлада, може условити промену жанровске припадности поједине варијанте – отуда и В. Латковић (1991: 82) уочава да се прича о *Јарцу живодерцу* „не иде ни у један [...] круг прича о животињама“, што, указује на жанровску синкретичност ове приче.²¹

Поврх свега (карневализовани ликови, архаични сиже о смрти и васкрсавању и др.), и обредни смех саставни је део ритуала који величају обнављајућу снагу природе: „осмех богиње ратарства враћа умрлу земљу у нови живот“, а априлске шале, у виду профанизованих прежитака, чувају сећање на ову обредну праксу (Проп 1984: 148).

„Јарац живодерац“ у контексту дечјег фолклора

Упркос претходно реченом, ниједан запис не садржи околности извођења и не доноси значајне информације о претпостављаном обредном контексту извођења ове приче. Чак и да је прича некада извођена за време ритуала, у другој половини XIX века, када су посматрани записи бележени, нема елемената који би то потврдили. Штавише, у свим варијантама преовладава њихов забављачко-профани карактер. Вук је само забележио да је причу „записао Дамјан Грубовић, свештеник из Хрватске из села Љубине“ (СНП 1988: 604). О околностима бележења ништа се не говори, иако контекст извођења често најдиректније утиче на текст записа, као и сама чињеница да се текст бележи (уп. Самарџија 1997: 10–11). Углавном, такав је случај и с осталим варијантама,²² изузев једне, у којој се извесне нелогичности у причи објашњавају тиме да „*mala se pripovjedačica*

18 У томе јој је најближа варијанта браће Грим, с тим што коза, пошто је пчела убоде „као луда јурну у бели свет“ (Грим 1965: 154). Крај и у овој бајци остаје отворен: „И нико ни дан-данашњи не зна куда је одјурела“ (Исто), чиме се кози, финалном формулом која спаја извођачко и приповедно време, омогућава да досегне тренутак извођења, односно да постане бесмртна – баш као и јарац из Вукове варијанте.

19 „Шаљива прича својом природом максимално деструира сваку канонизовану финалну формулу, инсистира на нултој финалној формули. У позицији завршетка појављује се сегмент који је исходиште и разлог приповедања“ (Самарџија 1997: 56–57).

20 По речима С. Самарџије, „активан продор хумора, који често учествује у конструкцији обрта“ (в. Самарџија 2007: 81) једна је од темељних црта приче о животињама као врсте.

21 Овај сиже, с једне стране, може се посматрати у оквиру Аарне Томпсоновог индекса као прича о животињама – *animal tales* (подгрупа – домаће животиње), а, по својој структури, као приповетка настала уланчавањем – *formula tales*, прецизније: Chains Based on Numbers, Objects, Animals, or Names (в. http://www.ualberta.ca/~urban/Projects/English/Content/Tale_Types.htm) – уп. и НП 1963: 318. Штавише исти сиже у новом извођењу може се различито жанровски реализовати, у зависности од околности и(ли) приповедача: „И сама природа ‘усменог’ доприноси динамици међужанровских облика, у којој нема строгих правила. На један тип повезивања упућује само конкретна варијанта, а процеси видљиви у њој не могу се генерализовати. При новом – поновљеном приповедању (а посебно у фонду другог приповедача) исти сижејни склоп може припасти другом жанровском систему“ (Самарџија 1997: 228–229).

22 У једној од варијаната присутно је упућивање на просторне односе у форми унутрашњег коментара, који се, по свој прилици, односи на околности извођења – вук иде с жежом део пута – *onda*

vjerojatno u kazivanju zabunila“ (ЗНЖО 1940/2: 163 – истакао Д. П).²³ Тек ова на-помена указује на то да је извођач – (женско) дете!²⁴

Тиме ова прича улази у круг осталих жанрова вербалног фолклора који постају превасходно „духовна заокупљеност“ (Јолес) деце, односно постаје један од текстова дечјег фолклора.²⁵ Ова чињеница отвара нову тачку гледишта, која ближе расветљава извесне поетичке и рецепцијске аспекте приче. Опсесивна понављања, с незнатним варирањима или дословна, карактеристична су за дете приповедача. По схеми уланчавања (повнављањем истих ситуација с различитим актерима) од прича о животињама настају неки облици типично дечјег фолклора, попут бројеница (в. Милошевић-Ђорђевић 2000: 156). Јасна композициона сегментираност, с доследно спроведеном верижном схемом одликује казивање девојчице приповедачице. Централно место сваког наративног сегмента чини песма застрашивања (*Ja sam magarac kozodaras, / imam rogove kao vile, / probost ću te kao pile* – ЗНЖО 1940/2: 162–163), коју, како се чини, она понавља с особитим задовољством, док је у Вуковом запису верижна схема само назначена, казивање се на том месту сажима (уп. СНП 1988: 232, 604), а Вуковом редакцијом (а није искључена ни могућа редакција записивача), читава варијанта као да је „уозбиљена“ и прилагођена одраслима.

У другим варијантама, за које нема података о старосном добу извођача, ове епизоде (Плохл Хердвигов 1868: 112–113; Ваљавец 1890: 286), као и поменута песма (*šotorototo, kosmatina pod repinom prc*²⁶ – уп. Плохл Хердвигов 1868: 112–113) понављају се с истом упорношћу као и код мале нараторке. Стварање значења звуковном страном речи, те употреба заумних (беспојмовних) речи (*šotorototo*), и поред тога што постоји у фолклору одраслих, у знатно већој мери и с много више функција среће се у дечјем фолклору (в. Виноградов 2003: 539). Коначно, на још једно приближавање сфери дечјег фолклора упућује управо Вук Караџић, у тумачењу одреднице **живодерац**, наводећи да се речи: *ja sam jaraц живодерац, жив дрш не одрш, жив пичен не испичен* итд. користе „у једној игри“ (в. СР 1966, s.v. **живодерац**), вероватно као разбрајалица. А управо игра, као синкретични,

su išli tak daleko kak je do Špolarca (Плохл Хердвигов 1868: 113), а онда вук носи јежа на леђима остатак пута.

- 23 У причи, баба и деда имају магарца, желе да га продају и купе козу, но они поново купују магарца(!), те приређивач претпоставља „bi mjesto magarca trebalo biti jarac“ (ЗНЖО 1940/2: 163).
- 24 Између осталог, стилско-језичке незgrapности, повремене наивности (лисица стоји испред куће и плаче), еуфемистички називи (*šetiša* лија), доследно спровођење верижне схеме с изменом протагониста, бројна понављања (*Ko je u tvoje tete lije kući* – три пута; *magarac odgovori* – четири пута, *jez odgovori*, и сл.) и незнатна стилска варирања (*Zašto plačeš; Teto lijo, šta plačeš; Teto lijo, zašto plačeš*) уланчаних наративних сегмената, посредно, потврђују да је реч о аутентичном дечјем извођењу.
- 25 У ужем смислу, дечји фолклор обухвата само оне облике који су искључиво својина деце – које деца изводе и који не улазе у репертоар одраслих, односно „термином детский фольклор“ обнимается то, что создано в слове самими детьми, и то, что, не будучи созданием детского поколения, вошло со стороны в их репертуар, выпав из репертуара взрослых“ (Виноградов 2003: 528). За овај тип фолклора Б. Сикимић користи термин „аутономни“ дечји фолклор, имајући у виду његово ограничено функционисање у оквиру дечје субкултуре, која је, додатно, узрасно стратификована. Овај ’аутономни’ фолклор одликује изразита перформативност и интерактивност.“ (Б. Сикимић 2013: 30).
- 26 Прч је други назив за јарца (в. Нодило 2003: 222). Како се мистериозни ован представља овим називом, могуће је да је јарац примарни актер овог сижера, у коме га, с временом, супституишу друге животиње.

вербално-сценски жанр, одликује у највећој мери дечји фолклор (в. Виноградов 2003: 531).

Но, сврха овог рада није у томе да покаже (нити он то може) да је ова прича искључиво део дечјег фолклора – „у животу традиционалног човека домени одраслих и домени у којима су учествовала деца нису били раздвојени на данашњи начин“, услед чега је „у традиционалној култури једна иста умотворина, или умотворина сличне садржине, могла бити извођена у различитим приликама, а често је могла бити намењена и деци и одраслима“ (Карановић 2005: 58, 59). Иако постоје облици који се одређују превасходно као дечји фолклор (без обзира на њихову генезу, могуће обредно-сакрално порекло и сл.), приче које одрасли причају деци, деца деци или чак деца одраслима, у жанровском погледу, остају некако „на међи“. Дечјем фолклору присаједињује их елеменат споредне важности у односу на усменопоетски „текст“ – аспектуализација, односно тачка гледишта читаоца или проучаваоца, тј. то како дати текст сагледава неко ко му приступа изван културе у којој је он поникао и живео.

Зато, забележене варијанте често представљају само једну фазу (понекад и прелазну) у „динамици међужанровских облика“ (Самарџија 1997: 228), сведочанство о интержанровској проходности усменопоетских форми, односно могућности њиховог међусобног приближавања. Тако је дијалогичност (Бахтин) усменопоетске речи довела до стварања дијапазона различитих жанровских реализација овог прозног облика, на чијем почетку се може наслутити мит, а на крају – игра. Односно, избављарила је (овде реконструисану) скалу (мит → ритуал → прича о животињама → шаљива прича → игра), у оквиру које су се распоређивале различите варијанте овог сижера.

Извори

Ваљавец 1890: М. К. Valjavec, *Narodne pripovijesti u Varaždinu i okolici*, Zagreb: Knjižara Dioničke tiskare, 1890.

Грим 1965: Браћа Грим, *Байке*, Избор и превод Б. Живојиновић, Београд: Издавачко предузеће Просвета, 1965.

ЗНЖО 1940/2: *Zbornik za narodni život i običaje hrvatskoga naroda*, knjiga XXXII, svezak 2, ur. D. Boranić, Zagreb: Jugoslavenska akademija nauka i umjetnosti, 1940.

НП 1948: *Народне приповећке*, ур. В. Ђурић, Београд: Просвета, 1948.

НП 1963: *Narodne pripovijetke*, у: „Pet stoljeća hrvatske književnosti“, knj. 26, prir. М. В. Stulli, Zagreb: Matica hrvatska – Zora, 1963.

Плохл Хердвигов 1868: R. F. Plohl Herdvigov, *Hrvatske narodne pjesme i pripovjedke*, u Vrbovcu sakupio i rodu i svijetu predao - - -, u Varaždinu, brzotiskom Platzerera i sina, 1868.

СНП 1988: В. С. Караџић, *Српске народне приповијетке* (1853), Прир. М. Пантић. Сабрана дела Вука Караџића. Књ 3. Београд: Просвета, 1988.

СР 1966 – В. С. Караџић, *Српски рјечник*. истумачен њемачкијем и латинскијем ријечима (1818). Скупио га и на свијет издао - - -, у Бечу 1852. Прир. П. Ивић. Сабрана дела Вука Караџића. Књ. 2. Београд: Просвета, 1966.

Литература

- Виноградов 2003: Г. С. Виноградов, Детский фольклор, у: Ю. Г. Круглов (ред.) *Русское устное народное творчество*, хрестоматия по фольклористике, Москва: Высшая школа, 527–542.
- Гревс 1995: R. Grevs, *Grčki mitovi*, Beograd: Nolit, 1995.
- Гура, 2005: А. Гура, *Симболика живописиња у словенској народној традицији*, Београд: Бримо – Логос – Глобосино "Александрија", 2005.
- Зечевић 2008: С. Зечевић, *Српска етномиологија*, Прир. Бојан Јовановић и Божидар Зечевић, Београд: Службени гласник, 2008.
- Иванов–Топоров 1974: В. В. Иванов, В. Н. Топоров, *Исследования в области славянских древностей*, лексические и фразеологические вопросы реконструкции текстов. Москва: Наука, 1974.
- Карановић 2005: З. Карановић, Преглед жанрова усмене поезије за децу и о деци, у: *Пуна тејсија злајних колачића: приручник народног песничства за децу, васпитање и учење*, Нови Сад: Платонеум, 56–59.
- Латковић 1991: В. Латковић, *Народна књижевност I*, 5. изд. Београд: Научна књига – Требник, 1991.
- Лески 1995: А. Лески, *Грчка трагедија*, Нови Сад: Светови, 1995.
- Лешић 2010: З. Лешић, *Теорија књижевности*. Београд: Службени гласник, 2010.
- Лома 2000: А. Лома, Дивчибаре – топономастички траг паганског аграрног обреда, у: Д. Ајдачић (гл. ур.), *Кодови словенских култура*, бр. 5, Земљорадња, Београд: СЛЮ, 146–157.
- Милошевић Ђорђевић 2000: Н. Милошевић Ђорђевић, *Од бајке до изреке: обликовање и облици српске усмене прозе*, Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, 2000.
- Нодило 2003: N. Nodilo, *Stara vjera Srba i Hrvata*, Beograd: MVTС, 2003.
- Проп 1984: В. Проп, *Проблеми комике и смеха*, Нови Сад: Дневник – Књижевна заједница Новог Сада, 1984.
- Самарција, 1997: С. Самарција, *Поешика усмених прозних облика*, Београд: Народна књига – Алфа, 1997.
- Самарција 2007: С. Самарција, *Увод у усмену књижевност*, Београд: Народна књига – Алфа, 2007.
- Торп 2001: В. Thorpe, *Northern mythology, from Pagan Faith to Local Legends*, Compiled from original and other sources by - - -, With an introduction by J. Simpson, WORSWORTH EDITIONS in association with THE FOLKLORE SOCIETY, London, 2001.
- Фрејзер 1992: Ц. Ц. Фрејзер, *Злајна зрана: проучавање магије и религије*. Београд: Издавачко и књижарско предузеће "Алфа" – Земун: ИКПА "Драганић", 1992.
- Фрејденберг 2011: О. М. Фрејденберг, *Поешика сижета и жанра*, Сремски Карловци: Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2011.

Е-литература

- AT Types of Folktales <http://www.ualberta.ca/~urban/Projects/English/Content/Tale_Types.htm> 16. 10. 2013.
- Сикимић 2013: Б. Сикимић, *Савремена исцртавања дечјег фолклора*, <<http://digitalnabiblioteka.tk/digitalna-biblioteka?task=view&id=104&catid=911>> 18. 10. 2013.

A CHIMERA OF THE ORAL POETICS: THE FOLKTALE OF THE “GOAT SKINNED-ALIVE” – FROM THE MYTH TO THE CHILDREN’S FOLKLORE

Summary

This paper deals with the well-known folk tale about the *Goat Skinned-Alive* (*Jarac Živoderac*), found in Vuk’s manuscripts and published in the Appendix of *The Serbian Folk Tales*. Despite its popularity, especially among younger readers, this story remained somewhat unnoticed in scholarly circles. The main reasons for this might be the intriguing (zoomorphic) main character, the unresolved context of the performance, or unusual genre actualization conditioned by the vague plot, i.e. its ability to fit into any canon of different prose genres. Therefore, this paper will try to shed some new light on the mythical in the subtext of the plot through the theory of comparative-typological analogies (the first segment of the work). The second part addresses the structural characteristics of different genre realizations, while the third shows the converging path of this text toward children’s folklore.

Key words: myth, ritual, billy-goat, animal tales, humorous stories, children’s folklore

Dragoljub Ž. Perić

Часлав В. НИКОЛИЋ¹

Крађујевац

МЕТАМОРФОЗЕ САТИРА У РОМАНУ *КАД СУ ЦВЕТАЛЕ ТИКВЕ* ДРАГОСЛАВА МИХАИЛОВИЋА²

Сматрајући недовољним распознавање митски профилисаног односа јунака и заједнице, односно јунака и његовог непријатеља у роману *Кад су цветале тикве* Драгослава Михаиловића, покушаћемо да у структури дела читамо реинтерпретиране елементе српске епске традиције, као и да допремо до старијих, сатирских представа фрагментарно и претстизовано положених у Михаиловићев текст. Предочићемо видове испољавања емоционалног набоја у тренуцима дејствовања незадрживе моћи душевних сила као претпоставку сатирске, оргијастичке динамике у Михаиловићевом роману. У вези са нуминозном, сатирском формацијом јунака и света настојаћемо да препознамо сатирски смисао стања повишених ирационалних напона, кроз улогу жене у сатирском еротизму мушкараца, посредством слика бокса као модерног сатирског плеса, те кроз сугестију рата (кроз вољу за моћ) као импулса оргијастичке природе света.

Кључне речи: сатир, сатира, мит, фрагментаризација, модернизам

1.

Сложеност природе сатиричног ефекта Богдан Поповић, у тексту „Алегорична сатирична прича“ (1902), образлаже њеним саставом, који премда укључује сродне градивне јединице ипак одржава њихову засебност и омогућава – можда управо захваљујући апартности састојака упркос сродности састојака – да се природа сатиричног испољи у различитим приповедним формама. Разнообличје исказивања сатиричног произлази из деликатности творбе облика, па као најједноставнији модел грађења Поповић издваја инвективу, сатиричном жаоком одликовано ружење или „нападање, прекорним или жестоком речима“ (Поповић 1977). У „објективном“ облику сатире приповедач напушта гестове нападања и ружења, надилази афекцију инвективе и видљиву делотворност коментара, те твори објекцију (слику особина и околности) која је по себи неугледна и смешна тако да исмевање и смех³ као узвратни гест читалаца одговарају логици непристајања на глупост. Фреквентност и омиљеност ироније као облика сатиричног исказивања, осигураног традицијом сатиричне књижевности, произлазе из ухватљивости битне одлике ове форме, пошто заклањање али и, у исто време, проходност критичке мисли обезбеђује поступак обртања садржаја мишљења.

1 caslav.nikolic@gmail.com

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

3 По Поповићу, разлика између смеха и исмевања само је „разлика у степену: смех је управљен против ситуацијих мана, или мана блаже уочених; исмевање је наперено против крупнијих или мрскијих мана, или мана оштрије, пакосније оцењених“ (Поповић 1977: 138).

Учесталост хиперболе могућно је разумети као резултат препознавања погодности оних видова изражавања у којима се приповедач повлачи из инвенктивног одупирања недостојности и могућности критичког говора уграђује у предмет као улог његове иманенције, тако да ће претераним представљањем, експонирањем неугледних аспеката предмета овај учинити „мрскијим или апсурднијим“.

Иако се може учинити да Поповићева једноставна расподела облика сатиричног исказивања оправдава једноставност градње природе сатиричног ефекта, ипак пети облик о коме наш теоретичар проговара чини се да показује како је јављање сатиричног у књижевности у можда не најбројнијим, али свакако у најбољим примерима, не сасвим рашчитљива трајекторија. Одсуство имена у петом реду сатиричних облика, у начину који има „знатне сатиричне вредности“, одражава потешкоћу у изналагању јасне одредбе овог реда. Тако се неименованост поткрепљена и тиме да петом реду „на први поглед“ није лако дати јасну одредбу развија у признање трајне потешкоће семиотичког приласка ономе што површином свог распрострањања мимоилази упорне покушаје термилошке и интерпретативне артикулације:

„Облици у којима се овај сатирични начин јавља преливају се често између себе, и преливају се неприметно и у друге сатиричне облике, тако да реторичари нису могли да им ухвате битну одлику, но су их погрешно распоредили у више врста, назвали их десетином разних имена, подводећи већину под иронију, са којом тај начин има само утолико везе уколико је и он један увијен, обилазан начин сатиричног исмевања.“ (Поповић 1977: 138–139)

Два су квалитета, назначавача Богдан Поповић, захваљујући којима неименовани сатирични ред надмашује иронију – и сваки пређашњи облик сатиричног исказивања – и услед којих је тешко постићи јасност одређења: обилазност и оштроумност. Наговештавање као обилазно и оштроумно говорење не почива на антигези као поједностављеном, бивалентном моделу опозивања предмета, него у активан однос уводи више облика. Неноминовани ред заправо је метаоблички, метаморфни ред будући да сложеност његове градње изискује говор о начину, као о над-обличју удруживања мноштва других облика. Ако се у четири првонаведена сатирична облика могло испунити Поповићево обећање, с почетка рада „Алегорична сатирична прича“, о сродности и засебности јединица творбе, у петом реду сродност као својство суседности онемогућава квалитет засебности, јер долази до преливања облика унутар реда „између себе“, а ово преливање подрива и сродност, те се облици „неприметно“ преливају у друге формате сатиричног дискурса. Отуда Поповићев концепт облика у сатирици нужно подлеже ревизији, пошто облик престаје да то буде, јер се растаче. Он се не фрагментаришује, већ се дематеријализује, одлива се, протиче. Преливање је заправо унутрашња вредност облика сагласно којој видљив домен једног облика престаје да сведочи о његовој природи, пошто овај има моћ неприметног преласка „у друге сатиричне облике“. Десетина разних имена и погрешке у разврставањима којима су реторичари приступали неодређеном признајући га, посредно, за неодређиво има експлицитну реплику у Поповићевом тексту, али се и та реплика окреће на имплицитно признање и властите немоћи одређења управо таутологијом именовања (сугестија, инсинуација, наговештај, сарказам итд.). Учесталост и неприметност међуобличког преливања није признање о дифузији секун-

дарних одлика, већ признање о измицању оног битног у облику. Отуда се у најсложенијем виду грађења сатиричног ефекта указује парадокс сатиричног жанра о томе да премда јесте облик он то није. Или, заправо, сваки је облик метаоблик утолико што подастире могућност да се у њега укомпонује други облик. Међутим, метаобличје о коме пре више од века говори Богдан Поповић утолико је деликатније што се унутар њега не одвија тек трансација (померање једних тачака у позиције других тачака), јер би тада било могућно распознати у видљивом облику његове тихе подстанаре, као коначне друге облике. Ипак, преливање између облика као да у сваком часу измиче погледу не допуштајући да се, следећи његове видљиве трагове, ухвати коначна дестинација бити једног облика, као ни да се одмери дубина бити другог облика, оног према коме је и кроз кога је поглед кренуо. Извесно је заправо да од самог преливања нема несталније, али ни важније референце у промишљању сатире. Тежина мишљења тим је већа што њено признање услед неприметног преливања тражи и изговарање онога што се у два пута поновљеном изразу преливање подразумева: прелазак границе. Наиме, не само да су обеснажене границе облика унутар петог реда и унутар скупа свих сатиричних облика, које премда постоје и омогућавају да облике видимо као једне поред других, престају да буду координате бића тих облика, опредељујући њихово суштинско мешање⁴, него као да су обеснажене и границе самог поља сатиричног, будући да се импулси његовог бића, његове „битне одлике“, могу осетити у другим облицима књижевности, у исти мах ушавши у те облике и не припадајући њима, делујући а бивајући неприметнима. Осетивши да осим састојака и облика у најсложенијем реду жанра сатире постоји вредност што отежава олако расплитање односа међу елементима слагања – преливање –, Богдан Поповић не постиже да реду нађе име и прида му „јасну одредбу“, али прелази из говора о сатиричном облику у говор о сатиричном начину, из говора о видљивом и именованом постојању обличких својстава у говор о неприметном и жанровски неименованом и неухватљивом постојању племе сатиричног духа. Јер говорити о битној одлици значи говорити о сатиричном не као о облику књижевности, већ као о начину у књижевности, као о неприметном изливу бића сатира подведеном под маску – под лице човека. Тада и читаоци не доколичаре смејући се другом или исмевајући другог према себи, него оштроумно обилазе лице до другости у себи.

Чарлс Најт, у књизи *Књижевности сатири*, распознаје сатиру „као пред-генеричку форму“, као сатирично „стање духа“, које има своја формална обележја, али ова нису довољна за проналазак „ексклузивне категорије“ која би омогућила да у њу нека дела буду укључена и одмерено њоме нека друга изостављена. Границе сатире су отворене за њихове адаптације других облика и преображавање другим облицима, тако да се у пољу морфологије сатире као надређени појам кристалише модалност. Премда сатир, у грчкој митологији као и кербер, има функцију да обележи и брани границе, па би се сатира могла читавати као онај дух који утврђује границе различитих врста, она се ипак „игра елементима са обе стране те границе“ (Најт 2004: 14), улазећи у различите просторе ради подешавања своје перспективе или подешавања модуса видљивости у књижевном пољу. Иако полази из традиције митолошких бића која маркирају границе, али у

4 „Још треба додати да се ови разни облици налазе у сатиричним делима најчешће измешани; често удружени на истом месту у исти мах, као једновремени састојци утиска.“ (Поповић 1977: 140)

исто време сатира чини те границе порозним, те се сматра да је њена 'керберска' моћ условљена метафоричким надградњама основног плана исказа.

Премда повезивање сатире са сатирима представља, по мишљењу Најта, књижевну омашку, институционализовану у ренесанси, будући да је тада ова веза омогућавала оправдање „грубог, духовитог и клеветничког карактера сатири“, јер сатири представљају алтернативу хуманитету, „рекомбинацију рационалних и животињских особина у којој је морално удржавање замењено разуданим хедонизмом“ (Најт 2004: 19), фигура сатира и књижевна категорија сатири приближавају се уколико у равни књижевне фигурације искорачимо из конвенционалног моралног просуђивања. Можда баш у књижевности постоји потреба за активирањем оног хедонистичког духа који ужива тако што дерегулише друштвени морал, чинећи га ирелевантним, који ужива тако што разграђује облике друштвене свести субверзивним, афективним интервенцијама, излазећи из искуства друштвене одговорности у искуство екстазе због изједначавања свега. Иако сатира, према Најтовим речима, није истоветна природи бића какво је сатир, јер не одговара његовом необузданом, распусном, неморалном духу, ипак баш сатира представља онај простор у коме се потврђује повезаност жанра и бића, у коме се неморалност узводи у вредност унутрашњег морала, јер установљава сатиру као „ослобађање од репресије“, будући да сатира има моћ „да артикулише елементе у наш лични, јавни и физички живот који не могу бити исказани конвенционалним жанровима“ (Најт 2004: 20).

2.

У тексту „Српски хумористи и сатиричари“ Станислава Винавера забележена је мисао о модерној дестинацији хероја: „Можда је баш ово позориште које не признаје хероје, позориште – за хероје.“ (Винавер 1938) Доласком у Владичин Хан, пред сусрет са Столетом Апашом, Љуба Шампион, главни јунак романа Драгослава Михаиловића *Кад су цветале тикве* (1968), осматра становнике санаторијума за оболеле од туберкулозе и као оком камере опскуре, скривен у трњу, открива како сложеност људског бића не може бити упозната на основу садржаја њихових прича и шала, па иако људе може посматрати „онако изблиза“, неоспорна је идентитарна компонента хуманог његова нерационализована, недискурзивна другост. Када се људи указују као људи, као Љуби Сретеновићу болесници приликом повратка у санаторијум, близина и продорност оптичко-онтолошке аналитичке тачке исходује признањем непрозирности хуманог лика, али и осећањем дубинског несагласја у човеку. Знајући да људе на које мотри изнутра условљава болест – наизглед само болест њиховог тела –, Шампион на моменат проговара гласом неке више мудрости, те онтологизује болест сентенцом „Људи као људи: не видиш шта их изнутра гризе.“ (Михаиловић 1983: 91). Питање утишано и положено у дефиницију о другости у човеку наново се усправља негом што јунак примети дејство неке другости која јесте неприметна, логички невалидна, али је закономерна: „Око мене, као нека плавкаста скрамица, полако се хвата сутон. Још доста топло. Пријатно чак. А негде далеко, тихо, лелујаво, опојно певају жабе и мени се понекад чини да то неко наоколо вуче некакву завесу.“ (Михаиловић 1983: 91). Михаиловићев дескриптивни захват иронизује романтику која дотиче из романескне и поетске традиције, па пријатност заласка сунца и метафизички пропламсај у мотиву „плавкасте скрамице“ разара, али и мистификује успостављајући нову, симболичку раван,

на којој иронију замењује свест о невидљивој регулацији светског простора као театра. Само што то није трагички театар, већ позорница на коју уместо песама старих хорова или пак песама птица (не чак ни авангардних тонова кокошака, петлова) допиру несвакидашњи, еуфонични гласови жаба. Само што то можда и није театар, него невидљивим платном опкројен свет као скривени ужас. Као да јунак осећа изврнутост, 'туберкулозност' света, те се на признање о неприметности онога што људе, кад су „као људи“, „изнутра гризе“ надовезује, пројекцијом Шампионове свести, прећутна сагласност са оним изван човека. Премда оно што у људима чудовишно уздрмава хуманитет други људи не виде, у часу онтолошког осећања света Љуба Шампион примећује како је људско биће у власти недогледних сила и како ове силе оснажују оно не-људско у људима, изводе га на површину, чиме растварају хуманитет, обеснажују све његове моћи, па и делатност смрти: „Може ли у овакво вече ико икога да убије?“ (Михаиловић 1983: 91) Када се људи намах Шампиону открију као они који људи нису, јер не може човек човека да убије, када жабе запевају онако како су некада певали славуји или жене⁵, а тикве цветају онако како су некад цветале руже, шта се може наслутити иза завесе-лика Михаиловићевог јунака, а што његово лице и његово биће „нагриза“, као неки други наратив, као нека друга комедија, као неки други модус: Љуба Шампион као?

Иза приче о боксерском успону и паду Љубе Сретеновића опстаје као при-тајена симболичка завеса она што у исто време скрива и открива, она кроз коју се не може увек погледати у оно што људе изнутра гризе, али и она која у моментима граничних искустава јунака али и граничних искустава читалаца (када се прича заврши, а читалац придрема), може да поткаже анималитет у наизглед здравом телу света приче. Југославија јесте луда и Шампион јесте покаткад луд, али након што предочи како „Ето, више нема ништа“, јер „Све смо испричали“, Михаиловићев јунак ипак ће имати да у сенци размака између објаве краја приче и текстуалног претицања приповедања призна како и „Овде [у Шведској – Ч. Н.] има свакаких животиња, као у неком резервату“ (Михаиловић 1983: 119).

Јунаци Драгослава Михаиловића имају други, прикривени модус живота и бића. Столе се у часу вербалног агона између тетка Руже и Љубе Сретеновића⁶ први пут, али доследно Сретеновићевом врапчијем тону у биографији, открива као противност Апашу, као сензитивни мајчин послушаник: „Он је био добро дете. Он је мени, сваки пут, све док се не разболе, котарицу на задушнице на гробље носио. А у школу док је ишао, такав је рукопис имао да му се и учитељ чудило. После, ухвати га лоше друштво; остави школу...“ (Михаиловић 1983: 110). У свету Љубе Шампиона прекорачење једначине онтолошке идентификације, према којој се људи указују као људи упркос проблематичној другости, а „риба“ само као таква, као „риба“, физички преживљава, исходује разрачунавањем са женом и конвертовањем силовања у епски модел борбе: „Па, можда бих је ја и пустио. Али она – само што ми очи не ископа! После сам готово у гаћама оти-

5 У словенској митологији жаба има женску симболику, јер је девојка претворена у жабу.

6 У сцени разговора тета Руже и Љубе Шампиона Михаиловић као да реинтерпретира митску слику сусрета виле и Марка Краљевића, када вила предсказује смрт јунаку. Митски подтекст Михаиловић конвертује мењајући поредак у садржају жеље/прекогниције, али једним семантичким кодом ипак наслуђујући могућну драму будућег јунаковог живота која ће испунити смрт јунака: „И желим ти, Љубо, да се лепо ожениш, да имаш само једно дете као ја, да га подигнеш – и да не доживиш ово што сам ја доживела.“ (Михаиловић 1983: 111) Митски закономерно, виле кажњавају „човека који је нагазио на 'вилино коло“ (Раденковић 1997: 81).

шао кући: свега ме је исцепала. Е па, чекај, нану ти упишану, ниси ти јача од Апаша. Из ината је нисам пустио! Три сата ме је мучила, али је нисам пустио.“ (Михаиловић 1893: 96). Када је риба – риба, онда је могућно успоставити скоро геометријски прецизно огледање једног идентификационог пара у другом, субординираном, у пару човек-као-човек. Тада се, међутим, лако утврђује пражњење хумане вредности из ових означитеља, пошто немогућност да „риба“ буде „човек“, већ остаје само „риба“, и немогућност да „човек“ открије своју другост, јер упркос унутрашњем нагризању наставља с причом и шалом, обезбеђује проходност у универзуму у коме примери онтичког раста бивају докинати. Отуда би и сестра Душица преживела само као истоветна врсти, али ова истоветност показује једнакост између риба, људи и џакова, те преживљавање нема моћ повратка у живот, колико и смрт губи на епској и метафизичкој вредности. Испред онога који се зове Апашом, што имплицитно активира симболички инвентар наше епике, наместо по снази једнаког противника узраста девојка што три сата мучи нападача. Из судара са насилником девојка не може да изађе жива, јер пропусност о чијим условима Апаш има кратко да саопшти не припада животу, већ „бескрајно смешном лицу“. Заправо, живот Михаиловићевих јунака обезначен је у лицу, јер пуштање девојке бива условљено њеним ритуалним негирањем: „Па, пустио бих је, вели кикоћући се, 'кад бих је пробушио!' [...] Нисам је ваљда од Божидарца вукао да бих је пустио!“ (Михаиловић 1983: 96) Апашев мотив заробљавања девојке откључава и прерађује запретену атавистичку процедуру следствене којој љубавни магијски рад претпоставља фигуру жабу као фигуру медијума. Момак треба жабу да „пробуши иглом у коју је увучен конач, па да после неприметно ту иглу провуче кроз девојчину сукњу“ (*Словенска митологија* 2001: 177). У Михаиловићевом роману поступак медијације декомпонован је и поништен, јер се жена не придружује мушкарцу магијским инструментима, него се симболички и егзистенцијално разара, празни, обезначава. Али и Апашев злодух има културноисторијску и мистичку дубину, пошто у словенској митологији „момак убија вилу која му није дала да се напије воде са извора“ (*Словенска митологија* 2001: 82).

Подсећајући на схватање Нортропа Фраја о томе „да се архетипови често комбинују, укрштају и мењају места“, Никола Кољевић је у фигури главног јунака романа Драгослава Михаиловића *Кад су цветале тикве* – који престаје да дела „у име шире заједнице којој припада“ и почиње да „следи искључиво личне циљеве“ – распознао трагедију преласка из „највишег“ у „најниже“ стање“, односно сусретање, сплитање и сударање архетипских образаца „јунака“ и „издајника“ (Кољевић 1981: 217). Обрачун двојице противника, Апаша и Шампиона, задобија још неколике епске и митске одсеве, пре свега у симболичкој пројекцији Шампионовог незадрживог гнева. Тако Шампион из дубина епске наративне матице реактивира антагонизам Марка Краљевића и Мусе Кесеције, као оно запретено и распукло у бићу што долази након речи: „Па, Столе, сад више ништа не треба да ми кажеш. Сад три главе да имаш све три бих ти откинуо.“ (Михаиловић 1983: 96). Некадашњи боксер као да понавља обредни гест митског јунака, те се она прекомерност његове спортске вештине претвара у излазак из простора цивилизације у широки простор дејства митских сила: „[...] ја га погодих левом и десном још неколико пута, као да хоћу да му извадим срце.“ (Михаиловић 1983: 100). Шампион је задобио неку волшебну моћ, захваљујући којој он није ни витез, ни актер модерних двобоја ватреним оружјем, јер нема ни „пуцу“ ни „утоку“, до кадност страну човеку: „Свакаким ђаволима сам се у последње време на-

учио.“ (Михаиловић 1983: 96) Одсуство оружја као да обнавља мистично дејство митског времена, у којем има вила и сатира. Време у Михаиловићевом роману је реверзибилно, будући да следствено структури логичке хронологије у Срба и Хрвата нестанак вила објашњен је појавом ватреног оружја. Боксерска игра је игра Богова, јер се будући некорисна указује као „детења“ и тиме, по Ничеу, зазива детињастост Бога. Окористивши игру, преступивши, Шампион је игру и окончачо и из беспоследице детињастости прешао у акцију откривања истине. Препознајући као фундаментална својства говора о истини жељу и моћ, Мишел Фуко у *Поретку дискурса* напомиње да „воља за истином [...] јесте таква да истина, коју она жели, не може ништа друго осим да ту вољу за истином маскира“ (Фуко 2007: 16). Захтев да про-изађе истина, у сцени разговора тета Руже и Љубе Шампиона, исходује обезглављивањем субјекта који би истину о свом погубном чину требало да изговори, те његовим напуштањем дома, победничко-преступничког живота, Душановца и Југославије као истине неподношљиве за дискурс:

„Постаде ми просто неиздржљиво.

’Не знам, тетка-Ружо. Можда и није. Не знам више шта знам а шта не знам.’

Она не скида очи с мене.

’Па, Љубо, сине, тако, само сам дошла да те видим. Ти више готово никог немаш, само још Владу, не знаш ни да ли је уопште жив; ја сад више ама баш никог немам. Ако си ми ти то, Љубо, учинио, добро си знао шта чиниш.’

Опет оћутах. Немам шта ни да кажем.

’И још да ти кажем: ако си ми ти то учинио, нека ти је богом просто. И желим ти, Љубо, да се лепо ожениш, да имаш само једно дете као ја, да га подигнеш – и да не доживиш ово што сам ја доживела.’

[...]

То ме просто сахрани. Та жена ми просто главу откиде.

Уђем у кућу, па затворим врата за собом да ме нико не гледа. Седнем.

И тако седим, седим, па онда не могу ни то. Не могу више ту да останем.“ (Михаиловић 1983: 110–111)

Ђаволикост Шампионова, нова и вишеструка, стоји у суптилном дослуху са фигурама људи-животиња о чијем присуству у Шведској на концу романа јунак неупадљиво поговара. На почетку романа, који хронолошки кореспондира са временском тачком завршетка приповедања, познајемо како Инге, супруга главног јунака има краћу ногу, „за три сантиметра“. А јунаку коме су и као боксеру и као машинбравару руке све што има, наместо смртоносно моћне руке, упркос њеној супстанцији, преостаје „празни рукав“. Јер, баш у егзилу виновника Апашеве смрти егзила заправо нема, будући да Шведска није прибежиште, већ као-неки-резерват. Онај ко се поткрај свог драматичног живота у Југославији научио „свакаким ђаволима“ у северноевропском склоништу не ужива хиперборејски сан, већ долази међу „свакакве животиње“. Свакакост што је Шампион изговори неколико пута као да напокон изводи у видно поље ону страност која је злокобно оптеретила дух појединца и света, па овај свој оптерећујући напон метафороонтологизује одблесцима ђавола и животиња.

Оргизам који се из Југославије као комунистичког политичког резервата и Душановца као социјалног и обичајног резервата преноси у културолошки и

економски резерват у Шведској генерише ничеанску вољу за моћ, притајену патетиком душевности и ескапизмом. Јер онај који плаче за Душановцем јесте и онај „који још може да се узда – једино у рат“ (Михаиловић 1983: 119). Стога, када јунак-саговорник значи да је све испричао, а након исказаног свега „Ето, више нема ништа“ (Михаиловић 1983: 119), могла би се очекивати тачка. Јер не само да је прича завршена јунаковим разоочараним признањем како „данас, ево, у овом глупом свету више нема ни паметних ратова...“ (Михаиловић 1983: 119), већ је и приповедање изговорило себе у односу на причу, пошто ништа више након приче означава и ништа више у приповедању – „Све смо испричали.“

Међутим, нада да ће се, захваљујући неком малом, паметном рату, моћи вратити у своју земљу „чист и без потребе да се перем“ угашена на крају приче услед одсуства паметних ратова у глупом свету као да се прелива у постприповедање, опстајући у неизговореном. Према овом завету, наговештеном у последњим реченицама Михаиловићевог романа, након свега, дакле тамо где не би требало да има било чега, до тишине што се мири са глупошћу света, ипак се образује својеврсно и у наративном и у идеолошком смислу конспиративно поговарање, оно „нешто више“ које се настањује тамо где и тада кад „више нема ништа“ (Михаиловић 1983: 119). Поуздање у рат главног јунака романа *Кад су цветшале шикве* наговештај је оног задовољства које, по Ничеу, произлази из моћи, задовољства које се „јавља кад живот постигне оно за чим тежи“ (Ниче 1976: 296–297). А живот „чини све не да се одржи, него да постане нешто више...“ (Ниче 1976: 297). Прича јесте исприповедана, али има још нешто. Исповест главног јунака романа *Кад су цветшале шикве*, као индикација воље за истином, представља наративно овладавање истином неподношљивом за живот, што парадоксално представља и одржавање те истине. Међутим, у корену жеље и моћи које исповедни дискурс обликују јесте и радикално, преокретно искуство, историјски прекид са властитом историјом – рат, најављен, али неприповедан, померен у оностраност исприповеданог. Рат који је пуцање и престанак дискурса, брисање неподношљиве истине индивидуалног бића – карневалескни прекид са оним што је истина-и-ништа-више –, након чега би човек могао наново проговорити, засновасти друкчију истину, прећи границу самог себе. Отцепљујући се од једног уоквиреног, спекулативног ничега, поговарање у Михаиловићевом роману отцепљује се од завршене приче о несносној истини, од глупости у прошлости и, као у сну или у пијанству, отвара се савременом, постпреокретном, језивом и непрегледном „стању духа“ – блиставој памети као пијанству. Сатира је преливање овог стања, сатир је неприметни лик овог пијанства дејством памети. Као оно што је ван исприповеданог живота главног јунака романа *Кад су цветшале шикве*, ван истине и глупости, што је понекад „ван живота и његова домашаја“ али и „ван сваке видљивости“, што је *има-још-нешто* изван *све-смо-испричали*, сатири и сатиру – данас уместо нас, изван овог текста, поговара Станислав Винавер – можемо, као паметније другости властитих биографија, само да наслућујемо, да у њих верујемо.

Извори

Михаиловић 1983: Д. Михаиловић, *Кад су цветале ђикве*, Београд: Београдско-издавачки графички завод, Српска књижевна задруга.

Поповић 1977: *Критички радови Богдана Поповића*, приредио Фрањо Грчевић, Српска књижевна критика књ. 8, Нови Сад: Матица српска, Београд: Институт за књижевност и уметност.

Литература

Винавер 1938: „Српски хумористи и сатиричари“ (Јавно предавање одржано на Коларчевом Универзитету у Београду), *Чардак ни на небу ни на земљи*, Београд: Француско-српска књижара А. М. Поповића; наведено према истоименом тексту на Пројекту Растко.

Кољевић 1981: М. Ђурчинов, Н. Кољевић, Н. Ковач и други, *Модерна шумачења књижевности*, Сарајево: Свјетлост, ООУР Завод за уџбенике и наставна средства.

Најт 2004: *Charles A. Knight, The Literature of Satire*, Cambridge University Press: The Edinburgh Building, Cambridge.

Ниче 1976: Ф. Ниче, *Воља за моћ*, Београд: Просвета.

Раденковић 2001: *Словенска митологија: енциклопедијски речник*, редактори Светлана М. Толстј и Љ. Раденковић, Београд: Zeptr book world.

Фуко 2007: М. Фуко, *Poredak diskursa*, prevod sa francuskog Dejan Aničić, Loznica: Karpos.

METAMORPHOSES OF SATIRE IN THE NOVEL *WHEN PUMPKINS BLOSSOMED* BY DRAGOSLAV MIHAILOVIĆ

Summary

In addition to the studies of the narrative, poetic, socio-psychological, literary-historical, political, historical and ideological characteristics of the novel *When pumpkins blossomed* by Dragoslav Mihailović, it is necessary to shed light on some other symbolic, archetypal and intertextual relations. In this paper we try to identify the forms of Serbian epic and mythological tradition in order to determine their position in the structure of the modernist novel, as well as their role in the consequent status of satire. In order to determine the signs of satire, we investigated the irrational state of the hero, the role of women in the satyric eroticism of men, the image of boxers as modern satyrs dancing and a hint of war (desire for power) as an impulse of the orgiastic nature of the world.

Časlav V. Nikolić

Анка СИМИЋ¹, Маја АНЂЕЛКОВИЋ²*Крађујевац*

САТИРИ И ВИЛЕ СТАРОГА ДУБРОВНИКА (НА ПРИМЕРУ ГУНДУЛИЋЕВЕ ДУБРАВКЕ)³

За непрекинути развој српске писане речи по доласку Турака захвалност свакако дугујемо писцима старог Дубровника. Стога ће и тема овога рада заправо обухватити сагледавање ренесансне драме у три чина *Дубравка* Цива Гундулића. Ова пасторала, настала као израз песничког искреног родољубља, својеврсна је апотега слободи Дубровника. Тачније, *Дубравка* представља идеализовану синтезу дубровачког живота, уз наглашено истицање врлина и жигосање мана. С обзиром на то да су дубровачки писци следили токове италијанске, али и грчке и римске књижевности и поетике, покушаћемо да покажемо на примеру споменуте драме како је митолошка основа служила критици и коментарисању стварности. Посебна пажња биће посвећена грчким, одн. римским и словенским митолошким створењима као носиоцима одређених особина, које Гундулић поставља као опозите.

Кључне речи: Дубровник, *Дубравка*, критика стварности, митологија

Размах и успон српске државе, пратио је и живи развој српске књижевности. Међутим, падом Деспотовине, 1459. године и доласком Турака, прекинути су сами почеци кретања ка новијим облицима културног живота, ка хуманизму могло би се рећи, а који су били видни за епохе деспота Стефана Лазаревића. У новим околностима назадовања и варварства, богата књижевност средњег века своди се највећим делом на преписивања давнашњих текстова, док је мањи део припадао стваралачким редактурама подтекста или пак ауторском стварању. Један део читавог подручја које су населили Срби и Хрвати, узани појас око Јадранског мора, успео је у покушају да држи корак са Европом у културном и књижевном смислу. Захваљујући томе, наша књижевност и уметност нису остале у традиционалним оквирима, нити су одједном прекинуле свој ход, већ су као и остали део ондашњег културног света дочекале „светлост Препорода“. Живи пример таквога успеха био је Дубровник, град-држава, који је успео да се одржи, слободан, док су наше градове погађале највеће несреће, али и да оствари високу уметност писане речи.

Дубровачки ренесансни, а потом и барокни писци следили су основне токове италијанске књижевности и поетике, учећи у Италији, од италијанских писаца првенствено, али и посредно од грчких и римских стваралаца. Од дрмаских форми и садржаја прихватили су оне који су одговарали дубровачкој реалности, као и укусу. Ипак, независно од степена угледања, та књижевност је имала свој израз и своје садржаје на народном језику. Питање односа према узорима било је од прворазредног значаја за ренесансну поетику. О подражавању и по-

1 ankaristic@yahoo.com

2 zmajce7@yahoo.com

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

нављању узора, о подражавању природе и вероватног доста се писало и расправљало. Иако је платонистичко мишљење пољуљано аристотеловским релативизовањем према узору и стварности увођењем категорије вероватног, првобитна концепција ренесансне доктрине никада није била сасвим напуштена. Став да учитеља треба следити формулисали су и Мавро Ветрановић и Марин Држић: „Тко ли ће постанку пјесанце складати, пођ ишти Петрарку“ (Бојовић 2003: 9). Наглашавана је и утилитаристичка улога књижевности, што је видно у изведеним закључцима Доминка Златарића који је препев пасторале *Аминџа* Торквата Таса образлагао потребом да обогати језик неком ствари која је достојна да се чита. Такође, и обнова античких вредности дефинисала је основу хуманизма и ренесансе. Антички митови оживљавани су на различите начине, уз обиле опомена на симболе, личности, појмове, појаве и догађаје из античких митова. Заправо, можемо рећи да је мит био и једном врстом компромиса између религиозног песника (превасходно 16. века) и ренесансног, а потом и барокног песника који је одгонетку тајне стварања могао да нађе у хеликонским просторима. Везивање за митолошки садржај омогућавало је уметнику стварање слике света који га окружује. Митолошко златно доба довођено је тако у везу са новим временом ондашњег Дубровника, док је митолошка основа служила критици и коментаришању стварности. Са друге стране, усмена књижевност и народна традиција биле су важан и стабилан ослонац књижевног рада. Дубровачке драме и пастирске игре тако обилују сценама у којима се сељаци/пастири боре за вилу, сатири и виле играју и певају по угледу на изворне народне игре и стихове итд.

Пасторала *Дубравка* Ивана Гундулића својервсна је апотеоза слободи Дубровника. Ово дело израз је песниковог искреног родољубља према родном граду. Пасторална тема узета је као оквир и основа за једно проживљено схватање родољубља. Приказано одушевљење и понос на дубровачку слободу, проткано је и једном идиличном љубавном темом. Алгорички, *Дубравка* представља идеализовану синтезу дубровачког живота (политичких и друштвених прилика, домаћег живота, морала, обичаја итд.), уз истицање врлина и жигосање мана. Дан посвећен Слободи, заштитници Дубраве, слави се 3. фебруара. Тога дана, симболички се спроводи заручивање најдостојнијег пастира са најлепшом вилом. Овај закон установио је суд пастира и он се не сме нарушити. Дубрава заправо јесте сам град Дубровник, најлепша вила симболизује Дубровачку Републику, њен значај и достојанство, а ње најдостојнији пастир јесте најврснији момак, који је најзаслужнији да буде учињен кнезом Републике. Дакле, у овој драми, песник је обрадио реалне црте из светковине Св. Влаха у Дубровнику. Најлепша вила, *Дубравка*, намењена је најдостојнијем пастиру Миљенку. Драмски заплет развијен је појавом богатог, а ружног пастира Грдана који поткупљивањем судија покушава да се домогне најлепше виле. Кип божанства Љубави разрешава заплет, правда тријумфује, а венчање Миљенка и *Дубравке* враћа срећу и хармонију у Дубраву. Гундулић поставља антитезу између слободе засноване на праву и поштењу и негативних појава (нпр. корупције) које прете да униште здраво уређење, затим исгиче врлину над пороком, критикује жене које се улешшавају и много причају, те кроз читаво дело шиба по манама људи. Негативним типовима који означавају опадање морала припадају, између осталих, Вук, сатир, отимач, Дивјак, сатир травестиран у вилу и Горштак, такође сатир. Међутим, грађење саодноса између ликова који су носиоци позитивних особина са једне и оних који су носиоци негативних особина са друге стране, нема за циљ само да покаже закон природе по коме добро нужно побеђује зло, а зло мора да буде кажњено, већ

и да у многе сцене, а тиме и у читаво дело унесе добро расположење, забаву и веселост. Посебно је, у том смислу, значајна сцена у којој се сатири, Горштак и Дивјак, препиру око тога ко је позван на пир за глумца, да буде свирач, уз међусобно подривање.

Негде на почетку 1628. године Дубровчани су имали прилику да виде *Дубравку*, драму у три чина, њиховог суграђанина Џива Гундулића. О првим представама ове драме тешко да данас можемо нешто више рећи јер много је нерешених питања у вези са њом, од места где је одржана („прид Двором“) до учесника, тј. глумаца аматера. На основу Гундулићевог стваралаштва, али и оцене себе као „кристијана спијеваоца“ (Бојовић 2003: 193), можемо рећи да је махом био уруноу у хришћанска страховања и истицања хришћанске мисли, те да је радије својој публици пружао преводне библијске лирике или слевове надахнуте библијским историјама. Разлог повратка књижевном роду који је и сам именовао као „пород од тмине“ налази се у следећем: стварајући *Дубравку* као пријатну и привлачну позоришну игру, Гундулић је желео да прослави слободу свога Дубровника, као и да жигосе оно против чега је желео да се бори – изопаченост савременог живота ондашњег Дубровника. Заобишао је поетске исказе на тему човековог кајања, ништавности и краткотрајности људског постојања, опет са циљем да делује на своје суграђане изазивајући у њима осећај усхићености животом у слободи, али и огорчености услед унутрашњег нарушавања хармоничног уређења. Пасторална и љубавна тема одговарале су једноставно карневалској атмосфери у којој је драма и стварана. Са *Дубравком*, Гундулић је успео да својој публици пружи смеха, весеља и поезије, и да при томе придода своју критичку реч, опажања и савете за спас. Разлог за остварење ауторове намере лежи и у одабиру драмске врсте која је већ имала славну прошлост иза себе. Пастирска игра или пасторала произашла је из класичних грчких и римских еклога, тј. лирских песама у дијалогу у којима наступају пастири. Њене јунаке, пастире и виле мало је шта везивало за реални свет. Нежни, префињени и идеализовани били су представници најелитнијег или можда чак и жељеног друштва. Живели су у идеалној средини, на митској земљи пролећа, цвећа, кладенаца и славуја у којој се блажено живи и где је једина невоља не бити вољен. Бурне перипетије доносе једино похотни, грабљиви сатири, али срећан исход свакако је неминован. Пасторално наизглед одсуство дубље животне истине заправо јесте могућност за жуђено бекство из стварности у којој се морало живети. Традиционалним се у делу сматра избор места радње и главних јунака, али је једносликост пастирских и митолошких историја аутор избегао тиме што је осим идеализованих увео и лица из живота, реална и карикирана која ће својом комиком и гротескношћу, или пак својим поступцима унети живост у радњу. Тако је сатворен стари и ружни, али богати Грдан који има довољно новца да поткупи судије како би Дубравка њему припала. Потом сатири Горштак и Дивјак, необичне и комичне физиономије, похотни као и сви сатири, који су се преоблачили у женске хаљине да би вилама украли пољубац, због чега су и батине добијали, као и Вук, сатир, који је грабио овце и сукобљавао се са сељацима. Наспрам Грдана, Горштака, Дивјака и Вука била је вила, Дубравка, неухватљива и нестварна, лепша од свих вила. Иако је представљена сасвим бледо, без јаснијих црта, сва етерична и надземаљска, Дубравка је оличење чистоте, чедности и женске смерности.

Дакле, Џиво Гундулић је грчка, одн. римска и словенска митолошка створења као носиоце одређених особина поставио као опозите. Са једне стране носиоци негативних особина који оличавају опадање морала у Дубровнику јесу са-

тири Дивјак, Горштак и Вук. У основи сцене у којој долази до свађе између Дивјака и Горштака, шумских бића и полуљуди са козијим ногама и роговима, комичне физиономије, јесте надметање два наказна створења у лепоти и у томе ко је од двојице сатира позван на пир да свира. Један другоме подругљиво се обраћају, називајући се: свињом, губавом жабом, змијом, наказом и грдоћом немилком која страши пастире и виле. О њиховом стварном изгледу аутор проговара иронично кроз речи Дивјака о самоме себи:

„Сатирчић сам...
У направи није мој варка,
најљепши сам од ме врсте:
зрачна обличја, чела жарка,
јаке кости, пути чврсте.

Два рошчића, ки ме круне,
умјесто ми су од рудежа,
а по кожи оштре вуне
од храбринства обиљежја.
У мом срцу није страха,
ма су оружје руке голе;
тијеком стижем срне плахе,
снагом рвем лаве охоле.“ (Гундулић 1956: 44, 45)

О Дивјаковој и Горштаковој музичкој умешности проговара се саркастично, те се наводи како је један мајстор да затруби, тј. да засвира у рог⁴, а други пролама гору слатким гласом попут жабе и кријеса (цврчка). Посредством лика сатира Дивјака остварен је и поступак травестирања, који омогућава комичне ефекте. Да би се приближио вилама, Дивјак се преоблачи у женске/вилинске хаљине, ставља перику, бели лице кречом, образе румени дудом, а уста трешњом, те се као такав диви својој лепоти и уврељивости прерушавања. Пастири нису подлегли овој превари и Дивјак добија батине. Вук сатир јесте тип отимача и грабљивца који уноси немир у идилични живот пастира. Пастирима краде овце, на пировима печеницу и вино, док за најлепшу од вила верује да ће њему припасти као најлепшем. Негативне особине аутор додељује шумским демонима, полуљудима, полуживотињама који су били у служби бога Пана или Диониса. Митологија сатире познаје најчешће као створења која су пола јарац, пола човек, са издуженим ушима, јарећим роговима и репом, понекад и са копитима, коврцаве косе, равних носева и велике браде. Због велике љубави према вину, венац од винове лозе често им је био на глави. Били су велики хедонисти, забављали су се игром, плесом и музиком, а познати су посебно као прогонитељи вила. У грчкој уметности испрва су приказивани као ружна и стара створења да би касније задобили облик млађих, насмејаних и лепушкастих створења. У римској митологији познати су као духови који су повезани са богом Паном. На свечаностим у част Диониса, после триологије трагедија, извођена је по једна сатирска драма у жељи да завршетак свечаности буде нешто веселијег духа. Са друге стране, римска сатира била је поетски есеј у коме се могло штошта критиковати и у коме се имало чему изругивати (Leže 1984). Дакле, јасно је зашто Гундулић бира сатиру за носиоце особина који доприносе слабљењу морала и стварању негативних појава које су претиле дубровачкој чврстини и слободи заснованој на праву, по-

4 Рог је служио као ловачка и ратничка труба.

штењу и оптималном уређењу, при чему је сама митолошка основа послужила за коментарисање и критиковање стварности.

Насупрот сатирима налази се гиздава и мила, етерична и сва неухватљива вила Дубравка, симбол невиности и женске смерности. Њена лепота у драми хиперболично је представљена. Дубравка је најлепша од свих вила за чијом лепотом многи жуде и уздишу, али њено срце припада пастиру Миљенку. Бели дан Дубрави не долази од сунца са истока, већ из њених очију. Миљенко за Дубравку каже:

„О, Дубравко, сеј Дубраве
јасна зоро, свитли уресу,
од љепоте тве гиздаве
гди су рајски зраци, гдје су?

Дан не свиће мој с Данице,
ни ми сунце сја с источи, -
исток чело, био дан лице,
а ме сунце тве су очи.“ (Гундулић 1956: 33)

Дуго је сматрано да вила припада само јужнословенском митолошком регистру, а посебно српском. Нека истраживања пак тврде да је она била позната код свих Словена, осим код балтичких. Реч *вила* употребљава се само у језицима балканских Словена. Иако етимологија ове речи није са сигурношћу објашњена, реч *вила* одржала се по селима Јужних Словена, усмена књижевност Срба, Хрвата и Бугара једнако понавља име *вила*, па је тако ова реч прихваћена и у књижевном језику, те су стари далматински песници њоме преводили класичне нимфе. Виле су представљене као лепе жене, вечито младе, златне, расплетене косе и обучене обично у бело. Понекад имају и крила, очи су им попут муње, гласа су изузетно пријатног и умилног, па онај који га једном чује, никада га не заборавља. Живе у облацима, на земљи, у води, у гори. Умилно певају и играју по шумама, али и јуре и устрељују. Имају и пророчанског дара, лече болесне, док мртве могу ускрснути. Виле су веома снажне, боре се са јунацима, али могу бити и пакосне, немилосрдне и осветољубиве, па могу човека оболестити и учинити га виловњаком, тј. бесним човеком. Смртнима могу бити посестрима, а за неке се каткада и удају. Сама природа једног дела вилине структуре јесте хтонична. Заправо, вила, као демонско биће, често се узима као женски пандан *змају*. Змај потиче од хтонског демона *змија*, док један број вила живи испод земље, у доњем свету, те оне тако имају облик змије и тек када изађу у горњи свет, постају девојке. Виле се по правилу јављају у множини, змајевити су јунаци, главно занимање им је играње у колу, али воле и да се такмиче са младићима у издржљивости. Од женских послова воле ткање, имају млинове, баве се мешањем и печењем хлеба, дају пољску и сточну плодност. Будући да су својеврсни женски пандан змају и да су сличне представама нимфе, виле су симбол девојаштва и плодности. Циво Гундулић у својој драми Дубровачку Републику симболично представља као најлепшу од вила Дубравку. Имајући у виду да дело ствара као израз искреног родољубља према родноме граду, у славу дубровачке слободе, постаје нам јасно зашто је овај Дубровчанин, Јужни Словен и напослетку Словен, вилу као јужнословенско митолошко натприродно биће истакао као носиоца позитивних особина у делу, насупрт сатирима који су симболичке фигуре нагонског и распусног (Петровић 2004). А, да ли би друкчија и могла бити Дубровачка Републи-

ка до попут виле Дубравке: змајевита, борбена, издржљива, вредна и окретна, брижна, мила, весела и плодна?

Алегоријска слика свакако је таква да пружа могућности различитих тумачења. Марковић (Marković 1888) је тумачи као алегорију политичког света ондашњег Дубровника; Водник је дефинише као „химну Дубровачкој слободи“ (Ravlić 1970: 100), у којој је Дубрава алегорија за Дубровник; Комбол истиче да се у Дубравки јавља „политички човек“; Равлић (Ravlić 1970) пак сматра да је у питању алегоријска слика сукоба мишљења ондашње властеле и „обичног“ народа; док је Златар мишљења да је реч о сукобу унутар властеле (Штркаљ 2004: 31). Колико год да су мишљења различита, сва она имају константу – да је реч о Дубровнику, и да митолошки свет јесте алегорија оновременог Дубровника, те његове друштвено-политичке стварности, у којој су слобода и правда кључни сегмент његовог постојања и опстанка.

Напослетку, остаје нам да признамо: да место радње Гундулићеве *Дубравке* јесте Дубрава као митско и идилично место, да време радње јесте одређено као паганско, многобожачко и нехришћанско, те да протагонисти радње јесу личности из фиктивног света пастира, вила и сатира. Међутим, иза свега наведеног налази се заправо Гундулићев Дубровник, Гундулићево време, а онда и песникови савременици и суграђани, са низом својих карактерних одлика, али и низом невоља свога времена. Тиме је митолошки свет постао заправо средством исказивања реалности, исто онако како је постао поетским простором алегорије, чије разрешење није у пуком препознавању метафоричног и алегоричног исказа него је и у доживљају, у поистовећивању, и могућности преобликовања не само свести већ и животног простора и његовог функционисања.

Извор

Гундулић 1956: И. Гундулић, *Дубравка*, Београд: Нолит.

Литература

Бојовић 2003: З. Бојовић, *Ренесанса и барок: студије и чланци о дубровачкој књижевности*, Београд: Народна књига.

Бојовић 2010: З. Бојовић, *Стари Дубровник у српској књижевности*, Београд: Службени гласник.

Leže 1984: L. Leže, *Slovenska mitologija*, Beograd: Grafos.

Marković 1888: F. Marković, „O Gundulićevoj „Dubravci“, u: *Dubravka : pastirska igra u tri čina*, Zagreb: Matica hrvatska, ", str. VII–XXXIX

Петровић 2004: С. Петровић, *Српска митологија у веровању, обичајима и ритуалу*, Београд: Народна књига/Алфа.

Ravlić 1957: J. Ravlić, *Odras domaće stvarnosti u dubrovačkoj književnosti*, u: Beogradski međunarodni slavistički sastanak, (15–21. rujna 1955.), Beograd: MSC, str. 653– 658.

Ravlić 1970: J. Ravlić, *Rasprave iz starije hrvatske književnosti*, Zagreb: Matica hrvatska.

Fališevac 2007: D. Fališevac, *Dubrovnik – otvoreni i zatvoreni grad: studije o dubrovačkoj književnoj kulturi*, Zagreb: Ljevak.

Štrkalj, Andrea: *Problem političkog čitanja Gundulićeve „Dubravke“* (diplomski rad), Zagreb, 2004.

**SATYRS AND FAIRIES OF OLD DUBROVNIK
(ON THE EXAMPLE OF GUNDULIĆ'S *DUBRAVKA*)**

Summary

Our thanks for the continuation of Serbian written word upon the arrival of the Turks is kindly owed to Renaissance and Baroque authors from old Dubrovnik. In line with that, this paper includes an interpretation of the Gundulić's play *Dubravka*. This pastoral play, created as an expression of the author's genuine patriotism, is a specific apotheosis to the freedom of Dubrovnik, while at the same time being a reflection of the author's social and political reality. More precisely, *Dubravka* represents an ideal literary synthesis of a life in Dubrovnik, with a pronounced glorification of the virtues and stigmatization of flaws. Since writers from Dubrovnik followed the main tendencies of the Italian literature and poetics, as well as Greek and Roman ones, on the example of *Dubravka* we show that the mythological base (world of fairies, satyrs and shepherds) served as a way to criticize and comment on the reality. Special attention is paid on mythological creatures as holders of certain features, which Gundulić treats as opposites.

Key words: Dubrovnik, *Dubravka*, criticism of reality, mythology

*Maja Anđelković,
Anka Simić*

Никола М. ПОПОВИЋ¹

Крађујевац

ПРИПОВЕТКЕ ИТАЛА ЗВЕВА: САТИРИЧНИ ПРИКАЗ КРАЈА ВЕКА

У раду се разматрају елементи сатиричне критике друштва у прози италијанског писца Итала Зева (1861–1928) као књижевна трансформација хронике града Трста, антиципација наступајућих друштвених промена и социјални ангажман писца, који је стварао на размеђу 19. и 20. века.

У приповеткама које је Зевево објављивао годинама у тршћанској периодици, те новели *Una burla riuscita* (1926), присутна су два типа критике друштвеног морала. Имплицитна критика садржана је у алегији, фрагменту и басни, док је експлицитна критика у реалистичности фабуле коју су италијански писци веристи одневали у својим делима. Преко интроспекције и психоанализе приповетке И. Зева приближавају се егзистенцијалистичкој прози.

Зеваова позиција критичара тршћанске друштвене сцене добија својствене стилске валере – од хумора ситуације и карактера у контексту приповетке *Ђакомо* до драмског заплета у причи *Убиство у улици Белпођо* и до самоироније у причи *Добро вино*, а приповести о људима из различитих друштвених миљеа откривају слојевит пресек тршћанског амбијента у времену промена које је обележио крај аустроугарске владавине и долазак италијанске власти.

Кључне речи: сатира; иронија; интроспекција; индивидуалитет

1. Увод

Књижевна критика у Италији и ван ње истражила је у знатној мери аутобиографске елементе у књижевном опусу класика италијанске књижевности Итала Зева², кореспонденције са делом пишевог савременика и откриваоца његовог књижевног талента – Џејмса Џојса, те писаца средњоевропског литерарног миљеа: Кафке, Рота и посебно Музила и његовог *Човека без својства* (в. Camerino 1994; Ziolkowski 2010, Davison 1994). Зеваова литерарна индивидуалност носи својствен хумор и иронију који су обележили стилски дискурс интроспекције, која следи традицију тока свести у књижевности. Савремена италијанистика сагледава Зеваово дело у контексту антиципације друштвених промена и кризе појединца. Романсијерско преобликовање хронике у дискурс интроспекције настаје у специфичној филозофско-културној ситуацији краја 19. века, која се рефлектовала кроз мотивске константе психоанализе, аутобиографизма, здравља и болести (в. Biasin 1984). Пажњу критике заокупљало је пре свега романсијерско стваралаштво Итала Зева, мада је поред романа писао драме и приповетке које представљају ређе превођен и мање истражен део његовог

1 nikparma@yahoo.it

2 Итало Зевево познат је нашој читалачкој публици пре свега по роману *La coscienza di Zenò* из 1923, који је код нас преведен као „Зенова савест“. У ширем контексту јутословенског културно-језичког простора, читаоци су имали прилику да се упознају са преводима романа *Senilità* (*Сенилност*), новеле *Неслана шала* (*Una burla riuscita*), те неколико приповедака у периодици.

опуса, везаног увек за родни Трст, град на стецишту више књижевних и политичких традиција и промена, које су почетком 20. века обележиле пропаст аустроугарске владавине и долазак италијанске власти³.

Годинама објављиване у тршћанској периодици, Звевове приповетке задржавају урбани карактер какав имају његови романи, говоре о људима из различитих друштвених средина и откривају слојевит пресек тршћанског амбијента, док приповедачки поступак обухвата распон од документарног натурализма до симболистичног и егзистенцијалистичког значења (в. Guagnini 1994: 171). Краће приповетке „Ђакомо“, „Племе“, „Убиство у улици Белпођо“ и новела „Неслана шала“ представљају књижевно преобликовање лајтмотива писања као напоредне животне активности и немогућности пласирања иновација у конзервативном окружењу. Оштрица сатире усмерена је на хипокризију друштва које ограничава индивидуалност и доводи у питање моралне вредности живота. Појединац је нужно присиљен да реагује инстинктом, те се сукобљава са властитим физичким нагоном и савешћу која проговара у њему у валерима самокажњавања и самоодбране. Мотив злочина и казне је круцијални мотив у приповеткама и мада су теме са маргина друштвеног живота, идентификовале су просечно мишљење и морал друштвене заједнице. Искуство писања као паралелне активности преточено је код Звева у поетичко начело: посматрање стварности из позиције аутсајдера.

Приповетка „Племе“, коју је писац објавио 1897. године у часопису *Critica sociale*, наклоњеном идејама социјализма и марксизма, сатирични је поглед на економске и друштвене механизме тадашње Европе а уврштена је у бројна издања Звевових дела. У приповеткама „Ђакомо“ и „Убиство у улици Белпођо“ основни приповедачки поступак остаје реализам усмерен на контраст између друштвених конвенција и њихове комичне представе, те у овом смислу критика издваја црту драмске ироније која је „инхерентно интерсубјективна и постављена између субјекта који говори и онога који слуша и [...] деликатно извире из исказа самог приповедача“ (Rushing 2006: 184).

2. Књижевна метаморфоза стварности

У новели *Una burla riuscita* (1926), преведеној на српски језик као *Неслана шала*, Зево се враћа аутобиографском лајтмотиву: писање као уметничка активност паралелна са свакодневницом. Приповеда се искуство писца који је написао роман у раној младости, а који је обележио цео његов живот. Име протагонисте романа је Марио Самиљи, један од псеудонима под којим је Зево објављивао приповетке у тршћанској периодици. Самиљи не поседује, како пише сам Зево, осећање зрелости, јер му је уметност коју су други створили чинила замену за право искуство писца. Када је пресахнула инспирација и стваралачка енергија да напише други роман, протагониста новеле, Марио Самиљи, одлучио је да свој живот посвети баснама, у којима су ликовима додељене улоге у свету животиња. Одговорност за моралне предикације пренесена је из стварног живота у алегију која се односи на тршћанско друштво Зевовог времена. Басне, које представљају фрагменте у новели, заједно чине наратив упоредан главном току романа, а могу се читати и засебно. Транспозиција стварности, „литерату-

3 М. Секи (в. Secchi 2009: 203) посматра Зевово стваралаштво као одраз „феноменологије краја века“, сматрајући да су „прерана старост Европе и *fnis Austriae* створиле на књижевном плану прозу кризе са доминантним мотивом болести.

ризација“ живота, постаје уметнички подухват писца-хедонисте, који ствара из потпуног задовољства, вођен идејом да је смех „здрав и лековит“ (Zvevo 2005: 5). Сам термин *letteraturizzazione* Звево доноси у уводном делу свог четвртог, незавршеног, романа *Il vegliardo*, или у другој верзији овог рукописа *Le confessioni del vegliardo* (1928), који је замислио као наставак романа *La coscienza di Zeno*:

„Једини важан део живота јесте размишљање. Кад сви то схвате јасно као што сам ја, сви ће писати. Живот ће бити окњижевњен. Пола човечанства бавиће се читањем и проучавањем онога што је друга половина забележила... Ако се један део човечанства успротиви и одбије да чита мисли другог, тим боље. Свако ће читати себе. Размишљање ће заузети највећи део времена, које ће тако бити одузето ужасном стварном животу.“ (Svevo 1995: 55, цитат превео Н.П.)

Наведени пасус илуструје исходиште Зевеове поетике о „субјективној медитацији насупрот представљању живота у неком објективном облику“ (в. Perschetz Machala 1978) и у корелацији је са концептом „књижевног посматрача“ који Звево фабулира у приповеткама. У новели *Una burla riuscita* мотив болести, који је окосница романа *La coscienza di Zeno*, јавља се као антитеза метамографози друштва у баснама које су уметнички фрагменти и као такве надокнађују болеснику недостатак стварног живота. Звевова позиција критичара тршћанске друштвене сцене добија различите стилске валере⁴ – од хумора ситуације и карактера у контексту приповетке *Ђакомо*, до драмског заплета у причи *Убиство у улици Белпођо*, и до самоироније у причи *Добро вино*, у којој је критика грађанског сталеза дата кроз сцену очи прославе договореног венчања:

„Разговор се наставио и нико није примећивао да сам пио док нисам говорио. А пио сам много и говорио мало, пажљиво испитујући себе хоћу ли се најзад испунити доброћудношћу или човекољубљем. Душа ме је благо пекла. Било је, међутим, осећање које је касније требало да се претвори у пријатну топлину, у осећање младости које вино доноси, али само за кратко време, на жалост.“ (Звево 1990: 431)

Ликови Зевеових приповедака припадају разним групама, али им је заједничка црта издвојеност у односу на околину. На плану форме, *Una burla riuscita* је својеврсна књижевна теорија у малом, од сањарења до стваралаштва, од искреног дивљења уметничком стварању одабраних писаца до ненапуштене вере у први роман. Велики писци своје искуство писца најчешће плате горчином. Зевов јунак стога несвесно живи у сенци славе и зато је поштеђен оног што књижевна слава доноси.

Парадоксална шала познаника такнула је најболније место, самопоштовање које је Марио Самиљи љубоморно чувао док су сви око њега сматрали да он припада неком другом, узвишенијем животу. Зато, како Звево вели, шала је „исмевање добротe“, можда и самоуверености коју уметник има као књижевни посматрач живота. Уметничко стварање је једно, стварност је друго а књижевно посматрање треће: пут до читаоца и заљубљеника у књижевност јесте пут благонаклоног слушаоца какав је био његов брат и двојица пријатеља, све до тренутка када је смисао за шалу код једног од њих прерастао у гротеску. По мерилима об-

4 О разликама термина „иронија“, „хумор“, „комика“, „пародија“ у критици Зевеовог дела погледајте у: Contarini 1996)

ичног живота попут врабаца у басни и уметник је изложен на милост и немилост случају.

Обичан живот алегоријски је пренет у метафорични слој приче. Зевов књижевни поступак изузетно је модеран у смислу преплитања жанрова. Басну је уградио у новелу, али тако да је новела као врхунски уметнички поступак сачувала драмску нарацију и добила још један квалитет у фрагментарности која је ознака модерног дискурса. М. Казели сматра да је фрагментарност Зевовог стила одраз „раскорака између субјекта и света“ те да због тога приповетке обилују „изолованим реченицама“ (в. Caselli 2014). Тематски, новела *Una burla riuscita* блиска је романима са темом „портрет уметника“ и доводи се у везу са Џојсовим делом „Портрет уметника у младости“ (Moloney 1989).

Иронијски отклон писца од великих тема упутио је Зева на метафорично-алегоријски оквир у причама „Неслана шала“ и „Плеће“. Сlike друштва су позадина на којој се јасно издвајају појединци неком својом унутарњом потребом да се лично одреде према просеку масе. У том смислу су ове приче имплицитна критика и сатира на друштво које спутава индивидуалитет да исказе духовност и своју особеност. Овим правцем Зевов књижевни поступак је на путу ка егзистенцијализму јер се прецизно описују физичко и психичко стање друштва и појединца. Егзистенцијализам ће, наравно, систематично инсистирати на концепту отуђености док је Зевео остао на коментарима писца који се убацују у ток свести, али не припадају увек јунаку, већ су више последица околности у којима појединац живи своју имагинацију и свој реални живот.

3. Издвојеност у односу на околину

Једна од константних тема истраживача Зевове прозе јесте конфликт појединца и колективитета. Приповетка „Ђакомо“ припада корпусу прича које писац није објавио за живота, штампана је постхумно у књизи *Кратко сентиментално путовање и друге приче* 1949. године у издању Мондадорија. Савремена критика сагледава Зевово дело у контексту нових модерних стилских тенденција и међуодноса у италијанској и светској књижевности (в. Carravetta 1995; Palumbo 1996; Minghelli 2003). На тематском плану у први план се ставља индивидуалност исказана кроз самопосматрање, односно књижевна интроспекција и психоанализа, те отуд потиче мотив болести који откривамо у свим Зевовим приповеткама. У приповеци „Ђакомо“ реч је о сеоском момку са фриулских брда којег Зевео среће током својих *lunghe peregrinazioni*, „дугих шетњи“ или „лутања“ фриуланским брдима изнад Трста. Ово је можда и прави „зевовски“ глагол који описује издвојеност појединца у односу на колектив:

„У својим дугим лутањима преко фриулских брда, имам обичај да прихватим друштво човека кога случајно сретнем и стекнем његово поверење. За мене кажу да сам брбљивац, али чини се ипак да моја реч није таква јер не спутава другог, те из сваке своје шетње донесем кући важна сазнања која јарком светлошћу прожимају предео којим пролазим.“ (Зевео 2013: 12)

Усмерене увек на портрет личности, Зевове приповетке су и слике амбијента које откривају пишчеву тенденцију да ослика менталитет једног поднебља, са нескривеном симпатијом према људима који ту живе:

„На плодном зеленом крајолику, осим лепе равнодушности која сасвим подсећа на какав закон, откривам преданост и напор људи чији закон није одвећ видљив. (Звево 2013: 12)

Приповетка „Ђакомо“ описује сељака који целога живота избегава физички посао, запричавајући газде и остале раднике, или како то Звево каже:

„Како би друге спречио да раде, Ђакомо се бавио немисливом умном делатношћу. Починио је оспоравањем пословних одлука.“ (Звево 2013: 13)

„Он лично добро зна своју ману. Морао ју је приметити на свом јадном телу, омршавелом и намученом. Тврди да је његова невољност за рад права болест. Ја сам о тој његовој склоности стекао другачије мишљење и сматрам да он заиста личи на мене који и сам радим много, мада се бавим нечим сасвим другим.“ (Звево 2013: 13)

Модерност Звевове нарације јесте у уметању пищевог говора у интроспекцију и обрнуто. Интроспекција је често вешто прикривена коментарима који имају врло јасан социјални ангажман. У том смислу Звево је следбеник добро познате веристичке нарације у Италији. Појединац је микрокосмос и сеизмограф друштвених промена које тек треба да се догоде. Приче носе поруку и преко метафоризације врло су сликовите због тога што је нарација остварена преко унутрашње драме осамљеног појединца:

„Ја сам посматрао тај живот богат и пун, са дивљењем и завишћу. Морам рећи и то да сам живео живот обеју личности. Он се носио живахно и младалачки како ја никада нисам, а она са много нежности бранила благу нарав која ми је урођена и коју сам нисам умео бранити због стида, као да је то нешто безвредно.“

„Хтео сам да се променим, а опет добијао сам награду баш због своје погрешне нарави. Чак и када је жеља за преображајем велика, човек се благо осмехује сопственим манама. Претрнем када помислим да могла задесити судбина да будем инсект па да стално пролазим кроз разне преображаје. Колико ли само лептир жали за скромним и удобним животом црва.“ (цитате превео: Н.П.)

Хроника тршћанског живота открива галерију ликова из више друштвених слојева. Морална предикација се не односи само на појединца него на цело друштво. Иако су Звевове приповетке на изванредан начин на маргини његовог стваралаштва, рука и око мајстора приче какав је био Звево препознатљиви су и овде. Приповетка „Племе“ смешта радњу у фиктивни свет, али се коментари односе на идеје социјално уређеног друштва и утопију друштвеног благостања и заједничке среће према мерилима етичких правила цивилизованог друштва. Живот једног племена у Африци је алегоријска слика хијерархијски уређене друштвене заједнице и уједно је сатирична слика краја века:

„Сукоби унутар племена потрајаће вековима. Оно је тек на почетку борбе која ће постати још жешћа. Један део наших сународника биће, без кривике, осуђен да ради пола дана у нездравој средини уништавајући сопствено здравље, разум и душу. Постаће бедници, презрени и јадни. За њих неће бити песме ваших песника, нити идеје којима се поигравају ваши филозофи. Биће им одузето све осим оног што је де-

чије, неће се чак моћи ни одевати ни хранити као одрасли мушкарци. Недаће ових сиромаша, примораних да обрађују вашу земљу, срећа су и богатство насрам судбине која следи њиховим потомцима. И тек онда ће племе бити достојно свог времена. Тек онда – кроз неколико векова – освануће ново доба. Узвишен усред свих тих недаћа, човек ће тежити новом поретку. Обесправљени, али уједињени истом муком, удружиће се у фабрикама и испуњени надом схватиће да мора доћи ново доба и припремаће се за то. А кад нова времена дођу, свако ће имати хлеб, срећу и посао.“ (Звево 2004: 56–57)

Приповетка „Убиство у улици Белпођо“ је смештена је у амбијент Трста. Прича је осветлила свест човека који је починио злочин, дубоко мотивисан унутрашњим незадовољством а изведен неконтролисаним покретом руке. Након злочина починилац остаје сам, без икога коме би се могао поверити. Сетио се мајке, коју дуго није обилазио, па је кренуо до ње али је сазнао да је она умрла. Тако је наставио да лута улицама и трговима до стана. Асоцијација на Камиевог „Странца“ није случајна јер су описана стања свести и игра случаја оно што их повезује. Оквир приче је реалистички у традицији веризма, док су интроспекција и коментари писца психоаналитички и у неку руку егзистенцијалистички, у правцу који ће до краја развити Сартр описујући гађење, мучнину и побуну појединца под притиском опште равнодушности око себе. Поменута стања свести карактеристична су у описима индивидуалитета главног лика:

„Ђорђо је, у јадном друштву у којем је живео, називан господином. Тај надимак није дуговао манирима који су изгледали напреднији у односу на друге, већ и презиру према навикама и разонодама својих другова. Док би се они веселили у крчми, Ђорђо би у њу ушао безвољно, потом углавном ћутао а што би више пио, постајао је све тужнији. Обичан свет веома поштује људе који се не забављају те је Ђорђо, схвативши какав утисак то изазива, глумио да је још тужнији него што је стварно био.“ (Звево 2014: 78)

Прича је индиректна критика друштва у којем је појединац окован својим пореклом, местом у друштву и сталежу. Свест о почињеном злочину постаје појединцу као издвојеној јединки морална казна коју сам не може да поднесе. То је свест модерног човека који је угрожен зато што је друштвено биће и потребна му је казна као искупљење за учињено дело. Колико је Зевов јунак сличан, толико је и различит од Раскољникова Фјодора Достојевског. Савест је осећај моралне одговорности појединца који своје поступке оцењује као добре или лоше а код Зева се индивидуалитет описује кроз свест која подразумева присутност социјалних и етичких мотива као низ околности које одређују садржај мисли и поступке али тек након самоиспитивања и сецирања догађаја. Морална свест је потпун индивидуалитет и то је тема коју и маргиналне приче код Зева третирају као суштинско питање егзистенције.

Итало Зеве је несумњиво писац који је на свој начин приказивао оно што је фрагментарност приче и драмска нарација у светској књижевности. Између писања, лутања фриуланским брдима и бојмије, када се пије истарско вино, нема разлике осим у начину приповедања. Способност препознавања и разликовања добра и зла, криза свести и савести модерног човека, питања личне и друштвене одговорности и морала, амбијеталност и социјални ангажман писца, суштински су одредили књижевни проседе Итала Зева. У том смислу, приповетке Итала

Звева су сатирични приказ краја деветнаестог века, или можда двадесетог или било којег другог.

4. Закључак

У приповеткама „Ђакомо“, „Племе“, „Убиство у улици Белпођо“ и „Неслана шала“ присутна су два типа критике друштвеног морала. Имплицитна критика се налази у алегорији, фрагменту и басни, метафорична је и дискурзивна, док је експлицитна критика у реалистичности фабуле коју су италијански писци веристи однеговали у својим делима. Зевево је модерни уметник управо по томе што описује кризу свести и моралне савести појединца, што представља социјални ангажман који италијанску књижевност помера ка егзистенцијализму. У приповеткама оно што је маргинално у друштву преко интроспекције и психоаналитичког коментара постаје питање егзистенцијалних стања, сукоб појединца са околином и сатирични приказ друштва који смо означили синтагмом „крај века“.

Литература:

- Antonello 2006: P. Antonello, Le verità romanzesche di Italo Svevo, *Nuova corrente*, Genova, Vol. 53, Nocarra. 138, 319–338.
- Biasin 1984: G. Biasin, Un Deo gratias qualunque: Svevo, il linguaggio, il sapere, *Italica*, Vol. 61, No. 2 (Summer, 1984), 134–146.
- Camerino 1994: G. A. Camerino: Italo Svevo: Significato e caratteri di una poetica mitteleuropea, y: *Italo Svevo scrittore europeo* (ред. N. Cacciaglia; L. Fava), Firenze: Olschki, 15–29.
- Caselli, Mario. “Bisogna isolare una cosa perché diventi una cosa sola“. Saggio sull'ontologia di Svevo". <<https://weblearn.ox.ac.uk/access/content/user/5076/ATTI/CASELLI.pdf>>, 9.1.2014.
- Carravetta 1995: P. Carravetta, Svevo soggetto postmoderno, y: Buccheri, Costa (ред.), *Italo Svevo tra moderno e postmoderno*, Ravenna: Angelo Longo Editore, 21–44.
- Contarini 1996: S. Contarini, L'umorismo di Zeno, *Narrativa*, No. 13, 29–36.
- Davison 1994: N. R. Davison: Joyce's Homosocial Reckoning: Italo Svevo, Aesthetics, and „A Portrait of the Artist as a Young Man“, *Modern Language Studies*, Vol. 24, No. 3, 69–92.
- Guagnini 1994: E. Guagnini, Esordi di Svevo: città, letteratura e società triestina, y: *Italo Svevo scrittore europeo* (ред. N. Cacciaglia; L. Fava), Firenze: Olschki, 161–174.
- Minghelli 2003: G. Minghelli, *In the Shadow of the Mammoth: Italo Svevo and the Emergence of Modernism*, Toronto: University of Toronto Press.
- Moloney 1989: B. Moloney, James Joyce, Charles Dickens e i racconti muranesi di Italo Svevo, *MLN*, Vol. 104, No. 1, Italian Issue, Baltimore: John Hopkins University Press, 135–150.
- Palumbo 1996: M. Palumbo: Svevo e i suoi autori, *MLN*, Vol. 111, No. 1, Italian Issue, Baltimore: John Hopkins University Press, 1–30.
- Perschetz Machala 1978: S. Perschetz Machala, The Late Svevo and the “Literaturization” of Life, *Italica*, Vol. 55, 433–448.
- Rushing 2006: R. Rushing, Italo Svevo and Charlie Chaplin: Dramatic Irony and the Psychoanalytic Stance, *American Imago*, Vol. 63, No. 2, 183–200.
- Secchi 2009: M. Secchi, Senilità precoce e vecchiezza d'Europa, y: *Italo Svevo fra medici e filosofi: 1898–1905 u Secchi* (ред.), *Il sogno e la vita vera*, Roma: Donzelli, 203–228.
- Svevo 2004: La tribù, y: I. Svevo, *Tutte le opere: Le opere e scritti autobiografici*, Milano: Mondadori, 56–57.

- Svevo 1995: I. Svevo, *Il vegliardo*, Milano: Vita e Pensiero.
- Ziolkowski 2010: S. E. Ziolkowski: Musil and Modernism in Italy, у: A. Schwartz (ред.), *Gender and Modernity in Central Italy*, Ottawa: University of Ottawa Press, 83–101.
- Zvevo 2005: I. Zvevo, *Neslana šala*, s italijanskog prevela E. Vasiljević, Beograd: Rad.
- Zvevo 1990: I. Zvevo, *Dobro vino*, s italijanskog prevela A. Milić, *Polja*, Novi Sad, br. 381, 431–433.
- Звево 2014: И. Звево, Убиство у улици Белпођо, с италијанског превео Н. Поповић, *Кораџи*, Крагујевац, бр 47, 73–91.
- Звево 2013: И. Звево, Ђакомо, с италијанског превео Н. Поповић, Београд: Удружење књижевних преводилаца Србије, бр. 157–158, 12–16.

ITALO SVEVO'S STORIES: SATIRICAL VIEW OF THE TURN OF THE CENTURY

Summary

The paper examines elements of satirical critique of fin-de-siecle Triestine society in the stories of Italo Svevo (1861–1928), which depict characters from different social groups. The time in which Svevo wrote his stories reflect the passage of Trieste at the turn of the century from a city in the Austro-Hungarian empire to its place within a unified Italy. The paper examines several of Svevo's stories in the context of social and political changes in Trieste at the time as well as their effects on Italian literary tradition. Svevo's satirical depiction of Triestine society uses a variety of techniques including: situational and character-based humour in the stories *Giacomo* (*Giacomo*), and *Orazio Cima* (*Orazio Cima*); dramatic plot in *Assassinio in Via Belpoggio* (*Murder in Belpoggio Street*); and self-irony in *Buono vino* (*Generous Wine*).

In these stories, Svevo uses two different writing styles: the first is marked by a satirical allegory, while the second remains in the domain of realistic prose. The critique of public moral is expressed through satirical allegory, as in the story *La tribù* (*The Tribe*), or through fragments and fables incorporated in *Una burla riuscita* (*A Perfect Hoax*). Transferring the social critique in the field of allegory positions Svevo's work in class of European existentialist literature. On the other hand, in the stories like *Assassinio in Via Belpoggio*, the social critique becomes explicit and follows the tradition of Verism prose, of which the basis is realistic plot of the story.

Despite their differences, both literary approaches use introspection and psychoanalytical comments and focus on the relationship between individual and social collectivity, focusing on marginal elements of Triestine society.

Keywords: satire; irony; introspection; individuality

Nikola M. Popović

Danijela M. JANJIĆ^{1*}

Kragujevac

DOVANI PASKOLI: *SILEN*, OTKROVENJE UMETNOSTI

Iščitavanje Paskolijeve poeme *Silen* može da se sprovodi na više nivoa, ali mi smo sebi za glavni cilj zadali pronicanje u ličnost i simboliku ovde nam predstavljenog mitološkog bića. Analizom smisla pripisanog njegovoj pojavi i postupcima došli smo do otkrića da je pred nama dostojanstvena figura otkrovitelja umetnosti, mudraca, učitelja i jednog od predstavnika dionizijske dimenzije stvaranja. Paskolijeva arheologija mitova navodi nas na povlačenje nesvakidašnjih paralela između prividno antagonističkih pojmova i sadržaja i nagoni nas da dublje istražujemo sudove donete na osnovu ustaljene tradicije. Tekst ovde predstavljene gozbene poeme obiluje nesvakidašnjim i utemeljenim opisima Silena.

Ključne reči: Silen, otkrovitelj umetnosti, mudrac, učitelj, dionizijsko, simbolično

Paskoli je svoju pesmu *Silen* (*Il Sileno*) objavio najpre u časopisu *Flegrea* dvadesetog februara 1899, a potom u zbirci *Gozbene poeme* (*Poemi conviviali*) 1904. Poema *Silen* za svoj primarni motiv uzima podatak koji iznosi Plinije Stariji u svom delu *Naturalis historia* (v. Plinius, 1984: XXXVI, 4, 14), a to je da se desilo čudo na ostrvu Parosu, odnosno, iz razbijenog kamenog bloka svetlost dana ugledala je figura Silena.

Pomenuti motiv služi kao glavni pokretač priče, ali oko njega se razvija složen splet značenja i aluzija na proces umetničkog stvaranja. Tačnije, osnovna tema poeme jeste poezija sadržana u materiji, a kako umetnik, tako i sama umetnost oličeni su u dečaku Skopasu kojem se Silen, vesnik vajarskog umeća, ukazuje među mermernim blokovima.

Razvoj misli o stvaranju ne kreće od prvog stiha, već je narativno prepoznatljiva u trenutku kada Skopas, dečak atleta, utrkujući se sa jednim od svojih drugova nailazi na robove koji razbijaju kamen. Skoro omadijan prizorom, odlučuje da ostane, a svog druga krajnje simbolično šalje da uči gramatiku:

Ecco, il compagno rimandai soletto
al grammatista e al garrulo flagello;
ma io rimasi ad ammirar gl'ignudi
schiavi intorno la rupe alta ululanti.
(Pascoli, 2010: 233, 21–24)

[Evo, poslah druga samcijatog
gramatičaru i fijukanju štapa;
a ja ostah da se divim nagim
robovima u galami oko visoke stene.]

Otvara se linija tumačenja atleta–gramatičar–približavanje umetnosti. Pojam atleta ukazuje na antički ideal fizičke spremnosti i u sprezi sa negovanjem duha.

1 danijelamaksimovic@yahoo.it

Naime, budući vajar Skopas već poznaje vrlinu posvećenosti, vežbanja i istrajnosti, kao i razumevanje anatomske lepote tela. U gramatičaru krije se otklon od u to vreme već tradicionalnih veština, poput, na primer, retorike i naslućujemo da se radoznalost dečaka usmerava ka nečem do tada neotkrivenom i neustaljenom, mada još uvek ne znamo šta je to tačno, i naše iščekivanje narasta istovremeno s njegovim.

Silen kao jedan od glavnih učesnika još uvek ne privlači našu pažnju, ali ne zadugo.

Dakle, Skopas se zadržao posmatrajući robove na teškom zadatku i do te mere se zagledao da je nakon konačnog udarca u razbijenom mermeru prepoznao figuru Silena, čiji ga smeh proganja i nagoni da mu se vrati kada padne veče:

Figlio di Pan, figlio del dio silvestre
che nei canneti sibila e frasceggia,
là, dell'Asopo, e frange a questa rupe
il lungo soffio della sua zampogna;
tornar nell'ombra io volli a te, Sileno,
ora che tace la diurna rissa
del maglio e della roccia, or che non odo
più lime invide, più trapani ingordi;
or che gli schiavi qua e là sdraiati
sognano fiumi barbari; e la luna
prendendo il monte, il monte di Marpeša,
piove un pallore in cui tremola il sonno.
(Pascoli, 2010: 232–233, 1–10)

[Sine Panov, sine šumskog boga
koji u trščaku zviždi i šuška,
tamo, u Asopu, i prelama na ovoj steni
dugi zvuk svoje svirale;
u seni htedoh da se vratim tebi, Silenu,
sad kad je zamrla dnevna svađa
čekića i kamena, sad kad ne čujem
više zavidna dleta, niti nezasita svrdla;
sad kad robovi tu i tamo opruženi
sanjaju varvarske reke; a mesec
nad brdom, brdom Marpesom,
rasipa bledilo u kojem podrhtava san.]

Logički sled naracije sada se nastavlja od prvog stiha poeme i Silen nam je sad bliže predstavljen, najpre kao sin boga Pana. Poznato je da Pan (u rimskoj mitologiji Faun) bog pastira i stada, pola čovek, pola jarac, s rogovima, bradicom i isturene brade (v. Grimal, 2007: 474–476). Hitar i lukav, skrivao se u šumama i progonio nimfe gonjen svojom strašću i obdarenošću. Od drugih obeležja, zanimljiva je njegova sklonost ka muzici, te svirala² koju je nosio sa sobom. Rado je sa Silenom i satirima upotpunjavao veselu Dionisovu povorku. Iz ovoga zaključujemo da je Silen takođe deo Dionisove povorke, nadasve poznate po razuzdanoj prepuštenosti čulima i muzici. Taj ritam ditiramba pretočen je u udarce robova čekićima i maljem po mermeru koji prizivaju Silena da se pojavi iz kamena, kao da ga bude.

Silen se zaista budi, ali tek kada se udarci oruđa i ti prividni zvuci Panove svirale stišaju, u potpuno oniričkom mesečevom bledilu i poput vizije ukazuje se dečaku

2 Prevedi citiranih stihova su naši i dati za potrebe razumevanja ovog rada.

Skopasu, budućem vajararu, rođenom na Parosu (420–330 god. p. n. e). Skopasove nežne godine aludiraju na nevinost vajarstva, skulptorske veštine kao jedne od prvih oblika umetničkog izražavanja. Silen je taj koji Skopasu otkriva tu veštinu i iznova ima ulogu učitelja i vodiča, kao što je odgajao i Dionisa. Njegova posvećenost Dionisu, između ostalog, uticala je na to da se često vezuje i za mistični zanos i nadahnuće. Nije Silen slučajno odabran da odgovori na Skopasovo pitanje o onome šta stena krije. S druge strane, dečak je takođe predodređen za veliku ulogu, te vrlo sugestivno podseća na pastira okružen mermernim blokovima poput stada:

Il giovinetto gli sedea contro
sopra un macigno, con al vento i bruni
riccioli, in mezzo a molti blocchi sparsi,
come il pastore tra l'inerte gregge.
(Pascoli, 2010: 235, 47–50)

[Dečak je sedeo spram njega
na kamenu, s vetrom u crnim
loknama, usred mnogih rasutih blokova,
poput pastira među nepomičnim stadom.]

Ne zaboravimo da je Silen sin Pana, zaštitnika pastira, a kako prenosi nadahnuće Skopasu, Panov sin najednom postaje i zaštitnik umetnika. Naime, Silen svom mladom sledbeniku daje odgovor u vidu vrlo konkretnog znaka otkrivajući mu neslućene prostore sveta slavnih antičkih statua, nama danas tako poznatih, a neizrađenih ili tek nastalih u trenutku kada se nižu pred Skopasovim očima. Sve počinje kao vizija koju dečak nikad više neće zaboraviti i ona će mu biti vodilja na putu ispunjenja namenjene mu misije.

E gli rispose il candido Sileno,
o parve, a un tratto con un volger d'occhi
simile a lampo che vaporò bianco
e scavò col fugace alito il monte.
Ed a quel lampo il giovinetto vide
ciò che non più gli tramontò dagli occhi.
(Pascoli, 2010: 235–236, 51–56)

[I odgovori mu beli Silen,
ili se učini tako, u trenu sevanjem očiju
poput bljeska iz kog izbi bela para,
a hitrim dahom izdubi brdo.
I u tom bljesku mladić ugleda
ono što će mu zanevek biti pred očima.]

Nakon uvodnog dionizijskog ditiramba čekića i zvuka Panove svirale u večernje sate, pala je noć, vreme je kontemplacije i sprema se otkrovenje samo budnim duhovima. Mitološka dimenzija prirode uvlači ih u sebe i oni su posmatrači i učesnici u njenim zbivanjima. Silen je bljeskom svojih očiju nagovestio prosvetljenje i otvorio vrata čudesnoj skupini budućih vajarskih remek-dela i Skopasov vizuelni doživljaj nagoveštava mu šta materija zaista krije u sebi:

Vide, sotto la scorza aspra del monte,
vide il tuo regno, o bevitore di gioia,
vecchio Sileno: una palestra: in essa
sorprese il breve anelito del lampo
in un bianco lor moto i palestri.

[...]

ed alla mano del lanciador ricurvo
restò sospeso impaziente il disco
in cui pulsava il vortice di ruota,

[...].

(Pascoli, 2010: 236, 57–68)

[Ugleda, pod grubom korom brda,
ugleda tvoje kraljevstvo, o, pijaču radosti,
stari Silenu: ugleda vežbalište: u njemu
kratki dah bljeska iznenadi
atlete u belom njihovom pokretu.

[...]

a u ruci povijenog bacača
stade zaustavljen nestrpljivi disk
u kojem je pulsirao kružni vrtlog.]

U navedenim stihovima nije teško prepoznati nadaleko poznatog Mironovog Diskobola, nastalog sredinom V veka p. n. e. To delo je malo starije od Skopasa, ali svakako nije uživalo slavu kojom je danas obavijeno ili bar nije toliki broj ljudi shvatao njegovu vrednost. Paskolijev opis u središte pažnje stavlja pokret, podrhtavajuću snagu diska koji samo što se ne odapne iz bacačeve ruke. Nije moguće oteti se utisku da je futurizam zaživeo u tom uhvaćenom pokretu još pre nove ere. Silen dečaku daje uputstvo u kojem smeru treba da se kreće umetnost – u smeru prirodne živosti i vernog prikaza lika. Skopas će biti poznat upravo po narušavanju mirnog izraza lica čime će unositi dionizijsku dimenziju u umetnost, suprotnu apolonskoj smirenosti i lepoti izraza. Tako je i za dionizijske svečanosti vezivan pojam ublažene tragedija, a u vreme svog nastanka nesumnjivo je predstavljala 'ružno' lice umetnosti. Ovde se zapravo apolonsko i dionizijsko dovode u ravnoteži, kao što ni satirična tragedija nije potpuno tragična.

Razvijajući dalje dijalog sa dečakom, Silen mu sada predstavlja temu svojih budućih skulptura:

Vide, sotto la scorza aspra del monte,
emersa dalle grandi acque Afrodite
vergine, al breve anelito del lampo
che la copriva, con le pure braccia
velar le sacre fonti della vita:

l'ombra seguace conservò per sempre
la dolce vita ch'è nata nascendo.

(Pascoli, 2010: 237, 78–84)

[Ugleda, pod grubom korom brda,
izdiglu se iz velikih voda Afroditu
devicu, u kratkom dahu bljeska
što je prekrivao, čednih ruku
spuštenih na svete izvore života:

potonja senka sačuvala je zauvek
slatki život što okleva rađajući se.]

Mnogi smatraju da je ovde prikazana Miloska Venera, za koju se u početku verovalo da ju je izradio Praksitel, pa samim tim neki komentatori veruju da je u nekom periodu bilo nejasno da li ju je možda izradio čak Skopas, s obzirom na to da su on i Praksitel stvarali u isto vreme. Ta pretpostavka spada u slabije zasnovane, te smo skloniji teoriji da je u citiranim stihovima pak jednostavno reč o još jednom remek-delu drugog umetnika, jer u narednim stihovima dolazi na red skulptorska grupa skoro nesumnjivo Skopasove izrade:

E vide anche la morte, anche il dolore:
vide fanciulli e vergini cadere
sotto gli strali di adirati numi,
e tutti gli occhi volgere agl'ingiusti
sibili: tutti: ma non già la madre:
la madre, al cielo; e proteggea di tutta
sé la più spaurita l'ultima figlia.
(Pascoli, 2010: 237–238, 85–91)

[A vide i smrt, i bol:
vide decu i device kako padaju
pod strelama razjarenih božanstava,
i svi su oči upirali ka nepravednom
fijuku: svi: ali ne i majka:
majka, ka nebu; i štitila je čitavom sobom
najprestrašeniju poslednju kćer.]

Smrt Niobine dece poslednje je delo sa kojim ga Silen upoznaje. Ako je apolonska dimenzija do sada bila predstavljena lepotom izrade skulptura, ritam poeme podseća nas na Dionisa, boga inspiracije. Vizija se završava dionizijskom ekstazom, slikom nimfi u begu pred satirima čija kopita odzvanjaju po šumi, dok se iznad brda uzdiže zvuk bahanalija. Satiri se malo pomalaju, ali suštinski Paskolijev Silen pojavljuje se bez svoje svite kao usamljeni simbol prirode i umetnosti, oličenje individualizma i prezira prema duhovima ukalupljenim i „razvodnjenim“ usled efekta „rulje“. Tako je i Skopas svog druga poslao da uči algebru i gramatiku sa ostalima, a on je ostao zaokupljen zbivanjima u prirodi.

Buka s početka poeme bila je kao ditiramska najava, a ova s kraja je vrhunac:

E con quel grido si mescea nell'eco
il lungo soffio della tua zampogna,
o Pan silvano; e percotea la fronte }
del sorridente bevitor di gioia,}
e del fanciullo che sedea tri blocchi
quale un pastore tra l'inerte gregge.
(Pascoli, 2010: 240, 117–122)

[I sa tim vicima mešao se u odjeku
dugi zvuk tvoje svirale,
o šumski Pane; e udarao je o čelo

nasmešenog pijača radosti,
i dečaka koji je sedeo među blokovima
poput pastira među nepomičnim stadom.]

Panova svirala otvara i zatvara poemu poput muzike u slavu prirode, a Skopas konačno dobija potvrdu svoje uloge pastira-umetnika, oformljenog zahvaljujući svom učitelju Silenu. Paskoli u svojim *Gozbenim poemama* uvek daje neku moralnu pouku, uglavnom implicitnu, te svi likovi imaju edukativnu ulogu, pa samim tim i naš Silen, sada okarakterisan ne samo kao Dionisov učitelj već i kao vodič začuđenog dečaka. Ideja dečaka koji zadivljeno posmatra prirodu gledajući je svojim očima neiskvarenim prethodnim iskustvom svojstvenim odraslima proteže se još od Paskolijevog dela (*Dečacić*) čija su prva poglavlja počela da se pojavljuju 1897. u časopisu *Il Marzocco*.

Jasno je da Paskoli daje svoju priču o mitološkim likovima. Ide dalje od mita, dalje od izvorne priče. *Gozbene poeme* su arheologija mita. Stoga i ne čudi što u svojoj poemi prikazuje Silenovo plemenito lice. On jeste oličenje slavljenja spontane i razuzdane prirode, ali njegova slika data ovde svakako nam ne priziva u sećanje ostarelog, izuzetno ružnog satira, čopavog nosa, opuštene donje usne i otromboljenog stomaka dok se sav pijan i oklembesjen jedva pridržava na magarcu (v. Grimal, 2007: 567–568). Paskolijev stari Silen pre nas podseća na činjenicu da mu je pripisivana velika mudrost kojom je bio zaintrigan i kralj Mida, koji ga je zbog nje i zarobio. Insistiranje na zvuku svirale njegovog oca Pana ukazuje na to i da je imao dara da razume muziku, tačnije, ritam dionizijskog ditiramba, što je tradicionalno poznato iz priče o Marsiji i Apolonu (upravo odnos Marsija-Apolon jednak je antagonizmu dionizijski ditiramb-apolonska muzika).

Paskoli je Silenu vratio njegovo dostojanstvo koje se pomalo zagubilo na putu tradicionalnih i savremenih obrada mitova pod čijim je uticajem završio kao pijani i razuzdani polučovek – polujarar opsednut nimfama. Vratio mu je snagu velikog mudraca, učitelja i zastupnika prirodne spontanosti i uverljivo ga je krunisao kao otkrovitelja umetnosti.

Literatura

Grimal 2007: P. Grimal, *Mitologia*, Milano: Garzanti.

Pascoli 2010: G. Pascoli, *Poemi conviviali*, a cura di M. Belponer, Milano: BUR Rizzoli.

Plinius, 1984: S. G. Plinius, *Plinii Naturalis historia*, Pisa: Giardini.

GIOVANNI PASCOLI, SILENO, RIVELAZIONE DELL' ARTE

Riassunto

Pascoli nel suo poema *Sileno* ci incoraggia a cercare dei significati molto più profondi e pensati rispetto a quello che la tradizione ci offre. La figura mitologica dell'essere ritenuto non troppo dignitoso qui si mostra in una luce sorprendente – è lui che rivela a Scopas, il futuro grande scultore, i segreti dell'arte scultorea, una delle più antiche di tutta la storia dell'umanità. In un ritmo dionisiaco esibisce la sua quasi dimenticata saggezza e assume il ruolo del maestro e della guida. Scopas, invece, incarna l'ingenuità, così tipica del fanciullino, quello che con gli occhi stupiti osserva il mondo e la natura circostanti. È aperto ai primi insegnamenti artistici e la sua curiosità viene premiata con le prime rivelazione di alcuni capolavori. Tutta la natura ci partecipa nell'atmosfera notturna e contemplativa, generosa nei confronti degli spiriti svegli. Pascoli offre una nuova chiave di lettura dei miti e la possibilità di allargare i contesti stabiliti.

Parole chiave: Sileno, rivelazione dell'arte, saggio, maestro, dionisiaco, simbolico

Danijela M. Janjić

Биљана Ђ. ЂОРИЋ ФРАНЦУСКИ¹*Београд***САТИРА НА ИНДИЈСКИ НАЧИН²**

У овом раду је после краћег увода о сатири приказан развој индијске сатиричке књижевности. Иако сатира у европској књижевности и као жанр и као књижевни поступак цвета још од античког доба, то није случај и са литерарном сценом Индијског потконтинента. Упркос томе што су политичка збивања у бившој британској колонији Раџ била изузетно повољна подлога за процват сатиричног приказивања стварности, оваква критика колонијалне епохе јавиће се у индијској књижевности веома касно. Међу зачетницима индијске сатиричке књижевности можемо издвојити највећег писца на хинди језику Премчанда који је још почетком двадесетог века сатиру усвојио као основу свог проседа, те ће у овом раду бити анализирани одабрани примери из његових дела.

Кључне речи: индијска књижевност, роман, приповетка, сатира, Мунши Премчанд

„ако је однос ума према телу један према десет,
онда што је дебљи човек то је већи његов интелект”
(Мунши Премчанд)

Увод

У књижевности, као и уметности уопште, хумор у својим разноврсним видовима заузима веома важно место јер нема само уметнички и естетски, већ и друштвено-психолошки ефекат (в. Илић 1980: 253). Један од видова у којима се хумор јавља у књижевности јесте сатира, која има изразито дидактичку сврху због тога што се ова уметничка творевина „подсмевља и руга негативним појавама у друштву, са циљем да такве негативне појаве онемогући, ублажи или искорени” (Илић 1980: 258). У сатиричким делима подсмеху су подвргнути „појединци, институције, карактерне људске особине, или било која комбинација ова три елемента” (Сакс 1971: 330). Али, не само да сатира подразумева подсмех који читаоцу доноси катарзу, него она има и значајну друштвену улогу пошто нападајући негативне појаве у друштву омогућава читаоцу да их препозна, схвати штету коју оне наносе појединцу и заједници, а понекад га и наведе на деловање против њих. Овакву сврху сатире показује и једна од усвојених дефиниција у којој се каже да је сатира „жанр у коме нека особа [...] напада једног или више појединаца, институција, или друштвених обичаја. У многим случајевима, сатира је усмерена ка разоткривању лудости некога ко се чврсто придржава одређених веровања” (Гибс и Колстон 2007: 585). Међутим, тај напад и разоткривање, чији је циљ да се направи разлика између исправног и погрешног, морају бити прецизно дозирани јер, како је сатира „веома сложена књижевна и уметничка појава” (Илић 1980: 258), довољно је да писац превагне на једну страну па да његово дело

¹ b.djoricfrancuski@fil.bg.ac.rs, bdjoric@sezampro.net

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

више не буде схваћено као сатира већ као критика или пак инвектива – вређање, то јест „директни напад, односно, отворена прозивка по имену” (в. Вустер 1971: 117–118).

Сатира се, према томе, „креће напред-назад, по елипси између два средишта сатиричког универзума: разоткривања лудости и критиковања порока” (Кларк 1946: 32), при чему се, како то Кларк запажа у поглављу своје књиге које носи наслов *Уметности сатирике и сатирички спектар* (*The Art of Satire and the Satiric Spectrum*, ибид. 31–49), такође креће између бинарних опозиција као што су: лако-мислено – озбиљно, тривијално – дидактично, сирово и брутално – префињено и елегантно, и тако даље. У сликању порока и цртању ликова сатиричар користи средства која Полард – надовезујући се на Кларкова запажања – назива ’низом оружја’ (в. Полард 1977: 66), а то су: „алегорија, фантазија, травестија, бурлеска, пародија, као и [...] сви тонови сатиричког спектра: хумор, подсмевање, иронија, сарказам, циничност, злоба и погрда” (Кларк 1946: 32). Смисао сатирике је, како то виспрено примећује Полард, да повреди онога према коме је уперена, „али, као и у борби с биком, стручност сатиричара не своди се само на његову способност да обави свој посао него укључује и вештину коју показује док га обавља” (Полард 1977: 66).

Поред тога што у књижевности постоји као засебан жанр, са јасно зацртаним конвенцијама, сатира се јавља и у оквиру других жанрова (уп. Полсон 1971: xv) као књижевни поступак, па у том смислу „често износи наизглед оштре контрасте како би показала апсурдност људских стремљења, али мане и неизвесности се појављују у самим контрастима. Контраст између истине и лажи коначно попушта пред опозицијом сумње и извесности” (Најт 2004: 31). С друге стране, неки критичари указују на чињеницу да је сатира као жанр европска традиција која није заступљена на другим континентима, па тако Американци, на пример, у својој књижевној традицији немају сатиру већ само ’не-сатирички хумор’ (в. Нокс 1971: 59), при чему се разлика између хумора и сатирике прави како у погледу обима и домета, тако и у вези са сврхом, јер је сатира друштвено ангажована, што није увек случај са хумором: „Сатира такође обухвата много шири спектар [од хумора], њен је задатак да шиба истрајне и упорне лудости људских бића” (ибид. 61). Односно, како би то рекао Фрај, хумор је само један од два елемента сатирике – од којих је први „духовитост или хумор заснован на фантазији или осећају за гротескно или апсурдно, а други је предмет напада” (Фрај 1957: 224).

Историјат сатирике у индијској књижевности

У складу са већ изнетим мишљењем које аргументује Нокс, није зачуђујућа појава да, иако сатира у европској књижевности и као жанр и као књижевни поступак цвета још од античког доба (уп. нпр. Најт 2004: 2 или Поповић 2007: 650), то није случај и са литерарном сценом Индијског потконтинента. Мада се у класичној индијској књижевности писаној на санскрту (познатој под називом *Sandesa Kāvya*) спорадично јављају „хумор и сатира раштркани по различитим литерарним облицима” (Росела 2009: 117), сатира као жанр никада није прихваћена у индијској књижевности као што се то догодило широм Европе, а као поступак је измешана са пародијом, хумором и сарказмом (в. ибид. 119). У доба те древне индијске књижевности сатира је била усмерена првенствено против јогина, аскета и осталих светачких ликова, као и на рачун ’катастрофалних

краљева⁴ (в. Вордер 1971: 132), а њена сврха није била да забави и насмеје публику, већ да „исправи пороке и цензурише порочност и лудост” (Росела 2009: 118).

У каснијим периодима индијске књижевности на разним језицима³ повремено се јављају дела или писци који се могу сврстати у сатиричку књижевност, међутим такве појаве су изоловане све до деветнаестог века. Упркос томе што су политичка збивања у бившој британској колонији која је обухватала већи део Индијског потконтинента, у почетку названој Британска Индија (*British India*) а касније Раџ (*British Raj*), била изузетно повољна подлога за процват сатиричног приказивања стварности, оваква критика колонијалне епохе јавиће се у индијској књижевности веома касно. У другој половини деветнаестог века неколицина индијских писаца у разним деловима земље служи се сатиром ради изражавања друштвено-политичког протеста у својим делима. Тада, на пример, у литерарном стваралаштву на хинди језику наступа период назван Баратенду доба (*Bharatendu age*, 1850–1900), током кога „књижевност постаје средство друштвеног освешћења а сатира у томе служи као оруђе” (Лал 2001: 3844). У књижевности на урду језику поједини писци још у осамнаестом веку стварају дела која се могу сврстати у жанр сатире, али су то појединачне појаве такође све до друге половине деветнаестог века (ибид. 3860). Међу најранијим индијским сатиричарима најчувенији је писац Факир Мохан Сенапати (*Fakir Mohan Senapati*, 1843–1918), који је стварао на језику орија⁴ и кога сматрају оцем модерне прозе и мајстором модерне сатире у књижевном стваралаштву на том језику (ибид. 3853). За овог писца магична критика с правом тврди да, „Иако није написао ништа што би се могло сврстати у жанр [сатире], сатира представља нераздвојиви елемент већине његових дела” (ибид.). Нарочито је значајан његов роман *Два и њо хекџара земље*⁵ (*Chha Mana Atha Guntha*) објављен крајем века, који је препознат као „сатирична критика колонијализма деветнаестог века” превасходно уперена против похлепе појединаца и свеопште корупције (Анђарија 2006: 4795).

Што се тиче индоенглеске литерарне сцене, чак ни зачетници индијске модерне књижевности – чувени трио који чине Раџа Рао (*Raja Rao*), Мулк Раџ Ананд (*Mulk Raj Anand*) и Рашипурам Кришнасвами Нарајан (*R.K. Narayan*) – мада у својим делима приказују кризу моралних вредности и корумпираност индијског друштва, не користе средства којима се сатиричари служе у својој критици политичког поретка и вредносних конвенција. Стога им је често замерамо да њихови романи и приповетке нису довољно друштвено ангажована дела, у складу са историјским тренутком у коме су живели и стварали. Тек ће много касније, након стицања независности а нарочито крајем двадесетог века, аутори попут Салмана Рушдија (*Salman Rushdie*), Арундати Рој (*Arundathi Roy*), Аравинда Адиге (*Aravind Adiga*) и других који пишу на енглеском, или оних који стварају на неком од многобројних индијских језика, као што је то Шрилал Шукла (*Shrilal Shukla*) који пише на хиндију, своја дела посветити сатиричној критици друштвених, економских, политичких и религиозних прилика у Индији.

3 У Индији се званично говори преко хиљаду и пет стотина (тачније 1576) различитих језика.

4 Орија (на енглеском *Oriya* или *Odia*) је већински језик у индијској држави Одиса (*Odisha*), којим говори око 33 милиона становника.

5 Наслов овог дела је тешко превести јер је *Guntha* индијска мера за површину њива и земље, која се значајно разликује од мера у другим језицима. У енглеском преводу наслов гласи *Six Acres and a Third*, што би дословно на српском било *Шести јушара земље и трећина*, па је из стилских разлога та површина прерачуната у хектаре, иако би културолошки реч јутро овде била примеренија (прим. ауторке овог рада).

Сатира у Премчандовим делима

Тим вредније и значајније свакако је стваралаштво највећег писца на хинди језику, Муншија Премчанда (*Munshi Premchand*⁶ 1880–1936), који је још почетком двадесетог века сатиру усвојио као основу свог проседеа и можемо га сматрати зачетником индијске сатиричке књижевности, а свакако и њеним најзначајнијим представником све до данас. У време када се Премчанд појављује на индијској литерарној сцени већина књижевних дела у тој земљи, на било ком од тада заступљених језика, спада или у религијске текстове или у фантастику. Почевши да пише прво на језику урду, па затим на хиндију, овај билингвални писац уноси у индијску књижевност реализам, а самим тим и модернизам. И не само то, већ се у сваком његовом делу може наћи порука и поука, јер она садрже критику савременог друштва уопште, као и појединачних појава и особа у њему.

Можда је управо тежак живот овог писца допринео томе да он посвети „све своје снаге стварању истинитих дела о животу свога народа. Он је дубоко пагио због невоља и беде које је Индији донело колонијално ропство, и у својим делима протествовао је против угњетача” (Н.Г. 1960: 149). Као што знамо, смисао сатире је да на подругљив и критички начин прикаже друштвено-политичке и моралне прилике, те стога она „од читаоца захтева добро познавање политичких и друштвених чињеница на које писац алудира, па њено разумевање обавезује на свест о контексту. С друге стране, ма колико се користила поступцима који замагљују јасно препознавање приказаног, сатира је често била предмет цензуре и забране” (Поповић 2007: 650–651). Ово је управо био случај са Премчандовим делима, јер то што је он при критиковању колонизатора избегавао да своју сатиру упери експлицитно против Британаца није заварало цензуру па је његова прва збирка приповедака забрањена 1909. године (в. Рубин 1988: 7).

Премчанд је у својим делима неумољиво и подругљиво критиковао, разобличавао и исмевао не само мане појединаца него и недостатке читавог друштва. Његовог духовитог подсмехивања – поред британских колонизатора – нису били поштеђени ни домаћи политичари, богаташи, чиновници, велепоседници и зеленаши, али ни капиталистички дух и друштвене конвенције и обичаји у целини: „Писац је у својим причама и романима дизао глас и против индских богаташа, против поседника који су угњетавали и пљачкали сељаке, против зеленаша који су непошtedно искоришћавали сиромаше, уопште против сваког насиља и неправде.” (Н.Г. 1960: 149)

Мунши Премчанд је псеудоним писца који је рођен под именом Данпат Рај (*Dhanpat Rai*) у једном селу близу чувеног хиндуистичког светилишта Бенареса (*Varanasi*). Иако је његова породица била скромних примања, он потиче из касте Кајашта (*Kayasthas*), чији су припадници чувени по високом образовању јер је њихова традиционална улога још од средњег века, па преко Могулског Царства и британског Раџа, била да воде администрацију и имају улогу саветника владајућих личности. Тако је и Премчанд стекао изузетно добро образовање, нарочито што се тиче персијске књижевности и писмености на језику урду, па је једно време радио као наставник у школи. Међутим, пошто је то била државна служба, под утицајем позива Махатме Гандија на тихи бојкот власти и ненасилни

6 Подједнако су заступљена два начина писања овог имена: *Premchand* и *Prem Chand*, те се и на српском оно понекад транскрибује као Премчанд а понекад као Прем Чанд, па се чак у библиографским јединицама погрешно виђа Чанд наведено као презиме а Прем као име овог писца.

протест против колонизатора (*Satyagraha*) 1921. године поднео је оставку на то место (в. Рубин 1988: 9). Премчанд је касније радио као уредник, издавач и критичар, а одиграо је важну улогу и у покрету за промовисање хиндустанског језика као званичног и националног средства споразумевања у овој огромној земљи у којој се говори изузетно велики број језика. С тим у вези, оно што је са литерарног аспекта чудно и занимљиво у случају овог значајног индијског писца јесте чињеница да он, иако је почео да пише на језику урду, који му је био матерњи, негде око 1916. године почиње да ствара на језику хинди, сматрајући да ће тако имати ширу публику⁷ (в. Рубин 1988: 7–8). Међутим, Премчанд је наставио да пише **и** на језику урду, а такође је (као Самјуел Бекет) надгледао све преводе својих приповедака и романа са једног на други језик, или их чак сâм преводио, док се у неким случајевима њихове варијанте на та два језика битно разликују (в. Рубин 1988: 8).

А тих приповедака и романа има толико да је тешко поверовати да је могао да их створи један једини писац, и то прилично болешљив од ране младости: три стотине приповедака, неколико стотина есеја, четрнаест романа и још велики број сценарија, драма и писама. Премчанда иначе сматрају зачетником модерне прозе и реализма у књижевности Индијског потконтинента, која се пре њега углавном сводила на дела чије су теме биле фантастичне, романтичне и алегоричке. Овај писац, који је са индијске књижевности „очистио паучину романтике и сањарења и показао како су човеку много ближе теме које говоре о његовом социјалном статусу и сиромасима из свих класа” (Братић 1987: XL), те у њу увео националистичку и соцреалистичку тематику, такође је био „и главни борац против старог схватања морала” (Братић 1987: XXII). Његови узорци у европској књижевности били су Толстој, Чехов, Дикенс и Мопасан, а познат је и под надимком ’Горки Индије’ (в. Крипалани 1985: 73).

Премчандов стил је веома једноставан и рељефан, ликови су пластични а дешавања реалистична, било да се ради о његовој омиљеној средини – сеоском животу, или о делима о урбаном, интелектуалном и еманципованом окружењу присутном у каснијем периоду његовог стваралаштва. У готово сваком свом делу Премчанд говори о мукама индијских народних маса, угњетаваног народа који је под притиском колонизатора са једне стране, индијских богаташа из виших касти са друге, а такође – са свих страна – и застарелих традиција и обичаја којима дан-данас робује већи део индијског становништва. То је и примећено у матичној критици: „Писци су у Премчандово време морали да се боре на три фронта – против тираније друштвеног зла, страхоте владавине колонизатора и експлоатације слабијих делова друштва. Премчанд се херојски борио на свим тим фронтима” (Лал 2001: 3927). Реалистичним средствима Премчанд приказује разноврсне појаве које у индијском друштву завређују осуду, као и ликове који су некада ограничени на територију индијског села, некада су приказани као представници просечног индијског становника, а неретко се могу схватити и у много ширем контексту, пошто појаве и ликове које Премчанд извргава руглу можемо да пронађемо и у нама много ближем окружењу од Индије.

У својим раним делима Премчанд оштрицу своје сатире углавном упире против нехуманости и округлости живота необразованих индијских сељака,

7 Хинди је један од два званична језика у Индији и њиме говори око 400 милиона становника у поређењу са ’само’ педесетак милиона становника који говоре урду (један од два званична језика у Пакистану, док је и у Пакистану и у Индији енглески такође службени језик).

док ће се касније на мети његове конструктивне критике наћи и проблеми ширег слоја Индијаца, као што су то они са којима су се почетком двадесетог века суочавали интелектуалци, образоване жене или припадници нижих касти. Наравно, осуда британског угњетавања, као и са друге стране критиковање сународника који ради својих личних интереса стају на страну окупатора уместо да се придруже покрету за ослобођење, остаће до краја Премчандова омиљена тема. Његова дела су потврда чињенице да „сатира цвета у кризним временима или у епохама које обилују политичким борбама” (Поповић 2007: 650).

Па ипак, иако неки критичари указују на утицај Махатме Гандија на Премчанда и већину његових савременика (Крипалани 1985: 70–72), а са друге стране, овај писац и сâм у својим делима нескривено исказује симпатије према Гандијевом ненасилном протесту, у Премчандовим приповеткама често наилазимо и на отворену осуду средстава којима се чланови Конгресне партије служе у борби против колонизатора и оних који га подржавају. Тако, на пример, у приповеци „Ситан трик” (Премчанд 1988: 146–152) Премчанд приказује лукавство једног трговца који је суочен са банкротством пошто није хтео да потпише наређење комитета Конгресне партије да неће трговати енглеском тканином, па му чланови ове партије три месеца сваког дана од раног јутра до касно увече протестују пред радњом и тако терају потенцијалне муштерије. Претње, увреде, па чак ни хици који су полицајци испаливали и батине којима су их повремено чистили нису могли да отерају ове добровољце који су се борили за спас производње домаћих тканина, односно, против енглеског штофа⁸ али и владавине. Тек када је лукави трговац наводно стао на њихову страну, а у ствари потплатио полицајце, уз саркастичну изјаву – као да то раније није знао: „Данас сам увидео како се брутално ови људи понашају према добровољцима” (ибид. 149), представници Конгресне партије наивно су помислили да су га придобили за своје циљеве и прекинули су протест. Слично звучи и иронична осуда штрајка глађу у приповеци „Морална победа” (ибид. 124–137), кад су на тај корак били приморани државни службеници, на шта присталице Конгресне партије изјављују да је то ’малтретирање народа’ (ибид. 129), иако су управо они ти који су увели ову врсту мирног протеста. У ове две приповетке очигледна је ’тенденциозност’ сатире као литерарног поступка којим се „јасно исказује ауторов идеолошки став, који је обавезно критички настројен према друштвеном и политичком поретку, обичајима и наравима свакодневице, моралним и вредносним конвенцијама и сличном” (Поповић 2007: 650).

Премчанд у својим делима док слика ’настрану стварност’ савремене Индије користи готово сва средства и поступке којима се служи сатира: „карикатуру, гротеску, иронију, сарказам, хиперболу, алегорију, пародију, алузију и сл.” (ибид.) како би шибао негативне појаве у индијском друштву које су често и данас у њему присутне, а на неким местима се могу читати и као универзално зло: од алегорије у приповеци „Морална победа”, преко fine ироније у припове-

8 Енглеске тканине су овде употребљене као симбол и метафора за власт колонизатора јер је веома важан део Гандијевог тихог протеста било бојкотовање иностране робе – а нарочито текстила произведеног у Енглеској, па се он залагао за то да сваки становник Индије, био богат или сиромашан, жена или мушкарац, сâм свакога дана тка и подмирује своје личне потребе што се тиче тканина домаћим платном названим кади (*khadi*). Зато се у средишту индијске заставе и даље налази традиционални коловрат, као симбол покушаја производње сопствених тканина, мада многи сматрају да тај плави круг са 24 цртице у ствари представља чакру.

ткама „Спасење” и „Опијеност”, патетичности приповетке „Мој старији брат”, па све до гротескне комичности у приповеци „Покров”.

Већ у насловима неких приповедака и у именима ликова Премчанд примењује свој смисао за сатирично, па тако на пример у приповеци „Такуров бунар” (Премчанд 1988: 83–86) главну јунакињу, чији муж у грозници умире од жеђи јер припадници најниже касте не смеју да користе воду из сеоског бунара, писац иронично крсти Ганги, што одмах призива шум свете реке Ганг, појачан њеним очајничким мислима: „За људе као што је она није било бунара у селу” (ибид. 83). Слично томе, јунак приповетке „Спасење” (ибид. 241–249) зове се Дуки, што значи ’гужан, сетан’ – иако се таква имена често дају деци по селима како би се одвратила завист злих духова, у овом случају се ради о иронији јер је Дуки припадник касте недодирљивих те му нико не би завидео, па чак ни зли духови. Овакав пример налазимо и у причи „Цена млека” (ибид. 223–232), у којој име главног јунака – Мангал значи ’срећан, рођен под срећном звездом’ али се у ствари ради о једном чистачу улица, а то је подкаста која је међу најнижима у оквиру касте недодирљивих, о чијем ужасно тешком животу сведочи и ова Премчандова приповетка из које је очигледно да припадник те најниже касте никако не може бити срећан.

Карикатура као средство које користи сатира најизраженија је у циклусу приповедака о свештенику Мотераму Шастрију, од којих је једна послужила као подлога за изузетно популарни мјузикл *Pandit Moteram Shastri ka Satyagraha*. Већ у опису овог Брамина, који важи за угледну и побожну личност у Бенаресу, а у ствари је грамзиви прождрљивац, Премчанд у приповеци „Морална победа” помало гротескно, угледавши се на Раблеов поступак приказивања карикатура ликовова повезивањем њихових спољашњих и унутрашњих мана, наизглед озбиљно тврди да: „ако је однос ума према телу један према десет, онда што је дебла човек то је већи његов интелект” (ибид. 127). Комични ефекат у приказивању Мотерама Шастрија Премчанд на крају приповетке доводи до пародије, када описује овог свештеника који се обавезао на штрајк глађу како већ на крају првог дана гладовања посустаје те „прождире слаткише са посвећеним заносом неког светог човека у трансу” (ибид. 137).

Хиперболу налазимо у приповеци „Писац” (ибид. 157–167), када непознати индијски писац Правин, чија дела нико не жели да објави, изјављује да Индији нису потребни енглески песници јер у тој области Запад може много тога да научи од Индије. Разлог за такав став Премчанд сатирично објашњава мишљењем овог писца који афектирано велича свој значај а умањује вредност књижевности колонизатора: „Правин је сматрао да он лично ништа мање не вреди од Бајрона, Шелија и осталих. Они су енглески песници, њихов језик, стил, теме и значај, све је то у складу са енглеским укусом. Он није помишљао да преводи њихова дела ништа више него што би они помишљали да преводје његова.” (ибид. 164)

Неравноправност полова и опстајање заосталих традиција у овом мислу, а нарочито обичаја уговореног брака увреженог у индијску културу, такође су предмет Премчандовог исмевања, као у приповеци „Кукавица” (ибид. 168–177), када младић жели да се ожени вољеном девојком али одустаје пред очевим притиском, док она уништава живот своје породице храбро родитељима саопштивши одлуку да ступи у брак из љубави, да би потом, пошто је младић неверио, сама себи одузела живот. Иронијом су прожети и редови приче „Непоправљиви случај” (ибид. 87–96), у којој је пишчев циљ да осуди неискорењиву тежњу Индијаца да имају мушко дете, при чему се ћерке ниподаштавају јер су

оне велико оптерећење за родитеље, који морају да прибаве средства за њихов мираз. Та приповетка започиње изјавом: „Неки мушкарци љуте се на своје супруге због тога што рађају једну ћерку за другом али никада сина” (ибид. 87). Иако је супруг у овој причи образован човек, то њега и његову породицу није спречило да малтретирају његову јадну супругу која је родила већ четири ћерке па смишља лукавство да убеди породицу свог супруга да ће наредна беба бити син јер јој је у томе наводно помогао један свети човек. Мада се однос мужевљеве породице према трудници битно мења и она се претвара „из робиње у краљицу” (ибид. 94), свесна је да и даље за њих не представља људско биће већ само, како то Премчанд иронично каже: „животињу коју треба пунити сеном и водом како би дала што више млека” (ибид. 90). И најзад, у приповеци „Моћ клетве” (ибид. 33–43), грамзиви педесетогодишњи адвокат већ на одру своје супруге размишља о томе да се поново ожени јер: „Ко ће се сада носити са досадним повериоцима, ко ће их ућуткивати? Ко ће тако добро да води рачуна о свим његовим трансакцијама? Чији пискав глас може као стрела да пробије срца његових поверилаца? Нема надокнаде за овакав губитак” (ибид. 42), закључује Премчанд сатирично.

У свом последњем роману *Жртвовање краве* (*Godaan*,⁹ 1936) Премчанд уз помоћ протагонисте Хорија Рама (*Hori Ram*), који је постао симбол индијског сељака, извргава руглу савремено друштво на неколико нивоа. На мети његове сатире пре свега је експлоатација сељака од стране земљопоседника (*zamindars*), али и зеленаша који користе муку сиромашних да из њих исцеди оно мало што им је остало за голи живот пошто земљопоседницима исплате њихов део. Но, то није све, јер сељаке експлоатишу и припадници виших касти, као на пример брамински свештеник Датадин, а онедавно и богати индустријалци који у периоду преласка земље са феудалног система на индустријализацију грабе зараду на рачун здравља па понекад и живота сиромашних слојева. И најзад, као прави весник светлије будућности и зачетник модерне књижевности, Премчанд сатирично штаба застареде односе између мушкараца и жена, које су и даље израбљиване и подвргнуте суровом животу у уговореним браковима. Међутим, овај индијски писац усуђује се још почетком двадесетог века да у свом роману говори о осећањима између два пола, браку из љубави и заједници склопљеној између припадника различитих касти – што је све у то доба било незамисливо.

Као и у приповеци „Морална победа”, и у овом роману на удару Премчандове сатире нашао се још један лицемерни и похотни свештеник, што је професија изузетно погодна за осуду јер су они који се баве тим позивом управо посвећени животу у коме не би требало да буде таквих негативних појава, те сатира захваљујући тој чињеници добија додатну снагу и упечатљивост (уп. Полард 1977: 12). Овај свештеник је уз то и ожењен, али то му ништа не смета да покуша да напаствује млекареву ћерку Џунију, која му одговара: „Јеси ли то научио у светим књигама? Да нападаш беспомоћне девојке закључавајући их у својој соби. Чему ти служи та сандалова маст¹⁰ на челу – да покаже светост или да сакријеш нитко-влук?” (Прем Чанд 1960: 35) Слично томе, син већ поменутог браминског свеш-

9 Годан (*Godaan* или *Gau Daan*) је древни индијски обичај када се свештенику поклати крава ради заштите од несреће. Код нас је овај роман објављен под насловом *Годан*, али је сасвим исправно примењен поступак експлицитације, па је у фусноти одмах иза насловне стране објашњено значење те речи на хиндију која је сигурно непозната већем делу циљног читалаштва (в. Прем Чанд 1960: 4).

10 У хиндуизму се специјална мешавина сандаловине, шафрана и још неких састојака са водом наноси на чело како би се показала чистота душе, па је то обичај углавном код свештеника.

теника Датадина живи у грешној заједници, али редовно маже сандаловину на чело и обавља свете ритуале, те му је све опроштено. Но, када Хоријев син почини сличан грех, заједница их кажњава јер, како Премчанд то иронично констатије: „друштво суди богатима и сиромашнима по различитим моралним законима” (ибид. 85). Из ове реченице се види да су богаташи такође друштвена група ка којој је усмерена Премчандова сатира, па тако господин Мехта, универзитетски професор филозофије, напада Раи Сахиба, који као земљопоседник угњетава сељаке а тврди да им жели добро, пребацујући му овако: „Не марим много за оне који говоре као комунисти а живе као принчеви” (ибид. 39). Међутим, на крају романа писац ће помало резигнирано морати да закључи да је друштвено-политичка ситуација у Индији и даље пуна неправди, те да „Закон држи страну богатима” (ибид. 181).

Односи међу половима, као и присуство колонизатора, такође су често на мети Премчандових оштрих стрела у овом роману. Захваљујући изузетно изоштrenom Премчандовом смислу за суптилну сатиру, читалац са Запада се можда и изненади када Хоријев син закључује да „ипак жену треба понекад истући. То је једини начин да је држиш у власти” (ибид. 96). Али, писац касније отворено открива свој став према оваквим појавама у још увек веома заосталом и патријархалном друштву Индије, уз нескривену критику припадника 'јачег' пола, када упозорава читаоца да су „мушкарци [...] нестрпљива и груба створења” (ибид. 244). Што се тиче односа према колонизатору, као и у приповеци „Ситан трик” Премчанд отворено осуђује оне лицемерне трговце који наизглед подржавају Гандијеву борбу за ослобођење, а у ствари 'испод жита' сарађују са Енглезима тако што оглашавају и продају њихову робу у потаји. Тај његов став изражава богати земљопоседник Раи Сахиб када се подсмева Онкарнату, власнику новина: „Ако ви можете гласно да будете за покрете против стране робе а да тихо примате огласе стране робе и лекова, зашто бих ја био тако побожан у питању примања глобе од својих закупаца?” (ибид. 124) Врхунац сарказма усмереног ка Енглезима Премчанд је ипак достигао овим заједљивим подсмевањем на рачун новокомпонованих индијских богаташа који цене туђе више него своје, па чак и када то туђе припада колонизатору: „Господин Каул је имао три кћери и хтео је да их школује у Енглеској. Као и сваки скоројевић, веровао је да енглеско школовање може човека потпуно да измени; можда енглеска клима игра ту неку улогу; вероватно она изоштрава интелигенцију” (ибид. 110).

Закључак

Сврха овог рада није била само да прикаже сатирични проседе у Премчандовим делима већ и да, макар делимично, одговори на питање које се само по себи поставило још у његовом уводном делу, када је наглашен значај сатире у европској, али не и индијској књижевности, а то је: зашто у индијској литерарној традицији не постоји сатира као жанр већ су хумор и сатира измешани (в. Лал 2001: 3854)?

После детаљне анализе корпуса можемо закључити да се веома важан елемент одговора на ово питање свакако крије у различитости сензибилитета на Истоку и Западу – будући да се хумор „у Индији првенствено мора посматрати као естетска емоција или облик лепоте” (Росела 2009: 124), као и у постојању различитих механизма који на ове две стране света покрећу смех: „знатни део индијског хумора сличан је западњачком хумору – али чему се Индијци смеју:

они се смеју неподударањима која постоје између онога што подразумевају *sva-dharma* и *sāmānya-dharma*.¹¹ Е па, ту се сатира улива у хумор и обратно” (ибид. 127–128).

Што се тиче дијахронијског појављивања сатире као литерарног жанра, оно је такође сигурно претрпело утицај неједнаког културно-историјског развоја оријенталних и окциденталних друштава у којима се разликује степен поштовања према онима изнад, било да се ради о особама, групама или институцијама, што најбоље показује следеће мишљење: „Сама основа сатире је недостатак поштовања, критички став према људима и постојећим институцијама. У данима када је преовлађивао дух поштовања – па чак и покорности – према краљу и припадницима аристократског staleжа [...] у књижевности није могло да буде баш много сатире” (Лал 2001: 3856). Овај закључак поткрепљује и став професора психологије на државном универзитету Флориде, Роја Баумајстера, који скреће пажњу на „културолошке различитости у размишљању” (Баумајстер 2005: 174) између источњачких и западњачких култура, имајући у виду чињеницу да људи на Истоку (у Азији) размишљају холистички, а они на Западу (Европа и Северна Америка) аналитички. Другим речима, док се на Западу људи посматрају као засебне и самодовољне јединице, у источњачким културама увек се узима у обзир целина и контекст, што Баумајстер образлаже развојем западњачких култура под утицајем старе Грчке, у којој су се још у древна времена ценили индивидуалност и демократија, а источњачких под утицајем кинеске цивилизације, у којој су много важнији били међусобна зависност појединаца и њихово колективно деловање (ибид. 175). Сходно томе, на Истоку се „наизглед супротстављени ентитети посматрају као део целине и улажу се напори да се пронађе „средњи пут” како би се избегао сукоб тако што би се на обе стране пронашло оно што ваља” (ибид. 176), што сатиру у источњачкој цивилизацији чини неоправданом и непотребном.

Али, најзначајнији чинилац који је довео, с једне стране, до одсуства традиције сатире као жанра а и, с друге стране, до њеног ретког појављивања као литерарног поступка у индијској књижевности свакако је чињеница да су по свом религијском и друштвеном устројству становници ове земље помирили са судбином и мисле да треба да трпе оно што им она доноси без великог роптања и указивања на неправде. Потврду за ово налазимо и у речима писца чије су дела анализирана у овом раду, када главни јунак романа *Жрџивовање краве* Хори објашњава свом сину због чега није сврсисходно побунити се у било ком облику против судбине: „Бог је тај који ствара *богаће* и *сиромашне*.¹² Човек долази до богатства после много испаштања. То је плод дела нашег прошлог живота. Ми нисмо ништа посејали и зато немамо шта да жањемо” (Прем Чанд 1960: 17). Чак је и млекар који није сиромашан погнуо главу па Хорију који му каже: „Али и ми смо људи као и они.” – одговара: „Тако ти мислиш. Човек није човек без богат-

11 Док је у хиндуизму *sva-dharma* скуп дужности појединца, *sāmānya-dharma* представља универзални закон – односно, уопштене дужности свих људи (прим. ауторке овог рада).

12 Курзивом је обележена фраза за коју је преводилац романа сасвим исправно извршио доместификацију, односно одомаћивање, при преводу ове реченице која на енглеском гласи: “It’s God who creates the high and the low.” (Премчанд 1986: 18) Овде писац мисли на више и ниже касте индијског друштва, те српски читалац вероватно не би разумео дословни превод који би гласио: „Бог је тај који ствара више и ниже [касте].” јер се ради о културолошки специфичним појмовима (*culture specific items*) везаним за изворну културу који у циљној култури не постоје (прим. ауторке овог рада).

ства, моћи и образовања. Ми нисмо ништа бољи него волови, рођени за јарам” (ибид. 19).

Сви ови разлози допринели су каснијем и не толико честом појављивању сатиричких дела у индијској књижевности када се она упореди са стањем ствари у књижевностима европских земаља, али управо због тога ретки бисери попут Премчандових дела заслужују пажљивију и детаљнију анализу јер је њихов утицај на индијско јавно мњење у то осетљиво доба политичких и друштвених превирања на Индијском потконтиненту свакако био велики и веома значајан.

Литература

- Анђарија 2006: Ulka Anjaria, Satire, Literary Realism, and the Indian State: Six Acres and a Third and Raag Darbari. *Economic and Political Weekly* 41.46, 4795–4800.
- Баумајстер 2005: Roy F. Baumeister, *The Cultural Animal: Human Nature, Meaning, and Social Life*. Oxford: Oxford University Press.
- Братић 1987: Радослав Братић, Осамљен се крећи као носорог – Индија као загонетка (Предговор), у: *Анџологија крајке приче Индије*. Крушевац: Багдала, V–L.
- Вордер 1971: A.K. Warder, *Indian Kāvya Literature*, vol. I, *Literary Criticism*. Delhi: Motilal Banarsidass.
- Вустер 1971: David Worcester, From the Art of Satire, in: Paulson, Ronald (ed.). *Satire: Modern Essays in Criticism*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 115–134.
- Гибс и Колстон 2007: Raymond W. Gibbs, Jr. and Herbert L. Colston, The Future of Irony Studies, in: Raymond W. Gibbs, Jr. (Ed), *Irony in Language and Thought: A Cognitive Science Reader*. Santa Cruz: University of California, 581–593.
- Илић 1980: Милош Илић, *Социологија културе и уметности*. Београд: Научна књига.
- Кларк 1946: Arthur Melville Clark, *Studies in Literary Modes*. Edinburgh: Oliver and Boyd.
- Крипалани 1985: Krishna Kripalani, *Literature of Modern India*. New Delhi: National Book Trust, 1985.
- Лал 2001: Mohan Lal (ed.). *Encyclopaedia of Indian Literature: Sasay to Zorgot* (Volume 5). New Delhi: Sahitya Akademi.
- Најт 2004: Charles A.Knight, *The Literature of Satire*. Cambridge & New York: Cambridge University Press.
- Н.Г. 1960: Н.Г., Белешка о писцу и књизи, у: Мунши Прем Чанд, *Годан*, превела Зора Миндеровић. Београд: Космос, 147–151.
- Нокс 1971: Ronald A. Knox, On Humour and Satire, in: Paulson, Ronald (ed.). *Satire: Modern Essays in Criticism*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 52–65.
- Полард 1977: Arthur Pollard, *Satire*. London: Methuen & Co Ltd.
- Полсон 1971: Ronald Paulson, Introduction, in: Paulson, Ronald (ed.). *Satire: Modern Essays in Criticism*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, Inc., ix–xv.
- Поповић 2007: Тања Поповић. *Речник књижевних шермина*. Београд: Логос Арт.
- Прем Чанд 1960: Мунши Прем Чанд, *Годан*, превела Зора Миндеровић. Београд: Космос.
- Премчанд 1986: Premchand, *Godan: A Novel of Peasant India*. Translated by Jai Ratan and P. Lal. Bombay: Jaico Publishing House.
- Премчанд 1988: Premchand, *Deliverance and Other Stories*. Translated from the Hindi by David Rubin. New Delhi: Penguin Books.
- Росела 2009: Daniela Rossella, Satire, Wit and Humour on Kings and Ascetics in *Kāvya Literature*. “He who laughs last, laughs best”, in: Rossi, Paola M., Pieruccini, Cinzia (eds.). *Kings and*

Ascetics in Indian Classical Literature (International Seminar, 21–22 September 2007: Proceedings). Milano: Cisalpino – Istituti Editoriale Universitario, 117–133.

Рубин 1988: David Rubin, Introduction, in: Premchand, *Deliverance and Other Stories*. Translated from the Hindi by David Rubin. New Delhi: Penguin Books, 1988, 7–11.

Сакс 1971: Sheldon Sacks, From: Toward a Grammar of the Types of Fiction, in: Paulson, Ronald (ed.). *Satire: Modern Essays in Criticism*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 330–339.

Фрај 1957: Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

SATIRE IN INDIAN LITERATURE

Summary

“They grow fat who feed on others.”

Premchand

After an introductory part about satire both as a genre and as a literary procedure within other conventional forms of writing, the paper traces the history of satirical literature in India. Contrary to a long and copious tradition of the satirical genre in European literatures, and although the political situation in colonised India – that is, the British Raj, was a particularly adequate material for the development of satire in Indian literature, satirical works in this country were few and sporadic until the second half of the nineteenth century. That is why the oeuvre of Munshi Premchand, an Indian novelist and short story writer who published his works in Urdu and Hindi at the beginning of the twentieth century, is extremely important due to its satirical content. It is the purpose of this paper to analyse selected examples of Premchand’s satirical procedures, as well as explain why the growth of satire in India lagged as compared to the situation in the West.

Key words: Indian literature, novel, short story, satire, Munshi Premchand

Biljana Đ. Dorić Francuski

Никола М. БУБАЊА¹

Крађујевац

О НЕКИМ АСПЕКТИМА САТИРИЧНОГ У ТРИЛОГИЈИ БЕСНИАДАМ МАРГАРЕТ АТВУД: ЕКОЛОШКИ (НЕО) ЦИНИЗАМ²

У раду се анализирају неки елементи сатиричног у трилогији *БесниАдам*³ Маргарет Атвуд, у теоријско-методолошкој визури савременог „екокритичког предузећа“ са једне, и филозофијом „неоцинизма“ (Слотердијк) са друге стране. Синтезом читања неких екокритички релевантних елемената трилогије и популарног виђења античког цинизма, инхерентних екокритичких парадокса (конструисаност концепата, антропоцентричност деловања и мишљења) и Слотердијкових ставова о савременом друштву као циничном, долази се до закључка да сатира у овом контексту не може да рачуна на конкретан „ефекат“ или резултат, у смислу концепта ангажоване књижевности. Анализирани правци могућег превазилажења проблема (Слотердијков кинизам) такође се показују упитним са више позиција (феминизам, институционализованост и тиме анестетизираниост киничког од стране „културне индустрије“, кинизам као „функција“ шире схваћеног концепта културе цинизма). Најзад, отвара се питање могућег читања сатире уопште као инструментализованог, самоугасивог бунта у служби успостављене идеолошке матрице.

Кључне речи: цинизам, сатира, Маргарет Атвуд, Бесниадам

Увод

Орикс и Крејк (Oryx and Crake, 2003), Година поштоја (The Year of the Flood, 2009) и Бесниадам (MaddAddam, 2013) понекад се сматрају научно-фантастичним романима из постапокалиптичног поджанра, или са њима повезаним жанром дистопије (види Хауелз 2006: 161–175), али њихова ауторка се у неколико наврата противила овим етикетама (в. Атвуд 2004: 513–517).

Виндам Луис, а затим и Валентин Канингхам (уп. Канингхам 2007: 401) писали су да је двадесети век био време хонорарних сатиричара, романописаца који залазе у сатирично, али повремено и привремено, у смислу споредне нити или повремене екскурзије. Но и без улажења у анализе степена истинитости такве тврдње, као повод или изговор за археологију сатиричног у овим романима без обзира на жанровске етикете, може послужити Деридин (Дерида 1980: 206) „закон о закону жанра“ – да су жанровске границе неодбрањиве, те да им је кршење у природи: „закон закона жанра. То је управо принцип контаминације, закон нечистоће, паразитска економија ... један вид учествовања без припадања“ [“...the

1 nikola.bubanja@gmail.com

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

3 Оригинални наслов је *MaddAddam*, где су речи из наслова можда спојене како би се скренула пажња на чињеницу да је наслов палиндром (чита се исто и с десна на лево).

law of the law of genre. It is precisely a principle of contamination, a law of impurity, a parasitical economy... a sort of participation without belonging.”]

Сатира и екокритика

Иако се сатирична оштрица Атвудове окреће разним метама, један од њених, чини се, најочљивијих праваца је у некој врсти дослуха или макар преговора са оним што се већ и у уџбеницима назива екокритичким предузећем⁴ (уп. Бертенс 2008: 204).

Биофармацеутске корпорације, људско и политичко-идеолошко капиталистичко уништавање природних ресурса, неприродна первертираност исхране, медицинска окрутност према животињама – само су неке од ставки које су завределе сатиричну карикатуру Атвудове.

Међутим, намерно или не (не само из разлога који ће бити касније наведени, и не само зато што ауторка изгледа не може да прихвати епистемолошки реализам еколошке критике), централни наративни догађај – апокалипса планетарних размера – може се читати управо као сатира екокритичког предузећа, посебно оне његове фракције која се може назвати „дубоком екологијом“ (Бертенс 2008: 204).

Заступници фракције „дубоке екологије“, како наводи Бертенс (Бертенс 2008: 204) налазе

...праву аутентичност и чистоту само у нетакнутој дивљини и верују да се интереси не-људског живота на планети могу заштитити једино редукцијом људске популације. За њих је природа изнад људских бића.

[...find real authenticity and purity only in the virgin wilderness, and ... believe that the interests of non-human life on this planet can only be protected by a reduction of its human population.]

(Бертенс затим цитира Д. Х. Лоренсов роман: „нек човечанство премине – време му је“) [Let mankind pass away– time it did].

Глен, алијас Крејк (овај алијас је заправо име изумрле животињске врсте), сатирично хиперболисани пропонент дубоке екологије, истовремено испуњава логичну личну судбину еколошког активисте који је случајно и геније одгојен унутар корпорацијског кампуса у биотехнолошкој будућности.

Међутим, његова одлука и успешно спроведени пројекат уништења људске врсте и формирања новог, генетски побољшаног људског рода, није само карикатура: она сатирично разоткрива неке од инхерентних парадокса екокритике.

Ако се и пође од прихватања епистемолошког реализма, мора се прихватити и конструисаност наших концепата. Односно, како каже Бертенс (Бертенс 2008: 202):

Морамо прихватити да не знамо где се наша дискурзивна конструкција природе или дивљине завршава, а почиње сама природа. Према томе, није ли истина да ми увек служимо властитим интересима, а не интересима индиферентног стварног света, све и да желимо да заштитимо дивљину коју као такву идентификујемо? Одлука да оскврнемо природу је наша, баш као и одлука да је оставимо на миру.

4 Већ је, наравно, писано о књижевности Атвудове и популарним културним студијама природног окружења (видети Хенген 2006: 72–86).

We must accept that we do not know where our discursive construction of nature, or 'wilderness', ends and nature itself begins. Do we therefore not always serve our own interests, and not the interests of an indifferent real world, even if we want to protect the 'wilderness' that we identify as such? The decision to violate nature is ours, but so is the decision to let it be. Although not all ecocritics would accept that conclusion, it seems hard to get away from the fact that all that can be said and thought of nature belongs to culture.

Према томе, чак и само одбијање постављања човека и човековог интереса у некакво средиште, и даље је антропоцентрично деловање – што је проблем који је врло тешко превазићи.

Остаје запитати се, прво, какав је, у светлу горе наведене „апорије“, смисао или потенцијални активистички ефекат Атвудиног сатиричног демаскирања. А затим и, можда још и важније, да ли би, у случају демаскирања решивог проблема сатира имала смисао и ефекат који би био очекиван? На ово последње питање, настојимо дати условно неочекивани одговор кроз теоријски оквир Слотердијковог концепта цинизма и просвећене лажне свести.

Немогућа позиција сатире у циничној култури

Орикс и Крејк, први роман трилогије *Бесниадам*, почиње епиграфом који каже: „могла сам вас можда, као и други, задивити невероватним причама; али ... примарни циљ ми је био да вас информишем, а не да вас забавим“. То, наоко незлобиво, опредељење за хорацијеовско *prodesse*, долази из *Гуливерових путовања* Џонатана Свифта.

Сама Атвудова (Атвуд 2004: 517) је *Орикс и Крејк* окарактерисала као „авантуристичку романсу ... спојену са манипејском сатиром, књижевном формом која се бави интелектуалном опсесијом. Лапута, односно део Гуливерових путовања о лебдећем острву је таква сатира“. [adventure romance ... coupled with a Menippean satire, the literary form that deals in intellectual obsession. The Laputa or floating island portion of Gulliver's Travels is one of these].

Епонимни Менип, своје сатире писао је из угла циничке филозофије. Пођемо ли сада од наивне хипотезе да је сатирично у трилогији *Бесниадам* заправо цинично или макар и цинично, брзо наилазимо на елементе Атвудиног екокритичког предузећа, као у неком смислу аналогне аскетским сегментима учења циника, над којима се, макар у некаквој популарној имагинацији, и даље надвија сенка Диогеновог бурета.

Јер, добар део протагониста сва три романа чине припадници једне врсте хибрида између еколошко-пацифистичке невладине организације и религијске секте, зване *Божји вршлари* (*God's Gardeners*), из које се касније издваја полутерористичка верзија фракције названа *Бесниадам*. *Божји вршлари* живе практично у аскези, на воћу, поврћу и меду – храни коју сами култивишу; носе једноставну одећу и обућу коју сами израђују, не маре за материјална добра која сматрају пропадљивим.

С друге стране, може се говорити о цинизму *Божјих вршлара* и у смислу новодобријених теоријских и политичких импликација које том термину приписују Петер Слотердијк и, касније, Славој Жижек. У *Критици циничног ума* Слотердијк (Слотердијк 2001: 5–6) каже да је доминантни мод функционисања идеологије циничан, што чини немогућим или макар узалудним класични метод сатиричне критике – разоткривања, раскринкавања друштвене илузије. Јер, поли-

тички субјект је циничан, односно већ сасвим свестан дистанце између идеолошке маске и друштвене реалности – штавише, он инсистира на постојању и прихватању маске (уп. Жижек 2008: 25–26). Како Слотердијк (Слотердијк 2001: 5) каже:

Знају шта раде, али ипак то раде, зато што им ... диктат околности и инстинкт за самочувањем говоре истим језиком, и кажу им да то тако мора да буде.

They know what they are doing, but they do it because ... the force of circumstances and the instinct for self-preservation are speaking the same language, and they are telling them that it has to be so.

Као да су свесни овог цинизма своје друштвене реалности, *Божји вршила-ри* и не покушавају да у свом друштву било шта разоткрију – оно је већ у стању „просвећене лажне свести“ (Слотердијк 2001: 5), која препознаје партикуларни интерес скривен иза идеолошке универзалности, али је се не одриче. У том смислу се они и сами интегришу у општедруштвену дистанцу цинизма: упркос знању да у риблим штапићима за које реклама каже да садрже 20 процената праве рибе, те праве рибе нема, конзумирају је; иако знају да су животињски протеини у такозваним „Тајним бургерима“ неретко људског порекла, конзумирају их. Иако знају да су у млеку афлатоксини, ипак га конзумирају (не и ликови Атвудове, додуше). Конзумација хране је код Атвудове неретко кодирани израз доминације – неретко мушке, где се мање-више повлачи знак једнакости између природе, жене и хране као објеката мушког потрошача / доминатора (уп. Паркер 1995: 349ff).

Враћајући се сатиричном и циничном, чини се разумним уочити горе сугерисану аналогију са (српским) савременим друштвом и интерпретирати је као сатирични миг. Међутим, како дефинисати домете, могућности, ефекте или сми-сао оваквог сатиричног геста?

Теодор Адорно (Адорно 2005: 209–210) је преокренуо познату Јувеналову тврдњу да је тешко не писати сатире: тешко је писати сатире јер је модерна ситуација изван домашаја поруге: иронија и сарказам су неефикасни против мета које су пригрлиле окрутност и корупцију као датости; нарочито, традиционална сатирична критика је немоћна пред тоталитарним.

Ако је савремена литерарна публика цинична публика, која, у дослуху са својом просвећеном лажном свешћу, „зна, а ипак то ради“, каква је уопште сврха или могући ефекат циничне сатире на циничну публику? Сатира, па к томе још и екокритичка или еколошка, ваљда рачуна са неким видом ангажованости, ако не и активизма. Или је ипак реч о сатири ради сатире? Друга могућност је, наравно, да је у питању сатира сатире – односно њене немогуће позиције.

Закључак

Петер Слотердијк (Слотердијк 2001: 6), као неку врсту алтернативе, можда не као излаз, већ као један могући правац напуштања ове немогуће позиције у политичко-идеолошком смислу призива опет Диогена – али не његово аскетско буре, већ његову опсценост – оне његове наводне модове субверзије који су му донели псеће име: уринирање као одговор на увреду, дефекацију у позоришту, јавну мастурбацију.

Тај мод субверзије Слотердијк (Слотердијк 2001: 6) назива кинизмом, народским, плебејским одбацивањем официјалне културе посредством суочавања званичне идеологије са свакодневном баналношћу; на тај начин, како сумира Жижек (Жижек 2008: 26), кинички поступак је више прагматички него аргументативан: „он је субверзија званичне пропозиције посредством њеног конфронтирања са ситуацијом њене енунцијације“ [it subvert the official proposition by confronting it with the situation of its enunciation].

Ипак, субверзивни потенцијал оваквог кинизма ограничен је на више начина. Андреас Хојсе (Хојсе 2001: XIX–XX) је с правом поставио низ питања, почев од питања у којој мери је ова врста деловања изводљива и сврсисходна из феминистичког угла, преко питања да ли ова врста кинизма може деловати адолесцентно и регресивно, а њен потенцијал за ефективну критику условљен начином на који су сексуалност, тело, телесно, па и скандалозно и опсцено већ интегрисани и инструментализовани унутар модерне културне индустрије. Најзад (Хојсе 2001: XIX), шта ако је киничка побуна само регенеративна и у крајњој линији легитимишућа мајсторија културе цинизма?

Имајући све горе наведено у виду, мора се закључити да сатира Атвудове (а можда и сатира уопште) у циничном друштву не може више да рачуна на конкретан „ефекат“ или резултат, у смислу концепата ангажоване књижевности. Анализирани правци могућег превазилажења проблема путем кинизма пред књижевног сатиричара поставља очевидан проблем како, у којој форми кинизам усвојити унутар књижевности или дискурса књижевности. Под претпоставком да је такав прелаз могућ, сам концепт кинизма такође се може показати упитним са више позиција (феминизам, институционализованост и анестетизираност киничког од стране „културне индустрије“, кинизам као „функција“ шире схваћеног концепта културе цинизма). Чини се да се из овако широко постављене позиције цинизма може отворити и питање могућности читања сатире које би подразумевало да се и сама сатира може схватити као институционални, анестетизирани, самоугасиви бунт у служби идеолошког система.

Литература

- Адорно 2005: Theodor W. Adorno, *Minima Moralia: Reflections on a Damaged Life*, New York: Verso, 2005.
- Атвуд 2004: Margaret Atwood, “The Handmaid’s Tale and Oryx and Crake ‘In Context’”, *PMLA*, Vol. 119, No. 3, Special Topic: Science Fiction and Literary Studies: The Next Millennium, 513–517.
- Жижек 2008 (1989): S. Žižek, *The Sublime Object of Ideology*, London and New York, Verso.
- Канингам 2007: Valentine Cunningham, “Twentieth-century Fictional Satire”, у: *A Companion to Satire: Ancient to Modern*, edited by Ruben Quintero, Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 400–433.
- Паркер 1995: Emma Parker, “You Are What You Eat: The Politics of Eating in the Novels of Margaret Atwood”, *Twentieth Century Literature*, Vol. 41, No. 3 (Autumn, 1995), pp. 349–368.
- Слотердијк 2001 (1983): P. Sloterdijk, *Critique of Cynical Reason*, (прев.) Michael Eldred, Minneapolis and London: University of Minnesota Press.
- Хауелз 2006: Coral Ann Howells, “Margaret Atwood’s dystopian visions: *The Handmaid’s Tale* and *Oryx and Crake*”, *The Cambridge companion to Margaret Atwood*, edited by Coral Ann Howells, Cambridge University Press, 2006, стр. 161–175.

Хенген 2006: Shannon Hengen “Margaret Atwood and environmentalism”, *The Cambridge companion to Margaret Atwood*, edited by Coral Ann Howells, Cambridge University Press, 2006, стр. 72–85.

Хойсен 2001: Andreas Huyssen, “The Return of Diogenes as Postmodern Intellectual”, P. Sloterdijk, *Critique of Cynical Reason*, (прев.) Michael Eldred, Minneapolis and London: University of Minnesota Press, стр. IX–XXV.

ON SOME ELEMENTS OF THE SATIRICAL IN THE MADDADDAM TRILOGY BY MARGARET ATWOOD: ECOLOGICAL (NEO)CYNICISM

Summary

The paper analyzes some elements of the satirical in the *MaddAddam* trilogy by Margaret Atwood, relying on a theoretical framework touching on ecocriticism on the one hand, and the philosophy of “neocynicism” (Peter Sloterdijk) on the other. Synthetizing the reading of some “ecocritically relevant” elements of the trilogy and the popular ideas on “classical” cynicism, as well as the reading of Sloterdijk’s views of the modern society as cynical and the inherent ecocritical paradoxes (construed nature of critical concepts, unavoidable anthropocentrism) the paper concludes that, in this context, satire can no longer produce a concrete “effect” in terms of *littérature engagée*. Analyzed ways of overcoming the problem by means of Sloterdijk’s concept of kynism also appear to be questionable from various standpoints (feminism, cynicism institutionalized by the cultural industry, kynism as a reasserting “function” of cynicism). Finally, the paper questions the possibility of interpreting modern satire as cynical, in the sense that satire itself can be seen as an instrumentalized form of “rebellion” serving to reassert the established ideological system.

Keywords: cynicism, satire, Margaret Atwood, MaddAddam

Nikola M. Bujanja

Весна З. ДИЦКОВ¹*Београд*

САТИРА У ДЕЛУ *СНОВИ* ФРАНСИСКА ДЕ КЕВЕДА

Предмет овог рада је сатирични дискурс заступљен у *Сновима* шпанског барокног писца Франсиска де Кеведа, у којима се оштра критика целокупног шпанског друштва с почетка XVII столећа, дата у концептистичком маниру и неретко са тенденцијом карикатурално-гротескног приказивања, преплиће са метафизичким и морализаторско-етичким размишљањима аутора, често изреченим са непосредним дидактичким намерама. Циљ рада је да укаже на могућности вишеслојног тумачења сатире присутне у *Сновима* и да утврди интертекстуалне релације између идејно-тематске основе и стилских ресурса примењених у поменутом делу.

Кључне речи: сатира, Кеvedo, барок, шпанска књижевност, концептизам

Увод

Снови (*Los sueños*) се сматрају, уз пикарески роман *Животићуис џусџолова њо имену don Паблос* (*Historia de la vida del buscón llamado don Pablos*, 1626), уметнички највреднијим делом Франсиска де Кеведа (Francisco de Quevedo, 1580–1645), главног представника концептистичког (*conceptismo*) књижевног тока који се развио у Шпанији током *Златног доба* (*Siglo de Oro; Edad de Oro*, 1492–1681). Састоје се од (5) сатирично-морализаторских текстова који су инспирисани класичном литературом (Лукијан, Хорације, Персије, Јувенал, Сенека, Марцијал) и средњевековним наслеђем (алегорично-теолошка приказања, Дантеов *Пакао*). Писани дужи низ година (1606–1623), *Снови* су прво дистрибуирани у рукописима, све док се није појавило (1627) у Барселони прво одштампано издање.

Одмах по објављивању *Снова*, уследила је оштра осуда цензуре, те је недуго потом Кеvedo припремио и објавио (1631) у Мадриду друго, исправљено издање – *Играчке из дејинствива* (*Juguetes de la niñez*). За потребе овог рада, анализиран је корпус првог, оригиналног издања, чији наслов у целисти гласи: *Снови и разговори о истинама о злоупотребама, њороцима и обманама откривеним у свим занимањима и сјалежима на свету* (*Sueños y discursos de verdades descubridoras de abusos, vicios y engaños en todos los oficios y estados del mundo*).

Сан о Страшном суду (*Sueño del Juicio Final*)²

Први од пет Кеvedових *Снова* је настао (1606 или 1607) за време пишевог боравка на двору у Мадриду. Тема – Страшни суд –, један од омиљених хришћанских мотива, послужила је аутору као непосредни повод да представи

1 vesna.dickov@fil.bg.ac.rs

2 Поштујући захтев Инквизиције да се сви хришћански, а нарочито богохулни елементи изоставе или замене прикладнијим (паганским, односно митолошким алегоријама), Кеvedo је променио, између осталог, у другом издању (из 1631. године), горе поменути наслов у следећи: *Сан о лобањама* (*El sueño de las calaveras*); при томе, аутор је вешто искористио вишезначност именице

читаоцима на сатирично-гротескан начин припаднике скоро свих друштвених сталежа тадашње Шпаније, њихове пороке, мане и највеће грехе, користећи у ту сврху онирично-алегоричан наративни модел, по угледу на шпанске средњевековне „игре смрти“³ и класичне писце (Лукијан, Вергилије, Цицерон, Данте), у који смешта приповедача као непосредног, али пасивног сведока, који најчешће само посматра и присуствује суђењу, без било каквог озбиљнијег уплитања у поменути процес.

Композиција текста је осмишљена тако да својом лабавом формом омогућава постепену акумулацију архетипова, чиме се постиже стално растући интензитет сатиричног дискурса. Наиме, у *Сну о Страшном суду* могу се уочити две, јасно омеђене, наративне целине: прва се односи на позив анђела са неба упућен преминулима, на који мртваци устају из својих гробова и, попримвши обличја каква су имали за жрвота, одлазе Богу на исповест; друга наративна целина се односи на сâм поступак суђења и бива изненада окончана буђењем приповедача-сведока у тренутку када се примакне гротлу пакла и почиње да посматра испаштање осуђеника.

Уз тако разуђену структуру, аутор је могао да регулише динамику увођења подтема, унутар временски неограниченог наративног просотора, у циљу постизања жељеног сатиричног ефекта. Сходно своме пореклу⁴ и начину живота⁵, Кеведо је био оријентисан према критици, превасходно, градске средине; при томе, није се трудио да оствари психолошку карактеризацију појединих ликова, већ је желео, вођен неостојичком доктрином, али уз извесну дозу скептицизма, да извргне руглу основне девијације у понашању својих савременика користећи архетипске представнике различитих занимања и друштвених сталежа, а све то ради могућег преображаја (духовног, етичког, моралног, социјалног, политичког, економског) читаве нације. Галерија симболичних ликова која је тим поводом приказана у овом тексту, остаће предмет Кеведовог интересовања и у осталим *Сновима*.

У опису Страшног суда Кеведов сатирични дискурс се изоштрава; поред анђела – бранилаца и ђавола – тужилаца, уводе се алгоријски ликови, који имају различите функције: персонификују природне силе у улози публице („Сунце и Звезде – отворених уста, Ветар – одузет и нем, Вода – прилегла у своје корито, престрашена Земља напетом ишчекује у својој деци.“)⁶ (Кеведо 2006: 35), уз примесе ироније отелотворују разне невоље као сведоке („Куга је говорила да је она начињала људе, али да су их лекари докрајчивали. Тегобе су говориле да оне ни-

“calavera” (лобања, раскалшна особа, неваљалац) да би, ипак, наговестио читаоцима обрађену тематику.

- 3 „Игра смрти“ (*Danza de la Muerte*) је сценско приказане алгоријског карактера, праћено плесом и музиком, најчешће извођено током Страсне седмице, у којем Смрт (представљена као скелет) позива на игру различите личности (бискупа, папу, краља, црквењака, сељака), стављајући им до знања да су сва овоземаљска задовољства пролазна, те да су сви, без обзира на сталешку припадност, обични смртници. Настала у Француској за време касног Средњег века, ова сценска форма је постала веома популарна у читавој Европи, па и у Шпанији (нарочито у XIV столећу).
- 4 Рођен у аристократској породици (отац је био секретар сестре краља Филипа II, а мајка дворска дама), растао је окружен племићима и утицајним личностима.
- 5 Од младих дана, Кеведо је био блиско везан за двор и збивања на њему, покушавајући да обезбеди себи што бољу позицију; у том погледу, од посебног значаја је било његово пријатељство са војводом од Осуне (el Duque de Osuna), коме је посветио четврти сан – *Свеи изнуштра*.
- 6 “[...] el sol y las estrellas colgando de la boca, el viento quedo y mudo, el agua recostada en sus orillas, suspensa la tierra temerosa en sus hijos [...]” (Кеведо 2003: 105–106)

кога нису без лекарске помоћи умориле; Несреће – да су сви које су оне сахраниле отишли уз обострано залагање.“⁷ (Кеведо 2006:36) и представљају десет Божјих заповести које „[...] су чувале једна тако уска врата, да су и они кроз усукани од пошћења страховали да ће се одрати при проласку кроз тако скучен пролаз.“⁸ (Кеведо 2006: 35–36).

Пред Богом-судијом дефилује дуга поворка гротескно оживљених грешника, коју предводи Адам, а следе историјске личности (Херод, Пилат, Лутер, Јуда, Мухамед) и припадници скоро свих професија и друштвених слојева (тврдица, писар, клеветник, лопов, убица, трговац, проститутка, удата жена, прељубница, лекар, апотекар, берберин, судија, крчмар, кројач, обућар, књиџар, адвокат, отимач плаштева, друмски разбојник, песник, музичар, филозоф, пандур, кућни интендант, богаташ, црквењак, астролог). Оштру сатиру Кеведо повремено релаксира елементима хумора, чији су носиоци комични ликови (учитељ мачевања, лакрдијаш, уштогљени витез, астролог).

Ойсегнутии пџангур (*El alguacil endemoniado*)⁹

Тему ове творевине, за коју се не зна засигурно када је тачно настала¹⁰, аутор је саопштио у посвети „милостивом читаоцу“ (“Al río lector”)¹¹ као „[...] прекор само рђавим чиновницима правде, уз дужно поштовање према бројнима који су хвале вредни по својој врлини и племенитости [...]“¹² (Кеведо 2006: 59–60). Сатирично исходиште другог *сна* конципирано је у посвети грофу од Лемоса (Conde de Lemos),¹³ која врви од метафора и дилогија:

„Знајте Ваша Висости, да се свих шест типова демона [...] поклапају са редовима на које се разврставају рђави пандури. [...] Огњенци су злочинци који крвљу и огњем прогањају људе, ваздушци су доушници који кад зину дигну прашину. Воденци су они што на вратима хапсе зато што је неко изручио, или зато што није изручио, без упозорења ‚Пази, вода!‘, и то у невреме, а зову се воденци јер су скоро сви одреда пијанице и винопие. Земци спроводе грађанско право и силним налозима и хипотекама упропашћују земљу. Луцифузи су ноћна тумарала која се крију од светла, мада би светлост требало од њих да зазира. Подземци рију по туђим животима, тужиоци су части и лажни сведоци, преврћу земљу да нађу разлог за оптужбу, и непрестано откопавају мртве и покопавају живе.“¹⁴ (Кеведо 2006: 58)

7 “Decía la Peste que ella había herídoslos, pero que ellos [los médicos – прим. В. Дицков] los habían despachado; las Pesadumbres, que no habían muerto ninguno sin ayuda de los doctores; y las Desgracias, que todos los que habían enterrado habían ido por entrambos.” (Кеведо 2003: 107)

8 “Estaban los Diez Mandamientos por guarda a una puerta tan angosta, que los que estaban a pueros ayunos flacos aún tenían algo que dejar en la estrechura.” (Кеведо 2003: 107)

9 У другом издању (из 1631), наслов је промењен и гласи: *Оџангурени пџангур (El alguacil alguacilado)*; “alguacilado” је Кеведова кованица.

10 Претпоставља се да одговара периоду (1605–1608) после првог а пре појаве трећег *Сна*.

11 Наслов ове посвете садржи каламбур захваљујући вишезначности речи “río”: побожан, милостив, титула испред имена папе (в. Кеведо 2006: 73).

12 “[...] reprehension de malos ministros de justicia, guardando el decoro que se debe a muchos que hay loablos por virtud y nobleza [...]” (Кеведо 2003: 138)

13 Педро Фернандес де Кастро (Pedro Fernández de Castro, 1576–1622), VII гроф од Лемоса, познати мецена.

14 “Esté advertida V. Excelencia que los seis géneros de demonios [...] son los mismos que las órdenes en que se distribuyen los alguaciles malos. [...] Los ígneos son los criminales que a sangre y fuego persiguen los hombres; los aéreos son los soplonos que dan viento; ácuos son los porteros que prenden

Напустивши алегоричну форму сна, Кеведо користи у *Ойседнушом ѡандуру* дијалог; ђаво, који је запосео тело протагонисте, проговара уместо пандура и, кроз разговор са аутором, описује пакао, казне које се у њему примењују, као и места где се распоређују осуђеници (писари, песници, писци комедија, пуномоћници, кројачи, ликлеветници, бурекчије, астролози, ласкавци, завидљивци, лажни пријатељи, алхемичари, краљеви, трговци, рђави чиновници, лопови, крчмари, накупци, удварачи монахиња, они што сахрањују мртве, развратници, прељубници, рогоње, лакејчићи, музичари, џепароши, лекари, апотекари) да окају своје грехе. На тај начин, обogaђује се композиција сценским елементима, ритам приповедања се убрзава и више простора се уступа наратору, који активно учествује у формирању сатирично-бурлескне структуре текста. Стварно, а не фантазмагорично место радње (црква Светог Петра) даје извесну дозу реалистичности Кеведовом сатиричном дискурсу. У *Ойседнушом ѡандуру* писац, као и у *Сну о Стираином суду*, уводи алегоријске ликове (Правда, Истина, Простодушност, Злоћа), али за разлику од гротескности која доминантно боји сатиричан дискурс првог сна, у другом сну аутор инсистира на бурлескном изразу коме посебно доприноси карикуатурална фигура лиценцијата Калабреса (Calabrés):

„[...] клерика са капом на три спрата, тканицом уместо појаса, коринтским намжетнама, кошуље што вири уместо крагне, са бројаницама у руци, са конопцем за покуру, у незграпним грубим ципелама, говора између покајничког и покорничког, погледа на доле а мисли на горе, овде румене онде бледуњаве боје, последњег за столом, кратког на богослужењу, великог истеривача ђавола, толиког да је тело крепио све самим духовима.“¹⁵ (Кеведо 2006: 61)

Сан о ѡаклу (*Sueño del Infierno*)¹⁶

На измаку прве деценије XVII столећа, Кеведо је написао (1608) трећи по реду и најобимнији од свих пет текстова који улазе у састав *Снова*. Не одступајући од своје првобитне теме на коју се поново осврће у иронично-бурлескном „Прологу опседнутом и пакленом читаоцу“ (“Prólogo al ingrato y desconocido lector”), односно од намере да куди пороке и кори немар и преступе оних који рђаво обављају свој посао, не дирајући при томе у чистоту самих занимања (в. Кеведо 2006: 82), аутор, незадовољан сведочењима изнетим у *Сну о Стираином суду* и *Ойседнушом ѡандуру*, представља сопствено виђење пакла. Користећи

por si vació o no vació sin decir 'agua va', fuera de tiempo, y son ácueos con ser casi todos borrachos y vinosos; terrenos son los civiles que a puras comisiones y ejecuciones destruyen la tierra; lucífugos los rondadores que huyen de la luz, debiendo la luz huir dellos; los subterráneos, que están debajo de tierra, son los escudriñadores de vidas y fiscales de honras y levantadores de falsos testimonios, que de bajo de tierra sacan qué acusar y andan siempre desenterrando los muertos y enterrando los vivos.” (Кеведо 2003: 135–137)

15 “[...] clérigo de bonete de tres altos hecho a modo de medio celemin, orillo por ceñidor y no muy apretado, puños de camisa por cuello, rosario en mano, disciplina en cinto, zapato grande y de ramplón y oreja sorda, habla entre penitente y disciplinante, derribado el cuello al hombro como el buen tirador que apunta al blanco, mayormente si es blanco de Méjico o de Segovia, los ojos bajos y muy clavados en el suelo, como el que cuidadoso busca en él cuartos, y los pensamientos tiples, color apartes hendida y a partes quebrada, tardón en la mesa y abreviador en la isa, gran cayador de diablos, tanto que sustentaba el cuerpo a puras espíritus.” (Кеведо 2003: 139–142)

16 Овај наслов је у другом издању (из 1631) замењен следећим: *Плутѡнови свињци* (*Las zahurada de Plutón*).

дијалог као омиљени књижевни облик, Кеведо у *Сну о ѓаклу* изоштрава свој менипско-сатирични дискурс до крајњих граница наративне експресивности.

На почетку текста, писац указује на постојање могућности слободног избора за сваког појединца између два понуђена пута: једног уског, пута врлине, обраслог трњем и пуног неравнина, којим иду ретки пролазници, сви одреда голи и боси, и другог, пута балова и забава, углачаног од многобројних раскошних поворки кола и кочија. У том смислу, а са становишта свог непоколебљивог неостотичког уверења, Кеведо шаље недвосмислену морализаторску поруку: „Знајте да је живот на свету рат са самим собом и да целог живота морамо бити у приправности против непријатеља душе, од којих нам прети највећи пораз.“¹⁷ (Кеведо 2006: 88) Да би читаоце уверио у неокрњеност својственог етичко-моралног бића, аутор креће у имагинарни поход кроз тамни лавиринт пакла вођен анђелом чуваром.

Пакао представљен у овом *сну* не подлеже детаљној дескрипцији, већ се ради о сатирично-бурлеском оквиру са спорадично наглашеним контурама (мрачни пролази, затвори, тегобна боравишта, удубљења, непријатни тремови, огњишта, сводови, прљаво језеро, кавези, лагуми) и алегоријским ликовима са персонификованим одликама:

„На вратима је стајала страшна Божја Правда, а на другом улазу били су бесрамни и охоли Порок, незахвална и незнаљачка Злоба, одрешита и слепа Неверица, дивља и распојасана Непослушност. Било је ту и дрско и тиранско Хуљење, обливано крвљу, лајући на сто чељусти, кроз које је испуштало отров, очију наоружаних пламеним огњем.“¹⁸ (Кеведо 2006: 125)

Флексибилна композиција *Сна о ѓаклу* нуди аутору повољан оквир за конгломерат архетипова без ригидно утврђене структуре, где доминира узбуркано, на махове гротескно преплитање грешника, које Кеведо, ипак, повремено настоји да латентно обједини у зависности од њихове припадности појединим занимањима или друштвеним слојевима. Тако су се на мети пишчеве сатиричне критике нашли кројачи, књижари, кочијаши, обућари, бурекције, жбирови, пандури, писари, трговци, лекари, апотекари, бербери, судије, правници, песници, комедијаши, луде, трговци крстовима, хроничари, астролози, алхемичари, хироманти и најбројнији, лакрдијаши, јер „њима припадају сви сталези“. Кеведо упозорава своје сународнике да им је „живот у рукама лекара“, а „имање у перима писара“ и беспопштедно извргава руглу доминантне морално-етичке вредности тога доба: „Постоје три ствари које вас, људе, чине смешнима: прва је племство, друга је част, а трећа – јунаштво.“¹⁹ (Кеведо 2006: 99) Пародира част као „глупост тела и душе“, а јунаштво је за њега „ствар достојна подсмеха“, јер се људи међусобно убијају савладани бесом, слепом страшћу или из страха да ће бити убије-

17 “Advertid que la vida del hombre es guerra consigo mismo, y que toda la vida nos tienen en armas los enemigos del alma, que nos amenazan más dañoso vencimiento.” (Кеведо 2003: 181)

18 “A la puerta estaba la Justicia de Dios espantosa, y en la segunda entrada el Vicio desvergonzado y soberbio, la Malicia ingrata e ignorante, la Incredulidad resuelta y ciega y la Inobediencia bestial y desbocada. Estaba la Blasfemia insolente y tirana, llena de sangre, ladrando por cien bocas y vertiendo veneno por todas con los ojos armados de llamas ardientes.” (Кеведо 2003: 251–252)

19 “Tres cosas son las que hacen ridículos a los hombres: la primera la nobleza, la segunda la honra y la tercera la valentía [...]” (Кеведо 2003: 199)

ни, док племенитост није наследног карактера већ се стиче врлином и узорним животом:

„Свачија је крв, мој коленовићу, црвена. Осветлајте ви образ ревношћу, и ја ћу вам поверовати да сте родом од ученог претка када и сами будете такви постали, или се будете трудили да такви постанете; у супротном, ваше племство биће краткотрајна лаж док потраје живот, јер се у писарници пакла пергамент смежурава и слова ишчиле. Ко је на свету ваљан – тај је коленовић, а врлина је та племићка повеља коју ми овде поштујемо, јер неко може да води порекло од људи недостојних и ниског порекла, ако уз божанску ревност постане достојан подражавања, он тиме себе чини племићем, и за друге ствара лозу.“²⁰(Кеведо 2006: 99)

Сатирична перцепција коју Кеведо развија у овом тексту је комплекснија у односу на остале *снове*; писац се осврће на низ изражених моралних деформација у шпанском друштву (сујета, дволичност, таштина, празноверје, полтронство), док малобројне, преостале позитивне особине (Сећање, Разум, Воља, Савест) назива симболично „страшним ђаволима“, јер паметни су већ „пакао и мучеништво сами себи.“

Са становишта хришћанског моралног кодекса, Кеведова критика посрнутих припадница женског рода (где спадају девојке које су „трампиле девичанство за злато“, газдарице које метафорично назива жабама, проститутке, ружне жене које се труде да на неприродан начин постану лепе, оцвале девице, лажне мајке, стрине подводице, свекрве проваодаике сопствених снаја) неминовно обухвата и критику мушкараца, са елементима гротеске, када их свесно подржавају у гресима – „Лепојке су ишле у пакао за новцем мушкараца, мушкарци за њима и за новцем, споплићући се једни о друге.“²¹ (Кеведо 2006: 89) – , или са дозом ироније, чак и сарказма, када је реч о њиховом непримереном заједништву, односно браку, јер „[...] несрећно ожењен мушкарац у својој жени има све неопходне алатке за мучеништво, а оне у њима понекад – пакао у малом.“²² (Кеведо 2006: 89)

Са намером да унесе разноврсност у свој сатирични дискурс, а при томе и да сагледа што шири спектар аномалија које су одликовале шпанско друштво у првој половини XVII столећа, Кеведо користи бројне народне изреке и пословице у функцији алегоричних синтагми за означавање појединих социјалних групација; тако, на пример, критикује родитеље који су сами себе осудили на пакао створивши од деце богате, размажене и, често, бахате наследнике („Благо сину чији је отац у паклу“²³ [Кеведо 2006: 103]), затим људе које назива „Ех, да сам!“ („¡Oh, quién hubiera!“) јер вечито жале за пропуштеним приликама, потом све оне који стално понављајући „Бог је милостив, Бог ће бити уз мене“ („¡Dios es

20 “Toda la sangre, hidalguillo, es colorada, y parecedlo en las costumbres, y entonces creeré que descendéis del docto cuando lo fuéredes o procuráredes serlo, y si no, vuestra nobleza será mentira breve en cuanto durare la vida, que en la cancillería del infierno arrúgase el pergamino y consúmense las letras, y el que en el mundo es virtuoso ese es el hidalgo, y la virtud es la ejecutoria que acá respetamos, pues aunque decienda de hombres viles y bajos, como él con divinas costumbres se haga digno de imitación, se hace noble a sí y hace linaje para otros.” (Кеведо 2003: 198–199)

21 “Iban las mujeres al infierno tras el dinero de los hombres y los hombres tras ellas y su dinero, tropezando unos con otros.” (Кеведо 2003: 181)

22 “[...] un mal casado tiene en su mujer toda la herramienta necesaria para mártir, y ellos y ellas, a veces, el infierno portátil.” (Кеведо 2003: 182)

23 “Dichoso el hijo que tiene a su padre en el infierno.” (Кеведо 2003: 205)

piadoso, Dios sea conmigo!”) пренебрегавају моралну тежину мањих неваљалстава, као и леворуке, те оне који нису знали да моле Бога и, на крају, чак и заљубљене, тј. људе „Мислиосамда“ (“Penséque”) који страдају уздајући се у измаштане ликове. Са посебном оштрином, али и примесам карикатуралног приказује Јуду, Мухамеда и Лутера; заправо, листа историјских личности²⁴ које подлежу Кеведовом сатиричном суду у трећем *сн*у је неубичајено дуга и одражава ауторову изузетну ерудицију.

Свети изнутра (*El mundo por de dentro*)

На основу датума назначеног на посвети упућеној војводи од Осуне, долази се до сазнања о претпостављеном времену (1612) настанка овог текста, јединог од Кеведових *Снова* који се са истим, непромењеним насловом јавља и у другом издању (из 1631).

Морализаторска намера Кеведа да подучи и васпита посебно долази до изражаја у четвртог *сн*у, који пише, по сопственом признању, незадовољан претходним *сновима* (Кеведо 2003: 272). Декларишући се вештом игром речи, у посвети читаоцу, као скептик, јер спада међу оне „који не знају ништа, нити желе да знају ишта, нити верују да се може сазнати нешто“²⁵, аутор исказује неповерење према површно донетим судовима, општеприхваћеним у свету у којем на све стране влада лицемерје, те, стога, у духу неостоицизма ставља читаоца пред озбиљан и тежак задатак да се непрестано преиспитује и, сходно томе, да се – у критичком сагледавању самога себе и света око себе – коригује, имајући у виду једину праву истину о загарантованој извесности природног феномена смрти и пролазности кратког, овоземаљског живота:

„Да ли ти можда знаш шта вреди један дан? Да ли схваташ колика је цена једног сата? Да ли си испитао вредност времена? Очигледно да ниси, јер тако срећан пушташ да ти драгоцено време пролази узалуд за тили час. Ко ти је рекао да ће ти се вратити оно што је већ прошло онда када ти буде било потребно само ако га ти позовеш? Реци ми: да ли си видео трагове прошлих дана? Не, наравно да ниси, јер они само окрену своје главе да би се насмејали и нашалили са онима који су их тек тако пустили да прођу. Знај да су смрт и дани повезани у један ланац и да што је више дана прошло пред тобом, то си ближе смрти, и можда је ти очекујеш а она је већ стигла, и док ти живиш она ће се догодити пре него што тога и будеш свестан. Будалом сматрам онога који целог живота умире од страха да ће умрети, а лошим онога који живи тако без страха од смрти као да она и не постоји, јер овај други почне да је се плаши тек када му се самртни час приближи, а тада обузет страхом не налази себи лека ни за

24 Педро из Абане (Pietro d’Abano, 1257–1316), италијански лекар, астролог; Корнелије Агрипа (Cornelio Agrippa, 1486–1535), теолог, астролог, алхемичар, мафионијар, писац окултних књига, историограф Карла V; Хуан Тритемије (Juan Trithemio, 1462–1516), историчар, теолог, бенедиктинац; Херонимо Кардано (Herónimo Cardano, 1501–1576), лекар, математичар, геоматар, астролог; Јулије Цезар Скалигер (Julius Caesar Scaliger, 1484–1558), лекар, хуманиста; Публије Вергилије Марон (Publius Vergilius Maro, 70 п.н.е. – 19 п.н.е.), песник; Артефије (Arterphius, XII век), филозоф, алхемичар; Антоан Мизо (Antoine Mizauld, 1520–1578), француски астролог, лекар; Теофраст Парацелзус (Theophrastus Paracelsus, 1493–1541), немачко-швајцарски лекар, ботаничар, астролог, алхемичар; Јаков Векер (Jacob Wecker, 1528–1586), швајцарски лекар; Хуан Тајснерио (Juan Taisnerio, 1509–1598?), капелан Карла V; Мајкл Скот (Michael Scot, 1175–1232), шкотски лекар, алхемичар; Тертулијан (Tertullianus, 160–220) хришћански апологета из Картагине; Јосиф Скалигер (Joseph Scaliger, 1540–1609), француски лингвиста, протестант.

25 “[...] que no saben nada, ni quieren saber nada, ni creen que se sepa nada [...]” (Кеведо 2003: 272) [Све цитате из четвртог и петог *сна* превела је са шпанског језика Весна Дицков.]

живота нити утехе пред смрт. Разуман је само онај који живи сваки дан као да се сваког дана и сваког часа може мрети.²⁶

Нарација у првом лицу омогућава аутору да непосредно саопшти читаоцу искуства која је стекао, по изласку из пакла, док је корачао улицом Дволичности, предвођен гротескно-алегоријским ликом старца по имену Разочарање. Наглашавањем контраста између ове двојице протагониста (жеља за проводом – умереност, неукост – мудрост, младост – старост) и увођењем њиховог дијалога, Кеведо изоштрава сатиричну перспективу *Светла изнуштра* и даје четвртом *сну* неопходну дозу драматичности. На том разоткривајућем походу кроз обмане, таштину и лицемерје, аутор среће бројне архетипске ликове, од којих је већина већ представљена у претходним *сновима* (бачвари, водичи мула, крчмари, слуге, кројачи, витезови, писари, рогоње, удовци, удовице, пандури, богаташи, каћи-перке). Примењујући фрагментарну дескрипцију, са фокусом на понашању и одећи јунака, у коју уноси елементе карикатуралног, Кеведо указује на заједничку одлику приказаних ликова, оваплоћену у антители „изглед – стварност“: дволичним понашањем и прерушавањем сви се претварају да су оно што у ствари нису. Последица овакве перцепције је постављање људске променљивости и лицемерја у средиште сатиричног дискурса, док је морална поука садржана у идеји да се свеколика друштвена стварност крије маскирана варљивим појавама, те да је задатак сваког појединца да разлучи спољашност од суштине, јер очима треба гледати, а разумом просуђивати и бирати (Кеведо 2003: 302).

*Сан о смрти (Sueño de la muerte)*²⁷

Овај текст Кеведо је написао (1622) по повратку из Напуља, одакле је био прогнан (1620) као блиски сарадник свргнутог вицекраља – војводе од Осуне. У том раздобљу, Кеведо се с посебним жаром посвећује проучавању класичних, античких писаца и филозофа, што се одражава на његов поглед на свет – постаје један од најпознатијих заговорника неостоицизма у Шпанији –, као и на књижевно стваралаштво, чему у прилог говоре основне одлике менипске сатире лако препознатљиве у *Сновима*, како у погледу примењеног књижевног поступка (онирично-наративан оквир, мешање прозе и поезије, уношење бурлескних елемената у сатиричан дискурс), тако и на идеолошком плану (потрага, кроз полемику, за истинским вредностима у мору људских лажи и превара). Поменуте карактеристике нарочито су видљиве у *Сну о смрти*, који по песимистично-меланхоличном тону и јасно прокламованом стоичко-хришћанском уверењу надмашује остале Кеведове творевине ове врсте:

26 “¿Tú por ventura sabes lo que vale un día? ¿Entiendes de cuánto precio es una hora? ¿Has examinado el valor del tiempo? Cierto es que no, pues así, alegre, le dejas pasar hurtado de la hora que fugitiva y secreta te lleva preciosísimo robo. ¿Quién te ha dicho que lo que ya fue volverá cuando lo hayas menester si lo llames? Dime ¿has visto algunas pisadas de los días? No por cierto, que ellos solo vuelven la cabeza a reírse y burlarse de los que así los dejaron pasar. Sábetе que la muerte y ellos están eslabonados y en una cadena, y que cuando más caminan los días que van delante de ti, tiran hacia ti y te acercan a la muerte, que quizá la aguardas y es ya llegada, y según vives, antes será pasada que creída. Por necio tengo al que toda la vida se muere de miedo que se ha de morir y por malo al que vive tan sin miedo della como si no la hubiese, que este lo viene a temer cuando lo padece, y embarazado con el temor, ni halla remedio a la vida ni consuelo a su fin. Cuerto es solo el que vive cada día como quien cada día y cada hora puede morir.” (Кеведо 2003: 274–275)

27 Наслов дат овом тексту у другом издању (из 1631) гласи: *Посета ругалица (Visita de los chistes)*.

“Guerra es la vida del hombre
 mientras vive en este suelo
 y sus horas y sus días
 como las del jornalero.”²⁸
 (Кеведо 2003: 311)

Подстакнут сопственим животним искуством стеченим у изгнанству, Кеведо протагонисту-наратора симболично смешта – на почетку петог *сна* – у затвор, где овај усни „једну комедију“, читајући Лукреција и Јова. У том сну, главном јунаку се јавља поворка деперсонализованих ликова (апотекари, зубари, хирурзи, бербери, причалице, лажљивци, мутиводе), коју предводе лекари, омиљени Кеведови сатирични ликови, сви „обучени у рецепте“ и метафорички названи ђаволима „[...] јер и једни и други иду иза лоших и беже од добрих, и сав њихов циљ је у томе да добри постану лоши, а да лоши никада не постану добри“²⁹.

Алегоријски лик Смрти представљен је у виду женске фигуре, која је подробније одређена низом антитеза („Једног ока отвореног, а другог затвореног; обучена у све боје и разголићена; с једне стране девојка, а с друге старица; на тренутак иде споро, а онда потрчи; чини се да је и далеко и близу, и када помислих да је почела да улази већ је била поред мог узглавља.“)³⁰ и варијетета у зависности од могућих узрока умирања (љубав, хладноћа, глад, страх, смех). Дијалог између Кеведа-наратора и Смрти одређује даљу динамику петог *сна*. Пародирајући Божији Страшни суд, Кеведо ствара одговарајући алегоријски пандан, односно, суд којим председава Смрт, где су оптужени - мртваци, међу којима има историјских личности (Хуан дел Енсина³¹, Енрике де Виљена³²), мада доминирају ликови из шпанског усменог наслеђа (Побеснели краљ [El Rey que rabió], Матео Кљун [Mateo Pico]) и литературе (Аграхес [Agrajes], Кинтањона [Quintañona] из романа *Амадис од Галије* [*Amadís de Gaula*]), док су у улози стражара највећи човекови непријатељи (Свет, Ђаво, Путеност), уједињени Новцем који ствара корупцију, сведоци су персонификовани највећи људски пороци (Завист, Неслога, Незахвалност), а казнионица је Пакао. Негативна оцена опште друштвене ситуације у Шпанији наглашена је антанаклазом:

„Да је онако како Бог хоће, увек би све било праведно, добро, свето; не би било онако како то желе ђаво, новац и лакомост; али, данас је најмање онако како Бог хоће, а највише онако како ми хоћемо против његове воље; и сада је новац сва наша љубав, јер он је вољен и онај који воли, и чини се само оно што он воли, те је новац Нарцис који воли самога себе и никога другог.“³³

28 „Човеков живот је борба / док бивствује на овоме свету, / а сати и дани / пролазе му као надничару.“

29 “[...] pues unos y otros andan tras los malos y huyen de los buenos, y todo su fin es que los buenos sean malos y que los malos no sean buenos jamás.” (Кеведо 2003: 316)

30 “Un ojo abierto y otro cerrado, vestida y desnuda de todas colores; por el un lado era moza y por el otro era vieja; unas veces venía despacio y otras aprisa; parecía que estaba lejos y estaba cerca, y cuando pensé que empezaba a entrar estaba ya a mi cabecera.” (Кеведо 2003:)

31 Juan del Encina (1468–1529) – песник, музичар, драмски писац.

32 Enrique de Villena (1384–1434) – песник, теолог, окултиста.

33 “Si fuera lo que Dios quisiere, fuera siempre lo justo, lo bueno, lo santo; no fuera lo que quiere el diablo, el dinero y la codicia; pues hoy lo menos es que Dios quiere y lo más lo que queremos nosotros contra su ley; y ahora el dinero es todos los quereres, porque él es querido y el que quiere, y no se hace sino lo que él quiere, y el dinero es el Narciso, que se quiere a sí mismo y no tiene amor sino a sí.” (Кеведо 2003: 364)

Закључак

Шпанија под Хабзбурзима у Златном добу доживљава, с једне стране, потпуно егзалтацију у културолошком смислу, а, с друге стране, дубоку политичку и економску кризу; ренесансни хуманистички оптимизам и општи државни просперитет из прве половине XVI столећа, уступају место разочарању у време самоспознаје Шпаније као судбински предодређеног бастиона одбране католичке догме. Стога, не чуди што су моралне и етичке вредности непрекидно заокупљале тадашње шпанске писце, особито Франсиска де Кеведа, који је својим делима, а нарочито у *Сновима*, настојао да – на изразито сатиричан начин – пренесе нескривену дидактичку поруку. У доминантну, песимистично-меланхоличну слику шпанског друштва с почетка XVII столећа, аутор на крају (у последњем, петом *сну*) уноси дашак вере у бољу будућност, коју би требала да донесе владавина младог краља Филипа IV (Felipe IV), што недвосмислено потврђује чврсто хришћанско упориште Кеведовог стоицизма и усмерава читаоце да истрају на разумом одређеном путу врлине.

Литература

Асенсио 2005: E. Asensio, *De Fray Luis de León a Quevedo y otros estudios sobre retórica, Poética y humanismo*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Кеведо 2003: F. de Quevedo, *Los sueños*, Madrid: Cátedra.

Кеведо 2006: Ф. Де Кеведо, *Снови*. Превод, предговор и коментари Марина Љујић. Београд: Драганић.

Ласаро 1974: F. Lázaro, *Estilo Barroco y Personalidad Creadora*, Madrid: Cátedra.

Марин Лопес 1994: N. Marín López, *Estudios literarios sobre el Siglo de Oro*, Granada: Servicio de publicaciones de la Universidad de Granada.

Хатсфелд 1972: H. Hatzfeld, *Estudios sobre el barroco*, Madrid: Gredos.

SÁTIRA EN LOS SUEÑOS DE FRANCISCO DE QUEVEDO

Resumen

El discurso satírico del escritor barroco Francisco de Quevedo expuesto en sus *Sueños* ofrece una visión profundamente pesimista de todas las capas de la sociedad española caídas en decadencia durante la primera mitad del siglo XVII. En esta crítica severa, desarrollada desde el punto de vista conceptista, el objetivo moralizador y didáctico se consigue mediante los recursos propios del estilo alegórico-simbólico de Quevedo. El propósito del presente trabajo ha sido analizar varios aspectos satíricos de *Los Sueños* (formas de narración; perspectivas satíricas; modelos grotescos y caricaturales; temas satíricos y morales; arquetipos de figuras satirizadas; ambientación onírica) e interpretar las relaciones intertextuales entre las ideas éticas del neoestoico de Francisco de Quevedo y los recursos literarios utilizados en la dicha obra (alegoría, contraste, parodia, personificación, antítesis, calambur, juego de palabras, metáfora, alusión, dilogía, antanaclasis). Aunque el tono desengañado y melancólico prevalece en todos los *Sueños*, al final se siente una esperanza regeneracionista que el autor pone en el nuevo monarca Felipe IV y su futuro reinado.

Palabras clave: sátira, Quevedo, barroco, literatura española, conceptismo

Vesna Z. Dickov

Биљана Р. ВЛАШКОВИЋ¹*Крађујевац*

САТИРА И ЗБИЉА У ШООВОЈ КРИТИЦИ ДЕМОКРАТИЈЕ И ДИКТАТУРЕ

Ставови које је Бернард Шо после Првог светског рата изложио у разним говорима, драмским комадима и предговорима о Лиги народа, Међународном суду у Хагу, као и његова фасцинација Хитлером, Мусолинијем, Стаљином и другим великим диктаторима, учинили су га омраженим чак и код његових најоданијих гледалаца, читалаца и критичара. Иако ни у једном од својих обраћања јавности Шо није био апсолутно на страни диктатора, његова изјава да је Хитлер веома способан државник и изванредни вођа означила га је као антидемократу и обожаваоца тираније и деспотизма. У раду се на конкретним примерима из драма *Насукана*, *Помришени рачуни*, *Милионерка* и *Женева* показује у којој мери су исказани шоовски ставови сатирични и на који начин Шо користи сатиру како би критиковао идеју демократије коју су изобличили тадашњи свески лидери. Истиче се да су Шоове драме које се тумаче као оде диктаторима заправо анти-фашистичке драме које се обрушавају на западњачко схватање појма демократије и одбијају да прихвате моралну супериорност Запада.

Кључне речи: Бернард Шо, Хитлер, сатира, диктатура, антисемитизам, рат

„А ја сам у власти свог дара; морам да проповедам и проповедам без обзира колико је касно и колико је кратак дан, без обзира на то што немам шта да кажем“
Бернард Шо, *Исувише истинито да би било добро* (1931)

„[К]ада човек зађе у одређене године, има само једну врсту говора.“
Бернард Шо, *Женева* (1938)

Без обзира на његову неоспорну генијалност, критичари су још за његова живота често омаловажали Бернарда Шоа (1856–1950) као старомодног дидактичног писца, који нити разуме, нити уме да представи осећања, који не може кохерентно да конструише своје драме и чија лоша и неадекватна политика квари његову драмску уметност (Свицки 2012). Шо је пак своју склоност ка проповедању видео као божански дар луцидности и елоквенције који није ограничен безначајним личним убеђењима (Шо 2003д), већ тежи томе да верно представи животне чињенице, углавном у дијалектичким драмским расправама у којима супротставља два или више ставова, често скоро подједнако валидно аргументованим, остављајући публици да сама донесе коначни суд. При оваквом поступку, истина је да нам често засметати Шоова повремена интелектуална ароганција, па без обзира на то што он заступа два опречна става, оба су често у тој мери догматична да на крају прете да умање ауторов кредибилитет и компромитују његово дело. Истина је, такође, да је истина једина ствар у коју нико неће да поверује (Шо 1982: 188) и да је људима тешко да је чују, па не чуди што је јавност осудила Шоа за време Великог рата, када је доживео јавни прогон након што је рат описао као лудило изазвано капиталистичком борбом за све већа тржишта (Холројд 1998: 445). Август, 1914. године, написао је:

1 biljanavlaskovic@gmail.com

Мораћемо да се боримо и умиремо и плаћамо и патимо уз болно сазнање да жртвујемо себе за лудачку ствар ... За сада нам преостаје још само једна ствар осим борбе ... А та једна ствар је да одмах почнемо да радимо на састављању неизбежног мировног уговора који сви морамо потписати онда када довољно напунимо своје стамбуле убиствима и пуштошењем. (448)

Када је пар месеци касније у чланку за једне британске новине описао Енглеску и Немачку као две срдите пргаве цукеле, а војницима обе стране поручио да убију своје официре и оду кући, доспео је на црну листу безмало свих новина у Британији (449). Његовој озлоглашености још је више допринео чланак „Здраворазумски о рату“ (1914), написан по узору на *Права човека* (1791) Томаса Пејна, у којем описује рат као производ силног зла чији је циљ да се одређене земље докопају што већег богатства. Чланак је изазвао бурне реакције јавности: библиотеке и књижаре склониле су Шоове књиге са полица, новине су сугерисале читаоцима да бојкотују његове драме, син председника британске Владе је изјавио да Шоа треба стрелјати, док га је бивши председник САД-а Теодор Рузвелт назвао издајником (452). Шоов пријатељ, Гренвил Баркер, писао му је из Њујорка да тамо више није пожељан као што је некада био и да је због чланка који је написао стекао пуно непријатеља и наљутио многе своје дотадашње пријатеље (Исто). Шо је, међутим, вођен сопственом савешћу и потребом да проповеда, морао уметнички да интервенише, када је осудио све стране у рату, на првом месту због тога што нису спречиле избијање рата. Бука коју је чланак изазвао говори о томе до које мере је Шо због њега постао озлоглашен у Енглеској, а и шире. У писму које је упутио лондонском Дејли Њузу, Канингам Грејем (1915: 65) је нашао грешке у Шоовој логици:

Књижевност је пријатна ствар. Уз њу проводимо и она нам даје многе дугачке сате. Она има своје место. Али ја сматрам да она тренутно плеше на затегнутом ужету. Да ли је рат могао да се избегне или не, данас нас не занима ... Стога је изнајлажење изговора за [*Немачку*] сувишно добро дело, и стога је мој добри пријатељ, Бернард Шо, пером надугачко осудио свог наслеђеног непријатеља, Енглеску, узалуд.

Уредник *Њујорк Тајмса* написао је 5. новембра, 1914. године, да је Шо критичан попут Јага и да је у ово доба кризе Шоова критика огорчена, екстремна, и хитимице деструктивна. На Шоов коментар да Енглеска и Француска морају имати на уму да треба живети са Немачком *после* рата, и да „без мира између Француске, Енглеске и Немачке, не може бити мира у свету“ (57) новине пишу:

Став господина Шоа није сјајан онда када одабере да у дане патње забија игле у свој сопствени народ, иако неке ствари које каже могу бити непријатно истините. Али не може се порећи да су његови поједини ставови у вези са овом ситуацијом разумни. Штета је што он увек мора да умањи силину корисних ствари које има да каже неозбиљностима, дрскостима и непримерним исмевањем оних чију би храброст требало да подстакне и одржи. Он подсећа на човека који се упорно препире око лоше израђеног димњака, док испод њега кућа гори. (67)

Иако је Шоово проповедање мира изазвало мржњу и презир, он је наставио да изазива јавност у својим писмима, чланцима, политичким трактатима и симболичним завршенима драма, као што је крај *Куће која срце слама* (*Heartbreak*

House), који наговештава својеврсни смак света, само један у низу. Сличан завршетак имају драме *Нејприкладна веза* (*Misalliance*), *Глућан са Неочекиваних Отока* (*The Simpleton of Unexpected Isles*) и *Женева* (*Geneva*), а све оне симболизују атомско доба и најављују Хитлерову Немачку, о којој ће Шо имати штошта да каже.

Рушилачки ток историје између два светска рата усмерио је Шоа скоро искључиво на политичке драме и говоре. Због критике демократије, коју је Шо видео као владавину уз прећутни пристанак оних којима се влада, он је много раније назван политичким отпадником који је оправдавао и покушао да рационализује злодела великих диктатора, Хитлера, Мусолинија и Стаљина, говорећи, на пример, да је остатак Европе крив за њихов успон, а да је Хитлер врхунско зло које смо сами призвали, а историја га изродила. Добри познаваоци Шоа, међутим, увек имају на уму да је он био полемички писац склон претеривању како би доказао поенту. Да ли је Шо био у праву када је предвидео да ће се његове озбиљне шале једном остварити, могуће је коментарисати једино уз велики временски отклон од времена у којем је аутор живео. И сам Шо (2003а) у предговору своје најомраженије драме *Женева* каже да „ниједна епоха није разумљива све докле се не заврши и докле се у целисти не сагледа из даљине, попут планине“. Ипак, оно што је Шо својевремено говорио о Лиги народа, Међународном суду у Хагу и светским ратовима, као и његова заокупљеност Хитлером, Мусолинијем, Стаљином и другим великим диктаторима, шокирало је чак и његове најоданије гледаоце, читаоце и критичаре. Ставови које је после Првог светског рата Шо изнео у разним говорима, есејима, интервјуима, а потом и драматизовао у *Женеви*, учинили су га далеко омраженијим чак и у односу на оно време када је „здраворазумски“ проговорио о рату.

Већ његов први политички комад *Помршени рачуни* (*The Apple Cart*) (1928) пружа у предговору из 1930. године увид у Шоово мишљење о демократији и доброј владавини. Извођење драме, у којој краљ Магнус (лат. Велики) надмудрује председника демократске владе са симболичним именом Протеј, било је забрањено у Дрездену јер је драма схваћена као клевета демократије (Шо 1960: 7), што је натерало Шоа да у предговору елаборира своје мишљење о демократији, које је већ изнео у *Водичу кроз социјализам и књижевност за интелигентне жене* (1928). „Демократија ... је ретко више од дугачке речи која се пише великим словом и коју или прихватамо с поштовањем или презриво омаловажавамо без постављања било каквих питања“, тврди Шо (15) и наставља да деконструира уобичајено значење речи *демократија*, полазећи од Линколнове поетске дефиниције која гласи: „Демократија је владавина народа, за народ, од народа“ (16). Прве две ставке дефиниције неопходне су и веома битне, сматра Шо (17), али се апсолутно не слаже са трећом ставком, јер народ не зна да влада собом: „Демократија ... не може да буде владавина од народа: она само може бити владавина уз пристанак оних којима се влада“ (19). Шо већ у овом предговору говори у корист способних људи који су рођени да буду вође и наводи Мусолинијев исказ да „у свакој европској земљи чека по један празан трон на који ће сести способан човек“ (11), али без обзира на то што је сваком народу потребна добра влада, народ мора да контролише своје владаре, јер ниједан човек није довољно добар да би био господар другог човека (23). Критичари који су себе сматрали ватреним демократама видели су у *Помршеним рачунима* тријумф аутократије над демократијом, а у аутору једног политичког отпадника, што је само уверило Шоа да је привидна посвећеност политичким принципима само маска за идолатрију ис-

такнутих особа (7). Отуда потиче и Шоова наводна драмска идолатрија како историјских вођа какви су били Наполеон, Јулије Цезар и Света Јована, тако и фиктивних вођа попут краља Магнуса (Смит 1978: 26).

Ставови изложени у предговору *Помршених рачуна* постављају основни тон Шоових политичких говора и драма између два рата. У драми *Насукана* (*On the Rocks*) (1933), чији наслов алудира на Енглеску, драмски лик председника владе, Артур Чевиндер, начелно понавља Шоов став о демократији и потреби народа за добрим вођом:

Народу ове земље, свих европских земаља, Америке, тренутно припадне мука када им се саопшти да су, захваљујући демократији, они прави владари земље. Они врло добро знају да они не владају и да не могу да владају и да не знају ништа о Влади осим да она увек подржава профитерство и да искрено не поштује ништа друго, без обзира на то чија се страначка застава вијори. Мука им је од брбљања о слободи када нису слободни ... Мука им је од мене, од вас, од свих нас. Они желе да виде да се ради на нечему што ће им обезбедити пристојан посао ... Они желе да обесе оне људе који бацају добру храну док су други људи гладни. Они не могу сами да доведу ствари у ред, па су им потребни владари који ће их дисциплиновати... (Шо 2003б)

Шо је описао Енглеску као брод без кормилара и у специјалној Би-Би-Сијевој радио емисији „Куда Британија?“ („Whither Britain?“), у говору емитованом 6. фебруара, 1934. године (Коноли 2009: 64). Уз Винстона Черчила, Х. Џ. Велса и Лојда Џорџа, Шо је био један од дванаест говорника који су били позвани да коментаришу будућност британског народа. Како просуђује Коноли, „Куда Британија?“ била је одважна и провокативна емисија коју је, судећи према коментарима слушалаца, покварила једино шоовска, ма колико сјајна, лакрдија (65). На тему емисије, Шо је одговорио на следећи начин:

Куда Британија? Какво питање! Чак и да знам, а ви сви добро знате да не знам, да ли бих могао да вам испричам за пола сата? Да поставимо једно разумно питање, на пример један мали део великог питања: да ли се Британија упутила право у рат? То желите да знате, зар не? Па, у овом тренутку, Британија се нигде није упутила правом линијом. Она је брод без кормилара, у чија једра дувају ветрови околности; и као таквој, подједнаке су јој могућности да уплови или у рат или у нешто друго, под условом да неко други започне рат. (Фирт 1991: 245)

Шо пророчки закључује да ће у следећем рату сва најстрашнија средства за ширење смрти и за уништење бити спремна за употребу (Коноли 2009: 64). И поред оваквих оштрих и контроверзних ставова, Шо је остао драмски писац чија мишљења нису престајала да привлаче пажњу света, па га је редакција Би-Би-Сија у више наврата позивала у своје емисије, од којих ваља поменути и емисију „Гледишта“ („Points of View“) емитовану 14. октобра, 1929. године, у којој је Шо, као један од шесторице водећих мислилаца свог доба, изабрао да говори на тему демократије и описао је као „опасни и варљиви ... велики балон испуњен гасом или топлим ваздухом, који је пуштен да лети да бисте били заузети гледањем у небо док вам други људи претурају по џеповима“ (62).

Неисцрпну тему демократије Шо је повезао са британским парламентарним страначким системом када је 1933. године пред фабијевским друштвом одржао говор под насловом „Политика неполитичких животиња“ („The Politics of

Unpolitical Animals”), у којем износи уверење да је парламент уређен према страначком систему институција која спречава да се било шта уради. Тако је женевска Лига народа, основана 1919. године са циљем да обезбеди разоружање, глобално благостање и спречи нове ратове, типичан пример слабости страначке владе. У години која се обично узима за почетак Хитлеровог успона, неизбежно је било дотаћи се и њега, кога Шо издваја као изванредног и веома способног човека који жели нешто да уради и одлучан је у томе. За Хитлеров велики ударац Шо криви Версајски споразум (1919) и начин на који се поступило са Немачком после Првог светског рата, када су победници претпоставили да се са пораженом Немачком може поступати као са пораженим човеком, да је „можемо шутирати ... све до краја света“ (Шо 1933). Хитлер је својом неодољивом харизмом окупио око себе читав немачки народ, убедивши га најпре да је неопходно укинути страначки парламентарни систем, а потом и одбацити Версајски споразум на основу којег се Немачка разоружава. Шо упозорава да ће се Хитлер поново наоружати, да се он већ наоружава, и усуђује се да каже да Хитлер купује по који комад оружја чак и од Велике Британије. Желећи да упуту критику обамрлој Европи, Шо иронично каже да му се једна ствар у вези са Хитлером одмах допала, а то је израз дубоког презира на његовом лицу: „То је израз лица који би требало да има сваки државник на свету у овом тренутку, а нарочито онај државник који зна шта значи бити сиромашан и познаје право стање ствари у Европи“ (Исто). Такав презир Шо је видео и на Мусолинијевом и Стаљиновом лицу, а сва тројица, сматра он, „покушавају нешто да ураде, усвајају начине који ће им омогућити да то ураде, и заједничко им је то што су се отарасили наше врсте парламентарног система и онога што ми називамо демократијом“ (Исто).

У наведеном говору, Хитлер, Мусолини и Стаљин описани су као рођени лидери, о чијој природи Шо пише и три године касније у предговору драме *Милионерка* (1936): „Рођени вођа је онај ко иде напред не обазирјући се на нас, вођен неком тајанственом силом која га одваја од остатка људске врсте и чини да га се плашимо, односно да га мрзимо“ (Шо 2003ц). Он, међутим, не каже да су управо ова тројица примери *добрих* лидера, већ да су они само примери људи који не седе скрштених руку, као што је то радио остатак Европе, као и Америка. Када пожелимо да искоренимо деспотизам, налазимо да је далеко теже напасти лични деспотизам од институционалног, јер се краљ може погубити, као што су Енглези погубили Чарлса I, али ће на његово место увек доћи неки други *рођени вођа*, као што је после Чарлса I дошао Кромвел, деспот који није био представник краљевске институције већ личност за себе. Треба зазирати управо од тих изолованих појединаца који раде за себе, као што је радио и Хитлер. Насупрот мишљењима да је Шо био антидемократа и обожавалац тиранина, у предговору *Милионерке* Шо јасно читаоцима ставља до знања да је Хитлер постао мегаломан и да у оквиру политичке патологије сви апсолутни владари завршавају као лудаци. Шо у своју одбрану каже да је само изложио ситуацију како ју је он видео и не одустаје од раније тврдње да је за Хитлеров успон крив остатак Европе и Версајски споразум. Околности су те које су омогућиле Хитлеру да крене у крвави поход светом. Хитлер је у овоме успео и отишао даље од Мусолинија само због тога што је имао подршку једног пораженог, опљачканог и пониженог народа који је он желео да спаси и поврати му славу.

На основу наведеног, јасно је да Бернард Шо није искључиво бранио и оправдавао поступке великих диктатора. Ни у једном од својих обраћања јавности он није био апсолутно на страни диктатора, већ се држао свог уобичајеног пос-

тупка преиспитивања истине тако што је исказивао сумњу према објективним моралним истинама (Исер 1992: 120). Тако је у говору „Политика неполитичких животиња“, у којем је Хитлер похваљен као способан државник, Шо истакао и тачке неслагања са Хитлеровом политиком. Велики камен спотицања за Шоа био је Хитлеров антисемитизам, са којим Шо, као неко ко се залагао за унакрсне бракове, није могао да се сложи. Хитлер је за Шоа био „жртва лоше биологије и лажне етнологије“ јер је веровао у поделу човечанства на аријевску и латинску расу (Шо 1933). Шо је сматрао да је такав став апсолутно погрешан, будући да је човечанство једна „екстремно измешана гомила“ (Исто). Уместо да добије што чистију немачку расу тако што ће протерати и уништити Јевреје, Хитлер је требало да каже следеће: „Толерисаћу Јевреје у било којој мери под условом да ниједан Јеврејин не ожени Јеврејку, под условом да се Јевреји жене Немицама“ (Исто).

На исту тему Шо пише у предговору *Милионерке*, изражавајући крајње незадовољство Хитлеровим протеривањем Ајнштајна, који је „далеко већи човек од било којег политичара“ (Шо 2003ц). Овај срамотни чин за Шоа је представљао застрашујуће кршење културне вере, па он поставља питање: „Како да се заштите велики људи без оружја од великих људи који иза себе имају мноштво покорних слуга?“ (Исто). Осим тога, вера у чисту немачку расу није основана јер су неки од највећих немачких духова били јеврејског порекла, као Менделсон и Мајербир. Чак га не би изненадило ни да чује да сам Хитлер у себи има јеврејске крви, што многи историчари данас покушавају да докажу. Шо се најзад сатирично обраћа свету:

Али нема сумње да су Јевреји веома мрска створења. Било који компетентан историчар или психоаналитичар може прибавити гомилу необоривих доказа да би било боље по свет да Јевреји никада нису ни постојали. Али ја, као Ирац, могу са патриотским задовољством да докажем исто и за Енглеze. Исто и за Ирце. Ако би Хер Хилтер прелистао француске и британске часописе из друге половине 1914. године, схватио би да су Немци раса дивљих идолопоклоника, убица, лажова и ђавола ... Сви ми живимо у стакленим кућама. Да ли је мудро да гађамо Јевреје каменицама? Да ли је уопште мудро бацати каменице? (Исто)

Многи критичари најчешће цитирају само прве две реченице наведеног цитата и Шоа називају антисемитом. У даљем тексту, међутим, Шо истиче да Хитлер није глуп Немац, али да је његов антисемитизам и национализам „лудост, комплекс ... рупа у његовом штиту ... једна од оних мањих озледа које често на крају буду фаталне“ (Исто). Ту се открива и ризик којем се човечанство излаже када допусти једном доминантном појединцу да постане деспот, јер је у том случају најизвесније да ће човек који је рођени вођа, налик богу, кад тад полудети. Шоово решење за овај проблем су демократија и комунизам, „вилинска кума која може да преобрази Вође у слуге свим другим људима“ (Исто). Зато се он веселим тоном обраћа диктаторима којима поручује: „Свакако доминирајте: на нама је да тако уредимо своје институције да вам не дозволимо да нас тлачите“ (Исто).

Из приказаних Шоових ставова постепено се рађала *Женева*, али не као израз тренутног лудила остарелог драмског писца, како су поједини критичари коментарисали. Ипак, *Женева* за многе остаје упамћена првенствено као драма које су се постидели чак и шоовци због силног ласкања диктаторима (Холројд 1998: 724). Чувена је изјава Дезмонда Мекартија (1951: 195), која се опет ретко

цитира у целости, да га је *Женева* натерала да се запита да ли је могуће да је током целе своје каријере био у заблуди што се тиче Бернарда Шоа. Наставак изјаве гласи: „Мислим да нисам“. Али сигурно је да је Мекарти, као и остали критичари, осећао велику промену од Шоа који је у „Предговору за политичаре“ бранио житеље египатског села Деншаваи до Шоа који се током Ђаволове декаде посветио скоро искључиво политичким питањима. Шо који је написао *Женеву* далеко је од Шоа-песника у *Светлој Јовани*. Позивајући се на једну од шоовских максима за револуционаре, „Сваки човек који превали четрдесету је битанга“ (Шо 1971: 263), Мекарти (1951: 196) ову промену приписује старости – „Књиге старих људи склоне су да буду трошне, брбљиве и да се понављају“. Свака страница коју је Шо написао после Великог рата открива његову тајну да више скоро ништа није могао да осећа (197).

У Шоово време многи критичари мислили су исто што и Мекарти. Отуда се у Шоово доба јављају најразличитији, углавном неповољни, описи ове контроверзне драме, док се у скорије време, када је прошло довољно времена да се са дистанце размотре Шоови ставови, јављају све повољније оцене *Женеве* као значајног документа једног турбулентног доба. *Женева* је „шарена лажа о томе шта би се догодило да се женевска идеја проширила“ (Холројд 1998: 719), пророчко упозорење против гледања уназад у прошлост и жеље да се оживе легендарни херојски дани (721), сатира савремених политичара која илуструје репетитивну природу историјских процеса (720). *Женева* приказује истине које су ужасне (Стоун 1973: 23) и чак је по мишљењу њеног аутора она једна ужасна драма, али Шо је изјавио и то да мора да пише драме као што је *Женева* иако то не жели (Холројд 1998: 725). Он је већ до 1916. године био означен као симпатизер немачке расе зато што је обожавао Вагнерову музику (453), а потом га је и *Женева* у очима појединаца погрешно обележила као профашисту. Са друге стране, 1992. године Едвард Исер (1992: 111) описује *Женеву* као најзначајнију драму која је најавила британску драму холокауста. Она је не само антифашистичка драма, утолико што исмева диктаторе, већ и драма која се обрушава на западњачко схватање појма демократије и „одбија да прихвати моралну супериорност Запада“ (Исто). *Женева* је савремена фантазија (112) и образац драматургије холокауста (115), и као таква не би требало да се тумачи као ода диктаторима (Стоун 1973: 29).

Шо је посетио женевску палату Лиге народа 1928. године, у време када је чистава Европа очекивала да ће је ова институција заштитити од нових ратова, нових врста оружја, отровног гаса и деструктивних бомби (Холројд 1998: 718). У једној од институција у оквиру Лиге народа, Међународној организацији рада, Шо је видео да се остварује све оно за шта су се залагали фабијевци. У његовим очима, ови неокартезијанци били су прави интернационалисти који су радили на побољшању услова рада, борби против епидемија, налажењу смештаја и посла за расељена лица, контролисању трговине опијумом, промовисању женских права, бризи за децу, заштити странаца, добродошлицы посетилаца какав је био Шо (719), и другим стварима од општег значаја. Али остале институције Лиге народа су се само претварале да могу да спрече рат, сматрао је Шо (Исто), што се и остварило када је избио Други светски рат, након којег је Лига народа распуштена (1946) и замењена Уједињеним нацијама (24. октобар, 1945). Рођак америчког председника Вудроа Вилсона, иницијатора за оснивање Лиге, тада је рекао да Шо често иде десет минута испред истине, што је фаталније него каскати за временом (454). Према Шоу, права женевска идеја могла се остварити само ако се форсира све на чему ради Међународна организација рада. Због тога се

радња *Женеве* усредсређује на два сателита Лиге народа (719): Међународну комисију за интелектуалну сарадњу са седиштем у Паризу и Стални суд за међународно право са седиштем у Хагу, који је у оквиру Уједињених нација постао Међународни суд правде, какав опстаје и данас.

Женева је премијерно изведена у Варшави, 25. јула, 1938. године, док се Немачка припремала за мобилизацију (723), а потом у августу исте године на фестивалу у Малверну, док је у Лондону премијерно приказана у новембру. У Њујорку је, међутим, Лоренс Ленгнер, оснивач њујоршког позоришног удружења из 1919. године, одбио да постави комад дубоко увређен због неодговарајућег описа Јевреја и ласкавог портрета диктатора у тадашњем трећем и последњем чину драме. Иако Шо у читавој драми износи контроверзне ставове о рату и политици, управо је озлоглашени трећи чин подигао највише прашине у критичким и позоришним круговима, а нарочито након што га је Би-Би-Си емитовао као радио-драму априла, 1939. године (Исер 1992: 111). Суђење великим диктаторима, Хитлеру, Мусолинију и Франсиску Франку, покушај је драматизације Шоове савремене историје, којим је са једне стране Шо доказао да иде испред свог времена, али уједно и то да је историја често бржа од онога ко је тумачи у својим уметничким делима, што доказују многобројне измене у тексту драме са којима је Шо наставио чак и после рата. Шо је правио измене у тексту на три плана: тежио је томе да скрати текст, да у текст унесе промене које је са собом доносила историја, и да промени све оно што би могло да повреди осећања Јевреја, али да ни на једном плану није успео да оствари оно што је желео, те да се испоставило да је Хитлер „лик којег је веома тешко драматизовати“ будући да је „пребрзо делао“, па је „комад бивао застарео пре него што би се мастило на папиру осушило“ (Холројд 1998: 722–723). Осим тога, чак је и дотадашњи шоовски јунак, Мусолини, допринео изменама текста када је прихватио Хитлеров анти-семитизам. Хашки суд у *Женеви* постаје централна европска позорница на којој ће се окупити диктатори привучени светлима рефлектора (Шо 2003а). Мусолини постаје Сењор Бардо Бомбардоне, оптужен за „убиство и уништење слободе и демократије у Европи“ (Шо 1939: 76); Ернест Бетлер је Шоова драматизација Хитлера, који је оптужен због „покушаја да загре цвет људске расе“ (Исто); Франсиско Франко је генерал Фланко де Фортинбрас, оптужен за покољ више хиљада својих земљака (92).

Шо од бомбастичног Бомбардонеа прави карикатуру са именом Бардо, које алудира на поетску занесеност и нереална очекивања једног самозваног и самоизабраног великог вође, дучеа. „Нације су цигле од којих се мора саградити будућа светска Држава“, а Бардова визија је да ће на челу те државе бити „супер-вођа који ће бити најспособнији човек на свету“ (57). Међутим, мана због које ће страдали и Бардова и Бетлерова визија света јесте саможивост која води у мегаломанију и обојицу претвара у два јадника чија свеукупна каријера намеће само једно питање: да ли је њихова тренутна величина ишта вредела (Шо 2003а)? Наравоученије које Шо извлачи из њихових живота јесте да су освајачи царства осуђени на пропаст ако цивилизацију замене дивљаштвом (Исто). Па, ипак, поједини Бардови говори одају Шоову фасцинацију Мусолинијем као способним вођом и садрже у себи одређена мишљења које је Шо раније износио. Такав је Бомбардонеов став о Лиги народа, која је по његовом мишљењу „Лига Будала“, а како су будале опасне, мудри морају да се удруже са њима како би их држали на оку, што је и разлог зашто су Велике силе део Лиге (Шо 1939: 57). Најчешће критике упућиване су на рачун делова текста *Женеве* сличних цитираном, који су поједине критичаре наводили на помисао да је Шо сматрао Мусолинија

и Хитлера моделима натчовека. Али Шо објашњава у књизи *Свачије политичко шта је шта* (*Everybody's Political What's What*, 1944) да су Мусолини и Хитлер били самопрозвани великани и као такви представљали опасност за свет јер се није знало где ће стати (Стоун 1973: 28). Хитлерово уверење да је једини велики човек на свету претворило га је најзад у лудог месију, како га Шо описује у предговору *Женева*.

Ниједан од шоовских диктатора није био натчовек, али су сви били „супер-убице које ће милионе одвести у смрт“ (Нејтан 1991: 219). Када се на сцени коначно окупе сва три диктатора и уђу у расправу о рату, моћи и природи првих владара, појачава се утисак мегаломаније, што се нарочито опире тумачењу *Женева* као хвалоспева диктаторима. Бомбардоне за себе верује да је владар кога је сам Бог послао да избави свет (Шо 1939: 87), Фланко себе проглашава спаситељем света (95), док Бетлер износи став да ће најнапреднија раса некад сигурно завладати светом (98–99). Ова препирка између три самозвана натчовека око тога ко је будући владар света пре се може тумачити као Шоова пародија самог себе, сопственог неуспеха као учитеља и неуспеха његове креативне еволуције, чији су се сами темељи урушили због рушилачког тока историје, него као Шоов савет да би тако требало да се понаша будућа и боља врста људи. Шоова драматизација основних принципа диктатуре представља и коначну осуду историје и човечанства које ништа није научило од историје. Тако се и једна деспотска фигура какав је Бетлер/Хитлер родила из историје и под принудом историје. Бетлер себе види као пионира који иде у корак с временом и крчи пут напред који сви морају следити, али за своју амбицију не криви себе већ искључиво историјске околности. Хитлер није случајно посетио овај несрећни свет, већ представља „ужасну комбинацију свих нас, јер смо ми ти који су га створили и призвали себи“ (Холројд 1998: 722) и тиме смо уместо натчовека дозвали нечовека и нови светски рат.

Део драме који заслужује нарочиту пажњу тиче се расправе о природи рата на основу које се може објаснити и разумети још један контроверзан став Бернарда Шоа: да ратним злочинцима не треба судити за злочине против човечности. У књизи *Свачије политичко шта је шта* из 1944. године, Шо је одговорио на нападе у вези са овим ставом рекавши да презире рат, да се саосећа са губицима и једне и друге зараћене стране, да добро зна да у сваком рату има профитера и да никада није написао ниједну реченицу којом би започео рат (770). Пораз Мусолинија и Хитлера није видео као повод за славље иако га је поздравио, а крај рата за њега је означило бацање прве атомске бомбе на Хирошиму, што је чин који је доказао да се рат свео на апсурд (Исто). Ако бисмо и судили ратним злочинцима, где бисмо нашли безгрешне мушкарце и жене да им суде када криваца има и на једној и на другој страни, што доказује не само 200 000 тона бомби које су бачене на немачке градове, већ и друга атомска бомба бачена на Нагасаки (771). *Женева* се посвећује овом проблему и антиципира га:

СУДИЈА: Злочин је најгоре врсте бацити бомбу на насељени град ... Ове гнусне злочине чине млади људи ...

ОРФЕЈ: По заповести, мој господине, и из патриотских побуда ... Ја се ужасавам рата исто колико и ви. Али, дођавола, ако неко насрне на мене да ми пререже гркљан, ја морам да прережем његов ако могу. Треба ли да му дозволим да ме убије и силује моју жену и ћерке? ...

СУДИЈА: Какве то везе има са бацањем бомбе на кревет уснуле бебе или на жену која се порађа?

ОРФЕЈ: Човека то погађа. Ужасно је. Али то не може да се спречи. Морамо на то гледати с практичне стране. То је као саобраћај у Лондону. Знамо да ће много деце бити прегажено и убијено сваке недеље. Али не можемо због тога да зауставимо саобраћај ... Рат је део цивилизованог живота. Не можемо га се одрећи због огромног броја жртава. (Шо 1939: 69–71)

Бомбардоне заговара традиционалну улогу рата чији циљ „није истребљење, већ очување људске најплеменитије особине, храбрости. Крајња безбедност за жене, крајња опасност за мушкарце: то је идеал“ (75). Он сматра да мушкарци пропадају онда када се не боре, али може ли се заиста „борба човека против митраљеза, или жене на порођају против облака отровног гаса“ назвати борбом у традиционалном смислу те речи и какве шансе имају немоћни мали људи против свемоћних великих бомби (72)? И то је ипак део искуства, признаје Бомбардоне, јер се „рат не састоји сав од славе и срчаности. У рату човек открива и колика је проклета кукавица и колико је храбар. Човек научи и шта значи отупети од патње и ужаса и како да се смеје смрти у лице“ (73).

Занимљиво је, најзад, да је управо питање протеривања и истребљивања Јевреја, које је за Шоа најспорнија тачка Хитлерове диктатуре, изазвало најоштрије критике јеврејске заједнице због начина на који се Шо њима бави у *Женеви*. Да ли је Шо заиста налазио оправдања и порицао смрти милиона људи или не истраживао је Дејвид Нејтан испитујући Шоов однос према Јеврејима, за који већ у наслову чланка каже да одражава „неуспех једног старијег господина“. „Шоова бриљантност просветлила је и изменила животе милиона људи“, сматра Нејтан (1991: 236), али „упркос његовом проницљивом разумевању човекове природе, због вере у будућу савршеност друштва он није могао да увиди дубину зла коме је дао своју значајну подршку“. Осим што категорички и потпуно погрешно тврди да је Шо подржавао нацистичка злодела, Нејтан потпуно прелази преко чињенице да је Шо исувише добро увидео домет хитлеровске патологије и јавно јој се противио. Када је Лоренс Лангнер одбио да постави *Женеву* у Њујорку, све је било праћено увредљивом преписком између Лангнера, који је Бетлерове говорио сматрао у најмању руку непримереним и далеко боље аргументованим од одговора које даје Шоов Јеврејин, и Шоа, који је остао при тврдњи да је у *Друзом оцирву Дона Була* био далеко оштрији према Ирцима, него што је у *Женеви* према Јеврејима, те да је лик Јеврејина увео само како би осудио нацисте због прогањања Јевреја (230). Шоов дијалектички принцип није задовољавао Лангнера јер му се чинило да су ставови диктатора увек јачи и боље аргументовани од ставова осталих ликова и да Шоове симпатије нагињу на страну диктатора (Исто). Шоови покушаји да рационализује злодела највећег светског злочиначког мегаломана од почетка су били осуђени на пропаст (Гедулд 1961: 18). Толику и такву врсту ужаса коју је са собом донео Хитлеров антисемитизам Шо није могао да схвати, па отуда за исти „није могао да понуди ниједно решење ... никада није схватио политички значај расизма у етосу нацизма ... и никада није схватио да се нацистички анти-семитизам може развити у намерну политику геноцида“ (Исто). И док су многи Шоови дотадашњи обожаваоци сматрали да је Шо био слеп за праве проблеме свог времена (Фирт 1991: 248), он је одговорио Лангнеру да је написао драму која треба да увреди свакога (Исер 1992: 113) и од-

био да промени опис Јеврејиновог лика који на крају драме профитира од најављеног смака света. На основу Јеврејиних реплика, јасно је да је Шо желео да својим комадом увреди и осуди обе стране. Наведена препирка је пре осуда британске и америчке политике, него оправдавање Хитлера (Стоун 1973: 25), док је према Исеру (1992: 111) комад контроверзан утолико што показује да политика западних земаља није ништа боља од политике фашистичких земаља.

Иако је тежио остварењу идеала правде, Шо се није заносио мишљу да је он у том тренутку историје био остварив. Отуда он коначно осуђује човека као непријатеља људске расе, наоружаног до зуба док пуца од патриотизма, кога једино женевски дух може да победи, ма колико се женевска идеја извитоперила. Непознавање чињеница доводи до стварања фалсификованих историја које попуњавају празнине настале због незнања. Галама која се диже поводом питања расе толико је неприродна за човека да се и сама његова природа буну против убијања. Шо се оштро противио рату јер у њему умиру милиони невиних људи не знајући притом чему или коме подносе жртву, зашто пате и чему све то води. Зато у *Женеви* Шо симболично кажњава своје ликове смаком света када Земља изненадним скоком промени своју орбиту и отпутује далеко од Сунца (Шо 1939: 103). Залеђена у статусу кво, Земља ће у фиктивном драмском свету остати да лута све док се у далекој будућности не створе услови да шоовска креативна животна сила произведе бољу врсту људи који ће знати да тумаче лекције Историје. У стварности није дошло до смака света, а 1945. године, Бернард Шо је у својој осамдесет деветој години и даље говорио да сада моћ, у виду атомске бомбе, цивилизује и развија човечанство (Шо 2003а). Али, упорно веран свом трагичком оптимизму, он је и тада изразио наду да ће следећи велики изум човечанства пробудити снажан интерес за пацифистичку цивилизацију и искоренити рат. То се никад не зна.

Литература

- Фирт 1991: Н. Ј. Fyrth, In the Devil's Decade: *Geneva* and International Politics, *Shaw*, 11, 239–255.
- Гедулд 1961: Н. М. Geduld, Bernard Shaw and Adolf Hitler, *The Shaw Review*, 4 (1), 11–20.
- Грејем 1915: Graham, Cunninghame. *Flaws in Shaw's Logic*. *The New York Times*. Current History, A Monthly Magazine, The European War. Volume I, From the Beginning to March, 1915. Current History of the European War – What Men of Letters Say, 65–66. Project Gutenberg EBook. 30. 11. 2013.
- Холројд 1998: М. Holroyd, *Bernard Shaw*, London: Vintage.
- Игземинар 1938: Examiner 19. 11. 1938. *Shaw Rewrites Play Because of Il Duce's Jew-baiting*. Trove, Digitised newspapers and more. 2. 1. 2014.
- Исер 1992: Е. R. Isser, Bernard Shaw and British Holocaust Drama, *Shaw*, 12, 111–123.
- Коноли 2009: L. W. Connolly, *Bernard Shaw and the British Broadcasting Corporation*, Toronto: University of Toronto Press Incorporated.
- Мекарти 1951: D. MacCarthy, *Shaw*, London: MacGibbon & Kee.
- Нејтан 1991: D. Nathan, Failure of An Elderly Gentleman: Shaw and the Jews, *Shaw*, 11, 219–238.
- Свицки 2012.: Switzky, Larry. *First Aid to Critics in the Twenty-First Century*. International Shaw Society. 13. 8. 2013.

- Смит 1978: W. S. Smith, The Search for Good Government: *The Apple Cart, On the Rocks, and Geneva, The Shaw Review*, 21 (1), 20–30.
- Стоун 1973: S. C. Stone, Geneva: Paeon to the Dictators?, *The Shaw Review*, 16 (1), 21–29.
- Шо 1933: Shaw, George Bernard. *The Politics of Unpolitical Animals, December 10, 1933*. G. B. Shaw Times Article Archive 1903–1950. 12. 12. 2013.
- Шо 1939: B. Shaw, *Geneva, a fancied page of history in three acts*, London: Constable & Co., Ltd.
- Шо 1960: B. Shaw, *The Apple Cart, A Political Extravaganza*, Harmondsworth: Penguin Books Ltd.
- Шо 1971: B. Shaw, *Man and Superman*, Harmondsworth: Penguin Books Ltd.
- Шо 1982: B. Shaw, *Plays Pleasant: Arms and the Man, Candida, The Man of Destiny, You Never Can Tell*, London: Penguin Books Ltd.
- Шо 2003а: Shaw, George Bernard. *Geneva: Another Political Extravaganza by George Bernard Shaw* (March 2003). Project Gutenberg Australia. 13. 12. 2013.
- Шо 2003б: Shaw, George Bernard. *On the Rocks* (March 2003). Project Gutenberg Australia. 22. 8. 2013.
- Шо 2003в: Shaw, George Bernard. *The Millionairess* (February 2003). Project Gutenberg Australia. 5. 12. 2013.
- Шо 2003г: Shaw, George Bernard. *Too True to be Good, A Political Extravaganza* (April 2003). Project Gutenberg Australia. 30. 11. 2013.

SATIRE AND REALITY IN SHAW'S CRITICISM OF DEMOCRACY AND DICTATORSHIP

Summary

Bernard Shaw's views on the League of Nations and the Court of International Justice at The Hague, as well as his fascination with Hitler, Mussolini, Stalin, and other great dictators, which he expressed in many of his speeches, plays, and prefaces after the Great War, were found notorious even by his most devout readers and critics. Although Shaw never entirely supported the dictators, his claim that Hitler was a very able statesman and a born leader marked him as an anti-democrat and worshipper of tyranny and despotism. Based on examples from Shaw's plays *On the Rocks*, *The Apple Cart*, *The Millionaires* and *Geneva*, the paper shows that many of the author's views are satirical and exposes the way in which Shaw uses satire so as to criticize the idea of democracy which was being ill-used by the world leaders of Shaw's time. The goal is to show that Shaw's plays which are sometimes interpreted as paeans to dictators are in fact anti-fascist plays in which the author condemns the Western notion of democracy and refuses to accept the moral superiority of the West.

Key words: Bernard Shaw, Hitler, satire, dictatorship, anti-Semitism, war

Biljana R. Vlašković

Светлана М. РАЈИЧИЋ ПЕРИЋ

*Крађујевац***САТИРСКА ИГРА – ОД ВЕРТИКАЛЕ КА МЕХУРОВИМА**

Разматрајући онтологију појмова *сатириско* и *игра* и говорећи језиком просторних метафора, откривамо какви су видови урушавања хијерархијског појма вертикале. Сатирирска игра и у данашњим облицима (а ми је посматрамо у концептуалним, трансавангардним и алтермодерним експерментима) кинички спаја и распршава узвишено/ниско, смешно/трагично, божанско/људско, животињско/људско, ритуално/ефемерно, природно/културно, драмско/поетско. Носећи у себи иронију као Де мановски перманентни прекид, који изазива вертиго (а то је облик игре), сатирирска игра је данас не само став према предмету о ком говори већ облик структуре текста која вртоглаво плеше модерни сикинис.

Она је и плес и игра, јер говори језиком тела (који је знаковно писмо плеса) и језиком без-умља (који је знаковно писмо игре).

Кључне речи: сатириско, игра, плес, иронија, тело, перформанс, експериментална поетско-драмска пракса

Текст без речи

Проучавања сатирирске игре углавном су ишла у историјском правцу, нотирано је време настанка, корени, везе с митом и ритуалом, потом су настављена у смеру нормираних аристотеловских облика, њене трансформације у римској култури у односу на грчки предложак, антрополошки је везивана за ритуал, књижевно је везивана за облик драме, мало је изучавана као уметност игре у ширем и ужем смислу. Игре у ширем смислу као филозофске категорије и у ужем смислу као плеса. Јер игра није ни само *play* и *dance* већ један од темељних појмова филозофије од пресоократоваца до деконструкциониста.

Због опасности да нам се може замерити овакав поглед на сатирирску игру, који је наизглед минимално књижевни, треба рећи и пар речи у одбрану нашег става да је говор о сатириској игри без речи ипак говор о књижевности. Будући да је сама сатирирска игра од настанка сматрана синкретичном делатношћу, увек у вези с извођачким (драмом, музиком и плесом), некада у спрези са речју као књижевним делом а некада и без ње, и ми је тако посматрамо, стављајући акценат на њен важнији, а скрајнути део у синтагми – на игру. Пратимо трансформације сатирирске игре у дијахронији, преко 20. века када је доживела највеће измене с развојем модерног плеса (нарочито у Француској крајем 19. века с Верленом и Малармеом) и с развојем авангардног перформанса. Она се у постмодерни и алтермодерни преобратила у облике уметности тела као што су процесуална уметност и експериментални балет и тако доказала тријумф игре и њеног инструмента – тела у овом „жанру“. Тело се сада појављује као текст написан покретима али и као носилац процеса „писања“ који се обавља у гледаоцу. Тумачећи знакове тела и плесну „нарацију“, посматрач ствара поетско ткање од покрета. Тако у плесу лежи изузетан семантички потенцијал као и плодотворна празнина која се води врхунским начелом тела – начелом ероса, стваралачког принципа.

Морамо скренути пажњу на још један плес, плес текста. Сада смо сведоци појаве да је текст добио тело и да игра модерни сикинис. Наиме, не само игрива књижевност, којој фрагменти омогућавају помичност и расутост структуре већ и игра у постструктуралистичком смислу као врхунско Правило (као код Бодријара, оно једино Правило које се мора поштовати да би се било у игри-уметности¹) омогућавају динамичност као константу на свим нивоима текста, нпр. међузависност текста и контекста, схватање текста као живе категорије који после смрти аутора наставља свој опстанак кроз празнине, рецепијента, отворене знакове, брисиве хипертекстуалне подлоге, визуелне тропс олеи ефекте... Данас је сатирско игра вид плеса-разигравања помичне и неутемељене структуре књижевног текста, оргијастичко текста, оргијастичко читања, цинизам на свако утемељење коме је циљ да пласира Моћ, а најчешће је то утемељење једна истина која је инструмент моћи дискурса (било политичко-идеолошког, било филозофско-културно-теоријског)

Онтологија сатирског и игре

Утемељење сатирског је у телу. Киничка филозофија ће у сикинису – маничном плесу сатира, видети ослобађање божанске енергије. Киници, који су постојећа тела као инструмента сатирично и цинично оповргавали прихваћене норме, темељна су филозофија сатирске игре. Од Диогена до Слотердајка, јасно је да се телом руши вертикално устројство света. Тело је тачка додира, пресека два модела, божанског – вертикалног и људског – хоризонталног. Реч је о борби да се уруши па преузме хијерархијски теолошки модел, а не да се задржи утопијски модел људске равноправности, човеку је хоризонтала – уравниловка наметнута. Стога, претходно треба деконструисати вертикалу, а то се може само покретом, треба је заокружити у сигурну сферу.

Утемељење игре је у апстрактном космизму, још од Хераклита она је космички закон који се транспонује на људски свет, она је надпринцип. Тако је тело људско а игра божанска ствар, али у игри и њеном ужем појавном облику – плесу јесте делић обоготворења за човека, надмоћ хаоса и Правила у истом простору-времени.

Тако, имајући у виду онтологију појмова *сатириско* и *игра*, а говорећи језиком просторних метафора, можемо открити какви су видови **урушавања** хијерархијског појма **вертикале**. Сатирска игра одувек, а специфично и у данашњим облицима, кинички спаја и распршује узвишено/ниско, смешно/трагично, божанско/људско, животињско/људско, ритуално/ефемерно, природно/културно, драмско/поетско, субјекат/објекат, појавно/привид... Она то чини телом које се доводи до опасних граница. Ниче је на стари начин размишљао о плесу-борби, то је својеврсни агон божанских и људских сила. То је у суштини трагична борба, непомирљивих природа. Она своди, изједначава, поништава разлике у тачки, распостире у хоризонтали, површини, плохи. Носећи у себи иронију као Де мановски перманентни прекид који изазива вертиго због превеликог понављања, она није више само став према предмету о ком говори, она се трансформише јер се мења предмет њене ироније, од политичко-етичког поља прелази на културолошко поље или поље теорије уметности, етике и естетике и натраг. Она је и плес

1 Бодријар говори о Правилу као услову постојања игре, оно се не сме напустити, не сме изневерити, јер у супротном игре нема. (Бодријар, *О завођену*, Октоих, Подгорица, 1994. стр. 143-169.)

и игра јер говори језиком тела (који је знаковно плеса) и језиком без-умља (који је знаковно игре). Када Игра у ужем смислу строже подлеже Правилу, онда је она балет, и тада се нормирани покрети читају као шифре, као конвенционални симболи у било ком облику културног изражавања. Постмодерни балетски експеримент (који је основа нашег говора о ступњевима развоја сатирске игре) приближава се перформансу који се дефинише тежњом ка оповргавању правила. Управо у тој херметизованој маничности покрета јесте сличност ова два облика телесног изражавања и сатирске игре. Следећи додир је језик игре, који деконструира појмове лудила и ума као супротстављене. У тишини лудила често је скривен језик умља, тако у перформансу, плесу, процесуалној уметности и балету најчешће изостају речи у свом вербалном облику. Оне се крећу у тами ума, оне се рађају из знакова тела, оне настају и слажу се у уметнички конструкт у спречи с простором, музиком, објектима у простору итд. Плес тада можемо сагледавати у поетици тишине, и није случајно што је идејни творац ове концепције – Маларме, био одушевљен плесом. Јер Маларме је први теоретичар уметности који је изнео на видело значај одсутног, значај празнине која никада није без апсолутне повучене црте (а црта је идентитетско уписивање, учи нас Дерида у *Истини у сликарској*), значај тишине као одсуства фоничког, али не и графичког. Плоха је увек присутна, а она је поље текста, она омогућава телу да у изостанку гласа ствара, пише. Чим постоји површина, постоји и текст, па макар на њему и немало знакова, он сам је знак. У плесу тело пише по површини, траг привидно нестaje чим тело напусти одређен положај, а заправо траг се преноси и трансформираше у разне облике у свести посматрача.

Од почетка сатирска игра слави човека, она је химна животу, иако су њена лица богови и митолошка бића. Тако је и данас, без обзира на то што је у постмарксистичко бењаминовској ери политичко-економског заробљавања тај бог репродуктивна машина или батерија (*deus ex machina*). Али они нису носиоци света, главни су они који плешу, сатири или плесачи, перформери или балетани. Они стварају, они пишу телом кроз ослобођени вертиго и моћни лудус, који их ставља у повлашћени положај да помоћу Правила игре буду у заносу, а не буду заробљени.

Сатирски вео

Зачудност сатире је у њеној намери да истовремено открива и нагони на критичко, али и да прикрива. Она никада није гола, па чак и када се руга. **Вео** кроз који се све провиди није само украс тела сатире, вео је граница која истовремено постоји и не постоји. Наиме, он нема само функцију прикривања, облачења (да се срамота не види) јер је прозиран, а ипак је ту да одели два света, свет текста (овде тела) и оног који тај текст у сатири описује и криви. Вео је готово увек везан за кодекс стида, достојанства и части. Јер оно о чему текст-тело говори јесте срамотно и зато га у име општег добра треба сакрити, али га у име промене и бунта треба разоткрити. Та скривена откривеност је стална особина сатире, функцију вела у књижевном тексту обавља алегорија и иронија, док је у плесу то тело. А вео је истовремено и она чудесна шарена опна мехура која га чини сфером и штити садржај даха уметника у њој, моћна танана опна, плацентата света.

Моћ у ресимболизацији

Прекорачујући плес, а такав јесте сикинис, покреће питања симболизације, десимболизације и ресимболизације света. Оваквом плесу као виду ослобађања, али и пркосног тријумфа, одвише људског, највише одговара процес ресимболизације. За Пола Валерија плес је основна уметност изведена из живота самог. Она је живот за разлику од теолошких категорија, и то истиче као своје оружје, јер је и за Делеза „знак другоразредни у односу на живо“ (Андрије, Боч 2010: 153), она је деловање људског тела у целини транспоновано у свет и неку врсту простора-времена (а то је категорија игре јер она поништава оштре границе ова два појма, разливајући време игре и ширећи њен простор на свепростор). Тако плес кроз тело директно везан за људско постојање, а кроз игру везан за теолошке представе, прекорачује норме и ствара форме које могу изнова да симболизују, изнова да означавају.

Стара и нова телесна изражавања

Који су основи нашег поређења савремених телесних облика уметничког изражавања, као што су перформанс, процесуална уметност и експериментални балет са првобитном сатирском игром? Да ли је оправдано ове облике видети као данашње исходиште античког облика?

Свака телесност је дионизијске природе, у њој је незаобилазан говор еротског, слављење плодноности, апотеоза човечног кроз семе и плод, кроз живот, лудус, стални покрет. Тако је сваки плес овог типа било да је онај првобитни – ритуални, или сатирски или каснији драмски (у трагедији и комедији, у фарси и *comedii dell arte*, у вагнеровској музичкој драми, хепенингу, перформансу, и свакој пракси која рачуна на тело као писмо) ерос оличен у лудусу, али и логос оличен у пародији, иронији, киничком ставу према друштвеној стварности и боговима у њој. Константе свих ових облика су: тело и игра, пародично-иронични став, гротескност, наглашена потреба за спајањем смисла и бесмисла, политичко-филозофска компонента, јака веза с ритуалним (било као коришћење ритуалног као парадигме, било иронисање ритуалних архетипова), амбивалентна природа (забавно/утилитарна).

Уметност перформанса је заједничким кореном и сличним циљем деловања блиско везана за сатирску игру. Наиме, перформанс можемо сматрати њеним наследником, јер је, пореклом из ритуала и игре а продужава се као телесна активност. Он „обрађује више дисциплинарних поља и окупља не само антропологију и социологију, него и историју уметности и филозофију естетике“ (Андрије, Боч 2010: 339). Перформанс је синкретички облик уметности (музике, плеса, позоришта, визуелних уметности), који доводи у питање границе уметности. Увек је антиинституционалан, неконвенционалан, у опозицији са културно-уметничком продукцијом, спаја неспојиво, заинтересован за теорију игре, пародичан у погледу форме, наизглед одбацује правила и разликује се од конвенционалног позоришта. Таква је и сатирска игра. А њихово основно средство изражавања јесте тело.

Следеће место додира је специфична категорија која не подлеже научној сведености времена и простора у оквир физичких величина. Још је Пол Валери говорио о феномену простора-времена у ком се остварује плес. Наиме, то је једна другачија димензија од свакодневних и физички одређених величина. У њему се дешава напуштање свих материјалних особина тела, које сада увек хоће да пре-

корачи границе не само себе већ и онога што се спрам њега вреднује и одређује. Тело је обично схваћено само као омот душе или као опозит свему моћном, док у плесу оно изводи себе у немогуће позиције не подвајајући душу и тело јер је покрет изношење и чак творење душевног садржаја и оно важније, покушава да преузме моћ у суодносу са свим оним што га омаловажава, а то је свака институција моћи. То је и власт и религија и рационалистичка филозофска мисао... У дијалогу *Душа и иџра* Валери још увек не спаја душу и тело, док се при игри дешава истовремено „неко прекидање у души али и исто тако као неки спој“ (Валери 1956: 125). Кораци, додуше, јесу пуни духа и као такви уклањају са земље сав умор и сву глупост, а за Валерија у овом дијалогу између Федра, Сократа и Ерик-симаха, досада и глупост су стања која захтевају лек. И Валери, попут Малармеа нешто касније, говори о махнитости тела, о скоку и узлету као снази која брише границу духа и тела, о опијености, истој онаквој такву пружа осећање моћи... о делима која покрећу наше тело и могу да нас доведу у једно чудесно и дивно стање, најудаљеније од жалосног и непокретног стања. Обузет страшћу за игром, каже Валеријев Федар, човек „престаје да буде јасан, да би постао лак“ (Валери 1956: 135) и тако може да сачува тајну а да је истовремено и каже. Једино је у телу и покрету могуће рећи а ћутати. Наравно, да не банализујемо језик на говорну праксу, језик није само ни симболички поредак који тело крећући се мање или више поштује, говор је овде она празнина настала у треперавом губљењу, бергсоновски простор неслућене садржине, који говори више од свега а мање од ничега. За Валеријеве јунаке, тело у покрету јесте оно што јесте, у „једној средини сличној ватри – у самој префињеној бити музике и покрета, где удише неисцрпну снагу, док учествује сви бићем у чистој и непосредној жестини крајњег блаженства“ (Валери 1956: 138). Пламен је истовремено и сам тај тренутак игре, дело тог тренутка између земље и неба, у њему је остварен највиши дијалог али и поносити облик најплеменијег разарања. Зато је сикинис али и модерни плес најподеснији облик сатиричног исказивања, јер тело није попут душе која своју вечиту сврховитост има у ономе што не постоји, оно је оно што јесте, оно као Једно ставља на коцку Све и игра се са свеопштошћу душе, оно се „распрскава у покретима. Оно се разбешњава...непрекидно здружује са самим собом и узима један облик за другим и излази непрекидно из себе самог.“ (Валери 1956: 138). Ако нам се и даље чини да је валеријевско-малармеовска концепција плеса строго вертикална јер се заснива на одушевљењу узлетом, то није баш тако. У овом расипању и треперењу, прекорачењу физичког и грејању скривен је сферични облик који је основни у механизму борбе смењивања владајућих структура. То је претеча модела мехура, који због ширења центра расте до границе издржљивости. Тада не долази до пуке замене владоаца, опна мехура не ступа као ексцентрично ткиво у позицију моћи. Она се расипа творећи плодни концентрат у ваздуху, који сви, хтели не хтели, морају да удишу. Једном изречена сатирска „реч“ испуњава простор-време собом, она је невидљива а присутна у свим посматрачима.

О простору-времену као пољу где се одвија деловање силе говори и Мишел Фуко у студији *Надзирајћи и кажњавајћи*. Сила тежи да распореди у простору (да заокружи, да затвори, сврста у низове), да среди у времену (да програмира, разложи, подели у временске исечке) и да „састави у простор-време где се конституише продуктивна сила чије деловање треба да буде супериорније у односу на збир елементарних сила које је сачињавају“ (Делез 1989: 76). А категорија простора-времена је такође и категорија игре, јер она презире линеарно физички схваћено време, као и тродимензионални сведени простор а поврх свега уз-

рочност и везу те две величине. Моћ тријумфује када једно време (како год га назвали: време монархије, диктатуре, логоса, цивилизације...) веже уз одређени простор (запада, истока, државе, затвора, медија...), док се игра супротставња сличним моделом, она ствара простор-време саме себе као над-свет, немерљив физичким временом и простором. Тако омогућава да се њен простор-време шири до пуцања мехура, до ослобођења у махнитости, до распрскавања тела.

Плес тако не функционише по принципу силе и надзирања, он не раби паноптикумски модел, расутост покрета и са њима тајни и идеја, не жели по сваку цену да се сажме, ми видимо бесомучно, складно, помамно или ритмички узнемиравајуће кретање и разумемо га као немир и потребу за другостепеним превратом. Он није насилан и експлицитан, преображај се одиграва са одложеном дејством, кад нас натера да у било ком облику и ми заплешемо, повучени духом-телом туђег или властитог тела. Онда настане смех, узнемиреност, дрхтавица, вртоглавица, бол, који одведу у неком непројектованом правцу, није важно где, важно је да је до померања дошло. Та неусмереност и несврховитост сатирског плеса је оно што опчињава.

Идеја као рукопис тела

Евидентна криза сатире у постмодерном добу везана је за машинизацију тела, онај процес који је као кључан у механизму надзирања препознао Мишел Фуко када је говорио о послушним телима². Тела су данас исполитизована и изманипулисана, тела су машине у корист надзирања, дисциплине и сигурности друштвених гиганата. Свака непослушност тела је привидно неконтролисана, а заправо је сведена, минимална и несуштинка. Своди се на моду, полно експериментисање, лудирање, на оно што ће се сматрати тренутним изгредом с комичним ефектом. Жил Липовецки тај процес описује као завршну фазу у трансформисању хумора данас и напуштање традиционалних видова комике³. Нови тон комике више није саркастичан већ лудички. Хумор, који је све распрострањенији, укида оно негативно карактеристично за сатиричну и карикатурну фазу развоја хумора. Једном речју, јачање комичног спречава живот сатиричног у његовом основном облику. „Изругивачко раскринкавање, које је постојало у друштву заснованом на признатим вредностима заменио је позити-

2 Дисциплина уводи људско тело у машинерију моћи и при том му одузима стваралачку и рушилачку енергију. Она га униформише, образује, гради му вештине и способности које су у оквиру корисног и дозвољеног. Ограђује га, разврстава и распоређује у простору, контролише његове активности у времену, задајући лимит телесном програму који се заснива на тачно одређеном ритму кретања и радњи, усклађује му и нормира покрете и максимално га користи у своје сврхе, заправо сврхе система који уз помоћ дисциплине влада. У тако сегментираном и ограниченом простору и времену, тело је машинизовано и немоћно да се побуни. (Фуко, Надзирати и кажњавати; Просвета, Београд, 153–193)

3 Следидавајући хумор као једну од стратегија модерног насиља, Жан Липовецки (у Доба празнине, огледи о савременом индивидуализму, ИКЗС, Нови Сад; 2011:184–235) размишља о хумористичком друштву које је од средњег века прошло кроз три велике историјске фазе, прву, народну комичну културу најдубље повезану са светковинама и весељима карневалског типа коју обједињује категорија „гротескног реализма“ заснованог на срозавању свега узвишеног, власти, светог помоћу хипертрофираних слика материјалног и телесног живота. Сатиричко киничко је веома блиско овој етапи развоја комичног, али надаље комика постаје критичка, десоцијализује се и постаје приватна. Она губи свој карневалски али и јавни и колективни карактер, дисциплинује се, слободно тако можемо рећи. Зато напуштамо сатирично доба. Комично-сатирично постаје пуко лудичко, онај озбиљни зачин комичног у сатири бива угушен.

ван и неусиљен хумор, teen-агер комика на бази безразложног и непретенциозног лудирања.“ (Липовецки 2011: 190). Тако појачавање лудички-хуморног елемента (које је само део перфидне стратегије дисциплиновања) значи напуштање колективно карневалског ритуалног карактера смеха, па сатирично, које рачуна на Једно и Масу истовремено, губи своје поље деловања. Сатирично је озбиљно и комично, пародично и стваралачко, оно је слобода Једног у мисији ослобођења свих, не признаје узвишено и отмено и рушећи их рачуна на њих. Сатирично је, рецимо поново, комично и озбиљно али у одлагању, или обрнуто, с одложеном комиком према самом себи. А како данашње време потенцира на хуморном по сваку цену као и на квазипародијском, тешко је да сатира опстане. Она је могућа у сфери **недисциплинованих тела**, а то су тела у плесу. И то не у класичном балету него у алтермодерним перформансима и балетским плесним експериментима. Непослушно тело у заносу плеса прекорачује границе укуса, вредности, дозвола и забрана, лимите ритма и понављања, оно је слободно, аритмично у свом властитом „маршу“, неосвојено. Не сводећи се на мали број покрета, оно не редукује ни своју душу и не подлеже манипулацији.

Делезова филозофија тела у којој он помоћу концепција Луиса Керола, Френсиса Бекона, Спинозе, Ничеа, Канта, Пруста, Фукоа, Захер-Мазоха и Бергсона, посматра **историју идеја као рукопис тела**, даје нам за право да се упустимо у смелу креативно процесуалну делатност и „напишемо“ текст за модерни балет Шведског Cullberg baletten под називом „Плато(нов) ефекат“ у кореографији Jette Van Dinther-a.

Плато(нов) ефекат – извођење из сенке

Ако наслов овог **плесног текста** схватимо као игру речима, онда он може да значи површину, хоризонталну основу, плато, раван изнад и испод које нема ничег релевантног. То је једним делом сугерисао аутор речима да овим балетом хоће да ослободи посматрача обавезе за интерпретацијом. Све остаје на површини, ефекти су одрадили своје, утисак и уживање у уметности су ту, ларпурлартизам без премца. Будући да је ово алтермодерни дијалог с 19-вековном модерном, овакав концепт ослобађа уметност баласта политике, културе... Или свођење на примитивни чулни утисак, када уметности није био неопходан логос, када се водила законима чисте игре. „I want to continue my research in the areas of perception and synaesthesia...I want the body, light and sound to quite literally extend and reach out to the spectators, with directness and without a need for interpretation“⁴. Али, како идеје путују кроз време и простор, ми нећемо прихватити ову једнозначност наслова. Свака алтермодерна у свом ретро захвату реактуелизује глобалне идеје, па тако чини и овај перформанс балет. То значи и да је хоризонтала поље људске над-моћи, на њој се одиграва сценска борба између идеје, која у платоновском смислу потиче од бога и људске заједнице у којој се идеја раби. Може ли човек даље од те површине на којој сенка оставља само траг суштинских облика, или постоји начин да својим телом победи празнине?

„Плато ефект“ је алтермодерни перформанс експеримент, колаж дијалог две опречне теорије: Платонове филозофије и теорије модерног плеса Пола Валерија и Стефана Малармеа. Тачка додира је празнина, тело као свеобухватност. За Валерија је тело које плеше ватра која уништава све што сама собом изражава,

4 Динтер 2013: J.V. Dinther, Libretto za balet Plato effect, Stockholm.

оно је ништавило, док се за Малармеа тело шири и поништава границе у околни простор помоћу ефекта платна које га трепераво расплићава. И у Платоновој пећини сенка као одраз стварности са својим одсуством боје, звука, гласа, поезије, сведочи о празнини. Све ове празнине нису празне. Све то користи Ван Динтхер када попут модернисте утиче на посматрачева чула. Он испитује могућности синкретизма данас. Игром тела, музике, светлости с минимумом реквизита (платно и канап као симболи) прича суморну причу о идеји која у људским рукама увек постаје разарачка сила.

Са врха сцене лелујаво платно уз узнемирујућу музику полако прождире једног по једног плесача који се у маничном плесу истовремено за њега држе и од њега бране. Платно симболизује идеју, док музика једина може да искаже људски страх. Плесач у самоодбрани пева о том страху. Пут идеје је пут силаска међу људе. Када она коначно сиђе и обузме заједницу (коју и они сами користе како би се окупили и изградили друштво, комуно, нацистичку групу или било коју другу идеолошку формацију) од ње настају монструозни мимезиси које је човек генетски модификовао и изанђао. У даљој изградњи заједнице увек се појављује нешто што људи не разумеју, међупростор између чињеница и привида, оно немислено отима се контроли, надраста их. Тада завлада тама, сенка ствари. Срушено платно, палу идеју, плесачи везују, обликују, развлаче, умотавају, на крају очајно подижу. А шта се заправо дешава?

Прилагодивши идеју себи, рабећи је, човек је мрцвари, потом је оживљава као хомонкулуса, а она се искрзана копрца и најзад умире. Као ткиво с моћи самообнављања, она мутирана буја и тако антропоморфизована више не спаја човека с богом јер је постала сувише људска. Плесачи се боре да је подигну, да је рестаурирају, умотавајући је попут мумије, све време у немирном ковитлацу и борби с кратким временом живота. На концу, балсамовану идеју, умотану попут пупчане врпце спајају са собом и један крај дижу помоћу канапа у небо, не би ли још једном повукли објављено божанство наниже, а они се уздигли до њега. Може ли се то помоћу ове марионете? Шта то људи чине? Моћан модел двоструке сфере у облику материце, њеног оклопа плаценте и пупчане врпце као споне унутрашњег семена из ког клија живот (људи) и спољашње сферичне заштите (тела) треба да им омогући тријумф у борби с богом. Ако прихвати врпцу, бог ће попримити телесност, а људи ће за себе задржати живот. То је реализована прича о деконструисању вертикале сфером и телом.

Шта чини уметник плесач док нам телом казује причу? Послужимо се оном Слотердајковом алегоријом о дечаку дувачу који производи своја мала уметничка дела, мехурове од сапунице. Он, удахњујући им свој дах у уживању, ствара заједницу мехурова, која је једнако неумољива у свом кретању ка напред. У тој игри он се поистовећује са својим балончићима и одваја од света, он је Једно са својим делом, он није картезијански субјект, експериментише, улази у отворен међупростор и испуњава га душом. Он бива ван-сабе-самог у случају, он се самопрогони у спољашњост. Идентично се дешава са човеком када ољушти идеју и тиме игуби властиту љуштуру. Тада му је неопходно лудило како би се овремено и опросторио у другом мехуру. Тако у модерном плесу лудички занос тела које дрхти симулира удахнуће других, тражи сигурност сфере у „напуштеном“ свету. „Припрема основе за солидарност почиње тако што најпре у сферама настаје она јака веза између људи и њихових мотива везаних за одуховљавање.“ (Слотердајк 2010: 31) Где је солидарност, ту постоји и услов за сатиру.

Непослушно тело способно је да произведе непослушну мисао. Таква мисао види крај филозофије, а опире му се. Она у добу довршења метафизике сагледава крај епохе која је почела с Платоном и тужи над пролазношћу историје мишљења, које се сурвало у машинизацију, у оскудност и заборав технолошког света, у површност интерпретација слика и идеја. Како би спречило банализације, тело се упиње. Поручује нам да нема истина, постоје само значења, али смо према њима одговорни. Тело и његов покрет као максимално отворен скуп знакова провоцира алеаторичношћу игре, што све укупно чини да алтермодерни плес буде и с ове и с оне стране, неконтролисан случај у основи и пројектован ковитлац сатиричних оштрица.

На спољашњем плану, овај уметнички акт-текст (настао у мени као посматрачу) јесте извођење заточеника из Платонове пећине, из еикасије као најниже степена знања роба који заточен у тмини види само сенке копија ствари. После овога он више не види само сенке ствари, иако су му оне као пуна празнина указале на људску сатириску моћ. Тако је сатира испунила свој врхунски налог да увек буде бар помало дидактична, свирепо хуморна и самоспознајно цинична.

Наставак приче је следећи: алтермодерна 21. века зна да идеје више не могу да путују горе-доле и доле-горе; оне сада прелазе *cross the border*, границе истока и запада, егзилантски се имплементирају у друге културе, стварају алтернативне облике, оне се распостире хоризонтом. Коначно, данашња уметност слика потпуно ољуђени свет, не више ни прогон бога, ни апсурд, ни апокалипсу, већ изазов мешања после доба глобализације. Могуће је само ходати пољем, прашумом, пустињом – рекао би Никола Бурио, теоретичар алтермодерне. Вертикала више не постоји. Ето то је резултат савремене сатирске игре. Зато је неопходно размислити о суштинској заједници. Она више не постоји. Сфера је преко потребна овом индивидуализованом добу.

Литература

- Андрије, Боеч 2010: В. Андрије, Ж. Боеч, *Rečnik tela*, Београд: Службени гласник.
 Бодријар 1994: Ж. Бодријар, *О завођењу*, Подгорица: Октоих.
 Валери 1956: П. Валери, *Есеји*, Београд: Нолит.
 Делез 1989: Ж. Delez, *Fuko*, Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
 Дерида 2001: Ж. Дерида, *Истинина у сликарству*, Никшић: Јасен.
 Липовецки 2011: Ж. Липовецки, *Доба празнине, огледи о савременом индивидуализму*, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижевница Зорана Стојановића.
 Слотердајк 2010: Р. Sloterdijk, *Sfere, mikrosferologija*, Београд: Fedon.
 Фуко 1997: М. Фуко, *Назирајући и кажњавајући, рођење зашвора*, Београд: Просвета.

A SATYR'S PLAY – FROM THE VERTICAL TO BUBBLES

Summary

Considering the ontology concerning the concepts of a satyr and play and speaking the language of spatial metaphors, we discover what the forms of collapsing the hierarchical notion of verticality are. The epitome of satyrs is in the body, and the Cynic philosophy can be seen in the sikinnis, a manic play of satyrs, the release of divine energy. Cynics, who used the body as an instrument of satirical and cynical disregard of accepted norms, are the basic philosophy of satyr's play. From Diogen to Sloterdijk, it is clear that the

body destroys the vertical structure of the world. The foundation of the dance is found in abstract cosmism, and since Heraclitus it has been a cosmic law which is transposed onto the human world, it is the super-principle. Thus the body represents a human feature, while the play is a divine feature. But the play and its narrower form of occurrence – the dance, are a fraction of the deification of a man, the superiority of chaos, accompanied by Rules in the same space-time.

The satyr's play, even in its present forms (and we perceive it through conceptual, transavant-garde and altermodern experiments) is Cynically connected and dispersed into a sublime/trivial, funny/tragic, divine/human, animalistic/human, ritual/ephemeral, natural/cultural, dramatic/poetic. Holding irony in itself, as a de Manian, permanent interruption which causes vertigo (which is also a form of play), a satyr's play today is not only an attitude about the subject which we are talking about, but also a form of the text structure that frantically dances the modern sikinnis.

It is both a dance and play, because it speaks the language of the body (which is a written sign of the language of dance) and the language of the free mind (which is a written sign of the language of the play).

Key words: satyr, play, dance, irony, performance, body, experimental poetic-dramatic practice

Svetlana Rajičić Perić

Ксенија М. ВУЛОВИЋ
Београд

ИЗМЕЂУ ПРИВИДА И ЉУБАВИ: БОРХЕС И ПАВИЋ

Фикционална ауторства или плагијати могу се схватити као књижевни поступци који повезују Борхесово и Павићево стваралаштво. Књижевност се у Борхесовој и Павићевој прози заснива као привид у односу на реалност, али и у односу на аутентичност саме фикције. Из тог двоструког привида Павићев читалац са последњих страница *Хазарског речника* излази у љубав, Борхесов у силенско ништа. Анализа тог двоструког привида и оваквог исхода пружа прилику за далекосежне закључке о књижевности и самој имагинацији.

Кључне речи: Хорхе Луис Борхес (1899–1986), Милорад Павић (1929–2009), привид, љубав, метафикција

На почетку тумачења сваког књижевног дела поставља се питање мере у којој се аутор руководи миметичким начелима у његовом стварању и начина на који се фиктивни елементи односе према стварности – да ли је у потпуности заобилазе или је изобличују и како то чине. Репрезентативни пример сваке интерпретације која рачуна са идејом књижевности као привида је Борхесово дело. По статусу који данас заузима у светској књижевности, по оригиналности визије и метафикционалној проблематици могао би му од савременијих писаца бити једино Милорад Павић. Упркос интернационалној репутацији, поређење Борхеса са Павићем представља један од највећих изазова за српску књижевну критику. Систематизација критичких ставова о фикционалној природи Павићеве и Борхесове прозе показује и мање и више него што бисмо могли очекивати.

Критичари са наших простора често су успостављали везе између стваралаштва Хорхеа Луиса Борхеса¹ и Милорада Павића. Борхес и Павић граде паралелну стварност нелагодно преплетену са стварношћу на коју смо навикли (в. Пијановић 1998: 100, Јоковић 2001: 490). Борхес је у српској књижевној критици препознат као писац антимиетичке фантастике (в. Делић 1991: 76, Јоковић 2001: 490, Новак Бајцар 2010: 52). Борхесова фантастика темељи се на „измишљеним изворима и аисторичној подлози“ на сличан начин на који су код Павића „стварност и њен привид (...) спојени уверљивом књижевном везом“ (Пијановић 2010: 95). Како би привид учинили веродостојним оба аутора прибегавају наизглед научном поступку (Јоковић 2001: 490), уз безлично „свођење података“ и привидно „хладно изношење чињеница“ (Ахметагић 2008: 32–33) тежећи идеалу објективности и безличности (Делић 1997: 122). Павићева и Борхесова ерудиција једна је од заједничких карактеристика која је привукла пажњу српске критике (в. Делић 1997: 122, Пијановић 1998: 334, Јоковић 2001: 490), а присутна је у упућивању на стварне и фиктивне изворе знања. Поверење читалаца придобија се употребом прозних врста које се традиционално сматрају за научне.

1 О Борхесовој концепцији стварности видети: Видаковић Петров 2006: 115–119.

Стварни и фиктивни, псеудонаучни ауторитети поткрепљују Борхесове тврдње о Пјеру Менару, писцу Дон Кихота или о Херберту Квејну². Форма енциклопедије, опремљена критичком апаратуром даје довољно разлога да читалац поверује приређивачу издања *Хазарског речника* или барем посумња у фиктивност романа-лексикона који има пред собом. Релативизација и мистификација аутора и ауторства, наглашена улога метафикционалних елемената и интертекстуалних веза српски критичари истичу као најистакнутије поетичке одлике које два писца деле (в. Делић 1997: 123, Пијановић 1998: 351, Јоковић 2001: 490, Бошковић 2002: 353, Дицков 2009: 408, Ким и Квас 2011: 183). Указивање на сличности између Борхеса и Павића, међутим, више се ослања на паралеле између учесталих тема и мотива попут огледала, лавиринта, двојника, књиге и библиотеке (в. Делић 1997: 123; Пијановић 1998: 105–106, 346; Јоковић 2001: 490; Радуловић 2010: 440; Олах 2012: 231), према чему поједини тумачи задржавају дистанцу (Ахметагић 2008: 28).

Књижевност се у Борхесовој и Павићевој прози заснива као привид у односу на реалност, али и у односу на аутентичност саме фикције. Анализа тог двоструког привида и његовог разрешења пружа прилику за далекосежне закључке о књижевности и самој имагинацији и превазилази домете класичних компаративних читања.

У приповеци „Тлен, Укбар, *Orbis Tertius*“, Борхесов блиски пријатељ Адолфо Бјој Касарес, један од јунака приповетке, упућује писца на постојање необичног топонима у XXVI тому примерка *AngloAmerican Cyclopedia*-е. Пошто је изложио историјат и порекло издања прве енциклопедије, Борхес наилази на нову енциклопедију из које сазнаје више о планети Тлен и њеним становницима. Док се заборањена историја једног народа открива пред читаоцем, спрема се и злослутан обрт. У постскриптуму откривамо силенску моћ фикције – свет Тлена продро је у нашу стварност и полако је разара. Човечанство је омађијано и стога несвесно да живи у привиду. Измишљена стварност заузима место света који познајемо, те ће на крају „(...) с ове планете нестати енглески и француски, чак и шпански. Свет ће постати Тлен“ (Борхес 2006: 22)³. Приповедач се на то не обазире, већ проводи „доконе дане у хотелу у Андрогееу дотерујући један сумњиви кеведовски превод (...) Браунове *Urn Burial*“ (Борхес 2006: 22)⁴.

Четири деценије касније, судбина народа који је вековима чекао свог летописца описана је у енциклопедијском роману-лексикону Милорада Павића. Ако се у постојање Хазара могло и сумњати, у *Завршној најомени* андрогином издању Павићевог романа, а код Павића предговори и поговори играју значајну улогу (Јерков 1996: 136–137), схватамо да речник итекако постоји и данас, у рукама свих нас. Павићев читалац, макар у књизи, склапа речник и искорачује у стварност где га уместо уништења, силенског ничег, дочекује ново стварање. Уместо да испусти свет, Павићев читалац из руку испушта књигу јер је оно што долази после написаних речи, наиме љубав, како сам каже, „вредније од сваког читања“ (Павић 2003: 501).

2 О овим и другим наративним поступцима које Борхес користи у свом опусу видети: Аласраки 1984: 281–302 и Баренећа 1975: 515–527.

3 “(...) desaparecerán del planeta el inglés y el francés y el mero español. El mundo será Tlön.” (Борхес 2005: 443)

4 “revisando en los quietos días del hotel de Androgué una indecisa traducción quevediana (...) del *Urn Burial* de Browne.” (Борхес 2005: 443)

Борхес се пред стварним светом повлачи у свет књижевности на другачији начин и са другим исходом него српски писац. У „Вавилонској библиотеци“ читав свемир је представљен као бескрајна библиотека. Приповедач, један од библиотекара, на крају свог живота упућује нас у њену историју, тајне и законитости. Борхесова библиотека није само бескрајна, већ и потпуна; она садржи све књиге, па тиме и потенцијалан одговор на сваки проблем и питање, спознају властите судбине и свих тајни космоса. Безгранични ентузијазам и весеље јунака приповетке над овим сазнањем ипак убрзо смењују очајање и утученост. У бескрајној библиотеци мало је вероватно да ћемо наићи на оправдање управо за свој живот. Као у некаквој параболу о смислу књижевног дела, круг се никада не затвара, као што се не назире ни почетак ни крај Борхесове *пешчане књиже* у којој се ниједна њена страница не може два пута прочитати. Тако се фасцинација власника пешчане књиге претвара у чудовишну опсесију. Борхес излаз тражи у сазнању, али без обзира на извесност да коначно сазнање постоји, оно је недоступно. Уместо мира, сазнање и идеја о њему представљени преко књига, доносе неиздржљиви неспокој, жељу за потпуно демистификованом смрћу као престанком патње: „Када умрем, наићи ће се већ нека *милосрдна* рука да ме гурне преко оgrade: гробница ће ми бити несагледиви ваздух: тело ће ми пропадати дуго, дуго, нападаће и распадати се од трења услед падања које је бескрајно” (Борхес 2206: 48)⁵. Једино бескрајна попут сазнања јесте смрт⁶.

Многи Павићеви јунаци, а поготово јунаци романа *Хазарски речник*, такође трагају за једном књигом или за истином о хазарском народу. Попут књига у „Вавилонској библиотеци“, *Хазарски речник* није само енциклопедија о једном давно несталом народу, он је много више од тога. *Хазарски речник* покушава да одговор на питања времена и вечности пружи у стварности, а не у фикцији, у контакту са другим, а не у самоћи. За разлику од епистемолошког или онтолошког понора у који се у Борхесовом делу на сваком кораку пропада, Павић би волео да га превлада лепим сном о љубави двоје младих читалаца његовог речника. На крају романа писац зато позива савремене читаоце да се састану и споје мушки и женски примерак *Хазарског речника*:

Када дакле упореде курзивом исписане реченице последњег писма овог речника у *женском примерку* с оним из *мушког примерка*, књига ће им се склопити у целину као партија домина и неће им више бити потребна. Тада нека добро изгрде лексикографа, али нека то окончају што пре у име онога што долази потом, јер то што долази потом само је њихова ствар и вредније је од сваког читања. (Павић 2003: 500–501)

Унутар књижевног привида рађа се стварност лепша од сваке фикције и долази до препознавања двеју душа.

Тај Павићев сан о јави желео би ипак да буде више него тек привид, можда и више него што, ако треба слушати аргентинског па и српског писца, сан може бити. Борхес изнова поставља Калдероново питање јесмо ли сви само плод нечијег сна, да ли је ишта што познајемо стварно или смо само сведоци привидно-

5 “Muerto, no faltarán manos piadosos que me tiren por la baranda; mi sepultura será el aireinsondable; mi cuerpo se hundirá largamente y se corromperá y disolverá en el viento engendrado por la caída, que es infinita.” (Борхес 2005: 265)

6 О функцији бескраја код Борхеса видети: Баренећа 1956: 13–35.

сти постојања, попут чаробњака из „Кружних рушевина“ који на крају приповетке увиђа да је и сам тек плод нечијег сна. Јава једног Павићевог јунака доследно може бити сан другог, а када убију Аврама Бранковића, Самуел Коен у сну открива тајну смрти.

Док Павић сазнаје и у сновима, жељу за сазнањем Борхес открива као никада недосежни циљ, као пуки привид задовољства, спокоја и среће, па тако и књиге и речи могу да поседују магијску, али ипак само рушилачку моћ. Сазнање је за Борхеса у извесном смислу грешно, а зналац бива од стране писца кажњен попут богохулника, доведен до самоубиства („Огледало и маска“) или на ивицу лудила („Пешчана књига“).

У *Хазарском речнику* књиге имају магијску моћ, али су због ње у стању да иступе изван фикционалног света и мењају стварност. Павић не заборавља на опасности фикционалног света. Отац Теоктит Никољски увиђа како „сваки списатељ може без по муке да убије свог јунака у цигло два реда. Да би се пак убио читалац, дакле чељаде од крви и мяса, довољно је претворити га за тренутак у лик из књиге, у јунака житија. После је лако...” (Павић 2003: 461). Павић, међутим, не убија свога читаоца. Магијска, стваралачка моћ текста код Павића на крају ипак превазилази границе историје и литерарности у додиру читалачких душа.

На први поглед се чини да таква, велика тема љубави у потпуности изостаје из Борхесовог прозног стваралаштва. То није ни сасвим тачан ни погрешан суд. Љубав се ипак појављује у малом броју Борхесових приповедака у различитим збиркама (в. Картер 1979: 13). Упитна је, међутим, природа осећања о којем се приповеда. Заљубљеност је у тим Борхесовим приповеткама тек чин снобизма и помодарства, краткотрајна авантура или приповедна техника. Зачуђеност младића пред несталном и необичном женском појавом у приповеци „Захир“ више је знак лаконости него љубави. Осећања према Теоделини Виљар приповедачу и протагонисти служе само као повод за причу о открићу једног магичног предмета, захира у облику новчића. Дарови о којима се приповеда у „Ноћи дарова“ јесу љубав и смрт, али су, без обзира на то, приказани као тривијални, недостојни. Читав љубавни однос сажет је у једну реченицу: „Расплео сам јој плетеницу и играо се косом која је била равна, а после са њом” (Борхес 2002: 61)⁷. Није другачије ни у неколицини других приповедака у којима се Борхес бави љубављу, која је или узрок готово старозаветног раскола и зато мора бити затрta („Уљез“) или средство освете („Покојник“), дакле, привид. То је ваљда и најпоразнији исход Борхесове прозе – разградња чак и саме љубави у привиду, њена немогућност да се одупре притиску опсене. Тамо где је љубав најближа романтичном и дубоком споју душа двоје људи, ономе што би Бадју назвао остварењем вечности у трену, у „Утрики“, она не траје дуже него сновиђење, одлази као што је и дошла, без јасних разлога и околности, још једном краткотрајна и непоновљена.

Хорхе Луис Борхес и Милорад Павић су самеравани као писци завидне ерудиције, прожимајућег интелектуализма и књижевног привида. И док то и даље јесу, у ономе што је изван привида налази се разлика у њиховом погледу на свет. Борхес из хаоса стварности бежи у свет књижевности, библиотеке и знања који се, међутим, показује немогућим. Утеха изостаје: књиге постају чудовишни магијски предмети, библиотека је место узалудног трагања за немогућим сазнањем. Привиди окружују човечанство: привид досежности знања, привид осећања, па

7 “Le deshice la trenza y jugué con el pelo, que era muy lacio, y después con ella.” (Борхес 1999: 78)

и привид постојања. Једино чему се још човек нада јесте смрт, излаз из егзистенцијалног ужаса, која нажалост и сама сувише подсећа на привид.

Са друге стране, Милорад Павић се тек привидно окреће књижевности. Иако се Дорота Шуц током читаве своје каријере бавила питањем Хазара и хазарске полемике, у тренутку када јој Абу Муавија пружа папире на којима би се могао налазити текст који је одувек тражила, она није у стању да се усредреди на речи које чита. Снага додир са другим бићем, таква је и толика да засењује чак и интелектуалну радозналост. Павић одлази корак даље јер силаина разумевања душа оличена у разумевању и спајању мушког и женског примерка *Хазарског речника* превазилази границе фикције и, попут Тлена, продира у стварност. Насупрот борхесовској усамљености и безизлазу стоји Павићева објава исцељујуће љубави.

У коначном споју мушких и женских одредница *Хазарског речника* отеловљује се небески Адам. Кроз Адама, кроз једино дете Бога и Сотоне које, како Павић каже, види смрти свих људи, а тиме и будућност, и сами постајемо видовити. У крајњем читалачком исходу Павићевог лексикона спајање текста треба да доведе до рађања љубави. Адам брат Христов, кога свако од нас у свакоме тренутку може у себи поново убити или оживети, за којим трагају, ко други него ловци на снове, и који нас испуњава небеским визијама и јесте – љубав. Потребан је, дакле, само додир савремених читалаца да обнове драму постања и љубави, за коју је у Борхесовом делу можда и сувише привида.

Литература

- Аласраки 1984: J. Alazraki, El texto como palimpsesto: Lectura intertextual de Borges, *Hispanic Review*, Vol. 52, No. 3, 281–302, *JSTOR*, 17.6.2013.
- Ахметагић 2008: Ј. Ахметагић, Унутрашња страна постмодернизма: поглед на теорију, у: *Унутрашња страна постмодернизма: Павић*, Београд: Драслар партнер.
- Бадју 2012: А. Бадју, *Похвала љубави*, Превела Оливера Миок, Нови Сад: Адреса.
- Баренећа 1956: А. М. Barrenechea, El infinito en la obra de Jorge Luis Borges, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Año 10, No. 1, 13–35.
- Баренећа 1975: А. М. Barrenechea, Borges y la narración que se autoanaliza, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, T. 24, No. 2, Homenaje a Raimundo Lida, 515–527.
- Борхес 1999: J. L. Borges, *El libro de arena*, Madrid: Alianza.
- Борхес 2002: Н. Л. Borhes, *Peščana knjiga*, Prev. Dalibor Soldatić, Beograd: Paideia.
- Борхес 2005: J. L. Borges, *Obras completas I*, Barcelona: RBA.
- Борхес 2006: Н. Л. Borhes, *Maštarije*, Prev. Aleksandar Grujičić, Beograd: Paideia.
- Бошковић 2002: S. Bošković, Les éléments de folklore slave dans la littérature serbe contemporaine: Milorad Pavić, *Le Dictionnaire Khazar, Revue des études slaves*, vol. 74, 353–362, *Persée Scientific Journals*, 15.10.2013.
- Видаковић Петров 2006: К. Vidaković-Petrov, Borhesovo shvatanje stvarnosti i književnosti, u: Н. Л. Borhes, *Kratke priče*, Beograd: Rad, 115–119.
- Делић 1991: Ј. Delić, *Hazarska prizma: tumačenje proze Milorada Pavića*. Beograd: Prosveta: Dosiје; Titograd: Oktoih; Gornji Milanovac: Dečje novine.
- Делић 1997: Ј. Делић, Фрагменти о Х. Л. Борхесу у српској књижевности, у: , Р. Константиновић, Ф. Матић и М. Неђић (прир.), *Хорхе Луис Борхес*: радови са међународног књижевно-научног скупа посвећеног Х. Л. Борхесу, одржаног 24. и 25. септембра 1996.

- године у Београду и други текстови, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства: Српска књижевна задруга: Југословенско удружење латиноамериканиста, 112–129.
- Дицков 2009: В. Дицков, Борхес и приповедна проза код Срба: критички одјек у српској књижевној периодици XX века, *МСЦ Научни састајанак слависта у Вукове дане*, свеска 38/2, Београд 4–7. IX 2008, Место приповетке у српској књижевности, Доситеј Обрадовић и Европа, 405–414, *Дигитална библиотека Филолошког факултета Универзитета у Београду*, 01.09.2013.
- Јаус 1997: Х. Р. Јаус, Павићев *Хазарски речник*, Прев. Љубинка Петрин, *Књижевности*, год. 51, књ. 102, св. 1/2, 245–252.
- Јерков 1996: А. Јерков, Од нове текстуалности до културне поетике, у: М. Павић, *За увек и дан више*. Београд: Драганић, 113–180.
- Јоковић 2001: М. Јоковић, Стратегија интертекстуалности у прозном писму Милорада Павића, *МСЦ Научни састајанак слависта у Вукове дане*, свеска 30/2, Београд, Нови Сад 12–17.9.2000., Српска књижевност у контексту европске књижевности, 487–496, *Дигитална библиотека Филолошког факултета Универзитета у Београду*, 01.09.2013.
- Картер 1979: Е. D. Carter, Jr., Women in the Short Stories of Jorge Luis Borges, *Pacific Coast Philology*, Vol. 14, 13–19, *JSTOR*, 17.10.2013.
- Ким и Квас 2011: S. H. Kim and K. Kvas, Magical Realism in the Comparative Context, *Filološke studije*, vol. 1, No. 9, 179–186, *Hrčak. Portal znanstvenih časopisa republike Hrvatske*, 03.04.2013.
- Марчетић 2009: А. Марчетић, The Khazar Face, *Serbian Studies*, Vol. 23, No. 1, pp. 61–82, *North American Society for Serbian Studies*, 01.09.2013.
- Новак Бајцар 2010: С. Новак-Бајцар, Знаци питања. Проза Милорада Павића у светлу њене постмодернистичке рецепције, у: С. Дамјанов (прир), *Павићеве палимјесџи: зборник радова*, Бајина Башта: Фондација Рачанска баштина, 47–58.
- Олах 2012: К. Олах, *Књиџа-Боџ: (пост)модерна духовности у „Хазарском речнику“ Милорада Павића*, Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Павић 2003: М. Павић, *Хазарски речник: роман-лексикон у 100.000 речи*, Београд: Дерета.
- Пијановић 1998: П. Пијановић, *Павић*, Београд: “Филип Вишњић”.
- Пијановић 2010: П. Пијановић, Милорад Павић у еволутивном луку српске прозе, у: С. Дамјанов (прир), *Павићеве палимјесџи: зборник радова*, Бајина Башта: Фондација Рачанска баштина, 85–96.
- Радуловић 2010: Н. Радуловић, Између игре и иницијације: Павић и наслеђе европског езотеризма, *Зборник Мајџице српске за књижевности и језик*, књ. 60, св. 2, 437–459.
- Солдатић 2002: D. Soldatić, *Prilozi za teoriju novog hispanoameričkog romana*, Београд : Filološki fakultet ; Kragujevac : Nova svetlost.

BETWEEN ILLUSION AND LOVE: BORGES AND PAVIĆ

Summary

Fictional authorship or plagiarism belongs to the narrative techniques which link the works of Jorge Luis Borges with the novels written by Milorad Pavić. Borges and Pavić considered their literary works illusory, both compared to reality and to the authenticity of the fiction itself. But, whereas Pavić's reader takes the leap of faith from that double illusion into love in the last pages of the *Dictionary of the Khazars*, Borges condemns his reader to the nothingness of Silenus. The analysis of this double illusion and the resulting outcome provides an opportunity for far reaching conclusions about the nature of literature and imagination.

Keywords: Jorge Luis Borges (1899-1986), Milorad Pavić (1929-2009), illusion, love, metafiction

Ksenija M. Vulović

Tomislav M. PAVLOVIĆ¹*Kragujevac*

KRITIKA DRUŠTVA I SUBVERZIJA ŽANRA U SATIRIČNOM ROMANU *OPADANJE I PROPAST IVLINA VOA*

Cilj naše analize je ispitivanje smehovnih tehnika koje u satiričnom romanu *Opadanje i propast* efektno koristi engleski pisac Ivlin Vo kako u cilju karikiranja društva kao totaliteta tako i subverzije žanra takozvanog *romana o obrazovanju (bildungsromana)*. Obavljena analiza ukazuje da parodiranje žanra teče u dva nivoa, strukturalnom i tematskom; da komični roman Ivlina Voa predstavlja tipično modernu negaciju progresivne linearnosti narativa u korist neefektivnog ciklizma. Posebna pažnja posvećena je Voovom parodičnom destruiranju bazičnih ustanova britanskog društva kao što je džentlmenski odgoj, ekskluzivitet prestižnih privatnih škola kao i brojni stereotipi u rezonovanju i ponašanju pripadnika britanske političke elite.

Cljučne reči: satira, parodija, subverzija, ciklizam, društvo, nacionalizam, groteska

Iako je prošlo već skoro pola veka od smrti jednog od najvećih engleskih biografa, romanopisaca i pre svega satiričara Ivlina Voa (Evelyn Waugh, 1903–1966), njegov impozantan prozni opus i dalje je u fokusu pažnje kritičara i proučavalaca. Vo je za života bio prepoznat kao nastavljatelj tradicije socijalne kritike, koju su u još u sedamnaestom veku tako prilježno negovali Džonatan Swift (Jonathan Swift) i Oliver Goldsmit (Oliver Goldsmith), a koja sve do modernih vremena nije izgubila na aktuelnosti, bar kada je engleska književnost u pitanju. Još od kada je stupio na književnu scenu svojim prvim romanom *Opadanje i propast (Decline and Fall, 1928)* Vo je izazvao mnoge polemike. Nakon toga sledili su romani koji su učvrstili njegovu reputaciju „modernog Swifta“, čija satirična oštrica nije pošteđela ni jedan aspekt modernog života, odnosno ništa što je Vo smatrao anomalijom ne samo u njegovoj domovini već i šire.

U romanu *Grešna tela (Vile Bodies, 1930)* Vo nemilsrдно karikira ono što su britanski tabloidi dvadesetih godina prošlog stoleća nazvali „lepim, mladim svetom“ (“bright young world“) obrušavajući se na omladinu odanu „lakom životu“. U romanu *Crno zlo (Black Mischief, 1932)* meta Voove kritike su afričke zemlje, koje su se tek oslobodile kolonijalnog ropstva i u kojima su podjednako „zlo“ kako suludi diktatori na vlasti već i samo stanovništvo nesposobno da stvori bilo kakvu formu civiliziranog života. Vo, dosledan sebi, nije reagovao na optužbe da je rasist, međutim, možda je neku vrstu opravdanja uputio ne propustivši priliku da se već u jednom od sledećih romana naslovljenim *Dobar posao (Scoop, 1937)*, naruga i predstavnicima takozvanog „kulturnog Zapada“ naročito Englezima kao najistaknutijim nosiocima širenja evropske kulture.

Ni u poznom dobu svog stvaralštva, kada je njegova misao bila obuzeta problemima religije, Vo se nije odricao satire kao najubojitijeg sredstva iz svog velikog spisateljskog arsenala. O tome svedoči njegova ratna trilogija *Mač časti (The Sword of Honour, 1952–1961)*, inače bazirana na njegovim ratnim iskustvima u kojoj je ismevan britanski vojni establišment. Poznato je takođe da je u toku Drugog svetskog rata pisac boravio na prostorima Balkana kao član britanske vojne misije. Razume se da

1 tomislavmp@gmail.com

Vo nije odoleo da na svoj način piše o učesnicima balkanske ratne drame, pa su tako i postupci pripadnika Narodnooslobodilačkog pokreta i njegovog vođstva komentarisani sa puno sarkazma. Kritika koju je Vo „zaradio” od ovdašnjih kritičara mu, razumljivo, nije išla u prilog. Jedna od tih invektiva, naglašeno ideološki obojenih, došla je iz pera dr. Vide Marković, koja ga je optužila za istorijski falsifikat i konfuzan prikaz borbe koji je vodio partizanski pokret. (Marković 1977: 66)

Sudovi engleskih kritičara o Vou, tokom njegovog života, umnožavali su se progresijom kojom je rastao kako njegov romaneskni opus tako i fond polemičkih napisa koji su mu bili istinska strast. Oni su bili mahom nepovoljni i, kao takvi, bili su po pravilu rasprostranjeniji od ozbiljnih analitičkih stavova, koji su težili da afirmišu Voov nesumnjivi pripovedački genij. Ti kritičari su Voove poglede na društvo proglašavali zastarelim, njegove političke ideje reakcionarnim, njegovu religioznost praznovericom, njegove sudove o vanevropskoj populaciji rasističkom (Edkok 1976: 5–6). Neosporna je činjenica da je Ivlin Vo, budući ekscentrik u životu i ekskluzivist u umetnosti, ovakve stavove obilato provocirao. Za žaljenje je, ipak, što ozbiljne i celovite studije o njegovom delu i objektivni sudovi o njegovim postignućima kao biografa počinju da preovlađuju tek posle autorove smrti.

Među proučavaocima Voovog dela sada postoji saglasnost da su Voovi satirični romani onaj najvredniji deo njegovog nasleđa, onaj koji bio mogao delovati inspirativno i na generacije mladih pisaca spremnih da prozni virtuozitet ujedine sa nepogrešivim osećajem za tekući trenutak kojim se Ivlin Vo zasigurno mogao podičiti.

Kritičari i čitaoci Voovih dela dugo su bili zaokupljeni dilemom da li je i u kolikoj meri Vo sebe smatrao satiričarem i kakva je, po njegovom mišljenju, uloga satire u savremenom društvu. Vo je, već kao slavni književnik, u intervjuu datom 1946. godine, konačno dao odgovor na ovo pitanje:

„Satira zapravo nastaje periodično. Ona cveta u stabilnim društvima i uslovljena je stabilnom moralnim standardima a kao primer može poslužiti Rimsko carstvo u svom poznom periodu i evropske zemlje u osamnaestom veku. Obara se na nepostojanost i licemerstvo. Demskira surovost i ludost ljudsku tako što ih prenaglašava i teži izazivanju osećanja stida. Svemu tome nema mesta u *Veku običnog čoveka* u kojem se porok više ne udvara vrlini. Umetniku ne ostaje ništa drugo do da u takvom dezintegrisanom društvu stvori vlastite nezavisne i uređene svetove. Predviđam da će u mračnom dobu koje sledi dužnost pisaca biti da igraju ulogu kaluđera nakon varvarskih najezi. Oni nisu bili satiričari.”² (Vo 1983: 304)

Ako je suditi po ovom tipično voovskom diskursu delovanje satire je ograničeno na pojedina društva i određena vremenska razdoblja. Pozno Rimsko carstvo kao ni Evropa osamnaestog veka u mnogim svojim vidovima nisu, razume se, bili idealne i „stabilne” društvene strukture i Vo je, kao istoričar po struci, to odlično znao. Ono što nam Vo citiranom rečenicom indirektno poručuje jeste da su pomenuta društva u tim razdobljima, uprkos svemu, ipak uzdigla moralnost na pijedestal konsenzu-

2 Satire is a matter of period. It flourishes in a stable society and presupposes homogeneous moral standards—the early Roman Empire and eighteenth century Europe. It is aimed at inconsistency and hypocrisy. It exposes polite cruelty and folly by exaggerating them. It seeks to produce shame. All this has no place in the Century of the Common Man where vice no longer pays lip service to virtue. The artist's only service to the disintegrated society of today is to create little independent systems of order of his own. I foresee in the dark age opening that the scribes may play the part of the monks after the first barbarian victories. They were not satirists. (*Essays* 304)

som prihvaćenog standarda. U modernom društvu u kojem živi „običan čovek” toga nema, što će reći da standardi ne postoje a umetnik je osuđen na neku vrstu ostrakizma. U ovome leži jedan od velikih paradoksa Voove definicije budući da sam autor, uprkos svom življenju u vremenu koje satiru po svojoj prirodi isključuje, istrajava u satirizovanju *conditio moderna*. Vo karikira moderno društvo, čak i u definiciju koju smo citirali, poigravajući se frazom koju je u jednom govoru još četrdesetih godina prošlog stoleća izrekao potpredsednik Sjedinjenih država Henri Volis. Sintagma „common man”³ u značenju *običan čovek* upotrebljena je od strane Volisa u nastojanju da se raščlani pojam demokratske slobode koju moraju uživati svi. Ona se, međutim, može i drugačije tumačiti budući da pridev *common* znači i *priprost* odnosno *priglup*.

Vo je dakle potpuni pesimista u pogledu kapaciteta društva ali i pojedinca da u moderno vreme satiri dodeli pravo mesto i počne da je smatra lekovitom. Ništa manje, kako vidimo, nije pesimističan ni u pogledu budućnosti. Po izraženoj skepsi u pogledu delotvornosti satire Vo podseća na svog velikog prethodnika Džonatana Svifta koji je, opterećen istim sumnjama, satiru uporedio sa „jednom vrstom ogleдалa u kojem posmatrači prepoznaju lice svakog drugog čoveka izuzev sopstvenog.”⁴ (Svift 1939, 140) Vo, nažalost, nije doživeo period punog procvata postmoderne umetnosti a da li bi, da se desilo suprotno, i u kojoj meri bio zadovoljan činjenicom da mu se predviđanja ostvaruju, ostaje da nagađamo.

Voova pasija za satikom dakle ostaje nešto po čemu će ga, svakako, i dalje prepoznavati čitave generacije citalaca. Autorov maltene rablevski poriv za satikom, pa čak i farsom i groteskom bio je predmet analize mnogih kritičara. Džeјms Karens, koji je puno pisao o Vou, smatra da je njegova satira podstaknuta „sunovratom civilizacije, jalovom senzualnošću koja vodi u monotoniju i ... eroziju duhovnosti.”⁵ (Karens 1966: 3) Karens, osim toga, Voa smatra izrazitim modernistom i poredi ga sa T. S. Eliotom. Oba autora, smatra Karens, dele osećanje „razočaranosti i gađenja koje je svoju esencijalnu ekspresiju pronašlo u Pustoj zemlji” (Isto: 13). Epoha moderne umetnosti, koja je, zajedno sa Prvim svetskim ratom, donela slom mnogih predašnjih vrednosti, estetskih i ideoloških, izmenjenu percepciju stvarnosti, promenu društvene odnosno klasne strukture, svakako da nije mogla priјati Ivlinu Vou, konzervativcu i tradicionalisti. Stiven Grinblat je takođe pokušao da definiše bazičnu strukturu Voovog mračnog humora. Prema Grinblatu: „... u Voovoj satiričnoј viziji, naoko trivijalni događaji ... jesu zapravo simboli totalne, neopozivne i zastrašujuće pobede varvarizma i sila mraka nad civilizacijom i prosvetenošću.”⁶ (Grinblat 1966: 4)

Tanana tumačenja Voovog dela poput Karensovog i Grinblatovog učvršćuju nas u uverenju da Voov motiv za satiru „bez granica” nikako ne možemo svesti na puku želju za ismevanjem. Reč je naime o onoj vrsti tragičnog nesklada čoveka i njegovog doba koja ima samo jedan ishod koji je po pravilu tragičan. Međutim, iako su Voova projekcija sveta, etički kodeksi, i ideologija bili u velikoj meri uzdrmani, ratoborni autor

3 U govoru pod naslovom „Cena pobede slobodnog sveta” (The price of the Free World Victory), koji je održan u Njujorku 1942. godine, potpredsednik Sjedinjenih država Henri Volis je ističe potrebu internacionalizacije četiri osnovne demokratske slobode i dodao je da vek u kojem se rat završava mora biti vek „običnih ljudi.” (Primedba autora)

4 “a sort of Glass wherein Beholders do generally discover every body’s Face but their Own”,

5 “the decay of a civilization, futile sensuality leading to boredom, ... the poverty of spiritual life.” (Prevod autora.)

6 “in Waugh’s satiric vision, seemingly trivial events. . . are symbols of a massive, irreversible, and terrifying victory of barbarism and the powers of darkness over civilization and light” (Prevod autora)

je imao snage da svojim himerama podari umetničko ruho a publici niz upečatljivih dela koja nikoga ne ostavljaju ravnodušnim.

Govoreći o Voovim pripovedačkim tehnikama i ciljevima njegove satire, Džejsms Karens je satiru video ne kao žanr već kao „stav prema čoveku i društvu koji se može izraziti uz pomoć izvesnih tradicionalnih tehnika, a u bilo kojoj književnoj formi.“⁷ (Karens 1966: xi). Karens Voove rane romane kvalifikuje kao satirične romanse sa nekim karakteristikama romana, dok su njegova kasnija dela, poput trilogije *Mač časti*, zapravo satirična mešavina romana i romanse. (Isto: xi)

Čini se da je upravo u Voovim ranim romanima, ili kako ih Karens naziva satiričnim romansama, spektar satire najraznovrsniji i da je njena snaga takva da ni publika ni kritičari nisu mogli ostati ravnodušni. Već u prvom romanu Vo progovara glasom zrelog umetnika, koji suvereno vlada strukturom žanra i iskazuje skoro dramski talenat u kreiranju dijaloga. Dodatni razlog našeg opredeljenja da analiziramo roman *Opadanje i propast* leži u činjenici da je autor, pišući ovaj roman na fascinantan, skoro postmoderni način, destruirao žanr takozvanog *romana o obrazovanju (bildungsroman)*.

Fascinacija rasponom Voove satire trajala je i nakon autorove smrti. O tome svedoči i komentar Džefrija Hita iz 1982. godine koji kaže da Vo u svom prvom romanu satirizuje sve na šta njegov junak Pol Penifeder (Paul Pennyfeather) nailazi: „sistem državnih škola, zvaničnu crkvu, pravni sistem, politiku i političare, kazneni zakon, kategoriju džentlmena iz devetnaestog veka koja još uvek, nalik na glas savesti, usmerava Engleza ma gde bio.“⁸

Voova prvobitna namera bila je da svoj prvi roman komponuje kao modernu verziju pikarskog romana. On i sam svedoči o tome izjavivši da je probni naslov romana, dok nije narastao na nekih deset hiljada reči, bio *Uzrastanje jednog engleza: pikarski roman (Picaresque or the Making of an Englishman)* (Vo 1990: 27). To nije nimalo slučajno budući da je pikarski roman oduvek smatran idealnim sredstvom za ukazivanje na razna društvena zla koje junak može videti tokom svojih lutanja. Drugi deo ovog naslova *uzrastanje jednog engleza* nas, zapravo, upućuje na drugu vrstu romana koja ima dodirnih tačaka sa pikarskim romanom, budući da je i sam nastao spajanjem pikarskog romana i ispovesti. U pitanju je već pomenuti *roman o obrazovanju* ili *bildungsroman*, koji, u evropskoj tradiciji, vodi poreklo od Geteovog *Vilhelma Majstera*.

Ako je suditi po inicijalnom prosedeu u kojem je smešten junak Voovog romana Pol Penifeder, mladi čovek, koji živi od svog nasleđa i studira na Oksfordu, gotovo bismo mogli da pomislimo da će ovo biti kakva tradicionalna verzija *bildungsromana*. Međutim moderni *bildungsroman* je nešto sasvim drugo u odnosu na već uobičajeni koncept žanra budući da on „raskida sa tradicionalnim formama identiteta i normativnom skladnom socijalizacijom“.⁹ Castle (2006: 5) I drugi kritičari analitički određuju transformacije kroz koje je roman o obrazovanju prošao u periodu modernizma, lucidno uočavajući aspekte njegove degradacije koja pretim potpunom

7 “an attitude toward man and society that may be given expression, by means of certain traditional techniques, in any literary form.” (Prevod autora)

8 “... the Establishment’s education system, the state church, high society, the legal system, politics and politicians, the penal system and the nineteenth century idea of the gentleman, the whole code of the ready made honour that is still the small voice, trained to command, of the Englishman all over the world.” (Prevod autora)

9 “... breakdown of traditional forms of identity and of normative, harmonious socialization.” (Prevod autora)

dezintegracijom. Frederik Džejmison naziva roman o obrazovanju „naturalnom formom“ što će reći uzorkom onog neistorijskog mišljenja koje je direktno suprotstavljeno njegovom dijalektičkom pristupu (Džejmison 1981: 145). Tu je i Mark Redfield koji svoju raspravu u bildungsromanu započinje premisom da je ovaj žanr „fantomska tvorevina“, puki konstrukt, proizvod estetske ideologije. (Redfield, 1996: 82)

Savremeno odbacivanje obrazovnog romana i rašireno mišljenje da je on pre svega proizvod devetnaestog veka baziraju se pre svega na sklonosti modernista ka sinhronijskim modelima ljudskog iskustva poput epifanije, vortexa i šoka ili dijahronije malog opsega koja predstavlja „tok svesti“. Kanonski *bildungsromani* modernizma poput Manovog *Josifa i njegove braće* ili Džojsovog *Portreta umetnika* smatraju se graničnim slučajevima žanra. I Voov roman je na svoj način granični slučaj budući da je teško uopšte i zamisliti da bi se jedan roman o duhovnom razvoju mogao nazvati **Opadanjem i propašću** u čemu prepoznamo parafrazu naslova poznatog Gibonovog (Edward Gibbon) istorijskog dela **Opadanje i propast Rimskog carstva**. Na jednom mestu u romanu Vo objašnjava da bi se „senka“ koja pohodi stranice romana (misli na junaka) svakako mogla materijalizovati u obrazovanog otresitog mladića, koji bi se svojim odlučnim i skladnim ponašanjem izvukao iz svih životnih nevolja. No naravno to bi tako bilo u „blaženim“ godinama, koje prethode ovoj priči a ovo što roman nudi zapravo je „prikaz nestajanja Pola Penifedera tako da se čitaoci ne smeju žaliti što senka koja je uzela to ime ne vrši ulogu glavnog junaka i ne ispunjava u potpunosti zadati okvir“ (Vo 1999: 162).

Ova priča bez zapleta nam govori kako je oksfrdski student Pol Penifeder izbačen sa univerziteta zbog prestupa koji uopšte nije počinio, kako je dobio mesto učitelja u privatnoj školi koja ne služi na čast engleskom obrazovnom sistemu, kako je zatim postao verenik žene iz viskog društva umešane u trgovinu belim robljem, kako je dopao zatvora i na kraju se vratio pod tuđim imenom na koledž gde je i počeo studije teologije. Naravno, nema se utisak da je Pol posle svega sazeo i promenio se, već, naprotiv, deluje kao da bi se ista priča mogla odigrati iznova. Njen ciklizam, razumljivo, remeti progresivnu linearnost tradicionalnog *bildungsromana*. Osim toga, Pol Penifeder je zapravo više marioneta nego alktivni učesnik događanja, tipični redukovani tragikomični lik moderne čija je, kako Fraj kaže, krivica samo u tome što pripada društvu krivice (Fraj 1979: 54). Na koncu i njegov identitet je doveden u pitanje, čime Vo zadaje i poslednji, fatalni udarac u procesu totalne dekonstrukcije žanra. Interesantno je pomenuti da pojedini kritičari poput Frederika Bitija ne pridaju značaj Voovoj subverziji *bildungsromana* smatrajući njegov postupak ironičnom parodijom koja niti destruiira žanr niti ga uzima ozbiljno, nego se na razne načine njim poigrava. (Biti 1994: 32)

Prezime junaka složenica Penifeder (u značenju novčić – pero) simbolično ukazuje na stanje nesupstancijalnosti lika. Razgovori koji se vode čak i o ozbiljnim pitanjima liče na vodviljske dijaloge a svako poglavlje sadrži elemente slapstik komedije. I ostali likovi su strukturirani poput marioneta simboličnih imena poput Margo Best Chatwynde (u slobodnom prevodu *torokalo*) ili Lady Circumference (*gospoda obim*). Pol Penifeder predstavlja rođonačelnika svih ostalih čuvenih Voovih pseudopikarskih likova iz romana, koji su usledili nakon **Opadanja i propusti**, kao što su Toni Last, Bazil Sil, Džilbert Pinfeld, Gak Kraučbek i drugi. Taj lik se, međutim, konstituiše i kao moćan instrument kritike engleskog društva između dva rata, one vrste kritike u kojoj je Vo, može se reći, neprikosnoven. Vo naime nemilosrdno ismeva britanski obrazovni sistem počev od samog Oksforda, čije je upravno osoblje umešano u malverzacije, pa do elitnih privatnih škola takozvanih *public schools* čiji je predstavnik opskurna

Polova *LLanaba School* sa notornim kapetanom Gramsom kao jednim od istaknutih nastavnika. Vo ne šteti ni pripadnike engleskog visokog društva, čiji su predstavnici pretvoreni u groteskna bića, a ne usteže se ni od karikiranja navika nadobudnih stranih studenata, koji bi da na brzinu premoste civilizacijski jaz koji ih deli od metropole i njenih stanovnika. Voov doprinos engleskoj humornoj folkloristici aktuelizovan je satirizovanjem tradicionalne engleske sklonosti ka ismevanju Velšana.

Na meti Voove satire je, osim toga, i sklonost modernog doba da potire kulturološke fundamente tradicije u raznim oblastima, počev od arhitekture pa do muzike. Protagonist takvih tendencija je profesor Oto Fridrih Silenus, arhitekt i, po umetničkom usmerenju futurist, karikaturalni baštinik Marinetijevog destruktivnog temperamenta kojeg se Vo užasavao. Ne treba posebno naglašavati da pomenuti profesor neumorno nastoji da izbriše svaki trag tradicije. U svrhu postizanja komične antiteze profesor je nazvan imenom šumskog polubožanstva Silenusa, pratioca Dionisovog.

Zanimljivo je da Ivlin Vo, uz sve pomenuto, karikira i izvesne metafizičke postavke i projekcije sveta i ljudske egzistencije, kao što je famozni *točak sudbine*. Profesor Oto Silenus naime sagledava egzistencijalni tok ili bolje rečeno *conditio humana* u smislu bezuspešnih napora ljudi da se popnu na točak koji se okreće vrtoglavom brzinom. Oni pokušavaju doći do centra ali uglavnom bivaju zbačeni usled brzog okretanja, što ih ne obeshrabruje da, dobro se zabavljajući, pokušaju sve iznova. Eksplicirajući dalje ovaj „sudbinski“ i do maksimuma ludični „hod“ ljudske vrste Oto Silenus kaže:

„Sjajna je to zabava ... u samom centru je tačka potpunog mirovanja, samo je treba naći. Ni sam nisam siguran koliko sam od nje udaljen. Naravno vešti ljudi u tome uspevaju. Ali suština točka je u tome da vi i ne morate da se na njega penjete, ukoliko to ne želite.“¹⁰ (Vo 1999: 283)

Poslednje reči Silenusovog solilokvija simbolizuju poziciju samog Pola Penifedera koji je svo vreme statičan i nem pred „udesom sudbine.“ Pojedini kritičari bivaju u toj meri poneseni snagom sličnih briljantnih Voovih humoresknih minijatura da, svojim sudovima unekoliko dovode u pitanje tvrdnje da Ivlin Vo nije dostojno kritički ocenjen. Jedan od njih tvrdi da ovakvim majstorskim zahvatima Vo pokušava da „komiku pomeri van njenih granica, da je istisne u prostor iznad granica koje omeđuju komični roman.“¹¹ (Gora 1998: 206)

Kako vidimo, Voovo *Opadanje i propast* nudi uvek nove mogućnosti za analizu i zato se čini da su granice njegove satire nepregledne. Neke nijanse čak i izmiču određenjima gubeći se u tananostima i specifikumima engleskog karaktera koji nam je ponekad teško shvatljiv. Najzad, šta reći o Vou koji nas svojom uvek vitalnom tragikomikom iznova opčinjava.

Nakon čitanja Voovih dela nekako se ne možemo oteti ipak obespekovavajućem utisku koji ostavlja autorovo implicitno insistiranje na činjenici da je moderna civilizacija došla do kraja, izvela sve svoje porive, odludela sve ludosti, kako kaže Robert Musil. Kritičar Frenk Kermoud u knjizi opod naslovom *Osećanje kraja* (*Sense*

10 „It's great fun...at the very centre there's a point completely at rest, if only one could find it. I'm not sure I am not very near that point myself. Of course the professional men get in the way. But the whole point of the wheel is that you needn't get on it at all, if you don't want to. (Prevod autora)“

11 “to force its comedy outside its boundaries and into a space beyond the limits of the comic novel” (Prevod autora)

of an Ending) govori da je svaka naracija motivisana glađu za okončanjem, za krizama koje ga tome približavaju. On se naime protivi stavu realista po kojima je roman idealna forma koja posreduje između apokaliptičnog pojma vremena *kairosa*, punog vremena koje koje rekreira realistička proza čiji narativ ima početak sredinu i kraj, i pravog vremena *hronosa*, besmislenog toka kojeg simbolizuju besmisleni otkucaji sata. (Kermoud 1967: 51) Po njegovom mišljenju roman balansira između ove dve krajnosti jer bi zahtevi da ova forma rekreira puni kairoski tok jednostavno nezreli i nemaju smisla. (Isto: 51) Pomenuto Kermoudovo balansiranje je, čini se, konstanta i Voovih pseudopikarskih i pseudobildungsromana. Oni uprkos modernom haosu koji prikazuju nisu u toj meri dezintegrisane tvorevine poput Beketovog romana *Moloo*. Vo svojim junacima ipak omogućava neku vrstu razvoja i ostvarenja iz pomoć nekog komičnog, travestiranog *kairosa*.

Pomenuli smo da Voovi satirični romani, naročito oni koji pripadaju ranoj fazi, imaju cikličnu strukturu jer se završavaju situacijom koja je maltene identična početnoj. U slučaju Pola Penifedera, čak su i misli junaka istovetne onima koje je imao pre svih pustolovina koje je prošao a koje nisu donele nikakvu novinu u njegovom životu. U tom, na neki način neodređenom završetku, Voova komika kao da, na trenutak presušuje. Mnogi moderni kritičari, mađutim, stoje na stanovištu, što je i razumljivo, da su neodređeni i enigmatični završeci nešto što doprinosi snazi umetničkih dela i čini ih bliži realnosti. Ivlin Vo, kao što je poznato, odbacuje društvo kakvo jeste a pitanje koje se postavlja je da li on na taj način kreira jednu iluziju, odnosno da li pribegava nekoj vrsti umetničkog eskapizma. Odgovor na to pitanje daje Nortrop Fraj:

„Otklon od društva kojim dominiraju navike, svakodnevnih rituali arbitrarno prosuđivanje i starije osobe, ka društvu u kojem glavnu ulogu igra mladost i pragmatična sloboda je u osnovi ... otklon od iluzije ka realnosti. Iluzija je ono, šta god to bilo, što je unapred utvrđeno i definisano a realnost se najbolje razume kao njegova negacija. Otuda je veoma važna tema stvaranje i razbijanje iluzije u komediji: iluzije stvorene pretvaranjem, opsesijom, hipokrizijom ili nepoznatim poreklom.“ (Fraj 1979: 152)

Moderni komediografi dakle, snagom svog genija, ostvaruju neku vrstu fikcionalnog realizma koji se, osobito u Voovom slučaju, vaspostavlja kao hiperealnost.

Jedan od glavnih paradoksa Voove umetnosti tiče se delovanja komike prema onome što bi se moglo odrediti kao njegova najveća i „omiljena“ iluzija, a to je neka vrsta izraženog nacionalnog osećanja (*englishness*). Upravo Voov nacionalizam, zbog koje je puno napadan čak i posle smrti, označava njegovu vezanost za jedan monolitni kôd klase i klasne strukture, koji nikad ne postoji u univerzalnom smisu i koji je u osnovi idiličan i uprkos svemu ipak jeste standard na kojem se englesko društvo vekovima zasnivalo. Vo svoju komiku, između ostalog, generira i tako što toj hegemonskoj, stratifikovanoj i rigidnoj *englishness* kao fenomenu suprotstavlja jednu potpuno drugačiju, u njegovo doba izuzetno ekspanzivnu, društvenu strukturu koju je smatrao u svakom pogledu nižom i retrogradnom. U pitanju je klasa takozvanih novih magnata (*neuveau riche*) ali i pripadnika takozvane keltske i kolonijalne periferije kako bi je nazvao Rejmond Vilijams u seriji svojih napisa.¹² Vo dakle svoju komiku gradi na

12 Ovaj fenomen je detaljno razrađen u sledećim napisima: 1) Williams, Raymond. "Are We Becoming More Divided?" *Who Speaks for Wales?* Ed. Daniel Williams. Cardiff: University of Wales Press, 2003. 2) "Wales and England." *Who Speaks for Wales?* Ed. Daniel Williams. Cardiff: University of Wales Press, 2003. 3) "George Orwell." *George Orwell's 1984*. Ed. Harold Bloom. New York: Chelsea House Publishers, 1987. (Primedba autora)

ruševinama iluzije kojoj je do kraja života bio odan i i koju je čak pokušao i da učvrsti u sebi prigrlivši katoličanstvo. Za njega je napuštanje doktrinarnih religijskih osnova i okretanje Engleske protestantizmu, humanizmu, socijalizmu, ništa drugo do nerekidno *opadanje i propast*. U sebi je do kraja života nosio antipatiju prema postkolonijalnoj Engleskoj.

Ipak, uprkos svemu zbog čega bi se Vo mogao osuđivati mora se imati na umu da Vo nikada ni kao umetnik ni kao čovek nije nastupao oportunistički. On je ostao veran svojim idealima ne obazirući se na cenu. Ima se utisak da je Vo čitavog života, čak i usred svog neprekidnog *agona*, stremio onoj „mirnoj tački“ točka sudbine o kojoj priča profesor Oto Silenus a koja ne mora biti nužno komična. Da sama komika nije bila njegov prevashodni cilj svedoči i komentar dat na prvim stranicama romana ***Opadanje i propast***. Vo izjavljuje:

„Pisanje po meni ne podrazumeva istraživanje samog lika u meri u kojoj je to jezička vežba i upravo sam time okupiran. Nemam potrebu za bilo kakvim tehničkim niti psihološkim uvidom. Interesuju me drama, govor i događanja.“¹³ (Vo 1999: 5)

Smatramo da je Vo u ovom komentaru bio iskren a najbolji dokaz za to je činjenica da je, po priznanju mnogih, bio jedan od najboljih stilista i prozaista svog vremena. Kao umetnik, pre svega, on je na burne promene epohe modernizma reagovao na autentičan i estetički beskompromisan način i upravo se zato zaslužuje da mu se makar poneki „gresi“ oprost.

Literatura

- Biti 1992: F. L. Beaty, *The Ironic World of Evelyn Waugh: A Study of Eight Novels*. Illinois: Northern Illinois UP.
- Džejmison 1981: F. Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca: Cornell UP.
- Edkok 1976: P. Adcock, Basil Seal in America, *Evelyn Waugh Newsletter* 10. ii (Autumn), 3–18.
- Fraj 1979: N. Frye, *Anatomija kritike*, prev. Giga Gračan, Zagreb: Naprijed.
- Gora 1988, M. Gorra, Through Comedy toward Catholicism: A Reading of Evelyn's Waugh's Early Novels in *Contemporary Literature*. 29.2. 201–220.
- Grinblat 1966: S. J. Greenblatt, *Three Modern Satirists: Waugh, Huxley, Orwell*, New Haven: Yale University Press..
- Hit 1982: J. Heath, *The Picturesque Prison: Evelyn Waugh and His Writings*. London: Weidenfel and Nicholson.
- Karens 1966: J. Carens, *The Satiric Art of Evelyn Waugh*, Seattle: University of Washington Press.
- Kasl 2006: G. Castle, *Reading the Modernist Bildungsroman*. Gainesville: UP of Florida.
- Kermoud 1967: F. Kermode, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*, New York: Oxford UP.

13 I regard writing not as investigation of character but as an exercise in the use of language, and with this I am obsessed. I have no technical psychological interest. It is drama, speech and events that interest me. (Prevod autora)

- Marković 1977: V. Marković, *Engleski roman XX veka*, Beograd: Narodna knjiga. Redfield 1996: M. Redfield, *Phantom Formations: Aesthetic Ideology and the Bildungsroman*, Ithaca: Cornell UP.
- Swift 1939: J. Swift Preface to *The Battle of the Books*, in *The Prose Writings of Jonathan Swift*, Ed. by Herbert Davis, Oxford: Basil Blackwell.
- Vo 1980: E. Waugh, *Letters*, London: Ticknor and Fields.
- Vo 1983: E. Waugh, *The Essays, Articles, and Reviews of Evelyn Waugh*, Ed. By Donat Gallagher Boston: Little, Brown and Co.
- Vo 1999: E. Waugh, Evelyn. *Decline and Fall*, Boston: Back Bay Books.

SOCIAL CRITICISM AND GENRE SUBVERSION IN THE COMIC NOVEL *DECLINE AND FALL* BY EVELYN WAUGH

Summary

Evelyn Waugh is one of the best known English novelists of the interwar period. With his series of comic novels he set the standards of the modern *bildungsroman* the genre that diverged widely from the form that prevailed in the XIX century. What he does by his first and the other early novels of his is, at the same time, the subversion of the genre unprecedented in modern English literature. One of the chief paradoxes of Waugh's artistic personality is the fact that he employed modernist techniques of writing to defend the glorious English tradition from many social anomalies of modern society he grew particularly embittered by from the very beginning. That is why he is considered a conservative and a reactionary but at the same time a true modernist. This is the inexhaustible source of his social criticism he just kept on practicing all his life and which did not prevent him from experimenting with modernist forms and patterns. The favourite tools he used in his comic deconstruction of the genre and the modern society *mores* are his characters. They are typical disintegrated tragicomic heroes of modern epoch whose life is seen as an endless cycle of temptations and suffering, lacking the opportunity for redemption and reconciliation with their own existence. In spite of many contradictory aspects of Waugh's work his series of novels will always be taken, both by audience and critics, as a landmark of the modernist epoch.

Tomislav M. Pavlovic

Филолошко-уметнички факултет
Крагујевац

СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ
Зборник радова са VIII међународног научног скупа
одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу
(25–26. X 2013)

Књига II

САТИР, САТИРА, САТИРИЧНО

Коректура

Тања Танасковић

Превод и лектура резимеа на енглеском језику

Дејан Каравесовић

За издавача

проф. др Иван Коларић

декан Филолошко-уметничког факултета

Технички уредник

Срђан Стевановић

Штампа

Занатска задруга „Универзал“

Чачак

Тираж

200

ISBN 978-86-85991-65-3