

САВРЕМЕНА ПРОУЧАВАЊА ЈЕЗИКА И КЊИЖЕВНОСТИ

Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу
САВРЕМЕНА ПРОУЧАВАЊА ЈЕЗИКА И КЊИЖЕВНОСТИ
Зборник радова са VI научног скупа младих филолога Србије одржаног
22. марта 2014. године на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу
Година VI / Књ. 2

Издавач

Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

Уређивачки одбор

проф. др Милош Ковачевић
проф. др Радивоје Младеновић
проф. др Никола Рамић
проф. др Драган Бошковић
доц. др Маја Анђелковић
доц. др Часлав Николић
Јелена Петковић

Одговорни уредник

доц. др Маја Анђелковић

Рецензенти

проф. др Драган Бошковић
доц. др Маја Анђелковић
доц. др Јеленка Пандуревић
доц. др Часлав Николић
доц. др Никола Бубања
доц. др Душан Живковић
доц. др Биљана Влашковић

Зборник радова са VI научног скупа младих филолога Србије,
одржаног 22. марта 2014. године
на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу

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

Крагујевац, 2015.



САДРЖАЈ

О ДВОКЊИЖЈУ ЗБОРНИКА СА ШЕСТОГ НАУЧНОГ
СКУПА МЛАДИХ ФИЛОЛОГА СРБИЈЕ / 11

О ДРУГОЈ КЊИЗИ ЗБОРНИКА САВРЕМЕНА ПРОУЧАВАЊА
ЈЕЗИКА И КЊИЖЕВНОСТИ СА ШЕСТОГ НАУЧНОГ
СКУПА МЛАДИХ ФИЛОЛОГА СРБИЈЕ / 13

Снежана Туцаковић
ЕЛЕМЕНТИ АНТИУТОПИЈЕ У ДРАМИ ПОСЛЕ
МИЛИЈОН ГОДИНА ДРАГУТИНА ИЛИЋА / 15

Тамара Љујић
ПОЛОЖАЈ ПОЈЕДИНЦА У ТОТАЛИТАРНОМ РЕЖИМУ
У ВЕЛИКОЈ ДРАМИ СИНИШЕ КОВАЧЕВИЋА / 23

Јелена Ковачевић
ПИТАЊЕ ИДЕНТИТЕТА ЈУНАКА У ДРАМАМА НА ЛУДОМ, БЕЛОМ
КАМЕНУ ИЛИ БУЂЕЊЕ ВАМПИРА, ГЕНЕРАЛИ ИЛИ СРОДСТВО ПО
ОРУЖЈУ И У ЕДЕНУ, НА ИСТОКУ БОРИСЛАВА ПЕКИЋА / 31

Милица Војиновић Тмушић
САВРЕМЕНА ДРАМА И МОРАЛНИ АНГАЖМАН / 39

Милица Карић
РАЗБИЈАЊЕ ОГЛЕДАЛА: ПОТРАГА ЗА ИСТИНОМ КРОЗ УМЕТНОСТ –
ВЕРБАТИМ ДРАМЕ АНЕ ДЕВЕР СМИТ И ЕЛИОТА ВАЈНБЕРГЕРА / 51

Јелена Миљковић
ОБЛИКОВАЊЕ ЈУНАКА У ДРАМИ НЕБЕСКИ ОДРЕД ЂОРЂА
ЛЕБОВИЋА И АЛЕКСАНДРА ОБРЕНОВИЋА / 61

Маја Савић
ХУМОР, ТРАГИКА, ГРОТЕСКА И ПАРАДОКС У ДРАМИ
ВЕЛИКИ ДАН СЛОБОДАНА СТОЈАНОВИЋА / 73

Кристијина Кнежевић
ЖАНРОВСКО ОДРЕЂЕЊЕ ДРАМЕ СВЕТИ ГЕОРГИЈЕ
УБИВА АЖДАХУ ДУШАНА КОВАЧЕВИЋА / 83

Нађаша Делач
САВРЕМЕНА СРПСКА ДРАМА – ДЕКОНСТРУКЦИЈА НАРАЦИЈЕ У
СЛУЖБИ УКАЗИВАЊА НА СИМПТОМЕ ДРУШТВЕНЕ СТВАРНОСТИ / 93

Ана Жикић
МЕЛАНХОЛИЈА У ДРАМИ ЈУЛИЈУСА БАРЧА-ИВАНА У
ПОРЕЂЕЊУ СА МЕЛАНХОЛИЈОМ У ДЕЛИМА МАРГЕРИТ
ДИРАС И ФЈОДОРА М. ДОСТОЈЕВСКОГ / 103

Милица В. Ђуковић
ИНСТАНЦЕ ФОКАЛИЗАЦИЈЕ И НАРАТИВНЕ ТЕХНИКЕ
У ГОСПОЋИ БОВАРИ ГИСТАВА ФЛОБЕРА И СЕОСКОЈ
УЧИТЕЉИЦИ СВЕТОЛИКА РАНКОВИЋА / 113

Душан Милосављевић

ПОРАЗ ЈЕДНЕ ИДЕОЛОГИЈЕ НА ПРИМЕРУ АСУЕЛИНОГ
РОМАНА О МЕКСИЧКОЈ РЕВОЛУЦИЈИ / 125

Лена Тица

КРАЈ КАО ПОЧЕТАК ПУТОВАЊА У ПРОШЛОСТ: РОМАНИ *ОВО ЛИЧИ
НА КРАЈ* ЦУЛИЈАНА БАРНСА И *УНИКАТ* МИЛОРАДА ПАВИЋА И
КЊИЖЕВНА ТЕОРИЈА *ПРЕДОСЕЂАЈ* КРАЈА ФРЕНКА КЕРМОДА / 135

Јелена Тодоровић

ПРИЧА, ЖИВОТ И НАЈПОСЛИЈЕ СМРТ: НАРАТОЛОГИЈА ПИТЕРА
БРУКСА И ЧИТАЊЕ РОМАНА *ДЕРВИШ И СМРТ* МЕШЕ СЕЛИМОВИЋА
И *ПРОЉЕЋА* ИВАНА ГАЛЕБА ВЛАДАНА ДЕСНИЦЕ / 145

Срђан Орсић

ИМАГОЛОШКА СЛИКА *ПРИЈАТЕЉА СА КОСАНЧИЋЕВОГ
ВЕНЦА* СЛОБОДАНА СЕЛЕНИЋА / 155

Ана Мандић Ивковић

ПОСТМОДЕРНЕ ТЕНДЕНЦИЈЕ У РОМАНИМА *АВЕСАЛОМЕ,
АВЕСАЛОМЕ!* ВИЛИЈЕМА ФОКНЕРА И *ВОЉЕНА* ТОНИ МОРИСОН / 165

Ведрана Стјанојевић

ПРОБЛЕМ ИДЕНТИТЕТА У РОМАНУ *ЉУБАВНИЦИ
МОЈЕ МАЈКЕ* КРИСТОФЕРА ХОУПА / 177

Ирена Радић

МИТСКИ МЕТОД У *УЛИКСУ* / 187

Горан Павловић

ЂАВО У РОМАНУ МИРЈАНЕ НОВАКОВИЋ *СТРАХ И ЊЕГОВ СЛУГА* / 195

Љиљана Бајац

МОТИВ ОТУЂЕЊА У РОМАНУ *ПОРУШЕНИ
ИДЕАЛИ* СВЕТОЛИКА РАНКОВИЋА / 207

Милена Сиџанковић

АРТИФИЦИЈЕЛНА СТВАРНОСТ У РОМАНУ ПЕТЕРА
ХАНДКЕА *ГОЛМАНОВ СТРАХ ОД ПЕНАЛА* / 221

Мирјана Д. Бојанић Ђирковић

ДРЕВНА ПРИЧА КАО ТЕМА И КОМПОЗИЦИОНИ МОДЕЛ
ОМЕР-ПАШЕ ЛАТАСА ИВЕ АНДРИЋА / 233

Нађаша П. Кљајић

РОМАН *МОЈА ПОСЛЕДЊА ГЛАВОБОЉА* ЛАУРЕ БАРНЕ
ИЗМЕЂУ АУТОБИОГРАФИЈЕ И ФИКЦИЈЕ / 243

Даница Милошевић

ЖЕНСКЕ СТРАТЕГИЈЕ ОПСТАНКА У РОМАНУ
МЕМОАРИ ПРЕЖИВЕЛЕ ДОРИС ЛЕСИНГ / 255

Милена Малешевић

ЉУБАВ, ДЕТИЊСТВО И СНОВИ: ЛИРСКИ РОМАН
КОРЕН ВИДА АЛЕКСАНДРА ВУЧА / 261

Јана Ђунисијевић

„ВЕШТ НАВРТАЈ” У РОМАНУ *БАКОЊА ФРА-БРНЕ* СИМЕ МАТАВУЉА / 271

Снежана Савкић

ТАЈНИ ПРИРУЧНИК ЗА ПОСТКОЛОНИЈАЛНЕ КРИТИЧАРЕ (ИЛИТИ
ЈЕЛЕНА ДИМИТРИЈЕВИЋ – ТРАГОВИМА ОРИЈЕНТАЛИЗМА) / 281

Амела Паучинац

СВОЈ / ТУЋИ У ЉЕТОПИСУ МУЛА МУСТАФЕ БАШЕСКИЈЕ / 289

Јелена Ђукић

СИЊОР ХИДАЛГОВЕ УСПОМЕНЕ ИЗ ЈЕВРЕЈСКЕ МАХАЛЕ:
ПРИЧЕ СА ЈАЛИЈЕ ХАЈИМА С. ДАВИЧА / 299

Бојана В. Анђелић

ПРИЗОРИ ИЗ УЧИТЕЉСКОГА ЖИВОТА У
ПРОЗИ ЈАНКА ВЕСЕЛИНОВИЋА / 307

Јована Жарковић

ДОЖИВЉАЈИ МАЧКА ТОШЕ БРАНКА ЂОПИЋА И
УСМЕНА ПРИЧА О ЖИВОТИЊАМА / 319

Нина Марковић

СРПСКИ СРЕДЊОВЕКОВНИ ДВОР У НАРОДНОЈ ПОЕЗИЈИ / 331

Весна Војводић Мишировић

МОДЕЛ ОСУЈЕЂЕНЕ ЖЕНИДБЕ У СРПСКИМ НАРОДНИМ
ПЕСМАМА И БАЛАДАМА (ЈУНАЧКА ЖЕНИДБА
ХТОНСКИМ И НАТПРИРОДНИМ БИЋИМА) / 343

Стефан Д. Аврамовић

СТИЛСКА АНАЛИЗА КЊИЖЕВНИХ ДЕЛА ПОСВЕЂЕНИХ
СВЕТОМ КНЕЗУ СТЕФАНУ ШТИЉАНОВИЋУ / 351

Панајотијис Асимојулос

ХОМЕРСКА КАСАНДРА У ПЕСНИЧКОМ
НАДАХНУЋУ КОСТИСА ПАЛАМАСА / 363

Јелена Бабић

СТЕРИЈИНА ПЕСМА О ПЕСМИ / 375

Жељко Тешић

ПЕСМА ЈЕДНО СЕНТИМЕНТАЛНО ПУТОВАЊЕ ПО МОЈОЈ СОБИ
ЈОВАНА ХРИСТИЋА У СВЕТЛУ НОВЕ КРИТИКЕ / 385

Маја Медан

ОДНОС (НЕО)СИМБОЛИЗМА И НАДРЕАЛИЗМА НА
ПРИМЕРУ ЈАВНЕ ПТИЦЕ МИЛАНА ДЕДИНЦА / 393

Јелена Марићевић

ЈЕЗИЧКО ПАМЋЕЊЕ И ПЕСНИЧКИ ОБЛИК
ПОЕЗИЈЕ МИЛОРАДА ПАВИЋА / 405

Јелена С. Младеновић

ГРОТЕСКНИ ОБЛИКОТВОРНИ ПРИНЦИП У
ПОЕТИЦИ НОВИЦЕ ТАДИЋА / 417

Јелена Вељковић Мекић

ПОЕТСКЕ МАШТАРИЈЕ ЉУБИВОЈА РШУМОВИЋА / 429

Марија Слобода

ПАТРИОТСКА ПОЕЗИЈА ЈОВАНА ЈОВАНОВИЋА ЗМАЈА,
ХРИСТА БОТЕВА И ИВАНА ВАЗОВА / 439

Стефан П. Пајовић

МАПИРАЊЕ ПРОБЛЕМА: СЛИКА ЈУГОСЛАВИЈЕ У
ПЕСМИ ЗНАНИ СВЕТ ШЕЈМУСА ХИНИЈА / 449

Анка Ж. Симић

ОТКРИВЕЊЕ У (АПОКРИФНОЈ) ФИЛОЗОФИЈИ ИСТОРИЈЕ / 457

Марија Глишић Дуновић

О ФЕМИНИЗМУ СЕВЕРНОАМЕРИЧКИХ ДОМОРОТКИЊА / 463

Ивана Јовановић

БЕЛЕ ПРИЧЕ ЦРНЕ ПРОШЛОСТИ – ЛИК АБОРИЦИНА У
АУСТРАЛИЈСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ КОЛОНИЈАЛНОГ ПЕРИОДА / 469

БИОГРАФСКИ ПОДАЦИ О АУТОРИМА / 479





О ДВОКЊИЖЈУ ЗБОРНИКА СА ШЕСТОГ НАУЧНОГ СКУПА МЛАДИХ ФИЛОЛОГА СРБИЈЕ

Шести научни скуп младих филолога Србије одржан је 22. марта 2014. године на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Скуп је тако постао традиционалан, а и тема му је традиционално иста, непромењена: *Савремена проучавања језика и књижевности*. Још је нешто традиционално на овоме скупу: од првога па до овога шестога научног скупа младих филолога на њему учествују не само млади филолози из Србије, мада су они, логично, најбројнији, него и филолози слависти из других земаља, како оних насталих од бивших југословенских република, тако и из других словенских и несловенских земаља. На овом шестом научном састанку младих филолога било их је из Грчке, Бугарске, Пољске и Црне Горе. На скупу је с рефератима, по правилу ауторским (свега су три била коауторска) учествовало више од 160 младих филолога. Скуп је традиционално радио у секцијама, с тим да су и језички и књижевни део скупа организовани у по осам секција, с тим да је свака секција у просеку имала десет учесника.

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

Сви на скупу поднесени радови нису се нашли у зборнику, пре свега због тога што су радови прошли рецензентску процедуру.

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

Тако су радови младих филолога што их доносе ове две књиге зборника са Шестог научног скупа младих филолога показали да младалачка жеља за науком и њеним изазовима представљају добар мотив за научно усавршавање и напредак. Томе је најбољи показатељ списак учесника првих научних састанака младих филолога: данас је већина њих већ докторирала, и са рефератима учествује на најзначајнијим националним и међународним скуповима, вероватно се стално подсећајући почетака које су имала на скупу младих филолога.

Крагујевац, март 2014.

Проф. др Милош Ковачевић



О ДРУГОЈ КЊИЗИ ЗБОРНИКА САВРЕМЕНА ПРОУЧАВАЊА ЈЕЗИКА И КЊИЖЕВНОСТИ СА ШЕСТОГ НАУЧНОГ СКУПА МЛАДИХ ФИЛОЛОГА СРБИЈЕ

Другу књигу зборника радова *Савремена проучавања језика и књижевности* чине радови књижевно-антрополошког дела Шестог научног скупа младих филолога Србије, који је одржан 22.3.2014. на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу. Тачније, у зборнику објављујемо само оне радове, и то 46 радова, коју су задовољили критеријуме рецензентске процедуре, и као такви завредели да буду публиковани.

Имајући на уму чињеницу да је тема научног скупа остала непромењена, а што значи довољно општа и тако постављена да младе научнике не ускраћује и не (пре)усмерава него их подстиче да своју истраживачку жељу усмере на оно што их интересује, не треба да чуди што је истраживачки корпус захватио различите националне књижевности и различите културолошке обрасце. Међутим, радови показују и тенденцију упоредних проучавања, сагледавања паралелних и истоветних поетских токова, као и донекле интердисциплинарност и изналажење нових закључака применом различитих, махом савремених књижевних теорија. Отуда ово постаје и зборником новог читања „старих” текстова, као што постаје и зборником сустицаја различитих приступа тексту, и изналажења решења постојећих и новоуочених недоумица књижевних проучавања.

Разлика у тематском одређењу и у коришћеним методама недвосмислено је допринела разноврсности радова, па је њихово груписање начињено тако да се прати подела књижевности, и то тако што је окосница оформљених целина била књижевна врста која је била предметом проучавања.

На научној је јавности да процени квалитет радова, али неоспорно је да ће ови радови бити путокази онима који, у овим смутним временима, и даље имају жељу да сазнају нешто више о функционисању књижевности, њеној делотворности и не мање о њеној лепоти. Као уредник зборника, свим учесницима захваљујем на саопштеним рефератима, а свим ауторима публикованих радова на смелости и умешности да речено напишу и уреде према научним захтевима.

Крагујевац, март 2014.

доц. др Маја Анђелковић



Снежана Туцаковић¹

Нови Саг

ЕЛЕМЕНТИ АНТИУТОПИЈЕ У ДРАМИ ПОСЛЕ МИЛИЈОН ГОДИНА ДРАГУТИНА ИЛИЋА

У раду се разматрају елементи антиутопијских визија будућности у драми *После милијон година* (1889) Драгутина Илића. Илићево антиутопијско научнофантастично остварење, као један од првих гласова сумње у будућност коју је предвиђао деветнаести век, има за улогу да судбину новонасталог друштва прикаже у веома неповољном светлу. У далекој будућности, након пропасти људске цивилизације, на Земљи су преостала само два жива човека, мудри Натан и син му Данијел. Људску цивилизацију у будућности замењују припадници Духо-света, апсолутни владари универзума. Покушали смо да осветлимо односе између представника различитих светова. Посебно се указује на одређене специфичности које су карактеристичне за Духо-свет. На адекватним примерима је показано на који начин Драгутин Илић осликава дехуманизовану будућност и трагичну судбину човечанства.

Кључне речи: антиутопија, трагикомедија, научна фантастика, *После милијон година*, Драгутин Илић

Драма Драгутина Илића² под називом *После милијон година*³ издваја се по многим својствима и заузима значајно место у српској књижевности. У једној од најрелевантнијих енциклопедија научне фантастике, аутора Џона Клути и Питера Николса, стоји да је драма *После милијон година* прва, права научнофантастична драма у свету, а ипак, ово дело је код нас готово заборављено⁴ (в. *The Encyclopedia of Science Fiction*, 2014).

Иако је и пре драме *После милијон година* било српских аутора у чијим се литерарним остварењима јављају одређени елементи научне фантастике, при-

1 snezana.tucakovic@yahoo.com

2 Стваралаштво Драгутина Илића је веома обимно, али лако је запазити да у његовом опусу преовлађују драме: *Краљ Радослав*, 1877; *Краљ Вукашин*, 1880; *Заробљени Прометей*, 1881; *Јаквинија*, 1882; *Прибислав и Божана*, 1887; *Ошмица*, 1887; *За веру и слободу*, 1889; *Лихварка*, 1895; *Женидба Милоша Обилића*, 1898; *Свајнови*, 1900; *Саул*, 1889; *Женик слободе*, 1902; *Проиланак славе*, 1903; *Виђење Карађорђево*, 1903; *Незнани гости*, 1904; *Сиомен Штерији*, 1906; *Три геиушације*, 1905; *Васкрсење*, 1912; *Два весеља*, *Кашарина*, *Први грех*, *Борђе*, *Комедија*, без наслова – рукопис у архиву САНУ. Славко Леовац сматра да је управо у овом жанру Илић дао свој највећи допринос српској књижевности (в. Леовац 1978: 281).

3 Драма *После милијон година* [sic], објављена је 1889. године у часопису „Коло”. „ТВ адаптацију фрагмената из ове драме 1973. године приказао је редитељ Јелашин Синовец” (Михаиловић 1981: 105). *После милијон година* је једина Илићева драма која је у новије време (1995) доживела извођења у Народном позоришту у Београду (в. Фрајнд 1996: 168).

4 Када је реч о почелима антиутопијских промишљања код нас, важно је поменути и приповетку *У XXI веку* (1895) Светолика Ранковића која слика антиутопијску будућност Србије 2095. године. Професор Николић, пробудивши се, затиче се у једном сасвим непознатом окружењу, увиђа непознате му предмете, који имају могућност летења. Чудесна 2095. година донела је драстичне промене. Професор схвата да се налази у једном, прилично тоталитарном друштву, у ком су власт и моћ у потпуности преузеле жене. Женски пол је усавршио своју физичку снагу. Оно што се посебно истиче у овој приповеци јесте деградација културних аспеката, као и положај човека, који је сведен на животињску меру.

мера ради код Атанасија Стојковића, Симе Милутиновића Сарајлије, Јована Суботића, тек је дело Драгутина Илића у потпуности жанровски одређено. Фантастика се јавља и у низу других Илићевих драма, односно романа и прича, али тамо она има другачији предзнак, јављајући се као фолклорна, религијска или мистичка. Једино се у драми *После милијон година* јавља амбиција да се фантастично рационализује, што представља темељно НФ покриће⁵ (в. *Енциклопедија научне фантастике* 1990: 295).

После милијон година, дело одређено као трагикомедија са прологом у три чина, представља својеврсну антиутопијску визију, чија се радња одиграва у далекој будућности, што се истиче већ у самом наслову, *После милијон година*. Антиутопија⁶ се јавља као тобожња утопија, заједница чији је хегемонијски принципи желе представити као боље организовану од било које друге алтернативе која се може замислити, но, то није случај. Тачније, елементи антиутопије су критикована утопија (схваћена врло једноставно, увек негативно), затим, свет који је приказан као реализација те утопије, и на крају визија која употпуњава критику тог света – нова утопија, која је често само реакција на постојеће друштвене стварности, савремене писцу, тј. која реализује модел тзв. конзервативне или илустративне утопије (в. Мартушевска 1999: 74). У данашња времена, посебно у англосаксонској критици, јавља се потреба да се поред најзаступљенијег термина антиутопија уведу и неки нови, који би требало да представљају ознаке за неке нове појаве у антиутопијској идеји и у вези са њом. Посебна пажња се посвећује термину дистопија. Сувин и Зајац дистопију су покушали да дефинишу на следећи начин: „Дистопија је заједница у којој су друштвенополитичке институције, норме и односи између појединаца организовани на знатно лошији начин него у заједници у којој живи аутор” (Сувин 1999: 18). Поред овог термина и инсистирању појединих аутора да термине дистопија и антиутопија⁷ треба суштински разликовати, јављају се и други. У терминологији која је у вези са антиутопијом срећемо се са различитим решењима.⁸

Илићево антиутопијско научнофантастично остварење, као један од првих гласова сумње у будућност коју је предвиђао деветнаести век, има за улогу да судбину људске цивилизације и новонасталог друштва, прикаже у веома

5 Елементе научне фантастике проналазимо и у Илићевом кратком роману *Секунд вечности*. Овај „источњачки роман” казује о индијском принцу Пањати-Сахиба који ће на дан венчања доживети научно фантастично искуство. Пре поласка на обред како би одао последњу почаст мртвој Дамјанти, Пањати-Сахиба силази у девојчину гробницу. Међутим, након само неколико момената, када уследи излазак из гробнице, наћи ће се деведесет година у будућности.

6 Термин антиутопија је нераскидиво везан за старији термин утопија. Утопија име дугује Томасу Морју, који је тај назив сковао од грчке речи не-место, тј. непостојеће место. Морова утопија у првом делу даје критику постојећег друштва Енглеске, а у другом властиту слику идеалног, комунистичког друштва, које смешта на тобожње острво Утопија. Френсис Бекон је 1627. године написао *Нову Атлантиду* и дао своју визију идеалног друштва. Каже се да прва представља хуманистичку утопију, изузетно савршенство свих обичаја, хуманости и грађанске врлине, а друга научну, јер циљ наше задужбине јесте сазнање о узроцима и скривеном кретању појава, као и ширење граница човековог царства до крајњих могућности (в. Вилијамс 1985: 173).

7 „Антиутопија и дистопија имају и регионално значење, будући да се антиутопија употребљава у словенским културама, док се дистопија усталила у западној литератури” (Јовић 2009: 486).

8 Постоје разне категорије које означавају тзв. негативне утопије, које се углавном користе алтернативно (anti-utorija, distopia, negative utopia, satirical utopia, inverted utopia, false utopia, contra-utoria, kakotopia). Посебно је интересантан термин *airouti* који је палиндром речи *utoria*. Њиме се ортографски желело показати да су утопија и антиутопија заправо један књижевни облик, само са супротним предзнаком (в. Лазић 2002: 280).

неповољном и црном светлу.⁹ Илићева визија наших далеких потомака, изразито је тамна и негативна, пошто он еволуцију види као „прогрес човечанства у техничком смислу, али и као изразити регрес у етичком, емоционалном и уопште хуманом смислу” (Дамјанов 1988: IX). Центар дешавања у будућности јесте прашума и то на месту где је пре милион година стајао град Париз.¹⁰ Људску цивилизацију у будућности замењују припадници Духо-света, апсолутни владари универзума. Тај свет се простире кроз читав Сунчев систем и њега чине, како представници технолошког усавршеног људског рода, тако и становници Меркура и Марса. Међувасионско удружење Духо-света има признање од стране Урановог конгреса, на челу са славним сенатом, састављеним од свих представника појединих планета Сунчевог система. Представници новог света су уистину човеколики и имају овоземаљска имена као што су Зоран, Лахан, Станко, Светлана, али се ипак у потпуности разликују од данашњег човека. Бесмртни су, што је условљено изванредним напретком медицине и биологије, имају изузетно развијену технологију – тачније технолошко савршенство, као и супериоран интелект. Омогућено им је да невероватном брзином лете кроз свемир, са планете на планету и стижу до најудаљенијих звезда – таквом брзином да се могу видети само као ужарена маглена маса.

У тој далекој будућности, након пропасти људске цивилизације, на Земљи су преостала само два жива човека, мудри Натан и син му Данијел. Чињеница коју не треба изоставити јесте да ова два јунака имају библијска имена.¹¹ То, дакако, не може бити случајност, јер како истиче Марта Фрајнд (Фрајнд 1996: 167) „асоцијација на Библију успоставља одређени симбол јудео-хришћанске

-
- 9 Драма осликава два аспекта једног проблема који су романтичари тек наслућивали, а који је култура Европе при крају деветнаестог века тек почињала да примећује и разуме. Први аспект се односи на питање граница технолошког напретка и његовог усмеравања према одређеним вредностима. Други аспект јесте питање последица оваквог напретка по људске међуодnose, по људски емотивни и етички свет. У свету индустријског напретка, у коме научни поглед на свет постепено замењује религијски, било је природно да Драгутин Илић, који са изразитим неповерењем прати развој материјализма, осети страх и покуша да га изрази (в. Фрајнд 1996: 166).
- 10 Дакле, некадашња престоница европске културе, славни град, непроцењивих знаменитости, услед стравичног развитка науке и технике у потпуности је огољен и претворен у густу, непроходну *стару шуму*.
- 11 Натан је био библијски пророк, који је живео у време владавине цара Давида и Соломона. Према *Другој књизи Самуила*, он је пророк који је прогласио Божију казну цару Давиду након царевог прељубничког чина са Витсавејом и убиства њеног мужа, Урија Хетита. „А Натан рече Давиду: И Господ је опростио твој грех, нећеш умрети. Али што си тим делом дао прилику непријатељима Господњим да хуле, зато ће ти умрети син који који ти се родио” (*Друга књига Самуилова* 12, 14). Осим тога, пре ових дешавања, пророк Натан је изрекао цару Давиду Божје откривење да изградња храма неће бити завршена за време његовог живота, али да ће Господ благословити његове наследнике. „Кад се наврше дани твоји и почнеш код отаца својих, подигнућу потомство твоје након тебе, које ће изаћи из утробе твоје, и утврдићу царство његово” (*Друга књига Самуилова* 7, 12). Пророк Натан је учествовао у Давидовом помазању Соломона за цара. Након тога, заједно са пророком Гадом успоставио је службу левита певача и музичара. Један је од аутора *Прве књиге о Царевима* и *Друге књиге о Царевима*. Данијел или Данило („Судио му бог”) је био старозаветни пророк о коме сведочи *Књига пророка Данила*. Данијел је био једно од неколико деце која су одведена у Вавилон где је био у служби суда у надлежности Ашпеназа. Тамо је постао познат по тумачењу снова и визији, те је успео да постане једна од најистакнутијих фигура у вавилонском суду. Најпознатији је по свом тумачењу Навукодоносоровог сна, којим је помогао краљу да спасе себи живот и сачува краљевство, „Тада цар узвиси Данила, и даде му многе велике дарове и учини га господарем свој земљи вавилонској и поглаварем над свим мудрацима вавилонским” (*Књига пророка Данила* 2, 48). Његова пророчанства помињу касније и други јеврејски пророци, Исаија, Јеремија и Језекиљ.

традиције, хришћанске идеје о љубави према ближњем – жени, родитељу, детету, пријатељу”.

Из перспективе ова два човека, некадашње *златно доба*, доба када је човечанство своје најмилије осећаје у божанску мелодију сливало, у потпуности је уништено, а љубав, мир, задовољство и радост далека су прошлост. Новонастало време ће их присилити да се наги, оружани стрелом и луком непрестано скривају у прикривеним јазбинама и међ шибљем, покушавајући да умакну новим владарима који их лове месецима као расплашену дивљач. У трагању за егземплярима земаљских животиња становници Духо-света посебно задовољство налазе у тренутку, када након вишемесечног лова, успевају да заробе Натана и Данијела. Затварају их у кавез због дивљаштва и успевају да их науче говору становника Духо-света, што и представља окидач њихове трагедије. Потврда најнижег ступња људског живота јесте Зоранова намера да Натана и Данијела поклони својој супрузи Светлани, свестан да ће пратип изумрле животиње бити достојан поклон, невиђен у Духо-свету.

Заплет ове трагикомедије заснива се управо на сукобљавању¹² појавно сличних, али суштински изузетно различитих облика људске врсте. Антиутопијски елементи потврђују се сваким покушајем да се установе основне разлике између два преостала човека на Земљи и господара супериорне цивилизације. За њих су Данијел и Натан занимљива врста животиња, врста најсавршенијег мајмуна, који је одавно изумро, те се јављају претпоставке да би они могли бити створови од којих су људи Духо-света настали. У *Зоологији* је Зоран на следећи начин означио њихову појаву: „Овим животињама било је у науци име: 'homo sapiens'; припадала је извесној врсти мајмуна, која као што видите, у многоме личи на Духо-свет. 'Човек' је постигао између осталих животиња и неко савршенство. Умео је да прави од гвожђа неке покретне справе, које су милиле и једва на дан пролазиле простор од једног крока, што се на њиховом језику називаше 'хиљаду километара'. Још је покушавао, да помоћу некаквих справа у вис полеће; али није смео ни до месечеве сфере доћи, јер би се тамо за навек угушио” (Илић 1988: 24)

Према схватању припадника Духо-света, основне карактеристике човека могу се сматрати збиром особина свих животиња, што је према њиховом научном мишљењу, доказ да је са животињама био у непосредном сродству.

„Особине 'човека' састављене су из свију животиња (...) Тако по храни био је сличан хијенама, јер се и он ранио лешинама поубијаних животиња; а осим тога имао је и особине волова или друге стоке, која пасе траву. Глава 'човека' после извесних година, обрасе сва у дугачку длаку, као на пример, у медведа. Ето погледајте ова мања још није у длаку обрасла, те зато је више нама слична него ли ова већа. – Ове животиње споразумевају се некаквим мумлањем, које називају 'говор' а које би нас јако подсећало на крештање данашњих папагаја” (Илић 1988: 24).¹³

12 „Сваки сукоб је воља у конфликту. Она покреће радњу. Може се назвати патосом, душевном нужношћу, страхњу, како је многи аутори још називају, али сва лица, као носиоци воље, имају различите ставове и следствено томе себи постављају различите циљеве” (Јакшић Провчи 2009: 236).

13 Штавише, „људи” су према суду будућности чак дивљачнији и крвожеднији од осталих животиња, јер осим тога што су убијали животиње за своју исхрану, они су се и међусобно клали, те и онако кратак живот додатно скраћивали. Духо-свет ће закључити да је од свих звери 'човек' ипак био најопаснија.

То је, дакле, био суд Духо-света, суд будућности. Најзначајнија разлика између ових светова огледа се у емотивном саставу личности. Иако је Духо-свет „надмашио сва научна и техничка знања која су превазишла све покушаје људске цивилизације, новонастало друштво је потпуно ослобођено терета емоција” (Јовић 2008: 144), што је ипак најснажнији показатељ стварних, најдубљих и најискренијих људских карактеристика. Господари свемира у далекој будућности, нису способни да препознају и осете људске емоције. Већ из Данијеловог и Зориног¹⁴ разговора наслућујемо да новонастали свет не само да није способан да осећа, потпуно су им страни појмови као што су: љубав, срећа, туга, нада.¹⁵ Но, ипак, брак као институција је постојао, али се брак у будућности остваривао као *ограничени брачни уговор*, који се склапа на одређено време. Због бесмртности, они имају могућност да на сваких 500 година промене свог брачног партнера. Тако Светлана, удата за Зорана, већ има нову прилику, Станка, и о томе озбиљно промишља, јер брачни уговор који је склопљен са Зораном, ускоро истиче.

У овој трагикомедији, антиутопијска визија се на најбољи начин осветљава уколико се подробно сагледа у каквим односима су жена из Духо-света, Светлана и трагично заљубљен Данијел. При првом сусрету, Данијел види прекрасно створење, дивну прилику, те и мајске руже у поређењу са њеном лепотом остају у сенци. Божанствена мелодија, руменило залазећег сунца и чаробна милина заробиће му душу. Оно са чиме ће се Данијел суочити јесте да је Светлана умешна укротитељка дивљих звери, колонизаторка светова, врсна научница и сурово женско створење. Убрзо ће несрећни младић схватити да је прекрасна вила у коју се заљубио заправо мумија, мраморни кип и санта леда која је у стању да му само једним погледом замрзне душу и живот. Једине Светланине жеље су да обави експериментално проучавање на Данијелу како би усавршила своје научне резултате и научну мисију спровела до краја. Њену немогућност да схвати природу Данијелових осећања уочавамо и у неразумевању његове узнемирености, коју ће колонизаторка поистоветити са *дивљачким понашањем*. Желећи да придобије Светланину љубав, Данијел на све могуће начине покушава да је наведе да схвати и осети најузвишенија људска осећања. Данијелов лик, роматичарски обојен, представља одјек мотива о човеку који је зарад вољене жене спреман да поднесе сваку жртву, да се одрекне слободе, па чак и живота. Иако се у Светланином понашању осећа извесна доза наклоњености према младићу, сем сексуалне везе и чистог забављања са својим експерименталним примерком, она ништа друго не разуме. Услед тога, Данијелова нада у могућност да његова чаробница може да заволи, остаје потпуно изјаловљена, јер су сви њени поступци заправо намера да га *приишитоми и укроши*.¹⁶ Вапаји трагично заљубљеног човека: „Не скрнави узвишену милост нашег творца, која је само људима дата, ти неосетљива стено” (Илић 1988: 63) остају безуспешни. Чињеница која нам то потврђује јесте и

14 Реч је о посланици са Меркура.

15 „Данијел. (*Хвати ја за руку*) Каж ми ти, Зоро; објасни ми, да ли у Духо-свету имаде ма труни од осећаја. Зора. Разуме се, има! Данијел. Хвала, свемоћноме; онда ипак неће утрнути последњи зрак наде моје. Зора. Какве наде? Данијел. Осећате ли у срцу љубави? Зора. Како? Не разумем. Данијел. Љубав, љубав! Или се то у вашем свету друкчије каже? Ето, нпр. ти си Биљанова. Каква те је страст на то навела? Јеси ли осећала што год необично у срцу, у души својој? Зора. Не знам шта бих могла осећати” (Илић 1988: 37, 38).

16 Процес припитомљавања се огледа у следећим корацима: Светлана ће прво ставити Данијелову главу у своје крило, а затим прислонити своје лице на усне његове; па га напоследку позвати у одају да тамо припитомљавање продуже.

тренутак у ком Данијел схвата да нема наде да му Светлана узврати осећања, те потпуно беспомоћан, сломљеног срца, жели да прекине понижења и изврши самоубиство. Светланина реакција јесте наређење да га затворе у кавез, пошто је поново *подивљао*. Проучавајући Данијела, Светлана долази до закључка да људско несавршенство и смрт долазе од многих и заплетених болести са којима се рађају, а које називају љубав, мржња, очајање, чежња, физички бол, душевни бол.

Ратови, глад, болести, међусобна убиства не постоје у будућности. Људи Духо-света чак поседују *морални серум* који онемогућава и забрањује крађу и лаж. Све ово може да се учини као изузетно савршенство, али оно је заправо нељудско савршенство, лишено људске емоционалности. Ипак, неконтролисана радозналост, љубомора, надметање, конкуренција и сплеткарења, људске су особине које су се задржале и у новом свету. У трећој групи ликова, у *меркуријанцима*, назиремо коначни исход технолошке револуције и њеног деловања на жива бића, виђен кроз наочаре Драгутина Илића – тачније „потпуни слом и распад емотивног и моралног кодекса што га је створила хумана цивилизација” (Фрајнд 1996: 168). Пример за потврду ове тезе може бити крађа коју су посланици са Меркура, Зора, Лаган и Биљан желели да спроведу и да отму примерке ових ретких животиња, те да их живе или мртве, односно препарирани, пренесу на Меркур. Они опсесивно желе да приграбе све земаљске прастаре створове.¹⁷

Најзад, моћ науке и апсолутне рационалности потврђује своју окупност и трагикомичне¹⁸ међуљудске односе. У тренутку Данијелове и Натанове одлуке да изврше самоубиство, проистекле из немогућности опстанка у тако суровом свету¹⁹, припадници Духо-света су само прокомментарисали: „Грдна штета! Како су покварили кожу” (Илић 1988: 72). Мудри Натан, пред смрт своју проговара о свету будућности, који је изгубио могућност да воли, поштује, уважава, разуме и има веру у идеале:

„Погледајте ви, децо савршенства, у коме се ништа не осећа, ништа не жели; у овом поништену животу лежи трагедија целог човечанства (...) У опакој бури судбине сломио се брод човечанства; али човечанству беше милије борити се са таласима њезиним него ли пловити по устајалој бари вашег савршенства, коју никакав вихар покренути не може” (Илић 1988: 71).

Поставља се питање, да ли је постојала икаква равноправност у суровој борби људских створења и машина? Да ли су људи, оружани емоцијама, против аутомата чије је главно оружје разум имали икакву шансу?

17 Зоран 200 година држи у затвору познатог слонокрадицу, Звездана, који ће тек за 50 година бити пуштен на слободу. Осуђен због крађе збирке слонова, очајнички жели да украде и северног медведа.

18 Жанровска одредница из поднасловa драме је разумљива уколико се сагледа да је „трагикомичност обострана – из перспективе старог човечанства она се дакако односи на нове становнике Земље, али из перспективе Духо-света трагичан је управо некадашњи човек, отуда и изразит ироничан набој, а та комичко-иронијска линија води води Илића до гротесног и црнохуморног, што овом делу подарује додатне потенцијалне модерности” (Дамјанов 2011: 326).

19 „Данијел. У кавез? Човека, у кавез? Бездушни створе! Онога, који у свему беше раван и твоје Зорану и твоје Станку сада као зверу у кавез гониш? Ево, гле! Ходите гавранови! Ти славни коњодеру, Биљане, дођи да примиш моју лешину, ја ти је поклањам. (*Прободје се и падне.*) Натан. (*С поља.*) Данијеле сине мој! (*Дотирчи Натан; прихватају Данијела и меће злаву његову на своје колена.*) Натан. Данијеле! Данијеле! Данијел: (*Освеићући се.*) Тако, тако! Сад не боли више. Убих злотвора. Прости, оче, морало је... ево овде... са мном! (*Изглане.*)” (Илић 1988: 71).

Слом и нестанак људских најзначајнијих карактеристика, немогућност емпатије, свет у коме разум, техника и наука имају превласт над емоцијама - основним одликама људске суштине, потврђује антиутопијску визију, коју нам Драгутин Илић сликовито приказује. Људи који су сведени на животињску меру и новонастали свет који је проистекао из снажног развоја науке и технике, главни су показатељи деградације културних, религиозних, филозофских и социјалних аспеката (в. Јовић 2008: 148).

Литература

Библија: Свето писмо Старој и Новој завети 2005, превод Бура Даничић – Вук Караџић, Шабац – Ваљево – Београд: Глас Цркве.

Вилијамс 1985: Р. Вилијамс, „Утопија и научна фантастика“, *Трећи програм/ Радио Београд*, бр. 65, Београд: Радио Београд, стр. 169–175.

Дамјанов 2011: С. Дамјанов, *Вршови нестварног: огледи о српској фантастици*, Београд: Службени гласник

Илић 1988: Д. Илић, *После милијон година; Секунд вечности*, С. Дамјанов (приредио и поговор написао), Народна библиотека Србије; Горњи Милановац: Дечје новине.

Јакшић Провчи 2009: Б. Јакшић Провчи, „Како приступити драмском тексту“, у: О. Радуловић (уредила) *Тумачења књижевног дела и методика настава. Део 2*, Нови Сад: Филозофски факултет, Одсек за српску књижевност и језик: Orpheus, стр. 233–249.

Јовић 2009: Б. Јовић, „О неким изворима Пекићевих роботских антропојеја“, у: П. Пијановић, А. Јерков (уредили) *Поетика Борислава Пекића: ирепливање жанрова* Београд: Службени гласник: Институт за књижевност и уметност, стр. 485–497.

Јовић 2008: Б. Јовић, „Научнофантастична драма - словенски допринос настанку жанра и светској књижевности“, у: *Зборник Мајице српске за славистику /Славистический зборник*, број 73, стр. 139–151.

Лазић 2003: Н. Лазић, „Утопија и антиутопија као књижевни пројекат“, у: *Зборник Мајице српске за књижевност и језик*, књ 51, св. 1/2, Нови Сад: Матица српска, стр. 273–292.

Леовац 1978: С. Леовац, *Порирећи српских писаца XIX века*, Београд: Српска књижевна задруга.

Матрушевска 1999: А. Матрушевска, „Дистопија и антиутопија у различитим жанровским варијантама“ у: Д. Ајдачић (уредио) *Антиутопије у словенским књижевностима*, Београд: Научно друштво за словенске уметности и културе: Јанус: Чигоја штампа, стр. 65–79.

Михаиловић 1981: Д. Михаиловић, „Три незавршена позоришна комада Драгутина Илића“ у: *Зборник Мајице српске за књижевност и језик*, књ. 29, св. 1, Нови Сад: Матица српска, стр. 103–134.

Сувин 1999: Д. Сувин, „Утопизам од оријентације до акције“, у: Д. Ајдачић (уредио) *Антиутопије у словенским књижевностима*, Београд: Научно друштво за словенске уметности и културе: Јанус: Чигоја штампа, стр. 10–28.

Енциклопедије

Yugoslavia, *The Encyclopedia of Science Fiction*. <http://www.sf-encyclopedia.com/entry/yugoslavia>. 01. 07. 2014.

Илић, Драгутин, *Енциклопедија научне фантастике. 1, А-Љ* 1990: Зоран Живковић (уредно), Београд: Просвета; Београд: Београдски издавачко-графички завод.

ELEMENTS OF ANTI-UTOPIA IN DRAGUTIN ILIĆ'S DRAMA *MILLION YEARS FROM NOW*

Summary

This paper analyzes elements of anti-utopian visions of future in Dragutin Ilić's drama *Million Years From Now* (1889). Ilić's anti-utopian science fiction writing, as one of the first voices of doubt in the future, which was foreseen by the 19th century, serves to show the destiny of the newly created society in a very dark manner. In a distant future, after the collapse of human civilization, only two men are left alive on Earth, wise Natan and his son Danijel. Human civilization in the future is replaced by the members of the Spirit-world, the absolute rulers of the universe. This paper attempts to clarify the relations between the members of these different worlds. Special attention is given to certain details, characteristic of the Spirit-world. Numerous examples are used to show the way in which Dragutin Ilić shows the dehumanized future and the tragic fate of mankind.

Keywords: anti-utopia, tragicomedy, science fiction, *Million Years From Now*, Dragutin Ilić

Snežana Tucaković

Тамара Љујић¹

Београд

ПОЛОЖАЈ ПОЈЕДИНЦА У ТОТАЛИТАРНОМ РЕЖИМУ У ВЕЛИКОЈ ДРАМИ СЕНИШЕ КОВАЧЕВИЋА

Циљ овог рада јесте анализа начина на који је тоталитарни режим утицао на живот главног јунака *Велике драме* Сенише Ковачевића. Ову врсту анализе наметнуло је непостојање литературе о драми. Упоредивањем друштвених односа и преиспитивањем позиције коју главни јунак ове драме, Милорад Вучић, има, дошло се до сагледавања сила које представљају главну мотивацију за његове поступке. Сукоб тих сила био је разлог за увођење теорије трагедије, али је показано да трагичке кривике у овој драми нема. На овај начин драма је чврсто одређена у жанр политичког позоришта.

Кључне речи: политичко позориште, идентитет, тоталитарни режим, политички идеал, Сениша Ковачевић, *Велика драма*

Велика драма Сенише Ковачевића премијерно је изведена на позорници Народног позоришта у Београду, 22. фебруара 2002. године. Иако се приказује више од десет година, представа је увек распродата и најчешће се завршава стајаћим овацијама публике. Популарност ове представе требало би тражити, осим у одличном извођењу глумаца, и у драмском тексту, који својим идејама чини дело актуелним. Непостојање опширне студије о овој драми омогућава да се тумачењем лика главног јунака поставе неке основе у проучавању.

Велику драму аутор је поделио у четири дела: пролог, први и други део и епилог. Садржински се издвајају две целине које се међусобно разликују према идејама које се преиспитују у њима. Пролог и епилог припадају времену у коме је драма написана (крај двадесетог века) и имају две истакнуте теме. Једна је разлика између генерација унутар породице и однос између родитеља и деце, а друга показатељ да тоталитарни режим увек успева да опстане када постоје појединци који су подложни његовом утицају. Друга целина обухвата дешавања у породици Вучић након Другог светског рата. Потреба писца да укаже на дешавања која су се одиграла у временском размаку од 54 године открива, као једну од главних идеја дела, критику актуелне политичке ситуације кроз преиспитивање историјске прошлости. Тај аспект драме био је одлучујући у квалификавању драме у политичко позориште. Када би се засебно посматрао средишњи део текста, *Велика драма* могла би се сместити у „нови тип историјске драме”, који Марта Фрајнд прецизније дефинише као „жанр који је од самог почетка био намењен изражавању актуелних и специфичних друштвених проблема, иако је тежио да их посматра кроз историјску перспективу, преломљене и протумачене кроз друштвене, националне и моралне преокупације једног тренутка у прошлости”, а сада постаје жанр у коме се политика јавља као „духовни покретач, често и његова суштина којој историја служи само као погодан оквир” (Фрајнд 1996: 37). Ипак, податак који епилог доноси, да се на зиду у соби Милорада Вучића налази портрет новог политичког вође, као и да је његов син постао један од многих Вучића

1 tamara.ljujic@gmail.com

који су дали живот за слободу, представљају подсећање на заслепљеност српског народа његовим политичким представницима, што је доводило до великог страдања. Овим својствима драма се сврстала у традицију политичког позоришта, мада је изостала једна од основних особина Пискаторовог модела овог позоришта: експериментисање сценографијом и формом.

Проблем у одређивању жанра драме условљен је и ликом главног јунака, Милорадом Вучићем. Он није представљен као „онај који власт доводи у питање, а централни проблем владања посматра се из његовог угла” (Пискатор 1985: 56), чиме би испунио модел главног јунака политичког позоришта. Он није ни „таквог повесног или легендарног значаја да његови поступци буду изложени оку полиса, нације, универзума” (Фрајнд 1996: 43), чиме би се уклопио у тип главног јунака „старије историјске драме”. Политичко позориште у јунаку види представника једне идеје, оног који врши одређену функцију на сцени. Милорад се не може свести на овако упрошћен модел јер, окружен великом породицом, у себи носи укрштај каквих осећања, сила које имају подједнако право на његову преданост и међусобно се сукобљавају.

Ко је Милорад Вучић? Одрастао је традиционалној патријархалној средини, могло би се рећи чак и херојској. Томе сведочи гробље у Вучића Стијени, препуно имена људи који нису дочекали старост, већ су живот дали у борби. И генерација коју затичемо на сцени пуна је хероја, отац је обе ноге оставио на бојном пољу а скоро сва браћа искићена су орденима за храброст коју су показали у рату. Ипак, и пре него што нас писац упозна са својим главним јунаком, он нам још у опису лица открива кључни податак о његовом положају у породици: „Четврти син. И први” (Ковачевић 2009: 11). Овим се открива позиција ауторитета коју Милорад има. Важан податак даје нам и сам јунак – он је припадник комунизма већ десет година. Пошто знамо да има двадесет и четири године у време одигравања радње, јасно се види да му је идеологија комунизма усађивана још у пубертету. Важно је увидети да су породица и припадност партији, која је у Милорадовој свести поистовећена са родољубљем, играле подједнако јаку улогу у стварању личности јунака. Проблем ће наступити када се ова два утицаја нађу у сукобу и натерају јунака да бира.

Уколико би требало издвојити једну карактеристику Милорада Вучића, као доминантна наметнуће се припадност комунизму. Разликовањем приватног и јавног бића јунака лако се може увидети да је приватно биће, оно које би требало да да основне карактеристике личности, потпуно окупирано идеологијом која долази из области јавног живота. Његово приватно биће морало би се одредити културом у којој је одрастао, као и односима у породици. Када Зарија Вучић заклиње Милорада да га након смрти сахрани у Вучића Стијени, пита га шта му је „најсветије” на свету. Милорад издваја партију, што Зарију натера да истакне вредности које би се очекивале од било ког члана средине у којој се они налазе: „Ни отац, ни мајка, ни отаџбина, ни мртва браћа, но партија?” (Ковачевић 2009: 100). Одговор који му син даје јасно сведочи о приоритетима у његовом животу: „Да би живот за сваку вашу власт, али комунисти не лажу” (Ковачевић 2009: 100). Живот јунака није вредан колико благостање сваког члана његове породице, и то је утицај који долази из учења културе у којој је одрастао. Ипак, мора се поставити питање шта је то што партија даје јунаку да постане његова највећа вредност, чак преча од породице.

Алекс Мухел у свом делу *Идентичитет* проналази основне критеријуме за формирање самопроцене једне особе. Он каже да на самопоуздање особе утичу

две ствари: квалитет односа са мајком и вредновање друштвеног утицаја (Мухел 1986: 54). Пошто однос који Милорад има са Вукосавом није ни на који начин необичан у средини у којој живе, јасно је да највећи утицај на његово самопоздање има вредновање друштвеног утицаја. Оно је у вези са самопоштовањем особе. Кључни елементи које аутор издваја код самопроцене једне особе резултат су упоређивања у друштву, вредновање сопствених поступака, резултат упоређивања са другим и идеја о жељеном окружењу.

Милорад је „први син” у породици, како то у попису лица наводи сам писац. Он је најистакнутији становник у Вучића Стијене. Када се са породицом пресели у Војводину, постаје секретар партије и командант места. Поново први. При упоређивању са било којом средином, он је онај који се истиче. Узрок оваквог положаја може се пронаћи у достигнућима током рата и онима које је стекао у Комунистичкој партији. Да истакнути положај има и у оквиру саме партије, сведочи Саво Вукотић Цицко, генерал, министар и народни херој. Он истиче да се у Милорадов „морал и комунистички поглед на свијет не сумња” (Ковачевић 2009: 46). Друштво је то које је његове поступке вредновало као изузетне, зато што су у потпуној сагласности са оним што казује комунистичка идеологија. Овим постаје јасно да се целокупно самопоштовање заснива на положају који је стекао у партији. Јавна функција у потпуности је испунила јунакову личност, зато он у централном делу драме није Милорад, већ Челни. У времену пре почетка радње драме јунак је изабрао да целокупну личност утемељи на понуђеној му идеологији. Морам се вратити на податак који Милорад открива, да је са четрнаест година постао члан партије. У време формирања његове зреле личности партија се појавила као поље на коме може да изнова потврди себе. Пошто тоталитарни режим награђује онда када се појединац дословно придржава датих правила, дошло је до поистовећивања главног јунака и самог режима. Само као такав он је изузетан и посебан.

Намеће се питање колико је и партија била избор за Милорада? У његовој свести служење Комунистичкој партији је и служење интересима своје земље. Ослободилачки рат дубоко је одређен комунистичком идеологијом. Зарија прави разлику између борбе и партије, Милорад то не може да уради. Он верује и понаша се у складу са оним што верује да је истина. Карактер, који му је судбински додељен, онемогућава му да стекне реалну слику средине у којој се налази. Да би опстао као личност, потребна је јака ауторитативна фигура, и партија је идеални начин да се она успостави.

Милорад себе никако не може доживети ван средине у којој се налази. Категорије које користи када говори о људима најчешће су *ми* и *они*. Кога сврстава у *ми*? Са ким се поистовећује? То није целокупан црногорски народ, јер у Вучића Стијене се успоставља разлика између комунистичких и четничких породица. Грбови које посећују Видосава и Кристина Вучић раздвојени су идеологијом којој су припадали они који су мртви, иако су им преци заједнички. Припадност истом народу није гаранција припадности истој групи. Раслојавање ће се извршити и у Цицкову. На страну *њих* сада су се нашли староседеоци. Једина која може припасти *нама* од староседеоца јесте Тијана, члан Комунистичке партије. Према Милорадовом схватању припадности, *нама* може припадати само онај ко је члан партије. Фасцинација Русима као браћом црногорског народа дубоко је утемељена у црногорској историји. Ситуација се понавља. Рус је једном као православац био ближи од онога ко је муслиман, без обзира на односе који су владали пре него што је до преласка у другу веру дошло. У времену дешавања радње

драме брат престаје да буде брат уколико није комуниста. Зато Рус може бити и ближи и пречи од онога ко је брат.

Милорад Вучић има јаку потребу да себе одреди као део заједнице. Шта он представља за заједницу којој припада? У својој књизи *Политичке и правне теорије* Драгица Вујадиновић Миљинковић запажа да „нигде се грађани не потчињавају тако безусловно државној идеји као на фронту” (Вујадиновић 1996: 345). Да је Милорад као примарну идеологију прихватио ону коју је партија заступала током рата, види се када жели да осуди на смрт човека који је трговао с непријатељем: „Богуми сам их ја убија ка пашчад. И за мање” (Ковачевић 2009: 82). Као такав, био је идеални представник друштва коме је припадао. О његовој посвећености говори и Данило, старији брат: „Он у то вјерује ка мати у оченаш, разумијеш. Сви смо ми у то, ал нико ка Милорад. Ако у нечему и прећера, Боже мој, разумијеш, и код тебе у пјесме штошта се уљепшава, разумијеш. Нијесу то лагарије и прдилаже, но вјера” (Ковачевић 2009: 86). Занесеност коју главни јунак има издваја га од средине. У својим очима, Милорад је идеално Ја у заједници којој припада. За њега је *ми* идеално, те да би могао да постоји у њему, идеалан мора бити и он. Чак и када се појави љубав према жени и јави се могућност да се приватно биће поново успостави, механизам тоталитаристичког режима не допушта да до тога дође. Осећања према Хелги довољно су јака да Милорад оде и моли да је не пошаљу у Немачку. То је гранични тренутак за јунака, на питање да ли му је битнија партија или жена коју воли, он бира партију. Јунак свесно одбацује приватни део свог бића да би могао да настави да постоји на начин на који је то чинио и до тада. Овај тренутак има снажан трагички потенцијал када се ради о Милораду. С једне стране постоји сила љубави а с друге оданост заједници и отаџбини. И једна и друга имају право на његову оданост, али заједно никако не могу да постоје. Ову ситуацију ближе описује Хегел (1984: 38–57) у свом тумачењу трагедије, говорећи о супстанцијалним снагама у човеку које када се нађу у сукобу обе имају право које могу остварити само као негацију оне друге снаге. То је тренутак у коме личност пропада. Како је онда главни јунак *Велике драме* успео да превазиђе ову ситуацију?

Милорад Вучић себе одређује према мишљењу које средина има о њему. Какво је *ми*? Да ли је и оно идеално у комунистичком смислу, као што је то главни јунак? *Ми* је састављено из скупа појединаца за које се никако не може рећи да живе према комунистичким начелима. Потпуна деградација представника партије оличена је у лику националног хероја Саве Вукотића Цицка. Он је потпуна супротност Милорадовом лику, што се посебно истиче тиме што је уједно и највиши представник власти кога је писац изабрао да изведе на сцену. Након што је *ми* постало владајућа класа, оно се донекле ослободило најрадикалнијег дела свог учења. Карактеристично је за чланове тоталитарног система да не желе да дође до промена у друштву јер „правилност државног функционисања ствара осећај сигурности”. Милорад одбија да прихвати промене које се око њега дешавају, пошто је себе поистоветио са „ратном реториком”, свака промена може нарушити саму његову личност: „Серем ти се ја на такав мир. Рат је био бољи!” (Ковачевић 2009: 82). Он не увиђа да је био идеални представник *ми* у рату и да се сада налази у раскораку с оним што га дубоко одређује. Цицко назива Милорада „лажно скромним” када јунак одбије да прекрши „комунистички принцип” и искористи положај не би ли себи доделио већу материјалну корист. Ипак, све док постоје далеки и недостижни идеали, као што су то Тито и Стаљин, као најзначајнији и најчешће помињани, и Русија, као земља у којој је рај, Милорад

успева да одржи идеализовану слику која му је потребна да би опстао. Сцена у којој се становници Цицкова буне што им Милорад не дозвољава да одлазе у логор и силују Немеце даје увид у његову идеју казне. Наиме, казна коју изриче је одузимање страначке књижице. Ово не значи само губитак повлашћеног положаја у друштву због неприпадања партији, већ изопштавање из целокупне средине. Заслепљеност и упорност главног јунака да се испуни оно што је предвиђено партијским програмом иде дотле да дође до свађе са оцем око прославе крсне славе, а кулминира у тренутку када Милорад трактором сруши куполу цркве. Оштре и претеране реакције на сваки покушај неког појединца да изађе из оквира онога што прописује Комунистичка партија само су израз јунакове потребе да свет с којим се он поистоветио не буде ни на који начин доведен у питање. Овде се увиђа како је Милорад успео да превазиђе трагички тренутак, а да у њему не пропадне. Због својих убеђења он је могао поднети и укидање сопственог ја, прихватање да се постоји као јединка режима. Режим је онај који одређује какво ће Ја бити, а пошто је он идеализован, понашање у складу с њим доводи до идеализованог Ја. Овим се не каже да јунак не пати, напротив, избори које доноси веома су тешки и болни, али он оправдава њихову нужност.

Кључни тренутак и највећа промена у Милорадовом животу наступа када дође до раскола између Стаљина и Русије с једне, и Тита с друге стране. То је тренутак када се *ми* суштински мења. Стаљинизам чини

„разграната мрежа бирократског апарата (...) који бива у крајњој линији подређен врховном вођи који држи целу мрежу власти у својим рукама и суверено управља судбинама свих подређених (...) а како је организована по систему концентричних кругова, бирократија је на свим нивоима опонашала устројство на глобалном нивоу, те се јавља много нижих ‚вођа‘ и сваки има себи подређена нижа руководства, умножавајући појаву ‚култа личности‘” (Вујадиновић Милинковић 1996: 347).

За јунака чија личност захтева јак ауторитет, лик вође има повлашћени положај који се не преиспитује. Сукоб двеју идеалних фигура доводи до раскола у личности самог јунака. Потрес је утолико већи уколико је он већ једном жртвовао остварење приватног бића у циљу постојања у складу с комунистичком идеологијом. Када сазна за расцеп на политичкој сцени, Милорад изговара следеће речи: „Уби, ја не верујем. Не могу” (Ковачевић 2009: 164). Чак и када се свесно изузима из средине којој је припадао, јунак бира Стаљина: „Ма не може Стаљин да гријеш, Дачо. Не може! Бесмртни Стаљин, еј... Па њему авиони на длан слијећу... Па што смо певали цио рат, па колико је наших са њим на уснама гинуло, Милун наш...?!” (Ковачевић 2009: 167). Тоталитарни режим негује модел „дириговане личности”, која мора да се одрекне своје индивидуалности да би се могла у потпуности покорити захтевима система и команди са врха” (Вујадиновић Милинковић 1996: 347). О томе да се јунак *Велике драме* потпуно може уклопити у овај модел говори и сукоб са браћом који наступа око овог питања. Данила назива „зечијим срцем”, иако се ради о човеку који је задобио пет рана у рату. Када сретне Батрића, другог брата, при покушају да побегне у Русију, Милорад потеже пиштољ на њега јер не може да прихвати да је Русија далеко од сваког идеала. Последњи Батрићев покушај да уразуми Милорада чини заклетва у братовљев живот да су речи које говори тачне. Трагички јунак би морао да спозна да се идеал у чију корист је делао и због кога је упао у трагичку кривицу изгубио. С тим сазнањем јунак би видео да је делајући у корист једне силе потпуно

занемарио ону другу. У овом случају Милорад је делао у корист родољубља и политичког идеала, двеју ствари које се у његовој свести не могу одвојити. С друге стране су остале неостварена љубав и уништене породичне везе.

Трагички потенцијал није остварен јер јунак није спознао да су идеали којима је жртвовао себе као личност били лажни. У епилогу се открива да је Стаљинову и Титову слику заменила Милошевићева, променили су се представници режима у који се верује, али је преданост остала. Седмогодишње „туцање камена” у затвору није променило Милорадов став јер своју оданост партији тумачи као „чување образа” (Ковачевић 2009: 27). Традиционална култура, која се заснива на епском схватању света, учи да се за идеале вреди жртвовати и због њих страдати. Милорад зато и своју заблуду не доживљава трагично јер до његове грешке је дошло зато што су грешили други. Могућност критичког мишљења и преиспитивања ауторитета није могућ. Повратак православној вери представљен је са елементима чуда, јер Свети Јован долази да пронађе Милорада и врати га Богу. Док је некад предано радио за интересе Комунистичке партије, сада се истим жаром бори за обнову цркве коју је срушио. И поново је први. Орден који му додељује патријарх сведочи о великим заслугама. Ипак, проблематично је његово враћање вери. Када га сестра прекори јер не жели да се помири са Стеваном, а помирио се са Богом и Светим Јованом, јунак одговара: „Они су праштали мене... Ја не морам!” (Ковачевић 2009: 26). Нова политичка идеологија заузела је нешто блажи став према верској припадности и зато Милорад може да јој се врати, али он не живи по хришћанским мерилима. Наставља се живот у складу с идеологијом, ма како се она звала.

Синиша Ковачевић је *Великом драмом* преиспитао неке од политичких идеала српског народа, како из прошлости, тако и оне који нису тако далеко од садашњег тренутка. Упечатљивим јунаком, довољно општим да пружи слику времена у коме живи, а опет и с довољно потресном животном причом да освоји симпатије публике, Ковачевић је створио дело које не може лако изгубити своју актуелност. Питање положаја који човек може заузети у друштву које му укида слободу увек ће привлачити пажњу, како тумача, тако читалаца и публике.

Литература

Вујадиновић Милинковић 1996: Д. Вујадиновић-Милинковић, *Политичке и правне теорије*, Београд: Правни факултет Универзитета у Београду.

Ковачевић 2009: С. Ковачевић, *Драме [1]*, Београд: Српска књижевна задруга.

Мухел 1986: А. Mucchieli, *L'identitete*, Paris: Presses Universitaires de France.

Пискатор 1985: Е. Piscator, *Političko kazalište*, Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost.

Фрајнд 1996: М. Фрајнд, *Историја у драми, грама у историји*, Нови Сад – Београд, Прометеј – Институт за књижевност.

Хегел 1984: G. V. F. Hegel, *О трагедији, у: Z. Stojanović (priredio), Teorija tragedije*, Београд: Nolit, 3857.

**POSITION OF THE INDIVIDUAL IN TOTALITARIAN REGIME IN *THE GREAT PLAY*
BY SINIŠA KOVAČEVIĆ**

Summary

The purpose of this paper is to analyze the way in which the totalitarian regime affected the life of the protagonist of *The Great play* by Siniša Kovačević. The lack of literature for this play has imposed this type of study. Comparing the social relations and considering the position that Milorad Vučić has in his society, led to the consideration of the forces that are the main motivation for his actions. The conflict of these forces was the reason for the introduction of the theory of tragedy, but it has been shown that there is no tragic guilt in this play, thus setting it firmly in the realm of the political theater.

Keywords: political theater, identity, totalitarian regime, political ideal, The Great Play, Siniša Kovačević

Tamara Ljujić



Јелена Ковачевић¹

Београд

ПИТАЊЕ ИДЕНТИТЕТА ЈУНАКА У ДРАМАМА НА ЛУДОМ, БЕЛОМ КАМЕНУ ИЛИ БУЂЕЊЕ ВАМПИРА, ГЕНЕРАЛИ ИЛИ СРОДСТВО ПО ОРУЖЈУ И У ЕДЕНУ, НА ИСТОКУ БОРИСЛАВА ПЕКИЋА

У раду се разматра особеност драматургије Борислава Пекића као и његово место, значај и улога у оквиру драмског стваралаштва послератног доба. Циљ рада је да се тумачењем три репрезентативне драме Борислава Пекића, посебно јунака као носиоца драмског збивања, покаже да свет заснован на парадоксу, какав аутор приказује, нужно ствара јединку дискутабилног идентитета. Пекићева окренутост ка индивидуи, која је карактеристична за његова прозна дела, на тај начин видљива је и у његовом драматуршком раду заснованом на елементима фарсе, согије и апсурда.

Кључне речи: драма, фарса, маска, идентитет, парадокс

Романсијерска делатност Борислава Пекића није искључивала писање драма и сценарија квалитативно и жанровски различитих, што указује на потребу писца и за овим видом књижевног израза. Усредсређеност писца на друге књижевне форме допринела је да писац занемари драматуршки рад, али да га никад не напусти, јер су драме, како је аутор и сам изјавио, представљале предлог за његов романескни опус. Па ипак, иако се у овим драмама елаборирају се мотиви и теме прозних дела, Пекићев драмски опус до данас је остао недовољно истражен и донекле занемарен. Чини се да је главни разлог за пренебрегавање драматуршких дела и пишчево сопствено виђење и сагледавање драма као спорадичне и неважне линије у стварању. С друге стране, потребу за драмском формом аутор објашњава есејем *Позорница као соба за разбијање стакла*, у којем износи свој доживљај театра као јединог могућег места за акцију, односно побуну ствараоца (Пекић 2007а: 122–123).

Негде на размеђу тзв. „реалистичке оријентације” и „фарсично-бурлескног” тока српске драматургије трећег послератног периода, Слободан Селенић сврстава и Борислава Пекића као драматурга. Основна одлика Пекићеве драматургије је жанровска дифузност и стварање нове хибридне форме која је изграђена нивелисањем комичних и трагичних елемената испреплетених фарсичним и гротескним обликованим поступцима. При објављивању *Одабраних дела* 1984. године, изабрани драмски опус том приликом жанровски је подељен у фарсе и комедије. Пекић је ове две врсте дефинисао у есеју *Позорница као соба за разбијање стакла*: „Логика комедије је наша логика изложена смеху; логика фарсе је њена логика која нам се смеје...” (Пекић 2007а: 122–123). Можемо рећи да је код Пекића пре свега реч о комедијама које гротескном стилизацијом теже ка фарси, и обратно. У комедијама наилазимо на већи црнохуморни потенцијал који прозилази из неспоразума, док у фарсама преовладава меланхоличан, горак укус човекове

¹ jelena.kovacevic@gmail.com

апсурдне и трагичне позиције у свету. Фарсична амбивалентност подразумева фантастичне, нереалне и бизарне елементе који се испољавају кроз неспоразуме, преокрете и уопште све видове ишчашености света. Заснована на механизму преваре, фарса изводи на сцену извитоперене људи и догађаје и погодна је за модеран драмски израз и за исказивање егзистенцијалне кризе човека. С друге стране, сотија, којом аутор жанровски одређује поједина дела, заснована је на идеји да је цео свет „царство луда” и служи се привидно збрканим говором тобоже умно поремећених људи, чиме се вешто прикрива заједљива критика (РКТ 2002: 803).

Изградњи ликова и сликању специфичне атмосфере света доприноси и гротескна стилизација, која је иначе основна поетичка константа и конститутивни елемент његовог стваралаштва. Гротескно приказана истина (пре)наглашена је и извитоперена. Служећи се најбитнијим обележјима гротескног стила, као што су карикирање и хиперболизација ствари, предмета и бића, писац декомонује форму, обезличава јунака и обесмишљава илузију света који приказује.

Игра у којој појединац или свет представљају неки облик лудила, свет у коме не може да се детерминише ни човек, ни човекова позиција, представља основну структуру карактеризације јунака у Пекићевој драматургији. Буђење јунака Андрије Павловића из света привида, препуштање генерала Његована илузионистичким играријама услед потискивања и бежања од сопствене личности, као и недефинисаност и непостојаност јунака Едена, нужно нас наводе на сагледавање и преиспитивање Пекићевих драмских ликова кроз призму идентитета.

Оптимистична фарса *У Едену, на истоку* представља Пекићево тумачење Бекета у орвеловском кључу. У предговору драме писац цитира и дописује стихове из Орвеловог дела 1984, у којем јунаци постају свесни своје позиције као неслободних бића, издаје себе и својих идеала.² Цитат из прве књиге Мојсијеве, који је инкорпориран у драму, упућује нас да се иза људског сна о рају крије егзистенцијална потреба човековог сна за слободом. У основи, то је прича о односима између гониоца и прогоњеног који су засновани на пажњи, другарској грубости и подразумеваној нетрпељивости (Стаменковић 1987: 224). Стари и Нови као „лице и налицје исте игре” (Пекић 1984: 349), односно лице и налицје репресивног друштвеног система исказују суштинску угроженост човекове егзистенцијалне потребе за слободом и независношћу. Јунаци Едена, раја за умоболне, две обезличене и деградиране личности, послужили су Бориславу Пекићу да се још једном побуни против модерних, репресивних идеологија и исказе „циклично понављање зла, социјалног и метафизичког” (Делић 2001: 108).

Комедија *На лудом, белом, камену или Буђење вампира* заснована је на процесу (пре)васпитавања јунака Андрије Павловића, који се након саобраћајне несреће буди из сомнабулног стања. Губитак памћења доводи до буђења (само) свести појединца, губљења образаина пређашњег Андрије Павловића и откривања његове праве личности.³ Комедија је конципирана као представа у пред-

2 На стихове „Под кестеном сенке дуге,/Издали смо једни друге,/Издали смо без капаре,/Ледни друге за две паре.” наилазимо и у причи „Свирач из Златних времена 1987” из збирке приповедака „Нови Јерусалим”, где се Пекић такође бави односом прошлости и садашњости кроз причу о сусрету два бивша пријатеља.

3 У новонасталом стању јунаково сећање досеже до прве супруге која је умрла и до инфантилне, неостварене жеље да буде градитељ. Лидија Мустеданагић примећује да јунаково сећање на белог коња и оца подсећа на кључне мотиве симеонске потраге (Мустеданагић 2007: 362), што је показатељ да амнезија доводи до сећања јунака до оног тренутка у животу када се последњи пут осећао слободно и искрено.

стави, а процес (пре)васпитавања као генерална проба у којој сваки члан породице игра задату улогу, а главни јунак личи на глумца који безуспешно увежбава улогу која му не лежи. У лик Андрије Павловића инкодирани су симболи вампира, дакле бића на размеђи два света, а марионетски положај „новог” Андрије, који се кроз простор креће попут лутке, механички следећи дата упутства, исказан је дидаскалијама. Процес упокојавања вампира представља тоталитаристички покушај враћања идентитета амнестираном појединцу, односно покушај изједначавања индивидуе са околином, како би се она сравнила са општеприхваћеним и устаљеним схватањима. Драмска језа проистиче из застрашујуће истине да околина не прихвата и оповргава прави идентитет јунака, те комедија добија разрешење у виду нестанка јунака.

Попут осталих чланова породице Његован-Турјашки и Ђорђије Његован поседује страст, овога пута према рату као грандиозној тековини човечанства. Попут Арсенија Његована, и Генерал представља преиначену модерну творевину Дон Кихота, који попут славног витеза тужног лика „живи у сопственој утвари света, а не у свету самом” (Пантић 2002: 96). У драми *Генерали или сродство по оружју*, писац изводи на сцену сусрет два гротескна војника који воде „свој мали приватни рат” (Пекић 2007б: 101), док се све не претвори у симфонију уништења подстакнуту њиховим лудилом. Уграђујући шах у њихову игру, писац разара и деградира појаву рата у људској цивилизацији, свдећи је на играчку у рукама појединаца. Уживљавање јунака, који се попут уметника усхићено заноси над својим делом, испраћено је преоблачењем, те промена униформе сигнализира преузимање другог идентитета. Донкихотовска илузорност бива прекидана вестима са радија, које на моменте освешћују генерала, враћајући га у стартну позицију и чинећи га онаквим какав јесте „стар, болестан, изможден” (Пекић 2007б: 141). Да би илузорност била изведена и потпуна, неопходна је и подршка другог лица које даје потпору илузорности. Осим Блауринга, генераловом свету илузорности доприноси и мадам Фуко, која учествује у генераловом самообмањивању, те и она представља вид јунака лажног или пољубаног идентитета.

Код Пекићевих јунака име као основна ознака личног идентитета је угрожена и она је прва назнака деградације и урушавања јунаковог пољубаног идентитета. Име човека, као стална, непроменљива константа бића, представља основну ознаку човековог идентитета, јер „као социјални атрибут личности указује на социјализацију индивидуе и представља највидљивији и најактивнији симбол њеног идентитета” (Анђелковић 2003: 21). Основна драматуршка потка, заснована на игри генерала и Блауринга, покреће се преузимањем туђег имена, односно маске другог лица. На тај начин, показује се да „име које је невидљиво, фонетском материјализацијом постаје заштитник њихове сопствене маске” (Анђелковић 2003: 27). Генерала ословљавају према позицији и друштвеном статусу, што указује на јунаково скривање иза статуса и положаја које Његованови имају и заузимају у друштвеном животу, те се „лажни идентитет најлакше ствара управо `оплемењивањем` презимена” (Анђелковић 2003: 28). Неодређено именовање јунака попут Старог и Новог у драми У Едену, на истоку обезличава личности како би се указало на свевременску антиподност између старих и нових, чиме се ликовима даје универзални, свеопшти карактер. У овој драми јунаци лако мењају своја имена, презимена, дакле основну номиналну ознаку идентитета, што указује на флексибилност јунака и њихову камелеонску природу.

Прекрајање биографије уочљиво је код свих јунака који мењају податке зарад постизања виших циљева и досезања одређене друштвене позиције. Андрија

Павловић у једном тренутку поставља питање: Ко ми гарантује да је биографија стварно моја? (Пекић 2007б: 104). Урушена ознака имена и прекрајање биографије указују на променљивост и нестабилност човека и његовог идентитета, односно на несигурност појединца и његову варијабилност у зависности од ситуације, што је у складу са постмодернистичким неповерењем у документ и историју које се у Пекићевим драмама преноси у постмодернистичку сумњу у човека и његов идентитет.

Неодвојив део Пекићевог јунака је прошлост коју појединац попут баласта вуче за собом и од које не може побећи.⁴ Догађаји из прошлости онеспособљавају Старог и Новог да живе свој живот и утичу на позиционирање јунака у место за умоболне. Бављење прошлошћу цивилизације, односно историјом у коју попут ноја зарива главу, омогућава генералу да побегне од сурове стварности. Тренуци када се разара илузија и када јунак на моменте постаје свестан свог стварног положаја, указују нам на немогућност помирења са самим собом и са вампирима прошлости. Интересантно је да ниједан јунак није загладан у будућност нити ишта очекује од ње. Једино што поседују је та прошлост коју не могу и не желе да прихвате.

За све јунаке карактеристично је да су детерминисани својом професијом, понекад у тој мери да то прелази у острашћеност и основну, једину одлику њиховог идентитета. „Ентузијазам са којим се везују уз професију утврђује им морални интегритет...Међутим, доживљавање професије као смисла живота, представља извор и узрок трагикомичних ломова у њиховим судбинама...” (Радуловић 2002: 35). Опсесија, као једина постојана одлика идентитета, представља усуд јунака (код генерала оличена у страсти према војном теоретисању; код Андрије Павловића у тежњи ка слободи и етичким начелима, код јунака Едена у виду маније гоњења, односно бежања). Она их детронизира и представља узрок трагикомичне позиције у којој се налазе.

Иако су драматурзи ранијег периода више пажње приклањали језику у функцији карактеризације и индивидуализације јунака, језик је овде показатељ пољуљаног идентитета јунака и његове амбивалентне природе. Илузорна игра генерала Његована доводи до грубљег, осорнијег изражавања, те се лако увиђа кретање од француског језика којим јунак говори на почетку драме ка протаклом изражавању и псовкама током прогресије заноса. Коришћењем страног језика, јунак се детерминише у друштву као припадник грађанског, интелектуалног слоја и тиме скрива прави идентитет лика. Употреба туђег језика у циљу издицања изнад средине у којој се лик налази, служи као „алиби за лажни идентитет лика” (Анђелковић 2003: 72). Недовршеност реченичног исказа јунака Едена индикатор је њихове дестабилизованости и међусобног (не)разумевања, иза које се крије несигурност јунака и неповерење у реч.

Да би се изнео лажни идентитет, неопходно је присуство друге особе која учествује у изградњи илузије јунака. Сабина Гјергјел каже да „управо Други коначно верификује наше мишљење и наш морални став... Други (дакле, најближи) јесте онај који нас штити од самоће и изопштености.” (Гјергјел 2007: 178) Постојање пара карактеристично је и за јунаке Едена који представљају „лице и наличје” исте игре. Њихов однос заснован на узајамном привлачењу и одбијању, разумевању и нетрпељивости, не би могао да се оствари без постојања Другог.

4 Током тумачења Пекићевог романескног опуса, Радивоје Микић је приметио да се Борислав Пекић као писац доста бави питањем прошлости јунака, темом „уплитања” прошлости у садашњост. Видети: Микић 1981: 317.

Колико је важно постојање Другог који ће учествовати у обмани, показује и цитат из драме Генерали или сродство по оружју: „Генерал: Раг је, најзад, борба два мозга, а не једног са самим собом. Блауринг: Ово друго је- лудило.” (Пекић 2007б: 159). Чини се да код Андрије Павловића постоји енормно осећање усамљености, неразумевања и неналажења Другог, услед чега и јунак нестаје.

У свим драмама долази до поистовећивања адресата и субјекта, те се пољуљани идентитет одражава и на структуру драме.⁵ Функције Помоћника, који јунаку помаже у невољи и Противника, који заједно са субјектом чини основу драмског сукоба, стапају се и утичу на то да јунак и поред постојања пара делује изоловано. У том смислу, као јунаков изразити противник јавља се само свет. Изражено је непостојање циља субјекта, односно усмерења и крајњих стремљења, па се јунак осећа хаотично и изгубљено у колоплету друштвених збивања.

У драмама које су засноване на реалистичком проседеу, а које је аутор жанровски одредио као комедије, простор има важну и наглашену функцију у карактеризацији јунака. Изобличавање јунака доследно је испраћено изобличавањем простора који га окружује (ручке на наслоњачу у облику кундака, бајонет уместо ножа за резање хартије, а уместо ножица постављени су гумирани топовски точкови) и који представља сопствени организован свет и осликава манијакалну црту опесивности војном тематиком. У уводној напомени редитељу, Пекић скреће пажњу да је „ригорозно грађански амбијент суштински део намераване игре” (Пекић 2007б: 15), тј. да је важно нагласити буђење човека из ропске грађанске статусне послушности. С друге стране, обезличеност ликова до крајњих консеквенци прати обезличеност простора и сведена сценографија која је карактеристична за Пекићеве фарсе, у којима је просторна поставка у другом плану у односу на истакнута језичка поигравања.

Особеност свих драма је јединство места и времена, који представљају само оквир и немају утицај на радњу, а разградњи затворене форме доприноси језик који доноси нов семантички потенцијал и даје снагу збивањима. Радња је целовита, временски ограничена на приказ једног тренутка у животу јунака, а дисперзивност радње се преноси на јунака, што ствара утисак хаотичног појединца у хармоничном свету. Збивање је ограничено на два, три јунака што условљава и потка фарсичне форме. Чак и уколико је је јунак окружен људима, акценат је на поунутарњивању сукоба јунака који бежи од масе. Дисперзивност затворене форме постиже се управо изградњом јунака променљивог и дискутабилног идентитета, који су обезличени до крајњих консеквенци и који више наличе на лутке, вампире које се крећу кроз простор⁶. Поигравање се са заплета и интриге преноси на јунака, на поигравање са јунаковим идентитетом које се састоји од уживљавања јунака у различите улоге, где се маска јавља као индикатор припадности свету самообмане.

У овим драмама писац истражује и износи на сцену свеприсутну човекову потребу за маскирањем као основним видом прилагођавања. У антрополошким есејима Борислав Пекић се у више наврата бавио овим питањем маске, обрине човека. Тако у есеју „Маске наше насушне”, Пекић износи мисао да човек одвајкада тежи маскирању, доводећи до тога да се не може избројати постојање људских маски. „Образина којом се крије лице и маска која га преображава, обрине нечасних друмских разбојника и маске часних грађана; посмртне маске

5 Видети: Ан Иберсфелд 1982: Читање позоришта, Београд: Вук Караџић.

6 О томе видети у чланку Марте Фрајнд Драмски експерименти Борислава Пекића.

и маске од којих се живи... И најзад маске од људске коже којима се служимо свакодневно... Маска, игра и борба за опстанак одувек су ишли руку под руку...” Причу о образинама људским, Пекић закључује мишљу да маскирање заправо представља прилагођавање јединке животу и друштву: „Маска је оно што од нас чини људе. Какве, то је сасвим друго питање.” (Пекић 2007а: 222–223). Постављено је овде још једно важно питање: Колико човек, користећи ове маске, током процеса прилагођавања, задржава своје право лице? Да ли човек маскирањем губи своју суштину или се поистовећује са маском коју ставља на лице?⁷ Пекић закључује да се „с човеком, међутим, често догађа да га подражавање мења, а мимикрична симулација коначно претвара у оно што се подражава... нико се вечно не може градити фантомом, а да то једном стварно не постане, нико не може вечно живети као вук, а да најпосле вук и не буде... Маска је овладава умом, а преко њега првобитним лицем. Оно се постепено изобличава и под моћним притиском маске, која се никад не скида, постаје њено природно наличје. Оно што се толико дуго говорило а да се није мислило, постаје оно што се мисли док се говори... Постаје се **нов** човек. (Пекић 2007а: 222–223) (подвлачење Б.П.) Процес симулације који подразумева све механизме социјалног, психолошког и моралног прилагођавања, често доводи до губљења првобитног лица, да би на крају остала само маска као наше природно наличје.

У драмама Борислава Пекића насупрот зреле, развијене, карактерне и постојане личности, постављени су ликови у инфантилном ступњу развоја који се предају фантазмагоричним играма не разликујући стварно од имагинарног. У јунаку има нечег двосмисленог, противуречног, лажног, те се на моменте чини да се најбоље осећа „кад се изједначава с маском коју носи, помоћу које вара свет, али и самог себе” (Стаменковић 1987а: 193). Отуда у јунацима, који су и сами надримајстори, обмањивачи, фолиранти, наилазимо на црту фарсичног лакрдијаша, а њихова донкихотовска црта samozаваравања, (само)обмањивања представља један вид изградње лажног идентитета. Значајно је и то што је њихов пољубани идентитет компатибилан са светом из ког произилазе и који утиче на њихово стање, са светом репресивног, тоталитаристичког друштвеног система које спутава и деградира човека. Предавање свету самообмане и илузије, као особен вид лудила, израз је унутрашње, егзистенцијалне слабости и немоћи јунака да опстане у тоталитарном систему који нарушава сваки вид индивидуалности и неконформизма.

На стварност и друштво које гуши и тежи контроли, а које је и само проблематично, аморално, дехијерархизовано, појединац реагује прерушавањем, маскирањем и симулирањем друштвене улоге и нормативних регула. Јунак одбија да одигра наметнуту улогу и нестaje изa маске којом сакрива свој лични идентитет, а са „циљем да се некако опстане, да се извуче нека материјална корист, друштвени положај” (Стаменковић 1987а: 194). Његова егзистенција је апсурдна, јер спутан тоталитарним друштвеним и историјским околностима, унапред бива осуђен на губитак личног, индивидуалног у таквом свету. Из конфликта индивидуа/колектив, из несагласја стварности у којој живи и представе коју има о себи, појединац излази усамљен и деградиран, те из неминовности тог пораза,

⁷ У српском језику реч личност произилази из речи лик, лице, док је у другим језицима реч личност изведена из старогрчке речи прооплов (маска, улога) и из латинске речи persona (енг. personality, фр. personnalité, нем. Personlichkeit) која је означавала позоришну маску за глумце. Термин личност првобитно је била ознака за улогу коју неко игра, утисак који чини на другог и положај који неко има у друштву да би тек касније дошло до поунтарњавања значења.

а у коме увек бива смрвљен и изгубљен, израњају ауторов ироничан и скептичан поглед на човека и друштво којем припада.

Упитаност, незадовољство стварношћу и трагање за сопственим идентитетом, доводи јунаке до категорије друштвено неприхватљивих личности, а неприлагођеност друштву и непристајање на игру света појединца аутоматски смешта у категорију дискутабилно нормалних. Тако се, како каже писац, „долази до дефиниције по којој је ментално здрава особа само она која се мири са поретком ствари, а болесна свака која му се опире...” (Пекић 1984: 167). Ово непристајање на игру света, на изједначавање и усклађивање појединца са општеприхваћеним и устаљеним, има разрешење само у виду пораза, тј. губљења себе. Непостојаност и свеопшта несолидност јунака услед притиска стварности која гуши доводи до замене идентитета. Уместо да из тог конфликтног положаја одреди свој идентитет, „јунак га губи или потискује” (Стаменковић 1987б: 21). Из неслагасја онога како га други доживљавају и онога што јесте, тј. између улоге и статуса јунака, његовог понашања и потиснуте природе, ствара се тип друштвено неприхватљивог човека. Драмски сукоб произилази из тога што се таквом понашању непрестано противи оно што постоји иза маске, права природа јунака.

Борислав Пекић се у духу Камиеве филозофије дотиче метафизичког питања слободе људског бића, износећи га на нов начин. Кроз слику гротескно преобликоване и изобличене стварности, виђене и доживљене као луднице, у којој људи попут луда, маскирани играју своје улоге, исказује се апсурдност човекове побуне против света. На тај начин, а у складу са српском драматургијом XX века, писац износи на сцену „лице лажног легитимитета” (Стаменковић 1987б: 21) иза ког се крије цинична критика о немогућности слободе појединца у друштву. Надозвујући се на традиционалну драматуршку линију у приказу јунака који се налазе на размеђи хтења и могућности, индивидуалне слободе и средине која спутава, Пекић на сцену поставља романтичарски дуалитет приватно/јавно који у модерном драмском исказу бива преобликован у неусаглашеност личног и друштвеног идентитета јунака. Постмодернистичка сумња у документ и историју Пекићевих прозних дела, у драмама бива пренесена на постмодернистичку сумњу у човека о коме је свако знање непоуздано и несигурно. Или, како каже један од јунака *Егена*: „Ништа није оно за шта се представља, и нема тога који је такав какав нам се причињава.” (Пекић 1984: 24)

Извори

Пекић 1984: Б. Пекић, *У Егену, на истоку*, у: *Одабране фарсе*, књ.11, Београд: Партизанска књига.

Пекић 2007а: Б. Пекић, *Изабрани есеји*, Нови Сад: Соларис.

Пекић 2007б: Б. Пекић, *Изабране драме*, Нови Сад: Соларис.

Литература

Анђелковић 2003: С. Анђелковић, *Стеријиних 80 комичких ликова*, Вршац: Књижевна општина Вршац.

Бесара 2009: Д. Бесара, *Фарса. Покушај одређења основних одлика жанра*: <http://scindeks.ceon.rs/>. 24.11.2009., стр.103–121.

- Јованов 2006: С. Јованов, Горе је доле, или маска свих маски, поговор, у: Б. Пекић, *Роботи и сабласци*, Нови Сад: Соларис.
- Гјергјел 2007: С. Гјергјел, Проблем „другог”/„различитости” у прози Борислава Пекића, у: Г. Божовић (ур.), *Анали Борислава Пекића*, бр.4, Београд: Фонд „Борислав Пекић”, 178–183.
- Делић 2001: Ј. Делић, Универзална- метаисторијска, антрополошка, митомахијска и анти-догматска природа Пекићеве критике, у: В. Вукашиновић (уред.), *Савремена српска проза*, бр.13, Трстеник, 105–110.
- Иберсфелд 1982: А. Ibersfeld, *Ћитанје позоришта*, Београд: Vuk Karadžić.
- Марјановић 1997: П. Марјановић, Српски драмски писци XX столећа, Нови Сад: Матица српска; Београд: ФДУ.
- Микић 1981: Р. Микић, Романи Борислава Пекића или како упокојити прошлост, поговор, у: Б. Пекић, Ходочашће Арсенија Његована, Београд: Нолит.
- Милошевић 1984: Н. Милошевић, Борислав Пекић и његова митомахија, у: Б. Пекић, *Усијење и суновраш, Одбрана и последњи дани*, Одабрана дела књ.1, Београд: Партизанска књига.
- Милутиновић 1994: З. Милутиновић, *Међајка и етиралност. Иманентна поезика у драми XX века*, Београд: СИЦ.
- Мустеданагић 2007: Л. Мустеданагић, Фарсична неизвесност идентитета, поговор, у: Б. Пекић, *Изабране драме*, Нови Сад: Соларис.
- Пантић 2002: М. Пантић, Грађански роман Борислава Пекића, у: П. Палавистра (ур.), *Споменица Борислава Пекића: поводом седамдесетогодишњице рођења (1930–2000)*, Београд: САНУ.
- Радуловић 2002: М. Радуловић, Естетичке и аутопоетичке контекстације Б. Пекића, у: П. Палавистра (ур.), *Споменица Борислава Пекића: поводом седамдесетогодишњице рођења (1930–2000)*, Београд: САНУ, 30–35.
- Речник књижевних термина 2001: *Речник књижевних термина*, Institut za književnost i umetnost u Beogradu, Ванја Лука: Romanov.
- Селенић 1977: С. Селенић, Савремена српска драма, предговор, у: С. Селенић (ур.), *Антологија савремене српске драме*, Београд: СКЗ.
- Стаменковић 1987а: В. Стаменковић, *Позориште у драматизованом друштву*, Београд: Просвета.
- Стаменковић 1987б: *Позориште у драматизованом друштву*, поговор, у: В. Стаменковић (ур.), *Савремена драма I*, Српска књижевност, Драма 20, Београд: Нолит.
- Фрајнд 2009: М. Фрајнд, Драмски експерименти Борислава Пекића, у: Поетика Борислава Пекића: преплитање жанрова, Београд: Службени гласник, 144–148.

THE ISSUE OF HERO IDENTITZ IN BORISLAV PEKIĆ'S PLAYS ON THE CRAZY, WHITE STONE OR VAMPIRE AWAKENING, GENERALS OR BROTHERS IN ARMS AND IN THE EDEN, IN THE EAST

Summary

The paper discusses the unique character of dramaturgy of Borislav Pečić, as well as his position, importance and role within the dramatic art of the post-war era. The aim is to show, through the interpretation of Borislav Pečić's three representative plays, and especially the hero as the bearer of dramatic events, that the world based on paradox, as the one the author presents, necessarily creates an individual of questionable identity. Pečić's focus on the individual, characteristic of his prose works, is thus also visible in his dramaturgical work based on the elements of farce, sottie and absurdity.

Key words: drama, farce, mask, identity, paradox

Jelena Kovačević

Милица Војиновић Тмушић¹

Крађујевац

САВРЕМЕНА ДРАМА И МОРАЛНИ АНГАЖМАН

Циљ овог рада је да одреди улогу савременог позоришта као места прожимања уметности и активизма, то јест, да покаже начине на које друштвена стварност утиче на ствараочево политички свесно (позоришно) деловање. Средиште пажње биће посвећено теоријско-критичким текстовима (обраћањима, интервјуима) америчког позоришног режисера Питера Селарса, бразилског позоришног режисера и писца Аугуста Боала и америчке драмске списатељице Наоми Волас. На примеру драме *На отвореном друму* (енг. *On the Open Road*) српско-америчког драмског писца Стива Тешића, драме *Сестра Мери Игњатијус ти све објашњава* (енг. *Sister Mary Ignatius Explains it All for You*) америчког драмског писца и глумца Кристофера Дуранга и драме (енг.) *Things of Dry Hours* већ поменуте Наоми Волас показаће се да је писање не само естетички већ и етички чин, али и алтернативни, недогматски извор знања.

Кључне речи: ангажовано позориште, радикалне интерпретације, историја

Селарс, Воласова и Боал о улози ангажованог позоришта на крају двадесетог и почетку двадесет првог века

Током преиспитивања улоге позоришта у савременом друштву, у разговорима забележеним у књизи *У контакту са боговима? Режисери причају о позоришту* (енг. *In Contact With the Gods? Directors Talk Theatre*), (1996) Питер Селарс реагује против комерцијализације позоришта, и покушава да, по мишљењу аутора, позориште поново врати на место које му припада – у арену политичких дискусија и дебата (221). Дефиницију већине позоришта у Америци 1988. године Селарс формулише у интервјуу објављеном у књизи *Глас режисера* (енг. *The Director's Voice*):

Највише је шокантно то што су људи у Америци толико навикнути на сажвакану културу и на то да им се говори да постоји само једно решење и један угао гледања на све. Ми стварамо позориште које у суштини не допушта неслагање. Сва сврха је садржана у томе да се сви у публици смеју или плачу у исто време. То је професионално позориште у Америци. То је наука. Идеја о монолитном одговору је у својој бити недемократична² (284)

О специфичном односу Питера Селарса према уметности говоре називи предмета које предаје на Калифорнијском универзитету у Лос Анђелесу – Уметност као друштвено деловање (енг. *Art as Social Action*) и Уметност као морал-

1 marko.t@neobee.net

2 The main shock is that the American people have gotten so used to predigested culture and to being told that there is one solution and one point of view for everything. We produce theatre that's based on not letting anyone disagree. The whole objective is to make everyone in the entire audience laugh or cry at the same moment. That is professional theatre in America. It is a science. The notion of a monolithic response is basically undemocratic.

но деловање (енг. Art as Moral Action). У свом говору *Стање у биоскопу* (енг. *The State of Cinema*) (2007), на педесетом Међународном филмском фестивалу у Сан Франциску, Селарс каже да сврха уметности треба да се састоји у стварању простора који је тако потребан у овом свету а којег, на жалост, нема. Уметност се, дакле, не посматра само као естетички већ и као друштвени експеримент.

Истоветан однос према позоришту и уметности има и Наоми Волас, која у свом обраћању младим драмским писцима кроз текст *О писању као прекршају* (енг. *On Writing as Transgression*) (2008) позива на ангажовано писање, искорак из дубоко укоревених, искривљених погледа на свет обојених класизмом, расизмом и сексизмом. Воласова покушава да објасни да (млади) писац, мора бити „опасан грађанин”, спреман да преиспитује/критикује мејнстрим културу. На тај начин, уметник трага за истином која је скривена, стављена у други план, прекривена лажима, препуштена забораву. Драма је свуда око нас – ратна, брутална, драма потлачених и дискриминисаних, и стога је дужност младог писца да о томе пише (2008: 98–102). Историјска свест заиста обасјава стваралаштво Наоми Волас, што се закључује и на основу чињенице да је инспирацију за драму (енг.) *Things of Dry Hours* пронашла у докторској дисертацији (енг.) *Hammer and Hoe: Alabama Communists During the Great Depression*, професора историје на Универзитету Јужна Калифорнија. Воласова став о комерцијалном позоришту изражава у *О писању као прекршају*:

Мејнстрим позориште, трпећи мејнстрим културне и економске притиске, тежи да награђује и аплаудира онима који постављају питања која омогућавају његов континуирали опстанак, мада пар изузетака понегде постоји. Међутим, статус-кво већим делом остаје недодирнут: хетеросексуалност је и даље у првом плану; привилегије белаца се и даље не преиспитују; писање против неправде се и даље забашурује: а преиспитивање наших најдубљих уверења се, у крајњем случају, сматра непродуктивним и неучтивим.³ (2008: 100)

Ангажман Селарса и Воласове може се посматрати кроз призму Боаловог „позоришта потлачених”. Различите позоришне форме које је Боал изумео заснивају се на активној улози публике која интерагује са глумцима и постаје такозвани „посматрач-актер” (енг. spect-actor). Такво позориште има образовни карактер – сценски приказује опресију присутну у свакодневном животу, анализира је, пружа јој отпор. Инспириран књигом *Педагогија пошланих* Паола Фреиреа, Боал верује да потлачени морају преузети одлучујућу улогу у свом ослобођењу. Међутим, овом проблему није ни мало једноставно приступити будући да опресија може бити интернализована, може да се састоји из „мноштва полицајаца у нашим главама” (1996: 25). У књизи *У контакту са боговима? Режијери причају о позоришту* Боал објашњава:

„Страшно ме угњетава страх од празнине”, казао је неко... Шокирала ме је чињеница да људи у Европи више извршавају самоубиства него људи који живе у Латин-

3 Mainstream theatre, embroiled as it is in mainstream cultural and economic pressures, tends to reward and applaud those who ask the questions that allow for its continued existence, albeit with a few adjustments here and there. But overall the status quo stands largely untouched: Heterosexuality continues to be foregrounded; white privilege continues to go unquestioned; writing against injustice continues to be sidelined; and to question our most deeply felt assumptions is, finally, deemed unproductive, not to mention impolite.

ској Америци у диктатурама...У Шведској постоји готово идеалан систем социјалне заштите, а ипак је број самоубистава много већи него у Аргентини, Уругвају, Чилеу током година „прљавог рата”. Нисам више могао да кажем: „Ово није озбиљно. Ово није права опресија”. Ако су људи одлучивали да радије умру него да наставе живот са страхом од празнине, морам то схватити озбиљно.⁴ (25)

У *Поруци поводом Међународног дана позоришта* из 2009. године Аугусто Боал говори о драмском приказу опресије у позоришту. По њему, гледати не значи и видети. И управо је улога позоришта да нас научи да ствари које посматрамо заиста и видимо (енг. „turn looking into seeing”). У његовом позоришту публика активно учествује, било на улици у такозваном „невидљивом позоришту” (енг. Invisible Theatre) или, пак, унутар позоришне зграде, и заједно са глумцима преиспитује одглумљене догађаје, посматра их из више углова, нуди решења. Такво позориште пасивне посматраче претвара у људе спремне да се „ухвате у коштац” са историјом. Боал у *Поруци* каже:

Позориште је Скривена Истина. Када гледамо даље од спољашности, видимо угњетаче и угњетене, у свим друштвима, етничким групама, половима, друштвеним класама и слојевима; видимо непоштен и окрутан свет. Морамо да створимо други свет зато што знамо да је то могуће. Али ми сами треба да створимо тај други свет сопственим рукама глумећи на сцени и у властитом животу.⁵ (2009)

Питер Селарс као оличење ангажованог уметника савременог доба

У књизи *У којој акцији са боговима? Режијери причају о позоришту* Селарс каже: „Задатак нас уметника је да поставимо на сцену оно што представља одраз друштва” (225) а у *Гласу режисера* тврди да суровости, неправде и патње приказане у позоришту не припадају само прошлости, нити су у њој завршене, већ су веома актуелне и данас. Историја ни у ком случају није одвојена од света у коме публика живи:

Време је циркуларно – концепт који смо изгубили у раном деветнаестом веку са проналаском фотографије. Данас постоји буквално тумачење које инсистира на томе да је могуће изоловати део времена и одвојити га од свих момената којима је омеђен. То је, наравно, неистина. Ни у једном тренутку пре деветнаестог века није постојало схватање по коме је историја одвојена од света у коме публика живи. Ми живимо у циркуларном простору и у циркуларном времену у којем свет није онакав какав се чини да јесте.⁶ (280)

4 Someone said 'I am terribly oppressed because of the fear of emptiness'...What shock me was the fact that in Europe many more people commit suicide than in Latin America under dictatorships...In Sweden, there is an almost ideal social security system and yet suicide figures are much higher than those of Argentina, Uruguay or Chile during the 'dirty war' years. I could no longer say 'That's not serious. That's not a good oppression! If people prefer to die than go on living with the fear of emptiness, I have to take it seriously. (25)

5 Theatre is the Hidden Truth. When we look beyond appearances, we see oppressors and oppressed people, in all societies, ethnic groups, genders, social classes and casts; we see an unfair and cruel world. We have to create another world because we know it is possible. But it is up to us to build this other world with our hands and by acting on the stage and in our own life.

6 Time is circular, a concept which we lost in the early nineteenth century with the invention of photography. There is now a literalness that insists that you can isolate a section of time and remove

У својим радикалним интерпретацијама, сценски изведеним на потпуно оригиналан начин, Селарс руши све конвенције у покушајима да нађе савремене еквиваленте за класичне текстове. Стога ће Есхилови *Персијанци* у његовој верзији бити смештени у доба Заливског рата и садржаће вишеслојну дискусију о ратом изазваним патњама и пустошењима; Шекспиров *Млешачки трговац* ће бити одраз моралне кризе друштва које се базира на тржишним вредностима, и биће смештен у период модерне Калифорније, а Шајлока ће играти црнац. (1996: 224–226). Хрпа новина ће бити протагониста Ибзенове драме *Када се ми мршви пробудимо* (1988: 269). Радњу модерне верзије Софокловог *Ајантиа* Селарс смешта у Пентагон, а у главну улогу додељује глувонемон глумцу (1988: 280). Аутор *Гласа режисера* закључује:

Разноликост ових извора потиче од (Селарсовог) дубоког интелектуалног открића да је историја повезана са драмским делом. Различити временски периоди се спајају када је по његовом схватању то у емоционалном смислу оправдано... Он повезује ствари на наизглед апсурдан начин, све док унутрашње паралеле не постану очигледне⁷. (269)

Исти принцип стварања (који подразумева да се повежу различити временски периоди из прошлости са савременим добом) може се уочити и код Артура Милера. Инспиран Америком педесетих и шездесетих година прошлог века, добом ирационалног страха и прогонана наводних комуниста (енг. red hunt), Милер објављује 1953. године драму *Вештице из Салема* (енг. *The Crucible*) која приказује лов на „вештице” у Салему 1690. Ако скренемо за тренутак од драме ка роману, и са америчке ка српској ангажованој уметности, можемо се присетити и чињенице да је Иво Андрић роман *На Дрини ћурија*, који описује период турске (и хабсбуршке) окупације, написао (не случајно) током Другог светског рата у окупираном Београду. И по Андрићевом и по Милеровом схватању, дакле, садржај уметничког дела треба да буде тесно повезан са историјским тренутком у коме аутор живи.

„Ја радим у оквиру традиције” одговара Селарс на коментар Мајкла Билингтона који прави паралелу између сценских техника у Селарсовом *Млешачком трговцу* и оних које је користио Орсон Велс. (1996: 233). Као остале узоре из драмског света, од којих је учио и који су му стална инспирација, Селарс осим Шекспира наводи и Бекета, Јонеска, Чехова, Хандкеа...

У разговору са Кони Џулијан насловљеном (енг. *Naomi Wallace: Looking For Fire* (2004) Наоми Волас открива да су кључна дешавања у свету увек остављала траг на њен приватни живот. Она наглашава и то да систем улаже велике напоре како људи не би видели ту повезаност. По Воласовој, млади писци морају да науче како да прекораче границе свог ја, (како да изађу из оквира своје расе, своје класе, свог пола), односно како да постану оно што би Џон Дон назвао „грађани света” (2008). Селарс наглашава чињеницу да је Шекспир своје позориште назвао „Свет” (енг. *The Globe*) што указује на то да оригинална креација треба да

it from all the moments around it. That, of course is not true. At no point previous to the nineteenth century was there a notion that history was separate from the world the audience lived in. We are dealing with circular space and circular time, where the world is not what it appears to be.

7 The multiplicity of these references comes from a deep intellectual disclosure of the connections of history to the dramatic work. Various periods are thrown together when he finds it emotionally justified. He makes connections that on the surface seem absurd unless the interior parallels are made apparent.

проистекне из истинске заинтересованости за светска збивања (1996: 225). Позориште, по Питеру Селарсу, треба да на аутентичан начин представи реалан свет на сцени, свет виђен нашим оком. (225). Позоришна уметност по Селарсу у својој суштини представља спој личног и политичког тако што ствара „невероватан осећај јавног обраћања, али и осећај личног унутрашњег монолога” (228).

Насупрот преовлађујућој опседнутости сижеом у савременим драмским режијама, Питер Селарс приступа детаљној анализи, пажљивом читању сваког делића текста. Он сматра да су врхунски писци попут Шексоира својом виртуозношћу увек смишљено прикривали битне детаље, и да је његов посао да то открије. (1996: 232) У *Гласу режисера* Селарс нам открива свој метод:

Прво пронађем понављања и нејасне делове које савремена публика не би разумела, језик који је потпуно непробојан. Такође пронађем места на којима је Шекспир скренуо с теме, а било би много јасније да је одмах прешао на ствар...Од тога сачиним основу продукције, јер сам баш тим стварима у почетку пружао отпор. Шекспир је савршено јасан писац. Могао је бити разумљив да је то хтео.⁸ (277).

Насупрот комерцијалном позоришту у коме су значења представљена као целовита и дефинитивна, а реакције публике униформисане и поједностављене, Селарс инсистира на томе да је драма увек „потрага за непознатим”. По његовом схватању, очигледне текстове не треба режирати (1988: 277). Селарс признаје да је понекад потребно и неколико година да би комад био схваћен, па чак и тада значење није укалупљено, већ је подложно промени. Наиме, драма „засади семе” које се често развија тек касније (1996: 235). „Знање мора бити разумевање, колективно разумевање, непрекидни дијалог” (1996: 226). Такође, позориште не треба да садржи „ништа декоративно, ништа што забавља, ништа што одвраћа пажњу” (1988: 276). У Селарсовом позоришту категоризација је немогућа, а материјалистички (власнички) приступ разумевању је искључен (1988: 282).

Критику америчке стварности садржану у његовим позоришним режијама које је, како сам каже, „само мали број људи заиста видео, иако сам један од најпознатијих режисера у Америци” (1988: 268) Селарс допуњује својим јавним наступима. „Говорићу о стању у биоскопу, тек пошто размотрим стање у држави”, каже Питер Селарс у свом говору *Сићање у биоскопу*. Он затим побројава мноштво примера неправде у свакодневици Америке са посебним освртом на број затвора у којима људи бивају лишавани сваког људског контакта (чак и светла) и сурово кажњавани – и закључује да постоји више затвора у данашњој Америци него што је то било некада у озлоглашеним тоталитарним системима.

По угледу на старогрчке драмске комаде, који су увек садржали оно што недостаје званичном дискурсу, давали глас некоме коме је у стварном животу забрањено да говори, треба дефинисати улогу савременог уметника: његов посао је да о неправди говори, да створи могућност за државу према којој можемо осећати „припадност, слагање, повезаност”, државу која може представљати „оно у шта верујемо, оно чему се надамо, оно што нам је битно”. Селарс посебно критикује амерички анти-имиграциони закон који људска бића дели на „легал-

8 The first thing ... I find the repetitions and obscure passages that a modern audience would not understand, the language that is totally impenetrable. I also find where Shakespeare has taken a detour, and it would seem much clearer if he went right to the point...I make those the base of the production, because those are the things that I first resisted. Shakespeare is a perfectly lucid writer. He could be clear if he wanted to be.

на” и „илегална”. Кад се неко прогласи такозваним „илегалним странцем” (енг. illegal alien), он постаје лак плен свакој врсти злоупотребе и злостављања, против чега аутор оштро протестује. (1996) (2007).

Шта се налази у тој јагоди? Неко коме није дозвољено да прими ни минималну надницу, неко ко не може имати возачку дозволу да би се довезао до поља, неко ко живи на ободу поља у пластичној врећи, неко ко ће бити депортован чим сезона прође... И ако не можете то осетити у јагоди коју једете, ако не можете осетити историју неправде...Ново ропство се састоји у томе што су људи широм света сада у безнадежнијем положају него икада... Људи ће радити за багателу. Жене ће продавати себе за багателу. По целом свету. Управо сада. Ново лице глобализације је застрашујуће... Израбљујеш некога до смрти, а онда просто нађеш неког новог. Јефтиније је него хранити овог првог. И углавном, данас, у савременом ропству, људи буду израбљени до смрти у периоду од једне до две године. А онда су просто замењени неким подједнако очајним.⁹ (2007)

Саговорнику Мајклу Билингтону Селарс открива своје запрепашћење „мантром о крађи послова” (која доминира јавним мњењем и која оправдава законне усмерене против имиграната). Селарс наглашава да све научне студије показују да имигранти нису одговорни за дефицит радних места, и да упрво они одржавају економију земље радећи послове које нико други не би радио. Међутим, проблем је у томе што медији такве студије не објављују, остављајући да предрасуде обаве свој посао (1996: 236).

На закону о имигрантима и закону о препуњености школа би нам позавидели и нацисти, закључује Селарс. А оно што превазилази чак и идеологију нацизма по својој суровости је идеја да се живот може „поседовати, патентирати, уништити”, отелотворена у проналаску такозваног семена „Терминатор” због којег је до 2004. године преко 14000 Индијаца извршило самоубиство. (2007)

Ангажовани писци о односу према деци као тесту наше хуманости

Свест о страховитом непотребном страдању, било у рату или у неправедним мирнодопским системима, незаобилазно прати стваралаштво ангажованих писаца. Овај део рада ће посматрати однос појединаца и институција према страдању деце, и то на примеру драма Стојана Стива Тешића, и Кристофера Дуранга.

Стив Тешић у својој драми *На ошвореном друму* (1992) приказује двојицу главних јунака који у атмосфери рата наилазе на осакаћену и злостављану девојчицу. Док један инсистира да је понесе и спасе од сигурне смрти у грађанском рату, овај други га убеђује да је остави јер ће им као сувишан терет осујетити прелазак у „земљу слободе.” Његов коментар - да спасити девојчицу сада значи спашавати је сваког сата сваког боговетног дана (43) - представља одбацивање

⁹ What's inside that strawberry? Somebody who's not allowed to receive a minimum wage, who can't have a drivers license to get to the field, who's living on the edge of the field in a plastic bag, and who will be deported as soon as the season is over. And if you don't think you can't taste that in your strawberry, if you can't taste the history of injustice... The new slavery is that people all over the world are desperate in ways they have never been desperate ever before ... People will work for anything. Women will sell themselves for anything. All over the world. Right now. And the new face of globalization is terrifying, ... You work somebody to death, and then just get another one. It's cheaper than feeding the first one. And usually, at the moment, in the current forms of slavery, most people are worked to death in one or two years. Then they're just replaced by someone equally desperate. (2007)

одговорности, посвећености и пожртвованости зарад сопственог интереса, одлуку главног протагонисте да није спреман за „љубав без мотива” која „дефинише људско биће” (92). Слично Тешићу, сву ароганцију, равнодушност, суровост и чак монструозност моћника који ратују приказао је у роману *Кожа* из 1949. године Курцио Малапарте, и то сценом „несвесног” људождерства, када се током гоубе код генерала износи мртва девојчица као посласаница на послужавнику.

Приказан у документарцу Адама Куртиса *Век јасиџа* (енг. *The Century of the Self*) (2002), експеримент Ане Фројд, чији је циљ био да проблеме деце реши њиховим прилагођавањем ситему, доживео је неуспех. Штавише, имао је катастрофалне последице као што су алкохолизам и суицид. Попут Куртисовог документарца, драма *Сестра Мери Изњаџијус ши све објашњава* (1979) Кристофера Дуранга показује да потискивање сопствених потреба и нагона зарад прилагођавања строгом ауторитету доводи до сличних последица – депресије, алкохолизма, насиља... Учење Сестре Мери које се базира на покоравану деце и њихове радозналости, на схватању да деца једноставно треба да „разумеју да не треба да разумеју” (205) доводи до стварања потенцијалних убица, спремних да убију „непослушног”, као што показује пример децака Томаса који пролази кроз ригорозну дресуру од стране Сестре Мери.

Насупрот званичној религијској догми која се у Дуранговој драми приказује у најекстремнијој форми, хришћански гностици из првих векова нове ере сматрали су да је за спасење потребно дешифровати Христове мудре речи, а не слепо веровати у чуда и спроводити ритуале. Потребно је дакле промишљати и разумети. Самим тим, до тајне спасења, до суштине значења Христових речи, могли су допрети само појединци, а не сви. То значи, дакле, да гностичко хришћанство није могло окупити масе, па самим тим није могло бити у служби ауторитету државе и постати званична вера, објашњава Пит Овен Џоунс, англикански свештеник, у документарцу *Изгубљена јеванђеља* (енг. *The Lost Gospels*) из 2008. године.

Потпуно одбацивање Исусовог (гностичког) учења о љубави и милосрђу од стране црквених званичника појављује се као битна тема у драмама - *Сестра Мери... и На ошвореном друму*. „Мислим се да ће ми Исус опростити ово мало заобилажење закона. За сваки случај исповедићу се касније” (217), каже Сестра Мери у Дуранговој драми, мислећи на убиство некадашњих ученика. Постоји, наиме, аналогни моменат убиства у обе драме. Док код Дуранга монахиња без гриже савести убија своје некадашње ученике, у другој, Тешићевој драми, монах убија Исуса. Њихова спремност на злочин може се предвидети из њихових претходних тумачења Библије у којима налазе оправдање за кажњавање и убијање. Монахиња оправдава каменовање жене-прељубнице, као што и монах из Тешићеве драме оправдава убиство бога.

Критика догми - како црквених тако и световних - једна је од битнијих мисија ангажованог позоришта. Беспоговорној покорности догмама ангажовани аутори супротстављају дисциплинован рад у коме је садржана критика свега што људе обогаљује и дехуманизује.

Визија бољег света; Наоми Волас

Једна од заједничких карактеристика уметника наведених у овом раду је свакако њихова вера у могућност стварања бољег света. Њихов рад се не темељи на плитком оптимизму, већ на дубоком уверењу да ће свет са претежно конзер-

вативно-десничарских прећи на марксистичко-левичарске основе друштвених модела.

Драмски писац, песник, позоришни режисер и теоретичар Едвард Бонд у својим есејима „Наша прича” и „Језик” истиче да је визија праведног света, утопија, суштинска потреба човека, потреба његове имагинације, његовог језика. У песми „Пишчева прича” Бонд каже:

Ја сам становник Аушвица и становник Хирошима, места где су зли чинили зло, и где су добри чинили зло...
...Али сам, такође, и становник праведног света који се тек ствара
(2004: 389)¹⁰

„Како сам уђуткан, а нисам свестан тога?”, пита се Наоми Волас у чланку *О писању као прекршају* (2008). С обзиром на чињеницу (коју наводи Џон Берџер, а Воласова овде цитира) да „хиљаде људи умире сваког сата због политике” (101) постоји неопходност писања које „одолева неправди” (102), у позоришту које отвара простор за „социјалну и имагинативну трансформацију” (100). Млади писац не сме бити у дослуху са културом која „ставља индивидуалност изнад заједнице, профит изнад мира, својину изнад људских потреба” (98).

У драми (енг.) *Things of Dry Hours* Воласова приказује сан о бољем свету инспириран како Марксовим *Манифестом комунистичке партије* тако и Библијом. Главни јунак, Тајс, један од многих дискриминисаних црнаца из Алабаме тридесетих година прошлог века, константно чита и промишља о правди. Читање, овде, има изузетан значај, оно има моћ да „састави поломљене делиће” (32), да открије да се актуелно друштво уклапа у ширу слику, и да промена која се дешава овде може подстакнути промену и негде другде (45). „Књига може радикално променити твој начин размишљања у секунди”, каже Наоми Волас у интервјуу са Кони Џулијан.

Занимљиво је то да у драми (енг.) *Things of Dry Hours* визија правде и праведног света потиче од жене. Штавише, у драми се правда повезује и са песмом. Обраћајући се својој ћерки Кали, Тајс каже: „Ту мелодију сам први пут чуо од твоје мајке. Када те правда шчепа на тај начин, и обоји ти слух, не можеш је се одрећи никада. (11) То нас поново подсећа на улогу жена у креирању бољег света, коју касније и Кали преузима. Најзад, Тајс се никада није одрекао љубави према својој жени, као што се није одрекао ни љубави према правди. Тајс упозорава Кали да се океански потенцијал да волимо друге не сме ограничити само на једну особу. Он мора превазићи границе и себе и града (71). У супротном он ће пресушити, као и љубав између двоје који, како би Фром у *Умеће љубави* рекао, негују „еготизам у двоје” (2002: 66).

Драмски писци иступају против расизма, најзаступљенијег елемента доминантне културе. У драми (енг.) *Things of Dry Hours* протагониста Тајс користи метафору јабуке која има и црни и бели део и тиме представља симбол равноправне коегзистенције црнаца и белаца. Семе је попут црнаца-одбачено и потцењено. Међутим, оно је такође у средишту јабуке, као што су и црнци срж проме-

10 I am a citizen of Auschwitz and a citizen of Hiroshima,
Of the place where the evil did evil and the place where the good did evil
...
But I am also a citizen of the just world still to be made

не, сила препорода друштва инфичираног расизмом и неправдом. У том смислу, Тајс каже „Семе се користи за сађење, препород и наду” (40).

Иако зна да му је у кући човек са тајним задатком да га убије, Тајс га ревносно подучава о бољем, праведнијем свету, у којем ће људи радити за себе а не за господаре, где ће и црни и бели, и мушкарци и жене, бити равноправни. Толико је велика Тајсова вера у могућност позитивне промене чак и када је у питању најтврдокорнији човек-уцењени убица. „Недостаје ти тај осећај да те свет стеже за врат” (39), каже Тајс Корбину. Буквално, стезањем Корбина за врат, Тајс покушава да га натера да схвати да је он такође жртва идеологије, да је човек лишен достојанства, иако није црнац.

Наоми Волас на почетку драме употребљава цитат писца-активисте Џејмса Болдвина: „Докле год мислиш да си ти белац, нема наде за тебе” (енг. „As long as you think you're white, there's no hope for you”). Болдвин се залагао за ослобађање од културних, друштвених, класних и расних предрасуда. У наведеном цитату реч белац не означава само буквално боју коже, већ се првенствено односи на свест о белачкој супериорности. Дакле, све док постоји идеологија која прави расне и расистичке поделе између људи, нема наде да ће доћи до промене у појединцу, па самим тим ни у друштву. Такође, нема наде ни да ће се положити људи попут Корбина побољшати. Због тога Тајс једом приликом ословљава Корбина са „бели роб” (62). Осећај супериорности наводи белце да, иако су и они угрожени системом који генерише неједнакост, ипак имају осећај надмоћи. Како Болдвин у дебати против Баклија каже, „која год их је несрећа задесила у животу, барем их није задесило то да буду црнци”. Може се закључити, дакле, да вера у белачку супериорност има паралишући утицај на решавање проблема у друштву с обзиром на то да и људи попут Корбина прихватају постојећу друштвену хијерархију, одбацујући чињеницу да је проблем са којим се црначка мањина сусреће такође и њихов проблем.

Наоми Волас у интервјуу са Кони Џулијан открива своју непоколебљиву веру у могућност суштинске промене у човеку. По њој, људска хуманост је деформисана системом, и могуће је повратити њен првобитни сјај. По речима Тајса, људски ум само подсећа на камен – тежак, чврст, и непробојан. Он је уствари вода, која може да прими било шта (37). Трансформацију у Корбиновом доживљају света открива крај драме, када се Корбин заљубљује у Кали. У том контексту, релевантан је следећи цитат Питера Селарса из говора *Сћање у биоскопу*:

Култура је створена са сазнањем да свако људско биће има потребу за њом. Ми нисмо само оно што јесмо. Ми смо наши пријатељи. Ми смо они што нас окружују. Ми смо сви ови дубоки, дубоки извори који су изван нас и који обликују стваран свет. Ми живимо на овој планети да бисмо доживели трансформацију, не да будемо оно што мислимо да јесмо, већ да будемо оно што никада нисмо могли ни да замислимо¹¹. (2007)

11 Culture was invented knowing that every one of us as human beings needs to be cultivated. We are not just who we are. We are our friends. We are who we surround ourselves with. We are all of these profound, profound sources outside us that shape the real world. And we're on the planet to be transformed, not to be who we thought we were, but to be who we could never imagine.

ЗАКЉУЧАК

У закључку књиге *Драма од Ибзена до Брехта* Рејмонд Вилијамс, професор драме на Кембриџу седамдесетих и осамдесетих година прошлог века, говори о мотивима настанка великих савремених драма. По његовом схватању, јунаци савремених драма су у потрази за хуманошћу у осиромашеном и обогаћеном, а на изглед уређеном свету. Они критикују и одбацују свет јер су открили његов дехуманизујући карактер. И управо из свести појединца који долази у сукоб са светом „осталих” настаје велика савремена драма, Вилијамс тврди. Главна драмска метафора тог света – соба – постаје место из којег јунаци револтирано траже излаз (1979).

Оригиналан приступ писаца-активиста цитираних у овом раду састоји се у томе што се, осим приказа монструозних, идеолошких „соба” буржоаског света, они баве и могућностима изласка из њих, као и њиховом темељном трансформацијом.

Литература

Бартов 1988: A. Bartow, *The Director's Voice: Twenty-One Interviews*, New York: Theatre Communication Group

Волас 2007: N. Wallace, *Things of Dry Hours*, London: Faber and Faber Limited

Вилијамс 1979: R. Vilijams, *Drama od Ibzena do Brehta*, Beograd: Nolit

Делгадо, Херитиџ 1996: M. M. Delgado, P. Heritage, *In Contact With the Gods? Directors Talk Theatre*, Manchester: Manchester University Press

Дуранг 1979: C. Durang, *Sister Mary Ignatius Explains it All For You*, Ontario: Penguin Books Canada Limited

Петровић 2004: L. Petrović, *LITERATURE, Culture, Identity: Introducing XX Century Literary Theory*, Niš: Prosveta

Теших 1992: S. Tesich, *On the Open Road*, New York: Applause Theatre Book Publishers

Фром 2002: E. From, *Umeće ljubavi*, Beograd: Compact Druck

Wallace, N., On Writing as Transgression, St. York University, England, October,

2007.<http://www.playwrightsfoundation.org/images/previous%20teachers/at_jan08_transgressionFINAL.pdf> 10. 07. 2014.

Sellers, P. The State of Cinema, May, 2007<<http://javalounge.blogspot.com/2007/05/sellers-delivers-state-of-cinema.html>>10. 07. 2014.

Boal, A. Poruka povodom 27. marta, Међународног дана позоришта,
<<http://www.zvezdarateatar.rs/novosti/Poruka-povodom-27.-marta,-Me-unarodnog-dana-pozori-ta-37.html>>10. 07. 2014.

Wallace, N. Naomy Wallace: Looking For Fire, *Revolutionary Worker*, March, 2004<<http://revcom.us/a/1232/naomirwinterview.htm>>10. 07. 2014.

Miller, A. Are You Now or Were You Ever? *The Guardian*, July 2000<<http://www.guardian.co.uk/books/2000/jun/17/history.politics>>10. 07. 2014.

Baldwin, J. Baldwin Debates Buckley <<http://sunsite.berkeley.edu/videodir/asx2/2299.asx>>10. 07. 2014.

Jones, P. O. The Lost Gospels<<http://www.youtube.com/watch?v=L7cQ3BrD5U&feature=related>>10. 07. 2014.

MODERN DRAMA AND MORAL ACTION

Summary

Creative and public work by artists such as Peter Sellars, Naomi Wallace and Augusto Boal reveal the unshakeable belief that creators must not exclude serious social problems from their theatrical plays and public speeches. Because of provocative themes and sharp social criticisms in their works, as well as the way they are accepted by authorities and state institutions, these authors can be referred to as transgressive ones. They consider theatre an arena where crucial political discussions and debates take place, and, as this paper has tried to show, a place where oppression is presented, violence revealed, religious dogmas questioned, the treatment of children criticised. Moreover, this is considered a place where creative protest is made visible, as well as other possibilities.

Keywords: engaged theatre, radical interpretations, history

Milica Vojinović Tmušić

Милица Карић¹
Крађујевац

РАЗБИЈАЊЕ ОГЛЕДАЛА: ПОТРАГА ЗА ИСТИНОМ КРОЗ УМЕТНОСТ – ВЕРБАТИМ ДРАМЕ АНЕ ДЕВЕР СМИТ И ЕЛИОТА ВАЈНБЕРГЕРА

Овај рад се бави уметничким активизмом савремених драмских писаца који се својим позоришно-политичким ангажманом боре за стварање политичког позоришта у коме би се долазило до истине за коју велики моћници не желе да се сазна. Скривање истине, тортура невиних цивила широм света, тоталитарна америчка држава након напада из септембра 2001. године, положај „децентрираних” заједница у САД само су неке од тема којима се баве савремени амерички драмски ствараоци Ана Девер Смит и Елиот Вајнбергер. На примерима њихових постмодерних драма видећемо на које начине они доприносе „разбијању огледала” и откривању истине. На крају долазимо до закључка да уметници, овом случају драмски писци, морају да започну ту борбу тако што ће механизмима моћи и властима рећи истину, а самим тим би им се и публика придружила у овом важном послу.

Кључне речи: политичко позориште, истина, маргине, разарање граница, драмски активизам, Смит, Вајнбергер

„Веома је тешко шокирати људе.
Али, лако их је шокирати ако им кажете да владајућа класа уништава ову земљу и врши
гачење над њима. Покушајте то негде да кажете и видећете колико су људи
шокирани.”² (у Глоу 2007: 169)

„У времену свеопште обмане, рећи истину постаје револуциони чин.”³
Џорџ Орвел

У двадесет и првом веку, уметност више не може да има само улогу забаве, а позориште да буде место „безопасне, потврђујуће разбирливе” (Глоу 2007: 1). Она не сме да приказује неки имагинативни свет уметника који нема везе са стварним спољашњим светом у коме настаје. Напротив, уметници треба да постану ти који ће кроз своје стваралаштво покушати да помогну обичним људима да дођу до истине о ономе што се заиста дешава у свету сада, у овом тренутку. Један од начина да се то постигне јесте ангажовање на стварању политичког позоришта.

Политичко позориште: место истине

Ова врста позоришта почела је да се развија и шири седамдесетих година прошлог века у корак с новинама на релацији Левица – Десница на британској политичкој сцени. Један од зачетника оваквог позоришта је британски драмски писац Дејвид Хер (David Hare), који је сматрао да у временима политичких

1 comkaric@gmail.com

2 ”It’s very hard to shock people. But it’s easy to shock people by saying the ruling class is destroying this country and oppressing you. Try to say that somewhere and see how shocked people are.”

3 ”During times of universal deceit, telling the truth becomes a revolutionary act.”

превирања и тензија позориште има веома значајну и важну улогу. У то време, оно је било место где се говорило о текућим социо-политичким питањима која су се постављала у Британији. То су била питања везана за анти-ратне покрете, цензуру, женска права. У свом предавању под називом „Послушност, борба и револт” (‘Obedience, Struggle and Revolt’) које је одржао 2004. године у Мелбурну, он пита да ли се позориште данас бави овим темама и да ли поставља оваква питања. Срећом, одговор је потврдан. Многи писци с англо-америчког поднебља почели су позориште да сматрају местом на коме ће се развити јавна политичка дебата о темама које муче данашњи свет у коме живимо: о раси, расизму, идентитету, тероризму, нуклеарном и хемијском оружју, државној контроли и другим питањима од интереса. Циљ такве једне дебате би био да заједно са својом публиком дођу до онога што је од круцијалне важности, а до чега је готово немогуће доћи: до истине.

На почетку своје нобеловске беседе из 2005. године, Харолд Пинтер наводи да је још 1958. године изјавио како је граница између истине и лажи, или стварног и нестварног замагљена, нејасна, да заправо и не постоји. Ствари нису црне или беле; могу бити подједнако истините и лажне, у исто време и црне и беле. Као писац и уметник и даље је стајао иза својих речи, али као грађанин, морао је да устане против оваквих тврдњи и затражи јасан и недвосмислен одговор на питање шта је истина, а шта лаж. Међутим, до истине није лако доћи јер је она заправо неухватљива, стално је на дохват руке и опет измиче. Зато је задатак уметника, а поготову младих драмских писаца који тек ступају на сцену да „згреше” и постану „опасни грађани” на путу до истине, поручује Наоми Волис (Naomi Wallace). Неко ће се запитати како то драмски писци могу да буду опасни? Какво је то сагрешење које треба да учине? Оно се састоји управо у разграничењу истине од лажи. Посао основних токова културе и позоришта је да младе интелектуалце држе у својим оковима, односно да одржавају мир кроз статус *quo*. С друге стране, посао младих писаца је да без устручавања наруше тај мир, разоткрију лаж и моћнима кажу истину, сматра Волис.

Оскар Вајлд је рекао да је уметност најинтензивнији начин за изражавање индивидуалности који је свет икада познавао. Прописани културни токови управо раде на гушењу и сузбијању сваког облика и покушаја исказивања индивидуалног и оригиналног. Ум младих писаца је учаурен и обликован оним што култура у којој живе сматра добрим и исправним што за последицу има недостатак оригиналности у мишљењу. То никако не значи да не поседују креативност и иновативност, већ само да нису научени да то и покажу. Такав начин мишљења, из кога би могла да се роди непослушност или опасност по оно што је прописано као једино исправно и могуће, угрозио би постојећи капиталистичко-империјалистички режим лажног и лагодног света брзе хране у коме је једина светиња профит по сваку цену и у коме се роба купује да би се бацила. Дакле, из свега овога што су различити писци рекли, закључујемо да су управо они ти који први морају да постану свесни своје одговорности за оно што пишу и за то које вредности њихове драме „продају” и пропагирају. Писци којима се овај рад бави, Ана Девер Смит (Anna Deavere Smith) и Елиот Вајнбергер (Eliot Weinberger), свакако јесу свесни своје улоге и одговорности за свет у коме и о коме Пишу и представљају парадигму коју би млади писци требало да прате на свом путу трансгресије.

Нов начин представљања истине: вербатим драма Ане Девер Смит *Fires in the Mirror*

Списатељица којом се овај рад бави важи за једну од водећих уметница и извођача у Сједињеним Америчким Државама. По пореклу је Афро-Американка и једна је од најпроминентнијих припадница ове заједнице која се бави позориштем у Америци. Ејми Гудман (Amy Goodman) ју је у разговору *Ана Девер Смит о уметности у доба раиџа*⁴ окарактерисала као једну од „најузбудљивијих” индивида у Америчком позоришту. Оно што је карактеристично за њу и њен рад као драмске списатељице и извођача, а што је одваја од других, јесте врста драме којом се она бави. Сматра се зачетницом такозване „вербатим драме”, документарне драме или позоришта сведочанства. Ова врста драме подразумева да се дословно преносе речи онако како неко говори, без икаквих граматичких, стилских или било каквих других преправки и улепшавања.

Њен рад у сваком смислу представља оно што Наоми Волис захтева од младих писаца, а то је прелажење свих граница. Она брише линије одвајања између црнаца и белаца, привилегованих и оних на рубу друштва, тј. центра и маргина, мушкараца и жена, Јевреја и Хришћана, реалног и фикције, позоришта и писаца, глумаца и посматрача, себе и другог. Из овога закључујемо да су теме које је највише интересују идентитет, класа и расна питања. У својим прелазима и враћањима, она нуди непрестану и непресушну потрагу за тим како се различити идентитети интегришу и спајају у друштву које је поникло на фрагментима и подељености. Ту потрагу она врши на лицу места, путујући по целој држави и интервјуишући људе различитих раса, класа, полова и положаја. Они су њени главни протагонисти и глумци, а читаво друштво представља својеврсну позорницу. Њен главни циљ је потрага за новим америчким карактером који ће се родити на основу онога што су јој људи које интервјуише пружили као материјал за то, а што ће јој помоћи да одбаци владајући амерички модел по коме је људско искуство универзално. Тако ће доћи до једног Брехтовског лика и модела који се заснива на отуђењу, што захтева културолошку и историјску контекстуализацију. Њен метод се, дакле, састоји у томе да на својим путовањима разговара са људима, снима разговоре, а затим их дословце памти и изговара на сцени уз коришћење што мање сценских реквизита. Она једноставно „улази” у њихове речи, што симболички приказује на сцени тиме што је боса. На тај начин она у себе апсорбује Америку. Инспирацију за то је пронашла и у великом америчком песнику Волту Витману (Walt Whitman) који је такође желео да упије Америку и да она упије њега. Ед Фолсом, професор књижевности и стручњак за дело Волта Витмана, објашњава да Витман припада првој генерацији оних који су на Америку гледали као на суверену државу која није у оквиру Британског краљевства. У том смислу песник је желео да створи и самосталну америчку књижевност и језик који ће бити нови и другачији и који ће у себи упити утицаје, културу и речи Европљана, Африканаца, Индијанаца и свих других миграната и тако створити аутентичан амерички, не британски, енглески (Фолсом: 2008).

Ово чиме се она бави и начин на који то ради многи називају и новинарством, али она сама у интервјуу са Линдом Вајнер каже да никада није научила себе да се назива новинарем. Па ипак, оно што ради заиста представља једну мешавину новинарства и позоришта. И међу њима такође брише границе само да

4 <https://www.youtube.com/watch?v=Li5cQiZxNIU>, 01.07.2014.

би дошла до тог новог жељеног лика. Како и сама објашњава, она не надокнађује дефиците новинарства, што је сугерисала Линда Вајнер (Linda Winer) у интервјуу за емисију „Жене у позоришту” (Women in Theatre) из 2004. године, већ дефиците позоришта. Она покушава да га „оживи”, зато што је реалност била много разноврснија од онога што се на тадашњој сцени могло видети. Жели да научи глумце, писце и своје студенте да буду активнији и да пређу границе досадашњег писања тако што ће почети да задовољавају апетите за политичком драмом, јер они све више расту сваким даном са новим политичком догађањима у којима Америка неуморно учествује широм света.

За разлику од многих глумаца који своје ликове граде тако што се труде да прикажу глатку и убедљиву репрезентацију привидно кохерентне личности, она жели да открије и покаже како људи заправо никада не раде тачно оно што мисле да раде и да се њихове радње и намере потпуно разилазе. Језик има кључну улогу, јер приказује „’фотографију’ онога што је невидљиво у једној Америци у којој је идентитет увек у ’покрету.’” (Савран 1999: 238). У поменутом интервјуу Смитова је објаснила како политичари у Америци користе „сиромашан” језик када говоре о раси, идентитету, полу, сексуалности, заправо о свим кључним темама које погађају становништво, јер се боје да дају погрешне одговоре. У ери у којој ова питања готово у потпуности доминирају у дискурсу левичарски настројене политизоване културе, она преиспитује границе које су постављене како би створиле илузију да су идентитети стабилни, кохерентни и надасве непроменљиви.

Њена драма под називом *Огбљесци у огледалу, Краун хајтс Бруклин и други идентитети* (*Fires in the Mirror, Crown Heights, Brooklyn and Other Identities*) из 1991. године представља сведочанство стварних тензија с почетка деведесетих година прошлог века које су избиле у насељу Краун Хајтс у Бруклину међу припадницима афро-америчке и јеврејске заједнице. Аутомобил из пратње јеврејског рабина је 19. августа 1991. године изазвао удес у којем је настрадао један седмогодишњи афро-амерички дечак, Гавин Кејто (Gavin Cato), док је његова сестра била повређена. Овај инцидент довео је до масовних протеста и нерета који су трајали три дана. За време нерета, а као акт одмазде, убијен је Јеврејин Јанкел Розенбаум (Yankel Rosenbaum) који се случајно затекао у Њујорку због израде докторске тезе, а који је иначе живео у Аустралији. Смитова је након тих догађаја изашла на улицу и разговарала с већином учесника: са породицама настрадалих, њиховим пријатељима и комшијама, као и са истакнутим и познатим личностима, писцима, лекарима, реперима, рабинима и свештеницима, као и обичним грађанима из краја. Разговарајући са свима њима посебно водећи рачуна о језику који свака особа користи, о изјавама, о ономе што изостављају, о околишанјима, она држи огледало уперено у њих и скорашње догађаје и добија јаке и моћне емоције које се рађају из свега што се догодило и из односа ове две радикално другачије групе које су осуђене на суживот, објашњава Савран. Треба имати на уму да она не тражи кривце ни жртве, већ жели да покаже да се судбина ових људи не може разумети и објективно сагледати уколико се добро не познају врло компликоване историјске околности расизма, антисемитизма и економских тешкоћа у којима они живе. Дакле, као што смо већ раније констатовали, да би писац био политички активан и да би могао да пише о оваквим темама, мора да буде политички освешћен и упознат са свим околностима и приликама које су довеле до одређеног догађаја уколико жели на прави начин да пренесе реалност и помогне разоткривању субверзивног скривања истине.

По чему још њено позоришно стваралаштво можемо да окарактиришемо као политичко? По томе што се интересује за социјалне и политичке прилике окружења у коме живи. Она истражује „процес” у коме се дешавају проблеми, а не тражи решења за те проблеме. Када је дошла у професионално позориште у Њујорку почетком осамдесетих година, било јој је веома досадно да гледа шта се тамо изводи. Разлог за то је био једноставан: те драме које су писали „битни”, заправо режимски писци, једноставно су представљале статус *quo*. То је за њу било веома мучно па је пожелела да пробуди људе и да их натера да почну сами да размишљају о ономе што се дешава око њих, а не да прихватају наметнуту истину. Савран сматра да њена потрага за новим ликом представља покушај да се одржи мит о утопијској Америци неограничених могућности, али уз свест свих ужаса америчке историје из протеклих 300-400 година (Савран 1999: 248). Она одговара да је веома забринута за Америку и да та забринутост проистиче из тога што човек жели да забележи оно што нестаје.

Рекли смо да Ану Девер Смит можемо да сврстамо у постмодерне писце зато што користи крајње необичну и дотада невиђену технику у приказивању стварних догађаја кроз драму. Оно што је још чини постмодернистом јесте њена преокупација идентитетима и бављење заједницама које су екс-центричне, односно оне који се налазе на маргинама америчког друштва. То су заједнице Афро-американаца и Јевреја. Познато нам је како се на ове заједнице гледа и кроз какве све проблеме и предрасуде пролазе њихови припадници и дан данас. У *Поетички постмодернизам* Линда Хачн објашњава какав је положај екс-центричног. Постмодернистички роман, у нашем случају драма, доводи у питање читаву плејаду односа и појмова који се са лакоћом подводе под фразу либерални хуманизам. Аутономија, јединство, тотализација, систем, центар, континуитет, хомогеност, јединственост, порекло само су неки од тих појмова који се не поништавају потпуно, већ се само доводи у питање њихов однос према искуству. Хачнова наводи да би било тешко да се оваква потреба за преиспитивањем доведе у везу са фрагментацијом и хаотичношћу живота, али су то ипак многи чинили јер је живот постао бизарнији него икада раније. Центар се, дакле, растаче, преобликује, а рубови или маргине заузимају његово место. У жижу њеног интересовања долазе маргинализоване социјалне групе које су, да тако кажемо, двоструко ексцентриране; оне су на рубу самим својим пореклом и историјским околностима, али се и физички налазе у маргинализованом простору Њујорка, Бруклину. Центар постаје фикција, а локално, регионално и не-тотализујуће заузимају своје место у преиспитивању маргина.

Шта се могло чути о Ираку? Вербатим драма Елиота Вајнбергера

Осим Ане Девер Смит, сличним питањима бавио се и савремени есејиста писац и преводилац Елиот Вајнбергер који је своје политичке ставове и виђења стања ствари приказао у збирци под називом *Шта сам чуо о Ираку* (*What I Heard About Iraq*) из 2005. Британски Гардијан је ову књигу окарактирисао као „класичну антиратну књигу рата у Ираку”. Касније је адаптирана у драму, две кантате, плесни перформанс, различите уметничке инсталације. Појавила се око 100.000 интернет страница, читана је и изведена на хиљадама догађаја широм света 20. марта 2006. године, на годишњицу америчке инвазије на ову земљу о којој се у драми говори.

Овај текст представља својеврстан колаж свега онога што се у доба инвазије могло чути и видети у америчким медијима, штампи и на телевизији. Говорећи постмодернистичким језиком, Вајнбергер користи медијску интертекстуалност спајајући изјаве различитих познатих и непознатих људи што за исход има једну општу слику онога што би на други начин остало скривено. Он наводи изјаве представника америчке администрације, председника Буша, као и каснијих изјава војника са лица места и ирачких цивила. Готово сваки пасус почиње речима „Чуо сам...”. Он покрива период од 1992. до јануара 2005. године и говори како су Американци искористили напад из 2001. године да би кренули у вишегодишњу мисију спашавања и враћања Ирака на прави пут која је трајала од 2003. до 2010. године. Под изговором борбе против тероризма, америчка администрација започиње ратове широм света да би посрнулим народима показала „прави пут” и увела своју верзију демократије која заправо представља капиталистичко-империјалистичку тортуру великих компанија које желе да владају и стичу капитал на леђима обичних људи и радника⁵.

Вајнбергер такође приказује лицемерје и безобзирност представника администрације који у својим изјавама сами себе демантују и једноставно отворено говоре лажи и избегавају да кажу истину. Најупечатљивији пример јесу изјаве Доналда Румсфелда, који је најгласније заговарао започињање инвазије на Ирак и тврдио да су Американци окрили да ова земља поседује оружје за масовно уништење, али да не желе да откривају тачно шта знају, јер би то могло да угрози мисију ако би Багдад сазнао шта зна Вашингтон. Ово је наводно био главни мотив за започињање инвазије (Вајнбергер: 2005). И Слотердајк наводи колико је шпијунажа важна и да је она „понајвише удаљена од илузије општег интереса” (Слотердајк: 1991, 328). Зато је за успех ратних операција од круцијалне важности сакрити оно што се шпијунажом дозна. Неопходно је прикривати трагове и наводити противника на погрешан пут, јер без прикривања не може доћи ни до огољивања. Он упозорава да се до голе истине не може доћи уколико се претходно не одвија процес заметања трагова и затамњивања. Румсфелд је отворено и јавно говорио да су неки „тврдили да нам не предстоји нуклеарна претња од стране Ирака. Ја не бих био тако сигуран” (Вајнбергер: 2005). Међутим, како је америчка агресија напредовала, а од оружја за масовно уништење није било ни трага, изјаве су полако почеле да се мењају, па тако Рамсфилд изјављује да он никада није тврдио да Ирак представља директну претњу Америци, или да су икада имали доказе да поседују нуклеарно оружје. У примерима оваквих изјава и наступима највиших државних званичника, једино што можемо да уочимо јесте лицемерје, безобзирност и непоштовање оних којима се обраћају и за које заправо раде. Зар није дужност и једини посао државника да ради у интересима и за добро својих грађана? Зар нису они ти у које друштво треба да има највише поверења? Оно за шта се политичари, било где у свету, боре оваквим ставовима и

5 Интересантна је паралела коју можемо повући између тога како је Америка искористила напад из 2001. године као повод за инвазију на Ирак, која би се у сваком случају десила према речима Тонија Блера (Бут, Нортон-Тејлор: 2009), и начина на који је аустроугарска власт искористила Сарајевски атентат на престолонаследника Франца Фердинанда из 1914. године као повод за почетак Великог рата који би се неминовно догодио и без овог „инцидента”. Оставићемо на нивоу шпекулација наводе да су можда сами Американци учествовали у планирању и организовању напада, као што је то учинила и Аустроугарска са атентатом. Ово би могао да буде још један од образаца којима се користе велике силе за остваривање својих „виших” циљева (Више о овим обрасцима видети у документарном филму и истоименој књизи из 2012. године *Крај Америке (End of America)* Наоми Вулф).

изјавама јесте само лична добит, а никако колективна сигурност и благостање. У тоталитарним државама, које више наликују модерном робовласничком систему, народ је тај који ради за неколицину моћника.

У овој драми, Вајнбергер наводи и оно што је чуо о тајним затворима и мучењу људи у њима. Америчка списатељица Наоми Вулф (Naomi Wolf) постала је свесна времена и места на коме живи и осетила је хитну потребу да људима каже истину. Тако 2012. године излази њена књига *Крај Америке (End of America)* у којој проналази паралеле у опхођењу и начину владања и застрашивања људи у свим тоталитарним државама. Она такође наводи и сличности између нациста и америчке администрације, која се и данас користи нацистичким дискурсом и методама како би застрашила и држала под константним страхом своје грађане. Увидела је да велики диктатори уче једни од других и само „преписују” обрасце уз помоћ којих затварају друштво. Она даје списак од 10 корака међу којима је и стратегија отварања тајних затвора и мучење недужних људи. Вајнбергер је тако чуо Румсфелда како изјављује да они „у Вашингтону не могу увек да знају шта се дешава у поноћним сменама у једном од свих тих затвора широм света” (Вајнбергер: 2005).

Најновија вест од 01.07.2014. године која се може пронаћи на Интернет страници DemocracyNow!⁶, а која се односи на ову тему рата у Ираку јесте да је Џон Кери, актуелни државни секретар САД, јавно признао да је инвазија на Ирак била „озбиљна грешка” и да се последице тога осећају и данас над тим регионом.

Закључак

Навикли смо да се документарни приступ углавном користи на телевизији, али је то веома значајна техника и у књижевности, као што ова драма и показује. Када читалац прочита овакав један текст који је састављен искључиво од истинитих тврдњи и исказа који су служили политичкој пропаганди, он не може да остане имун на такво стање ствари. У њему ће се засигурно пробудити свест, радозналост, потреба да се више и боље информише о догађањима у свету, а не само да слепо и некритички прихвата оно што му се сервира као једина истина. То је оно чему теже ови и други писци којима је стало до тога да се стане на пут лажима и да се врате цивилне слободе које су потиснуте опресијом система.

Може се закључити да се Америка изгубила у својој жељи за доминацијом и економском, културном и сваком другом хегемонијом над остатком света. Утопијски амерички сан постао је кошмар из кога се она мора што пре тргнути. Посао писаца је да се ангажују и на најбољи могући начин помогну својој домовини да се врати на прави пут. Једини могући начин на који ће то успешно да учине јесте да погледају у огледало, али само мало другачије од онога како тренутно мисле и видеће да је одраз другачији. Уметници као што су Ана Девер Смит и Елиот Вајнбергер су ти који ће, фигуративно речено, „разбити огледало” како то каже Пинтер и омогућити обичним људима да схвате да је истина нешто другачија од оне која им се пласира и да је све време упрта у њих. Њихов циљ је да моћницима кажу истину и пруже отпор у смислу неприхватања пропаганде чији је циљ да држи људе у заблуди како не би размишљали о стварима какве заиста јесу, и да буду зачетници промена на боље. Најчешћа реченица коју можемо да чујемо пред неке изборе јесте „Шта ја један могу да променим?”; међутим, ако

⁶ <http://www.democracynow.org/2014/7/1/headlines#713>, 01.07.2014.

само један од нас погледа на ствари мало другачије, а у овом случају тај неко је писац, и милиони други ће учинити исто. У томе лежи моћ писца и његовог дела. Једино кроз ту спознају може се доћи до бољег сутра и људског достојанства које нам је свима одузето похлепним и нечистивим поступцима одузимања права на истину. Једино је истина та која нас може ослободити.

Литература

Butt, R., Norton-Taylor, R. *Tony Blair admits: I would have invaded Iraq anyway* (2009), <http://www.theguardian.com/uk/2009/dec/12/tony-blair-iraq-chilcot-inquiry>, 01.07.2014.

Глоу, 2007: Н. Glow, *Power Plays, Australian Theatre and the Public Agenda*, Sydney, Currency Press.

Goodman, A. DemocracyNow! *Actor Anna Deavere Smith on art in a time of war-1/2, Interview with Anna Deavere Smith*, <http://www.youtube.com/watch?v=Li5cQiZxNIU>, 01.07.2014.

Goodman, A. DemocracyNow! *Actor Anna Deavere Smith on art in a time of war-2/2, Interview with Anna Deavere Smith*, <http://www.youtube.com/watch?v=0-g7iohe7ew>, 01.07.2014.

Девер Смит 1991: A.D.Smith, *Fires in the Mirror, Crown Heights, Brooklyn and Other Identities* (Испитни материјал из предмета Савремене теорије драме, приредила проф. др Љиљана Богоева-Седлар, докторске студије 2012/2013, прва година).

Deavere Smith, A. *Four American characters* http://www.ted.com/talks/anna_deavere_smith_s_american_character.html#16000, 30.06.2013.

DemocracyNow!, наслови вести за 01.07.2014., <http://www.democracynow.org/2014/7/1/headlines#713>, 01.07.2014.

Lezard, H. *War: the case against*, Review: Nicholas Lezard on Eliot Weinberger's What I Heard About Iraq <http://www.theguardian.com/books/2005/may/28/iraq.middleeast>, 01.07.2014.

Pinter, H. Nobel Lecture, *Art, Truth and Politics*, http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2005/pinter-lecture-e.html/, 26.06.2013.

Савран 1999: D.Savran, *The Playwrights voice*, New York, Theatre Communications Group, Inc.

Слотердајк 1991: P.Sloterdijk, *Kardinalni cinizmi / Crna empirija*, u *Filosofija u vremenu II*, prev. S. Novakov / Ž. Pavić, Sarajevo, Veselin Maslaša, Polis.

Folsom, E. *Whitman's Calling as a National Poet*, <http://www.pbs.org/wgbh/amex/whitman/poet/>, 16.02.2015.

Хачн 1996: L.Наџон, *Poetika postmodernizma. Istorija, teorija, fikcija*, Novi Sad, Svetovi.

Хер 2005: D.Hare, *Obedience, Struggle and Revolt*, Fiber & Fiber.

Wallace, N. *On Writing as Transgression*, http://www.playwrightsfoundation.org/images/previous%20teachers/at_jan08_transgressionFINAL.pdf, 20.06.2013.

Weinberger, E. *What I Heard About Iraq*, London Book Review, <http://www.lrb.co.uk/v27/n03/eliot-weinberger/what-i-heard-about-iraq>, 25.06.2013.

Weinberger, E. *Dropping Knowledge, Profile of Eliot Weinberger*, <http://www.droppingknowledge.org/bin/user/profile/6205.page>, 05.03.2014 .

Winer, L. *Women in the Theatre, Dialogues with Notable Women in American Theatre*, Interview with Anna Deavere Smith, <http://www.youtube.com/watch?v=8Pnbfm3EFdk> 10.05.2013.

Wolf, N. *End Of America*, <http://www.youtube.com/watch?v=oqRyUQzokYs>, 25.06.2013.

**BREAKING THE MIRROR, THE SEARCH FOR TRUTH THROUGH ART – VERBATIM
PLAYS BY ANNA DEAVERE SMITH AND ELIOT WEINBERGER**

Summary

The paper investigates artistic activism of contemporary playwrights who fight through their work for the political theatre as the place of finding the truth that is hidden by those in power. Hiding the truth, maltreatment of the innocent civilians all around the world, totalitarian American state after September 11th, the status of the ex-centric communities in the USA are only a few dominant themes of interest for the American playwrights Anna Deavere Smith and Eliot Weinberger. The interpretation of their postmodern plays will serve to inspect the means they use for 'breaking the mirror' of truth. In the end, we can conclude that the aim and obligation of artists is to be pioneers in this struggle for truth so that their audience could join them in this important issue.

Key words: political theatre, truth, margins, breaking the borders, drama activism, Smith, Weinberger

Milica Karić



Јелена Миљковић¹
Београд

ОБЛИКОВАЊЕ ЈУНАКА У ДРАМИ *НЕБЕСКИ ОДРЕД ЂОРЂА ЛЕБОВИЋА И АЛЕКСАНДРА ОБРЕНОВИЋА*

Рад се бави ишчитавањем драме *Небески одред* Ђорђа Лебовића и Александра Обреновића и тумачењем начина на који су јунаци обликовани. Истраживање је, између осталог, базирано на психолошким променама јунака, и то кроз искуство Виктора Франкла, неуропсихијатра који је преживео Освјенцим (нем. Auschwitz), преточено у психолошку научну студију *Зашто се нисте убили?* и преживелих Јевреја, чије су исповести објављене у књизи *Ми смо преживели*, из чега произилази да су суштинске реакције људи на логор, без обзира на њихову верску или националну припадност, идентичне. Уочено је то да су јунаци двоструко обликовани – од стране аутора, али и историјских прилика, те су у раду сагледана оба аспекта и дошло се до закључка да *Небески одред* представља модерну историјску егзистенцијану драму.

Кључне речи: Небески одред, логор, историјска драма, егзистенцијална драма, обликовање јунака

Небески одред – елементи историјске драме

Према *Речнику књижевних термина*, историјска драма је драмско дело које приказује догађаје и личности који су, потпуно или делимично, већ описани и забележени у историји, док се, у нешто ширем значењу, овим појмом понекад означавају и комади који обрађују утицај историјских промена на живот фикционалних јунака (РКТ 2007, одредница: *историјска драма*). Имајући у виду чињеницу да је просторна локализација радње Аушвиц, а временска Други светски рат, драма *Небески одред* свакако спада у историјску драму, и то у ширем смислу јер прати судбине фикционалних јунака, радника у крематоријуму, припадника Sonderkommando. Историјске прилике, најбруталније у историји човечанства, не само да утичу на живот протагониста драме већ га због њих и губе.

Јунаци ове драме обликовани су према историјској чињеници да су особље логора делом чинили логораша, од којих су неки имали улогу капоа и радника у крематоријумима (Sonderkommando). Капои су били предрадници задужени за ред у групи, док су јединице зондеркоманда припремале новопридошле за егзекуцију. Немци би повремено ликвидирали целе јединице зондеркоманда.²

Имајући у виду целокупно драмско стваралаштво српске књижевности, долази се до закључка да је историјска драма у њој заступљена од појаве првих оригиналних комада, као и то да према броју написаних дела заузима повлашћено место. Међутим, за разлику од традиционалне историјске драме чији су главни

1 jelena060208@gmail.com

2 Леви Јововић (2003: 114) у вези с тим у својој исповести наводи следеће: „Извлачили су тела убијених из гасних комора, тражили евентуални скривени накит, скидали прстење, вадили златне зубе и вршили транспорт лешева до крематоријума. После тромесечног рада били су и сами тровани Циклоном Б да не би остали као могући живи сведоци.”

јунаци великани српске историје, у драми *Небески одред*, у којој је „елиминисан сваки хероизам из приказа историје” (Стаменковић 1987: 15), појављује се група анонимних људи, и то не анонимних само у смислу историјског памћења већ именованих на основу изгледа, одела, истетовираног броја... Тиме се добија на универзалности јер су милиони људи убијени, те се ова седморица јунака могу схватити као репрезенти трагичних судбина људи, страдалих у логору током Другог светског рата. Поред Александра Обреновића, Ђорђе Лебовић један је од писаца драме, који је преживео логор, па су подаци у драми изнесени са документаристичком тачношћу.

Модерна драма

Драма *Небески одред* објављена је 1956. године и, према оцени многих критичара (Деретић, Селенић, Стаменковић), представља прекретницу, „најважнији догађај” (Деретић 2004: 1180) у развоју српске послератне драме. Иако је базирана на историјским чињеницама, „иако је тема ратна, дело нема ничег заједничког с дотадашњим драмама о рату. Оно спада у драме философског сензибилитета, личности су доведене у граничну ситуацију, пред лице смрти, њиховим речима постављају се основна питања егзистенције” (Деретић 2004: 1180). Приликом пријема у логор, жртвама су одузимани сви лични предмети, укључујући и документа, те уколико нису одмах одређени за погубљење у гасној комори, бивали су сведени само на редни број. Пре логора имали су јавне функције, били су *неко*, у логору постају *нико*. Једино што им остаје је голи живот и борба да се он сачува. Због тога би основно питање којим се драма бави могло гласити: До које мере је човек спреман да иде у очувању сопственог живота?³

Јунацима драме пружена је могућност да бирају између смрти сад, одмах или да је одложе за три месеца, али под условом да у том периоду раде у фабрици смрти. Прихватили су живот, по цену туђих живота. Међутим, свесни ситуације у којој су се обрели, јунаци се видно мењају из дана у дан. Овај рад бави се управо тим „реалистички портретисаним карактерима који су” приказани кроз „натуралистички одабир нељудских ситуација” (Селенић 1977: 21).

Небески одред је модерна егзистенцијална драма која није обликована према традиционалном устројству драме: нема класичне поделе на чинове, дат је само попис лица без одређења њихове професије, националне припадности или њиховог међусобног односа у драми. Уместо античког пролога, јавља се исповест бившег логораша, чији највећи део представља управо ова драма. Делови исповести, написани курзивом, добијају улогу дидаскалија класичне драме, али се, због „ја-форме” и честог обраћања читаоцу стиче утисак као да се чита наративни текст, нпр. роман. У првом директном обраћању читаоцу, логораш А-12750 позива га да замисли да се све што следи одиграва на позорници, како би стекао што сликовитију представу. Он је свестан чињенице да је уређење логора, при-

3 Имајући у виду следећи исказ бившег логораша: „После иницијалне селекције, ако преживи, Јеврејин доспева у логор где не владају њему знане, устаљене цивилизацијске норме. Овде се води борба за дужи опстанак у животу, а средства се не бирају. У борби за биолошки опстанак, етички принципи и моралне норме нису од значаја. Нови систем вредности фаворизује адаптивне логораше, способне да се брзо прилагођавају променљивим условима концентracиoнoг логора. На челу је цивилизацијска регресија.” (Драваш 2003: 158), оправдано је и питање у вези са крајњом границом адаптивности – где је она, да ли постоји? Да ли човек може постати машина за убијање стотина хиљада људи, само да би сачувао свој живот? Ако не може, онда вреди ли живот уз свест о кривци?

лике у њему, начин живљења познат само бившим становницима који су имали срећу да преживе, те их због тога често објашњава читаоцу, како би стекао јаснију представу о патњама и стадањима логораша. С обзиром на то да је Аушвиц био мултиетнички логор, логораша су, да би се разумели, комуницирали посебним језиком. Због тога ће личности драме „говорити језиком који ће свима бити разумљив, а не логорашким жаргоном, који би могли да разумеју само они који су били тамо” (Лебовић, Обреновић 1987: 41).

Ликови- начин именованја

Као што је већ истакнуто, ликови ове драме су само побројани, без истицања њихових међусобних односа, старосне доби или професије. Међутим, приликом сагледавања пописа лица: Зелени, Број 58964, Muselmann, Проминент, Човек под капом, Рањеник, S. K. и Старац, уочава се да ниједно име није властито, већ су јунаци именовани на основу неких карактеристика, спољних обележја, те се своде на боју, број или физички изглед, као и то да су нека имена написана ћирилицом, а нека латиницом. На почетку драме, пре него што се њени главни протагонисти појаве, упознати смо са положајем у коме се налазе. Obersturmbannfuhrer им га in medias res објашњава:

„Obersturmbannfuhrer: (...) Овде је крематоријум у коме се уништавају сви непријатељи Вође и сав баласт нове Европе. Ви ћете радити у Himmelkommando, да ме боље разумете – у Небеском одреду, како су ваши претходници духовито називали ту екипу. Ваша дужност биће да наше непријатеље убијате и спаљујете. Тај посао обављаћете три месеца. По истеку тог рока ликвидираћемо вас, а на ваше место довешћемо другу групу. Јасно? Добро. Не желим никог да присиљавам. Ако неко неће да ради свој посао, нека одмах иступи из строја. Биће одмах стрељан. Има ли таквих? А тако! Добро. Још?” (Лебовић, Обреновић 1987: 42)

Након ове објаве, они који су пристали на овакво продужење живота, бивају распоређени по собама и тада се први пут сусрећемо са главним ликовима и до краја дела постајемо сведоци њихове егзистенцијалне драме, која се манифестује кроз психолошке трансформације од почетног шока до апатије и неосетљивости, праћених илузијом да су они баш ти које ће непосредно пред погубљење помиловати.

Логораш А-12750, чију исповест пратимо, приликом описа лица добија улогу фокализатора, тиме што из масе издваја једног по једног јунака, описује га и именује на основу неког упадљивог спољашњег обележја. „На пример, онај здепасти човек, кратког врата, који је стајао са рукама у џеповима, до кревета изнад кога је прозор, имао је зелени троугао, а то значи да је криминалац. Назовимо га просто ЗЕЛЕНИ” (Лебовић, Обреновић 1987: 43). На такав начин именовани су сви остали ликови – Рањеник јер је имао завоје, Број 58964 јер је то његов логорашки број... Сваки логораш је поред броја истакнутог на рукаву имао и троугао на основу чије боје се знало због чега је заточен – црвеним су означавани политички кривци, жути Јевреји... У оквиру првог сусрета са ликовима ми их видимо онако како их виде и есесовци, стражари у логору, тј. предочене су само њихове спољне карактеристике, чиме се своде на објекат, ствар. Међутим, током драме прате се наговештаји помоћу којих се као мозаик склапа, сазнаје њихов национални и верски индентитет, професија, али не и властити индентитет

– ничије име се не открива. Тиме драма добија на универзалности, јер су њоме истакнути представници свих група страдалих у логорима.

„Један криминалац (Зелени), један сајдија, Јеврејин, са хиљадугодишњим искуством у трпљењу (Човек под капом), један Рус, професор књижевности (Старац), један политички кривац (број 58964), један мали италијански ћата (Муселман) итд. – све ликови питорескни, различити, сваки са својом добро пронађеном биографијом, представљају човечанство у бесконачној индивидуалној разноврсности, са једне, а бизарну групу везану заједничком, исподљудском ситуацијом, са друге стране.” (Селенић 1977: 22)

Поред седморице припадника Небеског одреда, битно место у драми заузима и лик Старца, који себе декларише као најчуднијег портира на свету, који пушта милионе да уђу кроз капију, али никог није видео да излази.

Дан први – шок

Први дан је најобимније истакнут у драми, и то из више разлога. Наиме, поред упознавања са протагонистима радње, кроз лик Старца натуралистички се износе бројне историјске чињенице у вези са егзекуцијом у Аушвицу. Без тих чињеница није могуће схватити положај јунака, а самим тим не би ни било драме. Ликови схватају да је Старац са једне стране и сам логораш, док са друге има неку власт јер он одређује њихове улоге – ко ће бити капо, ко ће радити у купатилу, а ко у пећи. Поражавајуће је то да на питање шта Старац представља, он одговара да не представља ништа, али је ипак нешто више него сви они заједно. Битно је истаћи чињеницу да питање не почиње упитно-односном заменицом за лица „ко”, већ за ствари – „шта”, чиме се човек деградира и своди на предмет, постаје објекат за уништавање других људи.⁴

„Драма треба на малом простору, за кратко време, с ограниченим бројем лица да пробуди илузију о једном целом свету” (Лукач 1978: 31). *Небески одред*, драма без поделе на чинове и појаве, чија је сцена сведена на логорску собу и лица на објекте који, како би продужили сопствени живот, поступају према наређењима есецоваца, свакако да буди не само илузију већ и језу у приказу једног света у коме су поништене све цивилизацијске норме.

Јунаци драме *Небески одред* први пут се сусрећу и упознају након пријема у логор и објашњења да чине групу која ће радити на убијању и кремирању жртава. Тачније, људи из најразнороднијих бранши, националне и верске припадности приморани су на заједнички живот, чији су дани одбројани, и рад, и то не било који, већ рад у фабрици смрти. У животу ван логора тешко би било замислити нешто што би објединило једног Јеврејина који не прича са гојима, Човека под капом, једног саветника у амбасади, Проминента, уметника S.K.-а, криминалца Зеленог, писара Muselmana... Треба имати у виду то да су они међусобни странци, чијег смо упознавања сведоци, и да у почетку, што је и природно, не-

4 „Ипак, мало по мало, лагано сам дознала праву истину. И - зашто сваког дана куља дим из димњака баракe. О том диму нисам ништа знала првих дана. Тек после смо дознали да је то био крематоријум, зграда за спаљивање. Мирис спаљених лешева, који се ширио, био је неподношљив. То је трајало из дана у дан, месецима, јер је крематоријум радио све време. Али, навикнете се и на то. Око логора су биле жице с високим напонам, побећи се није могло” (Ценић 2003: 131).

мају свест о заједништву, већ делају као појединци у складу са својим животним вредностима и манирима.

Ма колико сви ови јунаци били различити, повезује их то што су сви неухрањени, личе на живе лешеве, гаде се крви и убијања, затим неверица, одбијање да поверују да ће радити у крематоријуму, шок када схвате да је истина све што Старац говори.

„Човекова реакција на концентрациони логор такође представља абнормално душевно стање, али објективно посматрано, оно је нормално и то је, што ћемо касније показати типична реакција на логорске услове. Али тај приказани начин реаговања почиње за неколико дана да се мења.” (Франкл 1994: 30–31)

Дванаести дан – период логорске рутине и апатије

„После почетног шока, логораш прелази у другу фазу, фазу релативне апатије, када упада у својеврсно емоционално мртвило.” (Франкл: 32)

Први дан се завршава мраком, а дванаести почиње описом свитања. С обзиром на то да у драми не постоји подела на чинове и појаве, већ су завршне дијаскалије првог и почетне дванаестог дана одвојене само дуплим проредом, у почетку се чини да се описује свитање другог дана. Међутим, приметан је истоветни стилски поступак који је коришћен и у опису првог дана, тј. првог сусрета са јунацима – опис њиховог физичког изгледа, на основу чега се сазнаје да је протекло знатно више времена.

Прва промена која се уочава код јунака јесте физички изглед, јер су се угојили, па почињу да личе на људе, а неки од њих су променили одело. Али, знатно је важнија психичка промена која се манифестује у понашању сваког од њих, а о чему сведочи и Рањениково запажање:

„Рањеник: Сви смо се променили.

Зелени: Сви?

Рањеник: Да.

Зелени: Ја нисам.

Рањеник: Јеси. Токајац...

Зелени: То није никаква промена! Дао сам ти јер га има доста.

Рањеник: То је промена. Онај је проговорио са „гојима”. И то је промена.”

(Лебовић, Обреновић 1987: 78)

Пошто у почетку Човек под капом ни са ким није причао, тек сада се сазнаје да је по струци сајдија, јер је пронашао неки стари сат и пасионирано га поправља. Мотив сата се може тумачити као веза са претходним животом, али и као прилика да се заокупе мисли и тиме побегне од сурове реалности.

„Такав интензивни унутрашњи живот пружао је логорашу уточиште у празнини и духовном сиромаштву логорашке егзистенције и омогућавао му да побегне у прошлост.” (Франкл 1994: 44)

Франкл управо у том бегу у прошлост и у сећању на лепе тренутке види ослонац на основу ког могу да се издрже и најсуровији услови. Они који имају тај ослонац, не престају да се боре за очување голог живота. Зеленом је ослонац сећање на лагодан живот који се састоји у задовољавању физиолошких потреба, а Човеку под капом вера.

Међутим, највећа промена у самим јунацима огледа се у односу према послу. Наиме, док су у почетку одлучно одбијали да буду припадници Небеског одреда, сада, што је веома битно, уз ручак (подвукла Ј.М.) ћаскају о томе из ког краја су доведени они које су тог дана погубили и кремирали. Управо је та неосетљивост, апатија нужни самоодбрамбени механизам психе. Ипак, они нису претворени у машине за убијање, јер се могу уочити елементи кривице. Почетна кривица се огледа у покушају скидања одговорности са убијања и међусобне полемике где је лакше радити, тј. чија је одговорност већа – оних који упућују жртве у купатило, оних који убацују отровни гас или оних који раде на кремирању. Свако покушава да умири своју савест уз истицање веће одговорности осталих чланова групе. Једино се капо правда тиме да никог није убио. Међутим, прва уједињеност осталих ликова огледа се у израженој нетрпељивости према S.K.-у, која се уочава приликом сваке његове појаве. Нико не жели да прича са њим, сви га избегавају. Он у почетку покушава да разуме због чега је одбачен, зашто се тако понашају према њему, а то се сазнаје из реплике Зеленог, када S.K. напусти собу: „Толико пропалица сам досад видео, али ниједан од њих није успео за дванаест дана толико да се промени као Греко. Више не да ни да забушавамо...” (Лобовић, Обреновић 1987: 78).

Идеја о бекству

Оно што је најбоље ујединило ову групу и оно због чега су почели да делују као тим, јесте идеја о бекству коју први износи Muselmann.

„Muselmann: Три дана више! Шта је то три дана више? Шта је месец дана више? Ми можемо да се спасемо! Морамо! Схватите! Морамо! Мени није свеједно колико ћу да живим. Ја имам право на живот. Имам права! Хоћу да наставим свој писарски посао, да спавам са женама, да се купам у мору... Разумете?! Морамо да се спасемо! (...)” (Лобовић, Обреновић 1987: 81)

Након ове изјаве, јунаци почињу да причају о начину на који могу побећи, на основу чега се долази до закључка да су сви о томе размишљали, јер, иако знају да је логор веома добро чуван и да су шансе за бекство минималне, скоро равне нули, у њему виде једину шансу за спасење живота.

Идеја о бекству је ујединила раднике у купатилу и крематоријуму и Старца, али је, са друге стране, S.K., као капо, потпуно одбачен. Њему смета одбаченост толико да почиње да сумња да кују неку заверу против њега.

Од почетне идеје, па до краја драме, свака појава јунака обележена је изношењем плана бекства. Са припремом почињу одмах након усвојене идеје – свако је спреман да има удела у томе, сви учествују у избору најбољег решења. Човек под капом се добровољно јавља да направи бомбе, али му је потребан експлозив, за који Зелени обећава да ће набавити. Овим гестом изразити појединци са почетка драме почињу да користе своје вештине за добробит целе групе, Јеврејин не само да комуницира са гојима већ им и помаже, а лопов почиње први пут у

животу да краде за друге, а не само за себе. Као да тек у логору схватају да је човек биће чији успех у остваривању намера често зависи од интеракције са другим људима.

Као најбољи пут за бекство виде Бжезинку, али, да би били сигурни у то, морају да испитају терен. Како би омогућили одлазак тамо, потребно је да се добровољно јаве за рад. У овом чину се огледа њихова спремност на све, зарад продуктивне жетке живота, јер су тамо у директном контакту са жртвама – задатак је да живе људе, и то децу и инвалиде, директно бацају у јаму.

Muselmann-ова траума

На самом почетку драме речено је да ће јунаци живети деведесет дана и да ће их након тог периода заменити друга група. С обзиром на то да дидаскалије не постоје, протицање времена наговештено је променама јунака, или се на основу реплика може закључити колико им је дана још остало. Из следеће сцене у којој се појављује Muselmann можемо закључити прошло извесно време и да је он тај који је одређен да први оде у Бжезинку. Наиме, Muselmann-а S.K. прво назива лудаком, затим је приказан његов страх који није својствен одраслом човеку, да би се касније истакло његово инфантилно понашање – игра се коцкама и до краја драме покушава да направи кулу. На почетку драме Muselmann истиче како неће да убија, као и то да се грози Талмуда јер је тамо приказано како се кољу хришћанска деца. У логору је постао оно чега се грозио – дечији егзекутор, а то његови нерви нису могли издржати. Он не проговара до краја драме, те се на основу реакција уочава да је сведен на ниво детета, што и не чуди с обзиром на узрок трауме. Такође, кула коју опсесивно покушава да направи може бити сам логор, Аушвиц, који се на фотографијама препознаје по огромном димњаку, тј. крематоријуму.

Иако су првог дана сви били у шоку када су чули на који начин функционише логор, временом су се саживели са приликама у њему до те мере да разговор о томе одакле добијају сапун звучи овако:

„Проминент: Из једне хемијске лабораторије. Прави на неки доктор Шпанзл...од људи. Зато не мирише лепо, али добро пени.

Ова вести као да нико̄ није изненадила. Сви су то примили као нешто пошћуно нормално. (Лебовић, Обреновић 1987: 97)”

Према Франклу, „гађење, језа или самилост су емоције за које наш посматрач више није био способан. Патња, умирање и смрт постадоше за њега после пар недеља логорског живота тако отрцани приказани призори, да га се више нису дотицали.” (1994: 32) Оваква реакција је у ствари штит, одбрамбени механизам. Како се не би изгубила вера у људскост, ипак су код јунака приказане емоције, и то у опхођењу према Muselmann-у. Свесни његовог психичког стања, брину о њему, штите га, док остале жртве схватају као и есесовци – не познају их, те оне представљају само број, али не и индивидуе, те, како би заштитили себе, не размисљају о њима.

Неки од ликова су се, како би сачували своје нерве, одали алколизму.

„Једна група логораша добијала је алкохол у готово неограниченим количинама од есесоваца. То су били људи запослени у гасним коморама и крематоријумима који су добро знали да ће једног дана бити замењени новом сменом, а они ће морати да напусте своју службу и да пођу путем својих жртва.“ (Франкл 1994: 24)

Ову појаву уочава 58964 или Serbe, како га S.K. назива. Њега мучи свест о кривици и чињеница да, било да се они налазили у логору, било да су успели да побегну, за њих нема слободе, јер су убили на хиљаде недужних људи, те ће сигурно бити ухваћени и оптужени. Уколико пак избегну суд народа, неће моћи да побегну сами од себе. Истиче како свако од њих осећа грижу савести, те, иако одбијају да признају, то потврђују алкохолисање као вид бега од стварности и кошмарни снови.

Осамдесет пети дан – дан планиран за бекство

На почетку следеће епизоде јунаци су у односу на целу драму, најактивнији, што представља одраз њиховог психичког стања – нервозни су јер је коначно дошао дан чијој су припреми посветили највише времена током боравка у логору, дан планиран за бекство. Јунаци ужурбано траже Старца како би проверили да ли је све спремно за бекство, што доводи до кулминације њиховог одбацивања S.K-а. Они су несвесни колико њихово понашање утиче на психичко стање S.K-а, што се може сматрати једним од узрока за пропадање дуго планираног бекства. Тек се при крају драме сазнаје да S.K, упркос свим својим напорима, страда невин - доведен је у логор јер му је подметнута пушка, а затим му је наметнуто да буде капо. Да би се разумели његови поступци, неопходно је да се опширна исповест Muselmann-у наведе у целости:

Не разумете ме. Ви? Шта сте ви? Знаш шта сам ја био? Зар ти знаш шта значи бити уметник? Мислиш ли ти да сам ја овде дошао због неких идеја? Мислиш ли да бих ја могао крити пушку под таванским гредама? Да бих могао ноћу да вребам људе из бусије? Подметнули су ми. Он ми је подметнуо. Зато што сам био бољи од њега. Зато што сам имао лепшу жену, лепши стан, лепши атеље, одело, намештај. Зато што сам бољи уметник од њега. Не верујеш? Ни ти не верујеш? Али ја ћу свима да вам докажем. Знаш ли зашто скупљам оно злато? Претопићу га. Направићу од њега Леду, такву какву још нико није направио. Од лабуда ће бити само глава. Откинула му главу! Је ли да је то одлична идеја? Леда од златних зуба! Леда са лабудовом главом. Доказаћу вам свима, незналице једне! Ја ћу нешто да урадим... Онда ћете... (Лебовић, Обреновић 1987: 116)

Занимљиво је то да се S.K. исповеда Muselmann-у, особи која је због психичке трауме доведена на инфантилни ступањ до те мере да је изгубио способност говора. Тиме само ми сазнајемо S.K.-ову животну драму и наговештај њеног разрешења, док за остале протагонисте он до краја драме остаје крвник, особа која се највише и најбрже негативно мења.

Како би се разумео мотив Леде, неопходно је осврнути се на грчку митологију, према којој је она приказана као божанска лепотица, удата за краља Тиндареја. Али, пошто је Зевс био очаран њеном лепотом, претворио се у лабуда и обљубио је у сну. Због тога се Леда у уметности појављује са лабудом. Међутим, S.K. жели да од злата направи Леду и лабуда са откинутом главом, те се поставља питање ко је Зевс, а ко Тиндареј у љубавном троуглу између S.K.-а, његове жене

и љубоморног уметника. С обзиром на то да је S.K. законски муж, могао би представљати Тиндареја, али шта би онда значила откинута глава лабуда, јер је он тај који је у логору, који страда, а не његов опонент, па је његова глава, као метонимија за живот, угрожена. Због тога, али и због навода да је он у свему био бољи од љубоморног уметника, S.K. би могао у тој скулптури представљати Зевса, лабуда са откинутом главом, што упућује на Ледино, тј. женино издајство. S.K. наводи да верује да му је уметник подметнуо пушку, али се, кроз мотив Леде открива могућност преваре. Тиме би, у животу пре логора, S.K. био одбачен од супруге, док у логору, због наметнуте функције капоа бива одбачен од свих чланова групе. Због тога овај несхваћени уметник не може да пронађе ослонац зарад ког вреди живети, те се одлучује да, макар логорашима, докаже да он није такав каквим га сматрају. Он није у савезу са есесовцима, гнуша их се, те одлучује да једног од њих убије, иако зна да тиме осигурава сопствену смрт. Међутим, јунаци до краја драме нису сазнали за тај његов чин.

Сат је куцао

Протагонисти радње постепено схватају да се њихов план изјаловио, али до последњег тренутка верују да је спас ипак могућ. Последња епизода представља коначно сазнање јунака да, не само што је план бекства пропао већ и то да су одређени за погубљење. Слично својим жртвама које су заслепљене тиме да иду на купање, и они су заслепљени разлогом своје егзекуције.

Урушавањем могућности бекства, урушава се и њихова заједница, те, због могућности да је свако од њих кривац, опет постају појединци који се брину само о свом животу и реагују нагонски, афективно. „Како је логораш стално био очевидац призора батинања у логору, код њега је рефлекс туче постао, у неку руку, уобичајен.” (Франкл 1994: 62–63) Уз коначну свест о томе да је спасење немогуће, а смрт неминовна, јунаци опет постају тим који за циљ има остварење једне идеје, идеје којом ће само запечатити судбину, а то је освета. Осветити се, убити макар једног есесовца.

Међутим, Зелени до последњег тренутка не губи наду да је спасење могуће, те због тога моли остале да одустану од те намере. Према Франклу (1994: 23), у психијатрији је познато болесно стање тзв. илузије помиловања: осуђеник има илизију да ће непосредно пре егзекуције можда бити помилован у последњем тренутку.

Човек под капом најдрастичније се мења у последњој сцени. Током драме приказан је као верски фанатик који сва дешавања објашњава вољом Адонаја. Он све време наводи како трпи због вере, чак и напада Рађеника што крије своју верску припадност. У позадини тог трпљења ипак се крије вера у избављење која траје све до тренутка када долази до сазнања да се план за бекство изјаловио, али и да су одређени за погубљење. Тада се одлучује за акцију, за напад. Символично, Muselmann баш у тренутку када се Човек под капом одлучује за напад, очајнички покушава да сагради кулу чија је основица најмања коцка. Том најмањом коцком као да се сугерише (не)могућност, (не)реалност испуњења њихове последње замисли.

Кружна композиција потврђује се и на самом крају драме, јер се последња, као и прва сцена, завршава свирањем Зеленог. Међутим, на самом крају прве епизоде на тренутак је рефлектором осветљен Човек под капом, приказан како стеже Талмуд, чиме се истиче његова вера у спасење, док се последња завршава

потпуним мраком и куцањем сата. Њихово време је истекло. Кружном композицијом наговештено је понављање историје – њих ће заменити нека нова група која ће проћи кроз исте фазе душевног реаговања на логор.

Закључак

У раду је истакнуто да се током периода од деведесет дана понашање свих јунака битно мења. На самом почетку драме упознати смо са тим да је она посвећена јунацима који нису преживели. Такође, током читања могу се уочити назнаке које упућују на то да је бекство немогуће, те ми, свесни чињенице да је судбина јунака одређена, пратимо њихове покушаје да преживе. Тиме што сви јунаци гину и што ми то знамо и пре него што се сусретнемо са њима, интензивније је истакнут човеков нагон за самоодржањем, али и психолошки моменат наде која буквално, тривијално речено, последња умире. Сви јунаци, осим S.K.-а и 58964 приказани су као личности које имају свој унутрашњи ослонац, разлог због ког ипак вреди живети. Приликом њихових обликовања, са једне стране истакнуто је да су сведени на ствар, док је, са друге, свима њима својствена свест о томе да је сваки човек индивидуа, јединствен и непоновљив. Због тога је последња одлука јунака, настала у тренутку када нада у спасење престаје да постоји, та да убију макар једног есесовца. Тим чином, поред тога што би се на неки начин осветили за страдање, истиче се да у њима није урушена свест о човеку као делатном бићу, тј. одбијају да постану објекат. Током целе драме јунаци делају у складу са вапајем „Ја имам право на живот”, да би се на самом њеном/њиховом крају, то преобликовало у „Ја могу да изаберем начин на који ћу бити убијен”.

Литература

- Драваш 2003: А. Драваш, *Godine rata*, у: А. Гаон, *Mi smo preživeli – Јевреји о холокаусту*, књига 2, Београд: Јеврејски историјски музеј.
- Деретић 2004: Ј. Деретић, *Историја српске књижевности*, Београд: Просвета.
- Лебовић, Обреновић 1987: Ђ. Лебовић, А. Обреновић, *Небески одред*, у: В. Стаменковић (уред.), *Савремена драма*, прва књига, Београд: Нолит.
- Леви Јововић 2003: Е. Леви Јововић, *I oslobođenje dočekala u Aušvicu*, у: А. Гаон, *Mi smo preživeli – Јевреји о холокаусту*, књига 2, Београд: Јеврејски историјски музеј.
- Лукач 1978: Ђ. Лукач, *Istorija razvoja moderne drame*, превео Sava Babić, Београд: Nolit.
- РКТ 2007: Т. Поповић, *Rečnik književnih termina*, Београд: Logos Art.
- Селенић 1977: С. Селенић, *Предговор – Савремена српска драма*, у: *Антологија савремене српске драме*, прир. Слободан Селенић, Београд: Српска књижевна задруга.
- Стаменковић 1987: В. Стаменковић, *Предговор*, у: *Савремена драма*, прва књига, прир. Владимир Стаменковић, Београд: Нолит.
- Франкл 1994: В. Франкл, *Зашто се нисте убили: истражење смисла живљења*, превела Вера Весковић - Албуљ, Београд: Просвета.
- Ценић 2003: С. Ценић, *Blizanci i vivo eksperimenti*, у: А. Гаон, *Mi smo preživeli – Јевреји о холокаусту*, књига 2, Београд: Јеврејски историјски музеј.

CHARACTER SHAPING IN THE PLAY *NEBESKI ODRED* BY DJORDJE LEBOVIC AND ALEKSANDAR OBRENOVIC

Summary

The paper deals with the reading of the play *Nebeski odred* by Djordje Lebovic and Aleksandar Obrenovic and the interpretation of the ways in which the characters are shaped. The research, among other things, is based on the psychological changes of the heroes through the experience of Viktor Frankl, a neuropsychiatrist who survived Oswiecim (German: Auschwitz), transformed in the psychological scientific study *Zašto se niste ubili?* and the surviving Jews, whose confessions were published in the book *Mi smo preživeli*, from which it results that the fundamental reactions of people to the camp, regardless of their religious or ethnic background, are identical. It has been observed that the heroes are double shaped - by the author and the historical circumstances as well, therefore the paper deals with both aspects that led to the conclusion that *Nebeski odred* is a modern existential historical drama.

Keywords: Sky unit, camp, historical drama, existential drama, characters shaping

Jelena Miljković



Маја Савић¹
Нови Саг

ХУМОР, ТРАГИКА, ГРОТЕСКА И ПАРАДОКС У ДРАМИ **ВЕЛИКИ ДАН СЛОБОДАНА СТОЈАНОВИЋА**

У раду се осветљава механизам производње хумора, гротеске, трагике и парадокса у Стојановићевој драми. Рад има за циљ да илуструје основне проблеме са којима се уметнички имагиниран човек суочава у сложеним процесима социополитичког и културног комуницирања. Осветљава се појава културне идентификације која настаје услед постојања заједничке, мултинационалне митолошке матрице и њеног репродуковања архетипских, и бугарском и српском народу познатих хомологних ситуација и схема. Хомологне ситуације и типови управо омогућавају међусобно препознавање народа на плану онога што јесте сушто и суштствено људско и културом утемељено у човеку. Ово препознавање омогућава међусобно духовно приближавање човека човеку, што, ипак, нема за исход суштинско превазилажење препрека на које друштво наилази.

Кључне речи: гротеска, хумор, апсурд, рат, човек, традиционална култура, Слободан Стојановић

Увод

Дешава се у неколико дана Велике, Светле недеље, око Васкрса 1918, при свршетку Првог светског рата.

Изморени дугим, бесмисленим ратом, упокани у земљу, у ровове, земунице и траншеје, као црви, живи а покопани, несахрањени мртвачи у истој гробници, далеко од завичаја, клонули војници две војске поколебани и посустали од вере у 'победу'. Положај се не мења. Једни наспрам других, Срби и Бугари, већ две године се туку и сагиру. Артиљерије туку истурене положаје јадне јуришне пешадије, које, с време на на време, мучки настрћу једна на другу, као острашћене звери, бомбама, камама, голим бајонетима... Ровови и земунице су растављени уским појасом 'ниче' земље на само педесетак метара једни од других. Војници се довикују, псују и вређају, продубљујући јаз мржње. На Истоку ништа ново...

[...] Долази још један Васкрс. Велики дан, највећи, заједнички им, хришћански и православни празник. Седми Васкрс који славе далеко, далеко од куће.

У освит Васкрса двојица војника, Србин и Бугарин, излазе из рова, на часну реч, ризикујући животе, да један другом честитају Ускрс. Ваистину воскресе! Куцају се обојеним јајима. Поведени њиховим примером из ровова похрле војници, братиме се. Ваистину воскресе! Официри не знају шта да раде. Стижу строга наређења из врховних команди. Артиљеријо, туци! То, дабоме, изазива велика искушења, колебања и моралне дилеме код официра [...] (Стојановић 2009: 128).

1 majasavic56@gmail.com

Књижевно дело Слободана Стојановића реч о човеку и вредносном саставу његовог бића испишује служећи се одређеним постмодернистичким поступцима, препознатљивим на плану идејних и стилских решења. Поступак који Стојановић користи у развијању драмске радње јесте симултаност остваривања догађаја и развијања односа у српској и бугарској земуници. Уз истоветност садржаја датих догађаја и односа, симултаност формално и смисаоно служи драмски ефектном постизању идеје о гротескном и парадоксалном положају малог, *обичног човека* у друштву, које оштро супротставља традиционалне вредносне и новим политичким и социолошким контекстом исказане модуле управљања животом. Управо се на равни континуираног преиспитивања могућности одржавања традиционалних вредности остварује семантичко поље метафоричних, те симболичких садржаја који дометом својих референтних оквира изванредно прогледују у бит друштвених односа и човека као духовног бића. Референце које дозивају вредности словенске средњовековне традиционалне културе и које сежу до библијских оквира представљају смисаоно важан, уметнички пажљиво одабран и драмски имагиниран чинилац и важан удео у заокруживању и поентирању приче о људској судбини. Тако прва драмска сцена у којој видимо силуету Исуса Христа како, јашући на магарцу, улази у Јерусалим и последња, у којој је посредно остварена визија Његовог распећа, симболички оличавају циклус човековог овоземаљског трајања и хуманистички упућују и опомињу на неопходност духовног савладавања конфликтног односа у људској природи. И у средишњој етапи композиције оперисање елементима надстварне грађе, какво је опис привиђења Ускрса у завичају, служи дозивању жуђене стварности мирног поретка и светковању филантропских вредности. Вредности традиционалне културе тако представљају димензију важну за корелацијско осветљавање човекове нутрине и међуљудских односа: тежње и напора да се очува оно што се снажно осећа и (пре)познаје као смисаона координата живота (породични дом, љубав, поштовање), а што је угрожено управо услед деловања деструктивне стварности ратовања, егзистенцијалне примораности ратника да делује супротно својим жељама и освешћеним потребама, вере у више циљеве и идеале ратовања, те ослабеле вере у патриотске идеале, осећања изневерених очекивања, блиске, уверљиве спознаје о пролазности, заменивости и употреби човековог живота, те јасног увиђања да разлике у националном или културном идентитету не познају разлике у страдањима и патњама.

У гротескном свету у ком се сабирају и обелодањују најразличитије, природом непомирљиве и истовремено неодрживе ситуације и позиције ратника, – анималне, морално деградирани, унапред одређене, конфликтне и проблематизоване, те културне и религијске – уметничко *поигривање* са перспективом логичног сагледавања стварности, односа и догађаја не изненађује, као што не изненађује и *банализација* реченичних садржаја или појединих јунакових поступака. И једно и друго, и увођење једне нове, *над-логице* сагледавања ратне стварности, дискурса фантастике, и банализација појединих садржаја и поступака, која подразумева и каталогизирање, – у први мах, чини се, непотребно, бесмислено набрајање назива појединих ствари –, постмодернистички је начин остваривања појединачних пластичних слика и читавих идејних портрета посредством уметнички промишљеног асоцијативног довођења у везу појединих елемената њихове градње. Слободан Стојановић није семантички потенцијал своје драмске реченице остваривао толико наглашеном употребом симбола, колико га је градио посредством алузија, хиперболе, гротеске, парадокса, обликујући тра-

гове његове *читљивости* имплицитним слојем текста, намећући тој *читљивости*, као услов, шири контекст дела. Језички израз овог књижевног дела је нехерметичан и близак прози новог стила; једноставан, флуидан и семантички једар да изрази апсурдан положај човека, он ситуацијама и карактерима даје печат животне аутентичности и уверљивости.

Хумор, трагика, гротеска и парадокс у Стојановићевој драми

Два су начина изражавања хумористичних и гротескних садржаја уочљива у овој драми: директни, огледан на лексичком нивоу, и индиректни, остварен ужим (мотивским) или ширим (тематским) контекстом. У првом случају хумористични, комични или гротескни ефекат постиже се поигравањем са фонетским, мелодијским и лексичким изражајним могућностима српског језика. У Стојановићевом књижевном делу се у више наврата и у циљу постизања хумористичног, те и комичног ефекта драмска реч поклапа са ритмичком функцијом речи на којој почива стих или парола. Довикујући се и вербално се обрачунавајући из својих земуница, ражаловани српски капетан Александар Огњановић, хумористичног надимка *Нос*, и бугарски поручник Сотир Славејков отварају поједина питања националних историја и књижевности и покушавају да одрже слику о властитом културном идентитету стабилном. Овај *вербални двобој*, у ширем смислу, комичан је пандан стварном сукобу; садржина дијалога, нескладна у односу на време и прилике у којима се капетан и поручник налазе, има функцију интензивирања комичности до апсурда. Један од репрезентативних примера остваривања ефекта хумора и, сходно контексту, комичности у овом дијалогу је реченица коју српски капетан упућује бугарском поручнику: „Не дирај ми Марка, страдаће ти мајка” (Стојановић 2009: 144). Ова досетка, ритмички блиска паролу, изражава дубоку укореењеност обликоване архетипске представе о Краљевићу Марку у личном и колективном виђењу културног идентитета. Ритам реченице, представљајући вид драмски ефектне употребе интонацијских могућности језика, управо је оно што даје нарочиту хумористичну финесу контекстуализованом смислу њене садржине.²

Наредни примери осветлиће комичан несклад или гротескни јаз који се читава између пола интимних осећања, и са њима везаних религијских и културних циљева, и спољашње стварности, односно деструктивне стварности ратног стања:

СТОЈАНОВИЋ: (*Строго, посланом*)

Доста! Овде си ми се попео са тим твојим штиглицом.

ЖИВОЈИН: Чујем га. Свако јутро.

(*Звиждуће као штиглици.*)

Кад би ми капетан дозволио, лако бих га намамио и ухватио... На чичак.

СТОЈАНОВИЋ: Нема овде птица. Чак ни лешинара.

ЖИВОЈИН: Али пролеће је, господине капетане. Мора да изиђу, не могу да издрже.

Данас је Велики четвртак.

2 Како Сергеј Балухати наводи у својој студији о драми, драма се „служи изговореном речју [...] рачуна с њеном изражајном моћи, са свим њеним интонационим својствима” (Балухати 1981: 45). Уна Елис Фермор (Елис Фермор 1981: 294) истиче у својој студији *Један технички проблем: откривање неизречених мисли у драми* да медијум непосредног говора даје драми већи део њене уверљивости и снаге. Драма *Велики дан* аутентичност портрета успешно остварује употребом непосредног говора и мелодијског потенцијала језика.

СТОЈАНОВИЋ: [...] Туку нас Бугари бомбама, мерзером и свим осталим оруђима. Нико се овде није могао дуже задржати. Ни птице. Само црви. Смењивале се чете. Сва наша артиљерија тукла тај мерзер, и нико му ништа није могао (Стојановић 2009: 133).

Садржаји дијалогске форме и драмски описи карактеришу лик Живојина у светлу старачке добродушности и, за војника, неочекиване, гротескне наивности. Говорећи о птицама које не могу да издрже но морају да изађу и да својим певом симболично најаве скоро наступање Ускршњег дана, Живојин осећа радост скорог светковања Христовог васкрсења и доживљава је као свеопшти позив на мирољубиво, хришћанско празновање. Док се Стојановићева реченица којом се казује да на рововским теренима нема птица може схватити као метафорично изражавање утихнућа свих радости смислом испуњеног живота, Живојинова кратка, невина, простодушна изјава: „Али, пролеће је, господине капетане.” (Стојановић 2009: 133) оглашава веру у започињање новог циклуса живота у рађању и препороду. Симболичко оличење добијајући како у природи, тако у Христовом ускрснућу, нови циклус живота се, у Живојиновој жудњи за колективним поштовањем традиционалних вредности, показује као хармонична визија међунационалних односа. Као израз освешћујуће стварности и удео у приказивању Стојановићеве личности као рационалне, прибране, одмерене,³ те као и декадентни „лајтмотив” војничке дужности, Стојановићеве реченице: „Туку нас Бугари бомбама, мерзером и свим осталим оруђима. Нико се овде није могао дуже задржати. Ни птице. Само црви.” (Стојановић 2009: 133) звуче попут неполемишуће опомене свим илузионизмима, сновиђењима (какво је приказ Ускрса у завичају), тако и Живојиновој невиности и наивности. Издвојена као засебна реченица, завршена не ескламацијом већ тачком, градационо смислом надовезана на ону што јој претходи, реченица: „Ни птице.” (Стојановић 2009: 133) пажљиво промишљено и драмски ефектно изражава наглашавану идеју о драматичном и парадоксалном човековом положају на земљи. Реч је о немогућности реализације слободног избора, о немогућности да се управља животом на начин на који би се желело, о континуираном сучељавању традиционалних вредности и наметнутих (ратних) норми или о трагичном сукобу две збиље, – унутрашње, хуманистичке, и спољашње, апокалиптичне: о једном симболичком, архетипском и вечном али и стварном војевању чији описи гротескних те декадентних манифестација континуирано осцилирају на граници човековог могућег спасења, смеха, радости и живота и коначног страдања, патње и смрти.

Тако и наредне Живојинове реченице, све у знаку опречног односа између снажне жеље за празновањем и стварних могућности, још једанпут упућују на болно–смешну Живојинову духовну асоцијализацију од декадентне стварности војничког, ратничког живота: „Данас је Врбица, сутра су Цвети. Набрао сам мало траве и шибља. Нигде врбове гранчице, да вас окитим врбицом. Само нека спржена травуљина и глогово шибље. Распрснуте гранате, шрапнели и бодљикаве жице... Нек преноћи, ваља се, ујутру да се умијете, да будете леви и здрави.” (Стојановић 2009: 130) Не може се наћи гранчица врбе у бесплодним рововским теренима, али зато је ту оно што сликом и приличи природи приказаних друштвених односа, – спржена травуљина и глогово шибље. Китити је мо-

3 У даљем тексту ћемо појаснити да ликови нису схематски представљени у светлу искључиве рационалности.

гуће спрженом травуљином, глоговим шибљем, оним што симболично човека подсећа на његову трошност и заменљивост, на бесплодност, те, зато, и деконструктивност⁴ његових поступака. Асоцирана визија о човековом свесном (само)жртвовању, – о распећу духовности или губљењу невиности –, употпуњује се метафорично још једним расположивим „украсом”: бодљикавом жицом. Могуће кићење њоме нема значење страдалаштва које искупљује друштво.

Због сличне карактеризације и због функције коју је понео, Крсто је пандан Живојину; лик и једног и другог доброћудног старца у служби је изражавања човековог духовног живота и традиционалних његових вредности, те откривања поља сличности које постоји између два војно супротстављена, али културно блиска пола. Ови ликови показују да је на свакој зараћеној страни ипак само човек: човек друге националности, управљен под заставом друге државе и другачијих интереса, али увек тај у души огољен, исти – човек са свим својим надањима, жудњама, страстима и страховима. Управо ће то колективно исто добро, тај традиционални антрополошки аманет предака и тај егзистенцијални замор пред крвожедношћу и крвопролићем рата омогућити и фантастичну сцену заједничког празновања.

Помешане, Васкрсом збраћимљене (Стојановић 2009: 156), српска и бугарска војска на ничијој земљи светкују Велики дан. Војници се куцају јажима, честитају и грле; служи ко кога има и чиме има (Стојановић 2009: 152). Задивљени привиђењем Ускрса у завичају и опијени жељом за исказивањем културних и религијских вредности, помешани војници играју коло! Снажна експлозија погађа „ничју” земљу; гину истовремено Аца Нос и Сотир Славејков. Након фантастичне сцене братства и слоге успоставља се пређашње стање: ратни сукоб се наставља и разрешава, стварно – последњим чином ратовања, симболично – заокруженом сликом о бесмислу страдања и изостанку искупљења друштава. Доследно наглашавајући у драми важност културног и религијског идентитета по лично и колективно осећање целовитости људи и националности, Стојановић развија сцену празновања као драмску кулминацију сукоба две паралелно исказиване и у рату непомирљиве стварности мисаоноемоционалног човековог бића. Иако представљена у светлу фантастике, могућност јединства и помирења се чини уметнички уверљивом управо због вешто и перманентно изграђиване идеје о острашћеној човековој потреби за миром и повратком својој земљи. Тако ова над-стварност, на тренутак, постаје логична и нимало апсурдна стварност. Међутим, сагледавани у паралелно присутној, обрнутој али једнако релевантној перспективи, хармонични односи војски постају поље читавања фантастике, апсурда, гротеске и трагике. Ратни систем, као иницијатор и координатор човековог кретања, тако се показује као примаран и коначан, преовладавајући чинилац ономогућивања трајања хуманистичке и филантропске стварности. Нарочит тон трагизму даје чињеница да се „ничја” земља није у краткотрајном хума-

4 Према традиционалној култури, некада су се у данима цветне недеље девојке китиле врбом и копривом, будући да је друштво веровало у њихова магична, односно лековита својства. Врба је представљала симбол рађања, те су се девојке обавијале гранчицом врбе како би биле плодне. Живојин нигде не проналази гранчицу врбе, – симбол рађања, плодности; он проналази шибље глога, дрвета које расте на сувим, огољеним и каменитим теренима. Сама симболика дрвета, *оног којеџ има*, глоговог (одређена овде детерминаторима: *шибље, суво, огољено и каменито*), у контексту ратне стварности читано а уз могућност кићења, упућује на деконструктивност као на коначни резултат човекових поступака, на употребу човека којем могућност слободног избора готово да изостаје, будући да је тесно ограничена оним што му је наметнуто.

ном сусрету словенске културе трајно трансформисала у „заједничку” земљу и да се нека друга земља, – „нечија” родна земља поново није видела.

Успостављајући однос аналошког огледања стварности земуница, Стојановић гради идеју о истоветности трпљења и страдања.

Дневник српског наредника, Драгана Спасића, запао у руке бугарском поручнику Желеву, у кратким потезима казује о страдањима српске и бугарске војске таксативно бележећи судбину безимених војника. То динамично низање чињеница, остварено наглашеном употребом глагола, низање је над којим лајт-мотивски одзвања и као да га предахом сете преживелог успорава ритмично понављање глагола *гледаши*.

„Гледао сам како на гомили леже мртви наши и њихови војници са забоденим бајонетима у груди и трбух. Непојамно... Ратујемо већ толико времена, гледао сам свакојаких чуда и грозоте, али оно што сам преживео то се не да замислити. Мртви људи лежали су као оборене кладе. Гледао сам како је Бугарин ударио нашег војника бајонетом у трбух. Овај обема рукама држи бајонет, а на лицу му се још види израз ужаса. На овога Бугарина налетео други војник и пробио му грудни кош [...]” (Стојановић 2009: 142).

Овај хроничарски запис ратне збиље, прожет елементом суптилно постигнуте лирске осећајности, могао би, без нарушавања смисла књижевног дела, припадати и бугарском војнику, што само сведочи о пишчевој пажљивој, промишљеној и доследној употреби поступка аналошког огледања. Уједно, он је добра илустрација Стојановићевог идејног обликовања ликова: њихови карактери опиру се схематском и стереотипном обликовању фигуре војника–ратника. Иако су доминантно представљени у светлу свега неколико очекиваних карактеристика – стоицизма, рационалности, одлучности, снажне воље –, константно присутна и намерно у други план потиснута, поносно непризнавана али ипак присутна осећајност, изражена каткад, најчешће кроз какав хумани гест, чини да уместо синтетишућег, заокруженог типског профила ратника сагледамо и топлу, хуманистичку страну обичног човека. Емоционална димензија у профилисању војника–ратника постаје оруђе у очувању хуманости под стегама претеће деструктивних и унапред задатих, политички мотивисаних уских калуца њеног кретања. Свест о деструктивности ових стега меланхолично струји капетановом резигнацијом: „[...] наши животи, поготово животи вас младих, учених, талентованих људи, нису више ваша приватна својина...” (Стојановић 2009: 135). Јасна свест о декадентном домашају рата, слутња о губљењу смисла живота, – а што ће као стварност (могуће) наступити онда када ратни циљеви буду испуњени, када функција војника верног државним идеалима не буде више истој држави потребна –, изразио је поручник Андрија Гавриловић у свом обраћању поручнику Стевану Јаковљевићу: „Запамти, мој Јаковљевићу! Ти си задужен не само за оружје, двоглед, цокуле, ћебе, упртаче и смрдљиве обојке, него и за свој живот. Кад дође дан за раздуживање, ти се испрси и рапортирај: ево, Отаџбино, враћам ти и овај остатак од мене” (Стојановић 2009: 136).

Семантички потенцијал Стојановићеве драме, дакле, остварује се биполаризацијом и конфротацијом садржаја људске свести који архетипски креирају човекову природу као противуречну. Поларизација односа и мисаоноемоционалних мотивационих поступака војника представља раван читавања ове неусаглашености, а поље њеног иницирања представљају политички системи са ја-

сно одређеним законодавством националног патоса и јуначке величине. Тај механизам власти, чије политичке и патриотске струне исткивају међунационалне односе, фактор је у детерминацији индивидуалних кретања јунака; он је подразумевана, али експлицитно неописана *позадина*, присуство које се осећа, али које се не обелодањује. Назива се дужношћу.

„Једни сматрају рат као неко животно опредељење, нужду. Сељак, на пример, оре, сеје њиву, гази блато – наиђе град, цео му усев потуче. Он не ропће. Тако је морало бити. Судбина! Смрти нема без суђеног дана... А има их, приличан број, који рат сматрају за своју дужност. А дужност је високо етичка појава, којом је прожета велика већина нашег народа [...] Они извршују само свесно примљену обавезу, да бране своју заједницу, отаџбину. Ван тога, они не желе да се туку ни са ким [...] Има их и који су спремни да се свесно жртвују. Такав је наш Драган” (Стојановић 2009: 165).

Ако би се желеле у црно–белој перспективи условно приказати опозиције којима се граде контрастне слике унутар друштвених односа, нормативних система или индивидуалне психологије, издвојиле би се као доминантне следеће опозиције: ратни законодавни систем и традиционални систем вредности (основна опозиција); српска војска и бугарска војска (формална опозиција); друштво и појединац; празан хоризонт и хоризонт привиђења; мрак и светлост; звук и тишина. Све су наведене опозиције при томе у међусобном уметнички успостављеном значењском односу и преплитају, а сврставају се у заједничку групу према својству негативно конотативног или позитивно конотативног њиховог предзнака. Иако би се у ширу скупину означену називом *традиционални систем вредности* сврставали полови: појединац, хоризонт привиђења, светлост, тишина, а у скупину означену називом *ратни законодавни систем*: друштво, празан хоризонт, мрак и звук, ипак се ови елементи не могу једнозначно сагледавати у перспективи јасно означених архетипских односа и граница.

Сучељавање традиционалних вредносних принципа и ратне збиље осветљава природу ових релација. У примеру који следи оно је карикатурно остварено кроз спој хумористичких досетки и гротескних и саркастичних филнеса:

ДРАГАН: Попе, морате шлем.

ПОП ГЛИША: Где си видео попа са шлемом?

СТОЈАНОВИЋ: Изволите, уђите, оче. Јесте ли уморни?

ПОП ГЛИША: Једва се држим на ногама. Данас сам причестио целу Тимочку дивизију. Из рова у ров. А Бугари, као да и њима није данас Велики четвртак – туку! Само што сам причестио једну десетину, онде испод Сиве стене, кад тресну граната међу њих.

АНДРИЈА: Ни наши им не остају дужни.

ПОП ГЛИША: Опростите, господо, али ја не разумем ни те команде. Могли су бар на овај свети дан да се уздрже. Тог дана је Господ, на вечери са апостолима, установио свету тајну причешћа. А они? Тамо где је среће, за вечерње се чита свих дванаест светих Јеванђеља о Христовом страдању, народ клечи у цркви... Има неких, капетане, неће да приме причест.

СТОЈАНОВИЋ: Не може им се наредити.

ЖИВОЈИН: Нису постили.

ПОП ГЛИША: Не тражим од њих да посте, не тражим ни исповест... Само нека приме нафору. Набавио сам код дивизијске коморе четири сандука енглеских пекимита, причешћивао војску бисквитима... И грчким вином.

СТОЈАНОВИЋ: Немојте, никако, да то чује капетан Нос.

ПОП ГЛИША: И неки опет – неће. Подивљали, одбили се од Бога. Људи, кажем им, ноћас, тамо, у Србији, цео народ, деца, клече у цркви и моле се... Седми Васкрс без домаћина!

ЖИВОЈИН: Данас се отварају рајска врата. Код нас се верује, да ко умре на Велики четвртак сигурно иде у рај.

ДРАГАН: Зато оволико и туку.

[...]

ЖИВОЈИН: *(Вади из лонца једно јаје обојено варзилом.)*

Госин попо, ја обојио јаја. Варзило, броћ, коприва и љуска од лука. Код нас се јаја фарбају на Велики четвртак.

ПОП ГИША: Може, може...

ЖИВОЈИН: Ово, прво јаје, чуваркућу, код нас зову: страшник. *(Приђе Драгану. Јаје-шом га проишрља по образу.)* Док је још овако, свеже обојено, мати трља по образима сваког детета, овако, да буду здрава и јака. Страшник има јаку снагу, може да уплаши и отера грмљавину и град. Кад домаћин примети да се спрема олуја, да све скрши, или град, да утуче, трчи у кућу, узима страшник да уплаши несрећу.

СТЕВАН: То би било лепо. Могао би се устрашити и бугарски мерзер.

АНДРИЈА: И сви би веровали у Бога.

ПОП ГЛИША: Господин поручнике, не треба Бога проверавати. Морамо проверавати сами себе и један другог.

АНДРИЈА: Намеравате, господине, да ми одржите час катихизиса?

ПОП ГЛИША: Само онако, кажем узгред... Немојте бити нервозни *(Стојановић 2009: 136–138)*.

Цитирани одломак открива вредности традиционалне културе, жељу за празновањем и жељу за мирним домаћинским животом, као и управљање погледа ка оностраним вредностима и суштинама; он потврђује карактерну оформљеност лика Живојина, а пластично слика портрет попа као фигуре проповедника и божијег човека. Са друге стране, он исписује и једну врсту неверице у постојање Бога и вишег смисла овоземаљског трајања, саркастично се односећи према народним обичајима, веровањима и према архетипској идеји о чуду и тиме интензивирајући идеју о посувраћености моралних вредности. Док је Живојинова пажња усмерена на описивање народних обичаја и веровања, док Живојин невинно сањари о топлом породичном дому и Ускрсу у завичају, Андрија, човек емпиријског схватања живота, окренут је негирању могућности одржавања традиционалног система вредности у апокалиптичној стварности текућег времена.⁵ Природа те апокалиптичне стварности управо води ка двојаким читању опозиција: звук–тишина; мрак–светлост.

Следећи навод из текста послужиће као илустрација опозиције звук–тишина:

ПОП ГЛИША: *(Живојину)*

Додај дер мало жара, да окадимо земуницу. Ваља се.

Још једна зранџа пошресе земуницу. Кад се утшиша, Живојин дува у жар кадионице.

Мирис шамњана. Засшане, послушне, чини му се као да чује тшхи, далеки ишрекида-

5 У функцији остваривања исте опозиције и њеног интензивирања јесте реч о двама књигама које Желев, бугарски поручник, вади из ковчега погинулог песника Дебељанова. Желев ће, тако, питати попа Григора: „Оче, могу ли заједно ове две књиге? „Свето писмо” и Ниче? Онај, онај који је људима објавио: Бог је мртав.” *(Стојановић 2009: 141)*

ни цркунџи шћишлица. (И чује се.) Пој шћиша кади по земуници... (Стојановић 2009: 138-139)

Чин кађења, као обредни чин који подразумева свечану тишину и свечано, мирно слављење духовног, бива контекстуализован несвечаним, недуховним и конкретним чином ратне стварности. Звук гранате оштро пресеца тишину опомињући на стварносну нескладност, те и илузиорност духовних настојања.

Као што може означавати негативну категорију, тако звук може да буде детерминисан позитивним предзнаком, поново – контекстуализацијом религиозних садржаја. Опис привиђења Ускрса у завичају открива такво значење:

На хоризонту. Привиђења: Ускрс у завичају. Ноћно небо бледи, ближи се зора. Силуете малих сеоских храмова. Звоне звона на свим црквама. Исцрва тихом једва чујно, из далека, једно звоно, за њим друго, јаче, ускоро се умноже звона. Као у некој небеској симфонији (Стојановић 2009: 147).

Симболично умножавање звука и синхронизовање у небеску симфонију, уз опис бдења и кружења око цркве, постаје удео слике жуђеног празновања или обављања обредних радњи и мирног вођења живота.

Да се елементи две сукобљене збиље не могу једнозначано сагледавати само у архетипској црно-белој перспективи јасно означених односа и граница, посведочиће и наредни одломак текста.

Симултано. Истја тишина – шешка, жусћа, болна, дуђа – притиснула обе земунице. Болна, дубока пошћишеност и депресија после минулог празника и артиљеријске канонаде по војничком колу и смрти два луда капетана. Једнако светло – сиво, прљаво, пепељасто. Над земуницама широк хоризонт, испражњен, боје рђе (Стојановић 2009: 159).

Тишина, овог пута, није нити свечана, нити мирна; хоризонт није проломљен звуком небеске симфоније и осликан добро познатим призором слављења Ускрса. Напротив, тишина се сада доживљава као тешка и дуга, као густа; светло је, наместо прозрано, сиво и пепељасто – прљаво, а хоризонт не само што је испражњен већ је обојен загаситом црвеном бојом. Та боја рђе симболично оличава боју крви и указује на егзистенцијално жртвовање које су војници понели на „ничјој земљи” не желећи да прекину коло. „Ничја земља”, додирна тачка супротстављених војски, показује се уједно и као деструктивна и као спасоносна међа, и као простор смрти и као простор могућег искупљења; она је и поље могућности остваривања оне топле људске блискости која је оличена колом, – складним заједништвом –, али и поље свесног жртвовања властитог и туђег живота. Пепељасто и прљаво светло, као и испражњеност хоризонта долазе као нужне последице трагичне и унапред осуђењене битке између жуђеног и стварносног, као израз немогућности човекове да у стварносном времену на свом бремену изнесе оно вредносно, топло људско, суштинско и крунише га на пиједесталу вечности.

Као што је у драмама Александра Поповића свет што се у њима открива „домаћи, производ наше традиције и наших менталитета” (Деретић 2001: 327), тако је и из Стојановићеве драме изронио језички, културно аутентичан српски човек и бугарски човек са својим Краљевићем Марком, царем Душаном, царем Самуилом Великим, Владиславом Петковићем Дисем или Димчом Дебеља-

новим. Носити собом трагове тог културног идентитета, а истовремено суморно осећати обезличеност идентитета; бранити националне идеале а истовремено сагледавати коначну обезличеност у страдању на ничијој земљи,⁶ – то је нешто што парадоксом обележава визију света у Стојановићевој драми осећања за предачко и митско. Универзални свет управо се на овом месту – и отвара.

Литература

Балухати 1981: С. Балухати, Проблеми драмске анализе, у: Ј. Христић (ред.), *Модерна теорија драме*, Београд: Нолит, 43–57.

Деретић 2001: Ј. Деретић, Савремена књижевност, у: Ј. Зивлак (ред.), *Крајка историја српске књижевности*, Нови Сад: Светови, 294–337.

Елис Фермор 1981: У. Елис Фермор, Један технички проблем: откривање неизречених мисли у драми, у: Ј. Христић (ред.), *Модерна теорија драме*, Београд: Нолит, 293–319.

Јакшић Провчи 2012: Б. Јакшић Провчи, *Паралеле и сусрећања: Душан Ковачевић и Александар Поповић*, Нови Сад: Филозофски факултет.

Крчмар 2008: В. Крчмар, Позоришна уметност, у: С. Радуловић и И. Живанчевић Секеруш (ред.), *Тумачења књижевних дела и методика наставе*, Нови Сад: Филозофски факултет, 471–485.

Миочиновић 1981: М. Миочиновић, Предговор, у: Ј. Христић (ред.), *Модерна теорија драме*, Београд: Нолит, 9–43.

Миочиновић 1993: М. Миочиновић, Европско позориште од натурализма до надреализма, у: З. Колунџија (ред.), *Сурово позориште*, Нови Сад: Прометеј, 5–109.

Пекић 2009: Б. Пекић, *Цинцари или Корестоденција*, Београд: Удружење драмских писаца Србије.

Стојановић 2009: С. Стојановић, *Велики дан*, Београд: Удружење драмских писаца Србије.

THE GREAT DAY BY SLOBODAN STOJANOVIC

Summary

The paper discusses the mechanism for generating humor, grotesque, tragedy and paradox in Slobodan Stojanović's drama, *The Great Day*. The aim of the paper is to illustrate the fundamental issues with which societies are encountered during the complex processes of socio-political and cultural communication. The light is cast on the phenomenon of cultural identification which arises from the existence of common, multinational cultural matrix and its reproductions of the archetypal homologous situations and patterns that are known to the Serbs and Bulgarians. It is precisely these homologous situations and types that enable mutual recognition of peoples in the realms of what is considered to be essentially and quintessentially human, and which is ingrained in human beings by means of tradition and culture. Furthermore, this recognition enables mutual spiritual bonding among people, which doesn't result in the fundamental overcoming of the obstacles societies may come across. This analysis uses analytical approach for the interpretation of Slobodan Stojanović's drama, *The Great Day*.

Key words: grotesque, humor, absurdity, war, man, traditional culture

Maja Savić

6 Ту бесмисленост изразио је поручник Андрија Гавриловић резигнирајући ратно стање у којем се српски и бугарски војници налазе: „[...] У истој, заједничкој гробници, ми и они. Сви под истом хумком, помешаних костију, без крста... Као Аца Нос и онај њихов луди капетан. На туђој, ничијој земљи. И сами ничији...” (Стојановић 2009: 161).

Кристина Кнежевић¹

Београд

ЖАНРОВСКО ОДРЕЂЕЊЕ ДРАМЕ СВЕТИ ГЕОРГИЈЕ УБИВА АЖДАХУ ДУШАНА КОВАЧЕВИЋА

У овом раду бавили смо се жанровским одређењем драме Душана Ковачевића *Свети Георгије убива аждаху*. Разложили смо драмску радњу на две линије, тумачени су мотиви и стилски поступци. Анализирали смо садржај драме, јунаке, језичка и невербална средства уметничког поступка. Доказали смо да су сви елементи драмске радње узрочно-последично повезани. Током анализе, суочили смо се с тешкоћом да одређеном жанру дамо предност у односу на други. Користећи аналитички метод и поређења дошли смо до жанровског одређења драме.

Кључне речи: драма, роман, трагедија, комично, традиција

Одлучивши се да Ковачевићеву драму *Свети Георгије убива аждаху* подвргнемо књижевнотеоријском истраживању, рашчлањивању драмске радње, упоређивању мотива и тражењу онога што се назива *differentia specifica* дела, унапред знамо да смо се латили сложеног задатка. У овој драми све је у међусобној вези: прошлост са садашњошћу, појединачно са општим, комично са трагичним. Наш је задатак да докажемо да те везе међу тим разнородним појмовима постоје и да покажемо да се све у драми појављује са одређеним разлогом и значењем. Пре самог драмског текста Ковачевић је цитирао одломак из Андрићевих *Знакова и поред иуша*². Андрићевим речима формиран је значењски слој драме који ће свакој сцени давати тежину. Цитатом је описана судбина јунака. Јунаци драме носе судбински удес по наслеђу, јер су потомци напаћеног народа, који се не буни против неправде и несреће.

Драма обухвата краткотрајан, али за историју Србије значајан период: време непосредно после Балканских ратова, период пред Први светски рат, Церску битку, дакле, сам почетак рата. Радња се одиграва у пограничном делу Србије, поред границе с анексираном Босном и Херцеговином. Јунаци нису историјске личности, њихове судбине нису пресудне у историјско-политичком смислу за Србију.

Ипак, предметни слој није штур, јер главни догађаји долазе из позадине. Једна, од две могуће линије драмске радње, односи се на љубавну причу са несрећним крајем. Љубавна веза између Катарине Џандарове и Гаврила Вуковића се прекида онда када Гаврило одлази у рат. Гаврило се из Балканског рата враћа као ратни инвалид. Носи велике последице, губи животну виталност, разочарава се и жени мештанком коју не воли. Катарина Џандарова се удаје за жандара Ђорђа. Удајом

¹ thegardenoframa@gmail.com

² „Сувише је овај народ пагио од нереда, насиља и неправде, и сувише навикао да их подноси са подмуклим роптањем или да се буни против њих, већ према временима и околностима. Између зловарних, осветничких мисли и повремених побуна пролази им горак и пуст век. За све друго су неосетљиви и неприступни. Понекад се човек пита да није дух већине балканских народа заувек затрован и да, можда, никад више неће ни моћи ништа до једно: да трпи насиље или да га чини.”

се приближава Гаврилу, јер Ђорђе и Гаврило живе у истом селу. Веза се наста-вља у тајности. Ђорђе одлази у рат, знајући да Катарина носи Гаврилово дете.

Друга драмска линија је епске природе. Говори о почетку Првог светског рата, о атентату на аустроугарског престолонаследника, о Церској бици. Најје-зивији моменат у драми је казнена мобилизација и постављање богаља у прве борбене редове на Церу. Тамо долази до трагичног исхода: на приватном плану обрачунавају се ривали. Грубљи приказ говори о нејуначком подвигу: како се двојица јунака, припадника истог колектива, сукобљава се на фронту због жене. Из универзалног аспекта посматрано, догађа се трагедија једног народа, јер се –припадници једног колектива међусобно убијају у време када се у име вишег циља заборавља на приватно биће. Све се ово одвија за време Церске битке, у првој савезничкој победи, што садржају драме даје изразиту тескобу и тежину. Гаврило се придрује војсци својевољно, како би на Церском фронту нашао при-лику да се обрачуна с Ђорђем. Ђорђа је убио Гаврило, а Гаврила поручник Тасић.

Формални план драме приказује жанровску специфичност. Драма се састоји се из два дела и тринаест поглавља. Сажетим сижеом представљен је епски широк спектар радње у краткорочном периоду. Нема чиновна и сцена. Дидаскалије су оп-ширне и садржајне. У њима се налазе информације које би у роману могао има-ти свезнајући приповедач. Психолошки профил јунака је разубен. Они нису само носиоци спољашњих догађања и збивања, већ имају богат унутрашњи живот. Из дидаскалија добијамо информације о њиховим реакцијама. Такође, унутра-шњи живот, несвесни импулси, намере јунака читаоцу су саопштене управо кроз дидаскалије. Психолошки план наткриљује месну и временску компонен-ту. Растрнути између страсти и темперамента, с једне стране, и могућности да реализују вољни моменат свог бића, с друге стране, поступци јунака често изне-веравају читаочева очекивања. Дидаскалије имплицитно спроводе читаоце у ду-бину, у дубоко разматрање проблема и сукоба.

Сплет међусобних односа (сви јунаци), љубавни троугао (Ђорђе – Катари-на – Гаврило), трагична судбина јунакиње о којој се говори, а која се не појављује пред нама (Гаврилова жена), сукоб двојице јунака због љубави према истој жени (Гаврило – Ђорђе), динамичан ток догађаја, однос јунака према свету, разуђе-ност унутрашњег света јунака, дијалози, стилски поступци, преписка у писмима и мотив музике (посредни носилац трагичне компоненте дела) дају велики про-стор драмској радњи. У писмима се саопштавају важне информације, које слу-же као покретачки мотиви у драмској радњи. Обавештавају нас о ономе што из дијалога и радње не бисмо сазнали. Писма се достављају кришом, или се њихов аутор не зна. Ђорђе је за време службовања сачувао велики број потказивачких писама, што иде у прилог карактеризацији једног народа. Писмо доказује да су чак и мобилисани богаљи разједињени (Ђорђе баца пред богаље писмо у којем пише да му се богаљ уселио у кућу и заузео његово место у кући и крај жене).

Неприказани садржај, који читалац спознаје или претпоставља, повезујући приказане појмове, проширује свест читаоца ка прошлости, где се налазе чиње-нице које објашњавају поступке јунака или њихова осећања. Ковачевићево дело је хомогена и компактна целина, али би се с лакоћом могло трансформисати у обимну фикционалну творевину - роман. Обимност потиче од тога што ситу-ације нису одређене само оним што се приказује, већ оним што се догађа незави-сно од приказаног.

Већ је поменуто да се драмска радња се углавном одвија у позадини, не у приказивачком слоју. У љубавној причи проналазимо карактеристике сентимен-

талног романа и љубавног романа: Гаврило и Катарина се тајно састају, њихова осећања заслепљују разум и етику друштва. Катарина је удата за жандара Ђорђа, а Гаврило је ожењен женоу коју читалац не види. Приказан је емотивни живот јунака из народа, једноставних људи.

Кријумчарење преко Дрине, трговина, неизвесни и опасни преласци преко Дрине ноћу, страховање од могућих заседа, пуцњава подсећају на сиже криминалног романа. Сцена у којој младићи (Гаврило, Миле, Жоја) прелазе Дрину, не знајући да се због атентата будно мотри на Дрину, је веома узбудљива. Звучни ефекти појачавају тензију: хук ноћне птице нестаје у повицима, наређењима и пуцњивима. Коришћењем аориста и презента, сажетим реченицама постиже се учинак хаотичне и опасне акције. Информације се нижу једна за другом, сажето и таксативно, тако да имамо утисак и о временском трајању акције, што је најпрецизније приказано у дидаскалијама. У језгру криминалног романа могли би се препознати и обриси пустиловног романа.

Време одигравања радње, антиратна порука, послератне и предратне прилике, Балкански рат, последице непрекидног ратовања по друштво и појединца, бројне иторијске личности које се помињу, Церска битка су мотиви могућег ратног (антиратног) романа. Због мелодрамске нити и мноштва разноврсних догађаја (љубавних, акционих, тајанствених, јака психолошка нит) можемо претпоставити да би драма могла добити облик трилер романа. Светлосни елементи, мрак као позадина догађаја, темпо догађаја и звуци су само део мултимедијалног плана драме.

Састанци и растанци двоје љубавника у основи су патетични. Смењују се изливи мржње, љубави и страсти. Љубав између младића и девојке који припадају различитим социјалним групама може се сматрати својством социјалне мелодраме. Катарина Цандарова је кћи трговца који је велико богатство стекао тргујући војничким чизмама. Катаринина тетка у Шапцу непомирљиво раздваја два друштвена слоја – грађански, који је тек у зачетку, и сеоски, којег се гнуша. Гаврило поносно одбија да му Катаринин отац, после рата, обезбеди посао у граду. Катаринин отац поклања српској војсци двеста пари чизама, у чему Катарина види изразити патриотизам, а Гаврило цинизам, ратно профитерство. Можда је разлика у социјалној припадности утицала на Гаврила да се после рата не врати Катарини. Гаврило говори о господском луксузу с препознатљивом нетрпељивошћу. Каже да човек са села не уме да живи удобно и квалитетно како то чине људи у граду. Иако је дата свега у неколико назнака, друштвена разлика између јунака даје посебан колорит драми. Рурални амбијент распојасава оно што тек стварајућа грађанска култура цензурише и о чему се ћути. Важе различити критеријуми вредности у тим срединама. Живот у руралној средини ослобађа нагоне и отворено говори о њима, док их углађена градска средина сабија и потискује или их прећуткује. Катарина и њена тетка су једине јунакиње у драми. На основу њихових карактеристика могуће је упоредити фигуру жене у граду и у селу. Жена у граду, у то време, могла је бити самостална и еманципована. Имала је могућност да узгради личност и да ужива у љубави. Бирала је сапутника према критеријумима које је сама постављала. Жена на селу није имала могућност да ужива у ушущканости дома, њу су у младожењин дом „доводили”. Катаринина хаљина је бела, њене чарапе су беле и хеклане. То је све што знамо о њеној одећи. У нашој народној традицији реализује се и онај слој симболике беле боје, који је окренут ка мотиву смрти, ка наговештавању несреће. Метафора беле хаљи-

не може се симболички везати за смрт младог мушкарца, јер магијска димензија беле боје призива несрећу.

У сцени када се даје почаст починулом Алекси видимо обресе сеоског ентеријера. Простор је оскудно и неукусно уређен. Катаринина лепота и раскошна бела чипка на њеној хаљини не припадају сиромашном сеоском амбијенту. Контраст између сеоског и градског живота види се и у сцени у којој Ђорђе, Катарица и њена тетка седе за столом прекривеним белим хекланим столњаком, уз послужење од ушећерених шљива, такође долази до сучељавања несродних појава. Ђорђево сељачко одело одудара од углађености градске куће. Разједињеност влада у свим друштвеним групацијама. Обогаљени живаљ није јединствен у несрећи. „Ратни шкартови” захтевају привилегију у односу на оне који су се родили као богаљи. Такође, ни српски војници нису једниствени у несрећи. Тема подмићивања и улагивања властима, ради олакшаног обављања недозвољених послова, расветљава однос друштва и власти. Тумачењем социјалних мотива, закључујемо да се у деловима драмске радње препознају елементи социјалне мелодраме, а тема односа власти и наорда упућује ка политичкој драми.

Комично и смех пружили су окосницу драме око које се нижу разноврсни мотиви, стилска средства и вешти уметнички поступци. Комично се трансформише у трагично, или се те две категорије укрштају. У суровој опозицији и сродности та два појма настаје уметнички квалитет дела.

Унеколико безазлен смех изазивају досетке и песме које јунаци певају. У песми се не пева и страху, песма бодри и подстиче. У песми се смеје на безазлен начин, чак и када је егзистенција на ивици, у кризном моменту. У њој се све излаже подсмеху и само песмом се може смејати ономе што изазива сузе. Музиком се карактеришу јунаци, њом се, као невербалним средством, употпуњава приказ. Пева се у свакој ситуацији. Рајко Певац пева серенаде туђим женама. Јунаци се надмећу песмом, њом се међусобно надговарају, исказују себемоције или се подругују једни другима. Пијани младићи (Мићан, Баћан, Дане) певају патриотске песме. На улицама Шапца чују се песме које подижу борбени морал. Песеме које се чују настале су у народу, њима је опевано оно о чему се јавно не говори (деца у Шапцу певају Ђорђу о прељуби која се дешава у његовој кући). Песма је карактеристика мелодраме, али песме које певају јунаци ове драме имају сугестивну моћ. Устремљују се на осећања јунака.

Категорија комичног се јавља у облицима који читаоца наводе на дубоко размишљање. Не пружа се могућност читаоцима да се растерећеног срца насмеју, јер комично указује на тескогу и апсурд. Несклад међу елементима је свеприсутан, нарочито у психолошком аспекту.

Уочавамо да је портретизација важан поступак како у карактеризацији, тако и у одговарању на питање жанровске одређености драме. Већина јунака је специфична по наглашеној дисхармонији тела. Духовно осакаћење и духовно сиромаштво објективизирани су корз трагичан приказ обогалоног народа, Колективна слика обогалоног живља Брестовца јесте симболична, гротескно - апсурдна слика. Они се свакодневно окупљају испред кафане „Код (Ка) Миле”. Апсурдна и трагична стварност сликовито је приказана кроз њихове екстравагантне баханалије. Њихова прилика изазива језу и непријатност, јер је у служби комплексне и рогобатне слике човекове унутрашњости. Да гротеска и карикатура заобилазе сферу безазленог смеха и да уливају страх, да су у служби приказивања сурове егзистенције, говори слика мачванских богаља на путу ка церском бојишту.

Апсурд је свеприсутан, вредности су изокренуте, због тога је здрави војницима у драми дозвољено да планирају дезертерство, да се од себе самих и од стране сународника осећају угроженима. Доживљавају страх јер виде опасност у обогаћеним саборцима. У моменту када се решава судбоносно питање за Србију војници отказују послушност због прељуба које се догађају у селу. Кључно питање егзистенције једног народа решава се мотивом мелодрамске фабуле. Управо ту је оштрица ироније најубојитија. Тек понегде, подругивање у облику ироније можемо доживети као вербалну досетку, као духовито језичко надметања два јунака.

Критика друштва у начелу даје добру подлогу за уметничко обликовање ироније и сарказма. Смехом се критикује друштво и поремећена равнотежа у њему. Тако је питање једнакости међу припадницима колектива постављено из сложене перспективе трагичног, ироничног, апсурдног и гротескног. Доктор Константин не припада брестовачком колективу. Осуђује непросвећеност српског народа, приписује му ту особину као основну. Критикује на који се начин доживљава историја у Србији. Улогу лекара код Срба, према његовим речима, преузели су бербери, гатари врачари. Непросвећеност, по његовом суду, није ништа гора од рата: када непријатељи не окрваве народ, народ то сам учини, лечећи се сам. Износи податак да је први српски лекар био кафеџија, који је у Карађорђевој Србији био постављен за шефа цивилног и војног санитета.

Онда када се јунацима приписују особине које би могле бити безазлено комичне, њихови поступци стављају се у оквир бесмисленог. Јунак, који носи име Учитељ, удаљава се од озбиљности просветитељског мисионарства. Хиперболизирањем уживљености Учитеља у сопственој улози постиже се комичан ефекат. Он пише родољубиве песме, уздиже морал и понос Срба. Пише нову азбуку, коју његови ђаци уче напамет. Карикирају се и особине других јунака, када неумереност бива доведена до тога да смешно представља пут ка трагичном.

Говор јунака је још једно од средстава којима се приказује дух колектива. У њиховим дијалозима можемо уочити кратке књижевне форме. Јунаци се надговарају, а победник у надметању је онај који надговара шаљивом причом или анегдотом (Речи Војино приповедање о томе како је због гојазности могао изгубити главу). Тројица момака, Микан, Баћа и Дане, доносе мало освежења у суморну свакодневицу Брестовца. Сцене у којима се они појављују праћене су смехом, песмом, испијањем пића из чутурице. Микан се не боји рата, колико стрепи да се Рајко Певац не домогне његове жене. Изокретање вредносних критеријума несумњиво указује на бесмисленост ситуације и безизлазност.

Наслови поглавља су метафоричне стилске фигуре. Њихова алузивност је веома оштра. Усмеравају читаочеве асоцијације ка ироничном и сатиричном значењу, али и ка могућој романескној ширини драмске радње. Тичу се одређених друштвених догађаја, политичких догађаја и одређених личности.

Бројни догађаји се одвијају за време мрака, уз пригушену светлост светиљки. Љубавници се састају ноћу (на почетку драме говори се о њиховом састанку пред зору). Договори, препирке и свађе дешавају се испред кафане, најчешће ноћу. Шверцовање робе преко Дрине одвија се искључиво по мраку. По завршетку Церске битке тело једног од главних јунака носе ноћу, када се не види. Мрак се у овој драми на може тумачити искључиво као појава која смењује обданицу, већ и метафорично – као тама која се надвија над Брестовцем и целом Србијом. Ване Сироче и старац Алекса воде симболичан дијалог о мраку: Србија живи у мраку, док у Бечу, Паризу, Лондону, Солуну, Москви и Загорску људи

ноћу виде као и по дану, јер су осветељени. Алекса је оличење мудрости и не види спасење за свој народ. Његов народ је навикао да живи у мраку и светлост по ноћи му не би помогла.

Смрт најстаријег јунака, Алексе, изгледа као спасење од наступајућег живота, односно, од онога што остаје и настаје у Србији. Животна мудрост одлази са њим, а остаје поредак, накарадан и посрнуо на свом путу. У драми опстаје оно што је, са становишта традиције, ишчашено и нездраво. Они који су преживели завиде ономе који се упокојио, јер се лишио наступајућих мука. И смрт је боља од онога што предстоји. У овој драми пропада све, наступа свеукупно ништавило. Нико од јунака неће бити поштеђен. Неке од судбина решавају се пред очима читалаца, а судбина осталих ликова може се претпоставити. Неслога и патолошка позадина међуљудских односа не сугеришу позитиван исход, већ трагичност на општем плану. Број обогалењеног становништва је велики, а описани колектив је јако мали. Чак и они који нису обогалењени нису срећни. Нестанком најстаријег члана колектива нестало је све што је било здраво и што је носило колективни дух. Новом поретку су постављени трули темељи. Уколико здрава породица чини здраво друштво, потврдићемо да су јунаци драме представници необичног и несрећног нараштаја. Нема здравог и традиционалног зачећа, нема традиционалног рођења. Трагично се испољава у пуном облику и снази свакој породици о којој је реч у драми. Смрћу новорођенчета, гаси се лоза једне породице. Не зна се ни да ли ће потомство из ванбрачне везе носити презиме свог биолошког оца. То питање ће остати отворено до самог рођења, када ће мајка самостално одлучити чије ће презиме потомство носити.

Димензију трагичног носи сваки јунак. Алекса, најстарији члан колектива, умире и његовим нестанком нестаје могућност да опстане патријархални колективни дух. Алекса умире, знајући да је оно за шта се он борио доживело крах. Ђорђе Џандар је у сукобу са средином због поштења, племенитости и прожртвованости. Његови идеали и морална начела се супротстављају стварности. Због тога је оклеветан и одбачен. Начин на који Ђорђе умире потврђује трагизам његовог бића. Кроз трагичку иронију решава се мелодрамски заплетрагичка: најбољи војник у гарнизону гине на царском бојном пољу од стране богаља, љубавника своје жене.

Трагичност Гавриловог живота оличена је у начину његовог живота, у његовој унутрашњости, карактеру. Кроз цело младихство ратује. Последице ратничког живота засењују његово приватно биће. Изгубивши руку у рату, постаје хендикепиран не само телесно, већ и емотивно. Његова лоза се неће наставити под окриљем породице. Душевни немир и разочарање које је понео из Балканског рата, подризани су и предратним околностима и девијантним љубавничким животом. Немир се трансформисао у зло, те је он, као плодно тле да изнедри трагедију, убио Ђорђа.

Сцена у којој поручник Тасић, док му крв пробија завоје на глави, погнуте главе, прозива убицу свог војника, сажима све жанрове и везује се за Андрићеве речи на почетку драме. Тасић убија Гаврила и обраћа се војницима:

„Има ли још неко ко је дошао својом вољом, ко није доведен, да ми убија људе? Има ли још неко ко је решио да отаџбински рат претвори у прљави обрачун? Има ли још неко ко не зна да је ово свето место, ко не зна да постоји нешто веће од сопствене коже и сопствених гаћа? Ви постојите због ове земље, а не земља због вас! Данас се одлучује судбина царске битке – хоћу да знам с ким гинем!” (Ковачевић 1994: 68)

Поручник Тасић изговара свега неколико реченица. Његова улога је морализаторска, критичка. Он је носилац особина које су из брестовачког колектива Алексином и Ђорђевог смрћу нестале. Његове речи су прекор обогаљеном и телесно здравом становништву, огрезлом у злим мислима. Пред гранатирање и волшебног призора Светог Георгија, заувек затрован и неосетљив народ ни за шта друго до за злокварне мисли и зло, морао је бити опоменут. Опомену им није могао дати Алекса, старац који изгара у мукама због злобе и преваре које види, већ је морао да се појави нови јунак, носилац здравог резона и припадник млађег нараштаја.

Катарина је интелигентна и самосвесна жена, са завидним образовањем за предратно доба. Спремна је да се носи са осудама околине. Не припада социјалном сталежу осталих јунака. Друштвена заједница је одбацује, али она дрчно и смело брани своју вољу и интересе.

У нашој традицији Свети Георгије се поштује као заштитник војника. У драми се помиње три пута. Јавља се као колективна представа у кризном моменту, када спасава српске војнике. Чин спасења је веома симболичан: Свети Георгије се појављује, јер растројеним и несложним војницима само божанска сила могла помоћи:

„Загрме прва граната, за њом друга, трећа... Све док се страховите експлозије не претворише у једну, без краја и предаха. Светлост челика претвори августовско свитање у заслепљујућ дан.

Аустроугарска тешка артиљерија засипа положаје српске војске, решена, пред пораз и бежање да уништи све живо.

А онда се, као у причама из прошлих ратова, кроз облак барута, дима и земље, на трен, као светлост, указа Свети Георгије на белом коњу, са златним копљем у руци. Како се појави, тако, као блесак, нестаде

Кроз паклену јеку зачу се наређење поручника Тасића, као крик.” (Ковачевић 1994: 68)

Икона светог Георгија је поред упокојеног Алексе, онога који оличава традиционалност и колективну свест. Свети Георгије је оно у шта јунаци дубоко верују, њихова нада да ће им донети спасење.

На челу казнено мобилисане колоне обогаљених, јунаци носеће икону Светог Георгија у рукама. У кризном моменту, као чудо, појављује се светлост с неба, прилика светог Георгија. У темељу такве, од небеског чуда победе српских војника, јесте трагизам широких размера: проклетство једног народа да вазда ратује и живи у неслози. По причама из наше народне традиције војска се понекад спасавала посредством чуда, појављивањем неке личности из митологије или легенде, која би пресудила победу у корист српских војника.

По аналогiji са нашом народном књижевношћу, појам аждахе метафорично може означавати и Аустроугарско царство. Народни певач је сликом аждахе или змије представљао турску војску.

Јунаци драме су аждајом називали и Катарину. Патријархална заједница је херметична и не прихвата везу која ствара несрећу. Одатле упоређивање Катарине са аждајом.

Ова драма представља исечак из живота Србије непосредно после Балканских ратова, а пред Први светски рат. Уколико се помињу личности које су обележиле историју тог времена (Никола Пашић, аустроугарски престочонаследник, Оскар Поћорек, Гаврило Принцип), оне немају удела у драмској фабули. Упркос историјским чињеницама (убиство Франца Фердинада, Церска битка, Први

светски рат, историјске личности), ову драму не можемо сврстати у ред историјских драма. Историја поткрепљује различите аспекте драме, нарочито сферу ироничног и трагичног. Кроз патетичну и помпезну Учитељеву „проповед” депатетизује се идеја о славној српској прошлости. Његове идеје и страст с којом говори и српској историји нису у сагласности с истином. Учитељ чита „Словенски гласник” и говори аутентичним изразом. Учитељ би био носилац безазленог смеха, да тема о којој говори није суморна. Погледајмо како „Службени гласник” пише о убиству престолонаследника и Учитељеву реплику на текст:

„А Оскар Поћорек посебно сатире социјалисте, као први заступник хабзбурговске идеје о пангерманској улози Аустрије. Срби се из Босне селе годинама, беже, напуштају огњишта и гробља – пред ким? Питам ја вас: пред ким? Сад ћу вам прочитати пред ким, шта пише Словенски гласник. Чућете кога су убили наши соколови: „Кад буде ступио на пресото, аустроугарског надвојводу и престолонаследника чека следећа титула: цар Аустрије, краљ Угарске, краљ Чешке, Далмације, Хрватске, Словеније, Галиције, Лодомерије, Раме, Босне и Херцеговине – где је данас и крунисан – моја примедба – краљ Куманије, Илирије, Јерусалима, војвода Дубровника и Задра, господар Котора...” и још стотину титула... А какав би био несуђени господар свих ових народа најбоље говори уредан, тачан попис његовог педантног секретара: „Велика страст му је лов. До овог пролећа убио је 500. 000 дивљачи. Само за једног лова у Чешкој убио је 2. 140 комада ситне дивљачи. У Блумбаху је за један сат устрелио 53 јарца. Током досадашњих ловова убио је преко 6.000 јелена...” Ето, па да није ништа друго учинио, требало би га убити због оволиког помора недужних животиња.” (Ковачевић 1994: 26)

После анализирања драмске радње, текстуалног и сценског плана, могамо нагласити да драма *Свети Георгије убива аждаху* захтева исцрпнију анализу. Драма смо приступили из угла који би нам омогућио да дођемо до коначног одговора на питање жанровског одређења. Према мотивима којих смо се држали, набројали смо много књижевних жанрова, чији се елементи могу уочити у Ковачевићевој драми. Читајући наведени цитат пре текста драме, очекивали смо да ће сваки мотив бити продубљен мрачном и тешком судбином балканског народа. Паралелно с епском темом и антиратном идејом, анализирали смо и мелодрамски садржај. Ратна, љубавна и социјално-политичка прича повезане су трагичношћу. Невербални знаци, драматичне ситуације, тензија у атмосфери драмске радње обликовани су у смеру који нас упућује ка категорији трагичног. Трагична је егзистенција јунака, трагичан је смех, комично постаје трагично. Вођени овим сазнањима, уз могућност да нисмо довољно прецизни, одредимо ово дело као трагедију и потврдити давно искуство да велика дела измичу систематизацији и класификацији.

Литература

- Селенић (ур) 1987: С. Селенић, Слободан, *Анџологија савремене српске драме*, Београд: СКЗ.
- Ковачевић 1994: Д. Ковачевић, *Свети Георгије убива аждаху у Одабране драме II*, Београд: Време књиге.
- Ковачевић 2001: И. Ковачевић, *Семиологија мита и ритуала I, Традиција*, Београд: Српски генаолошки центар.

GENRE DEFINITIONS DRAMA *ST. GEORGE SLAYS THE DRAGON*

Summary

In this paper we will analyze the problem of genre of the Dusan Kovacevic's play *St. George Slays the Dragon* (serb. *Свети Георгије убија аждаху*). We decomposed the plot in two lines and explained it's elements and style. We analyzed story, characters, language and nonverbal elements of play. We demonstrated that all of those elements of story stand in causal connection with each other. During the analyze, we found difficulties to give precedence to one genre. We used analytic and comparison methods in analysis which conclude in definition of genres of this play.

Keywords: drama, novel, tragedy, comic, tradition

Kristina Knežević



Наташа Делач¹

Београд

САВРЕМЕНА СРПСКА ДРАМА – ДЕКОНСТРУКЦИЈА НАРАЦИЈЕ У СЛУЖБИ УКАЗИВАЊА НА СИМПТОМЕ ДРУШТВЕНЕ СТВАРНОСТИ

Циљ овог рада је да анализом примера из савремене српске драме укаже на узрочно-последични однос између драмског наратива и претпостављене андроцентричне стварности. Идентификацијом и анализом појава као што су фрагментарност, репетиција, декомпозиција, нелинеарност, монтажа, рад настоји да укаже како деконструкција наратије (у смислу непостојања наратива класичног драмског текста) учествује у драмском транспоновању симптома савременог друштва. Говорећи о одсуству традиционалне наратије, увиђамо функције овог новог наратива (иако окрњеног, мозаичног, колажног, непотпуног). Идеја рада је да се анализом механизма и појава регистрованих у драми *Поморанцина кора*, савремене српске списатељице Маје Пелевић, пружи кључни одговор на питање: Која нам сазнања од есенцијалног значаја за друштвену стварност открива један фикционални свет?

Кључне речи: наратив, „Поморанцина кора”, постдрамско, андроцентризам

Увод

Како бисмо уопште започели причу о деконструкцији драмског наратива, неопходно је најпре дефинисати и објаснити значење наратива и одредити његову улогу.

У погледу на семантички ниво неког наративног садржаја, није довољно истражити искључиво елементе који чине фабулу, већ је од суштинског значаја обухватити и начин на који се приповеда.

„Контраст између миметичког и дијегетичког који се може изразити формулом као што је: информација + посредник = контраст, која подразумева обрнут однос између количине информација и присутности посредника, мимезис се дефинише максимумом информација и минимумом присуства посредника, а дијегезис се заснива на супротном односу.” (Женет 1980: 166). То би значило да једнаку функцију у разумевању наративног текста поред садржаја, има и начин приповедања. Женет је ову идеју утемељио у својој теорији наратива, сматрајући да је наративно приповедање производ узајамног деловања форме и садржаја, те је издвојио глас, време и начин као елементе који конституишу наратив.

Појам деконструкције почива на идеји о поновном везивању, проналажењу нових веза на основу разлике. Зато она не тежи да открије идентитет или значење, већ да успостави одређену дисјункцију. Насупрот логоцентризму и метафизици, налази се деконструкција и њене основне карактеристике – плурализам и полифоничност. Идеја деконструкције наратије није да рашчлани постојећи текстуални предложак, већ да истакне механизам који ће недвосмислено указа-

¹ natasadelac@yahoo.com

ти да је текст *a priori* рашчлањена творевина (Хилис 1976: 34). Међу појавама које имплицирају да је реч о деконструкцији наратије налазе се: дигресија и ретардација, фрагментарност, репетиција, монтажа, нелинеарност, декомпозиција, колаж, интерполација, а функција ових елемената је да релативизују постојећи, догматски модел драме.

Поморанџина кора представља актуелни, драматуршки инвентиван текст који се по великом броју својих детерминанти може сврстати у постдрамско. „Придјев ‚постдрамско‘ означава казалиште које осјећа понуканим дјеловати с оне стране драме, у времену ‚послије‘ важења парадигме драме у казалишту. Не мисли се на апстрактну негацију, пуко игнорирање традиције драме. Послије драме значи да она даље живи као – ма колико ослабљена, потрошена – структура ‚нормалног‘ казалишта: као очекивање великих дијелова његове публике, као основа многих од његових начина приказивања, као норма његове драматургије која функционира квази аутоматски.” (Леман 2004: 22). Неки од поступака укључени у естетику постдрамског су мешање медијалности у позоришну праксу, стилска хетерогеност, фрагментација наратије, хипернатурализам и, изнад свега, појава у којој сцена престаје да буде у функцији драме. Ове одлике иницирају низ питања која настоје да потакну узрочно-последичне везе између начина на који је написана ова драма и уметничке идеје коју покушава да пренесе.

Деконструкција наратије. *Поморанџина кора*, Маја Пелевић

Рецентна драма савремене српске списатељице Маје Пелевић преиспитује статус човека у савременим цивилизацијским околностима. Посебна пажња посвећује се преиспитивању позиције и улоге жене у савременом друштву, а посредством наративног принципа који је заснован на разнородним драмским онеобичавањима, проблематизује се идеја о жени као о „другом” полу, као о „природи насупрот културе” и коначно, женском идентитету изграђеном на низу инфилтрираних родних стереотипа. Још једна напомена коју је издвојила ауторка гласи да: „Поморанџина кора свакако није феминистичка драма. Она говори о женској еманципацији али, уједно покушава да укаже и на негативне аспекте код жена које се добровољно уклапају у шаблоне које им друштво намеће.” (Пелевић 2012)². Ипак, неоспорно је да и поред назнаке да није реч о феминистичком комаду, ова драма отвара низ дилема које се тичу статуса жене у данашњем друштву, као и низ питања која се односе на родну равноправност и правила постојећег андроцентричног друштвеног поретка.

На самом почетку неопходно је нагласити како се не може говорити о апсолутној деконструкцији наратије, јер је поменути драмски текст ипак носилац јединственог смисла, који открива значење оваквог наратива, али оно што овај рад настоји да истражи односи се на могућа тумачења низа регистрованих значења.

Испод наслова драме налази се инструкција ауторке која гласи „Верзија 1.” (Пелевић, 2005)³. Овакав приступ има функцију да нагласи да није реч ни о каквој реалистичној творевини или подражавању стварности (иако смо од почетка свесни да је реч о драмском предлошку), већ да је у питању фиктивни свет који је осмислила ауторка. Коментари ауторке представљају екстерне елементе чија

2 http://www.port.rs/pomorandzina_kora/pls/th/theatre.directing?i_direct_id=6000055

3 Ова појава је регистрована у е-издању драме на званичној страници <http://nova-drama.org.rs/otvorena-arhiva>, док у штампаној верзији не постоји овакав податак.

је улога да дистанцирају рецепијента од илузије фиктивног света и укажу на сам поступак креирања драме. Овако укомпоновани екстерни елементи, чак и поред своје физичке (формалне) имплементације унутар драмског текста, заправо утичу на ретардацију и „ометање” драмске радње (фиктивног микросвета).

Слично је и са листом поглавља, па се каталожки побројани наслови од 1 до 22 више чине као *self-help* приручници популарних женских часописа, него као садржај који претходи драмском тексту. Ово је такође пример како екстерни елемент (садржај) постаје интегрисан у интерну димензију драме. На списку се налазе обавезни кораци неопходни за задовољство сваке модерне жене: „1. Желим хоћу могу; 2. Лепа дама стоји сама; 3. Десет корака до савршеног споја; 4. Ослободите се поморанчине коре; (...) (Пелевић 2006: 228) Овакав садржај поред тога што служи и као увод у драму, има функцију дигресије која се може наћи готово у сваком сегменту драмског текста, а може се тумачити и као самосталан есеј о улози жене у друштву.

Прва сцена⁴ представља унутрашњи монолог главне јунакиње, универзалног имена Она, који је написан попут насумице набацаних осећања која почивају на контрадикторности. Свака тврдња да воли себе бива поништена сопственом изјавом да лаже (Пелевић 2006: 229). Овде можемо уочити да је једна од наративних техника – ток свести који се одликује ређањем слободних асоцијација и мисли, изостанком хронолошког и логичког следа, доминацијом тренутка и емоције. Као један од стилских поступака регистрован у овом унутрашњем монологу је игра речима где се инверзијом потпуно мења контекст претходно формиране мисли. Поменутом унутрашњем монологу следи део за који се на први поглед не може установити да ли је саставни елемент говора главне јунакиње, коментар ауторке или самостални текст унутар драме. Наиме, издвојен текст функционише као својеврсни манифест посвећен времену деструкције и рециклаже. У издвојеном пасусу, посебно је значајан део „*copy paste*”, који с једне стране функционише као интердискурзивни елемент, а с друге стране, дословно одговара идеји о критичком погледу на еру мултипликације и искривљених етичких модуса.

Дидаскалије су писане у управном говору, ауторка се директно обраћа јунакињи и на тај начин јој даје упустава где се налази („у клубу”), како се осећа („не осећаш ништа.”), како се понаша („мислиш да не осећаш ништа, а знојиш се.”) (Пелевић 2006: 230)⁵. Истовремено са главном јунакињом (интерни ниво драмске комуникације) и публика спознаје правац у којем се драмска радња одвија (екстерни ниво драмске комуникације). Поигравањем са границом између спољњег и унутрашњег нивоа драмске комуникације, с једне стране се наглашава да је у питању фикционални свет и да је воља лика заправо воља ауторке, а с друге стране истиче се веза између тог фикционалног света драме и реалног света који постоји изван уметничког дела.

Овако написане дидаскалије стварају утисак како ауторка управља (маневрише, манипулише) својим јунацима (што је смислено, с обзиром да су јунаци творевина аутора), али с друге стране, занемарујући ову подразумевану чињеницу, дидаскалије су написане тако да се чини како ликови чак ни у том фикционалном свету немају, условно говорећи, самосталну вољу, већ су окренути инструкцијама других. Такав поступак доводи до деконструкције драмског лика,

4 У драми није наведено да су питању сцене, међутим у даљем раду користићемо се овим термином како бисмо назначили сегменте одвојене насловима

5 Ово је један од примера, али је уочено правило писања оваквих дидаскалија

јер наглашавањем да није „ништа како лик жели, већ како ауторка хоће”, истиче се идеја о томе да је лик само продукт пишчеве маште, те се у први план ставља илузионост фикционалног света. Пример у којем дидаскалија гласи: „Не знаш о чему се ради. Климаш главом.” (Пелевић 2006: 230) је поновљена три пута (поступак умножавања) и ствара утисак како јунакиња механички испуњава оно што се од ње захтева. Таква претпоставка је у корелацији са основном драмском потком која се односи на свет у којем је жена окренута потребама других и под притиском искривљених животних мерила бива сведена на ниво робе, предмета. Такође, уочава се појава да се глас Ауторке меша и удваја са гласом лика, те се ствара утисак како Ауторка постаје самостални драмски лик што за последицу има потпуну деконструкцију драмског лика.

Трећа сцена је написана у виду листе и носи назив: „Десет корака до савршеног споја” (Пелевић 2006: 232). Ова листа се може тумачити као артифицијално инфилтриран садржај који би хипотетички могао да промени своје место у драми, јер је потпуно самосталан и независан у односу на садржај који му претходи и који му следи. Исечак преузет из популарних женских часописа, на првом месту одговара идеји о стилској хетерогености која је једна од одлика постдрамског: „Радња лавира од дијалošких фрагмената и антиилузионистичких монолога, преко пародирања форми модних рецепата, реклама и класичног литерарног тока свести, до разорно-дистанцираног вишегласја компјутерског имејл *chat*-а у стилу Коплендове прозе, али и коментаторских пасажа самог, вишеструко подељеног и проблематизованог ауторског гласа.” (Јованов 2006: 227). У драми је уочена појава различитих стилова: црнотуморни елементи, чланци из новина, *chat*, електронско писање, кулинарски рецепти, гротеска, интервју, итд. Овакав приступ драмском тексту за поседицу има фрагментарност нарације и прекидање хронолошког следа, односно „овај комад пружа разуђену, али ипак целовиту драмску мрежу.” (Јованов 2006: 227), где увиђамо деконструкцију нарације, али и одређену компатибилност, идејну кохерентност.

Телефонски разговор осмишљен као бизарни интервју који представник клинике за естетску хирургију води са главном јунакињом представља бритку критику данашњег друштва у којем владају закони површности и естетика масе. Она своје унутрашње незадовољство образлаже незадовољством физичким изгледом, а посредством низа неугодних, парадоксалних, питања исказује своје (не)свакидашње циљеве – жељу да свој живот начини нормалним. Вредновање сопствене личности и инфериорни положај жене најбоље се рефлектује у самодефиницији главне јунакиње која је дата кроз идентификовање са највећим непријатељем савремене жене – поморанцином кором⁶. Жена да би била „нормална” мора да испрати све законе савременог друштва који налажу да буде вечно млада и лепа. Њено поистовећење са поморанцином кором говори колико је њена позиција у друштву сведена на тривајалну визуелну презентацију. Рецепт који добија из клинике, а који гласи: „Биолошки третман лица, дубинско паковање косе, липосукција, депилација, епилација, дермоабразија, педикир, маникир и миолифт.” (Пелевић 2006: 233) указује колико је статус жене нарушен, а њен идентитет подложен утицају гомиле. Јованов (2006: 227) образлаже како је поморанцина кора „детонатор помоћу којег ће бити разрађена читава вештачки иницирана, виртуелно-илузионистичка, хистерична и параноично-манична спољашност наше савремене цивилизације.” и додаје (2006: 227) да „жеља јуна-

6 Еуфемизам за деформитет коже који се најчешће јавља код жена.

киће да буде 'обична', може се потражити једино кроз порицање свега што њу (нас) окружује и привидно дефинише."

Сцена која носи назив *Cyberchick vs. Real life* написана је у виду електронске белешке. Иконички елементи електронске комуникације и низ англицизама попут: *Select All, File, Open, Copy, Paste, Insert*, итд, имају улогу конститутивних чинилаца у животу једне савремене жене. Посредством стилских фигура (хипербола, иронија, парадокс) критички се наглашава положај човека (жене) у савременом свету дигитализације, ери виртуелне стварности, *high-tech* револуције и медија где је све подређено манипулацији, свеопштој усамљености и телесности.

У импровизованом електронском подсетнику (за живот) налази се низ тачака које чине један „обичан” дан једне „обичне” жене, саздан од малопре поменутих рачунарских операција које су праћене адекватним инструкцијама из свакодневног живота. *File* је у том случају инструкција за живот, а *Open* је команда за нови дан (буђење), ново осећање (мамурлук), нове обавезе (јутарње активности) *Insert* је команда за унос одређене количине аналгетика, диуретика, протеина, лактозе, минерала, витамина, хране, пића, дневних вести и недељног хороскопа. *Full screen* служи како би се пружио преглед свих физичких недостатка („Нагекле очи. Подочњааци. Две акне на левом образу, једна на челу. Изгужвана десна страна лица. Тен – сивкаст.” (Пелевић 2006: 236)). Парадоксално се набрајају сви елементи који чине један уобичајен дан и тачна минутажа вршења свакодневних обавеза: од велике нужде, преко облачења, шминкања, па до пређене раздаљине између просторија и количине утрошених калорија. Потом, ту је обављање Интернет куповине, подсетник за сестрин рођендан, четовање на сајту за упознавање где уз помоћ опције *Delete* главна јунакиња мења годину рођења (култ младости), сајбер секс, третман електродама, а команда *Shut Down* служи за објављивање краја дана. Нарација је испрекидана посредством употребе рачунарских команди што отежава праћање драмске радње, али заокружује идеју о тешкоћама са којима се сусреће савремена жена. Компјутерски језик представља елемент који учествује у фрагментацији целокупног драмског текста, стварању дистанце, али и у уједњивању примарне идеје драме. С једне стране дистанца служи како би нагласила разлику између стварности и фикције, а с друге, указује на двоструки притисак на који наилази јунакиња: онај који стварају остали ликови у драми и онај који ствара ауторка драме. У оба случаја истиче се инфериорна позиција главне јунакиње, јер њоме маневрише и писац комада, али и ликови / догађаји регистровани на нивоу фикције.

У драми су регистровани сегменти у којима није назначено који од ликова изговара одређену реплику, па се постиже ефекат једног гласа сачињеног од више ликова. То се може видети у сцени „Вежите га за цео живот”, где је препирка између младог брачног пара написана у виду монолога. Иако је читањем могуће идентификовати субјект који изговара одређену реплику, ова форма постиже динамику и уверљивост драмске радње, јер чини да се визуелно реплике брже смењују и појачава се на темпо драмске радње. Особина полифоничности, поред тога што утиче на динамизам и темпо, открива како се у глас једног лика инкорпорира глас другог, а на крају у глас лика као продукта фикције имплементиран је и аутор – глас екстерног елемента. Вишегласје се може тумачити и као показатељ стања у којем су лични став, индивидуалност, сопствено мишљење потпуно деградирани, јер се цени глас масе. То видимо и у животу јунакиње која је изложена гушењу друштвеним скрупулама, подразумеваним правилима друштва којем припада.

Глас ауторке пружен у виду иронијског коментара, умрежен са специфичним искуством јунакиње, наглашава универзалност женског проблема – немогућност опстанка у андроцентричном и медијацентричном свету. Правилник лепог и подразумеваног понашања жена у свету мушкараца укључује низ понижавајућих („Морате бити мало до умерено лепе.“), увредљивих („морале бисте бити мало глупље.“), апсурдних („никада нервозне.“) ставки које потврђују тезу о улози жене као жртве, домаћице, љубавнице и мајке (Пелевић 2006: 243), док су продуктивне улоге предодређене за мушкарце.

Слично је и са сценом „Жене против жене“, где можемо видети низ унижавајућих коментара на рачун будуће самохране мајке. Ти наводи се гомилају, смеђују један за другим, али не постоји назнака ко их тачно изговара; оно што се постиже оваквим писањем је идеја о универзалности тих ликова, као и једнозначност сваке од понуђених реплика. Сваки од коментара изречен је са намером да осуди онога о коме се говори, а проузрокован је чињеницом да не постоји истинска солидарност, па макар она била потакнута заједничким биолошким одликама говорника и предмета разговора (изговарају их жене и упућују жени). Изостанак селекције и назначавања ко их изговара истиче положај жене која је увек „крива“, а њен статус увек инфериоран у односу на мушкарца и околину.

Јунакиња у потрази за сопственим идентитетом, упознаје спектар умрежених идентитета који карактеришу ово потрошачко, манипулативно друштво. На првом месту налази се Он као симбол обједињавања свих идентитета мушкарца, а потом и архетипски ликови Зреле и Проблематичне које „(...) репрезентују доминантне, актуелне и накарадне моделе женске идентификације (лов на богате мушкарце, култ тела и младости, сви могући видови пластичне хирургије...)” (Меденица 2006)⁷. Мултипликација мушких ликова потврђује тезу о универзалном мушком идентитету који постоји тек да би испољио своју доминацију, а модификације које доживљава (без обзира да ли је познати фудбалер, анонимни мушкарац у клубу или пластични хирург) су минималне и засноване на спољашњем, док истинске разлике међу овим ликовима – изостају.

Динамички разговори између три жене у комаду (Она, Проблематична и Зрела) представљају повремене синтезе њихових животних искустава. Из тих разговора може се наслутити да су њихови животи подређени физичком изгледу (младост, лепота) и мушкарцима (удаја и сексуална пожељност). Сваки од ових разговора започиње општим питањем какво се може наћи у псеудо-психолошким тестовима у женским магацинима („Да ли бисте свој љубавни живот када је у најбољем издању описале као здрав, одличан, задовољавајући или распамећујући?” (Пелевић 2006: 244)), а развија се у смеру набацаних, произвољних ставова јунакиња. Ове епизоде немају директне везе са претходном и наредном сценом (у смислу драмске радње), већ служе како би истакле статус жене у савременим околностима и њене потребе окарактерисале као површне. Гомилање, непевезаност израза, недоследност су еквивалентни психолошком стању главне јунакиње – растрзаност, збуњеност, страх, растројеност, али указују и на друштвену симптоматију у којој жена покушава да се избори са сталним притисцима које јој намеће околина (задовољавање правила лепоте и понашања).

Ауторка се служи специфичним стилем како би дочарала драмске ликове и драмску радњу где можемо уочити везу између форме и садржине ове драме. Тако нпр. монолог у сцени „Контра-контариндикације” има веома хаотичну струк-

⁷ <http://www.vreme.co.rs/cms/view.php?id=451741>

туру, јер представља мешавину питања, одговора, искустава, сећања, осећања која се међусобно преплићу, удвајају, укрштају, па на тај начин долази до временског дисконтинуитета и својеврсног семантичког колапса. Уочена је појава да су монолози које изговара Она потпуно еклектични, у њима се могу регистровати потпуно интимне исповести помешане са општеприхваћеним тврдњама, личне несигурности помешане са апсурдним саветима. Тако ће Она истовремено говорити о немогућности да оствари потомство, о алтернативној медицини, третманима за бољи изглед тела и чињеници да је муж вара и да ју је напустио.

Изостваљање интерпункцијских знакова, фигуре набрајања, стручне речи и изрази су знаци регистровани на плану форме, а истовремено одговарају садржини драмске радње и психолошким одликама драмског лика. Једна од таквих реплика гласи – Она: „две таблете на сваких шест сати нормализују хормонске поремећаје полних жлезда побољшавају функцију јајника код мушкараца поправљају број олигоспермија покретљивост астеноспермија неправилност облика тератоспермија као и стање комплетног одсуства сперматозоида.” (Пелевић 2006: 245). Механизам пуког набрајања који је уочен на плану форме рефлектује се и на симболички план, јер наглашава идеју о аутоматизму апсорбовања наметнутих друштвених догми које су настале као последица експанзије пластичне хирургије, телевизијског програма, реклама, фотошопа. Тиме ауторка наглашава колективну склоност ка манипулацији, поводљивост и недостатак рационалних животних мерила.

Инструкције ауторке мењају се заједно са променама кроз које пролази главна јунакиња. Иако од самог почетка ауторка има функцију свезнајућег приповедача (нефокализовано приповедање), у појединим случајевима фокус се мења, јер приповедач бива „затечен” променама у драмској радњи. Тако нпр. постоји упутство главној јунакињи: „Али ти то нећеш урадити јер ти је пластични хирург на годишњем одмору али ћеш вишак времена користити да се опустиш и радиш јогу уз свеће како ти је препоручио лекар али пре тога немој заборавити да попијеш своје три шарене таблетице.” (Пелевић 2006: 246, 247), а касније када Она проналази доказ о партнеровом неверству, ауторка мења упутство: „Овако се моћно дуго ниси осећала. Данас нећеш радити јогу и нећеш попити три хормонске пилуле већ ћеш све припремити за његов долазак кад год то буде јер ипак мораш да га убедиш у своју ингениозну идеју да би Он уложио новац у то.” (Пелевић 2006: 247).

Поједини делови драме проблематизују телесност и материјалност тако што директно (често до апсурдности) наглашавају тај дисбаланс вредновања. То можемо да видимо када се идеја о љубави дискредитује идејом о телесном задовољству, па се проблем емотивног удаљавања решава бизарном листом правила како сексуално задовољити мушкараца. На овим местима је најистакнутији (неправноправни) однос између мушкараца и жене где је улога жене да повлађује, угађа мушкарацу и задовољава га, док се улога мушкараца своди на лично задовољство.

Сцена „Сасвим (не)обичан дан” подељена је у сегменте где сваки започиње новом сатнициом, а обухваћен је период од 8 до 22 часа, односно активни део дана главне јунакиње. Занимљиво је да у целој сцени нема гласа јунакиње, већ само гласа наратора који говори шта Она ради и како се осећа. Текст је писан у презенту и дочарава свакодневицу будуће самохране мајке. Реченице су махом кратке, концизне, једноставне, а њихова улога је да укажу на растрзаност мисли главне јунакиње (иако их она не изговара). Није случајно што две радње доминирају овом сценом – „повраћање” (осам пута) и „једење” (девет пута). На нату-

ралистичкој равни ове две радње су очекиване за жену која је у другом стању: појачан апетит и мучнина, али на симболичком нивоу могли бисмо их схватити као бизаран круг у којем се једна компулсивна радња претвара у другу, где узрок постаје последица, и обрнуто. То проживљава и главна јунакиња када затрудни да би задржала мушкарца, а после размишља о прекиду трудноће како би га вратила. Такође, ова ситуација је садржана у покушају јунакиње да се свим силама ослободи злогласне поморанцине коре, а касније ову тежњу замењује покушајем да баш тим својом идентификационим елементом (који је чини женом) задржи мушкарца крај себе.

Ауторка користи огледало као фигуру сећања (објектуализација сећања), односно инструмент преко којег утврђује разлику између прошлости и садашњости. И у овој ситуацији тело има улогу у обликовању вредности (шта је било боље у прошлости у односу на данас), тачније посредством презентације тела. Она иницира сећање које се може тумачити као евентуални узрок ситуације у садашњости. Регистрована сећања указују на прошлост као својеврсно место трауме: попустљивост мајке, незрелост оца, малициозност вршњака, лицемерје вршњакиња и листа правила којима ју је излагала околина. Та правила су обликована по узору на малограђанске идеале, сујеверја и подразумеване облике понашања. Контрадикторна очекивања околине, притисци друштва да мора бити савршена, а знад свега, веровање да мушкарац увек мора бити испред жене имплементирали су у Њу потпуно искривљена начела. Зато се она сећа правила која је морала да прати (као жена), а где је главно гласило: „и најбитније никад пре њега то није по бонтону.” (Пелевић 2006: 257). Овде можемо увидети критику савременог друштва која открива систем мерила изграђених на површним циљевима и потребама гомиле. Вредности које негују индивидуализам и лепоту различитости су запостављене, а у први план се ставља потреба за униформисаним изгледом, културом масе. Један од основних проблема јесте питање визуелне презентације тела која најчешће претпоставља поларизован однос између Њеног тела и духа. Овај поларитет узрокован је одређеним родним стереотипима, а резултира одсуством личног интегритета, у корист презентације тела која потврђује функцију жене као мајке, репродуктивног, сексуалног објекта, те је враћа у подручје приватног простора, насупрот мушкарцу коме је додељена улога у јавном простору, а које Ивана Спасић (2004: 155) назива „неме” (*muted*) друштвене групе”. Још један феномен запажен у драми, а који се може наћи у становишту социологије свакодневног живота је чињеница да је професионални интегритет резервисан искључиво за мушкарце (хирург, спортиста), док за жене он не постоји или је евентуално регистрован у домену прошлости тј. сећања: „кад си раније била писац.” (Пелевић 2006: 249).

Ауторка пружа могућност читаоцима да сами одаберу могући крај главне јунакиње, иако им на крају драме даје јединствени завршетак. У сцени „Добили сте девојчицу” ауторка даје низ могућих судбина главне јунакиње. На тај начин „омета” илузију фикције, наглашава своју ауторску моћ и пружа нам својеврсну могућност игре – одабир смрти јунакиње. Овим поступком, гледалац увиђа зависност лика од аутора, и разлику између фиктивног и стварног, а ултимативну моћ аутора схвата након што се сви понуђени завршеци одбаце и усвоји онај који је наменила ауторка комада. Слично је и са понуђеним опцијама шта тек рођено дете може да постане које се завршавају иронијским коментаром: „Пред њом је живот!” (Пелевић 2006: 260), који с једне стране може да нагласи бесконачно много могућности да се уништи један живот, а са друге стране, указује на ап-

сурдност живота који се свакако завршава смрћу. На плану друштвене стварности овај проблем бисмо могли протумачити као низ могућности које сваки човек добија рођењем, али и једствену судбину која је одређена на основу биолошког пола (жена мора бити „други” у андроцентричној стварности).

Последња сцена „Манифест и крај” написана је као самостални одесечак који поставља низ егзистенцијалистичких питања, слави различитост и проблематизује искривљена становишта о животу. Ауторка овај текст намењује својој јунакињи што видимо из дидаскалије, али нигде нема назнаке да га Она директно изговара, што наглашава његову универзалну поруку. Овај текст има особине аутопортрета и аутофикције, а написан је у виду прогласа који брани аутентичност и истиче вредност диференцијалне тачке која у савременом свету рециклаже, сајбер света и копирања чини основну одлику женског идентитета. На супрот, псеудо истини и њеном псеудо вредоносном систему, последња сцена у драми нуди глас жене која одбија да буде део таквог поретка, јединица масе, већ слави своју слободу и слободу свог аутентичног тела, своје аутентичне природе, слави жену у себи и лепоту своје сексуалности. Овде се може наслутити и, како Јованов (2006: 227) каже, „убојита критичност касног феминизма”, који инсистира да жене нису издвојена друштвена група, већ да је женски род имплементиран у целокупно друштво. Јунакња одбија да буде с једне стране, објекат, али с друге стране, пориче своје постојање као асексуалног киборга, симулакрума, сајберорганизма. Ауторка даје критику оваквог становишта славећи сваку аутентичност и изузетност женског рода, користећи поморанцину кору као јединствено, несавршено обележје свог идентитета. „(...) Јунакиња (Она) – и као независни идентитет и као повремена маска Ауторке – разлаже на маске и сурогате, умножава, поништава и мења тачку гледишта / деловања, склоп радње показује да се сви поменути жанровски и формални параметри обједињују у битној противречности (а понекад крхкој хармонији) приче и дискурса.” (Јованов 2006: 227). Глас ауторке и глас јунакиње умрежени у последњој сцени „Поморанцине коре” инсистирају на самоослобођењу жене: „ (...) Не плашим се стереотипа јер мој организам не спада у ту категорију (...) Ово је моје време и сваки његов делић доживљавам кроз себе (...)” (Пелевић 2006: 262). Тај завршни коментар Ауторке почива на дубинском, истинском обраћању свим женама и негирању успостављених друштвених принципа који почивају на догмама, и коначно, окреће се себи као аутентичном бићу које се опире таквом деструктивном друштвеном поретку.

Закључак

Фрагментарност, прекидање нарације, дистанца, репетитивност, инверзија, асоцијативно умрежавање, учествују у стварању једног узбудљивог и динамичног комада какав је *Поморанцина кора*. Нарација је радикално разломљена, често се везе тешко назиру, али засигурно је да веродостојно преноси идеју драмског дела.

Стилска и жанровска хетерогеност учествују у изградњи једног комплексног, умреженог драмског текста. Динамични дијалози између ликова, као и дијалози између ауторке и ликова, дескриптивни монолози, интимне исповести, друштвено ангажовани прогласи, комичне *chat* преписке, апсурдни дневници, сећања, памћења, визије будућности чине оно што је Вилсон (према Ханс-Тис Леман 2004: 102) назвао мултикултурални, етнолошки, археолошки калеидоскоп. Маја Пелевић нам открива свет у којем је жена угушена, потиснута, подређена и уништена. И баш као што је с једне стране уништава фотошоп, рекламе, медија-

центричност, андроцентричност, естетска хирургија и тежња да њена физичка презентација буде сведена на униформисаност и масу, с друге стране уништавају је и догме савременог феминизма који агресивним методама од жена праве киборге, обестеловљена бића, сајберорганизме. Жена (Она, Ауторка) растрзана је између две крајности – бити објекат или бити кибернетичко биће, а бира, као тачку ослонца, своју идентитетску карту, физички недостатак који је једини чини својом, аутентичном, једноставно – женом.

Удвајањем екстерног и интерног, фиктивног и стварног, лика и личности, ова драма нам наговештава везу између ова два света. Наравно, није реч ни о каквој рефлексiji, већ пре о регистровању симптоматије, јер друштво које нас окружује постаје изразито агресивно, намеће радикалне критеријуме и у жељи да појединца избави из замке површности и медијацентричности, доноси ригидне законе како постати склоп, механизам, спој механике и бића. Тако је појединац осуђен да бира између правила које задаје свет реклама и материјалности, и правила која уништавају жену зарад привидне равноправности, зато је манифест ауторке – глас свих оних који одбијају да буду исти, а који желе да остану слободни.

Литература

Женет 1980: G. Genette, *Narrative Discourse. An essay in method*, Ithaca, New York: Cornell University Press.

Језеркић, Јованов 2006: В. Језеркић, С. Јованов, Предсмртна младост. *Анџологија савремене српске драме*, Нови Сад: Стеријино позорје.

Леман 2004: Н. Т. Леман, *Postdramsko kazalište*, Београд, Загреб: ТкН i CDU.

Меденица И. Неморални моралитет. *Време*. Мај 2006. <http://www.vreme.co.rs/cms/view.php?id=451741>, 14.01.2014.

Пелевић М. Поморанцина кора. *Нова драма*. <http://nova-drama.org.rs/otvorena-arhiva>. 21.12.2013.

Пелевић М. Поморанцина кора. *Port. rs*. Фебруар 2012.

http://www.port.rs/pomorandzina_kora/pls/th/theatre.directing?i_direct_id=6000055, 14.01.2014.

Спасић 2004: И. Спасић, *Социологије свакодневног живота*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Хилис 1976: М. J. Hillis, Stevens' Rock and Criticism as Cure, Georgia: *Georgia Review*, 30, Georgia, 5–39.

MODERN SERBIAN DRAMA - THE DECONSTRUCTION OF NARRATIVE IN THE SERVICE OF ADDRESSING THE SYMPTOMS OF SOCIAL REALITY

Summary

The aim of this paper is to analyze examples of contemporary Serbian drama and point to a cause-and-effect relationship between dramatic narrative and contemporary social circumstances. With identification and analysis of phenomena such as fragmentation, repetition, decomposition, nonlinearity, installation, I will try to point out that the deconstruction of narrative (in terms of the lack of narrative in classical drama) participate in drama transposition of modern society's symptoms. Speaking about the absence of traditional narrative, we see the features of this new narrative (though truncated, mosaic, collage, incomplete). This paper's problem question examines how such narrative influence the formation of a fictitious microworld embodied in the play, and how on the other hand, that world functions as a symptom of perceived androcentric reality. The idea of the paper is that the mechanisms and phenomena that are registered in the drama „Orange Peel” are described by the point of view of feminist anthropology and thus to provide a key answer to the question: „Which essential knowledge for the social reality reveals a fictional world?”

Keywords: narrative, „Orange Peel”, postdramatic, androcentrism

Nataša Delač

Ана Жикић
Београд

МЕЛАНХОЛИЈА У ДРАМИ ЈУЛИЈУСА БАРЧА-ИВАНА У ПОРЕЂЕЊУ СА МЕЛАНХОЛИЈОМ У ДЕЛИМА МАРГЕРИТ ДИРАС И ФЈОДОРА М. ДОСТОЈЕВСКОГ

Рад се бави меланхолијом и депресијом у делима Јулијуса Барча-Ивана, Маргерит Дирас и Фјодора М. Достојевског. Меланхолија јесте једна од главних карактеристика дела наведених писаца. Посматрамо улогу меланхолије у градњи ликова и заплета. Меланхолија код Дирасове и она код Достојевског и Барча представљају два типа меланхолије и њене обраде – меланхолије без Бога и са Богом. Код Дирасове је меланхолија тема и сама структура драме приказује немогућност изласка из зачараног круга. С друге стране, код Барча и Достојевског меланхолија је главна карактеристика ликова и покретач радње. Меланхолија код Барча и Достојевског доводи до злочина, али и до покајања и опроштаја. Меланхолија се ту види као дата од Бога и самим тим као вид спознавања Бога као љубави и света као весеља. Патња се показује као дар и представља излаз из зачараног круга и предуслов за опроштај, што код Дирасове због неприсуства Бога није могуће.

Кључне речи: депресија, матероубиство, оцеубиство, меланхолија, религија

Према Ј. Кристевеј, узроци меланхолије могу бити различити. Ј. Кристева по угледу на Фројда проналази узроке у најранијем детињству, у односу субјекта са родитељима и идентификацијом или неидентификацијом са њима. При неадекватној идентификацији и неадекватном усвајању симболичког поретка, у субјекту се ствара одређена фрустрација која се преноси на све периоде живота. Код одрасле особе ствара се фиксација на ту фрустрацију и период живота у коме је настала и она користи механизме одбране које је користила и као дете, стварајући тиме конфликт у самом себи и са својом околином. Узрок меланхолије може бити и немогућност субјекта да се прилагоди друштвеним захтевима (због неадекватне сублимације нагона) – при конфронтацији спољашњег и унутрашњег света субјекта долази до цепања субјекта. Меланхолија се може јавити и као одговор на неки трагични догађај у животу индивидуе (смрт, губитак). Кристева по угледу на Фројда види узрок меланхолије у губитку жељеног објекта, при чему се изгубљени објекат трансформише у изгубљени его, јер се его идентификује са изгубљеним објектом и постаје нарцисоидан. Кристева сматра да је у случајевима када не постоји реалан губитак вољене особе изгубљени објекат мајка, док Фројд меланхолију сматра осећајем кривице за инфантилну жељу за оцеубиством због либидалне жеље за мајком. Главне карактеристике меланхоличних субјеката су непрестана туга и патња. Меланхолични субјекат је у суштини нарцисоидан и фиксиран је на изгубљени објекат са којим се идентификовао. Љубав према идеализованом изгубљеном објекту и истовремено мржњу према њему због тога што га је изгубио преусмерава на себе. У субјектима се углавном смењују фазе потпуне обамрлости и крајње усхићености. У делима о којима говоримо је меланхолија, то јест амбиваленција као њен саставни део, оно што у крајњој мери омогућава парадоксе и полифонију. Кристева полази од Фројдове и Лаканове психоанализе, али њено тумачење није фалочент-

рично – нарцисоудни меланхолични субјекат гоњен је жељом за матероубиством (не оцеубиством), што значајно компликује развој женске личности. Она види меланхолију и депресију као жаљење за изгубљеним објектом – мајком, која постаје Ствар. Код мушкараца се жеља за мајком касније у животу преиначава у жељу за другим субјектом женског пола (у супротном настаје Едипов комплекс), док код хетеросексуалних жена таква трансформација није могућа, па се мржња према жељеној и жаљеној мајци преиначава у мржњу према себи. Једини начин за превладавање жаљења за мајком и избегавање меланхоличних и депресивних стања је за субјекат женског пола симболичко матероубиство почињемо након успешне идентификације. Жаљење за мајком у исто време је жаљење за изгубљеним сопством, при чему се либидо мења у танатос, и отуд деструктивност и самодеструктивност. Изгубљено Ја Кристева види као Ствар. Појам Ствари преузима од Лакана, у чијој психоанализи он означава нешто што дефинише субекат, али се само не може дефинисати, не може се доћи до њеног значења, али производи значења. Она је основ симболизације и говора субјета, али је сама неизрецива. Према Кристевеј, једини начин изражавања Ствари јесте уметнички израз, с тим што он нема могућност да излечи аутора попут психоанализе. Кристева такође не повлачи оштру границу између меланхолије и депресије. Меланхолија у њеном схватању није стање које пролази само од себе, како то сматра Фројд, већ јој је захтева пажљиво лечење да не би дошло до шизофреног цепања личности.

Како говори Дирасова, за све или скоро све људе мајка представља лудост – мајка остаје најлуђа и најчуднија (несхватљива и страна) особа коју ћемо у животу упознати. Луда и некомпетентна Мајка је главни јунак драме *По цео дан на дрвећу* и заједнички именитељ те драме и драме *Мајка* Јулијуса Барча-Ивана. Меланхолија код Дирасове и она код Барча и Достојевског представљају два различита типа меланхолије и њене обраде. Код Дирасове је меланхолија тема, док код Барча и Достојевског меланхолију идентификујемо као основну карактеристику ликова и примећујемо је у целокупној атмосфери дела. Код Дирасове из меланхоличног стања за субјекте нема никаквог излаза, субјекти се не развијају (могли бисмо рећи и да се уназађују), јер то и није у складу са понашањем и светом меланхолика. Сами текстови немају изражену линију радње и остају отворени. Радња је подређена ликовима и намењена искључиво сликању меланхоличног карактера. Меланхолија је изражена у језику. Према Кристевеј, говор меланхолика је искидан, испрекидан, препун понављања и контрадикторан сам себи, говор постаје стран сам себи, постаје Други говорног лица. У њему се одражава расцеп личности. Код Достојевског меланхоличан говор читамо у нападима хистерије и у тренуцима бунила као испрекидан и осталим ликовима неразумљив и бесмислен. Драме Барча-Ивана имају чврсту структуру и класичну петоделну композицију. С обзиром на то да су то експресионистичке драме, ликови су подређени радњи, чврста линија радње је у служби њиховог приказивања и развијања. Због тога нема места говору меланхолика сличном говору код субјеката Дирасове, већ се меланхолија изражава тескобним ћутањем, које осликава неспособност говора говорног субјекта, јер он трпи и пати у мери у којој се то не да изразити речима. Ликови код Барча не покушавају да спознају себе и свет кроз вербализацију. Понављања која се јављају у Барчевим текстовима су у функцији наглашавања мотива, давању назнака, али и у функцији приказивања фиксације ликова на проблематичне моменте њихових живота.

Према Ј. Вановичу, извор меланхолије Барча-Ивана је Едипов комплекс, чији је узрок суровост фигуре оца. Драма *Мајка* словачког писца Јулијуса Барча-Ивана приказује Мајку у односу са двојцом синова и међусобни однос синова Јана и Паља. Док је Јано, колерик, представник мушког принципа, Паљо, који је „наследио” мајчин меланхолични карактер, у овом случају представља женски принцип. У драми је подела на мушки – активни и женски – пасивни принцип врло изражена наиме конфликтним односом двојице синова, у чијој средини стоји мајка. Јано се због недостатка сличности са мајком осећа напуштеним, и то је у извесном смислу окидач његовог маничног понашања и директан узрок нетрпељивости између браће, заједно са либидално жељом за мајком и љубомором на брата. Основ односа Мајке и Јана јесте неразумевање и немогућност комуникације. Јано је у извесном смислу грађен као демонски лик, порочан, неморалан и без позитивних особина. Карактери синова стоје у опозицији, и из тог контраста произилази основна проблематика драме. Мајка продубљује мржњу Јана према Паљу и наглашава опозицију њихових карактера истичући Јанову физичку снагу и Паљову слабост. Паљова једина снага је у томе што је од мајке наследио способност да трпи и да остане пасиван, што је код њега вид самозаштите. У структури драме је сукоб браће мотивисан супарништвом око девојке Кате. Фројд у раду *Досјојевски и оцеубиство* види пасивност као женску особину, коју его не превазилази када је фигура оца строга, насилна и окрутна. У том случају супер его преузима на себе особине оца и отуд жеља ега за самокажњавањем.

Мајка је у колективу маргинализована, што се објашњава вером колектива у њену поседнутост ђаволом, док је Јано види као луду. Мотив поседнутости ђаволом је у контрасту са мајчином дубоком религиозношћу. Вера у Бога је у мајчиним виђењу света узрок и потпора њеног меланхоличног стања – ако је оно дато од Бога и ако је судбина посматрана као божија клетва, онда нема ни разлога ни могућности за промену стања. Наводна клетва, која се преноси са генерације на генерацију, заправо је осећај кривице. Фројд објашњава веру у Бога и судбину као пројекцију фигуре оца и потребу ега, који себе сматра морално инфериорним, за контролом. У основу религије је по њему кривица због жеље за оцеубиством. Живот са вечитом боли за Мајку је религиозно детерминисан. Мајка крши веру у религиозни детерминизам тек у тренутку када одлучи да принесе крајњу жртву, чиме крши правила пасивног принципа деловања и пружа одлучан отпор Богу. У том тренутку она негира Бога, али, извршивши самоубиство, постиже жељено кажњавање себе. Кристева пак сматра да самоубиство није побуна, већ могућност поновног спајања са изгубљеним објектом и сопственом патњом. Такво решење ситуације омогућено јој је пророчким способностима. У равни текста су сцене мајчиног виђења трагичне будућности средство очућавања, али у значењској равни могу бити тумачене као симптоми болести (као халуцинације) и као антропоморфизација материнског инстинкта. Лик Мајке је грађен као лик универзалне, али традиционалне Мајке, чија је егзистенција подређена потомству. Пошто Мајка проналази свог двојника у Паљу, она гради проблематичан однос са Катом – желећи да сачува млађег сина (за себе), она предаје Катку старијем. Мајчино расположење је непроменљиво, остаје у једној линији, без наглих промена од депресије до маније. Биполарност се може приметити у равни ликовва – док су Мајка и Паљо представници униполарне меланхолије, Јаново понашање је манично и тек на крају депресивно. Јанова манија може се, према Фројду, објаснити превазилажењем жаљења, то јест повлачењем либида из изгубље-

ног објекта. У понашању Мајке види се страх од Јана, који је на њега пренела после смрти мужа. Из тога видимо да страх и пасивност произилазе из традиционалног положаја жене у односу на мужа, али и из комплетног патријархалног система вредности. Мајка преноси тај свој страх на Паља. Мајка додељује Јану улогу главе породице и она сама му даје сву моћ, али тиме подстиче његово делимично изопштавање. Страх и јесте основно осећање Мајке – страх од једног и страх о другом сина. Вера Мајке да је све „записано” и да се ништа не да променити тера је у сврховито самоубиство. Њена трагичка кривица потиче од Бога и жртвовање је за њу једини начин плаћања казне. Она ту кривицу преноси на Паља и чин жртвовања је плаћање казне за обоје. Мајка је фиксирана на проблем заштите сина, који она сматра нерешивим до тренутка када види остварење своје визије, што ми видимо у понављању реплика и понављању целе сцене визије, овога пута са угашеним светлом.

Комплетна атмосфера Барчове драме је меланхолична и тескобна. Таква атмосфера наглашава се пре свега ћутањем. Аура тишине око ликова спречава их да се један другом приближе. Усамљеност је основна и непроменљива форма егзистенције. Дубока несрећа свих ликова подвлачи се мотивом алкохолизма, где видимо да је алкохол једини вид радости ликова који су апсолутно несрећни. Алкохол, према Дирасовој, не теши, не попуњава психолошке рупе, или решава психичке проблеме, само замењује недостатак Бога и преноси људе у сферу у којима они верују да су господари своје судбине. Алкохолизам и разврат код Достојевског су видови патње – вид садомазохизма мотивисан нагоном смрти. Крај драме је апсолутан, а самоубиство Мајке је у основи катарзично.

Паљу љубав према мајци не дозвољава да на неки начин иступи из зачараног круга несреће, његово понашање остаје пасивно. Паралелно са љубављу присутна је и мржња, јер он види мајку као кочницу и као препреку у остваривању среће. Мржња и отпор коју Паљо осећа према Мајци истовремено су мржња и отпор према самом себи, због немогућности да буде активан. Једина опција коју он има је да бежи и на тај начин остане несрећан и сам. Мајка сматра да је клетву, која је првобитно била њена, пренела на Паља и због тога подстиче његову мржњу. Паљо је том клетвом осуђен на смрт од братове руке и због клетве мора ићи путем који је Мајка за њега спремила. Паљова трагичка кривица је љубав према Мајци и сличност са њом. Он бива кривице ослобођен самоубиством Мајке. Ипак, у тренутку Мајчине смрти она „оживљава” у њему (као што је у Јану оживео отац после смрти), нестаје мржња и он се у потпуности мири са својом судбином. На тај начин, меланхолија пренесена на следећу генерацију наставља да живи. Мајци је пророчким сном било омогућено да иступи из свог затвореног круга, али Паљо остаје у њему затворен. Матероубиство је починио Јано у мачичној епизоди у којој је покушао да почини братоубиство. Тиме Јано од стране Мајке бива осуђен, на тај начин се клетва преноси на њега, она му у метафоричком смислу одузима живот. Убиство представља преломни моменат у његовом карактеру – он губи своју природну снагу и осећа грижу савести. Катарзични моменат драме је помирење браће, мајчиним жртвовањем они нису више у опозицији, већ једнаки, спојени смрћу Мајке и сада обојица имају крст који треба да носе, имају шта да трпе.

Драма *По цео дан на дрвећу* француске списатељице Маргерит Дирас приказује проблематичан однос мајке и сина при краткој посети мајке Паризу. Недостатак имена мајке и сина указује нам на одређено уопштавање тог проблема тичног односа обележеног меланхолијом. Првобитно извориште меланхолије је

сама мајка, која свој мрачни унутрашњи свет преноси на сина. Идентификација мајке и сина је подвучена самим неименовањем тих ликова, док остали драмски јунаци – ћерка и синовљева девојка – имају имена.

Драма почиње *in medias res*, не видимо ни одакле мајка долази, нити зашто, јер је у основи циљ драме приказивање психолошког света јунака и њихових међусобних односа. Грађена је на принципу антиклимакса – првобитно задовољство и добро расположење постепено опадају и преовладава мрачна и депресивна атмосфера драме. Постепено се открива и проблематичан однос мајке са ћерком са којом живи, која није присутна као драмски јунак, већ као неко о коме се говори. Однос Мајке и ћерке Мими почива на недостатку међусобног разумевања, базираног на немогућности идентификације. Мајка не препознаје себе у кћери, што јој у крајњој линији и не дозвољава њена меланхолична нарцисоидност. Мајку у суштини обележава апсолутна немогућност везивања, у чему се огледа њен мазохизам, она жели да буде сама, усамљена и несрећна. У извесном смислу мајка за своју неспособност везивања за другу особу криви ћерку, као себи физички најсличнију, због тога што се ћерка у природном процесу одрастања ослободила утицаја мајке. Она је на ћерку и љубоморна, јер је пронашла срећу коју мајка није способна да пронађе за себе.

Мајчину меланхолију препознајемо већ у првој реплици у којој мајка објашњава своје непрепознавање сопственог одраза у огледалу, у чему пре свега идентификујемо њену нарцисоидност. Ту видимо и могућу сврху посете – мајка, изгубивши реалан одраз у огледалу, тражи свој одраз у сину, који је у извесном смислу њена реплика, њен двојник. Мотив огледала се појављује као застрашујући и опчињујући објекат и у извесном смислу је метафора потраге за собом и истовремено потраге за оностраним. Изостанак одраза приказује немогућност успешне потраге. Мајка ипак проналази свог двојника у сину, али на томе почива њена трагична кривица која не бива кажњена због недостатка било какве више (трансценденталне) инстанце. У том смислу је драма некатарична, саосећање није могуће изазвати, јер оно и не постоји и меланхолични субјекат није способан да га осети, а страх је свеprisутан и немогуће је ослободити га се. У знацима старења сина мајка препознаје сопствену смртност, која у њој изазива разочарање што је уопште тако дуго живела и изазива нагон смрти. Смрт види као једини излаз из сопственог очајања, али на њу пасивно чека, јер она није способна да на било који начин промени сопствени положај. На живот гледа као на нешто што траје предуго и нема никаквог смисла. Мајчинство или професионални успех јој нису пружили никакво задовољство, она чак има жељу да се отараси свега, укључујући ту и децу, у једној од маничних епизода, која је и врхунац драме.

Мајчине реплике приказују њену немогућност да схвати саму себе и да то изрази речима. Њено расположење се мења у тренутку од крајњег очаја до крајње усхићености. Заправо, изражавање оптимизма и жеље за животом бива прекинуто изразима меланхоличног патоса, очаја и неповерења. На другој страни је однос са сином тај који продубљује меланхолично стање мајке. Узрок меланхолије је фиксација на његово детињство, што објашњава назив драме – он је целе дане проводио на дрвећу и није ишао у школу. Мајка је узрок његовог животног неуспеха, чега су обоје свесни. Син потајно прижељкује мајчину смрт, надајући се да ће тада бити ослобођен. Постепено се открива и мајчина мржња према кћери, према којој она на почетку изражава само позитивна осећања.

У синовљевој девојци Марсел мајка види супарницу, осећа претњу да ће јој одузети сина. Синовљев успех на било ком плану би за њу значио потпуни губи-

так себе. У тој потреби да ограничи сина у сваком смислу видимо мајчин садомазохизам. У складу са тим мајка свесно подржава синовљеве пороке. Као што смо већ рекли, она је главни кривац за његов неуспех. Он је у извесном смислу везан за мајку, што му аутоматски онемогућава да успостави нормалан однос са Марсел, или да уопште буде срећан.

У односу са Марсел види се и изостанак емпатије код мајке. Наиме, мајчин одговор на патњу Марсел изазвану непознавањем мајке јесте указивање на бесмисленост те патње. Марсел, иако оштећена непознавањем родитеља, ипак је у бољој позицији од Сина, јер у њеном животу лудост која је њега унаказила није присутна. По Дирасовој, Мајка је фигура која креира утопију, тиме што нагони све да траже срећу и даје им наду да срећа стварно постоји.

Код ликова у драми Маргерит Дирас је поимање времена проблематично – време схватају као релативан појам, некада стоји, а некада тече веома брзо. Како она сама говори, најбољи начин за трошење времена је губљење истог. Син у драми је постао коцкар само да би губио време – да не би морао да седи и да чека да се нешто промени он тражи срећу у коцки. Према Фројду, коцкање је симптом Едиповог комплекса. Са друге стране и Мајка има своје пороке – неумереност у храни и пићу, којима она покушава да попуни празнину коју осећа.

Мајка Маргерит Дирас је за разлику од Барчове Мајке представник биполарног поремећаја (као Јано). И једну и другу спаја пасивност и неподношљивост живота. Идентификација и љубав према синовима су јаке и код једне и код друге, то је њихова фиксација, али Дирасова, као што смо већ рекли није у стању да било шта промени и да спаси свог сина. Она га је довела до тачке у којој се налази и он у њој мора остати и подносити неподношљиву егзистенцију. Основ живота Мајки је трпљење, буквално пуко подношење живота, без икаквих изгледа за срећу. Барчова Мајка ипак проналази снаге да нешто промени, али она тиме приморава Паља да прихвати да је исти као она и да мора да проживљава њену судбину, а Јана у извесном смислу „смирује”, претвара га у меланхоличног субјекта приморавајући га да живи са својим грехом. Атмосфера и нагон смрти су присутни у обе драме (обе немају за шта да живе, с тим што Барчова мајка има за шта да умре), с тим што се Мајка Дирасове припрема за своју смрт купујући самртни одар, а Мајка Барча прави сценарио по коме ће умрети, што јој је омогућено визијом. Пошто је крај драме „По цео дан на дрвећу” отворен, ми не сазнајемо да ли се мајчина жеља остварује. Барчова Мајка верује да је све онако како мора бити, али у последњој сцени је она та која вуче конце и кроји свима судбину. Поседнутост ђаволом је код Барча мотив којим се ликови-пророци, ванредне индивидуе изопштавају из друштва, што указује на недостатак вере у Бога у друштву. Јану у драми *Мајка* је све дозвољено стога што је скептик и његова слобода нестаје у тренутку када је видео како се пророчанство Мајке остварује. Јано и Паљо су двојници по супротности, али представљају две стране исте медаље, као на пример Митја Карамазов и Смердјаков, или Аљоша и Иван Карамазов код Достојевског (али и Митја и Аљоша, Смердјаков и Иван). На исти начин се гради немогућност идентификације (па самим тим ни слагања) код Дирасове – у односу Мајке и Мими и Сина и Марсел. Ипак, по мишљењу Кристеве, изнетом у раду *О меланхоличном имагинарном* меланхолија је ближа православљу (Достојевски) и протестантизму (Барч), него Французима.

Према есеју о меланхолији Јулије Кристеве *Црно сунце*, меланхолија је код Достојевског у тесној вези са епилепсијом. Она је представља моменат када се патња мења у весеље, у вечиту хармонију која је човеку несазнатљива без фи-

зичке промене, то јест епилептичког напада (Кристева 1994: 218). Фројд у раду *Достојевски и оцеубиство* изражава сумњу да је Достојевски био епилептичар, али сматра да га проблематичан однос са претерано строгим оцем обележава као меланхоличног субјекта. Фројд сматра да из тог односа произилазе односи међу ликовима његових романа. Физичка промена проузрокована епилептичним нападом условљава одушевљење светом и природом и закључак да је живот весеље, како говоре многи ликови Фјодора Достојевског. Код Достојевског то крајње усхићење долази пре велике промене или велике трагедије. Чињеница је да велики број ликова Достојевског болује од епилепсије, или доживљава стања слична епилептичким нападима. Овде ћемо обратити пажњу само на главне ликове у роману *Браћа Карамазови*. Јунаке Достојевског карактерише амбиваленција осећања и мишљења, јунаци су у константном дијалогу са самим собом и са осталим јунацима. Амбиваленција осећања и мишљења јесу одлика меланхоличног расцепљеног субјекта за кога је у суштини све релативно и немогуће је утврдити или фиксирати једно осећање и мишљење. Исто тако је тешко дефинисати основне особине јунака које би биле потпуно непроменљиве и истините у свим ситуацијама. Од вишегласја у мишљењу јунака произилази вишезначност самог текста.

У роману се сусрећемо са причом о браћи Карамазовима и њиховим оцем, Фјодором Павловичем, који бива убијен. Карамазови су одређен тип људи – гоњени мрачним нагонима које има и најморалнији од њих, они су архетип злочинца. Од свог мрачног наслеђа ни један од њих не може да побегне. Браћа су Дмитриј, Иван и Аљоша и потенцијално Смердјаков. Све Карамазове дефинише одсуство мајчинске фигуре, у чему и лежи корен њихове трагичности. Али, подвојеност личности није само одлика Карамазових, већ и особина женских ликова са којима они долазе у додир. Наиме, Катарина Ивановна, Грушењка или Лиза Хохлакова су све склоне сменама стања крајње апатије и крајње еуфорије и хистерије. Подвојеност ликова је оно што мотивише њихове радње, али и међусобне конфликте. Фјодор Карамазов је у суштини нарцисоидан лик, што видимо у његовом потпуном запостављању синова и чак заборављању да они уопште постоје. Код њега није присутна никаква сублимација нагона – он је хедониста и развратник. Он себе представља као лакрдијаша кога нико и не треба да схвата озбиљно. Обликује своју личност искључиво фикцијом и у том његовом наративу нема много или нема нимало истине. Чињенице о његовом нихилизму са знајемо из ауторске речи. Његово понашање одређено је тим нихилизмом и сам смисао његовог понашања је негирање више инстанце – Бога. Ако нема Бога, све је дозвољено.

Двојник Фјодора Карамазова је у извесном смислу Митја Карамазов, код кога су нагоми најизраженији и несублимисани, али је либидо нешто слабији. У исто време су они и негативни двојници из разлога што Митја ипак има морал и савест, он јесте праведник, а не лакрдијаш као његов отац. Ипак, његова расцепљеност потиче од немогућности да опрости оцу, а самим тим ни себи и стога не може доћи до обнављања његове личности. Њихово двојништво се види и у реалном супарништву – обојица су заљубљени у исту жену – Грушењку. Митјино понашање мотивисано је лудом љубомором на сопственог оца. То понашање је углавном опсесивно, параноично и манично, због чега и сви сматрају да ће он убити свог оца и верују да га јесте убио. Његова расположења мењају се од луцидности до крајње еуфорије, која кулминира у тренутку када Митја одлучује да негира сопствени субјекат недостојан живљења желећи да изврши самоубиство. Он доноси такву одлуку и због безнадежне љубави према Грушењки, али

и због осећаја кривице према бившој вереници Катарини Ивановној. Он и до идеје да убије оца долази на сличан начин – у немогућности да му опрости осећа крајњу мржњу према њему, али осећајући сопствену кривицу осећа мржњу и према себи, која на крају и преовладава. Дмитриј сматра да би га убиство спасило од меланхолије – тај чин би прекинуо пасивни ток. Док је Фјодор Карамазов у свом нихилизму деструктиван и вођен животињским нагонима самодеструктиван, Дмитриј Карамазов је невољно деструктиван и свесно самодеструктиван. Његова деструктивном почива на „карамазовским” нагонима, против којих он не може да се бори, а аутодеструктивност је вођена осећајем кривице. За своје грехе Митја бива кажњен, иако он није тај који је починио оцеубиство кажњен је због жеље за истим. Осуђен је на прогонство у Сибир. Сибир је ту симбол отплаћивања дуга и катарзичног очишћења кроз патњу. Ипак, могућност бекства у Америку је такође за Митју продужетак патње. Али, код Достојевског патња и злочин јесу пут ка богу спасењу у опроштају.

Прави убица Фјодора Павловича је Смердјаков – син једне бескућнице и, сумњало се, самог Фјодора Карамазова. Он је такође Митјин, али и Иванов негативни двојник – он је деструктивни нихилиста и он је успео да уради оно што је Митја претио да ће урадити и што је Иван хтео да уради. Он негира Бога и крши његове законе. Док је Митја импулсиван и афективан, Смердјаков је препреден. Смјердаков убија и Фјодора и себе стога што врши идентификацију са субјектом своје мржње. Спољашњи мотив за убиство је Иван Карамазов, који је вербализовао своје нагоне, сматрајући да је то само реч, али Смердјаков је његове маштарије о оцеубиству схатио као искрену жељу и његове атеистичке теорије као истину.

Одсуство мајчинског лика као последицу највише видимо у једином истинском праведнику међу Карамазовима – у Аљоши Карамазову. И сам Аљоша је свакако константно суочен са чињеницом да је и он Карамазов и урођене подвојености и мрачних подсвесних импулса. Алексејева трагичност лежи у томе што је он сведок трагедије свих осталих, њему ближњих, али он, као искрени верник и „чиста душа” бива поштеђен. Његов мотив за долазак у родно место је потрага за мајчиним гробом. Он и јесте најсличнији својој мајци, жени која је била хистерична, нервно оболела. Сама његова религиозност има корен у једином сећању које има на мајку – сећању на њу у молитви. То сећање представља његову фиксацију, али захваљујући религији се његово меланхолично стање позитивно решава. За разлику од остале његове браће, он је једини који врши идентификацију са мајчинским ликом и стога је сличност са њом, то јест, наслеђена хистеричност, оно што је узрок његове меланхоличности, али и бег од „карамазовштине”. Аљоша је на крају онај који свима пружа помоћ, уточиште, разумевање и – опроштај. Он је сапатник свих и он преузима њихове грехе на себе, као религиозна особа, у складу са учењима старца Зосима. Он је једини у стању да се идентификује са свима њима и њиховим патњама и да свима пружа апсолутну, безусловну љубав.

Иван Карамазов представља антипод Аљоше Карамазова. Њихово двојништво представља и сукоб двеју идеја: социјалистичке и религиозне. Иван је образовани филозоф и скептик, одбацује цркву као институцију која спроводи сопствене законе у складу са сопственим интересима, а не божије. Он одриче снагу љубави коју прокламују старац Зосима и Аљоша као његов ученик, јер ако Бог јесте љубав, како је могуће истовремено његово постојање и постојање бесмисленог зла на свету. По филозофији живота је Иван Карамазов најсличнији Дмитрију – обојица верују у надмоћ несвесне зверске природе човека над оном

рационалном и емоционалном половином. Осећај кривице је ипак оно што на крају уништава и Ивана Карамазова. Иван није могао да докаже кривицу Смердјакова, који је по сопственом признању починио убиство у складу са Ивановом жељом, јер је под теретом гриже савести изгубио разум, његова личност се поделила и његов говор на суду је у потпуности неразумљив. Јавља се мотив поседнутости ђаволом, кога Иван Карамазов види као отелотворење његове унутрашње мрачне природе. Природа вођена зверским нагонима наводи Ивана Карамазова да почини трагичку кривицу вербализујући своје скривене пориве. Иван Карамазов је у суштини нарцисоидно депресиван и он негирањем Бога заправо негира и сопствену личност (према Кристивој, мишљењем: Бог не постоји – ја сам Бог – ја не постојим). Један део његове личности је савршено разуман и поседује љубав према човечанству, али преовладава нарцисоидна половина која је испуњена мржњом и мраком, иако је љубав према човечанству оно што првенствено одбија Ивана Карамазова од Бога, а савест оно што га одводи у лудило. У основи Иван одбацивањем Бога, одбацује себе и гуши свој либидо.

Насупрот Дирасовој, у чијим делима се меланхолија изражава као немогућност проналажења среће, Барч и Достојевски виде патњу као саставни део живота и као природно стање човека, јер једино патња води ка спознаји себе и спознаји Бога. Патња јесте религиозно детерминисана. Расцеп ликова постоји у унутрашњости самих ликова и не приказује се на спољном плану дела, тј. у композицији. Субјектима Достојевског и Барча теологизам присутан у делима помаже да промене свој положај, што не значи да они престају да буду меланхолични, већ да проналазе веру и могућност апсолутног опроштаја и тиме побољшавају свој положај. Субјекти проналазе веру захваљујући моментима усхићености у којима све изгледа хармонично и јасно, или уз помоћ снова и визија. Мотиви убиства и самоубиства следе стања еуфорије. Моменти усхићења су у суштини луцидни, то су једини тренуци када јунаци могу да вербализују своје несвесне афекте и знају шта треба урадити. Разрешење злочина долази у опроштају или могућности опроштаја, који нужно произилази из религиозности ликова. Неприсутство Бога и вере код Дирасове онемогућава решење које би било катарзично. Према Фројду религиозност није решење стога што је то замена реалног оца за Бога. Усвајањем верског моралног кодекса супер его остаје онај који садистички кажњава его, који осећа мању вредност (углавном у погледу морала). Насупрот томе, Кристева налази решење Достојевског, а самим тим и Барча катарзичним.

Литература

- Бахтин 1967: М. М. Бахтин, *Проблеми поетике Достојевског*, Београд: Нолит
- Барч-Иван 2001: J. Barč-Ivan, *Súborné dramatické dielo*, Bratislava: Divadelný ústav
- Ванович 1994: J. Vanovič, *Cesta samotárova: Esej o Júliusovi Barčovi-Ivanovi*, Martin: Matica slovenská
- Дирас 2003: М. Durasová, *Hry*, Bratislava: Divadelný ústav
- Достјевски 2010: Ф. М. Достоевский, *Братія Карамазовы*, Москва: Дрофа
- Кристева 1994: J. Кристева, *Црно сунце: депресија и меланхолија*, Нови Сад: Светови
- Кристева 1987: J. Kristeva, *On the melancholic imaginary*, London: New formations

- Паштека 1998: J. Pašteka, *Pohlady na slovenskú dramatikú, divadlo a kritiku*, Bratislava: Národné divadelné centrum
- Раден 2000, уредник: J. Radden, editor, *The nature of melancholy: from Aristotle to Kristeva*, Oxford: Oxford University Press
- Сажерс 2003: J. Sayers, *Divining Psychoanalysis: Melancholia, Dostoevsky and Kristeva*, Woman: A cultural review
- Стојановић 2003: Д. Стојановић: *Рајски ум Достоевског*, Београд: Филолошки факултет у Београду, Чигоја штампа
- Фројд 2009: С. Фројд, *Увод у психоанализу: неурозе*, Лесковац: Златна књига
- Фројд 2000, 2007, 2010: S. Freud, *Freud – Complete works*, Ivan Smith <http://www.valas.fr/IMG/pdf/Freud_Complete_Works.pdf> 12.02.2015.

MELANCHOLY IN THE PLAY OF JULIUS BARČ-IVAN COMPARED WITH MELANCHOLY IN THE WORKS OF MARGUERITE DURAS AND FYODOR M. DOSTOEVSKY

Summary

This paper discusses melancholy and depression in the writings of Julius Barč-Ivan, Marguerite Duras and Fyodor M. Dostoevsky. Melancholy is one of the main characteristics of the works of mentioned writers. We look into the role of melancholy in the construction of characters and plots. Melancholy of Duras and one of Dostoevsky and Barč are two types of melancholy and its treatment - melancholy without God and the one with God. In Duras' works melancholy is a theme and the very structure of the play shows the impossibility of getting out of the vicious circle. On the other hand, in works of Barč and Dostoevsky melancholy is the initiator and the main feature of characters. Melancholy in works of Barč and Dostoevsky leads to crime, but also to repentance and forgiveness. Melancholy is seen here as given by God and therefore as a way of knowing God and the world as joy. Suffering is seen as a gift and is a way out of this vicious circle, which is not possible because of the non-existence of God in works of Marguerite Duras.

Key words: matricide, paricide, depression, melancholy, religion

Ana Žikić

Милица В. Ђуковић¹

Београд

ИНСТАНЦЕ ФОКАЛИЗАЦИЈЕ И НАРАТИВНЕ ТЕХНИКЕ У ГОСПОЋИ БОВАРИ ГИСТАВА ФЛОБЕРА И СЕОСКОЈ УЧИТЕЉИЦИ СВЕТОЛИКА РАНКОВИЋА²

У раду се анализирају стилско-типолошке аналогije између романа *Госпођа Бовари* (1857) Гистава Флобера и *Сеоска учитељица* (1898) Светолика Ранковића. Рад представља нараторолошку анализу, усредсређену на разраду проблематике женетовских категорија „начина” и „гласа” у овим делима (при чему се ни категорија „времена” не запоставља, али се она претежно описује посредством теоријских експликација како Жерара Женета, тако и Умберта Ека). Два кључна проблема који се у раду разматрају били би фокализација (која се тумачи кроз поставке Жерара Женета, Симура Четмена и Цералда Принса) и доживљени говор, те унутрашњи монолог, који се проблематизују на основу теоријских појмова и методолошких концепата Мике Бал, Дорит Кон, Шарла Балија, Еугена Лерха и Теодора Калепкија. У раду се показује да употреба доживљеног говора / унутрашњег монолога доводи до потирања доминације свезнајуће приповедне инстанце, односно до прелаза са нефокализованог приповедања на унутрашњу фокализацију. Избор приповедних техника у оба романа, дакле, одразио се на начин карактеризације ликова и динамику развоја сижеа, стога се пажња у раду посвећује приповедним поступцима, као моделативним чиниоцима генеричке и структурне равни Флоберовог и Ранковићевог романа.

Кључне речи: Гистав Флобер, фокализација, доживљени говор, унутрашњи монолог, Светолик Ранковић

Уводне напомене

Генетско-контактне релације, на плану тематско-мотивских аналогija, између романа *Госпођа Бовари* (1857) Гистава Флобера и *Сеоска учитељица* (1898) Светолика Ранковића, у српској науци о књижевности, претежно су истражене, о чему сведоче како оглед класика српске историје књижевности (Скерлић 1986: 173–192), тако и студије савремених историчарки (Вукићевић 2003: 138–158) и теоретичарки (Стојановић Пантовић 2011: 60–75) књижевности. Насупрот томе, иманентније, самим делима инхерентније сродности, реализоване на плану приповедних поступака и инстанци фокализације, нису до сада у српској науци о књижевности детаљније размотрене. Циљ овог рада, стога, састоји се у (п)опису стилско-типолошких аналогija, уочених посредством нараторолошке анализе ових двају романа.

1 tiskicvet38@gmail.com

2 Рад је настао у оквиру пројекта Института за књижевност и уметност у Београду *Улога српске периодике у формирању књижевних, културних и националних образаца* (178024), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

Инстанце фокализације

Жан Русе сковао је термин за, условно речено, прошлску функцију (функцију отварања, зачињања наративне структуре) лика Шарла Боварија, означивши га одредницом „личност уводител” (Русе 1993: 158). Личност уводител романа *Сеоска учитељица* Светолика Ранковића био би учитељ Гојко Савић. Шарл Бовари уједно је и фокализатор (Принс 2011: 56) и јунак-рефлектор³, као и Гојко Савић. Улога овог типа јунака инструментализована је, јер се посредством „персонално рефлектованог приповедања” (Петковић 2006: 65) укида потенцијална свезнајућа приповедна инстанца и форма неутралног извештаја. Према терминологији Остина Ворена, флореровски тип романа представља својеврсни „метод причања”, односно, композиционог конципирања и излагања, који се назива „...‘објективним’ или ‘драмским’...” (Живковић 1994: 93) и којем, поред Флорерових, припадају и књижевна дела Дикенса, Мопасана и Хенрија Џемса, за разлику од „...‘романтичарско-ироничног типа’...” (Живковић 1994: 93), чији су представници Стерн, Жан Паул Рихтер, Гогољ и Текери. За разлику од „романтичарско-ироничних” романа, у којима приповедач „прича”, у романима „објективног типа”, попут *Госпође Бовари*, приповедач „приказује” (Живковић 1994: 94), односно, могли бисмо рећи да приповедач „...прича сликама...” (Поповић 2007: 74)⁴, чиме се Флореров списатељски манир приближава филмском начину представљања. „Флорер врло вешто користи филмску технику приповедања сликама и стварањем симболике, не само на вербалном нивоу, већ узимајући у обзир визуелно, аудитивно и просторно одређење важних сцена.” (Поповић 2007: 83). Филмичност и објективност флорерове наративне уочљиви су у поступку представљања књижевних јунака „...пантомимом и дијалогом...” (Живковић 1994: 94), чиме се романи попут *Госпође Бовари*, по поступку излагања, приближавају драмској уметности, с обзиром на то да у њима „...‘дијалог’ и ‘слика’ употпуњују једно друго и где се ‘тачка гледишта’ приповедача сваки час премешта с једне личности на другу.” (Живковић 1994: 94), чиме се илуструје узрок настанка Вореновог термина „драмски тип романа”.

Шарл Бовари и Гојко Савић фигурирају као прозирна и порозна опна и фокализацијски филтер, посредством којег се успоставља наративна динамика, али и ритам (раз)откривања фикционалног микрокосмоса. Дакле, узорни аутори (видети: Еко 2003: 15–35) *Сеоске учитељице* и *Госпође Бовари* користе примарног фокализатора (Шарла, односно Гојка) како би, ретардацијом времена приче и времена дискурса, утицали на читалачки доживљај и време читања (видети: Еко 2003: 64–87), али и да би одложили увођење друге инстанце фокализације. У уводној сцени романа *Госпођа Бовари* описан је Шарлов полазак у школу. Како Русе запажа, „... Шарлов улазак у разред [...] представља његов улазак у наше видно поље.” (Русе 1993: 158). Шарл је означен речју „новајлија”, његов идентитет не открива се читаоцима одмах, већ се посредством хумором обојене и иронијом (која почива на илуминативној интертекстуалној читатности) задојене гротескне сцене сазнаје битна компонента Шарловог идентитета – његово име. У роману

3 „Ту аутор приповеда у трећем лицу, али је његово приповедање већим делом испосредовано тачком гледишта неког од ликова, који самим тим добија улогу рефлектора.” (Петковић 2006: 65)

4 Причање сликама свакако је елемент симболизма Флореровог дела (видети: Вилсон 1964: 9–11). Симболични потенцијал обиља детаља (који су, уједно, знак за „вишак знања” и измену инстанце фокализације) у Флореровим описима, показао је Ерих Ауербах, на примеру репетитивне природе чамом обележеног породичног обеда Еме и Шарла Боварија (Ауербах 1978: 478–488).

Сеоска учитељица, јунак-фокализатор и рефлектор првобитно је именован као „путник”, речима „Путом што води од железничке станице к општини орловичкој креће се тромо и уморно један путник.” (Ранковић 1953: 5). Хотимично неодређену (ка изградњи јунака-типа усмерену) квалификацију „путник” смењује опис његовог физичког изгледа, разговор са сеоском децом, потом и представљање (употребом ознаке професије) „– Оди, ћаче, овамо; оди, ја сам учитељ.” (Ранковић 1953: 6), и, коначно достизање прецизног нивоа језичке артикулације сопства (учитељево обраћање представницима школског одбора окупљеним пред школом) „...скиде шешир, и, не гледајући је, промрмља врло брзо: - Гојко Савић, учитељ.” (Ранковић 1953: 8). Бојажљивост, неспретност и несналажљивост особине су како Шарла Боварија, тако и Гојка Савића. Специфична психичка структура личности утицаће на перцептивни акт, јер фокализација подразумева и уплив афективног, а „Јунак се одређује свим оним што се тиче његове функције у радњи, његовог идентитета, његовог карактера, његове приче, његових веза са другим јунацима.” (Бал 1995: 75).

Са „фокализације на” Шарла Боварија, односно Гојка Савића, у романима *Госпођа Бовари* и *Сеоска учитељица*, постепено се прелази на „фокализацију кроз” ове јунаке-фокализаторе. Функционализација примарне и првобитне инстанце фокализације (Шарла Боварија / Гојка Савића) уочава се у начину на који узорни аутори *Сеоске учитељице* и *Госпође Бовари* уводе своје главне јунакиње (Љубицу Петровић и Ему Бовари). Личности уводителји (Шарл Бовари / Гојко Савић) омогућавају „...сужење ‘поља’, то јест селекцију наративне информације...” (Женет 1995: 85) и ограничење угла опажања, што за последицу има етапно (раз) откривање сопства главних јунакиња, као и ступњевитост и поступност у смени спољашње карактеризације јунака унутрашњом карактеризацијом⁵. Узорни аутор *Госпође Бовари* хотимично сужава поље перцептивне моћи јунака-рефлектора и уједно „...усваја његов ограничени угао гледања и његово субјективно виђење...” (Русе 1993: 160) одступајући од „...повлашћене оптике свезнајућег аутора да би, о својој јунакињи, дао само привремену, површну и следујућу слику.” (Русе 1993: 160). Идентичан поступак примењује и узорни аутор *Сеоске учитељице*. Рестрикцијом приповедне форме на омеђену перцептивну визуру Шарла Боварија успорава се приповедни ритам, јер јунакиња (Ема) бива „...поступно уведена и прихваћена...” (Русе 1993: 160). Наративна динамика и ритам увођења Љубице Петровић такође су успорени и постепени. За процес увођења главних јунакиња пресудну важност имају управо јунаци-рефлектори и фокализатори (Шарл Бовари и Гојко Савић) јер, како Русе констатује „...управо ће се у Шарловом видном пољу појавити Ема...” (Русе 1993: 160). Као што се у видном пољу Шарла Боварија појављује Ема, тако се у Ранковићевом роману у видном пољу Гојка Савића први пут указује Љубица Петровић: „Прво се усуди да је погледа, јер малопре то није смео учинити. Подиже очи на њу и – прође га пријатна језа свега...” (Ранковић 1953: 10). Уведене (и од узорног читаоца двоструко удаљене; преко двеју инстанци – узорног аутора и прве инстанце фокализације) јунакиње виђене су споља; посредством јунака-рефлектора предочене су њихове спољашње карактеристике, док ће продор у њихову унутрашњост (продор који узрокује измену фокализацијских инстанци), продор у њихове мисли и осећања, уследити нешто касније, а управо ово одлагање, са становишта објекта нарације, тј.

5 „Роман се тако распоређује кроз кретање, које иде од спољашњег ка унутрашњем, од површине ка језгру, од равнодушности ка саучесништву...” (Русе 1993: 158–159).

приповеданог⁶, последица је трансфера извршеног на нивоу субјекта фокализације, тј. измена фокализатора утиче на трајање и редослед објеката наратије (дакле, категорија, женетовски речено „начина”, утиче на категорију „гласа”).

Примарна инстанца фокализације (Шарл Бовари / Гојко Савић) „...ће служити као рефлектор све до тренутка када ће јунакиња, поступно уведена и прихваћена, прећи на просценијум и постати средиште и сиже...” (Русе 1993: 160). Ема Бовари, тек протоком времена приче и времена дискурса, осваја значај и самосвојност на плану приповедне структуре и поступка фокализовања, јер почиње од „...нижег положаја личности-предмета, која се упознаје споља...” (Русе 1993: 160). Тако се и Љубица Петровић, након доминације (краткотрајне и подложне проблематизацији) прве фокализацијске инстанце (Гојка Савића) полако, готово неприметно, али сигурно и неповратно, трансформише у другу инстанцу фокализације романа *Сеоска учитељица*. Ема Бовари је, дакле, првенствено са становишта фокализатора (Шарла Боварија) објекат фокализације (она је фокализована), док је Љубица такође пацијенс у процесу фокализације. Чин фокализације проблематизује субјект фокализације (јер је он сам коренито проблематичан). Аутономија фокализатора и валидност чина фокализације релативизују се, јер, Русе примећује да „...се она [Ема, М.Т.] појављује пред не критичким, него задивљеним погледом, и то у одразу једне осетљивости са којом се читалац сродно, у коју је чак спорадично припуштен... [...] непосредно пре прве Емине појаве.” (Русе 1993: 160). Осетљивост (психички склоп личности самог фокализатора, о чему је већ било речи) јунака-рефлектора (Шарла / Гојка) фигурира као вид припреме узорног читаоца за упознавање главне јунакиње (Еме / Љубице), али, и још битније, као припрема за извршени маневар на плану инстанци фокализације (супституцију субјеката фокализације), тачније, за репозиционирање и реструктурирање инстанци-посредника чина виђења узорног читаоца. Чежњива и сањалачка природа (елементи осетљивости) прве инстанце фокализације романа *Сеоска учитељица* (Гојка Савића) креираће предубеђење и идеализацијску пројекцију конструисаног лика учитељице Љубице „‘Рекоше да је много лепа и млада...Сад право из школе’, помисли он...” (Ранковић 1953: 7), да би реализовани чин виђења допринео изградњи оваквог портрета „Онаквих очију он још не виде; беху то црне сјајне очи, из којих вечито бије живи огањ.” (Ранковић 1953: 10). Као што у портрету Љубице Петровић одмах до изражаја долазе очи, тако и Шарл Бовари свој поглед задржава на Еминим очима „Нешто што је било лепо на њој то су биле очи: мада су биле мрке, изгледале су црне због трпавица и поглед јој је слободно падао на човека некако чудно смело.” (Флобер 1963: 17). Инсистирање на опису очију у портретима Еме Бовари и Љубице Петровић, готово опсесивно понављање и варирање овог мотива, доводи до осамостаљења очију (погледа, виђења, чина гледања; дакле-фокализације), али и до осамостаљења њиховог носиоца (фокализатора), чиме Ема и Љубица врше обрт у структурацији и фигурацији чина фокализације, трансформишући се од фокализованог (објекта фокализације, пацијенса) у фокализатора (субјект фокализације, агенс). Русеово запажање „...тачка гледишта се померила, па се оптичка жижа неприметно стопила са Еминим виђењем...” (Русе 1993: 165) индикативни је показатељ измене инстанце фокализације, с тим што је ова промена радикална, она представља радикално репозиционирање, с обзиром на то да се фокализовано намеће, офанзивном снагом лепоте погледа (нове тачке гледишта) и иновације коју

6 Приповедано се овде узима као термин Мике Бал, а не Џералда Принса. (Бал 1995: 76).

уноси у ситуацију фокализације, чиме су омогућени искази „А како сам га ја замишљала!” говораше учитељица у себи...” (Ранковић 1953: 12).

Наративне технике

Било да је перцептивно поље ограничено на прву инстанцу фокализације (Шарла Боварија / Гојка Савића) или на другу инстанцу фокализације (Ему Бовари / Љубицу Петровић), у питању је, у оба случаја, такозвани „...’пренесени говор’ ...” (Бал 1995: 72). Како Мике Бал поистовећује пренесени говор са доживљеним говором, тврдња изнета у претходној реченици у потпуности карактерише инстанце наративне Флоберовог романа *Госпођа Бовари*, док се ова тврдња само донекле односи на инстанце наративне Ранковићевог романа *Сеоска учитељица*, јер је у Ранковићевом роману уместо доживљеног говора обилато коришћен унутрашњи монолог, па бисмо запажање „Пренесени говор [...] сведочи о приповедачевом настојању да ‘пружи што је могуће више информација’ о говору (да прича на начин који је у највећој могућој мери миметички) не уступајући другој реч, не мењајући наративни ниво.” (Бал 1995: 73) само донекле (и уз велике ограде) могли применити на анализу ранковићевских унутрашњих монолога. Плурализам перспективизација (мултипликација фокализацијских нивоа) свакако је израз жеље за постизањем ефектног комуникативног учинка (пружити што је могуће више информација), али констатација о немењању наративних нивоа не би се могла одржати у анализи унутрашњег монолога, па тако, док у случају доживљеног говора долази до промене фокализацијских нивоа, али изостаје раслојавање наративних нивоа, у случају унутрашњег монолога трансформацију фокализацијских нивоа истовремено прати и измена наративних нивоа. Унутрашњи монолог био би, дакле, гранична тачка између „пренесеног говора” и „саопштеног говора” (Бал 1995: 72). У случају саопштеног говора (који је изразио миметички) „...постоји промена нивоа, интрадијегетички приповедач постаје екстрадијегетички у односу на нову ‘приповест’, обликовану управним говором, метадијегетичку приповест у којој јунак-субјекат постаје приповедач.” (Бал 1995: 76). Гојка Савића и Љубицу Петровић можемо само условно назвати приповедачима, с обзиром на то да њихово приповедање није фонолошки реализовано као оспоњени акт, па би, без присуства надређене (иако невидљиве, али присутне) приповедне инстанце садржај објекта наративне (приповедано) остао без реципијента, што чини прозирним комплексност и многострукост субјеката наративне (пружајући, притом, увид у раслојеност наративних нивоа), а чињеница да „... приповедач прича да јунак прича да неки јунак чини или јесте ово или оно...” (Бал 1995: 76) упућује недвосмислено на раслојеност нивоа фокализације (и многострукост видова појавности фокализатора и фокализованог, тј. субјеката и објеката фокализације).

У случају унутрашњег монолога важну улогу имају „Декларативни глагол, или било који облик који поприма прелазак говора са приповедача на јунака...” (Бал 1995: 76). Ови облици могу се означити „...као ‘конотатор[и] прекорачења?’” (Бал 1995: 76), односно као елементи који постају „... знак да ће објекат наративне и сам постати субјекат...” (Бал 1995: 76), што свакако приближава унутрашњи монолог такозваном саопштеном говору. Доживљени говор карактерише одсуство декларативних глагола и свих других маркера прелаза (обележја промене наративних нивоа), али, у оба случаја – и у случају доживљеног говора и у случају унутрашњег монолога – битна је промена наративних нивоа, која је експли-

цитна када је у питању унутрашњи монолог (она је графички истакнута), док се код доживљеног говора ова промена прикрива, тежи се васпостављању хетеродијегетичке приповедне инстанце (чија се хомодијегетичност парадоксално открива управо у доживљеном говору). Такође, доживљени говор лишен је комплекса конферанси (уп. Принс 2011: 89) и примеса атрибутивног дискурса (уп. Принс 2011: 22), односно, утемељен је њиховим изостанком. Како запажа Иво Тартаља „Он [дживљени говор, М. Ђ.] не изискује стереотипне формуле увођења (у виду приповедачких напомена: *он помисли, размишљао је он*) и слична указивања са стране...” (Тартаља 1979: 147), односно „На управни говор јунаков прешло се без приповедачевог указивања, без наводника и без црте која би ставове одделила.” (Тартаља 1979: 148), чиме се предочава гравитирање доживљеног говора ка унутрашњем монологу и сличним модусима вербалне репрезентације нутрине самих књижевних јунака.

Основно својство доживљеног говора може се препознати у постојању „... двојног стила и ‘писма’ (dual style-double inscription)...” (Ерор 1991: 78), као одлике Флоберовог и Ранковићевог проседеа. Овај својеврсни наративни контрапункт подразумева „...модулације блискости и дистанце, емпатије и ироније, у односу приповедача према карактерима и другим предметима приповедања.” (Ерор 1991: 78). Зато се за доживљени говор обично „...сматра да у себи меша ознаке два дискурзивна догађаја (приповедачевог и дискурзивног чина лика, два стила, два језика, два гласа, два семантичка и аксиолошка система).” (Принс 2011: 185). Оваква обележја доживљеног говора условила су чињеницу да „...аспекти актуализације лика садрже особену унутарњу тензију и подвојеност.” (Ерор 1991: 76). Тензија у одабиру инстанце фокализације (план „начина”), али, још важније, у избору приповедне инстанце (план „гласа”) утичу директно на обликовање свих дијегетичких чинилаца, али и на формирање наративног идентитета самог романа.

Проблематиком доживљеног говора и његовим разлучивањем од психо-нарације и унутрашњег монолога бавила се Дорит Кон, у изузетно значајној књизи *Transparent Minds*. По мишљењу Конове, доживљени говор представља средишту „...између приповедања и цитирања јунакових мисли.” (Кон 2005: 116). Поред психо-нарације и цитираног монолога (термин Дорит Кон за унутрашњи монолог), треба разликовати приповедани монолог (на овај начин Дорит Кон именује доживљени говор), као специфичну приповедну технику. Приповедани монолог се приближава психо-нарацији, јер „...и овде се приповеда у трећем лицу, у прошлом времену...” (Кон 2005: 116), али умногоме приповедани монолог наликује и цитираном (или унутрашњем) монологу, јер „...се јунаков ментални језик [...] дословно репродукује.” (Кон 2005: 116). Тврдњу Дорит Кон о приповедању у прошлом времену као обележју доживљеног говора поткрепљује Принсова дефиниција овог термина „Постоји мноштво граматичких црта или сигнала који би могли окарактерисати изванредан одломак као слободан неуправни дискурс (граматичко враћање у прошлост, промена личних и присвојних заменица, деикса која упућује на просторно-временски оквир лика итд.)” (Принс 2011: 185).

Неопходно је, овде, указати на релативност становишта које заступају Цералд Принс и Дорит Кон, тачније, потребно је доказати условност поменуте тврдње. Опсег наведеног закључка (о прошлосној природи глаголског времена у доживљеном говору) мора се сузити и тиме указати на граматичка својства појединих језика. Како запажа Еуген Лерх (Лерхов текст *Стилистичко значење доживљеног говора*, који представља једну од најранијих расправа о овој проблема-

тици, превела је на енглески Дорит Кон) доживљени говор био би „...говор или мисао приказани као *чињеница* [подвукао Е. Л.]...” (Лерх 2005: 512). Лерх такође истиче „Писцу романа стоје на располагању три могућности представљања говора (или мисли) ликова: (1) директан дискурс, (2) индиректан дискурс и (3) имперфект дискурса, или да дамо примере: (1) (он је рекао) ‘Нисам задовољан’; (2) (он је рекао) он није био задовољан, (3) он не беше задовољан (како он рече)...” (Лерх 2005: 512). Дакле, следећи Лерхова упутства, закључили бисмо да је директни дискурс означен глаголом у првом лицу презента, индиректни дискурс подразумева коришћење перфекта, а имперфект дискурса (доживљени говор) захтева употребу претерита (имперфекта). Описани продори у прошлост (перфекат индиректног дискурса и претерит доживљеног говора) одлика су немачког језика и његовог синтаксичког устројства (начин увођења зависне реченице, обележја прелаза и хијерархијског устројства, дакле, синтаксички модел условљава глаголско време предиката зависних и независних реченица). Морфолошке и синтаксичке одлике српског језика знатно се разликују од наведених Лерхових немачких примера. У српском језику враћање у прошлост није нужно обележје доживљеног говора. Предикат реченице коју бисмо означили као доживљени говор може да буде и у презенту, па чак и у футуру, док синтаксичка субординација не подразумева фиксирање глаголског облика, времена и начина предиката реченице у слободном неуправном стилу, такође, овај облик јавља се како у зависним тако и у независним реченицама, ничим не ограничавајући најразличитије комбинације глаголских времена у оквиру једне сложене реченице. Наведену тврдњу поткрепљују и примери доживљеног говора из Ранковићевог романа *Сеоска учишћељица*: „Та она је тако срећна, тако срећна!” (Ранковић 1953: 159), „Боже мој, како се то све сјајно замишљало!” (Ранковић 1953: 12), „И она је, ето, мислила да ће и њу та судбина стићи одмах прве године, али, види се, није суђено.” (Ранковић 1953: 12), „О, какву топлоту осети у њеној руци, како су меки, како ли нежни они једри, пуначки дланови!...” (Ранковић 1953: 28), „Како да се не сећа! Зар би се могло то заборавити? Па шта би му остало за утеху из целог живота, чега би се имао сећати да није тога лепог доба, детињства?... [...] О, дивна, шумна, српска Мораво!...Па оне безазлене, срећне дечје игре!” (Ранковић 1953: 62–63), „Срећно детињство, красна младост, нећете се никад вратити!” (Ранковић 1953: 97). Доживљени говор у роману *Госпођа Бовари* илуструју примери: „Па то је свадбена кита цвећа! Свадбена кита цвећа оне друге!” (Флобер 1963: 33), „Ала је све то давно било! Ала је то давно!” (Флобер 1963: 44), „Па зар њен муж није један део ње?” (Флобер 1963: 96) „Како је ту било дивног сунца! Колико дивних поподнева када су били сами у хладу у дну врта!” (Флобер 1963: 117), „Међутим, то је било за њега, за ово створење, за овог човека који ништа не разуме!...” (Флобер 1963: 176), „И требало је сићи! Требало је сести за сто!” (Флобер 1963: 197), „Овом вечеру нема краја!” (Флобер 1963: 241), „Била је то ова иста хаљина, ево ова овде!” (Флобер 1963: 320). Дакле, доживљени говор може обухватити мању синтаксичку целину, односно, може бити уметнути део реченице, као што показује пример из романа *Госпођа Бовари* „...чему онда досадно учење?...” (Флобер 1963: 61), али овај облик показује неретко и опозитну тенденцију распрострања на обимније наративне целине, као у примерима „Шта ово би?...Куд оде онолика љубав ка живогу? Како нестане оних лепих и заносних идеала о раду, о скромном гнезду и тихој срећи? Да ли се то све одједном угаси под првом навалом громовите буре живота, или се само нахватао пухор по живој жеравици, која ће планути још јачим жаром чим духне лагани повета-

рац?...” (Ранковић 1953: 82), односно „Да се само побегне од тих страшних дана и још срашнијих ноћи, кад се само гомилају мисли за мислима, све црње и страшније, а она се претурала у живом пламену који јој обузео тело, стеже рукама врелу главу, а мисли се само роје, роје...Да се све то угуши, заборави, па да се живи, као и досад!...” (Ранковић 1953: 87), или „О, како је страшно ово што доноси слух!...Је ли могућно да је то његов глас...тако умиљат, тако пун љубавне жудње?...Никад га не чу она да тако њој говори...Где како дршће и трепери тај познати јој, крупан, мушки глас...а из њега веје тако нежна, тако ватрена и жива љубавна чежња!... Не, не, није могућно да је то он...Или, управо јесте он, али њени узбуђени осећаји сада све увећавају, па и то љубавно гукање...Где, љубе се...чује се јасно...” (Ранковић 1953: 184-185). Како Шарл Бали истиче, у тексту *Фиџуре мисли и лингвистичка форма*, директни стил, прави индиректни стил и слободни индиректни стил представљају „...синтаксичке форме, граматичке типове.” (Бали 2005: 509), при чему је за све поменуте типове дискурса заједничко обележје да „...приповедач објективно репродукује речи или мисли, не додајући ништа своје...” (Бали 2005: 509). За разлику од Балија, Калепки ће вербализоване мисли приписати приповедачу, а не ликовима „Пре би се рекло да је у питању стил који репродукцију речи или мисли лика замењује приповедачевим мислима или речима...” (Калепки 2005: 508–509).

Тензија између приповедача и ликових конституише, дакле, доживљени говор, чинећи га иманентно амбивитетним. Ни термин унутрашњи монолог не указује се кохерентнијим. Изузетно је битно, приликом анализе унутрашњег монолога, указати на дистинкцију коју Дорит Кон уочава између употребе цитираног монолога као наративне технике и као приповедног жанра „Сада је јасно да термин ‘унутрашњи монолог’ означава два веома различита феномена, а да на његову двосмисленост нико до сад није указао:1) у контексту приповедања у трећем лицу, ‘унутрашњи монолог’ је наративна техника којом се јунакова свест представља у форми директног цитирања његових мисли и 2) ‘унутрашњи монолог’ је приповедни жанр који се у целини гради као неизговорен разговор фикционалне свести са самом собом.” (Кон 2005: 118) Унутрашњи монолози Ранковићевог романа *Сеоска училница* свакако су пример наративне технике. Сваки од ових унутрашњих монолога је „...асоцијативан, алогичан, спонтан...” (Кон 2005: 115), а одликују их „...стакато ритам, елипсе, богата метафорика...” (Кон 2005: 115). Док би доживљени говор био „...јунаков ментални говор прерушен у приповедачев говор.” (Кон 2005: 117), унутрашњи монолог је „...јунаков ментални говор...” (Кон 2005: 116), који се, по одсуству приповедача манипулатора (уп. Кон 2008: 162), као и по избегавању приповедних и дескриптивних времена (уп. Кон 2008: 165) приближава аутономном монологу (Кон 2008: 159-183), а овај се, опет по доминацији узвичних реченица и неререференцијалној функцији система заменица (уп. Кон 2008: 165) приближава доживљеном говору. Такође, унутрашњи монолог представља „...говор без слушаоца, ничим изазван вербални чин, без комуникативног циља...” (Кон 2008: 166), а доживљени говор „...представља мисао као да је говор...” (Кон 2008: 174), притом, приповедани монолог обележен је одсуством индикатора субјективности (Кон 2008: 168), који би недвосмислено означили приповедну инстанцу, дакле, доживљени говор уноси хотимићну нејасноћу у исказ и његово порекло. Овакву тензију разјашњава и Шмидова дефиниција доживљеног говора као интерференције текстова. Полемишући са Мике Бал, која у својој *Наратолозији* одређује доживљени говор као „...спону између виђења (vision) лика и говора (parole) приповедача...” (Шмид 1996: 61),

Шмид истиче како „...у доживљени говор улазе одлике говора лика и друго, начин приповедачеве властите рецепције остаје, наравно, осетан у репродукцији туђег виђења.” (Шмид 1996: 61), те су, стога, у доживљеном говору присутна „...истовремено два текста са својим специфичним гласом и сопственим начином и виђењем.” (Шмид 1996: 61).⁷ За разлику од доживљеног говора, који Шмид дефинише као интерференцију текстова, у случају унутрашњег монолога, како запажа Симур Четмен „...размишљања у потпуности припадају лику, он или она не функционишу као приповедач, ником не причају причу, већ само обављају нормалне процесе мишљења унутар временског оквира приче.” (Четмен 1995: 89).

Упркос наведеним сличностима и разликама у конститутивним својствима, унутрашњи монолог и доживљени говор свакако представљају битне нарративне технике персоналног романа, који показује тенденцију исписивањанутрине књижевних јунака „Склоност персоналног романа према драми свести, према одражавању доживљеног унутрашњег света, лишеном коментара и привидно нередигованом, толико је очигледна да о томе више не треба опширније расправљати.” (Штанцл 1987: 91). Ишчезнуће аукторијалног приповедача ствара, у Флоберовим романима, феномен напуштене сцене и празног приповедачког поља, чиме се повећава значај књижевног јунака, чија је свест препуштена слободнијој (ауто)репрезентацији. У питању је Штанцлово схватање, према којем је „...ауторов портпарол, лични приповедач, напустио сцену да би је препустио његовим ликовима и стварима њиховог света. То значи да јунаци сада стварају утисак да су сазрели, стекли независност у односу на свог творца.” (Штанцл 1987: 76). Ово Штанцлово схватање не може се прихватити. Изостанак аукторијалног приповедача није у каузалној вези са променом статуса ликова (и свакако не значи увећање степена њихове слободе, како год да се она тумачи), нити можемо разматрати процес сазревања лика (није сасвим јасно шта би се тачно под тим подразумевало), евентуално би се могла предложити теза о сазревању приповедне технике (и такво одређење било би проблематично због ширине семантичког поља лексеме „сазревање”), али и сама поставка о ишчезнућу приповедача непрецизна је, јер се знаци присуства приповедне инстанце у Флоберовим романима детектују на плану фокализације и приповедних поступака, тако да се не може говорити о празном приповедачком пољу, као што се и сценичност објективне нарације персоналног романа указује посве условном и посредованом.

Важнија би, у оквиру овог разматрања, била Штанцлова примедба о одражавању унутрашњег света јунака, која се повезује са јунаковом психолошком тачком гледишта.⁸ Флоберов роман *Госпођа Бовари* и Ранковићев роман *Сеоска учитељица* обилују примерима јунакове психолошке тачке гледишта, те је бит-

7 Шмидовој концепцији о присуству два текста (као и два гласа, начина и виђења) наликује разматрање Успенског, према којем доживљени говор „...није [...] ни управни, ни неуправни говор, него једна посебна појава која се назива ‘неправи управни говор.’” (Успенски 1979: 52). Доживљени говор представља синтезу управног и неуправног говора „...то јест спајање текстова који припадају различитим ауторима: саме говорнику и ономе о коме он говори. Другим речима, као да се у овим случајевима примећује извесно клижење ауторове позиције...” (Успенски 1979: 52). Како се види, Шмидова анализа инспирисана је ставовима Бориса Успенског.

8 Термин „фокализација” подразумева значењску разнотоност и обиман метафорички потенцијал, о чему пише Четмен (1995: 87–88), те би свођење на оптичку метафору било неприхватљиво. Релевантну семантичку нијансу термина „фокализација” чини сфера психолошког, односно, репрезентација и артикулација осећања и мисли ликова. Психолошка тачка гледишта саставни је елемент типологизације коју је предложио Борис Успенски. Наиме, Успенски разликује идеолошку, фразеолошку, просторно-временску и психолошку тачку гледишта. (Успенски 1979: 3–249).

но одредити који ликови поседују функцију „персоналних медија” (уп. Штанцл 1987: 80-90), посредством којих се обезбеђује привид објективне непосредности, односно, редукују се знаци присуства приповедне инстанце. Персонални медији су најчешће јунаци у чију свест су имплицитни читалац и наратер повремено уведени, као и ликови који доминирају наративном структуром (то би били, у *Госпођи Бовари* углавном Ема и Шарл Бовари, а у *Сеоској учишћелици* претежно Љубица и Гојко). Занимљив пример психолошке тачке гледишта споредног лика у *Госпођи Бовари* даје Катарина Поповић у тексту *Госпођа Бовари: однос литерарног и филмског*, у којем указује на сцену Еминог загревања ноге на камину, при чему је хотимично створена илузија да је опис дат из перспективе свезнајућег приповедача, све док не буде уведен посматрач, који опажа Ему (односно, има функцију ока камере) „...њу посматра Леон и цела ова сцена делује као један дугачак кадар из Леонове перспективе...” (Поповић 2007: 78). Леон посматра Ему „...без речи, чиме је наглашена скривена заинтересованост која ће се касније у делу развити у романсу.” (Поповић 2007: 78). Примери психолошке тачке гледишта ликова у Ранковићевом роману представљају, ако се тако могу назвати, фокализацијску доминанту. Један од примера био би „...она је већ опазила неке његове значајне погледе и хтела је одмах удаљити га савсвим од себе, али се сетила очевих савета [...] Она је сад разумела о коме ћата говори...” (Ранковић 1953: 13). Глагол „опазити” подразумева чулну перцепцију, глагол „хтети” одражава намеру, док глаголи „сетити се” и „разумети” творе модусе задирања у садржај психичког живота јунакиње. Ранковићев роман обилује оваквим примерима, па се адекватним чини запажање Снежане Милосављевић Милић да се Ранковић „...окреће психолошкој природи личности, нејасном и несазнатљивом свету [...] душе, што је знак окретања приповедача са спољашњег на унутрашњи свет, са типа на јединку.” (Милосављевић Милић 2001: 111–112). У Флоберовом и Ранковићевом роману, поред психолошке тачке гледишта, изузетан значај има фразеолошка тачка гледишта (уп. Успенски 1979: 28–85). Како је у раду претходно подробно писано о доживљеном говору и унутрашњем монологу, нема потребе даље разлагати изнете ставове. Нужно је само додати да разарање компактности фразеолошке тачке гледишта приповедне инстанце, у случају употребе доживљеног говора, има експлицитне последице на плану стила и композиције дела. Отисак ове интерференције тачка гледишта и „унутарјезичке двојезичности” (Успенски 1979: 57) био би управо доживљени говор, као синтеза управног и неуправног говора, односно, као вид приближавања овим двома наративним техникама, али и као истовремено удаљавање од њих. Ова суптилна фразеолошка осцилација индикатор је напуклине целовитости исказа приповедне инстанце, чиме се истовремено потврђује крах сопства саме приповедне инстанце. Дакле, уздрман статус приповедача резултира узајамно-повратном уздрманошћу наративног идентитета дела.

Закључак

У роману *Сеоска учишћелица* доминирају унутрашњи монолози (присутан је и доживљени говор, али у мањој мери), док у Флоберовом роману *Госпођа Бовари* доживљени говор има повлашћено место у реторичком регистру, узорни аутор употребљава доживљени говор као стилско средство *par excellence*. Доживљени говор омогућује остварење ефекта двосмислености, двоструког гласа и изненађења, док је унутрашњи монолог мање нејасан са становишта инстанце

нарације. Свакако, у оба случаја реч је о потирању доминације свезнајуће приповедне инстанце (или покушају њеног сузбијања) и о прелазу са нефокализованог приповедања на унутрашњу фокализацију. Роман *Сеоска учишћељица* започиње нултом фокализацијом, која се брзо смењује спољашњом фокализацијом, да би се потом трансформисала у унутрашњу фокализацију јунака-рефлектора (Гојка Савића), али и унутрашњу фокализацију друге инстанце фокализације (Љубице Петровић), реч је, према томе, о променљивој (и, рекло би се, наизменичној) унутрашњој фокализацији. Флоберов роман *Госпођа Бовари* започиње чудноватом заменицом „ми” – „Седели смо у соби за учење...” (Флобер 1963: 5), заменицом која сугерише укидање нулте фокализације и њену смену унутрашњом фокализацијом, на којој се инсистира и фреквентном употребом доживљеног говора. Заступљеност унутрашње фокализације, као и избор стилских средстава (доживљеног говора и унутрашњег монолога) сведочи о оксиморонском споју интроспекције и флоберовске *impassibilité*, односно о жељи за постизањем за реализам карактеристичне објективности и непристрасности (тежње за остварењем нулте фокализације и хетеродијегетичке приповедне инстанце) и елементарна модерности (превладавање доминантног модела реализма, кроз унутрашњу фокализацију и пренесени говор). Анализа стискло-типолошких аналогја између романа *Госпођа Бовари* (1857) Гистава Флобера и *Сеоска учишћељица* (1898) Светолика Ранковића, дакле, показала је да реализам није кохерентна стилска формација већ је умногоме обележен елементима модерности (оличеним, пре свега, у зналачким продорима у људску психу који се очитују на плану употребе наративних техника и инстанци фокализације), контроверзан и отворен за даља изучавања.

Литература

- Ауербах 1978: Е. Auerbah, *Mimesis: prikazivanje stvarnosti u zapadnoj književnosti*, Beograd: Nolit.
- Бал 1995: М. Bal, Naracija i fokalizacija. Prilog teoriji pripovednih instanci, *Reč*, 8, Beograd, 71–81.
- Бали 2005: С. Bally, Figures of Thought and Linguistic Forms, *Poetics Today*, Vol. 26, No. 3, London, 509–512.
- Вилсон 1964: Е. Vilson, *Akselov zamak ili o simbolizmu*, Beograd: Kultura.
- Вукићевић 2003: Д. Вукићевић, *Озлегу о српском реализму*, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”.
- Еко 2003: У. Eko, *Šest šetnji po narativnoj šumi*, Beograd: Narodna knjiga / Alfa.
- Ероп 1991: G. Egor, *Gradnja semantičkih polja u romanu. Izvorni tekst-prevodilačka čitanja, Gospođa Bovari*, Beograd: Institut za književnost i umetnost.
- Женет 1995: Ž. Ženet, Perspektiva i fokalizacije, *Reč*, 8, Beograd, 83–86.
- Живковић 1994: Д. Живковић, *Евројски оквири српске књижевности*, књ. 5, Београд: Просвета.
- Калепки 2005: Т. Kalepky, On 'Free Indirect Style' ('Veiled Discourse'), *Poetics Today*, Vol. 26, No. 3, London, 507–509.
- Кон 2005: Д. Кон, Прозирне свести, *Књижевности*, 1, Београд, 106–123.
- Кон 2008: D. Kon, Autonomni monolog, *Treći program*, 137–138, Beograd, 159–183.
- Лерх 2005: Е. Lerch, The Stylistic Meaning of the Imperfect of Discourse (Free Indirect Style), *Poetics Today*, Vol. 26, No. 3, London, 512–517.

- Милосављевић Милић 2001: С. Милосављевић Милић, *Оквирни облици у српском реалистичком роману*, Београд: Чигоја штампа.
- Петковић 2006: Н. Петковић, *Огледи из српске поезије*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Поповић 2007: К. Поповић, *Gospođa Bovari: odnos literarnog i filmskog, Txt: studentski časopis za književnost i teoriju književnosti*, 11–12, Београд, 74–85.
- Принс 2011: Дž. Принс, *Naratoški rečnik*, Београд: Службени гласник.
- Ранковић 1953: С. Ранковић, *Сеока учитељица*, Загреб: Просвјета.
- Русе 1993: Ж. Русе, *Облик и значење: огледи о књижевним структурама од Корнеја до Клодела*, Сремски Карловци-Нови Сад: Издавачка књижевна Зорана Стојановића.
- Скерлић 1986: Ј. Скерлић, „Светолик Ранковић”, у: *Изабрane критике*, Београд: „Вук Караџић”, 173–192.
- Стојановић Пантовић 2011: Б. Стојановић Пантовић, *Топос боваризма у јужнословенским књижевностима на прелазу из реализма у модернистичку епоху, у: Распони модернизма: ујоредна чишања српске књижевности*, Нови Сад: Академска књига, 60–75.
- Тартаља 1979: И. Тартаља, *Приповедачева естетика. Прилог познавању Андрићеве поезије*, Београд: Нолит.
- Успенски 1979: В. А. Успенски, *Poetika kompozicije. Semiotika ikone*, Београд: Нолит.
- Флобер 1963: G. Flober, *Gospođa Bovari*, Београд: Rad.
- Четмен 1995: S. Četmen, *Likovi i pripovedači. Filter, centar, sklonost i fokus interesa, Reč*, 8, Београд, 87–94.
- Шмид 1996: V. Šmid, *Ravni pripovedačke perspektive, Reč*, 21, Београд, 59–63.
- Штанцл 1987: Ф. Штанцл, *Типичне форме романа*, Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада.

INSTANCES OF FOCALIZATION AND NARRATIVE TECHNIQUE IN GUSTAVE FLAUBERT'S *MADAME BOVARY* AND SVETOLIK RANKOVIĆ'S *VILLAGE SCHOOLMISTRESS*

Summary

In this paper stylistic typological analogies between Gustave Flaubert's novel *Madame Bovary* (1857) and Svetolik Ranković's novel *Village Schoolmistress* (1898) are analyzed. This paper represents narratological analysis directed towards elaboration of the issues of Genette's categories of "mood" and "voice" in these novels (whereby the category of "time" is not neglected either, yet, it is predominantly described both by Gerard Genette's views and Umberto Eco's theoretical explications). Two key points that are examined in this paper would be focalization (which is interpreted by Gerard Genette, Seymour Chatman, and Gerald Prince's theses) and free indirect speech as well as internal monologue, which are problematized on the grounds of theoretical and methodological concepts of Mike Bal, Dorrit Cohn (and her capital work *Transparent Minds*), in combination with instructive insights of Charles Bally, Theodore Kalepky and Eugen Lerch (whose works represent the earliest thematization of the free indirect discourse phenomenon, and whose studies have been translated into English by Dorrit Cohn herself). This paper shows that the usage of free indirect speech / internal monologue leads to annihilation of omniscient narration predominance, i.e. to the transition from unfocalized narration to internal focalization. The choice of narrative techniques in both novels, therefore, has influenced the methods of characterization and the dynamics of plot development. Thus, this paper focuses on narrative techniques as modulating factors of generic and structural layers of Flaubert and Ranković's novels.

Key words: Gustav Flaubert, focalization, free indirect speech, internal monologue, Svetolik Ranković

Milica Čuković

Душан Милосављевић¹

Крађујевац

ПОРАЗ ЈЕДНЕ ИДЕОЛОГИЈЕ НА ПРИМЕРУ АСУЕЛИНОГ РОМАНА О МЕКСИЧКОЈ РЕВОЛУЦИЈИ

У уводном делу аутор рада даје опште податке о писцу и позадини настанка романа, као и о оним аспектима којима је традиционална критика посвећивала пажњу. Романом *Los de Abajo*, који иницира циклус романа о Мексичкој револуцији, Маријано Асуела представља као проблем ишчезавање идеала које је са собом носила револуција, као и трансформације ликова које настају што већим ангажманом у револуционарном преврату. Анализом ликова увиђа се да њихови покретачи нису актуалне политичке идеје, већ искључиво личне идеологије и појединачни погледи на свет, који проузрокују крах револуционарног покрета управо због непостојеће јединствене идеје водиле. Неоспорни документарни карактер романа неопходно је ставити у други план, јер примат над тим аспектом има знатно сложенија конструкција ликова, чији пориви омогућавају даљи ток радње.

Кључне речи: Маријано Асуела, роман о Мексичкој револуцији, мексичка књижевност, идеологија, документарност

Увод

Циклус романа о мексичкој револуцији започиње 1916. године објављивањем дела *Los de abajo* (*Они одозго*) Маријана Асуеле, војног лекара у доба револуционарних окршаја по Мексику. Поменуто дело је већ приликом објављивања у Ел Пасу (САД) окупирало пажњу јавности, најпре захваљујући чињеници да је само по себи представљало живописно сведочанство револуције, или, можда боље речено, комад рата преточен у књижевност, те је и постало један од најважнијих, а уједно и најтрагичнијих портрета револуције (Овиједо 2001: 160). Не сме се изоставити ни протагонизам аутора романа у револуцији, као ни његов политички ангажман. Како подсећа Овиједо (2001: 164–165), Асуела је био међу првима коју су устали против режима Порфирија Дијаса а у корист Франсиска Мадера, и већ овде треба нагласити важност ових имена, будући да ће се иста учестало помињати унутар дела. Исти је случај и са родним местом Маријана Асуеле. Топоним Лагос де Морено биће често место одржавања радње и поприште сукоба, а управо због чињенице да је Асуела био Мадеров политички изасланик у овом месту, одакле ће бити протеран након Мадеровог атентата и приморан да се придружи трупама генерала Медине, који ће пак сâм послужити као модел Асуели за конструкцију свог протагонисте. Већ се на овом примеру види да је *костјумбризам*, одн. интегрисање и описивање народних обичаја, традиција и веровања у књижевна дела, једна од значајнијих одлика Асуелиног романа, али и читавог циклуса уопште. На основу свега раније поменутог, треба схватити да је политичка опредељеност у великој мери условљавала слику епохе у Асуелиним очима.

1 dushanmil990@yahoo.com

Традиционална критика овим романима, а самим тиме и Асуели, наме-ра највише њихову документарност, која је оличена најпре настојањем за што већим степеном истиноликости у приповедању, као и дословном преношењу историјских чињеница, и њиховој интеграцији у књижевну грађу. Једна од битних ставки такође је пружање већег простора садржини на уштрб форме, те су често романи овог циклуса били окарактерисани као дела чија естетска вредност није нимало изражена, а и приде им се доста замерало на пољу њихове фрагментарне структуре која је често знала и да доведе до нестабилне приповедачке структуре (Павловић Самуровић 1993: 243–244). Иако нимало не треба оспоравати горе наведене чињенице, ипак на примеру Асуелиног дела уочавамо одступање од неких стереотипних мишљења везаних за саму радњу дела и конструкцију појединих ликова, проузроковане слободнијим приступом и уопштавањем карактеристика целокупног циклуса романа без освртања на праве вредности које Асуелино дело пружа, а које су често стављане у други план, чему ће се посветити више пажње у даљем тексту .

Оптимизам оличен у жељи за правдом

Већ у првим тренуцима читања овог дела, оно што најпре окупира нашу пажњу јесте важност коју за ликове у повести има сама револуција. Уколико се ослонимо на ову чињеницу, можемо лако закључити да је роман огледало револуције, можда не читаве, али свакако јесте огледало једног њеног периода. На тај начин, читалац постаје сведок устанка једне групе сиромашних људи из провинције, који устају против својих угњетача, против режимске правде и своју борбу отпочињу скривајући се по увалама планина које они најбоље познају. Незадовољство ове групе, која на своме челу има Деметрија Масијаса, протагонисту романа, заједничко је и другим побуњеним групама, које своју побуну отпочињу широм Мексика, а сви заједно олакшање осећају у доношењу губитака режимским трупима. Поменуто осећање незадовољства део је читавог националног револуционарног покрета, те стога треба имати у виду да ће се узроци побуне одметника Деметрија Масијаса, али и осталих чланова његове групе постепено претварати у њихову потпуну свест о свом револуционарном статусу (Портал 2003: 57–58). Управо на примеру протагонисте посматрамо како је његов разлог за приступање револуцији у суштини чин потраге за личном правдом, за правдом због сукоба са локалним касикеом (латифундистом). Можда нам то најбоље илуструје и следећи цитат:

„Да ли ви мислите да смо ми овде јер нам тако годи?... Додуше, зашто порицати? Некима прија сва ова бука, али није само то у питању... [...] Да ли знате зашто сам се дигао на оружје?... Видите, пре револуције имао сам спремну земљу за сејање, и да не беше сукоба са Дон Моником, касикеом из Мојаје, сада бих са много журбе спремао сетву...”² (превод аутора рада).

Можемо узети као релевантно мишљење Рафаела Олеа Франка (2010: 3) да уколико пођемо од претпоставке да Деметрио Масијас ступа у борбу из личних

2 „¿Qué cree que uno anda aquí por su puro gusto?... Cierito, ¿a qué negarlo?, a uno le cuadra el ruido; pero no sólo es eso... [...] ¿Sabe por qué me levanté?... Mire, antes de la revolución tenía yo hasta mi tierra volteada para sembrar, y si no hubiera sido por el choque con don Mónico, el cacique de Moyahua, a estas horas andaría yo con mucha priesa, preparando la yunta para las siembras...” (Асуела 2003: 113).

порива, долазимо до закључка да иза његове борбе не постоји никаква ригидно успостављена политичка идеја на коју би се његова борба ослонила, већ је овде реч о личној освети, о сукобу класног типа. За протагонисту чак можемо и рећи да је игнорант онда када су у питању актуалне политичке тековине. Тек оптужбом да је Масијас наклоњен генералу Франсиску Мадеру, латифундиста успева да га протера са његовог феудалног имања, и докопа се истог, док му федерална војска спаљује кућу. Ови тренуци у делу кључни су зарад схватања односа у мексичким провинцијама тадашњице, јер већ полако увиђамо да поред неоспоривог документарног приступа догађајима тадашњице, Асуела путем фикције изграђује једну слику провинцијског Мексика као бруталне средине, као предела безакоња у коме неправда не штеди сиромашне.

Након свега, једини пут којим Масијас може кренути јесте управо пут револуције, који ће делити са људима исте судбине попут његове. У питању су остали чланови његове побуњене групе, који се налазе у истој ситуацији као и он, што и видимо током дела јер свако од њих у одређеном тренутку представља своје разлоге за приступање револуционарном покрету, успостављајући на тај начин историјску позадину побуне (Магда Фалкон 1990: 107). Можемо закључити да оно што њих држи на окупу јесте најпре осећај међусобне солидарности, будући да заједно представљају групу сачињену од људи истог кова, као и решеност да се боре против својих угњетача који су их понизили, и истовремено то чинећи без икакве политичке идеје водиле. Асуела овде настоји да нам представи исконску бит мексичког човека, онаквог какав јесте без уплитања било каквих политичких идеја и опредељења, већ искрену жељу за променом и искреном жељом појединца да се осети слободним.

Та исконска борба побуњеника неће, међутим, дуго одолети политичким утицајима. Промена долази заједно са Луисом Сервантесом, ерудитом који уноси политички тон у само дело. Овај лик први уноси питање етике у борбу револуционара, и, након што се прикључи групи, својим саборцима преноси идеју о револуцији не као бојном пољу за остваривање личних освета, већ управо као начин за побољшање живота читавог народа (Поповић Карић 2011: 263). Он успева да убеди Деметрија Масијаса у вредност његовог учешћа у самој револуцији, и то чини речима: „Ви не разумете још увек своју праву, велику, и племениту улогу у овој борби. Ви, човек простодушан и скромнијих амбиција, не желите да видите улогу коју треба да имате у овој револуцији”³ (превео аутор рада). Наведене речи биле су све што је требало да убеди нашег протагонисту за већи и озбиљнији ангажман у револуцији, што је пак подразумевало веће проливање крви и још више насиља, као и веће излагање опасности побуњене групе.

На примеру лика Луиса Сервантеса посматрамо прекретницу унутар Асуелиног романа. Овим ликом Асуела показује другу страну медаље када је у питању Мексичка револуција, указујући нам на оно што је посредни готово сваког револуционарног покрета, а то је управо макијавелизам. Луисом Сервантесом отеловљен је разлог узалудности сваке револуције. Њиме нам Асуела указује на то да људска похлепа, примитивни нагони и материјализам појединаца могу нарушити интегритет једног колективног подухвата попут револуције. Наиме, Луис Сервантес ће први злоупотребити читаву идеју о заједничкој борби за слободу и првом приликом окренути леђа онима који су га примили у своју групу и

3 “Usted no comprende todavía su verdadera, su alta y nobilísima misión. Usted, hombre modesto y sin ambiciones, no quiere ver el importantísimo papel que le toca en esta revolución” (Асуела 2003: 116).

сматрали га једним од њих. Апсурд читаве Масијасове борбе долази до изражаја управо онда када један од најватренијих поборника и теоретичара револуције, Луис Сервантес, издаје колективни циљ зарад сопственог, економског интереса. Овим чином отворено је још једно поље унутар Асуелине повести. Личној идеологији Масијаса, а можда самим тиме и Асуеле, која има као централну карику борбу за слободу и уважавање људског достојанства једног просечног провинцијског Мексиканца, контрастирана је похлепа која је заузела антропоморфни изглед, оличен у лику Луиса Сервантеса. Асуела овде наступа апологетски, његова је намера да се интегритет прородушног Мексиканца сачува, и управо то успева тиме што му супротставља једног градског ерудиту, човека слатких и мудрих речи али неморалних поступака.

Зарад лакшег разумевања поменутих личних идеологија, неопходно је кренути од Ван Дијковог (1998: 8) мултидисциплинарног виђења идеологије као основе друштвеног поимања које међу собом деле чланови једне групе, а које указује на то да идеологије дозвољавају људима као члановима једне групације да организују широк спектар својих друштвених уверења сходно томе шта је за њих добро или лоше, или пак тачно или нетачно, и да сходно томе размишљају и наступају. У овом смислу, идеологија утиче и на виђење нечега као погрешног или исправног у још већем обиму уколико је неко веровање или став битан за читаву групацију. У неком ширем, епистемолошком смислу, идеологије могу да оформе основу појединих аргумената за разумевање одређених друштвених уређења, или пак, за нас битније, да утичу на конкретније виђење света. Оваквим схватањем, идеологија не постаје шири поглед на свет групе или појединца, већ се успостављају принципи који сачињавају основу оваквих веровања. Овакво тумачење је пресудно за наш случај, јер објашњава понашање и ставове човека чије развојни ток у роману симболише и судбину револуционарног покрета. Са тим у вези, поједностављено виђење света у очима Масијаса и његових сабораца резултира ентузијазмом и оптимизмом који проузрокују да се револуција види као једини оправдани и исправни начин да се дође до правде. Насупрот овог поједностављеног схватања стварности, сусрећемо се са једним доста префињенијим, али самим тиме и искваренијим ставом Луиса Сервантеса. Исти ће револуцију доживети као простор за лични напредак, без обзира на савете које даје Масијасу, те тиме доказати да декаденција револуције почиње управо оног тренутка када ерудите уносе политички обојене ставове који својим демагошким настојањем стварају лажну визију у очима оних који су праве протагонисте, а уједно и праве жртве, сулуде револуције.

Потребно је у овом тренутку учинити осврт на раније споменути документарни карактер дела. Наиме, може се закључити да упркос томе што историјске личности попут Панча Виље, Емилијана Сапате, генерала Уерте имају значајно место у повести, као и кретање њихових трупа, вести са фронтова и сл., анализом покретача и мотива појединих ликова долази се до неоспориве чињенице да је Асуела ишао доста даље од таквих једноставних књижевних манифестација, те да је сама радња знатно сложенија од тога, и да оно што омогућава њен ток и развијање чине управо лични мотиви и идеологије протагонисте и његове групе, без обзира на то да ли је у питању жеља за осветом, веровање у побољшање квалитета живота, или пак макијавелистичке преваре зарад личног богаћења оличене онима који су искривили смисао Масијасове борбе.

Разочарење које са собом носи револуција

Уколико бисмо нашу пажњу усмерили ка дискурсу, приметили бисмо да се радња романа руководи дуализмом који њиме доминира. Тај дуализам се огледа у постојању два тона који наступају независно један од другог, и никада не долази до њиховог потпуног спајања. Први тон је атемпоралан, и могли бисмо га назвати идеалистичким, будући да представља веру у успех револуције онда када њени протагонисти још увек нису показали знаке искварености, као и веру у мир, једнакост и слободу које ће она донести. Са друге стране, тон разочарења уноси црв сумње у успех револуције, која након што је била материјализована од стране свих, полако почиње да открива своју гротескну страну (Ст. Оурс 1992: 341). Овде је неопходно учинити још један осврт на Ван Дијкову (1998: 192–193) теорију, која нас подсећа да дискурс сам по себи има важно место у репродукцији идеологије. За разлику од других семиотичких кодова, разна својства дискурса пружају могућност појединцу да изрази или формулише апстрактна идеолошка веровања, или било какво друго веровање у вези са тим идеологијама. Једино дискурс омогућује појединцу да оформи опште закључке на основу већег броја искустава и опсервација. Дискурсом се појединцу такође пружа могућност да опише будуће и минувале догађаје, као и да опише поступке и веровања независно од њиховог степена специфичности или општости. Све ово треба имати у виду онда када приступамо Асуселином делу, јер полазећи од чињенице да је дело поткрепљено личним искуствима аутора, сведоци смо импликација које та искуства имају на тон у коме приповедање тече, а самим тиме и на Асуелино виђење револуције. Будући да је дело настајало паралелно са Аселиним учешћем у револуцији, оптимизам присутан у почетним фазама револуционарног прервата, биће замењен апатијом и малодушјем којим ће обилovati готово свака мисао аутора како дело одмиче.

На пољу језика битно је такође нагласити да Асуелин роман разбија дотадашњу униформисаност присутну у језику, али доводи и до мултиплицирања повести а самим тиме и вишеструких гласова ликова. Натуралистичке методе доминанте у мексичком роману тадашњице бивају стављене у други план управо Асуелиним делом. Дескрипција, типично оружје натуралиста, у овом делу бива замењено приповедањем, те је целокупна повест сачињена од међусобно повезаних епизода и оне заједно јесу управо оно што сачињава наратив. У вези са тиме је и конструкција ликова у роману. Готово сваки од ликова са којима се сусрећемо у делу носилац је сопствене визије света, коју увиђамо у интеракцији са осталима у делу. Перципирајући говор сваког од ликова понаособ, насупрот осталих, и посматрајући из исте перспективе као и он његову интерпретацију света, долази до интерног дијалога између читаоца и сваког од ликова у делу. Овим путем, свет Асуелиних ликова, и њихових личних веровања, идеологија и ставова, ствара се у глави читаоца, и чини да не само ликови живе у том окрутном свету бруталне револуције, већ чини да се читалац нађе у истој ситуацији као и лик (Магда Фалкон 1990: 110–112).

Посвећујући пажњу и структури дела, уочавамо да је иста у целости у функцији раније поменута два тона, те стога у првом делу романа, доминантан је управо тај идеалистички, односно оптимистички тон дела где понашање актера револуције још ивек није показало знаке искварења. У преостала два дела, ова два тона ће се међусобно смењивати, и упркос томе томе што се стиче утицај да ће народни херој Масијас и његова група побуњеника победити и да револуција

неће бити узалудна, често се јавља по који глас који ставља сумњу на успех тог подухвата (Ст. Оурс 1992: 341). Такав је случај са ликом Капетана Солиса. Рафаел Олеа Франко (2010: 4) указује на могућност поистовећивања овог лика са самим Асуелом. Солис је тај који први поставља питања правца којим је кренула револуција, и први који најављује радикалну промену у понашању Масијасове групе речима:

„Психологија наше расе, садржана у две речи: красти и убијати!... Каква превара, пријатељу мој, ако ми који смо дошли да понудимо сав наш ентузијазам, чак и наш живот да свргнемо једног бедног убицу, заправо испаднемо градитељи једног огромног трона на који ће моћи да се попну још стотине хиљада истих монструма!... Народ без идеала, народ је тирана!... Узалуд је проливена сва крв!⁴ (превод аутора рада).

Ове речи уједно су и увертира промена кроз које пролази Масијасова група. Ту промену ће карактерисати бројне варварства које ће они чинити, а на чијем челу ће стајати лик Маргарита, човека чија округлост долази до изражаја тек ван бојног поља. Ликови попут њега стављају читаоцу до знања да је револуција кренула погрешним путем, али исто тако и речи капетана Солиса указују на немогућност победе и еволуцију класног система (Олеа Франко 2010: 5). Сведоци смо да непостојање јединственог циља међу револуционарним групама, као и непостојање стабилне структуре вођства вуку са собом револуционарни покрет ка пропасти, а све захваљујући ароганцији и бахатости групице неких учесника револуције који сежу за непотребним насиљем. Из тих разлога, Асуела револуцију из свога дела осуђује на исту судбину коју је имала она из његовог окружења чије је дете и сам био, а све због неспособности народа да обузда своју агресивност која је дошла са револуцијом (Портал 2003: 59).

Коначни пораз

Трећи део књиге иницира се писмом Луиса Сервантеса, лика о коме је већ доста тога речено, али је још једном неопходно нагласити његову улогу у делу. Луис Серватнес се саборцима на крају јавља из Америке где је започео свој приватни посао и нуди неким од њих да му се придруже. Развојни пут овог лика кључан је за читаво дело, јер у линеарној путањи долази до његове потпуне трансформације. Од човека који ће изговорити: „Све ово, због чега? Да би се пар превараната обогатили и све остало као и пре, или чак горе!⁵ До човека који ће изговорити: „Видите, господине генерале, уколико се ово настави, уколико се не оконча револуција, ми имамо довољно да на неко време одемо из земље и тамо уживамо⁶ (превео аутор рада).

4 "La psicología de nuestra raza, condensada en dos palabras: ¡robar, matar!... ¡Qué chasco, amigo mío, si los que venimos a ofrecer todo nuestro entusiasmo, nuestra misma vida por derribar a un miserable asesino, resultásemos los obreros de un enorme pedestal donde pudieran levantarse cien o doscientos mil monstruos de la misma especie!... ¡Pueblo sin ideales, pueblo de tiranos!... ¡Lástima de sangre!" (Асуела 2003: 143).

5 "Todo, ¿para qué? Para que unos cuantos bribones se enriquezcan y todo quede igual o peor que antes..." (Асуела 2003: 116).

6 "Mire, mi general, si como parece esta bola va a seguir, si la Revolución no se acaba, nosotros tenemos ya lo suficiente para irnos a brillarla una temporada fuera de país..." (Асуела 2003: 166).

У већ поменутом писму, видимо да се употребом првог лица јединине не само указује на превару Луиса Сервантеса већ долази до свођења целокупне борбе на иронију, заједно са свим вредностима за које се некада веровало да је иста имала. Овде се већ назире симболизам у иначе специфичном наслову романа. Ивет Јименес де Баес (1992: 852–853) тумачи овај симболизам кроз положај Луиса Сервантеса на друштвеној лествици. Својом издајом он успева да наредује, без обзира на то што је на моралној и људској лествици Масијас на знатно вишем положају од њега, Сервантес остављајући за собом своје саборце, чини од њих праву децу револуције, те они остају најнижи слој друштва, остају она маргинализована група коју су сви искористили. Нашавши се у оваквој ситуацији, десеткована, морена глађу, Масијасовој групи не преостаје други избор осим да започне свој повратак кући, јер и оно мало вођства које је било присутно, нестаје у потпуности након смрти Панча Виље, те остали лидери своју подршку дају онима на власти, остављајући тако оне одзоздо саме у својој узалудној борби.

Ту своју борбу револуционари још помало одржавају, понајвише због оних попут лика по имену Валдераме, који верују у императив постојања револуције ради револуције, односно једног романтичарског виђења исте, те стога Валдераме каже: „Волим револуцију попут вулкана у ерупцији! Вулкан волим зато што је вулкан, а револуцију зато што је револуција!” (превод аутора рада). Међутим, неизбежна пропаст и пораз се ближе. Читав трећи део књиге, који почиње писмом Луиса Сервантеса на изванредан начин је и епилог романа, али и епилог праве Мексичке револуције. Њоме се затвара круг и оставља осећај празнине, као и коначни крах револуционарног покрета, који се пак уочава и у непостојању никаквих сукоба између револуционара и федералне војске (Овиједо 2001: 171). То затварање круга можемо објаснити и једном од честих тема хиспаноамеричке књижевности, темом вечитог враћања, на исти начин као што је то и говорио капетан Солис. Стога и не чуди трагичан крај, где се смрт и живот, обе сапутнице Масијаса и његове групе, стапају у једно (Поповић Карић 2011: 271). Након смрти Масијасове супруге, и након пораза револуције, природа пружа Масијасу нову супругу – планину, то место у коме су провели толико времена заједно постаје њихов гроб, постаје место њиховног коначног стапања:

„Планина је свечана; изнад њених недостижних врхова пада праскосорна магла попут белог вела на младиној глави. И у подножју огромне и велелпне увале, попут портала старе катедрале, Деметрио Масијас, са заувек упртим очима, и даље упира својом пушком”⁷ (превод аутора рада).

Као и током читавог романа, тематске шеме смрти и насиља⁸ непрестано се надовезују једна на другу, све док не постану синоними за живот. За протагонисту и његове саборце, неопходна је свест о њиховом болном постојању, кога се ни у једном тренутку не могу одрећи, јер ипак сачињава њихов смисао (Аранс Лаго 1998: 25).

7 “La sierra está de gala; sobre sus cúspides inaccesibles cae la niebla alblsima como un crespón de nieve sobre la cabeza de una novia. Y al pie de una resquebrajadura enorme y suntuosa, como pórtico de vieja catedral, Demetrio Macías, con los ojos fijos para siempre, sigue apuntando con el cañón de su fusil...” (Асуела 2003: 209).

8 За више информација видети читаву студију о анализи насиља у Асуелним делима: Arranz Lago, David Felipe, “Azuela y el desasosegante imaginario de la violencia”, in: *Castilla: Estudios de literatura*, Núm. 23, 1998, pp. 23–42.

Асуелино виђење револуције јесте попут олује која руши све пред собом, и речима Ђузепеа Белинија (1997: 448) чини од протагониста „суво лишће које носи ветар”. Из ове перспективе, сведоци смо једног поражавајућег тренутка у мексичкој историји, дела које настало у пуном жеку револуционарних окршаја, а које пак указује на сву њену бесмисленост и узалудност. Асуела оставља лекцију за будуће нараштаје, наступајући профетски својим романом, те предвиђајући читав један век бурне историје Хиспанске Америке које смо данас и ми сами сведоци; историје насиља, нестабилности, и друштвене неправде по којој ће не само Мексико, већ читав континент остати познат и дуго након Асуеле. Стога нам на крају не остаје ништа друго осим да се присетимо речи капетана Солиса да је народ без идеала уједно и народ тирана, те да је сва крв проливена узалудно, што је уједно и главна порука самог Асуеле.

Закључак

Овим радом се настојало најпре да се укаже на процес одумирања идеала револуције и реперукција које је такво стање имало у Асуелином роману. Проткан историјском грађом оличеном у стварним ликовима и догађајима, роман је драгуљ књижевности револуције и једна од кључних полазних тачака за разумевање савременијих књижевних остварења унутар мексичке књижевности. Темељнијом анализом неких од ликова унутар дела, најпре Луиса Сервантеса, али и протагонисте Деметрија Масијаса, имали смо прилику да увидимо да је радња романа подређена у први мах идеалистичком расположењу према самом концепту револуције, који своје корене има у ратним искуствима аутора романа; а касније и фазе грубог освешћивања, епифаније у мислима Асуеле, која резултира општим разочарањем у читаву идеју револуционарног преврата, а која се у роману манифестује трансформацијом највећих теоретичара револуције праћену и искварењем групе простодушних људи из провинције онда када их иста та револуција узме под своје. Можемо закључити да Асуела брани исконску нит која стоји у жељама његовог протагонисте за остваривањем правде, те да је оно на чему се рађа једна револуција увек олично у виду личних идеологија и погледа на свет добрих људи, али да је саможивост и макијавелистичка настројеност појединаца, у овом случају ерудита, оно што осуђује на еминентни пораз сваки револуционарни подухват, чинећи од оних који на својим леђима носе највећи терет борбе исконске жртве. Због тога је и Деметрио Масијас са својом групом осуђен на смрт. Управо захваљујући чињеници да је Асуела био и превише свестан да ће људи попут његовог лика Луиса Сервантеса увек постојати и да ће њихова похлепа учинити сваку револуцију по дефиницији немогућом.

Потребно је такође закључити да ни на који начин не треба негирати документарни карактер ове врсте романа, али је ипак и више него очигледно да је у Асуелином случају документарна страна само једна од његових спољашњих манифестација, те да је потребно ставити је у други план, док су пак идеологије учесника мексичког револуционарног процеса оно што је од кључне важности и што чини окосницу радње овог романа. Примат дакле, треба имати трансформација Масијасове групе и њихова највећа жртва, као и предодређеност људи на зло у једном контексту попут револуције над чисто историографским бележењем стварности и чињеница.

Литература

- Аранс Лаго 1998: D. F. Arranz Lago, Azuela y el desasosegante imaginario de la violencia, *Castilla: Estudios de literatura*, Núm. 23. 23–42.
- Азуела 2003: M. Azuela, *Los de abajo*, edición de Marta Portal, Madrid: Cátedra.
- Белини 1997: G. Bellini, *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid: Castalia.
- Ван Дијк 1998: T. A. Van Dijk, *Ideology: A Multidisciplinary Approach*, London: Sage.
- Магда Фалкон 1990: L. G. Magda Falcón, La revolución de *Los de abajo*: observaciones para una lectura, *Anales de literatura hispanoamericana*, N° 19, Madrid: Universidad Complutense, 105–122.
- Овиједо 2001: J. M. Oviedo, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Vol. 3, Postmodernismo, vanguardia, regionalismo, Madrid: Alianza Editorial.
- Олеа Франко 2010: R. Olea Franco, Una revolución en la literatura y en la historia, *Encuentro de mexicanistas 2010, educación, ciencia y cultura*.
<<http://www.mexicanistas.eu/uploads/Una%20revolucion%20en%20la%20literatura%20y%20en%20la%20historia-Rafael%20Olea%20Franco.pdf>>. 11. 05. 2014.
- Павловић Самуровић 1993: Љ. Павловић Самуровић, *Лексикон хиспаноамеричке књижевности*, Београд: Савремена администрација.
- Поповић Карић 2011: P. Popovic Karic, Los de abajo de Mariano Azuela y la ética de Kierkegaard, *Conflictos y afectos en la literatura mexicana*, Núm. 1, Monterrey: Tecnológico de Monterrey, 261–272.
- Портал 2003: M. Portal, Introducción, in: M. Azuela, *Los de abajo*, Madrid: Cátedra. 11–63.
- Ст. Оурс 1992: K. St. Ours, Rebelión histórica y metafísica en *Los de abajo* de Mariano Azuela, *Literatura mexicana*, Vol. 3, Núm. 2, Instituto de Investigaciones Filológicas de UNAM. 339–356.
- Хименес де Баес 1992: Y. Jiménez de Báez, *Los de abajo* de Mariano Azuela: escritura y punto de partida, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, T. 40, Núm. 2, El Colegio De México. 843–874.

LA DERROTA DE UNA IDEOLOGÍA EN EL EJEMPLO DE LA NOVELA DE LA REVOLUCIÓN MEXICANA DE AZUELA

Resumen

En la parte introductoria el autor del artículo pone énfasis en los datos generales relacionados con la vida del escritor y sobre el trasfondo de la creación de la novela, haciendo lo mismo con aquellos aspectos que ocuparon la atención de la crítica tradicional. Al componer la novela *Los de abajo*, Mariano Azuela presenta como problema la desaparición de los ideales que la revolución llevaba consigo, igualmente como la transformación de los personajes que surge a la medida que cada uno de ellos obtenga un papel más importante en la lucha revolucionaria. Al hacer un análisis de los personajes, nos damos cuenta de que sus móviles nos son ideas políticas vigentes, sino únicamente ideologías personales y particulares visiones del mundo, que provocan la caída del movimiento revolucionario justamente debido a la falta de una causa unánime. Es necesario poner al lado el incuestionable aspecto documental de la novela debido a la compleja construcción de los personajes, cuyos anhelos hacen que la acción de la novela fluya.

Palabras clave: Mariano Azuela, novela de la Revolución mexicana, literatura mexicana, ideología, carácter documental

Dušan Milosavljević



Лена Тица¹
Чачак

КРАЈ КАО ПОЧЕТАК ПУТОВАЊА У ПРОШЛОСТ: РОМАНИ *ОВО ЛИЧИ НА КРАЈ* ЏУЛИЈАНА БАРНСА И *УНИКАТ* МИЛОРАДА ПАВИЋА И КЊИЖЕВНА ТЕОРИЈА *ПРЕДОСЕЋАЈ КРАЈА* ФРЕНКА КЕРМОДА

Ослањајући се на теорију Френка Кермода *Предосећај краја*, овај рад трага за интертекстуалним везама између романа Џулијана Барнса *Ово личи на крај* и романа *Уникат* Милорада Павића, који преплићу фикцију, време и апокалиптички начин поимања света и смисла. Преузимајући „маску” истраге, приповедање у овим романима тежи да демаскира законе историјске поетике, које су наметнули реализам и модернизам. Користећи увиде Линде Хачн, у раду се наглашава начин на који Барнс и Павић одражавају постмодернистичко неповерење у поузданост историјског знања и скепсу према могућностима коначне и егзактне спознаје. Долазак до решења и истине о прошлости у потпуности је обесмишљен, пошто алат за изучавање прошлости, којим располажу и Барнсов и Павићев јунак, чини непотпуна документација и фрагментирана сећања. Истичући нелинеарност, ентропијску шему времена и улогу читаоца, нагласак је такође стављен на постмодернистичко поимање језика и времена, као и проблематизовање традиционалне концепције закључка и краја романа.

Кључне речи: крај, постмодернизам, прошлост, време, језик

Циљ Френка Кермода у предавањима која су прикупљена у збирци *Предосећај краја* (*The sense of an ending*) (1967) да повеже фикцију, време и апокалиптички начин поимања света, као да је суптилно уткан у романе *Ово личи на крај* (2012) Џулијана Барнса и *Уникат* (2006) Милорада Павића, који се на први поглед опиру било каквом смисленом повезивању. Ухватити, тј. појмити мисао времена у фикцији (како књижевној тако и уопште), али са есхатолошке тачке гледишта, представља покушај разумевања једног од начина на који људи теже да открију мисао живота уопште. А то је управо оно што постмодерни романописци попут Барнса или Павића покушавају да открију у својим делима. Њихови јунаци, изгубљени у моралном вакууму света који свој крај предосећа све више, трагају за новим сигурностима, за кохерентним везама које им, ирониично, увек измичу из руку. Ове кохерентне везе, према мишљењу Кермода, неопходне су без обзира да ли мислите да је свет вечан или коначан, да ће се време зауставити у неком тренутку или да је, и поред свих предсказања, незаустављиво. Он наглашава да и данас, а можда би исправније било рећи нарочито данас, постоји потреба да се о смислу живота прича у односу на перспективе времена, односно постоји потреба човека да припада одређеном временском распону, да се повезује са почетком и крајем. Мисао филозофа Алкмеона, коју је прихватио и Аристотел, да људи умиру баш зато што не могу да повежу почетак са крајем (Кермод 1967: 4) испоставиће се као једна од кључних за јунаке ова два романа.

1 lena.tica@ftn.kg.ac.rs

Људи, кад се роде, журе ка средини – *in medias res*, али такође умиру *in mediis rebus* (Кермод 1967: 7). Тони Вебстер, наратор Барнсовог романа, описујући своје школске дане, каже:

„У то време, изгледало нам је као да смо затворени у некаквом обору и само чекамо да нас ослободе и пунте у живот. И да ће се кад наступи тај тренутак, наш живот – а с њим и само време – убрзати. Одкуд смо могли знати да нам је живот већ почео, да смо понешто већ били стекли, а понешто и стигли да упропастимо?“ (Барнс 2012: 17).

Кермод сугерише да, како би разумели распон између почетка и краја из свог положаја у средини, људи морају да створе извештан модел света у коме ће све бити повезано и складно, како би тренутак у коме живе, своју садашњост, учинили подношљивијом. То раде уз помоћ фикција. А једна од њих, на којој почива Кермодова теорија, јесте фикција краја. Кермод заправо истиче потребу људи да се пројектују ка крају како би видели целину структуре свог живота, нешто што из свог положаја у средини не могу учинити, и уз помоћ фикције успоставили неопходне везе између почетка, средине и краја, како би открили смисао бивствовања у свету који им, данас бар, тај смисао негира (Кермод 1967: 7–8).

Ранији наивни апокалиптизам подразумевао је строг склад између почетка и краја (пример за то је Библија – као идеално складна целина). Данас, међутим, с обзиром на перманентну кризу у којој живимо, задојену различитим притисцима нових система знања, технологије и друштвених промена, апокалиптички хоризонтиостају² али све је теже постићи временски склад (Кермод 1967: 28). Он остаје далеко жељени циљ у тренутку када је почетак изгубљен у тамној прошлости и понору времена, а за крај се зна да је непредвид, чиме се, наравно, мења наше поимање шаблона времена као праволинијског, од прошлости, преко садашњости, до будућности³. Међутим, Кермод тврди да потреба за овим складом и даље постоји, мада ју је, уистину, све теже задовољити (Кермод 1967: 30). А управо ће ову потребу покушати да задовољи јунак Барнсовог романа *Ово личи на крај* који као да нимало случајно у оригиналу носи исти назив као и Кермодово дело. Ако из равни Апокалипсе пређемо на раван појединца, крај према коме стремимо, „који предосећамо“, није ништа друго до тренутак кризе, која подразумева не само смрт, већ и патњу и кривицу које са собом носе сву испразност живота. Тони Вебстер има шездесетак година, иза себе развод и дете, и извесну рутину која му, наводно, сасвим одговара. Прилично је задовољан рачуницом коју своди како се приближава свом крају, тј. ономе што он мисли да је крај – својој смрти. Његова рутина пореметиће се онога тренутка када се појаве „духови из прошлости“ – он добија писмо од сада покојне мајке своје бивше девојке, и тада ће искусити кризу о којој Кермод говори. У писму ће открити да му она својим тестаментом завештава петсто фунти и дневник његовог пријатеља из младости, Адријана, који је починио самоубиство. Ово писмо ће га навести да уз помоћ јединог алата који има, својих сећања и непотпуне документације, крене на ретроспективно путовање, не би ли успоставио смислене везе између по-

2 Иако иронизован или пак негиран, апокалиптички начин поимања и даље је присутан у уметности, то је, према Кермоду, саставни елемент сталне, непрекидне „књижевности кризе“ (Кермод 1967: 124).

3 Ово разрушавање линеарног поимања времена десиће се у оба романа, али нарочито ће до изражаја доћи у *Уникашу* чији јунаци безнадежно лутају у ентропијски условљеној временској шеми.

четка, средине и краја, између узрока и последица, и формирао „ланац одговорности” којим би решио свесно заборављену загонетку – Адријаново самоубиство. Међутим, оно на шта ће на том путовању наићи јесте свест о непоузданости сопствених сећања на основу којих је саздан читав његов (неуспели) живот.

Оно у чему су ова два романа на први поглед најсличнија јесу загонетке које њихови јунаци покушавају да реше. Заодевајући своја дела у рухо детективског романа, и Барнс и Павић ће своје протагонисте повести на пут према прошлости, и ту их суочити са питањем много значајнијим од оног за којим су испрва кренули. Да ли је прошлост докучива и да ли уопште постоји, запитаће се и Барнсов јунак Тони Вебстер и Павићев инспектор Еуген Строс. У *Уникашту* Строс покушава да разреши мистерију која окружује убиства неколико ликована; покушава, на сличан начин као и Вебстер, да реконструише прошлост, која му иронично измиче из руку. Преузимајући „маску” истраге, приповедање у овим романима заправо тежи да демаскира законе историјске поетике, које су наметнули реализам и модернизам. Постмодерни романописци далеко за собом остављају веровање у поузданост историјског знања и у неповрат се венчавају са скепсом према могућностима коначне и егзактне спознаје свега што јест. Алат уз помоћ кога Павићев инспектор Строс путује у прошлост, попут Тонијевог, никако није веродостојан: искази са суђења и извештаји о сновима, које нуди онај који те снове и продаје, Александар Клозевиц – нико други до сам ђаво, заједно са непотпуним сећањима самог инспектора, учиниће потрагу за решењем загонетке неостваривом.

Истрага, историја и фикција

С обзиром на то да је у оба романа могућност доласка до решења, као један од закона истражне поетике, потпуна обесмишљена, они као да изврћу традиционалну шему детективске приче и тако отварају „питања (са)знања, паралелног постојања неколико реалности, увод[е] игру документарног поступка и ограничава[ју] приповедање (Бошкових 2004: 34). Класичног злочина чак и нема, или, боље речено, сами текстови су злочин, документи учествују у великој модернистичкој завери са којом се хватају у коштац ови постмодернистички писци не би ли нам указали да је историја фиктивна исто колико је и књижевност фиктивна. А када говоримо о историји појединца, она је нераскидиво повезана са питањем идентитета: са поимањем сопства у односу на себе сама али и у односу на другост. И Тони Вебстер и инспектор Строс ће се на свом путовању у прошлост суочити са још једним питањем: ко су заправо они. За Френка Кермода крај неизоставно подразумева сусрет са самим собом. Ни за Строса, ни за Вебстера овај сусрет, међутим, неће бити нимало пријатан, неће донети ни коначно разрешење, ни катарзу. Стросова спознаја да је сасвим непотребан и сувишан на свету, да је он „онај коме други пљуну у длан кад ради и у тањир кад једе” (Павић 2006: 251) и о немогућности да дође до решења загонетке („Дали ми вина у звону, ако пијем не звони, ако звони не пијем” (Павић 2006: 251) има паралелу у ономе што Тонију понављају две жене које су обележиле његов живот. „Сада си потпуно сам” (Барнс 2012: 116) изговара Маргарет, његова бивша жена, а ову самоћу ће накнадно отежати реченица коју Вероника, његова бивша девојка, упорно понавља: „Не капираш. Никад и ниси. Никад и нећеш. Зато престани да се трудиш.” (Барнс 2012: 154)

Оно што обојица не разумеју јесте управо питање поимања прошлости које игра кључну улогу у оба романа. Кермод наглашава суноврат објективне историје и нашу све већу свест о неизбежној улози фикције у њеном стварању. За њега не постоји једна историја, постоје историје. Оне представљају наметање заплета току времена, а сваки историчар истиче заплет по свом избору, бојећи при том историју сопственом субјективношћу. Стога су и историограф и писац врло слични, будући да из онога што се догодило „селективно апсорбују искуства”, по потреби прича које желе испричати (в. Кермод 1967: 36–43). Замрљана линија између фикције и реалности није неуобичајена за постмодернистичке уметнике. Они, истина, радо посежу за историјским темама али начин на који се поигравају са њима радикално се разликује од оног који примењују традиционални романијери. Као резултат постструктуралистичких открића о природи језика (која основу налазе у Лиотаровом скептицизму према ономе што он назива ‘метанаративом’), као и новој свести о друштвеном, религиозном, етничком и културном плуралитету, историчари су *децентрирани*, ускраћен им је привилегован положај центра историјског знања (Хачион 1996: 102–103) с обзиром на то да су увек препуштени на милост и немилост језика чије границе не могу прекорачити. Насупрот традиционалном концепту историографије као процеса прикупљања емпиријске документације и историографа као неког ко напушта своју субјективност у потрази за објективним приказом прошлости, постмодернизам нам историју представља као причу чије причање захтева перспективу онога који прича. Могло би се рећи да постмодернизам историју види као „дискурс, као нешто што је изманипулисано најпре од стране оног који казује, а потом од стране оног који слуша” (Сесто 2001: 8–10).

За Џулијана Барнса ово није први пут да проблематизује традиционалне конвенције по којима је историја крајње докучива. Интерпретативне и субјективне димензије писања историје провлаче се кроз читав његов опус. Још се у *Флоберовом пайагају* било какво смислено поимање прошлости доводи у питање:

„Како да уловимо прошлост? Можемо ли уопште да је уловимо? Док сам био студент медицине, на игранци приређеној поводом краја семестра, неки обешечасти су у салу пустили прасе премазано машћу. Прасе је јурило присутнима кроз ноге, скичало на сав глас и никако се није дало ухватити. Људи су падали покушавајући да га улове, али су само испадали смешни. Често ми се чини да је и прошлост као то прасе.” (Барнс 2008: 11)

Флоберов пайагај јесте сведочанство испразности сваког покушаја „биографске” реконструкције нечијег живота која увек остаје оптерећена перспективом биографа, који, попут романописца, испреда причу о нечијем животу, улићући при том у њу своја осећања, мишљења и предрасуде. Овакво поимање историје појединца као фиктивне Барнс ће надаље проширити на историју читавог света у роману *Историја света у 10 ½ поглавља*; историју која постаје само једна од верзија Историје, у зависности од тога ко је износи.

И у *Ово личи на крај* прошлост ће попут „прасета премазаног машћу” клизети из руку Тонија Вебстера. Он нас, збиља, још на самом почетку упозорава на један од основних проблема историје: „питање субјективног наспрам објективног тумачења, чињеница да нам је потребно да познајемо животну историју историчара да бисмо схватили оно што нам је представљено” (Барнс 2012: 20). Несумњиво је да се ова дефиниција односи и на историју у правом сми-

слу те речи о чијем значењу дискутују ученици на часу на самом почетку романа, али и историје у виду прошлости појединца која се исто тако своди на временски ток на које појединац намеће своје сећање. Адријан, најмисленији међу четворицом другара, на питање шта је историја одговара да је то „извесност створена у тачки у којој се сусрећу несавршеност сећања и мањкавост докумената” (Барнс 2012: 25), а то је и једино што Тони (као и Строс у *Уникајти*) има на располагању када креће у потрагу за својом историјом. У тренутку када схвати да је она извесност коју је време дало његовим нејасним сећањима ништа друго до пуки привид, Тони Вебстер је потпуно незаштићен. Чињеница, која му је целог живота измицала, да „време не делује као учвршћивач, већ пре као растварач” (Барнс 2012: 73) затиче га неспремног. Његова сећања су „искомадана и покидана” (Барнс 2012: 114) и, у тренутку када кула коју је од њих изградио око свог живота полако почиње да се руши, он схвата да је његова сопствена историја заправо извесна аутофикција, субјективност за чијом објективном верификацијом он узалудно трага.

Када се дотиче питања историје, Кермод прави извесну поделу која се може применити на оба романа. Хронолошко низање догађаја он означава термином *chronos*, док је *kairos* значење које се намеће на *chronos* и које се поставља између почетка и краја. *Chronos* је „време које пролази”, које чека на *kairos* да га испуни значењем (Кермод 1967: 46–48).

Подела Барнсовог романа на два дела као да прати ову Кермодову дихотомију. У првом делу наратор приповеда праволинијски поређане догађаје из своје прошлости – догађаје на основу којих он презентује своју сопствену слику. Делови те слике искрсавају пред читаоца постепено, хронолошки, слажући се као делови савршене слагалице и формирајући биографију Тонија Вебстера: Тони у школи, као члан једног другарског квартета, помало надобудних средњошколаца лондонске средње класе; Тони на факултету; његова веза са Вероником, девојком која за њега остаје мистерија, и са којом никако не иде „до краја”⁴; прилично непријатан викенд код њених родитеља; Вероникина потоња веза са Адријаном, који убрзо извршава самоубиство. Наредне године свог живота, брак, дете, развод, самоћу, Тони описује у свега неколико редова, јер они и нису „из ове приче”.

Прича ће се, међутим, у другом делу романа, разоткрити у својој илузорности. Као да сада на снагу ступа *kairos*, ново значење намеће се на већ исприповедане догађаје, а слика коју смо формирали биће у много чему пољуљана. Нова сећања заплъуснуће га попут „великог таласа” и његов живот кренуће уназад. Вероника можда и није била „лујка”, њени родитељи можда нису били непријатни. Ми се, заједно са Тонијем, згражавамо над писмом које је послао Адријану и Вероника након што су му они затражили одобрење да почну да се забављају. Он коначно постаје свестан свога имена у „ланацу одговорности” које окружује Адријаново самоубиство, и схвата да је то управо „ланац појединачних одговорности, које су све одреда биле неопходне, али тај ланац није толико дуг да би сад због тога сви могли да окриве све друге” (Барнс 2012: 20). Кривица полако проналази пут до Тонијевих мисли, а ми схватамо да је слика из првог дела романа била само једна од верзија прошлости коју је Тони понудио нама и, још страшније, себи самом. Његова животна прича је прича која је „подешена, украшена, са лукаво направљеним резovima. И што дуже траје живот, то је око нас мање оних који би нашу причу могли да доведу у питање, да нас подсети да наш живот није

4 Када са Вероником коначно оде „до краја”, то ће, иронично, означити и крај њихове везе.

наш живот, већ само прича коју смо испричали о свом животу. Коју смо испричали другима, али – пре свега – самима себи.” (Барнс 2012: 105) У другом делу, он покушава да реконструише ту причу, али неуспешно, јер, као што каже Вероника, он „једноставно не капира”.

Кермодјош сматра *kairos* „тренутком кризе” – у смислу који подразумева неизоставно осећање краја у савременој епохи у којој „основе живота дрхте под нашим ногама” (Кермод 1967: 47). Стога није нимало случајно што ће се Тони Вебстер са Вероником, женом која је обележила његову прошлост, и самим тим, његову садашњост, наћи управо на такозваном „Климавом мосту” у Лондону. Основе његовог живота постављене на његово апсолутно непоуздано и фрагментирано сећање сада дрхте под његовим ногама, попут тог моста.

Павићев роман такође би се могао поделити на два дела; у првом, догађаји су поређани хронолошким редом, док други део чине сто завршетака романа које нам Павић нуди, који су заправо појединачни уноси у дневник, плаву свеску, инспектора Еугена Строса, у којима он управо покушава да наметне значење на раније исприповедане догађаје.

Уникаш је дело у коме Павић наставља своје развијање нових приповедних техника уз помоћ којих настоји да дочара доживљај стварности и прошлости о којима се права истина никада не може у потпуности досегнути. Он користи читаву лепезу постмодернистичких наративних средстава, попут немогућности просторне и временске оријентације, мешања стварних и фиктивних ликова, уплитања аутора и најизраженије, отвореног краја, о чему ће бити речи касније. У складу са постмодернистичким ускликом „Живели рубови!” (Хачион 1996: 107), и његови ликови се опирају традиционалним карактеризацијама. Они су девијантни онолико колико и децентрирани језик постмодернизма може сугерисати: у центру пажње је Александар Клозевиц, андрогино биће, које може по потреби да буде и Алекса и Сандра. Он има веома изражено чуло мириса, за шта је касније наговештено да је одлика ђавола. Клозевиц током првог дела романа уцењује Дистелија и Маркезину Лемпицку да изврше убиства тако што им продаје снове из будућности.

Два елемента која су увек неизбежна у Кермодовој апокалиптичкој шеми, декаденција и страх (Кермод 1967: 99), присутни су и у *Уникашу*. Оперски певач Дистели, кога не испуњавају ни љубав ни каријера, трага за својим крајем, за одговором кад и како ће умрети, по сваку цену, ма колико она скупочена била. Он пристаје и на убиство, убијајући у себи и последњи можда део човечности – ако он и постоји у том свету без смисла – како би заварао страх од смрти и од Клозевица добио „кашичицу вечности”, отворени прозор у сутрашњицу коју никада неће доживети. Маркезина Лемпицка, његова љубавница, секс бомба, која смицао вишене може да пронађе ни у телесном уживању, јер јој је онај, можда једини прави смисао, једини начин на који би можда могла преварити време – имати децу – ускраћен, исто тако је спремна да прода душу ђаволу, зарад добијања парчета будућности. Они беже у сан, јер је то једино што им преостаје, једини начин да покушају да остваре склад у свом животу у коме се сваки смисао изгубио. Њихови снови из будућности ће међутим остати недосађани јер ће и Лемпицка и Дистели страдати, а на суђењу убиства ће остати неразјашњења.

До објашњења овог случаја покушава да дође виши инспектор Строс у другом делу, односно у сто крајева овог романа. У њима, он постаје свестан колико је сама категорија времена арбитрарна, а закључак до кога долази поклапа се са Тонијевим. Прошлост никако није поуздана, и сваки покушај да се она „улови”

остаје неуспешан, јер, како то Лемпицка зна, „тајна је увек старија од истине” (Павић 2006: 40):

„Та ствар подсећа на гурање руке у врећу без дна, и то тако што се сваки пут неко чудо из ње извуче, или се макар нешто значајно у њој додирне или осети. И док постоји представа докле рука иде, онако завучена у полумрак, прошлост изгледа стварно и опипљиво. Забуна настаје онда, када више нема сигурности докле је такво путовање дошло, а понекад да ли је, уопште, и рука остала...” (Павић 2006: 236)

Време и језик

Kairos по Кермоду (1967: 46) јесте, у ствари, начин на који се перцепције садашњости, сећања прошлости и очекивања о будућности спајају, повезују у једну заједничку структуру уз помоћ које се успоставља онај склад између почетка, средине и краја. У овим романима тај склад се показује недостижан. Када Тони схвати да он никако није господар времена, да не може исправити грешке из прошлости, постаје свестан да то несумњиво за собом повлачи и непостојање будућности. Пред њим не стоји ништа и нико: сада је заиста „савим сам”.

Попут Барнса, а можда још израженије, Павић ће у потпуности разорити праволинијско поимање времена, његова будућност одиграва се у прошлости, прошлост у будућности⁵, то су „две следе и мутаве вечности испред нас” (Павић 2006: 60), живимо у садашњости, али ни садашњости нема, она такође не постоји као временски период који се може смислено поимати.⁶ Неухватљивост сваког смисла је управо оно што плаши иследника Строса, али и друге ликове који утеху проналазе у куповини снова. *Уникалти*, је такорећи, слика распада времена. Према Кермоду, ми смо ти који измишљамо време, који стварамо календаре и часовнике, који успостављамо значење, *pleromi*, између *шик* и *шак* (Кермод 1967: 44–48). Када време потече „на неку страну куда никада није текло” Лемпицка буљи у часовник и пита се „Шта ли се са тим ради?” (Павић 2006: 43–44). Она, попут Тонија, схвата да никако није господар времена, чак ни оног свог, малог парчета времена који јој је на овом свету додељен. Павић сугерише да је потреба људи да зауздају време бесмислена, пошто је језик, којим они то чине, линеаран и не поклапа се са људском мисли и људским сновима који по природи нису линеарни.

Оно недефинисано, „безвремено време” постоји још само у најдубљем несвесном, у сновима, који код Павића плутају по сазвежђима астролошких знакова не базирајући се да ли припадају прошлости или будућности. Тако ће, на

5 Снови из будућности Дистелија и Лемпицку воде напре на траг у прошлост.

6 Према Бошковићу, оно што је карактеристично за истражну наратологију која је употребљена у овим романима, јесте да она зауставља континуирано протицање приповедања и сужејно протицање догађаја, успостављајући, на местима прекида, временску и смисаону вертикалу. С обзиром да су „ислеђивање и истрага експерименталне и самим тим изоловане ситуације, оне су као такве са оне стране искуства – оне су ванвременске анализе искуства. У једном таквом истражном свету све постаје синхроно, цео „живот” се одједном усправља и концептуализује” (Бошковић 2004: 24). Живот Барнсовог и Павићевих јунака усправља се пред читаоцима изван сваке временске димензије. Прошлост продире у садашњост, и обратно, и ови романописци у потпуности напуштају хронолошки начин приповедања и традиционалне (реалистичке) технике као што су временска линеарност и наративна затвореност у корист приповедања пуног дигресија, изненадних промена теме и различитих наративних гласова.

пример, Питагора моћи да сања сан неке неписмене жене која живи неколико stoleћа после њега, Лемпицка сања сан Виктора Цикинђала, који је живео читав век пре ње, а који је, по свему судећи, ранији поседник њене душе, или пак, њен отац. Забележити те снове је немогуће, јер тешко је претпоставити да „се речима може дочарати нешто што се [...] не дешава линеарно и у језичкој равни, него је све [...] разгранато у свим правцима и разлаже се у чулној равни и у сликовном писму [...] Снови не живе у језичкој отопини, него лебде у слободном безвременом простору, па чим се преточе у језик или запис, они губе обухватност” (Павић 2006: 100). Једино смо у сновима ослобођени текстуалности, у њима излазимо из тамнице језика и прелазимо у вечност, у онај свет чије светлцање сања Дерида.

Павићев роман је прожет постструктуралистичким скептицизмом о могућности језика да се односи на не-језичку стварност. Постструктуралистички теоретичари језика, предвођени Деридом, сматрају да речи, као вештачке симболичке конструкције, никада не могу директно одражавати унутрашњу природу ствари које именују, као и да не постоји директна кореспонденција између језика и емпиријског света. По њима, ми смо ти који стварамо, измишљамо овај свет помоћу језика, па је тако реалност ништа друго до фиктивна конструкција. „Речи су само празни означитељи који никада не успевају да дотакну коначно означено” а сопство је само „креација дискурзивних сила” (Скот 1990: 58). Павић стога доводи у питање саму могућност књижевног језика да прикаже наше мисли и снове, осећања и сећања. Једнолинијски систем у који их језик сабија је „најблаже речено, споровозан и сада већ сувише тром за време у којем живимо”⁷, тврди Павић. Његови романи отуда представљају напоре да се оствари нелинеарно приповедање, „нешто као спас књижевног дела од линеарности језика”⁸. А ти напори резултирају у потпуно другачијим крајевима и почецима романа у односу на класична значења тих речи. Сто завршетака *Уникаџа* само је један од примера.

Крај романа

„Мора ли роман имати крај? И шта је заправо завршетак једног романа, једног књижевног дела? И је ли неизбежно само један? Колико један роман или позоришни комад може имати завршетак?”

Милорад Павић

Кермод алудира да најбољи романи увек имају *перипетију*, нешто што ће изневерити наша очекивања и довести роман до самог краја. Тај крај доноси разрешење и затвара смисао, тако да ниједан роман не може избећи оно што Аристотел назива завршеном радњом (в. Кермод 1967: 18, 138). И Барнс ће, такође, током читавог романа *Ово личи на крај* наводити читаоце да своја очекивања прилагоде одређеном току радње, а тек на последњих неколико страница он ће изневерити наша очекивања исписујући решење оне прве постављене загонетке попут завршетка неког (можемо чак рећи неуспелог) детективног романа. Међутим, на исти начин на који Тони Вебстер доводи у питање истинитост сопствених сећања и ми можемо довести у питање истинитост самог краја. Решење до

7 Текст доступан на <http://www.khazars.com/sr-YU/biografija-milorad-pavic/pocetak-i-kraj-romana> [5.7.2014]

8 Текст доступан на <http://www.khazars.com/sr-YU/biografija-milorad-pavic/pocetak-i-kraj-romana> [5.7.2014]

кога Тони долази постаје и могуће и немогуће, једно од многих, осујећено нашом свести о непоузданом наратору, склоног и самообмани и филтрирању информација које поставља пред читаоца. Читалац креира решење или решења друге загонетке, упозорен, међутим, на „несавршеност сећања и мањкавост докумената” за приказ прошлости, личне историје Тонија Вебстера која би била „философски непорецива”.

У роману крај не постоји, а јунак ће остати да лебди у неком међувремену, без будућности и без прошлости за коју се тако поуздано држао до самог повратка у њу. Јер оно што је тамо затекао казује му да крај који му се ближи није само смрт, већ нешто много горе, „окончање било какве могућности промене у том животу” (Барнс 2012: 152). Садашњост која му једино преостаје није ништа друго до празнина испуњена „немиром. Великим немиром” (Барнс 2012: 160).

Овај осећај узнемирености присутан је и на крају *Уникаиша*, или, боље речено, на крају сваког од сто крајева који су нам понуђени. Павић нуди сто разрешења загонетке детективног романа, а чак је остављен и простор на коме би читалац сам могао да испише своје сопствено решење. Овим Павић постаје оно што Кермод назива писцима „нових романа”, а који су типични за постмодернизам, који никако читаоцима не пружају лака задовољства, већ их позивају на креативну сарадњу (Кермод 1967: 19). У постмодернизму, наративни континуитет је „угрожен, употребљен и злоупотребљен”. Епизоди постмодерних романа у фокус стављају начин на који ми, као читаоци, „производимо закључке”. По Дериди, закључак не само да није пожељан, већ је и немогућ (в. Хачион 1996: 108–109). Сам Павић објашњава:

„Суштина је у томе да наш хиљадама година уврежени и већ помало овештали начин писања можемо да изменимо. И то на тај начин, што ћемо са читаоцем поделити посао дајући му равноправније место у стварању књижевног дела. Дајући му могућност да сам крчи сопствени пут кроз роман, песму или причу, чија ће се садржина мењати у зависности од тога коју мапу читања је читалац изабрао.”⁹

Оно што Павић заправо жели јесте да од књижевности као нереверзибилне уметности, која личи на једносмерне улице, по којима се све креће од почетка ка крају, од рођења ка смрти, начини реверзибилну уметност. Његова дела пружају читаоцима могућност да их читају као интерактивну прозу. Крај (као и почетак) је отуда проблематизован јер он своја дела зида у нелинарном писму. Он измешта језик из линеарности, а ликове из реалности овичене праволинијском временском шемом. А да бисмо били ослобођени од времена морали бисмо бити или потпуно несвесни, јер само несвесно је вечно, оно које трансцендира временске границе (Кермод 1967: 50), или пак, на неки други начин равнодушни према ономе што називамо реалношћу, истиче Кермод (Кермод 1967: 57). Међутим, већина ликова из *Уникаиша* ипак остају „безнадежни борци против ветрењача реалности која је неминовно спутана временски” (Кермод 1967: 51). Они не успевају да избегну реалност. И Дистели и Лемпицка, и сам инспектор Строс ће stradати, а снови из вечности ће остати недосађани. Онај који једино преживљава, који побеђује и време, јесте Александар Клозевиц. Праћени његовим ђаволским подсмехом „са брковима закаченим уместо на наусницу право на

9 Текст доступан на <http://www.khazars.com/sr-YU/biografija-milorad-pavic/pocetak-i-kraj-romana>[5.7.2014]

осмех” постајемо свесни да једино што нам после свега преостаје да испишемо на тим последњим празним страницама јесте онај исти ВЕЛИКИ НЕМИР кога се не можемо ослободити ни у једном од ова два романа, који истрагу „материјалних доказа” афирмишу као пут до непостојећег.

Литература

Барнс 2008: Џ. Барнс, *Флоберов патагај*, Превод са енглеског: Небојша Палић, Бања Лука: Библионер.

Барнс 2012: Џ. Барнс, *Ово личи на крај*, Превод са енглеског: Зоран Пауновић, Београд: Геопоетика.

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

Кермод 1967: F. Kermode, *The Sense of an Ending*, New York: Oxford University Press.

Павић 2006: М. Павић, *Уникал*, Београд: Дерета.

Сесто 2001: В. Sesto, *Language, History and Metanarrative in the Fiction of Julian Barnes*, New York: Peter Lang Publishing, Inc.

Скот 1990: J. B. Scott, 'Parrot as Paradigms: Infinite Deferral of Meaning in "Flaubert's Parrot"', in *ARIEL: A Review of International English Literature*, 21:3, July 1990, 57–68.

Хачион 1996: Л. Хачион, *Поетика Постмодернизма; Историја, Теорија, Фикција*, Превод са енглеског: Владимир Гвозден и Љубица Станковић, Нови Сад: Светови.

Литература преузета са интернета

Pavić, Milorad, Početak i kraj romana, <<http://www.khazars.com/sr-YU/biografija-milorad-pavic/pocetak-i-kraj-romana>>. 5.7.2014.

THE END AS THE BEGINNING OF TRAVELLING INTO THE PAST: JULIAN BARNES'S *THE SENSE OF AN ENDING*, MILORAD PAVIĆ'S *UNIQUE ITEM* AND FRANK KERMODE'S THEORY *THE SENSE OF AN ENDING*

Summary

Relying on Frank Kermode's theory *The sense of an ending*, this paper aims to establish intertextual connections between Julian Barnes's novel *The sense of an ending* and Milorad Pavić's novel *Unique item*, which intertwine fiction, time and apocalyptic way of understanding the world and meaning. By assuming the "mask" of investigation, the narration in these novels aims to "unmask" the laws of historical poetics, imposed by realism and modernism. By employing the insights of Linda Hutchion, the paper highlights the way in which both Barnes and Pavić reflect postmodern distrust in the reliability of historical knowledge and skepticism towards the possibility of final and exact knowledge. There seems to be no point in trying to find the truth about the past since the tools for its analysis, possessed by Barnes and Pavić's heroes, are incomplete documentation and their own fragmented memories. Furthermore, by emphasizing nonlinearity, entropic time scheme and the role of the reader, the paper is also focused on the postmodern conception of language and time, and problematization of traditional concepts of novel's conclusion and ending.

Key words: the end, postmodernism, past, time, language

Lena Tica

Јелена Тодоровић¹

Београд

ПРИЧА, ЖИВОТ И НАЈПОСЛИЈЕ СМРТ: НАРАТОЛОГИЈА ПИТЕРА БРУКСА И ЧИТАЊЕ РОМАНА *ДЕРВИШ И СМРТ* МЕШЕ СЕЛИМОВИЋА И *ПРОЉЕЋА ИВАНА ГАЛЕБА* ВЛАДАНА ДЕСНИЦЕ

Рад се бави елементима и методолошким потенцијалом наратологије Питера Брукса (Peter Brooks). С обзиром на извјесну маргиналност ове теорије, први дио рада посвећен је представљању њених основних претпоставки. Други дио посвећен је читању романа *Дервиш и смрт* М. Селимовића и *Прољећа Ивана Галеба* В. Деснице, како би се истакле могућности разумијевања наративне структуре, формирања заплета, ритма приповиједања ових романа помоћу Бруксовог виђења феномена приповиједања. Брукс сматра да се заплет сваке приче подудара са заплетом људског живота. У борби живота са смрћу, и приче са својом смрћу, настаје животни заплет и заплет приче. Селимовићев и Десничин роман не само што то на врло упечатљив начин одсликавају својом наративном структуром и наративним ритмом, него је тој теми посвећен и њихов метанаративни простор. У раду се показује како наративни склоп ових романа у сагласју са Бруксовом наративном теоријом предочава интензиван однос између приче, живота и смрти.

Кључне ријечи: наратологија, заплет, ритам приповиједања, завршетак, смрт

Наратологија се испојила у различитим видовима и у тој области оставила су трага аутори различитих методолошких преференција, па је данас и није са-свим лако дефинисати. Ипак, темељна одредница наратологије је њено интересовање за приповиједање, а француска наратологија најзначајнији ток у сада већ прилично дисперзивном научном пољу. Изван тог преовлађујућег тока остало је низ различитих маргиналних појава², које се обично одликују напуштањем искључиве оријентисаности ка приповједној граматизици. Предмет пажње овдје ће бити један вид наратологије који не само што не припада главном францус-

1 jelena_4@yahoo.com

2 Под маргиналношћу се подразумијева да извјесни наратолошки концепт представља модификацију наратологије као дисциплине која је посвећена искључиво приповиједању у најужем смислу ријечи, али и да као такав никада није имао доминацију у проучавању књижевности како је то случај са француском структуралистичком наратологијом. Данас је, у осталом, тешко наћи заједнички именујељ за бројне наратолошке (микро)концепте: „Како наговештавају честа посезања за модификованим и сложеним називима – феминистичка наратологија, природна наратологија, соционаратологија, психонаратологија – оно што је била прилично јединствена дисциплина с релативно ограниченим интересом за приповедање *quia* приповедање (тип текста а не контекст, граматика а не реторика, форма а не моћ) рашчланила се и развила широка (контекстуално ангажована, интерпретативно усмерена, методолошки разнолика) интересовања. Структуралистичка или 'класична' наратологија еволуирала је у 'посткласичне наратологије.'" (Принс 2011: 122–123). Иако вјероватно дјелује претенциозно говорити о „наратологији" Питера Брукса и примјереније би било употријебити синтагму „наративна теорија", како је то и случај код аутора који су о Бруксу писали код нас, то би требало да укаже, са једне стране, на плурализам у оквиру наратологије, а, са друге, на алтернативност „Бруксове наратологије" у односу на класичну наратологију. Истина, Брукс је врло ироничан према овом термину-неологизму, једнако као о према њеној склоности да о наративу размишља у оквиру статичне структуре (в. Брукс 1992: 13).

ком току, него на извјестан начин настаје као реакција на њега. Ријеч је о наратологији Питера Брукса.

Помоћу темељних полазишта овог учења настојаће се тумачити романи *Дервиш и смрт* Меше Селимовића и *Прољећа Ивана Галеба* Владана Деснице, с циљем да се освијетли организовање заплета у оба романа. То би, такође, требало да покаже методолошку адекватност овог теоријског учења, јер наративне структуре оба романа вишеструко подржавају Бруксова увјерења. Осим тога, сустицање теоријских ставова и умјетничке праксе омогућава један посебан увид у однос између приповиједања (приче), живота и смрти, који превазилази уско схваћену методолошку адекватност. А, прије него што се пређе на тумачење романа, укратко ће се представити основне Бруксове поставке, што се намеће као нужно с обзиром на претпостављену маргиналност његове наратологије.

1.

Оно што се назива наратологијом Питера Брукса засновано је углавном на ставовима изложеним у књизи *Reading for the Plot: design and intention of narrative* (1984), а поред ње је важна и књига *Body Work: Objects of Desire in Modern Narrative* (1993) (дијелови ових књига доступни су и на српском језику). Док је у првој књизи углавном концентрисан на наратив, у другој се осим проблематике која је уско повезана са наративом, потпомажући се Фројдовом и Лакановом психоанализом и суптилно полемишући са Фукоом, бави једном широм, антрополошком појавом – наглашеном соматизацијом западне културе (в. Неши 1996: 427–431). Када је ријеч о теорији заплета, што је и овдје предмет пажње, прва књига³ много је значајнија, иако се и друга може посматрати као разрађивање неких поставки из теорије заплета.

Формулишући своје виђење наратива, Бруксу је веома важно било да скрене пажњу на разлике у односу на француску структуралистичку наратологију. И без овог експлицитног дистанцирања, јасно је већ и при површном увиду у његово дјело да он своје схватање наратива није могао артикулисати у методолошким и појмовно-терминолошким границама француског структурализма. Оквири у којима се ова бавила приповиједањем за њега су сувише уски. Овог аутора занима, најуопштеније речено, заплет и улога заплета у поимању и разумијевању свијета, односно, нешто прецизније, енергија која текст води напријед, однос печетка и завршетка приповијести, као и средишњост текста у којој се сустичу различите енергије приповиједања (Брукс 1992: 13–14).

Одбијајући да своје теоретисање заснује на основама које је поставио структурализам, Брукс није остао самородан. Да би артикулисао своју теоријску поставку, окреће се психоанализи и образац наративног процеса проналази код Фројда. Интересовање за Фројдово учење није ишло у смјеру психонализирања аутора, читалаца, ликова приче, него је требало да послужи да се покаже како помоћу надређивања психичког функционисања текстуалном „можемо открити понешто о начину на који се одвија текстуална динамика, као и истину о њеној еквиваленцији са психичким процесима” (Брукс 2000: 229). Он је, заправо, и дословно преузео Фројдов *masterplot* који стоји изнад свих животних заплета. Преузевши овај појам, Брукс је настојао да превазиђе (пост)структуралистичку дихотомију између приче (фабуле) и дискурса (сигеа), којима управљају разли-

³ Иначе, први пут је Брукс писао о Фројдов *masterplotu* 1977. године (в. Брукс 1977: 280–300).

чите логике, сматрајући да наративни текст већ сам у себи има паралогику, а то је логика заплета (в. Миладинов, Бребановић 2000: 269–275).

Као што је већ истакнуто, Брукс не само да се дистанцира од француске структуралистичке наратологије, већ у односу на њу излаже своју теорију. Тако, анализирајући чиниоце заплета, полази од наративне теорије Цветана Тодорова, која се заснива на разликовању двају формалних категорија на којима почива сиже – различитости и сличности, која је приповиједање сводила на метафору („исто али различито“), супротставља јој мишљење да је за приповједни текст кључна фигура метонимије, односно синтагматска равна, јер се ту догађа повезивање узрока и посљедице (Брукс 2000: 229–244). Њему је метонимија важна јер му је стало да покаже да између почетка и завршетка приповијести увијек постоји нарочит однос. Призивајући чувене Бенјаминаве ставове о вези између смрти и приповиједања, а ослањајући се и на нека савременија размишљања на ову тему, истиче да је завршетак присутан од самог почетка – наративна енергија (жеља која покреће приповиједање) усмјерена је ка њему. Завршетак има овакав положај јер је основни услов посредовања значења и смисла, односно завршетак има структурирајућу моћ (па се зато и метафора може успоставити тек након низа метонимија („обећања и објава“)).

Иако од самог почетка постоји жеља за завршетком, завршетак не наступа одмах, него у приповијести постоји и средишњи дио – радња. Да би разријешо однос завршетка према почетку и удио тог односа у образовању радње, Брукс се позивао на Фројда, и то на његов спис *С оне ситране принципиа задовољства* (1920), јер је Фројд управо ту формулисао свој концепт „заплета над заплети-ма“ (*masterplot*). Овај Фројдов спис га је привукао, како сам каже, јер помаже да се разумије динамика животног тока и јер је ту ријеч о могућности говорења о животу, о његовој приповједљивости. Служећи се Фројдовим увидима у психичко понашање човјека, Брукс изводи закључак да постоји паралела између психичког понашања и начина организовања заплета у приповијести. Она се огледа у сталном понављању и враћању, које омогућава да се завршетак не деси одмах, иако је све вријеме као структурирајућа сила присутан, јер прича у том случају не би постојала. Што је одгода краја снажнија, то је текст изазовнији. Ту су важни и нагони, јер они, по Фројду, омогућавају организму да доживи своју, а не било коју смрт, имају улогу да предуприједи све оно што би довело до неодговарајуће смрти. Тако се у тексту, као и у животу, јављају енергије које теже ка крају и оне које га предупређују, а „заплет сам по себи стоји као нека врста дивергенције и одступања, одгоде оног пражњења које нас поново одводи у свет неживе материје“, јер „заплет почиње (или мора пружити илузију отпочињања) оним тренутком у којем прича, или ’живот’, бивају покренути из стања непокретности у стање приповедљивости, тензије, неке врсте раздражености која изискује нарацију“ (Брукс 2000: 238). Тензија се одржава одлагањем, а одлагање и жудња за завршетком, успостављају исти онај „осцилирајући ритам“ текста, као што то еротски нагони и нагони смрти чине у људском животу. Брукс истиче како нас Фројдов опис „осцилирајућег ритма“ може подсетити, на примјер, на начин који ће многи деветнаестовјековни романи сложеног заплета често у критичном тренутку напустити једну групу ликова како би преузели другу, и то са мјеста гдје је раније остављена, „покрећући онда потоњу групу напред, да би затим хитао награг првој, стварајући нови покрет напредовања и враћајући се својој претходној тежњи ка кретању унапријед“, те да „као у случају игре понављања и принципа задовољства, напред и награг, напредовање и враћање међу-

собним смењивањем стварају осцилујући, и очигледно одступајући, средишњи део текста” (Брукс 2000: 39). Све је ово омогућило Бруксу да изведе „динамички модел у коме је завршетак (смрт, стање мировања, неприповедљивости) структуриран насупрот почетку (Ерос, подстицање на тензију, жељу за приповедањем), и то на један начин који чини потребним и средишњи део као заобилазно кретање, као пробијање ка завршетку под принудом наметнутог одлагања, као арабеску унутар успореног простора текста” (Брукс 2000: 241).

Бруксова наратологија бави се значењем приповједног текста и динамичким механизмом продуковања наратива у односу на смисао људског живота и то уноси кључну разлику у односу на француску наратологију којој је циљ „граматика” приповједног текста као апстрактна схема. Несумњиво, то је привлачна страна ове наративне теорије. Али, ваља имати у виду и мањкавости, којих сигурно има. Ако се крене од, условно речено, техничких одлика Бруксовог теоретизовања, лако се може уочити специфичан однос према методолошкој апаратури. Уочава се да је он теоретичар који је веома склон метафоризацији термина, због чега је неријетко био и оспораван. То је израз жеље да се зађе са ону страну структурализма и његовог формализма и да се књижевности приступи на један нов начин, што је потпуно супротно тежњи ка егзактности и прецизности (које су, истина, саме себи сврха) код француских наратолога. С обзиром на ову хотимичну лежерност када је ријеч о терминима, не може се без задршке говорити о томе као о мањкавости. Али, ако однос према терминима можемо само условно разумјети као недостатак његове теорије, то није случај са чињеницом да ова наративна теорија није универзална и да није увијек лако примјенљива на сваки тип наратива. Тако феминисткиње које се баве наратологијом осуђују Бруксов, и Фројдов, *masterplot*, јер сматрају да није универзалан и да се женско јаство не исказује помоћу њега, него опирајући му се. Бруксов опис наративног процеса се тиче постојања жудње, жеље за задовољењем, што за ове ауторке представља само подсећање на мушко узбуђење, а не универзалан наративни модел (в. Миладинов, Бребановић 2000: 269 и даље). Феминистички напади тек указују на ограниченост теорије *masterplota*. Она заиста није примјенљива на сваки појединачан случај. Али, ако романи попут *Франкеништајна* Мери Шели, у којем се ауторка послужила „ритмовима и динамиком рађања” (Миладинов, Бребановић 2000: 272), а не смрти, нису најподеснији, постоји низ других књижевних дјела која својим наративним концептима напросто призивају Бруксову наративну теорију, између осталог и романи о којима ће бити ријечи.

2.

Бавећи се заплетом и настојећи да га дефинише као динамичку категорију, Брукс истиче како је златно доба заплета, овако схваћеног, деветнаести вијек са бројним романописцима, а идеалан примјер за то ретроспективно приповиједања у првом лицу, јер аутобиографска проза, као што и Сартр луцидно напомиње, увијек има облик читуље. У аутобиографском приповиједању увијек мора постојати маргина, мјесто које омогућава да приповједно *ја* објективно сагледа *ја* о којем се приповиједа. На тај начин средишњи дио приче, заплет, бива обликован помоћу маргина, а да у исти мах обликује маргину (в. Брукс 1992: 114).

Романи о којима ће и овдје коначно бити ријечи не само да представљају идеалан примјер организовања заплета о којем Брукс говори, него се и самим заплетом на извјестан начин баве. Наиме, оба романа су исприповиједана у првом

лицу и имају изразит (ауто)биографски карактер, с тим што би се роман *Дервиш и смрти* могао окарактерисати као исповијест, док Десница у роману *Прољећа Ивана Галеба* комбинује исповједни дискурс са дневничким, мемоарским, есејистички и сл. Осим тога, у оба романа већ насловом, односно поднасловом (познато је да је Десница за живота инсистирао на поднаслову „Игре прољећа и смрти“) сугерише се на посебан однос приче/живота и смрти, а неријетко ће се тиме и приповједачи поигравати, дајући (иронично) скоро меморијални тон приповједању. Може се рећи да у овим романима, можда најбољим представницима домаћег високог модернизма, постоји веома наглашена свијест о изузетности односа смрти и приповједања, па не би било савим исправно рећи да је Бруксова наративна теорија само погодна за разумијевање и тумачење њихових заплета, него да се међу њима успоставља врло динамична комуникација, чији је крајњи резултат сагласје.

Брукс на једном мјесту истиче како је парадигма онога што жели рећи садржана у Шехерезадиној ситуацији у *Хиљаду и једној ноћи*, у ситуацији одгањања смрти наративизовањем (Брукс 2002: 136). Селимовићев и Десничин приповједач су пред лицем смрти као Шехерезада, настоје да је одгоде, ма колико били свјесни њене неминовности, бар за онолико колико је потребно да се осмисли људско постојање или да се тек закључи да је бесмислено. С тим да они нису немумшти када је ријеч о смрти како је то Шехерезада, јер она својим причањем дјелује против смрти, без прилике да контемплира о односу тих двају феномена (приповједања и смрти), а они приповједају против и упркос смрти, и то понајвише о њој самој.

*

Роман *Дервиш и смрти* М. Селимовића почиње када се његов јунак Нурудин, уједно приповједач, суочи са могућом и потом коначном смрћу свога брата. Тог тренутка у њему се јавља нагон за писање. Заправо, он почиње да пише када га братовљева смрт почне подстицати на побуну, промјену дотадашњег схватања живота. Ова промјена представља почетни импулс за заплет романа и води дервиша ка ономе што ће постати у другом дијелу романа и што ће га и самога одвести у смрт, а роман на крај. Снажан нагон за побуном има вишеструке посљедице на наративни ритам романа. Пошто је ријеч о исповијести, промјена уноси наративни напон на унутрашњем (контемплативно-исповједном) нивоу, а, са друге стране, убрзава узрочно-посљедично низање догађаја.

Побуна утиче на промјену свих Нурудинових темељних погледа на живот, али се најизразитије артикулише промијењеним односом према смрти. Смрт је за Нурудина као дервиша била нешто као „пресељење из куће у кућу“, тако је и другима проповиједао, бројним ријечима их убјеђивао, али када треба, након првих назнака сумње, да једног старца на самрти охрабри, уочава да за то више није способан: „Први пут [...] смрт ми није изгледала тако једноставно како сам вјеровао и увјеравао друге.“ (Селимовић 2007: 18) Ова сумња и немогућност да се ствари више прихвате као непроблематичне, с обзиром на божји закон и снажну вјеру у њега, у Нурудину буди жељу да дође до новог сазнања, да изван оквира вјере сагледа живот. То покреће приповједање у роману, али покреће и Нурудина као актера приче, не само да приповиједа, него и да дјелује.

Да би се образовао заплет, онако како га Брукс дефинише, морају постојати силе које ће ово словито кретање напријед зауставити и вратити за тренутак

уназад. Селимовић је заплет успоставио на изузетна начин, јер је снажној жељи за побуну, која је код Нурудина толико снажна да се пројектује у лик бјегунца Ихсака, супротставио његову контемплативну, скоро *хамлејовску* природу, онај нагон да се све објасни, разложи, па да се тек онда дјелује. Дервишево тражење разлога за дјеловање води и ка прошлости. Повратком у прошлост и анализом свога пређашњег живота, дервиш одгађа побуну, омогућава њено лагано сазријевање и знатно успорава ритам приповиједања.

Након дубоке анализе и дуготрајног оклијевања, дервиш се ипак одлучује на дјелање и то у роману оглашава овако: „Тешко је док се не одлучиш, тада све препреке изгледају непрелазне, све тешкоће несавладиве. Али кад се откинеш од себе неодлучног, кад победиш своју малодушност, отворе се пред тобом неслућени путеви, и свијет више није скучен ни пун пријетњи.” (Селимовић 2007: 172). Од овог тренутка, пред сам крај првог дијела романа, наративни ритам се савим мијења. Прекида се оклијевање и догађаји крећу да се вртоглаво нижу. Неколико пута у коментарима истиче како не стиже све да запише, јер га муњевитост догађаја савладава. Али када ствари оду даље, Нурудин добија задршку у причању догађаја, одгађа да их исприча, што се може разумјети као nelaгодност од свега што се догодило, али и као успоравање приче која је сад већ савим близу своје крају, чиме се успоставља другостепени заплет у роману:

Добронамјерни читалац могао би да ми каже: сувише развладаш, сувише мудрујеш. Одговорићу му одмах: знам. Распредам нашироко једну сиромашну мисао, циједећи је као празан бардак, кад се из њега ни кап више источити не може. Али чиним то намјерно, да одгодим казивање о ономе што ме и сад потреса, неколико мјесеци послије свега. (Исто: 173)

Иначе, цијели други дио романа је много *бржи*, јер је Нурудиново дјелање одвело ствари напријед – њега приближило смрти, а причу крају, о чему и сам говори. Ту се дервиш по први пут суочава са извјесношћу, не више туђе, братовљеве, него властите смрти:

Знам да причам пребрзо и смушено, знам колико прескачем, али не могу друкчије. Све се стисло око мене, као обруч, и немам времена ни стрпљења да пишем полако и пипаво. Нисам журио док сам био миран, сад трчим, и сабијам, као да ми је пламен над главом. Не знам ни зашто пишем, личим на усамљеног самртника што окрвањеним ноктом урезује у стијену знак о себи. (Исто: 372)

Овај и слични коментари, у облику парентезе, важни су, јер поред улоге коментарисања садржаја приче, имају метанаративни потенцијал. Њима се недвосмислено сугерише да је улога писања, приповиједања, одгађање смрти или борба с њом, чиме се успоставља паралелизам између наративног и метанаративног нивоа.

Осциловање између живота и смрти се догађа све до посљедње странице. Заправо, како се прича приближава крају, све снажнији код Нурудина постају импулси живота. Покушај да његова животна прича не добије свој крај тако брзо је и просидба Хасанове сестре, јер она није проузрокована само осјећајем кривице, него и постојањем еротског набоја, који се може прочитати између редова, јер дервиш одлучно одбија да га призна. Прича није добила очекивани исход на овом мјесту, јер ју је Нурудин прерано заприсио, нема заустављања и ствари се помјерају све више напријед, ка крају. Слична је ситуација сусрета са дјеча-

ком који му је скоро савим извјесно син. Ни овај пут није погођено право вријеме – просидба Хасанове сестре долази пребрзо, а сусрет са сином прекасно, кад је смрт већ сасвим близу, па ни један ни други случај немају снагу да одгоде смрт, односно успоре ритам приповиједања. Након што изгуби наду у друге начине одгађања смрти, остаје му само приповиједање/писање: „Још је сувише живота у моме срцу, и не пристајем да схватим. Можда и зато што ово пишем: нисам клоуно, отклањам смрт.” (Исто: 415) На крају, када га смрт савлада, то се и дословно одражава на писање: „Али чим сам спустио калем, дуго нисам могао да га узмем у утрнулу руку, због умора или безвољности, због мисли што се јавила кукавички, да никаква смисла нема то што радим. И пошто сам остао без одбране, оживио је свијет око мене. А свијет је тишина, и тама.” (Исто: 415)

Смрт је прекинула његов дах, истовремено кад и његово писање. Да би смрт заиста ставила печат и овјерила његову причу, и његов живот, дала смисао исповиједању бесмисла, требало је да се и коначно упише у текст романа. Пошто је приповједач нестао, однесен смрћу, Селимовић је прибјегао техници пронађеног рукописа, која је начин да се бар формално, ако не суштински, доскочи тренутку неприповједљивости, али и да се потврди да је он заиста наступио и да је прича тиме дошла баш до *свога* краја, који је објавила негдје на *својим* почецима.

★

Десничин роман почиње буђењем приповједача из несвјесног стања које је трајало неколико дана у болничкој соби. Већ у првим реченицама веома је присутна свијест о врло скорој смрти. Имали се то у виду, јасно је да у приповједачевој садашњости нема грађе за причу и да се он нашао у ситуацији која више није приповједљива. Тада започиње извјесна регресија, враћање причом у прошлост, и то у дјетињство:

Далеко доба! Између њега и данашњег мене увалило се готово педесет година – педесет година које се зову читав живот, а које ми се данас чине тако нестварне, готово безболне! Некако су се спљоснуле, изгубиле сваку тежину и сваку запремину времена – пука арабеска мисли – тако преко њих без запреке посежем руком у моје дјетињство, као преко несустаствене оградe опсјенарева ужета... (Десница 2003: 6)

Начелни став који поводом свога живота Галеб овдје износи дословно одликава механизам заплета романа. Такав механизам са „спљоснутим” годинама, без догађаја, и могао се очекивати с обзиром на то да Десничин приповједач неколико пута одлучно иступа против *фабуларизовања* као уобичајеног начина заснивања заплета помоћу причања узрочно-посљедично повезаних догађаја.

Заплет у Десничином роману настаје дјеловањем изузетно снажних енергија супротног смјера – оних које воде ка догађајима из дјетињства, ка почетку, и оних које воде ка крају живота, и приповиједања. Средишњи дио романа није радња као низ догађаја, него ништа мање узбудљива врло (уопштена) анализа разних друштвених, умјетничких, филозофских феномена, која је суштински обиљежена узајамношћу краја и почетка, дјетињства и самртничке постеље. Наглашен и постојан контраст између фабуларизованог дјетињства и чина приповиједања на смртничкој постељи, између којих се смјестила густа мреже мисли које немају временску перспективу, које су једно вјечно *сада*, чини окосницу заплета Десничиног романа. Сваки пут када се укаже опасност да ће се (есејисти-

чка) анализа исцрпити и приповједач суочити са чињеницом да у положају у којем се налази нема садржаја за приповједаче, са извјесном смрћу, у роману долази до заокрета ка дјетињству, причању догађаја из тог периода живота (истина, и неколико догађаја из каснијег живота, али само оних који су суштински везани за дјетињство). Тако се успоставља „осцилирајући ритам” приповједача са изразито великом амплитудом, чиме се нарочито истиче његов карактер.

Контемплативна природа приповједача начелно није погодна за успостављање нарочито динамичног ритма приповједача, јер сувише потискује елементе који би могли бити фактори динамизације. Ма колико у томе било истине, Десничин роман показује да она на другом плану доприноси утиску који би примарно требало да буде у домену уско схваћеног *фабуларизовања*, интензивирајући га више него што би то традиционално *фабуларизовање* уопште могло. Такође, испоставља се да је неопходна за дубље разумијевање динамике осциловања, јер читав један слој размишљања о животу и смрти кореспондира са њим, до те мјере да би се могао назвати метанаративним. Наиме, још у дјетињству Галеб има интензиван доживљај односа свјетлости и сјенке у ходнику породичне куће, кога већ тада види као „вјечиту двојност”, подјелу „свега на зону свјетлости и на зону мрака”. Касније представа из дјетињства сазријева у једно виђење живота: „Ја чак мислим да се у тој игри наизмјеничности и састоји живот, да та измјена обасјаности и засјеница и јесте арза и теза нашег животног даха, систола и дијастола нашег живог срца. И кад бацим поглед унатраг на живот, он ми се указује као љескава и немирна површина саткана од крпица свјетлости и од крпица мрака.” (Десница 2003: 9) Разумијевање живота као борба свјетлости и мрака која је приписана Галебу у зрелој животној доби има основу у скоро соматизованом⁴ доживљају из дјетињства:

Тек много касније схватио сам да је то дјетињско осјећање – тако пуно патње, и тако близу и ништавилу и неуништивости – у ствари било само љескање, и мигољење, и треперење оног силног, грдног, неуништивог осјећаја живота у мени, и оне страховите, неутаживе жудње за њим. Оног осјећаја живота који ме је, макар и непознат, непрепознат, макар и прерушен у своју супротност, у игру потитравања с ништавилу, у жеђ самоуништења, кроз читав живот витлао и пратио. (Десница 2003: 44)

Свијест која је посљедица интензивног доживљаја непрестане борбе нагона живота и нагона смрти је изразито присутна, скоро свеприсутна у роману. У оквиру приповједне структуре романа, ритам *дисања* се може препознати у наизмјеничном кретању од најдаље прошлости (првих свјесних тренутака живота), до самртничког ропца, прекидања приповједачевог дах у виду празнина у тексту), и у обрнутом смјеру. Дословно, живот се према Галебу састоји од измјене нагона смрти и нагона живота, њихова узајамност чини оно што се назива животом, прецизније *предивом живоћа*, а овдје бисмо рекли *предивом приче*:

Негдје дубоко запретена у дјетињем бићу лежи једна ћелија у којој тиња бесмртност. А одмах до ње, у непосредном сусједству, друга ћелија у којој дријема смрт. Оне живе у добрим сусједским односима. И наизмјенице се јављају, огласују се из дубине – наша вјечита пошудбина и наши сапутници, од почетка до краја. Њихов наизмјенични двојев јест предиво нашег живота. (Десница 2003: 46–47)

4 Галеб на једном мјесту исповиједа готово тјелесно осјећање простора и времена, па у неколико наврата истиче како тијело, ритам тијела, дисања, условљава наш доживљај времена и простора.

Из борбе живота и смрти, смрт ипак излази као побједник, али истовремено придајући животу тежину. Смрт оивичава живот и осмишљава га, даје му важност: „Она као да је оно најважније, оно најозбиљније у нама. Сама срж живота, његов најглавнији, најбитнији садржај – готово сам његов животни принцип. Смрт је оно што стварима даје посвету. Она им придаје знамен реалности, озбиљност одистинског.” (Десница 2003: 71) Она на исти начин и Галебу приповједачу даје легитимитет за приповиједање, његовој причи озбиљност и тежину, јер би он, да није самртник, био само промашен човјек и промашен умјетник. Смрт је разлог због ког је почео да приповиједа, она је праузрок његове приче⁵, једнако као што је рана спознаја смрти узрок страсне жудње за животом. Смрт и живот воде борбу у причи и животу све док се најпослије смрт дословно не упише у Галебову причу. Како је болеснији, мисао му све више запада у неке „бијеле оазе без времена”, а у тексту настају бјелине – смрт и дословно представља стање неприповједљивости. Тако се завршава Десничин роман.

Епилог романа у којем Галеб приповиједа, изашавши из болнице, озарен пролећним сунцем, није саставни дио заплета. То је више техничко рјешење коме је Десница морао прибјећи у жељи да оствари заокружену причу, а с обзиром на то да је ријеч о приповиједању у првом лицу. Галеб на крају осјећа само мир. Нема више оне грчевите борбе живота и смрти, приче и бјелина, јер на „концу свију стаза стоји *шутиња* и мир са свима: широки мир са болом, с људима, са животом – са самим собом”, у „мени *тишина*, нада мном подне без руба, около призори земље у доброј поплави сунца” (Десница 2003: 339; курзив Ј.Т.). Блиско искуство смрти је ставило тачку на његов животни заплет. Нема више оних болних борби сила смрти и сила живота у његовом бићу (иако природа управо оглашава још једну побједу над смрћу обилним изливима сунчеве свјетлости), нема о чему више ни да се приповиједа. На крају остају само шутња и тишина...

На изузетан начин приче оба романа показују да је „смрт санкција свему о чему приповједач може извијестити”, али да је управо од „смрти посудио ауторитет”, а могло би се додати да ови романи, такође, статусом који уживају врло сликовито показују да је оно што „читатеља привлачи роману [јесте] нада да ће се властити зимогрозни живот огријати на смрти о којој чита” (Бенјамин 1986: 175, 180). Ма колико по себи била упитна Бруксова концепција, она се показује изузетно дјелотворном када је ријеч о реконструисању механизма којима се остварује заплет и својом специфичном аналитичношћу утиче да ионако пријемчиви ставови, попут наведеног Бенјаминовог, буду неупитно прихваћени. Истина, све ове чињенице о парадоксалној међусобности приче, живота и смрти могле би се освијетлити и без наративних теорија попут Бруксове, али оне дају (теоријски) легитимитет осјећању које ми као читаоци (и људи који живе живот уопште) имамо, градећи теоријски модус у коме се та међусобност може артикулисати, а при томе одбијајући да ауторитет црпе из могућег појмовно-терминолошког арсенала.

Рудиментарност наратолошког описа чији је циљ реконструкција заплета какав захтијева Бруксова теорија није сразмјерна методолошком потенцијалу

5 Неколико страница романа посвећено је жељи људи, која се јавља када је близина смрти сасвим извјесна, да пишу, иако никада раније нису писали.

који има. Напротив, он омогућава једну посебну блискост тексту, односно смислу текста која ни за класични ни за бројне посткласичне наратолошке концепте није својствена и којој оне уопште и не теже. На плану „спољашње” структуре књижевног текста, елементи се обично лако могу схематизовати ма колико комплексни заиста били. Тек наличје доноси изазове попут апоретичних спојева живот/прича – смрт, али то води у компликовану расправу о методологији, која превазилази опсег теме. На крају ваља напоменути да, иако Брукс свој концепт дефинише и настоји да потврди на примјеру деветнаестовјековног романа, тек модернистички роман представља не само праву грађу, него и пожељног саговорника у разрјешавању сложених проблема наративне умјетности.

Извори

Десница 2003: V. Desnica, *Proljeća Ivana Galeba: Igre proljeća i smrti*, Podgorica: Biblioteka Vijesti
Селимовић 2007: M. Selimović, *Derviš i smrt*, Beograd: Logos-art.

Литература

Бенјамин 1989: W. Benjamin, *Estetički ogledi*, Zagreb: Školska knjiga.
Брукс 1977: P. Brooks, Freud's masterplot, *Yale French Studies*, 280–300.
Брукс 1992: P. Brooks, *Reading for the Plot: desing and intention of narrativ*, New York: Knopf / Harvard University Press.
Брукс 2000: P. Bruks, Frojđov „masterplot”: jedan model pripovedanja, *Reč*, br. 57, sv. 3, 229–244.
Брукс 2002: P. Brooks, Narrative Desire, in: B. Richardson (ed.), *Narrative dynamics: essays on time, plot, closure, and frames*, Ohio State University Press, 130–138.
Миладинов, Бребановић 2000: B. Miladinov, P. Brebanović, O narativnoj teoriji Pitera Bruksa, *Reč*, br. 57, sv. 3, 269–275.
Неши 1996: C. Nesci, *Body Work: Objects of Desire in Modern Narativ* by Peter Brooks, *Comparative Literature Studies*. vol. 33, no. 4, 427–431.
Принс 2011: Dž. Prins, *Naratoški rečnik*, Beograd: Službeni glasnik.

THE STORZ, LIFE AND FINALLY DEATH: PETER BROK'S NARRATOLOGY AND READING MEŠA SELIMOVIĆ'S NOVEL *DERVIŠ I SMRT* AND VLADAN DESNICA'S *PROLJEĆA IVANA GALEBA*

Summary

This paper deals with the elements and methodological potential of Peter Brooks' narratology. Due to certain marginality of this theory, the first part is devoted to the presentation of its basic assumptions. The second part is devoted to reading M. Selimović's novel *Derviš i smrt* and V. Desnica's *Proljeća Ivana Galeba* in order to highlight the possibilities of understanding the narrative structure, the formation of the plot, narrative rhythm of the novel by Brooks' seeing the phenomenon of storytelling. Brooks believes that the plot of each story coincides with a twist of human life. In the battle of life with death, and the story of its death, gave life plot and the plot of the story. These two novels in a very striking way with narrative structure and narrative rhythm reflect that and their metanarrative space is dedicated to that topic. The paper shows how complex narrative of the novels in accord with Brooks' theory of narrative presents the intense relationship between story, life and death.

Keywords: narratology, plot, narrative rhythm, completion, death

Jelena Todorović

Срђан Орсић¹*Нови Саг*

ИМАГОЛОШКА СЛИКА ПРИЈАТЕЉА СА КОСАНЧИЋЕВОГ ВЕНЦА СЛОБОДАНА СЕЛЕНИЋА

Циљ истраживања је представљање културне конфронтације представљене карактеризацијом и индивидуализацијом главних ликова романа и драме Слободана Селенића *Пријатељи са Косанчићевог венца 7*, Владана Хаџиславковића, Истрефа Верија и целокупног *оштрежишћа* на Косанчићевом венцу 7, у чијем се центру интересовања налази имаголошко промишљање и тумачење *Другог*.

Кључне речи: Слободан Селенић, имагологија, *Други*, СФР Југославија, мит

Након првога романа *Мемоари Пере Богаља*, објављеног 1968, Слободан Селенић (1930–1995) за штампу је припремио роман *Дечија посла*, чији слог је цензура растурила, и који је на објављивање чекао све до 1982. године, када је објављен под насловом *Писмо/глава*. Између ова два романа, аутор је објавио роман *Пријатељи*, 1980. године, по чијим мотивима је написао и драму *Косанчићев венац 7* (премијера у Атељеу 212 у сезони 1981–1982, 2. марта 1982). Велика популарност драме утицала је на то да се у каснијим издањима и сам роман појављује са проширеним насловом *Пријатељи са Косанчићевог венца 7*. Управо о *пријатељима* који су, у центар српске престонице смештени, чудновату грађевину у периоду од њеног настанка у време власти Милоша Обреновића, па до волшебног нестанка у добу последње четвртине двадесетог века насељавали и походили, о њиховим животима, судбинама и ставовима који су их формирали као личности, о слици *другог* у простору и времену које у четири зида затвара једна архитектонска творевина, Селенић је овим делима оставио вредно сведочанство и, између редова, јасне индикације о неумитној пропасти, која је уследила по образцу који је аутор као једини могући и навео.

Пишући као позоришни критичар и теоретичар драме о делу савременика Јована Христића, Слободан Селенић уочава „две егзистенцијано-моралне питалице: Шта човек мора учинити да би постао човек, а шта не сме учинити да би то остао?“ (Селенић 1977: XLV). Исто ово питање, јавља се и у главама и исказима ликова његовог романа и драме, Истрефа Верија и Владана Хаџиславковића. Тражећи одговор, и писац, и његови јунаци, пролазе пут у коме од почетне позиције аутора да је „најинтелигентнији став према историји став мирне резигнације и контролисаног цинизма“, сви напослетку сазнају да „две супротстављене доктрине заправо се удаљавају од истине у различитим правцима“ (Селенић 1977: XLVI). Две почетне визуре, у поступку карактеризације ликова прерастају у читав калеидоскопски преплет различитости, које се на час учине истима и блиским, а на час се, преламајући се, удаљавају једна од друге на крајње половине супротности. Управо јер „у друштву у коме су неке основне вредности изгубиле своје апсолутно значење, трагични валер врло лако постаје комичан, а озбиљ-

1 srdjanorsic@gmail.com

ност приступа било којој хуманој проблематици је потенцијално фарсична” (Селенић 1964: 26), и сам аутор, кога је „Мира Траиловић директно присилила да приступи драматизацији романа *Пријатељи*” (Селенић 2003а: 161), није могао са лакоћом то да учини, све док није „преокренуо ђурак наопако” (Макавејев 2004: 31). Када је пред питањем „Зашто драматизовати роман, зашто не написати драму?” Селенић увидео хуморни потенцијал тешке теме коју је обрађивао, „писаније је хрлило према комедији” (Селенић 1982: 4,5): „од психолошког романа са социолошком и политичком позадином, постала је сатирична комедија” (Ђирилов 2003: 278). „Драма српског грађанског staleжа у бољшевичкој револуцији” (Палавестра 2009: 236), главна тема Селенићевог дела, остварила се узрочно-последичном везом првобитног романа и драме која је из њега исходила. Како правилно примећује Светозар Кољевић да је: „Селенићева драма писана углавном маказама, уз то великим маказама” (Кољевић 2004: 132), у самој драми можемо пратити и испремештану и хумором освежену радњу романа, у тексту који је за читање далеко лакши и пријемчивији, али који без оригинала не оставља једнак завршни утисак. Иако се Душану Макавејеву учинило да је аутор написао „комедију општенародног помирења” и да је „озбиљан роман драматизован у урнебесну комедију”, те да „небулозне поруке из насеобине *Косанчићев венац 7* раздрагана публика примала је онако како је писац желео, са весељем и толеранцијом према *другоме*”, пре смо слободни да се сложимо са његовом првобитном, чини се, тачнијом одредницом, која, зазивајући Селенића, гласи „испред *поруке*, имао сам реч *злослућине*” (Макавејев 2004: 31). Својим романом, а касније и драмом, Слободан Селенић је, како је то често умео, сликајући пређашње доба, наслутио зло које се тек спремало. Да је писац имао потребу да афирмише толеранцију, неоспорно је, али да би у громогласном смеху позоришне публике која је гледала представу *Косанчићев венац 7* било прихватања или разумевања правих порука и представљених слика *другог*, било је неопходно да се оне прочитају и упореде са озбиљније, тише и присније интонираним исказима у изворном тексту, роману *Пријатељи*.

Културна конфронтација представљена карактеризацијом и индивидуализацијом главних ликова романа и драме, Владана Хаџиславковића, Истрефа Верија и целокупног *оштитежипија* на Косанчићевом венцу 7, у чијем центру интересовања се налази имаголошко² промишљање и тумачење *Другог*³, у приповедању постоји и зато да би се стварни или приповедани субјект у њему огледнуо, и више од тога, да бисмо се ми као читаоци одређеног језичког и у културног кода у њему огледнули, да бисмо га објаснили и да бисмо тако и себе разумели” (Пантовић 2004: 15). Имаголошким приступом, Бојана Стојановић-Пантовић (Стојановић Пантовић 2004: 119) указала је на основни аспект разумевања романа *Пријатељи*, у тексту дела тачно указујући на круцијалне реченице, које гласе: „реч и порека, молитва и клетва – у два вилајета две различите ствари значе. Узјамним проверавањем краљевства постају неразумљива. Поређење је светогрђе” (Селенић 2009: 27). Користећи искуства свих цитираних извора, у овоме раду

2 „Имагологија је релативно нова и изразито интердисциплинарна област која комбинује традиционалне квалитативне и дијахронијске методе хуманистичких наука са новијим и често више квантитативним и синхронијским методама друштвених наука. Она се бави проучавањем порекла, природе и утицаја националних стереотипа, клишеизираних представа (одређених регија или нација) о *Другом*.” (Живанчевић Секеруш 2009: 7).

3 „(...) појам *Друго* користим како бих означила националну, регионалну, етничку, полну, класну итд. **различитост**.” (Живанчевић Секеруш 2009: 7).

представићемо различитости које се сагледавају из више углова, било да почињају на потреби толеранције и прихватања, или отклона од *другог* и другачијег, а које све као резултат имају потпуни, прећутни или пренаглашени, фијаско толеранције, изазван искључиво заједничком последицом свих контаката међу другачијима који се у роману представљају – страхом.

Тема и романа *Пријатељи*, и драме *Косанчићев венац* 7 Слободана Селенића је слика односа представника нестајуће српске грађанске класе, оличене Владаном Хаџиславковићем, средовечним интелектуалцем, и у социјализму настајућих нових људи, оличених пре свега у лику косметског Албанца Истрефа Верија, али и у ликовима, пореклом из слабије развијених крајева новонастале *друге Југославије*, ратних победника и поратних досељеника у српску престоницу. Период који роман приказује, протеже се у прошлост и Владанове и Истрефове породице, али се приповеда кроз перспективу спознаја које су настале у времену радње драме, у поратној 1945. и 1946. години. Радња романа почиње, симболично, датираном сликом из 1975. године: године у којој, и у роману и у драми помињана Федеративна Народна Република Југославија⁴, *друга Југославија*, своју *другост* артикулише новим Уставом, који је био, по ставовима Слободана Селенића изреченим у другим његовима делима, најавом краја те и такве државе.⁵ *Општијежишће* на Косанчићевом венцу, слика је *другог* у *другој Југославији*, у којој наше, како Селенић каже, „властите недобачености” којима се у драми смејемо, имају у стварности несрећне последице.

Конструкција појединчеве слике о себи (auto-image), кроз слику друштва коме припада, из угла породице из које потиче, у роману *Пријатељи* основа је за стварање слике о *другом* (hetero image). Прва два поглавља романа доносе детаљно описане слике социјалног окружења из кога потичу главни ликови. Представљање њихових животних прича и друштвене позадине која их је обликовала, у драми је сведено на кратке исказе и на сценографијом оплемењене описе – већина најбитнијих реченица се у оригиналу понавља, док је Владанова породица представљена портретима предака, који, како дидаскалија каже „натркиљују сцену и живо су присутни у видном пољу и свести гледалаца током представе” (Селенић 2003б: 7).

Особа која је читаоцима представљена као „инж. Истреп Вери”, „посланик”, „отац седморо одрасле деце и деда три унука”, који станује на адреси „Булевар Лењина 135, Београд”, у роману, за разлику од Владана Хаџиславковића - што је јединствен случај у целокупном опусу Слободана Селенића - нема свој глас, него свезнајући приповедач говори о њему у трећем лицу, дајући тако блиске описе из

4 Уписујући младог Албанца међу становнике Београда, Пуниша Мирчетић, дајући Истрепу документа, закључује: „Па ћеш и легитимацију добит, ка и сваки грађанин *Фенераје* (курзив С.О.)” (Селенић 2003б: 16). У роману *Пријатељи*, након Истреповог усељења у кућу Хаџиславковића на Косанчићевом венцу, приповедач каже: „И тако отпоче заједнички живот Бреговца Истрефа Верија и Београђанина Владана Хаџиславковића, на Косанчићевом венцу, у ослобођеној, сиромашној престоници *федеративне и народне* државе. (курзив С.О.)” (Селенић 2009: 113).

5 У књизи *Искорак у стварности*, зборнику Селенићев јавних наступа, говора и покушаја деловања у југословенском друштву крајем осамдесетих и почетком деведесетих година двадесетог века, аутор износи своје ставове: „Рецимо, Устав из 1974. направљен је на штету Србије” (Селенић 2003а: 32), те, још јасније: „Србија (је) коначно, 1974. године, стављена под једну врсту принудне управе својих, данас већ хистеријично анатагонизираних покрајина” (Селенић 2003а: 15) и, напоследку, „Довољно је, међутим, *да извучемо главу из националног песка*, па да видимо да је Кардељева идеја о пет држава и српској полудржави довела *Другу Југославију* у лошије стање од оне у којем је Прву затекао велики рат. (курзив С.О.)” (Селенић 2003а: 18)

угла *другоџ*, што је визура која омогућава истовремено и саживљавање са Албанчевим током мисли, али и дистанцирано непоистовећивање са њима: приповедач Истрефа од почетка доживљава на исти начин на који Владан Хаџиславковић, након свих промишљања и покушаја прихватања *другоџ*, сагледава различитост: „разумети и прихватити – није исто” (Селенић 2009: 233). Из угла из којег се Истрефов лик осветљава, он читаоцима романа остаје далеко животнији од намерно изфеминизираниог и повремено болно иритантног и хистеричног Владана, те фигурира као дефинитивно главни и најснажнији лик у делу. Читаоци сами морају да одговоре на питања која се пред Истрефом, али и њима, на крају романа налазе („која би реч стање његовог духа најбоље описала? Присутан? Редак? Драгоцен? Рођен? Задовољан? Неокрњен? Подобан?” Селенић 2009: 98), и да тако донесу свој суд о њему. У представи, Истрефов лик представљен је само у својој младићкој перспективи, као стереотипни старовременски београдски шиптарски печалбар, амалин и најамни радник, кога ново време постепено уобличава у конфекцијског југословенског комунисту, са акцентом на хуморном потенцијалу који његов преображај собом носи, од стереотипне језичке баријере, муке Албанца да савлада српске палатале (Истреф се јада Владану: „ућили смо паљатализација. Српски мени најтеже. Рекља ми професор да мешам љ и љ” (Селенић 2003б: 34.)), па до језика који „од врло лошег српског током представе напредује до врло доброг српског са јаким шиптарским акцентом” (Селенић 2003б: 6).

Секвенце из младићевог детињства, које у роману читаоцима описују егзотику живота и прошлости најмногљудније националне мањине у Србији, у драми су, науштрб настајућег живота и стварности на позорнишној (и политичкој) сцени, видно краће, без простора да се у својој јединствености и сценски прикажу. Ипак, речити Селенићеви описи у првим поглављима романа, исцртавају јасну кичму карактера коју је младић, из родних Тепића, понео из опустеле родитељске куће у ратом разорени Београд. Примивши у октобру 1975, као већ средовечан мушкарац срећеног живота и извесне будућности, писмо у коме га Владан Хаџиславковић враћа у дане када је тек приспео у Београд, Истреф полако мислима силази са једанаестог спрата солитера у коме живи у дане детињства на Косову. Истреф, који „удобност одувек доживљава као врсту гадног прекршаја неких ненаписаних али важећих правила” (Селенић 2009а: 8), сећа се тешког одрастања у области „пастирског катуна крцатог баштинским јединицама прадоба, наоружаног праћком, каменом секиром, отровном стрелом, пранагом самоодржања: крвном осветом, бесом и побратимством” (Селенић 2009а: 13). Свестан и тада и данас ко је и одакле потиче, он и као тринестогодишње сироче, након погубне крвне освете која је истребила седам осталих мушких припадника његове породице, размишља „Шта је човек према кући, шта је кућа према братству, шта је братство према вечитом закону и реду?”

Када је, отклањавши оцу ценазе намаз, дечак са очевим побратимом Цавидом напустио родне Тепиће и дошао у „тај баснословни Београд”, одмах је осетио и за читав живот у себи сачувао првобитну, али трајну слику *другоџ*:

пада Истрефу на памет да и сада, као и онда, сматра да су човечанство и космос подељени на два краљевства, која се међусобно не познају и у којима се, наизменично, не зна за постојање оног другог. Једно је од камена. Друго је од кућа. У једном су људи ретки и посебни, разбацани по пашњацима – један човек у белом платну, међу двадесет оваца, ћутљив и усамљен под великим небом које се може са околних врхова, ако се попне на прсте, руком дохватити. У другом су људи мрави, сити и гавански

богати у својим сувим и пространим становима што су као саће по великим кошницама тако распоређени да у њих ни курјак, ни мећава, ни лукавством, ни силом, продрети не могу. У једном деци дају лепа исламска имена, како је то Мухамед алејхиселам наредио, и пазе их као *божије еманџе на чувању код родишља*. У другом људи имају висока бледа чела, безвољне мишице и плитке ципеле, јер нигде блата нема. Над једним орлови лете. По другом трамваји грме. У једном лако убију. У другом, дуго умиру. У једном жене крију, па из њих децу ваде. У другом жене, беље од вила, у ружином уљу окупане, провидније од анђела свима показују, да би их сви по трговима и богомољама полуобнажене обожавали (Селенић 2009: 22.)

„Друга правила, други људи, друга боја очију, други језик”, који су окружили „непомућени склад њихове арбанашке краљевине”, који су Шиптаре гледали као радну снагу којој не треба посветити ни пажњу, ни време, а камоли јој се обратити са поштовањем:

„Добро, њичка њи мајчина арнаујска, џоведо ниједно, не реко’ ли њи да ће њај џак да се њровали, у џлаву ње блесаву јебем, кожу њу, бре, на једну ногу да њи одерем- виче Ђока Џамбас на Нусрета”

свесног да

„то што џамбас говори једну ствар значи у краљевству дрваре на дну Француске улице, а нешто сасвим друго у њиховом захумском вилајету у коме је, истог тог јутра, исти тај Нусрет, мирно привукао секирче и тихим гласом рекао: *Убићу ње ако њоновии* – своје другу, чак рођаку Садику, који му је у препирци о неважној ствари неопрезно добацио: *Те мбарофте зоти!* – што значи *Срам ње било!* (...) Десет дана нису говорили, и хоца је имао посла. Једна их на крају Џавид закле и измири.” (Селенић 2009: 29)

У тренутку када се „беспомоћни Београд нездраво надима од подле болести, *transudata anasacra hidrocefalis*, због цирозе јетре и патолошких промена у саставу крви”, особи чији су светоназори од његових удаљени у размерама које мери астономија, Владан Хаџиславковић, припадник предратне београдске елите, нуди у преосталом делу своје грађанске куће (јер друге просторије су запосели, по наредни *Државне ујраве народних добара*, партизански победници из унутрашњости) Истрефу Верију на употребу некориштену „девојачку собу”. Ту се романескно присећање на Истрефово порекло завршава, а отпочиње Владанова писмена исповест о историји његове породице – сви ови догађаји, у драми су тек овлашно поменути у два осталом радњом раздвојена чина.

У роману, Владан у поглављу које је сам у писму Истрефу насловио „Хаџиславковићи на Косанчићевом венцу”, износи „хорор-сторију о стасању српских Глембајева” (Кољевић 2004: 129), за коју има три извора: „Први извор су оскудна писана документа (...); други „породично предање Хаџиславковића”, у коме су учествовали рођаци „уз могућа митска извитоперења”, а као трећи, „извор најпоузданији”, Владан помиње своју тетку по мајчиној страни, Лепшу Којадиновићеву, предратну београдску чувену спиритискињу. Иако се то Владану може учинити невероватним, његови извори сазнања о породици из које је потекао и која га је као особу одредила, самерљиви су Истрефовим: писана документа која је Владан прибавио, стоје насупрот Истрефовом описмењавању и Ку-

рану, породично предање стоји насупрот у генотип унешеном племенском предању припадника породице Вери, док Владанов извор најпоузданији, тетка Лепша, спиритиста, представља само карикатуру Истрефовог (на)ученог ујака. Истреф је све што је научио и применио, не сумњајући у сазнања која је од ујака добио, и у учење као вид спозанје који је неопозив: „Између *Боџ љовори* и *Књиџа каже*, Истреф није увиђао никакву разлику” – јер је књигу тумачио као закон и пропис, папирну еманацију речи Пророкове, остварење више истине у писаној форми. Владан са друге стране, са разних страна пабирчи оскудне и упитне интерпретације, „мучно се пробијајући кроз мрак неписмене Србије”, и због свога, од тада и најученијих припадника Истрефовог народа, немерљиво већег и незамисливо разноврснијег читалачког искуства, сумњајући дубоко у све неповољне судове које та документа о његовим директним прецима носе, остаје осуђен на друга два, још неповерљивија извора. Племе, род, вечити закон – све чему се млади Вери научио још док је у Тепићима свет спознавао, код Владана је јасно под знаком питања, јер поједине информације које од својих рођака, па чак и од омиљене тетка Лепше добија, он отворено просуђује као „ако не ехт ђозбојацилук или ти чиста измишљотина, оно свакако тешко доказива, непроверива нагађалица!” (Селенић 2009: 52). Управо тетка, Владаново раме за плакање, утешитељка и неговатељица кроз цео живот, са својим „спиритистичкм серклом” који је окупила, и са, иако тачним, предвиђањима која су, мада понекад и корисна, у суштини забава доконих пензионера и квази-учењака са обода грађанске класе, пародија је Истрефовог ујака Мухарема. Поручивши од бечке фирме *Авешински скоротичеца* округли сто без ексера, тетка је окупљала људе са којима је, „по упутствима спиритисте госн Поп-Маринковића”, остваривала контакт са давно умрлим вестфалским девојкама, погађала детаље убистава на Овчару и имала привиђења у којима је Владанову породицу Хациславковић повезала, наравно – у најбољем духу њених видовитих колега из позног двадесетог века – индиректно са Немањићима, утврдивши да је један од недостајућих Владанових предака у породичном стаблу, нико други до гроф Ђорђе Бранковић (који је пореклом везан Вуковом женидбом Маром за Хребелановиће, чија веза преко кнегиње Милице доводи до последњих Немањића), који је и сам „до грофовске титуле дошао представивши се Леополду 1. као изравни потомак српских деспота Бранковића, за шта му потврду даде у Пећи Арсеније 3. за 150 дуката”, а у шта је чак и Владан одбијао да поверује, иако теткине „вештичије” способности правда Хабардовом максимумом „The supernatural is natural not yet understood”⁶ (Селенић 2009: 49). Док је тетка расплињавала мисли и пажњу свога нећака посађеног за гатарски стол видовите особе, ујак Мухарем сместио је у импровизовану скамију свог даровитог нећака, и учио га корисним стварима у животу. Као човек који је научио језик државе у којој је живео, али који је прошверцованим албанским букваром и граматиком настојао да на њиховом матерњем језику описмени и чобане из околине Пећи, причао је предања која су имала историјску важност, која су била блиска и старима и младима, и која су се везивала за епско наслеђе, стојећи поред песама о јунацима, сажимајући знање народне историје у форму личног искуства сваког појединца, које ће послужити једнога дана за мо-

6 Исту максиму користи још један Селенићев енглески ђак, проф. др Стеван Медаковић из романа *Очеви и оци*, а она у оригиналу припада опусу америчког писца и филозофа Елберта Хабарда (1856-1915), и потиче из књиге *Elbert Hubbard's scrap book : containing the inspired and inspiring selections, gathered during a life time of discriminating reading for his own use, is 1923. године.*

билизацију националних снага због остварења снова о националној албанској држави на територијама које Албанци насељавају. Иако наизглед непромишљен план, који на пољу емоције тражи неупитан лични ангажман, сигурно код Владана Хаџиславковића не би дао за резултат борбену готовост, али код народа који образ, част, закон и предање ставља далеко испред својих личних, животних и за живот искористивих искустава, овај план, одавно кован, једнога дана морао је бити стављен на пробу.

Владан Хаџиславковић српску историју, кроз призму записаних трагова о његовој породици, доживљава као „велику рупу у којој влада потпуни мрак”. Као бивши оксфордски студент, нашу историју у виду историографије, као и нашу културу генерално, сматра инфериорном у односу на енглеску. Задивљен што Енглези знају тачан податак о величини Кромвелове брадавице на лицу, што острвски Лондон није мењан историјским деловањем као континентални Београд, на раскрсници свих путева и ратова, за енглеску историју каже да је „зрела лубеница, затворена и дупке пуна, распориш је и видиш да у њој коштица своје убежено место има”, док

„загледанима у нашу прошлост историја се појављује као неиспитана пећина о којој никакве, оскудне и непоуздане, податке могу дати само сељаци околних села, а они, зарад сујеверног страха и помањкања духовне знатижељности – никада у пећину крочили нису!” (Селенић 2009: 40)

При спајању Владана, последњег изданка нестајуће породице чији мрачни и крвави настанак може слободно да изађе на мегдан патријархално-племенској сторији о Истревим прецима, али која је, у истоме реалном времену, одмакла много даље од Бреговчевих предака на цивилизацијском нивоу, и Истрефа, сиромашног најамног радника, спона која је будуће сустанаре зближила, била је књига. Као изворима знања и истина које је Истреф понео са собом у свом највреднијем наслеђу, трима из Брегова донешеним књигама, *Курану*, албанском буквару и граматици, млади Албанац у Београду је додао још једну књигу, коју му је, без почетних и завршних страница, поклонио земљак из завичаја који је исту на београдским улицама и пронашао. Када је Владан приметио младићеве књиге, одгонетнуо је Истрефу и наслов књиге коју је млади Бреговац назвао „Књига без почетка и краја”. Неодушељен што Истреф чита такву литературу, Владан је указао свом новом сустанару да је то књига „Како се калио челик”, аутора Николаја Островског.⁷ Још пре доласка у кућу Хаџиславковића, научен од ујака како

7 Пажљиви Селенић, одабрао је ову књигу која је своје прво српско издање имала баш у времену у коме се, у роману, Истреф и Владан по први пута сусрећу. Непосредно по ослобођењу Београда од нациста, новоформирана власт је, по оспособљавању престоницких штампарииа, похрлила на издавање литературе која је у Краљевини Југославији била стављана у други план. Роман Николаја Островског прво је, зарад прорађивања на морално-политичкој настави, у изводима и одломцима, а у преводу Драгутина Костића, у форми брошуре, изашао у издању Округог одбора УСАОС-а (Уједињене Социјалистичке Антифашистичке Омладине Србије), 1945. у Зајечару, а након тога издања, уследило је и прво београдско издање целокупног дела, од стране НОПОК-а, исте 1945, ћирилицом, а затим је из штампе изашло и издање на латиничном писму, од стране загребачког Наприједа, исте године. Да су ова издања стигла у руке омладине Истревих година, и да их је Селенић добро запамтио, можемо да закључимо и по помињању Војина Димитријевића да „у разреду у коме смо били Боба Селенић и ја неки је Дуцика, који се пречитао Павла Корчагина (главни лик романа, оп. С.О.), стално викао да ће некога да удави – за јаблочку, за јаблочку” (Димитријевић 2004: 2).

се књиге уче, а не читају, роман руског писца „према правилима за читање *Курана*, Истреф је изделио на седам и на тридесет делова, да би, како то чине побожни и писмени муслимани, прочитао сваки дан један, и тако завршио целу књигу за недељу, односно за месец дана” (Селенић 2009: 108). Прешавши са религиозних књига Ислама право на литературу о стварању новог света у Октобарској револуцији, у којој је писац описао, као то Владан у драми каже, „живот Павке који је хтео у песницама, у три рунде, да промени свет” (Селенић 2003б: 20), Истреф је и ово дело тумачио кроз њему тада једину доступну теорију читања – религиозни исламски кључ:

„Истреф је већи део *Књиге без почетка и краја* знао напамет, као дове, шарте, и сунете. (...) затамњена места, чудне речи каква је *прошежираши* (чинило му се да из ње суче ужарени, паклени дах пророка), или елиптична реченица *Нема будала* (подсећала га је на оне неразјашњене али канонизоване стихове којих је нарочито много у средњим сурама), па две рогате речи: *Нийкове, жаде*, као две шејтанске клетве, онда Фросијно ритулано ударање главом о дрва (сеџба и тевба у једном, необичан обред суровог самокажњавања какав његова вера не познаје), да не спомињемо неразјашњене одлуке и поступке, тако неочекиване да их је само Алах могао у својој непредвидљивости замислити, једном речју – неразумљивост тек откривеног света није ни у чему умањивала убедљивост *Књиге без почетка и краја* већ напротив, чинила је да живима тако блиски, а ипак тако несхватљиви Павка, Артем, Тоња, Рита на нов и невероватан начин подједнако надилазе и људе из првих година после Хиџре и све који су насељавали његово бреговско краљевство” (Селенић 2009: 108).

Док је Владан уживао у до краја неартукулисаној жељи за блискоћшу са Истрефом, и док млади Бреговац још увек ореол свога заштитника није доводио у питање, Владан је, у жељи да се „величајно забави”, свога штићеника повео на обилазак осамнаест православних домова који су на дан прослављања светога Николе госте примали на Крсну славу. „Породице, да вас мрзим!”, величао је Хаџиславковић мисао Андре Жида, пред бреговски патријархално одгојеним Истрефом, који

„Није пуцао у Владана после овакве изјаве о породици само зато (ни кубуре, додуже, није било при руци) што је унапред, већ одавно, одлучио да два света не упоређује, јер је поређење светогрђе, двогубо скрнављење светиња које једна другу готово у сваком случају и појединости искључују”,

али му је ипак одговарао речима које је заувек усадио у своју свест, и које није могла да поремети ни совјетска литература, ни живот у грађанској кући:

Такође, занимљиво је и да док се млади Бреговац одушевљава Павлом Корчагином, његов заштитник Владан, у својој наивности, за младића одабере лектуру коју би он волео да Истреф има у читалачком искуству, а која у потпуности одговара слици наивног дечака, каквим Владан Истрефа доживљава. Истреф, наравно, Владанове препоруке јесте ценио, али у литератури коју му је Хаџиславковић дао, сентименталној, па чак и дечијој и за некога ко има искуство Корчагина у глави, апсолутно непримереној, није нашао ништа што би утицало на њега као роман Островског: Поново, пажљивост при припреми грађе романа, у коме само наводи списак наслова које је Београђанин дао младом Албанцу на читање, открива прилежност Слободана Селенића у припреми грађе којом се бави, јер су сви наслови имали предратна или чак и ратна издања, која су свакако могла бити доступна обојици ликова (у питању су књиге које аутор само наводи: *Просјачиња са Пондзара* и др. *приповешке, Девајшис: друштвени роман, Срце, Исландски рибар*, и на-
последетку, као врхунац наивности, *Хајди*).

„Душу њемој грешите, Владан! Шта сте без породица? Породица храни, брани, одева и опева. Њема ђовек два оца и два мајка. Само га једна мајка роди. Један крв у жиље са брат теће! Тако ја мисли” (Селенић 2009: 138, 139).

Тренутке опште Владанове среће и Истрефовог, Владану неприметног, преображаја, у роману *Пријатшељи*, прекидају звуци пуцњаве и гласне горштачке песме, „шенлук артиљерија” и распевана маса осталих станара куће на Косанчићевом венцу, која славећи рођење детета, ступа на сцену романа, преселивши тумачење *другог* из романа, на поље драме, у којој је општежитије представљено као главна тема. Роман, изградивши у потпуности однос Владана и Истрефа, општежитијем допуњава финесе и финализује процес Албанчевог друштвеног преображаја и Владановог нестанка, а драма управо овим представницима нових, победника и придошлих у Хаџиславковићеву кућу, однос штићеника и заштитника исцртава стављајући у план околности које су довеле до његовог несвакидашњег расплета.

Хаџиславаковић, који је у својим сустанарима, у својим новим сународницима, али у стварности у најближим *дружима* „у њиховом ходу, речнику, мирису, лукавости, несолидности” открио „укус простоте народа мојега”, самеравајући се са Маром из Рготине од које је поражен у борби за Истрефа, открива и тетке се поверава да „дамари ми знају, све у мени зна за Милића и Шућура, Ђира-Ману и Хаџију Славка. Рготина јесте моја домовина, тетко драга, али се у њој туђином осећам!” (Селенић 2003б: 66). Наглашено нежан и патетичан, себе доживљавајући као античког вајара, објашњава Владан да је имао намеру да „као млади Пигмалион из слоноваче, ја из бреговског камена – човека да створим” (Селенић 2003б: 15). У намери да Истрефа „преведе преко реке”, „неукаљаног” „отме од новопридошлих” и у њему изгради човека грађанског васпитања и културе, Владан је, ипак, више личио на професора Хенрија Хигинса из *Пиџмалиона* Џорџа Бернарда Шоа, који цивилизује продавачицу цвећа, Илајзу Дулитл, него што је у сећању будио сцене из античког мита.

Управо митом се завршава и сам роман, када Истреф, решен да четврт века након свих дешавања, оде на поприште младалачких догодовштина, и размишља да „Општежитије у Косанчићевом венцу је мит, а функција мита (...) увек остаје иста: *учвршћење постојећег поретка коме се дарује светлости, јер се тек у златном добу прошлости, која трансцидират стварности, може наћи задовољавајући raison d'être данашњих усјанова*”⁸ (Селенић 2009: 292).

Здање на Косанчићевом венцу, прво законом заштићено, а затим волшебно нестало, метафора је једног другог општежитијског здања, *Друге* Југославије. Рок трајања том здању, чији настанак је приказао својим романом *Пријатшељи* и драмом *Косанчићев венац* 7 Слободан Селенић је у стварности, у помињаној књизи *Искорак у стварности*, исказао реченицом: „у овом часу Југословене држи заједно само још *страх* од начина на који би се Југославија распала” (Селенић 2003а: 19). Замаскрани и прикривени страх од *другог*, који је прво друштво лишио грађанства, а затим и спречио све друге да се у грађанство у правом смислу речи развију, остављајући власт и главне одлуке увек у рукама *једнакијих*, претворио се,

8 Наравно, јасно је да Селенић, и сам англиста, функцију мита, у складу са свуда присутном насагом његовог образовања, али и опредељења да и сами његови ликови буду англофили, изводи из дела Роберта Грејвса, *Грчки митови* и *Хебрејски митови*, које су на нашем говорном издавани у више издања.

из Селенићевих слутњи, у југословенску реалност, и у другу велику тему Селенићевог стварања, слику рата у српском друштву, која је добила, осим визууре Светскога рата коме је аутор као дечак био сведок, и други угао гледања, перспективу крвавих сукоба у новим грађанским ратовима на крају двадесетог века.

Литература

Димитријевић 2004: В. Димитријевић, Слободан Селенић – индивидулана траума и друштвени покрети, у: П. Палавистра (ред.), *Сјоменица Слободана Селенића. Поводом седамдесетогодишњице рођења*, Београд: САНУ.

Живанчевић Секеруш 2009: И. Живанчевић Секеруш, *Како (о)писати различитост? Слика Другог у српској књижевности*, Нови Сад: Филозофски факултет Нови Сад.

Кољевић 2004: С. Кољевић, Сусрети српске и енглеске културе у делу Слободана Селенића, у: П. Палавистра (ред.), *Сјоменица Слободана Селенића. Поводом седамдесетогодишњице рођења*, Београд: САНУ.

Макавејев 2004: Д. Макавејев, Меморандум Косанчићевог венца 7, у: П. Палавистра (ред.), *Сјоменица Слободана Селенића. Поводом седамдесетогодишњице рођења*, Београд: САНУ.

Палавистра 2009: Поетика грађанског пораза / романи Слободана Селенића, у: S. Selenić, *Ubistvo s predumišljajem*, Beograd: Laguna.

Пантић 2004: М. Пантић, Слика другог у романима Слободана Селенића, у: П. Палавистра (ред.), *Сјоменица Слободана Селенића. Поводом седамдесетогодишњице рођења*, Београд: САНУ.

Селенић 1977: С. Селенић, Савремена српска драма, у: С. Селенић (ред.), *Анџологија савремене српске драме*, Београд: СКЗ.

Селенић 1964: С. Селенић, Предговор, у: С. Селенић (ред.), *Авангардна драма*, Београд: СКЗ.

Селенић 1982, С. Селенић, Како сам напустио идеју да драматизујем *Пријатеље*, у: *Косанчићев венац 7 - програм*, Београд: Атеље 212.

Селенић 2003а: S.Selenić, *Iskorak u stvarnost*, Beograd: Prosveta.

Селенић 2003б: С. Селенић, Косанчићев венац 7, у: С. Селенић, *Драме*, Београд: Просвета 2003.

Селенић 2009: S. Selenić, *Prijatelji*, Beograd: Laguna.

Стојановић Пантовић 2004: Б. Стојановић Пантовић, Мотивација у роману *Пријатељи са Косанчићевог венца 7*, у: П. Палавистра (ред.), *Сјоменица Слободана Селенића. Поводом седамдесетогодишњице рођења*, Београд: САНУ.

Ђирилов 2003: Ј. Ђирилов, Ружењенародау тридраме, у: С. Селенић, *Драме*, Београд: Просвета.

AN IMAGOLOGICAL STUDY OF SLOBODAN SELENIĆ'S FRIENDS FROM THE KOSANČIĆ'S SQUARE

Summary

Our research focus is presentation of cultural confrontations presented by the characterisation and the individualisation of the main characters in Slobodan Selenić's novel and play *Friends from the Kosančić's Square 7*, Vladan Hadžislavković, Istref Veri and whole community settled in house at Belgrade's Kosančić's Square 7, with imagological aspect as main research method used for the representation of *the Other*.

Keywords: Slobodan Selenić, imagology, *the Other*, SFR Yugoslavia, the myth

Srdan Orsić

Ана Мандић Ивковић¹

Београд

ПОСТМОДЕРНЕ ТЕНДЕНЦИЈЕ У РОМАНИМА АВЕСАЛОМЕ, АВЕСАЛОМЕ! ВИЛИЈЕМА ФОКНЕРА И ВОЉЕНА ТОНИ МОРИСОН

Постмодернистичка уметност надасве је политички ангажована јер њено стварање кроз слике и приче, колико год естетизовано, не остаје политички неутрално (Хачн 1989:3). У жељи да се историја претвори у фикцију како би ауторима дала слободу изражавања настаје историјографска метафикција. Наизглед толико тога раздваја Фокнера и Морисон, а опет оно што им је заједничко јесте став да ни у једном тренутку не желе да скрену свој поглед у страну и подлегну конвенционалним структуралним заплетима и стереотипима. Оба аутора преплићу елементе историје и фикције, разбијају хронолошки наративни ток и уводе гласове већег броја наратора у своје приповедање. Оба романа заправо су испуњена духовима прошлости постављајући у центар збивања породичну катастрофу у жељи да прикажу ширу друштвену драму, док се нарација одвија путем потиснутог сећања на породично убиство.

Кључне речи: историографска метафикција, магични реализам, временска дисторзија, интертекстуалност

Увод

Постмодерна књижевност појавила се у другој половини 20. века, као нека врста прекретнице и отпора у односу на реализам књижевности 19. века, као реакција на идеје просветитељства и модернистичког приступа књижевности (Кершнер 1997: 63). Ослањајући се на технике попут фрагментације у нарацији, парадокса, деконструктивног приступа, са жељом да читалац активно учествује у књижевном делу, за разлику од модернистичке књижевности, постмодернизам врло често оставља дела недовршеним, користећи елементе пародије и метафикције како би довела у питање пишчеву улогу, пребацујући његов ауторитет у други план (Хачн 1989: 13). Постмодернистички приступ у фикцији одбацује идеју постојања логичког наративног тока, формалног заплета, регуларног временског тока догађаја, или психолошки дефинисаних ликова; он експериментише литерарним формама и дезинтеграцијом како наративног тока тако и самих ликова, деконструишући дотадашње јасно одређене литерарне жанрове (Кершнер 1997: 74). Врло је честа употреба најразличитијих жанрова нарочито оних карактеристичних за популарну културу, попут детективских романа или научне фантастике, уносећи на тај начин елементе пародије, парадокса, ироније, црног хумора, истовремено одбацујући логички ток нарације или неопходност постојања заплета.

У жељи да се историја претвори у фикцију како би ауторима дала потпуну слободу да искажу своје личне ставове и погледе на свет, настаје историографска

1 ivkovic.dj@sbb.rs

метафикција, као један од најзначајнијих елемената постмодернизма (Хачн 1989: 3). Историографска метафикција непрестано поставља питање: како заиста можемо спознати нашу прошлост у садашњем тренутку? (Хачн 1989: 47). Нико од нас и не поставља питање да ли су се догађаји из прошлости заиста одиграли. Прошлост постоји независно од наше свести и способности да је схватимо. Историографска метафикција прихвата овакав реалистичан филозофски став у вези историје али га затим конфронтира са анти-реалистичним ставом, да колико год да је прошлост независна од нас самих, она постоји ради нас у овом садашњем тренутку (Хачн 1989: 47). Постмодернистичка фикција ставља акценат на разликовање историјских догађаја који су се заиста догодили у прошлости и настојања историчара да их преточе у историјске чињенице, јер поставља се питање, колико је тога што се у прошлости догодило заиста и забележено приликом писања историје, у којој мери је одређени историјски приказ објективан, а у којој мери нечија конструкција и интерпретација (Хачн 1989: 73).

Историја и фикција, временска дисторзија и интертекстуалност у роману *Авесаломе, Авесаломе!* Вилијема Фокнера

Мада по свом сензибилитету близак натуралистичким писцима с краја 19.века, Фокнер у својим делима интегрише модернистичке наративне технике, попут технике тока свести, или постмодернистичке, попут временске дисторзије, уводећи полифонију наративних гласова, наративне резове и поетске коментаре (Тобин 1978: 116). Користећи се историографском метафикцијом, Фокнер је изградио властити историјски, симболичан и митски свет и тиме постао претеча новог савременог доба.

Звали су га реакционаром јер је као писац показао жаљење за некадашњим начином живота, који он сам са својим осећањем за правду и хуманост, никада не би могао да поднесе (Фокнер 2005: 320). Одрастао у окружењу испуњеном огорченошћу и сиромаштвом као последицом страдања током грађанског рата, израста у личност чија одбојност према насиљу постаје све израженија (Фокнер 2005: 320). Порази и последице пораза чине основу на којој се темеље његови епови, а трагедије појединаца воде ка суровом крају, чији су узрок наслеђе, традиција и околина (Фокнер 2005: 320). Он продира све дубље у људску психу, у људско достојанство, откривајући ону мрачну страну људске личности коју карактерише властољубље, похлепа, духовно сиромаштво, себичност, тврдоглавост, агонија, терор и изопаченост. Али код Фокнера ипак постоји веровање да сваки човек пре или касније добије заслужену казну и да пожртвовање не доноси само личну срећу, већ се додаје у коначан збир добрих дела целокупног човечанства (Фокнер 2005: 319).

Фокнер је и велики експерименталиста међу романописцима двадесетог века. Он се вешто користи техником временске дисторзије док сталним понављањем приказује догађаје у непрекидном низу и тиме искушава стрпљење читаоца у узбудљивој и компликованој причи. Временска дисторзија као литерарна техника омогућује писцу да за разлику од линеарног тока времена у коме се догађаји нижу хронолошки, приповеда у фрагментима, мењајући стално временски оквир своје приче и на тај начин прикривајући важне детаље заплета и одлажући кулминацију наративног тока (Кодат 1997: 184). Свака нова асоцијација има намеру да продре дубље у стварност коју ствара пишчева имагинација. Фокнер верује да се историја понавља и да се ништа не дешава само један пут, већ је

сваки догађај налик каменчићу баченом у воду који потоне али за собом оставља таласе који се крећу и шире. Време је непрекидан круг а прошлост постаје предсказање (Кодат 1997:187). Док се Квентин кроз своје приповедање идентификује са Хенријем и Боном, постаје свестан да је и сам живот проклетство непрекидног понављања истих догађаја, судбина и искушења. Фокнер у својим делима негује усмену традицију Југа, допуштајући да се мит и историја преплићу док се приче преносе с колена на колена.

Он свесно уноси елемент интертекстуалности и библијске митологије самим насловом свога романа који нам открива основну тему братоубиства, а заснива се на библиској легенди о Авесалому, трећем сину израелског краља Давида, који је убио свог полубрата Амнона, Давидовог најстаријег сина, након што је силовао њихову рођену сестру Тамару (Сандгист 1983:130). Авесалом је чекао на освету пуне две године како би наредио Амново убиство на једној гозби на којој су присуствовали сви краљеви синови. „Авесаломе, Авесаломе” су речи које изговара Давид скрхан болом, да би седам година касније доживео да његов син Авесалом подигне против њега буну у жељи да се домогне престола након чега гине у битки. Иако је Авесалом имао три сина, сва тројица су умрла у раном детињству, те пошто за собом није оставио наследника још за живота је сам себи подигао споменик у знак сећања.

Попут Авесалома и главни јунак романа Томас Сатпен још за живота подиже себи споменик, свестан да се његова лоза гаси након што његов син Хенри убија свог полубрата Чарлса Бона како се не би оженио њиховом заједничком сестром Џудит. Али у Фокнеровом роману сукоб превазилази и сам проблем инцеста јер је Хенри спреман да се са тим проблемом и помири али оно преко чега не може да пређе је Чарлсово порекло јер његовим венама тече црначка крв. И у тој чињеници лежи прави сукоб: непремостиви јаз мешања раса – табу свеопште присутан у животу Југа (Сандгист 1983:111). Хенри оправдава инцест као нешто што ни краљевима није било странно, у себи потискује прикривену појуду према рођеној сестри и замишља како би своје љубавне фантазије могао остварити кроз братово родоскрвнуће. Међутим када се одлучује на убиство, он у Бону више не види брата већ црнца који ће обешчастити његову сестру. Стога он прелази преко проблема родоскрвнућа али не и мешања раса који закони Југа не признају и поричу (Сандгист 1983:112).

Марвин Бакман управо говори о том несвесном лицемерју дубоко усађеном у самој души Југа. У то време белци су црнкиње доживљавали као нешто анимално, а белкиње као нешто спиритуално. Тако су у реалности плантажери имали две породице белу и црну, с тим да су браћа, сестре и супруге црних породица били непризнати. Јужњаци су били потпуно свесни овакве реалности, прихватили су је и живели са њом, иако је то кршило све оне принципе до којих су држали: част, понос, породица, пристojност (Тобин 1978: 123). Таква је и прича породице Сатпен, чији потомак Чарлс Бон носи у себи проклетство црначке крви, због чега је одбачен од стране оца, за чијим признањем очајнички жуди, па макар оно дошло и у тајности само да може чути са његових усана речи: „Ја сам твој отац”.

Недавно ропство и страхоте грађанског рата оставиле су ожиљке становницима Југа који су често били склони да у црнцима виде кривце за све невоље које су их снашле. Такав случај није био са Фокнером, у његовим романима црнци заузимају значајно место али не као активни учесници драме већ као сведоци једног времена. Док су настајала друштвена превирања у којима су нови богата-

ши попут Сатпена потискивали породице попут Колдфилдових који су се грчевито држали тих старих јужњачких вредности као што су част, понос, породица, пристojност; друштво белаца доживљава потресе и трансформације, док црнци остају да живе истим устаљеним начином живота и зато су они ти који опстају упркос свему (Глисант 1999: 60). Узрок несреће и страдања беле расе Фокнер приписује њиховом првобитном греху који су починили насељавајући се на тло Америке, освајајући и обешчашћујући земљу у коју долазе, убијајући Индијанце њене староседеоце. Због свог првобитног греха они страдају и нестају са лица земље. Црнци, насилно доведени на исто тло као робови и неми сведоци, подносе патњу и страдање након чега, ослобођени грехова, опстају (Глисант 1999: 61). Ни жене ни деца нису изузета страдања. Роза Колдфилд, тетка уседелица, још је једна од утвара ратног страдања, која за собом не оставља потомство и као последњи сведок прошлости прихвата горку судбину и проклетство беле расе. Судбина деце, потомака грешних очева, попут Хенрија, Џудите и Чарлса, такође је фатална а њихова страдања су потресна баш због њихове личне невиности.

...Господин Колдфилд мрзео је своју савест и ту земљу толико да се чак радовао кад је видео како иде све ближе у сусрет смртоносном и кобном рату... знао је да неће бити присутан оног дана кад Југ буде схватио да сада плаћа цену стога што је подигао своју економску зграду не на стени строгог морала него на живом песку опортунизма и моралног разбојништва... (Фокнер 2005: 214)

Фокнер се у свом приповедању бави искључиво свешћу белаца јер му је њихов начин размишљања близак. За њега су црнци само силуете, неми сведоци, или марионете, а о њиховим ставовима и понашању сазнајемо само кроз свест и морално виђење белаца. Стога ми не чујемо њихов глас о прошлости али су њихови ликови кључни за оживљавање исте (Глисант 1999: 63). Изузетак је лик Клити, ћерке Томаса Сатпена и црне робиње, која на крају романа подмеће пожар и приноси као жртву и последње остатке Сатпенове некада велелепне грађевине, након чега остаје само згариште као симбол уништених снова и амбиција једне породице (Глисант 1999: 63).

Тако је овај роман изнедрио лик Томаса Сатпена - демона или хероја тог новог континента. Сатпен је оличење белог човека који насељава тај нови свет и у њему покушава да оствари идеал америчког сна (Картиганер 1996: 132). Дуг је пут којим пролази, од невиности која носи блажено незнање, до проклетства спознаје друштвеног механизма који се одувек заснива на класној подељености, новцу и моћи. Такође уочава да постоји разлика не само између црних и белих људи већ и између белих људи и белих људи.

...Убрзо схвативши да постоји земља брижљиво подељена и разграничена према боји коже или према томе каквом су својином располагали, и где је извештан мали број људи не само имао власт над животом и смрћу и разменом и продајом других, него је такође имао жива бића која су вршила бескрајне свакодневне личне дужности...што ће морати да раде до смрти а што ниједан човек није никад волео нити ће волети да ради... (Фокнер 2005: 183).

Поникао из крајње беде и сиромаштва, из породице сиромашније и од црначких породица, млади Томас убрзо увиђа да је на најнижој лествици тог друштвеног поретка, још увек несвестан презира са којим људи гледају на оне

које сматрају нижим од себе, до оног тренутка када му црнац слуга саопштава „да никада више не долази на главна врата него да иде наоколо на споредна” (Фокнер 2005: 185). Тада наступа спознаја да уколико жели да се избори за своје место у таквом друштву, неопходно је имати оно што и они имају: земљу, црнце, лепу кућу да би се тиме борио против њих. Уздајући се у своју храброст и оштроумље, Сатпен креће у поход за остварење свог сна. Али амбиција рађа похлепу и окрутност а циљ оправдава средства.

Сатпен неповратно губи своју невиност, храброст или херојство оног тренутка кад губи сву људскост и узима своје демонско обличје. Сатпенова прва супруга, Елена и Роза Колдфилд, Ваш Џонс и његова унука Мили, за њега не представљају људска бића већ само инструмент за остварење свог циља; они су потрошни и замењиви (Картиганер 1996: 134). Зато Сатпенова издаја жена, деце и робова истовремено је и издаја и деструкција те освојене земље која са собом доноси проклетство (Картиганер 1996: 132). Како би по сваку цену сачувао аристократски мит о расној чистоћи, он олако одбацује прву супругу и сина Чарлса чијим венама тече крв црних предака; Клити је потомак његове анималне везе са црном робињом, док су Џудит и Хенри једина призната законита деца из брака са Еленом Колдфилд, угледном женом часнога имена. Међутим пропаст династије Сатпен преживеће само деца мешане крви а последњи потомак је Чарлсов ментално ретардиран унук Џим Бонд, који на згаришту уништеног имања испушта крике; док у свести читаоца сабласно одзвањају последње речи Сатпеновог законитог наследника Хенрија:

А сада, а сада неће протећи много времена и онда нам неће ништа остати: ни част ни понос ни бог пошто нас је бог напустио пре четири године, само он никада није сматрао потребним да нам то каже...не само ни земља да из ње производимо храну него ни потреба за храном а кад човек нема ни бога ни части ни поноса, ништа није важно осим да постоји старо месо без разума коме је чак све једно да ли је посредни пораз или победа, које чак неће ни да умре, које хоће да иде у шуме и поља да чупа корење и коров (Фокнер 2005: 291).

Томас Сатпен осуђен је на пропаст јер он не може да разуме узроке свог неуспеха нити осећа икакво кајање: „...Изабрао сам, и уколико је било у мојој моћи искупио се због ма какве неправде коју сам могао нанети својим избором, плаћајући за повластицу што сам изабрао онако како сам изабрао...” (Фокнер 2005: 225). За Сатпена очинство и потомство је оно што је неопходно како би исправио социјалну неправду коју је доживео у најранијем детињству. Сву своју енергију усмерио је на остварење тог циља али свестан је узалудности своје борбе за остварењем сна, док размишља да ли да дозволи инцестуозну везу Чарлса и Џудите, којом би се његова замисао успешно остварила у очима јавности док би за њега самог то значило издају. Због црне крви Сатпен одбацује супругу, Чарлс постаје сироче, Хенри братоубица а Џудит удовица.

Фокнер, као и Квентин, истовремено мрзи и воли тај свет старог Југа; попут Розе Колдфилд сањари о једном свету какав је могао бити али није; док попут Квентина мрзи и презире његову мрачну страну са којом се идентификује. Остаје само сан о једном романтичном, мистичном свету утопије у коме би постојали неки идеализовани односи међу половима, социјалним класама и расама људи, док историја Југа представља једну меланхоличну слику мртве прошлости (Тобин 1978: 121).

Фокнера не бисмо могли назвати реакционаром само зато што описује свет онаквим каквим га је он искусио. У том свету суровости и неправде наставља се стална борба за једним бољим и праведнијим друштвом која ће у Сједињеним Америчким Државама трајати и кроз читав двадесети век, али Фокнер је пре свега визионар јер његови романи са наше тачке гледишта изгледају као остварење једног пророчанства, за то време једне утопијске идеје, када ће људи црначке крви повести америчке државе у једну нову будућност.

Историографска метафикција, магични реализам и временска дисторзија у роману *Вољена* Тони Морисон

Фокнеров роман *Авесаломе*, *Авесаломе* и *Вољена* Тони Морисон, деле заједничку тему јер описом једне породичне трагедије дају приказ шире друштвене сцене, представљајући болну прошлост робовласничког друштва у „коме сваки покушај да учинимо нешто најбоље, врло често носи семе властитог уништења” (Кодат 1997: 182). Ова два романа уносе фикцију у историјски контекст и тиме пружају могућност историјског начина размишљања у времену које је такав приступ потиснуло у заборав. Они не само да представљају афроамеричку историју на уметнички начин, већ дају своје виђење историјских дешавања, стварањем уметничких ликова као представника Афроамериканаца. На тај начин у књижевност уносе једну нову естетику која ће извршити снажан утицај на амерички модернизам.

Управо роман *Вољена* пример је прожимања елемената модернизма и постмодернизма, јер Морисон користи доста комплексну синтаксу, високо стилизовану структуру, као и нагле прекиде у наративном току, у циљу да се елементи историје учине неисторијским, како би се „временски оквир историје учинио ванвременским митом” (Кодат 1997: 184). Дела јој одишу епским темама, живим дијалозима, као и изузетно детаљним цртама афроамеричких ликова (Пич 2000: 3), док се њен начин приповедања темељи на усменој традицији афроамеричке народне приче и прожима сва њена дела.

Роман *Вољена* заснива се на истинитој причи са којом се Тони Морисон сусреће током седамдесетих година док је радила као уредник на издавању *Црне књиџе*, збирке оригиналног материјала који је документовао разне догађаје из живота црнаца. Међу многим трагичним догађајима нашла се и прича о Маргарет Гарнер објављена 1856. под насловом „Посета мајци робу која је убила властито дете”. Маргарет је описала страхан чин када су ловци на робове са полицијом упали у кућу у којој се крила са своје четворо деце. Она је лопатом ударила двоје деце по глави, затим зграбила нож којим је заклала треће дете и покушала убиство четвртог у чему је била спречена. Морисон је учила овај невероватан чин отпора и желела је да проникне у стање такве психичке снаге која је спремна по сваку цену да се одупре моралном пустошењу и људском очају (Гревал 1998: 110).

Поред преплитања историје и фикције, увек под снажним утицајем афричког фолклора и усмене традиције, Морисон се снажно ослања на још једну постмодернистичку технику под називом магични реализам. Ова постмодернистичка тенденција има своје корене у традицији усменог приповедања, и оно што карактерише магични реализам као технику јесте увођење елемената натприродног, готово фантастичног у готово реалистичан наративни ток приповедања (Харис 1991: 8). То су елементи попут снова који се одигравају у оквирима нор-

малног живота, или повратак преминулих ликова из света мртвих, компликовани заплети, митови и бајке који такође постају део нарације (Харис 1991: 8).

Радња романа *Вољена* почиње 1873. године, описом броја 124 у улици Блустоун у Синсинатију, која је препуна пркоса и бебиног отрова - Ситине куће коју опседа дух њене мртве ћерке коју је Сит убила у очајању, не желећи да се са својом децом поново врати у ропство. Сит и њена ћерка Денвер пуних 18 година живе у изолацији, одбачени и презрени од своје заједнице, навикнути на присуство духа кога доживљавају као тужног а не злог. Главни ликови романа покушавају да потисну мучна сећања, како би наставили са својим животима, али сећања полако и сигурно навиру уводећи нас у један застрашујуће мучан свет ропства. Морисон је свесна да приповедање и присећање на трауматична искуства, као и повратак потиснутог сећања, што у роману на симболичан начин представља дух Вољене - Ситине ћерке коју је убила и која се као дух прошлости враћа да опседа своје ближње, једини је начин излечења и ослобађања људске психе и поновног успостављања прекинутих веза унутар саме породице као и заједнице којој припада (Пич 2000: 12).

Појава Пол Дија пред вратима њихове куће узбуркаће, како њихов тренутни начин живота, тако и успомене из прошлости. Живот се поново враћа у њихов дом али он са собом буди и потиснута сећања на тежак период ропства и стравична трауматична искуства. Сит је постала неосетљива на људски додир од тренутка када је преживела бичевање, док је и Пол Ди заборавио шта значи волети јер је изгубио своје „црвено срце” (Гревал 1998: 17). Сит по први пут осећа да се у њој буде давно уташене емоције, свесна да оне са собом доносе и болна присећања, али свој ослонац налази у Пол Дију, надајући се да ће увек бити уз њу кад јој је најтеже.

Денвер која је читав живот провела у изолацији и отуђењу, не осетивши праву блискост ни са рођеном мајком од које је увек осећала страх (страх да би могла страдати од руке сопствене мајке), не дозвољава јој да тако лако прихвати долазак непознатог мушкарца у њихов свет. За тренутак њихов заједнички одлазак на вашар као да буди наду да би њих троје, те три сенке које се држе за руке, могли поново чинити породицу. Али духови прошлости не мирују и на вратима куће сачекаће их девојка у двадесетим, чије је име Вољена, која поново уноси неспокој у њихов дом. Денвер у њој види отелотворење своје мртве сестре али и свог спасиоца од дубоке усамљености, очајнички вапи за њеним друштвом са жељом да јој пружи заштиту, плашећи се Ситине реакције.

Вољена је дух прошлости која се храни Ситиним причама и присећањима и поново побуђује сва она трауматична искуства потиснута у заборав (Пич 2000: 13). Чак је и Пол Ди узнемирен јер схвата да га преплављују сећања на ропство и заточеништво у Џорџији, и да све те дубоко потиснуте болне успомене не дозвољавају да настави своју везу са Сит и оствари свој породични сан. Вољена је симбол потиснутих траума прошлости и док се оне не ослободе и не разреше Сит и Пол Ди нису у могућности да наставе своју емотивну везу (Гревал 1998: 19). Болно сазнање да је Сит убила властиту ћерку у жељи да је заштити од ропства, код Пол Дија не наилази на разумевање, и једна његова реченица у којој пребацује Сит да она има две ноге а не четири, потпуно разара њихову везу. Сит не може да пређе преко тога да је човек кога воли назива животињом, као што су то чинили белци, учитељ и његови нећаци док су анализирали њене људске и анималне карактеристике. Јер шта је роб него животиња која треба да рађа нове

робове, робу за коју се може постићи висока цена (Гревал 1998: 22). Беби Сагс, Ситина свекрва је то добро осетила на властитој кожи када јој је седморо деце одузето из наручја и продато, док јој је остављен само један син Хал, за кога до своје смрти не сазнаје да ли је жив или мртав.

Морисон вешто преплиће елементе модернизма и реализма у своје приповедање јер Вољена може бити виђена и као дух прошлости, али и као још једна црна жена која је сексуално злостављана током дугогодишњег заточеништва у кући неког белца који јој је у мраку наденуо име (Пич 2000: 20). Како год, и њена психа испуњена болом, у почетку је опседнута пажњом и љубављу коју усмерава према Сит; док Сит жели да верује да је Вољена њена ћерка која се вратила из мртвих, јер јој то пружа могућност да јој објасни своје поступке и покаже колико је воли. Она очајнички жели опроштај кћери и искупење што је на симболичан начин приказано кроз њено лагано одумирање од глади док се Вољена храни њеним животом. Почетни осећај среће убрзо нестаје пред кћериним оптужбама, а Сит својим извињењима не може да се искупи, чиме се понор нетрпељивости све више повећава, док Сит полако и сигурно изједа осећај кривице (Гревал 1998: 30). Сит губи све и посао и разум и животну снагу.

Денвер у очајању схвата да једино она може спасити мајчин живот и тражи помоћ од своје заједнице и на тај начин разбија окове своје изолованости, остварује контакт са светом, сазрева и одраста. Сит заробљена у мрачним ходницима своје прошлости још једном осећа потребу да заштити своје најмилије тако што покушава да убије белца „човека без коже”, у коме не види особу која је помогла Беби Сагс да нађе кућу и запосли се, која је њу спасила затвора, а њеној ћерки нашла посао; у том тренутку, одзвањају последње речи Беби Сагс којој су белци одузели све што је имала и о чему је сањала „нема веће несреће у свету него што су белци” (Морисон 1988: 89). Овога пута захваљујући Денвер и женама њене заједнице Сит је спасена од себе саме. То је тренутак када Вољена нестаје јер се се Сит коначно суочила са својом прошлошћу коју Вољена симболично представља.

Главни заплет романа открива саму срж трауматичног искуства проузрокованог ропством: Сит је роб и мајка која се усуђује да своју децу сматра својим власништвом. За њу је ропство исто што и одумирање, стога ће она радије физичком смрћу ослободити своју децу мука (Гревал 1998: 25). Убиство властитог детета за Сит представља једини начин одбране, чиме долази у сукоб и са самом робовском заједницом која очајнички покушава да очува породичне везе упркос настојањима својих господара да их униште. Сит је изложена осуди жена црне заједнице које су озлојеђене њеним поступком и одбијањем да буде само неко ко рађа нове робове.

Морисон детаљно приказује животну судбину жене роба, од детињства до девојаштва, преко материнства до старости. Угњетавани као робови подједнаку патњу трпели су и мушкарци и жене, с тим да су жене поред физичког насиља трпеле и психичко насиље јер су пролазиле и кроз силовање, нежељене трудноће а затим су им и деца одузимања (Кодат 1997: 192). Морисон је желела да прикаже колико може бити понижавајуће физичко злостављање, међутим оно што човека доводи до потпуног очајања јесте емотивни бол једне мајке. Сит није једини пример жене у роману која се одлучује да убије властито дете. Ела, једна од добрих жена спремна сваком да прискочи у помоћ, преживела је заточеништво у коме су је отац и син наизменично силовали. Након што је родила њихово дете не желећи да се се стара о њему, дете умире након пет дана од рођења. Ситина мајка такође одбацује сву своју децу која су плод силовања белаца и задржава једино

њу јер је потомак оца црнца. Морисон у потпуности руши стереотип брижне мајке, истичући у први план отпор жена робова, који са собом носи високу цену, јер такав чин убиства детета у потпуности разара психу мајке.

Страшне психичке трауме прошлости које ропство доноси, симболично су представљене ожиљцима на Ситиним леђима, траговима бичевања и физичког злостављања које Ејми назива дрветом трешње:

То је дрво, Лу. Дрво дивље трешње. Погледај, овде је стабло – црвено је и широм располућено, пуно сока, а овде се одвајају гране. Имаш баш пуно грана. И лишћа такође, а изгледа да су ту и цветови. Мајушни цветови трешње, потпуно бели. Твоја леђа имају читаво дрво на себи. У цвату. Питам се шта ли је Бог имао на уму... (Морисон 1988: 79).

Дрво које Сит цео живот носи на леђима само је метафора њеног бивствавања, располућено стабло и корење говори о њеном пореклу; насилно одведена из родне Африке њена мајка завршава живот у ропству обешена на дрвету, али Сит је њен потомак и мноштво грана су њено четворо деце чији нови живот тек започиње. Они неће одрастати као робови већ као слободни људи.

Морисон у свој начин приповедања уноси и елементе традиције афроамеричког фолклора које чине суштину њене фикције али им увек изнова даје нову структуру и смисао (Харис 1991: 13). Попут понављања једне исте реченице која одзвања у свести читаоца, брише границу између своје фикције и усмене традиције својих предака. Тако се губи линија раздвајања између историјског и фиктивног, између народне приче и легенде, што читаоцу отежава да уочи шта је уметност а шта живот, чиме Морисон следи своју намеру да створи постмодернистички текст (Харис 1991: 13). Такав текст потпуно ослобађа читаоца да сам уочава ефекте прошлости у садашњем тренутку, анализира место јединке у друштву, преиспитује добро и зло и питање морала (Харис 1991: 13).

Управо модернистичке стратегије највише долазе до изражаја у средњем делу романа *Вољена*, када Морисон у четири поглавља директно уводи гласове Сит, Денвер и Вољене откривајући њихову прошлост, страхове и жеље, свесно користећи фрагментарни наративни метод и временску дисторзију, приликом обликовања њиховог начина приповедања, у жељи да се акценат премести са историјског на фикцију (Кодат 1997: 187). Међутим Морисон одбацује модернистички приступ који у изолацији и отуђености види средство самоспознаје и бира оне технике које су више усмерене на самокритику и лично преиспитивање (Кодат 1997: 187).

Морисон отворено говори о томе на који начин је Фокнер имао утицаја на њено стваралаштво.

Нисам сигурна да је он имао икаквог утицаја на мој рад...Али као читалац открила сам у Фокнеру ту моћ и храброст – храброст писца, посебну врсту храбрости. Мислим да су моји разлози због чега сам била толико заинтересована и дирнута свим његовим темама везани за моју жељу да откријем нешто о овој земљи и пружим уметнички израз њене прошлости на начин какав није постојао у историји; нешто што уметност и фикција могу да учине док историја понекад одбија да учини... При том постоји нешто у вези Фокнера што бих ја назвала „погледом”. Његов поглед је другачији. У тренутку вам се може учинити да је сличан некој врсти зурења, а управо оно чему се дивим јесте тај поглед који одбија да буде скренут на другу страну... (Кодат 1997: 187)

Од самог почетка роман *Вољена* сматран је историјским, политички ангажованим романом, који говори о искупљењу, где је првенствено жеља аутора била да помогне црнцима, нарочито женама, да створе праву слику о себи, која им је годинама била ускраћивана, како од стране белаца, тако и од мушкараца (Кодат 1997: 196). Маргарет Атвуд каже да нас роман позива да „доживимо америчко ропство онако како су га проживели они који су били предмет трговине” (Кодат 1997: 196). Критичари га називају романом који говори о холокаусту црнаца, јер је роман и посвећен преко шездесет милиона изгубљених живота; али циљ Тони Морисон није био да напише историјски роман, стога користи модернистичку форму како би намерно збунила читаоца разним фрагментима и мистеријама, у жељи да читалац у овом делу спозна свој сопствени одраз. Оваквим постмодернистичким приступом Морисон нас подстиче да размишљамо у историјском контексту али да истовремено задржимо дистанцу. Оба романа *Вољена* и *Авесаломе*, *Авесаломе!* говоре о мрачном добу америчке историје које је увек ту присутно и прогони нас попут неке ноћне море из које желимо да се пробудимо.

Закључак

Наизглед толико тога раздаваја Фокнера и Морисон, почев од расне припадности, пола и генерацијског јаза па до тога да су одрасли на Северу односно Југу Америке. Међутим оно што им је заједничко јесте њихов став да ни у једном тренутку не желе да скрену свој поглед у страну и подлегну конвенционалним структуралним заплетима или стереотипима (Колмертен 1997: 3). Разлог због кога их критичари пореде, упркос њиховом различитом литерарном приступу, јесте то што оба аутора дају јасно виђење расних и културних разлика, као и разлика међу половима, у Америци двадесетог века. Они својим делима смело провозирају, уносећи немир код својих читалаца, у жељи да пробуде свест о трагичним тренуцима америчке прошлости (Колмертен 1997: 3). Оба аутора преплићу елементе историје и фикције, разбијају хронолошки наративни ток и уводе гласове већег броја наратора у своје приповедање. Оба романа испуњена су духовима прошлости постављајући у центар збивања породичну катастрофу са намером да прикажу ширу друштвену драму, док се нарација одвија путем потиснутог сећања на породично убиство.

Уколико бисмо роман *Вољена* посматрали као модеран постмодернистички текст а *Авесаломе* *Авесаломе!* као постмодеран модернистички текст, намеће нам се питање шта ова два термина модернизам и постмодернизам заправо значе. Они у многоме могу бити посматрани у зависности од феномена наше перцепције. Тако је Фокнер током тридесетих година прошлог века одбациван као писац, јер својим делима није дао допринос стварању једног новог друштва у коме ће се поштовати једнакост међу људима, да би током педесетих поново био уздиган као писац због своје естетске визије (Кодат 1997: 195). Данас нам Фокнер открива како се јужњачка модернистичка жеља да се историја потисне у заборав уздигла из напора владајуће беле расе да се задржи на власти током грађанског рата. Оно што Фокнерова дела чини постмодернистичким јесте бављење историјом упркос покушају модерног бекства од историје. Поредећи његова дела са Морисоновом *Вољеном*, том међусобном интеракцијом, у могућности смо да аутора неких прошлих времена сагледамо из једне нове перспективе.

Литература

- Фокнер 2005: V. Fokner, *Avesalome, Avesalome!* Novi Sad: VEGA media.
- Гревал 1998: G. Grewal, *Circles of Sorrow, Lines of Struggle: The Novels of Toni Morrison*, Baton Rouge: Louisiana State University Press.
- Глисант 1999: E. Glissant, *Faulkner, Mississippi*, Chicago: The University Of Chicago Press, 55–71.
- Харис 1991: T. Harris, *Fiction and Folklore: The Novels of Toni Morrison*, Knoxville: The University of Tennessee Press, 1–14.
- Хачн 1989: L. Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, New York: Routledge.
- Картиганер 1996: D.M. Kartiganer, *Faulkner and the Natural World*, Jackson: University of Mississippi Press, 126–142.
- Кершнер 1997: R.B. Kershner, *The Twentieth-Century Novel: An Introduction*, Boston: Bedford books.
- Кодат 1997: C.G. Kodat, A Postmodern Absalom, Absalom!, a Modern Beloved, The Dialectic of Form, in: *Unflinching Gaze Morrison and Faulkner re-envisioned* (Kolmerten, C.A.,ed.), University Press of Mississippi, 181–197.
- Колмертен 1997: C.A. Kolmerten, Introduction. Refusing to look away, in: *Unflinching Gaze Morrison and Faulkner re-envisioned* (Kolmerten, C.A.,ed.), University Press of Mississippi.
- Морисон 1988: T. Morrison, *Beloved*, New York: Plume Penguin Books.
- Пич 2000: L. Peach, *Toni Morrison*, New York: Macmillian Heinemann, 1–31.
- Сандгист 1983: E.J. Sundguist, *Faulkner: The House Divided*, Baltimore: John Hopkins, 96–130.
- Тобин 1978: P. Tobin, The Shadowy Attenuation of Time: *The Genealogical Imperative*, Princeton N.J. Princeton University Press, 107–132.

POSTMODERN TENDENCIES IN NOVELS *ABSALOM, ABSALOM!* BY WILLIAM FAULKNER AND *BELOVED* BY TONI MORRISON

Summary

Postmodern art is above all politically active, since its creation through images and stories, however aestheticized, does not remain politically neutral. In an attempt to turn history into fiction as for authors to have complete freedom to express their personal opinions and views of the world, historiographic metafiction was created as one of the most important elements of postmodernism. Historiographic metafiction constantly raises the question of how we can come to know the past today? Weaving the elements of historical and fictional, postmodernist fiction actually gives the author all the freedom in the creation of his literary world which is primarily socially and politically engaged. Although so much separates Faulkner and Morrison, the one thing they have in common is their refusal to look away and undergo conventional and structural plots and stereotypes. Both authors skillfully interweave the elements of history and fiction, breaking the chronological narrative flow and introducing the voices of numerous narrators in their storytelling. Both novels are actually possessed by the ghosts of the past, by putting the family disaster in the center of the plot in order to present wider social drama, while the narrative develops through the repressed memory of the family murder.

Keywords: historiographic metafiction, magic realism, time distortion, intertextuality

Ana Mandić Ivković



Ведрана Станојевић¹

Београд

ПРОБЛЕМ ИДЕНТИТЕТА У РОМАНУ *ЉУБАВНИЦИ МОЈЕ МАЈКЕ* КРИСТОФЕРА ХОУПА

Овај рад разматра проблем идентитета у роману *Љубавници моје мајке* Кристофера Хоупа из перспективе постколонијалне теорије. Приповедач и главни јунак, Александар Хили и његова мајка Кетлин представљају типичне примере хибридних, комплексних и флуидних идентитета који руше родне, расне и етничке стереотипе. Циљ овог рада јесте да, уз кратак књижевнотеоријски и друштвеноисторијски осврт, укаже на космополитски карактер савремене постколонијалне књижевности која се често не може више посматрати из перспективе локалне и националне, већ планетарне припадности.

Кључне речи: Постколонијална књижевност, мултикултуралност, мигрант, хибриднаост, идентитет

У савременом свету који почива на мултикултуралности проблем идентитета један је од најкомплекснијих, нарочито у оквиру књижевности коју називамо постколонијалном. Ова разнородна и богата књижевна област представља једну од доминантнијих струја у англофоној књижевности последњих деценија. Са утицајем нових култура, углавном бивших колонија, Велика Британија у другој половини XX века постаје једна водећих мондијалних сила и колевка постколонијалне књижевности. Данас она представља једну флуидну мултиетничку заједницу која је изнедрила велика књижевна имена попут Салмана Руждија, Казуа Ишигура, В. С. Најпола, Џ. М. Куција, Бена Окрија и многих других. Ови небритански писци, који воде порекло из различитих земаља и традиција, стекли су популарност и књижевни углед на тај начин што су успели да своје културно наслеђе прилагоде и уграде у британску културу. Добро су познати и домаћој читалачкој публици, а њихова дела се озбиљно критички разматрају. Ипак, домаћа критика понекад неоправдано заобилази неке од резонантнијих гласова савремене постколонијалне књижевности, међу којима је и јужноафрички писац Кристофер Хоуп.

Рад чувених теоретичара Едварда Саида, Хомија Бабе и Гајатри Чакраворти Спивак од изузетног је значаја за разматрање проблема идентитета у оквиру постколонијалне теорије. Саидова чувена студија из 1978. године под називом *Оријентализам*, која представља зачетак постколонијалне теоријске мисли, полази од идеје да је Запад конструисао лажну слику Оријента као оправдање за колонијалне подухвате који су ушли у историју неких народа у периоду између XVI и XX века. Прави Оријент, сматра Саид, не постоји као хомогена целина, већ представља дискурзивну конструкцију засновану на западњачком етноцентризму (Саид 2000:10). Саидова тврдња јесте да Оријент, на начин на који је представљен „у естетским, научним, економским, социолошким, историјским и филолошким текстовима” (Саид 2000:23), нема никакве везе са правим оријентом, већ да такав Оријент представља један створени корпус теорије и праксе који је произведен

1 vedrana_stanojevic@yahoo.com

„политички, социолошки, војно, идеолошки, научно и имагинацијски” (Саид 2000:12) на Западу и за Запад. На тај начин Оријент је дефинисан и представљен као „пасиван, склон деспотизму, поводљив, сензуалан, феминизиран, слаб, лукав, непредвидив, расно инфериоран, културно заостао, а као такав, он је апсолутно „друго” у односу на Запад” (Ђорђевић 2008:36). Дела великих писаца XIX века која Саид анализира створила су и стереотипну слику Оријенталаца, који су представљени као „ирационални, покварени (пали), детињаста, „другачији””, док су Европљани, са друге стране, „рационални, пуни врлина, зрели, „нормални”” (Саид 2000: 57). На овај начин Саид настоји да покаже како је „европска култура ојачала сопствену снагу и идентитет профилишући се спрам Оријента, као свог сурогата или чак свог скривеног Ја” (Саид 2000: 12). Једно од основних обележја оријентализма, као колонијалног дискурса јесте да, „служећи се стереотипима и клишеима, лишава свој предмет онога што је изузетно и посебно и намеће му идентитет који сам пројектује” (Бужинска, Марковски: 2009: 614). Саидова студија била је од великог значаја за развој постколонијалне теорије јер је подстакла детаљније изучавање колонијалног дискурса и критичко преиспитивање европске културе, књижевности и идентитета.

Постколонијални идентитет добиће детаљније одређење увођењем појма хибридности чиме теоретичар Хоми К. Баба покушава да ублажи строгост бинарне опозиције која је карактеристична за Саидову теоријску мисао, а која је у европској култури присутна још од Хегела. Под овим појмом Баба подразумева културну дифузију, односно расно и етничко мешање. Појам хибридности је од великог значаја за постколонијалну теорију „јер узима у обзир реалност миграција по целом свету, сусретања и преклапања раса, етница и култура у глобалном мултикултуралном свету” (Ђорђевић 2008: 43). Самим тим, један од основних циљева постколонијалне теорије и савремених студија културе јесте деконструкција мита о геокултуролошкој подели на Исток и Запад. Удаљавајући се од сваког вида рационализма и есенцијализма, оне истичу да је савремени свет лишен центра и периферије и да, услед принудних и својевољних миграција „локална култура једног простора опстаје и развија се баш зато што увек изнова ступа у дијалог са оним што јој је страна и што се налази изван ње” (Радовић 2011:200). На тај начин, студије културе и постколонијална теорија удаљавају се и од есенцијалистичког схватања идентитета као „хомогеног, стабилног, изнутра кохерентног и према споља затвореног” (Либић 2013: 118). Уместо тога појављује се тумачење идентитета као „процесног, чисто ситуативног и темпорално важећег” (Либић 2013: 118). Идентитет се, дакле, више не дефинише на бази строге бинарне опозиције Ми-Други јер он „више није непроменљива величина или утврђена геокултуролошка припадност, већ настаје као дискурзивни конструкт у напетом пољу разноликих, неретко дивергентних, чак и контрадикторних стања позиција и пракси” (Либић 2013: 118).

Други више није онај за којим се путовало преко мора и који нас је интригирао својом различитошћу, сада је Други ту, до нас и код нас, а ми смо једнако Други, али и слични јер се сви међусобно разликујемо својом хибридношћу (Гаврић 2012: 86).

Удаљавање од омеђеног схватања појма идентитета условљено је скретањем постколонијалне теорије ка постструктуралистичкој критици рационализма и есенцијализма. Гајатри Чакраворти Спивак нарочито се бави проблемом епистемолошког насиља, као и репрезентације потчињених. У есеју *Могу ли подређени*

да *говоре*? Спивакова говори о маргинализованим друштвеним групама које не само да немају изграђен идентитет, већ немају ни глас којим би изразиле свој отпор и које она назива „тихим или утишаним” (Спивак 2011: 103). На сличан начин, Саид у *Оријентализму* каже „да би Оријент представљао сам себе када би то могао”, али, пошто не може, „песник или научник омогућава Оријенту да проговори” (Саид 2000: 34–35). Спивакова и Саид сматрају да је улога интелектуалца да „прихвати одговорност репрезентације и покуша да утиче на јавну политику у корист оних који су лако подложни репресији” (Кенеди 2008: 66–67). Међутим, питање репрезентације потчињених у оквиру постколонијалне теорије проблематично је колико и питање идентитета јер многи постколонијални теоретичари сматрају да сваки вид текстуалне репрезентације „служи доминацији, искључивању или инструментализацији других [...] што представља концепт који нове теоријске тенденције одбацују као хегемонистичко наслеђе модернистичке тежње за владањем” (Ђорђевић 2008: 41).

У оквиру постколонијалне теорије епистемолошко насиље се не разматра само у контексту империјализма који је одредио један свеобухватни поглед на свет којим доминирају стереотипне представе о себи и Другом, већ и у контексту национализма који на сличан начин доприноси „логици доминације” и представља само „обрнуту или преокренуту легитимност колонијализма” (Ђорђевић 2008: 40). За разлику од Саида и Спивакове, Хоми К. Баба се противи дефинисању национализма искључиво као супротности колонијализму иако сматра да нација никада не може бити „репрезентативни ауторитет пошто се увек бави негативном унутрашњом разлика како би постигла жељену хомогеност и униформност” (Кенеди 2008: 68). У складу са заокретом теорије ка језичкој анализи и анализи дискурса, Баба редефинише појам нације коју одређује као „хетерогену и амбивалентну приповедну стратегију” (Кенеди 2008: 68). На овај начин нација се све више посматра као нарација, а све мање као друштвена и политичко-економска појава. Из свега овога стиче се утисак да у ери у којој су све антиколонијалне борбе давно окончане, а границе између националних држава све магловитије, нација и национална култура полако постају „анахроне модернистичке категорије неприлагођене новом светском поретку” (Ђорђевић 2008: 40).

Управо је тај „нови светски поредак” условио настанак књижевних дела која би се могла окарактерисати као извантериторијална и танснационална и која обухватају теме миграција, дијаспоре, мањина, културне измештености и судбине савремених номада. У есеју *Имагинарни завичаји* Салман Ружди проговара о сопственом искуству, али и о универзалним искуствима писаца који живе „изван своје земље” и „изван свог језика” (Ружди 2007: 29). Међутим, како Ружди каже, управо је тај осећај дислоцираности од пресудног значаја за стварање постколонијалне књижевности:

Наш идентитет је истовремено и вишеструк и парцијалан. Понекад осећамо да смо једном ногом у једној, а другом у другој култури, понекад да смо се стрпоштали између две столице. Но, колико год нам се тло чинило неодређено и нестабилно, оно је прилично плодна територија за једног писца. Ако је посао књижевности, једним делом, да открива нове углове кроз које се приступа у стварност, управо то је оно што може да нам пружи наша дистанцираност, наша удаљена географска перспектива. (Ружди 2007: 31)

Ово свакако важи и за лутајућег Јужноафриканца Кристофера Хоупа који је је прокрстарио скоро читав свет у потрази за домом након што је 1975. године био приморан да напусти родни Јоханесбург након сукоба с властима апартхејдног режима које су забраниле објављивање његових књига. На тај начин је Хоуп, попут многих других великана енглеске књижевности XX века, од Конрада преко Џојса, Набокова и Руждија, прешао у само-наметнуто изгнанство. Наредних петнаест година проводи у Лондону, затим неко време живи у Москви, а почетком деведесетих борави и у Београду. Иако данас живи у Француској, Хоуп „надахнуће за своју уметност тражи у својим коренима баш као што је светска заједница расељених писаца одувек и чинила” (Ружди 2007: 31), док у својим делима „са прустовском амбицијом” (Ружди 2007: 28) мозаично реконструише слику Африке из „крхотина сећања” (Ружди 2007: 28).

Враћам се изнова и изнова како бих покушао да откријем одакле потичем. Читав живот провео сам тражећи нешто налик на дом. Хватала ме је носталгија и пре него што сам отишао јер моја земља никада није ни постојала. Била је то политичка прерава, плод маште оних који су над нама владали, редак облик лудила у коме смо живели. Све што је било велико, великодушно, отворено или пуно љубави или је било забрањено или противзаконито. Све што сам у животу написао представља одговор на то.²

Теме које су најзаступљеније у Хоуповим романима, али и у романима многих других „постнационалних” писаца (Murphy 2007: 67) који воде порекло са афричког континента, јесу афирмација афричке културе, рушење стереотипа и разбијање мита о афричкој инфериорности, као и борба против опресивних режима заснованих на апартхејду и корупцији. Када је реч о постколонијалној афричкој књижевности, треба имати у виду да она ни на који начин није јединствена, већ да обухвата широк спектар језика, култура и начина на који се колонијализам испољио на овом континенту па би у том смислу можда било прецизније говорити о афричким књижевностима. Постколонијална анализа афричких књижевности најчешће се бави делима писаним на европским језицима, нарочито на енглеском језику, међу којима централну позицију заузима јужноафричка књижевност као једна од најбогатијих. Изненађујуће је зато колико је мали број објављених критичких студија о јужноафричкој књижевности, а која се не фокусирају на дела чувених нобеловаца Џ. М. Куџија и Надин Гордимер, при чему се често изостављају дела подједнако значајних писаца међу којима је свакако и Кристофер Хоуп. За разлику од свог сународника Џ. М. Куџија, који увек задржава извесну дистанцу између сопствених ставова и тема којима се бави, без обзира да ли је у питању колонијализам, апартхејд или недокучивост Другог, у Хоуповом делу та дистанца се у потпуности губи. Хоуп не припада категорији „испоручилаца пријатних митова” (Бужињска, Марковски 2009: 611) и његови романи обојени су оштром, често веома духовитом сатиром која је нарочито уочљива у роману *Најмрачнија Енглеска* из 1996. године у коме Хоуп маестрално пародира доминантни „оријенталистички” дискурс. Ако роман, према речима Салмана Руждија, заиста представља „начин порицања службене, политичке верзије истине” (Ружди 2007: 30), онда Хоуп у роману *Љубавници моје мајке* на један вео-

2 Maya Jaggi, In Search of Home, The Guardian, 21 October 2006, интервју са Кристофером Хоупом, превела: Ведрана Станојевић

ма трезвен и директан начин испреда причу о једној земљи и једном континенту који су саткани од непомирљивих супротности. Ипак, овај роман не представља „политичко-пропагандни памфлет” (Пауновић 2005: 85), већ „роман сећања и о сећању” (Ружди 2007: 28) на домовину која је давно престала да то заиста и буде.

Радња романа *Љубавници моје мајке* (*My mother's Lovers*, 2007) обухвата период друге половине XX века. Прича прати одрастање главног јунака Александра Игнацијуса Хилија крај недокучиве, горостасне мајке. Пратећи њихове животе Хоуп проговара о бројним догађајима који су обележили бурну прошлост Јужне Африке и условили њену проблематичну садашњост. Међу њима издвајају се колонијална владавина Холандије (1652–1806) и Велике Британије (1806–1910), као и Англо-бурски ратови који су, према речима аутора, представљали „мрску, ужасну предају” (Хоуп 2012: 48). Постапартхејдни систем који је завладао 1994. године након ступања Нелсона Манделе на чело Јужноафричке републике, када ова земља коначно добија потпуну независност, донео је значајне промене, али и нове проблеме па многи писци, укључујући и Кристофера Хоупа, почињу интензивно да се баве положајем белаца у Јужној Африци.

Неоспорно је било да је пролазак белаца кроз Африку био ужасан. Било је неважно да ли су у питању Британци или Белгијанци или Французи или Немци, шема је била иста: презир пропраћен масовним убијањем. Прешли смо из епохе у којој су Европљани намерно убијали локално становништво у епоху у којој су бели Африканци своје време трошили на извињавање. Од истребљења до извињења, од конопца до кајања... Они који су починили штету никада нису осетили ни трунку мржње од својих нетом ослобођених робова... И никада нису пропустили прилику да изјаве, док би гладили бичеве и подмазивали пушке, како силно обожавају Африку... док је Африка настављала да их мрзи, а пошто је тој мржњи била потребна мета, та мета смо били ми. Белци који су остали морали су да плате рачун. (Хоуп 2012: 190–191)

Приповедач овог романа у једном моменту каже: „Једина права улога Јужноафриканаца јесте да иду околу и да буду бели. Ништа друго им није било важно... Бело, дакле, није било боја – било је судбина” (Хоуп 2012: 136). Овај роман би се, дакле, осим као постколонијални и постнационални, могао окарактерисати и као постапартхејдни роман који на демистификаторски начин осликава сјај и беду „туробне, калвинистичке, пећинске државе, белачке Јужне Африке” (Хоуп 2012: 316), „земље у којој су пиво, крв и меци текли тако лако” (Хоуп 2012: 19) и у којој хибридни идентитети руше готово све етничке, родне и расне стереотипе.

Лик мајке главног јунака, Кетлин Хили свакако је најинтригантнији и најзахвалнији у контексту анализе проблема постколонијалног идентитета јер овај лик, као и сама Африка, почива на супротностима и измиче сваком виду једнообразне класификације. Кетлин упознајемо кроз причу њеног сина и убрзо откривамо да говори неколико језика (енглески, немачки, холандски, африканс и свахили), да пуши лулу, да време углавном проводи или у лову на буфале или пилотирајући лаким авионима, као и то да је једном приликом боксовала три рунде са Ернестом Хемингвејем за кога је рекла да је „копнен. Одувек је сањао о изласку на море” (Хоуп 2012: 27). Кетлин никада није правила разлику између људи и места па је зато често људима приписивала географске одлике и на тај начин би Александру описивала људе из своје прошлости, углавном мушкарце које је привлачила попут магнета. На сличан начин ће и приповедач често њу поредити

са бурама, океаима, земљотресима и водопадима дочаравајући на тај начин њену бурну и неукротиву природу.

Понекад ми се чинило а је као море: вечито иста, увек другачија. А понеад ми је личила на човека с периком, налик на Цека Лемона у Неки то воле вруће, само што је била виша и имала веће груди, као да је била подвргнута изузетно успешној промени пола, с раздељком на средини, тако да јој је коса падала преко ушију у великој, таласастој, али никад до краја убедљивој завеси од кестењастих увојака. (Хоуп 2012: 23)

За главног јунака мајка је представљала „оличење мужевности” (Хоуп 2012: 17), али је истовремено умела да буде и потпуно женствена, на пример, док седи у наслоњачи и штрика са турбаном на глави или док спрема колаче. У афричким легендама хибрид представља светињу па Кетлин, као типичан пример хибрида који отеловљује и мушки и женски прицнип у овом роману, постаје на неки начин симбол афричког континента који је такође препун антагонизама. Ову повезаност могуће је уочити и на основу познате симболике у којој се мајка изједначава са земљом: „Африка... За моју мајку била је то реч коју је изговарала без трачка нелагоде – као да је била њено власништво, као да живи сједињена с њом” (Хоуп 2012: 172). Једно од главних обележја ове Хоупове јунакиње јесте осећање припадања и дубоке повезаности са афричким континентом у целисти, док је њен однос према земљи у којој живи далеко комплекснији, Приповедач за своју мајку каже да „она никада није била савим одређено Јужноафриканка, никада није испољавала ону сужену самосвест која одликује Јужноафриканце” (Хоуп 2012: 16–17).

Можда би се због тога, кад би је запитали где се осећа као код куће, моја мајка збунила. Знала је шта је: била је Јужноафриканка из Витвотерсенда, кћи досељеника. Јобург је сматрала својим градом, и највећом метрополом јужно од Каира. Мени се, међутим, читавог живота чинило да се опирала загушљивој клопци таквог идентитета. Опирала, то да, али не верујем да је успела да му измакне, зато што је тамо одакле смо ми потицали идентитет био судбина (Хоуп 2012: 232).

На сличан начин на који подрива родни стереотип, Хоуп овде подрива и постојање етничког стереотипа и националног идентитета у савременом свету. Кетлинина честа путовања по афричком континенту одраз су њене бездомности. Бездомност, као једна од највећих тема књижевности XX века, у роману *Љубавници моје мајке* доведена је до крајности: „Наш дом је био чудно место у коме мајка никада није боравила; она је била код куће било где другде у Африци... Схватао сам зашто је одлазила на та путовања авионом; нисам схватао зашто се враћала” (Хоуп 2012: 54). Хоуп овде показује да у свету какав је данас заправо не постоји место где би се човек осећао као код куће и да у таквом свету национални идентитет постаје само пуки мисаони конструкт и необудљива маска, нарочито када је реч о земљи каква је Јужна Африка. Своју критику јужноафричког апартхејдног режима Хоуп базира управо на лику Кетлин Хили, неконформисткиње и борца против свих видова репресије. Гнушајући се свега што ју је спутавало, Кетлин проводи читав живот у бескомпромисној борби за слободу, како за своју, тако и за слободу бројних жртава овог свирепог режима. Приповедач се присећа свог одрастања у време када су белци били господари у чијим су рукама били богатство и моћ, а црнци најобичније слуге, махом

баштовани и кувари, а неретко и – робови. Његова мајка, међутим, одбијала је да се повинује оваквим конвенцијама јер, како приповедач каже, „она се бавила Африком не бавећи се расама” (Хоуп 2012: 262). Помагала је избеглицама из свих делова афричког континента и, ако нигде другде, бар су у њеном дому црнци били потпуно слободни јер је Кетлин била слепа за постојање било каквих разлика међу расама. Зато није никада ни имала слуге: „Из њеног угла гледано, то није био никакав принципијелни став, већ најобичнији здрав разум. „Жао ми је, покушала сам, али чему? Шта би то требало да раде? Не видим сврху.” (Хоуп 2012: 112) Ова снажна, ауторитативна жена представља антипод лику Луси из Куцијевог чувеног романа *Срамота* (*Disgrace*. 1999) која је оличење подређене, двоструко маргинализоване, ућуткане жене о којој говори Гајатри Спивак у есеју *Могу ли подређени да говоре?*. Кроз пасивност, ћутање и помирљиво прихватање сопственог удеса Луси се, са једне стране, потпуно уклапа у женски стереотип, а, са друге стране, и у стереотипну представу о колонизованом Другом. За разлику од ње, Кетлин се својом непослушношћу и пркосом бори против апсурда политичког и друштвеног система у коме живи: „Свако је имао право на летење. И не само да је веровала у то: искључиво је за то и живела” (Хоуп 2012: 89). Након њене смрти, главни јунак ће осетити велику празнину упркос сложеном и често противуречном односу који је имао са својом мајком:

Имам осећај као да сам читавог живота живео поред неке огромне машине. Поред турбине. Или водопада [...] тако колосалних, да нисам могао да чујем ни сопствене мисли. И сад их је одједном неко искључио, а с тишином је много теже изаћи на крај (Хоуп 2012: 272–273).

На тај начин, главни јунак до краја неће ни открити ко је, од бројних љубавника његове мајке, заправо његов отац па ће цео живот провести питајући се ко је и одакле потиче. Његов идентитет је, дакле, под знаком питања од тренутка његовог рођења испод једног багрема усред афричке степе, а одрастање крај често одсутне мајке само ће продубити његове унутрашње конфликте. За разлику од Кетлин, Александар никада неће код себе развити онај осећај припадања који би га на суштински начин повезао са једним местом па би се могло рећи не само да је Александар типичан Хоуповски јунак, већ и да у великој мери осликава и самог Хоупа. Проблем идентитета овог јунака произилази из унутрашњег конфликта између два аспекта људског бића: „путујућег бића (*homo viator*)” и „континуирано настањеног бића (*homo intra dominium*)” (Фараго 2006: 34). Као и сам Хоуп, и Александар ће се отиснути у свет у потрази са својим местом под сунцем да би на крају био суочен са болном чињеницом да не припада нигде и никоме, па чак ни самом себи. Овакво „дисконтинуирано стање бивствовања” које је први дефинисао Саид, а које карактеришу „осећања привремености, изопштености и неукорењености, осећање губитка гла, потреба за бежањем” (Фараго 2006:40–41) присутно је како код Александра, тако и код његове мајке. Њих двоје ће, као уосталом и њихов творац, провести читав свој век покушавајући да у себи помире „културалну фигуру мештанина” и „интеркултуралну фигуру путника” (Фараго 2006: 41). Располућеност њихових идентитета настаје услед дислоцираности у туђинштини, али и свести о томе да не постоји дом коме би се вратили. До краја романа Александар ће увидети да има далеко више сличности са својом мајком него што је мислио.

Много година касније, у југоисточној Азији, у Русији, у некадашњој Југославији, на местима на којима сам се ја осећао као код куће, схватио сам у чему смо се нас двоје разликовали: њој је било најбоље „код куће”, а ја сам се „тамо” осећао као код куће. С временом сам, међутим, схватио да моја путовања подражавају њена. Били смо сачињени од исте грађе, као Земља и Месец, мада су наше животе делили читави светови, ја сам кружио око ње, готово невидљив и изван домаћаја и на свим нашим путовањима – њеним и мојим – само смо кружили једно око другог. (Хоуп 2012: 53–54)

Живот Александра и Кетлин Хили, као типичних примера хибридних идентитета процесног карактера, могао би се окарактерисати као вид „савременог номадизма” који „раскида са сваким територијалним, национално-државним митом о укоренености” (Гаврић 2012: 82).

Било је добро кретати се... Онај радосни бол кој је потицао од спознаје да сте живи на неком сасвим туђем месту, и раскошно изгубљени. Негде где не важи ниједно од ваших правила, и где је све ваше знање потпуно бескорисно” (Хоуп 2012: 172).

Било као емигрант или као културни путник, сусретање са новим културама од суштинског је значаја не само за разумевање другог, већ представља и важан вид саморазумевања с обзиром на то да „конкретна особа не представља читава културу, али је сва саздана од културе” па је на тај начин „особа која се креће саздана од свих култура са којима долази у додир” (Гаврић 2012). Зато Александар и каже да се осећао као код куће једино на оним местима која су неодољиво подсећала на земљу његовог порекла и која су, историјски посматрано, имала исту или врло сличну судбину. Његова одлука да напусти номадски живот и врати се у земљу свог порекла није била својевољна, већ га је на тај корак приморала вест о мајчиној болести, док одлука да ту и остане након мајчине смрти свакако представља једно од већих изненеђења у овом роману. То је уједно и врхунац Хоуповог подривања света о коме пише и дестереотипизације ликова. На крају романа Александар преузима улогу баштована у сопственој кући обављајући на тај начин посао који је годинама био резервисан искључиво за робове и црнце. На тај начин Александар званично постаје хибрид или „мутантна врста”, како и гласи назив последњег поглавља овог романа.

Гајатри Чакраворти Спивак је рекла да је за људе важно да се не осећају укорененим на једном месту (Кенеди 2008: 67). Са друге стране, Салман Ружди сматра да је редескрипција света нужни први корак ка његовом мењању (Ружди 2007: 30). Бездомни Кристофер Хоуп, међутим, себи није поставио циљ да мења свет, већ да, како је рекао у једном интервјуу, „подрива постојећи”³. На крају романа *Љубавници моје мајке* приповедач каже: „Ја се не бавим закључцима и не бавим се поукама. То је, једноставно, нешто што се десило, а ја сам застрашен чудноватошћу живота, и смрти” (Хоуп 2012: 421).

Статус мигранта, савременог номада, космополите и културног путника условљава настанак књижевности која све више постаје транснационална и транслациона, али која је најчешће савршено уклопљена у западну културу на чијем тлу углавном и настаје. Можда је управо то пресудно за начин на који треба разумети садашња и будућа дела постколонијалне књижевности мада би се због

3 Maya Jaggi, In Search of Home, The Guardian, 21 October 2006, интервју са Кристофером Хоупом, превела: Ведрана Станојевић.

њеног великог богатства тешко могло говорити о јединственом теоријском кључу за њено тумачење. С обзиром на то да су у савременом свету хомогени, омеђени идентитети уступили место хибридним и процесним идентитетима, поставља се питање може ли се и даље говорити о настанку постколонијалне књижевности или би било прецизније говорити глобалној књижевности у оквиру које се дела не би више тумачила из перспективе локалне и националне, већ планетарне припадности.

Литература

- Бужињска, Марковски 2009: Ана Бужињска, М. П. Марковски, *Књижевне теорије XX века*, Службени гласник, Београд, 2009.
- Фараго 2006: К. Фараго, Поетика промена простора и културална нарација, Поља, бр. 441, септембар-октобар 2006, 33–41.
- Гаврић 2012: А. Гаврић, Питање савременог номадизма и хибридни идентитет, Поља, бр. 474, април – мај 2012, 81–97.
- Ђорђевић 2008: Ј. Ђорђевић, Постколонијална теорија дискурса, Годишњак Факултета политичких наука, Београд, 2008, 29–45.
- Хоуп 2012: К. Хоуп, *Љубавници моје мајке*, Геопетика, Београд, 2012
- Maya Jaggi, In Search of Home, The Guardian, 21 October 2006, <http://www.theguardian.com/books/2006/oct/21/featuresreviews.guardianreview16>, преузето 16.01.2014.
- Murphy 2007: D. Murphy, Africa: North and Sub-Saharan u McLeod, J. (ed.) *The Routledge Companion to Postcolonial Studies*, Routledge, London, 2007, 61–71.
- Кенеди 2008: В. Кенеди, Саид и постколонијалне студије, Поља, бр. 452, јул-август 2008, 49–76
- Либ, 2013: Д. Либ, Читање из перспективе постколонијалне теорије, Поља, бр. 483, септембар-октобар 2013, 116–121.
- Пауновић 2006: З. Пауновић, Енглеска као Срце таме у З. Пауновић, *Историја, фикција, мит*, Геопетика, Београд, 2006, 84–89.
- Радовић 2011: С. Радовић, Простори постколонијалне књижевности у Матица црногорска, зима 2011, 191–200.
- Ружди 2007: С. Ружди, Имагинарни завичаји, Поља, бр. 448, новембар-децембар 2007, 27–35.
- Саид 2000: Е. Саид, *Оријентализам*, Библиотека XX век, Београд, 2000.
- Спивак 2011: Гајатри Ч. Спивак, Могу ли подређени да говоре?, Поља, бр. 468, март-април, 2011, 91–132.

**THE PROBLEM OF IDENTITY IN THE NOVEL *MY MOTHER'S LOVERS* BY
CHRISTOPHER HOPE**

Summary

This paper considers the problem of identity in the novel *My mother's lovers* by Christopher Hope from the perspective of postcolonial theory. Alexander Healy, the novel's narrator and protagonist, and his mother Kathleen represent typical examples of complex, hybrid and fluid identities which break with gender, ethnic and racial stereotypes. By providing a short theoretical and historical background, the aim of this paper is to point out the cosmopolitan character of modern postcolonial literature which can often no longer be perceived from a local or national standpoint, but from a much wider, global perspective.

Key words: postcolonial literature, multiculturalism, immigrant, hybridity, identity

Vedrana Stanojević

Ирена Радић¹

Београд

МИТСКИ МЕТОД У УЛИКСУ

Изабравши мит о *Одисеји* за основу романа *Уликс*, Џејмс Џојс је упоредио догађаје из врлог античког света и прилике огрезле у свакодневници у којима су се обрели главни јунаци с почетка 20. века. Како бих одгонетнула смисао митског метода, одлучила сам да пронађем сличности и разлике између певања из *Одисеје* и одговарајућих епизода из *Уликса*, који су смештени на почетку, у средини и на крају оба књижевна дела. Иако и једно и друго дело обилују истоветним мотивима (не)пријатељства, мајке, вере, љубави љубавника и супружника и улога и положаја мушкарца и жене, различити историјски и друштвени контекст и систем вредности обликују и изобличују испољавање тих мотива уз ироничан призвук, рађајући њихова лица и наличја.

Кључне речи: митски метод, (не)пријатељство, љубав, улоге мушкарца и жене, иронија

Роман је, као књижевна врста, према мишљењу Т. С. Елиота, са врхунским делима створеним крајем 19. века, исцрпео могућности које ова форма пружа. Самим тим поставља се питање који би метод уместо до тада примењиваног наративног могао допринети развоју ове књижевне врсте тако да она буде израз доба у којем дело настаје (1923: 426).

Определивши се за митски метод, који почива на директном увођењу мита у романескну грађу, Џојс је направио праву малу револуцију. Свој роман *Уликс* осмислио је тако што је направио паралелу између значајних догађаја из *Одисеје* и ситуација у које западају ликови *Уликса* (Блум, Стивен и Моли, да поменем само оне најважније). Није се зауставио само на укључивању грчког епа у композицију и значење романа већ је посегао за једним од темељних обележја античке трагедије – јединством времена (Бергес 1963: 84). Истина, то јединство исказује се само на плану спољних догађаја, јер радња овог Џојсовог романа траје један дан. На унутрашњем плану, међутим, у делу има мноштво ретроспекција и антиципација, а представљање унутрашњег света јунака почива најчешће на унутрашњем монологу. Све то изнутра ломи поменуто јединство времена. Уопште у *Уликсу* Џојс се поиграва класичним формама и митовима које одлично познаје и којима суверено влада. Тако на пример свако поглавље засновано је на одређеној техници приповедања, а однос према миту садржи много ироничног. Џојс не само што преузима грађу од Хомера него је и преобликује. Од двадесет четири певања писац *Даблинаца* ствара осамнаест епизода и мења редослед догађаја како би одржао читаочево интересовање и његову пажњу. Додаје епизоду са Аргонаутима, а изоставља друге епизоде у *Одисеји* (Бергес 1965: 90). Другим речима, Џојс показује да се у време расула и бесмисла митови морају читати на нови начин. У том истом времену ни уобичајне књижевне врсте не могу задржати своју форму већ морају искорачити из ње.

1 irenarradic@hotmail.com

Да бих што потпуније представила начин на који Џојс примењује митски метод, определила сам се да анализу заснујем на три целине кључне за Хомеров еп. То су Телемахија, Одисејева лутања и његов повратак кући. Као што каже Миливој Солар (1988: 31), „мит је прича која се састоји од почетка, средине и краја”, те да би се сагледала повезаност Џојсових и Хомерових јунака, паралеле, али и контрасти који постоје међу њима и због којих се мит ишчитава у ироничном контексту, сматрала сам да управо одређене ситуације из кључних поглавља епа, па самим тим, и романа најбоље илуструју како функционише митски метод у Џојсовом роману.

За јунака свога романа Џојс није изабрао Ахила, Ајанта или Енеју зато што делују надљудски и поседују снагу и храброст. Међутим, Одисеј је промишљен, тактичан и лукав. У рату се показао као мудар и лукав саветник и као храбар борац. Одисеј је ближи обичном човеку, јер, поред тога што га красе наведене врлине, има мане: он није веран својој жени, покушао је да освоји Хелену и претварао се да је луд како не би ишао у рат против Троје (Бергес 1965: 88).

Пандан грчком јунаку је Леополд Блум. Међутим, Блумов живот је учмао, а авантуре које доживљава у Даблину могу се том речју означити само иронично. Стивен Дедалус је Телемах који тражи свога оца, а Моли Блум је уједно превртљива Калипсо и верна Пенелопа. Паралеле између *Одисеје* и *Уликса* сежу много дубље и детаљније од поклапања ликова. Свака епизода у *Уликсу* прати епизоду у *Одисеји*, а та подударна стварају мноштво префињених алузија (Бергес 1965: 88).

Телемахија. Прво и друго певање *Одисеје* одговарају првој епизоди у *Уликсу*. Кроз ова певања провлаче се мотиви непријатељства и пријатељства. Занимљиво је да у *Одисеји* постоји јасна граница између пријатеља и непријатеља, добра и зла и белог и црног. На острву Итака бројни Ахејци су, искористивши одсуство краља Одисеја, упали на његов посед како би се неко од њих оженио Пенелопом, Одисејевом женом, преузео његово имање и постао владар острва. Управо су они непријатељи Одисејевог сина, Телемаха. На почетку певања Телемах делује тужно и беспомоћно зато што се мајчини удварачи, међу којима су најнесноснији и најагресивнији Антиној и Еуримах, обесно госте говедима које су заклали, пију вино, веселе се и троше Одисејев иметак. Гледајући их мрско, Телемах, испуњен горчином и љутњом, изричито одбија да са њима обедује. Антиној, груб на речима, изричито наређује Телемаху да мајку пошаље Икарију, њеноме оцу, како би јој он изабрао мужа. За разлику од њега, Еуримах, који делује пријатније и притајеније, жели му да постане краљ острва, али прижељкује да сазна са ким је Телемах разговарао. Такође се додворава Телемаху и покушава мирним наизглед пријатељским речима да га убеди да преда мајку. Антихој и други удварачи му се подсмевају, ругају се и вређају га, јер он не наилази на подршку свога народа: „Ко зна неће ли и он у коритастоме броду/блудећи пропасти. Као Одисеј, далеко од својих?” (Хомер 2002: 68).

Срећом, овај младић има неколико правих пријатеља који ће то и остати до краја живота. Они му помажу да нађе оца, храбре га и саветују. Један од његових пријатеља је моћна богиња Атена Палада, која, преобучена у старешину Тафљана Менту, саветује младића да окупи Ахејце како би изнео своју одлуку да се просци протерају, да нађе лађу и веслаче, и да заплови ка градовима Пил и Спарти не би ли тамо прибавио вести о своме оцу од Нестора и Менелаја. Такође богиња мудрости соколи Одисејевог сина, говорећи му да буде довитљив као што је његов отац и подстиче га да се угледа на јунака Ореста, који је стекао славу, када је, убивши Егиста, који је завером оteo престо, осветио Агамемнона, свога оца

(Срејовић, Цермановић Кузмановић 1979: 306–307). Међу смртницима, Телемах подржавају и два Одисејева пријатеља, Халитерсе и Ментор. Халитерсе се бори речима против Пенелопиних удварача, док Ментор подстиче Итачане да заједничким снагама отерају просце.

У *Уликсу* изгледа да је пријатељство деградирало, извитоперило се и попримило неко сасвим ново значење. Оно представља неискрено дружење засновано на материјалној основи, лечењу комплекса, испољавању моћи и исказивању непоштовања. У кули Мартело живе Стивен Дедалус, Бак Малиген, Стивенов назовипријатељ, и Хејнс, Баков пријатељ, кога Стивен уопште не познаје. Али, једино Стивен плаћа станарину од бедне учитељске плате, док ова двојица паразитирају у њој. Поред тога, Бак и Хејнс се, попут просаца Антиноја и Еуримаха, понашају према њему као према слуги и исмевају његову теорију о Хамлету и потрагу за духовним оцем. Бак вређа Стивена, називајући га „јаловим језуитом” и једном приликом га је увредио зато што је рекао „то је само Дедалус чија је мајка отегла папке” (Џојс 2001: 16). Чак се руга његовој уметности и омаловажава његово веровање у једносушност оца и сина, називајући га „сенком Кинша старијег” и „Јафетом у потрази за оцем”. Међутим, Стивен је показао својим поступцима и понашањем да је делимично одговоран за понижавајући положај у коме се налази. Наиме, он их је служио, постављао им мед, хлеб и путер на сто и јео заједно са њима. Штавише, пристао је да носи изношену одећу коју је претходно носио Бак. Стивен не реагује бурно и осећајно као Телемах. Он као да својом мирноћом, ћутљивошћу и равнодушношћу прихвата њихов боравак у кући. Он би могао да се разбесни, повиси тон и истера пробисвете из куће, али нема никога ко би га подржао и стајао уз њега. Управо други део проблема Бак–Хејнс лежи у томе што Стивен нема пријатеља.

Однос са мајком битан је за психички развој ликова. Телемахова мајка, Пенелопа, појављује се само једном у два певања, дајући на тај начин простора својем сину да се челичи у ванредним околностима, да научи да се брани, парирајући непријатељима оштрим копљем својих убојитих речи уперених према њима и да израсте и сазри у правога јунака. Слаба и опхрвана болом, она кроз плач грди певача Фемију, јер ју је песмом о повратку ратника из Троје мучно подсетио на њеног изгубљеног мужа о коме нема никаквих вести. Самоуверено и заштитнички, Телемах својим нешто грубљим речима храбри и смирује мајку, саветујући јој да се склони у своје одаје и да води рачуна о дужностима у кући. Једна од тих обавеза била је ткање мртвачког покрива Одисејевом оцу, Лаерту. Чим буде завршила ткање покрива, Пенелопа је обећала насртљивим просцима да ће се удати за једног од њих. Међутим, надајући се мужевљевом повратку, довитљива и промућурна Пенелопа све што исплете дању, опара ноћу, борећи се на њој својствен, суштилан начин, одуговлачећи са испуњењем давог обећања. Откривши њено лукавство, Антиној, бранећи част просаца, вербално напада Пенелопу и оптужује је за трогодишњу превару. Он наређује Одисејевом сину да врати Пенелопу њеном оцу, Икарију, како би он одлучио коме ће дати руку своје ћерке. Осмеливши се, Телемах, који је преузео власт у кући и улогу свога оца, брани своју мајку и речима тера удвараче са посада.

У *Уликсу*, пошто је одбио да се повинује мајчиној жељи да клекне и помолити се богу, Стивена ће дуже време прогањати њена слика (Гилберт 1963: 100). Он тешко проналази мир у себи и неће моћи да се ослободи мајчиног утицаја који као да је ојачао са њеном смрћу. Иако је преминула, она се неколико пута појављује у роману кроз Стивенове снове, мисли и сећања. Осећајући грижу са-

вести, неизлечив бол и покајање, Стивен не може да се развије и сазри у потпуности као личност и песник. Његов напредак на том путу отежава Бак Малиген који веома замера Стивену зато што није испунио последњу жељу своје мајке. Не само што Малаки изнова и изнова подсећа болног Стивена на тај немили догађај, а управо то подсећање је најстрашније оружје уперено у њега, већ га оптужује за њену смрт: „Може да убије мајку, али не може да носи сиве панталоне.” (Цојс 2001: 14).

Ликови у *Одисеји* дубоко верују у богове, беспоговорно поштују божју вољу и приносе им жртве како би их умилостивили. Молећи врховног бога Зевса за помоћ, Телемах тражи освету и при самом помену Зевсовог имена мисли да ће уплашити просце:

Ако л' се чини вама пријатније да је боље/да се без казне сагре имање човека једног,/ харчите, али ја ћу дозвати богове вечне, / ако ли Див за опако дело наплату даје, –/ не би л' без одмазде ви у овој пострадали кући. (Хомер 2002: 53)

Страхујући за своју породицу и знајући да просци планирају да га убију, Телемах, према саветима богиње Атене, креће са посадом на пут да би што год сазнао о своме оцу који би му помогао да се заједно обрачунају са непријатељима.

Не само што је већина ликова у *Уликсу* изгубила веру у бога, већ неки од њих својим речима и поступцима пародирају ту веру. У том свету људи су постали богови. Иако Стивен не верује у бога, он верује у учење Црквених отаца, односно у једносушност оца и сина којом покушава да заплаши Бака и Хејнса. Стивен такође страхује за свој живот, јер не зна на шта је Хејнс, потпуни незнацац који бунца у сну, спреман да уради у несвесном стању. Стивен се, за разлику од Телемаха, предаје без борбе, предаје кључ своје куће непријатељима и креће у потрагу за оцем, као и Телемах.

Средишњи део Одисеје. Почетак петог поглавља *Одисеје* одговара четвртој епизоди у *Уликсу*. У певању је приказано како олимпијски богови већају о Одисеју, кога, према Атениним речима, нимфа Калипсо „насилно” држи на острву Огигија. Богиња Атена се заузела за свога миљеника, Одисеја, представљајући га као „јадног” и „плачног” мученика који је „жељан повратка своје жене” и „умрети спреман/колико жуди и дим од своје да угледа земље/како се подиже увис.” (Хомер 2002: 118). Да ли је он толики извикани „јадотрпник” најбоље се види у ноћи уочи његовог одласка са острва Огигија, када се милује са нимфом и богињом Калипсо:

а њих обоје уђу унутра у пространу спиљу/па се, лежећ' једно крај другог, љубише слатко.[...] Дане је губио слатке, јер није већ волео нимфе,/него је ипак он понужди проводио ноћи/с нимфом у пространој спиљи, он нехоћан љубио хоћну. (Хомер 2002: 119, 121)

Невољно поступајући по вољи богова, нимфа Калипсо, у своме говору, истиче неравноправан положај богова и богиња, односно како су богови „окрутни”, „љути” и „завидни” према богињама које се заљубе у смртника. Споминујући Еоју, богињу зоре, и Деметру, богињу плодности и свег растиња (Срејовић, Цермановић Кузмановић 1979: 109–110), Калипсо говори о смрти која је задесила њихове љубавнике Ориона, кога је Артемида, по налогу богова, усмртила стрелом, односно Јасиона, кога је Зевс погодио громом. Богови се залажу за очување

брака као светиње и породичне вредности којима треба тежити, мада је повремена љубавна авантура дозвољена мушкарцима. Међутим, такав неједнак положај између мушкараца и жена влада и у патријархалном свету смртника. Нико не спомиње Одисејево „дружење” са нимфом као грех, него се увек сваљује његова одговорност на нимфина плећа, на коју се гледа као на прељубницу, премда су подједнако одговорни у заједничкој авантури.

Поред тога што је „вечно лепа и млада”, Калипсо наспрам Одисеја изгледа величанствено и херојски, јер је управо она спасила његов живот када је врховни бог уништио његову лађу громом и старала се о њему коме је хтела да поклони бесмртност. Са друге стране, искрени или неискрени Одисеј не може никако изгледати херојски, док седи на морском жалу, тугујући и плачући: „Целе је дане седећ’ на хриди и обали морској,/сузама, уздахом, болом своје раскидајућ’ срце,/на трпељиво море поглед’о и ронио сузе.” (Хомер 2002: 119). На крају, док Одисеј прави себи брод, Калипсо му припрема за пут залихе хране, вина, одеће и шаље повољан ветар.

За разлику од Одисеја, Блум је прави „јадотрпник” у своме тобоже малом и безначајном животу. На њега као да су се сручиле све невоље овога света. Увек ће га ражалостити сећање на оца који се убио. Тежак ударац примио је када му је умро син и наследник једанаест дана по рођењу. Сваким даном живи са сазнањем да га жена vara. Бави се понижавајућим послом рекламног агента у коме умногоме зависи од воље других људи. Иако је његов отац, рођен у јудеизму, примио је хришћанску веру, Блум никада неће моћи да сматра Ирску својом Итаком. Он ће се увек осећати неугодно и тесно као туђинац.

Марион Блум такође је оковала супруга, Леополда Блума, „лабавим”, али „месинганим обручима у оквиру кревета”. Блум пореди своју жену са нимфом купачицом са слике из неког часописа лаке порнографије. Моли је прељубница, док Блум млако и равнодушно покушава да, пишући Марти, његовој назовиљубавници, љубавна писма ласцивног садржаја, успостави какву-такву везу на даљину тек да не би био сам и како би имао некога о коме ће размишљати. Блум, чак и кад је физички далеко од супруге, непрестано размишља о њој, ћерки Мили и мртвом сину Рудију. По мом мишљењу, горенаведено га чини значајно другачијим од Одисеја, који уживајући у страсним загрљајима са нимфом Калипсо, у многим тренуцима заборавља да има жену и сина. С друге стране, мада их је синовљева смрт удаљила, неверна Моли такође размишља о свом мужу, премда више нису физички блиски и не исказују љубав једно према другом. Оваква трансформација говори о томе колико се променио свет и где су завршиле вредности које би требало да буду узор.

Блум прави својој жени јутарњи доручак, „танак хлеб и путер”, и иде у продавницу по намирнице. И управо њему се ћерка Мили поверава у писму, док мајци шаље само разгледницу. Изгледа да су се улоге мушкараца и жене промениле у 20. веку.

Ностос. Двадесет и треће певање *Одисеје* одговара седамнаестој и осамнаестој епизоди у *Уликсу*. Пошто је Одисеј вешто успео да одапне стрелу која је прошла кроз дванаест обруча и побије просце и блудне слушкиње уз помоћ сина и пријатеља, доказао је да заслужује руку своје жене. Сваким кораком смањивао је емотивну раздаљину дугу двадесет година и приближавао се поновном освајању женином срца. Пенелопа не верује речима Еуриклије, старе дадиље, да се Одисеј вратио, мислећи да јој се дадиља подсмева. Чак она није поверовала

својим очима да је пред њом Одисеј. Међутим, како би се уверила да је то заиста њен муж, наложила је да се изнесе њихов кревет, на шта јој Одисеј проговара:

али га ниједан смртник, ма био у најбољој снази,/не би с места лако покрен'о, јер уметни одар/тај имаде знак што га ја ничиних, не други [...] па од корена оптешем пањ [...] одру направим ногу од њега (Хомер 2002: 424–425).

Обоје су плакали једно другом у наручју, а Пенелопина радост се пореди са радошћу морнара који је угледао копно. Она му је укратко испричала како су просци клали животиње и наливали се вином, док је он мало дуже приповедао о својим доживљајима, након чега су слатко заспали на кревету украшеним „словеном кошћу и златом и сребром” са „меком постелином”.

За разлику од њих, Блум и Моли не испољавају осећања једно према другом и не разговарају о њима. Све њихове мисли су неизречене и скривене у најдубљем кутку њихове свести. Они не лежу у исто време у кревет. Док Блум долази у ситне сате и спрема се да легне, његова жена већ увелико спава, бар тако он мисли. Он се „обазриво” спушта на кревет не само да је не би пробудио већ, осећајући се као туђинац, он „као да улази у какву јазбину или заседу или змијско легло [...] у постељу зачећа и рађања, консумације брака и браколомства, сневања и смрти.” (Џојс 2001: 698). Он, лежи на кревету у обрнутом положају: ставља главу поред жениних ногу, а ноге код њене главе. Њихов стари кревет, „квргав и чангршав”, преживео је селидбе током шестнаест година.

Лежећи тако, Блумове мисли усмерене су према женином љубавнику, Блејзису Бојлану, за кога сматра да је „грубијан”, „преварант” и „хвалисавац”. Осећајући завист, љубомору, порицање и равнодушност, он жели да се обрачуна са њим, као што се Одисеј обрачунао са просцима. Никако не размишља о убиству и двобоју, мада узима у обзир развод, сведочење очевидаца и аутоматску постељу која би му помогла да их ухвати на делу, али не планира све то у скоројој будућности. Разматра могућност да поднесе тужбу за одштету или прибави доказе да је претрпео повреде, које би сам себи нанео, током напада. За разлику од Одисеја, он на мирнији начин гледа да се суочи са проблемом који га мучи.

Ни Моли не спава већ размишља. Она сагледава положај жена, сматрајући да су оне непоколебљивог карактера, јачи и лепши пол, јер не кукају, кад се разболе. По њеном мишљењу, жене се муче у животу као супруге и мајке. Држи да су женски агрубути далеко лепши од мушких. Сви мушкарци, којима су најбитнија чулна задовољства, изгубили су памет и „сва сива маса им је у гузици” (Џојс 2001: 721). Зато су њој сви мушкарци исти, па и принц од Велса, јер су, како она каже, „од истог теста умешани” (Џојс 2001: 715). Увиђа да су жене вредне само кад су младе и рађају, а да им се живот своди на децу, прање и кување: „кад си жена чим остариш одмах могу да те баце на ђубре” (Џојс 2001: 722). Али, управо су те мушкарце родиле те исте жене које они обезвређују. Сматра да жене треба да владају светом, јер нису окорели коцкари и пијанице.

Иако размишља о бројним љубавницима, Моли, која се понаша као Пенелопа, разматрајући Блумове врлине и мане, предност даје Блumu који ће бацити у засенак све љубавнике. Њој се чини да, за разлику од неких мужева, он води рачуна о хигијени: он брише ноге о отирач о кремном чисти ципеле. Свиђа јој се његова љубазност, манири и поштовање старијих које исказује скидањем шешира. Воли кад је он забавља својим причама. Чак се носи мишљу да напише књигу о његовим чудним навикама: мирно спава на дну кревета, не користи јастук,

а руку ставља преко носа као „неки индијски бог”. Моли уочава и његове мане. Иако је по природи скроман, на једном излету са женом није хтео да призна да не уме да весла. Тога дана замало се нису удавили. Воли да се прави паметан када је у питању женско облачење и мисли да је вичан кувању. Није неки јунак, када се разболи, јер одмах трчи у болницу. Када је у питању његов посао, верује да ће добити отказ због своје трапавости или зато што мисли да је масон.

Моли жели да пружи другу шансу супругу тако што ће учинити све да га пробуди из његовог монотоног живота. Она планира да купи намирнице на пијаци и можда спреми ручак. Замишља да га поново освоји својом привлачношћу и изазовном одећом. Намерава да кућу окити ружама. Планира да се препусти малим задовољствима, музици и цигаретама.

Премда за свога мужа мисли да је „рођени лажов”, Моли сматра да је једини пут када је говорио истину било онога дана када ју је запросио, називајући је „планинским цветом” и говорећи: „сви смо ми цветови женско тело” (Џојс 2001: 742). Моли се тада свидело што Блум „схвата или осећа шта је то жена” и поверовала је „да ће увек умети да га обрлати” (Џојс 2001: 742). Ове Блумове речи подсећају на Одисејеве, којима је открио тајну брачног одра и којима је приближио отуђене супружнике. Али, Блум прераста Одисеја, јер је Блум разумео и осећао како је то бити жена, јер је сам себе ставио у положај жене и постао више жена него мушкарац. На тај начин, поистовећивањем са женом и прихватајући њенеулоге у друштву, научио је да цени жене и саосећа са њима. Захваљујући том открићу, жена која је у античком добу била у мужевљевој сенци иступила је и искорачила као јунак на пиједестал двадесетог века. Једино ова промена надилази античке патријархалне вредности.

Узимајући форму мита о Одисеју за основу романа и позајмљујући јединство времена од античке трагедије, Џејмс Џојс је створио револуционарно дело епских размера у коме се свет јунака посматра кроз њихов субјективан доживљај стварности, односно њихов ток свести. Измештајући мит у друго време и на тај начин дајући ми другачији контекст, писац *Уликса* иронично приказује јунаке романа, који су сушта супротност Хомеровим јунацима. То су јунаци са почетка двадесетог века у коме је херојство, прекривено прашином и паучином, сасвим заборављено. Поред јунака, пародира се и вера која је изгубила сврху и не испуњава човека, док су у њој људи из античког света налазили уточиште, помоћ и охрабрење. У погледу пријатељства, отуђења и улоге жене и мушкарца у друштву, систем вредности се коренито променио, изгубивши негдашњи антички сјај. У античком свету пријатељи се држе заједно и испомажу се, док у свету *Уликса* провејава самоћа, а са њом долази и отуђеност. Главни ликови романа су усамљеници који се не исповедају другима нити својим најближима, иако би можда баш топли разговор разрешио неке њихове проблеме. Сваки лик је заокупљен својим тешкоћама и мислима, животари и гледа да побегне од проблема који га тиште. Улога мушкарца и жене каква је била у *Одисеји* значајно се променила и мутирала у роману *Уликс*. Жене, које су некада биле патријархално васпитане и смерне, постале су јаке, активне и борбене и на тај начин скоро да су преузеле улогу мушкарца. Међутим, мушкарци, који су били заштитници и ослонац целе породице, постали су слаби, пасивни и уморни од херојства које су заборавили, пре него што су се родили, у свету идеја. Надмашивши традиционалне вредности, ова промена набоље омогућила је да се дубље сагледа жена и њене муке, кроз које пролази у животу, како би се њој доделила медаља животног јунака. Чини се као да писац у последњој епизоди полаже наде у јунакињу

Моли Блум, јер се узда у њено искупљење. Она, жена која верује у Бога, пружиће још једну шансу за љубав тако што ће баш она поћи од себе и почети да коригује своје навике, да се понаша више као женско, јер је увидела да баш он, Леополд Блум, то заслужује, јер разуме и осећа како је то бити жена. Управо ће Моли имати ту митску снагу да унесе смисао у живот, промени и преуреди свет у коме влада хаос.

Литература

Беррес 1965: A. Burgess, *Here Comes Everybody. An introduction to James Joyce for the ordinary reader*, London: Faber and Faber.

Гилберт 1963: S. Gilbert, *James Joyce's Ulysses. A Study by Stuart Gilbert*, Bristol: Penguin Books.

Елиот 1923: T.S. Eliot, Ulysses, Order and Myth, in: J. W. Aldridge (ed.), *Critiques and Essays on Modern Fiction 1920-1952. Representing the Achievement of Modern American and British Critics*, New York: The Roland Press Company, 424–426.

Солар 1988: M. Solar, *Roman i mit. Književnost ideologija mitologija*, Zagreb: Iтро August Cesarec.

Срејовић, Цермановић Кузмановић 1979: Д. Срејовић, А. Цермановић Кузмановић, *Речник грчке и римске митологије*, Београд: Српска књижевна задруга.

Хомер 2002: Хомер, *Одисеја*, Београд: Завод за уџбенике.

Џојс 2001: Џ. Џојс, *Уликс*, Подгорица: ЦИД.

THE MYTHIC METHOD IN ULYSSES

Summary

Having chosen the myth on *Odyssey* as a basis for his novel *Ulysses*, James Joyce compared the events of the ancient world and real-life situations which main characters encountered at the turn of the 20th century. To decipher the meaning of the mythic method, I have decided to analyse similarities and contrasts between the books of *Odyssey* and the episodes of *Ulysses* placed at the beginning, in the middle and at the end of both literary opera. Although the very works consist of same motifs such as (en) amity, mother, faith, the love of lovers and the love of spouses and roles and positions of man and woman, different historical and social contexts and the system of values shape and contort the aforementioned motifs with a hint of irony, creating their virtues and shortcomings.

Key words: mythic method, (en)amity, love, roles of man and woman, irony

Irena Radić

Горан Павловић¹

Београд

ЂАВО У РОМАНУ МИРЈАНЕ НОВАКОВИЋ СТРАХ И ЊЕГОВ СЛУГА

Циљ овог рада је да представи лик ђавола, приповедача првог романа Мирјане Новаковић, *Страх и његов слуга*, у контексту европске и српске књижевности, али и да укаже на ауторкине отклоне од традиционалног. У раду се компаративном методом најпре уочавају сличности и различитости у представљању лика ђавола у роману Мирјане Новаковић са примерима из западне књижевности, а затим и у односу на руску књижевност, у којој овај „јунак“ заузима врло запажено место. У другом делу рада, главни јунак књиге поставља се у контекст српске традиције и књижевности. У завршном делу акценат је на односу ђавола према филозофији и уметности. Истраживање ће утврдити да роман *Страх и његов слуга* у ствари пародира лик ђавола, који је увек имао важну улогу у европској књижевности.

Кључне речи: ђаво, слуга, страх, вампири, пародија

Први роман Мирјане Новаковић *Страх и његов слуга*, ослањајући се на најбоље моменте из српске реалистичке прозе и на нека најупечатљивија дела европске фантастичне књижевности, обнавља једну прилично заступљену тему у ранијој српској прози, истрагу вампира, а са друге стране, освежава је једним неубичајеним приповедачем, ђаволом.

Мешајући историјско и митско, реално и фантастично, ауторка ствара дело високе интертекстуалности које се отима тачном жанровском одређењу. У овој прози присутна је пародија, мелодрама, бурлеска, квазиисторија, а у њему се преплићу и елементи крими-романа, хорора, љубавног романа, као и тривијалне прозе. Неки критичари, попут Андријане Марчетић, у њему су препознали и примесе политичке алгорије. Управо та еклектичност дала је најубедљивији печат овом роману.

Основу радње чини један историјски догађај – долазак комисије са бечког двора у Србију у првој половини 18. века, на двор регента Србије Александра Виртембершког и принцезе Марије Августе, која је требало да ископавањем гробова и другим методама утврди тачност гласина које су се шириле по Европи како су се у Србији појавили вампири. Било је то доба кад је Београд био најбоље утврђење у тадашњој Аустрији.

У исто време кад и хабзбуршка комисија, истим послом у Београд стиже ђаво, у лику грофа Ота фон Хаузбурга, вечитог дипломате углађених манира. Фон Хаузбурга прати слуга Новак, Србин, сналажљив и одлучан, али склон пићу и сујеверју. Ослањајући се на његову драгоцену помоћ, ђаво спроводи приватну истрагу, за чије је резултате лично заинтересован: покаже ли се да су извештаји о вампирима тачни, да мртви стварно устају, то ће бити поуздани знак да се, по Апокалипси Јовановој, Судњи дан опасно приближио, што значи да долази и крај овог света, а то се ђаволу уопште не допада и та чињеница у њему изази-

¹ g.pavlovic17@gmail.com

ва неописив страх. Његов задатак је да по сваку цену спречи да вампири, ако их има, напусте Србију, и тако спасе остатак света. Ова ђаволова борба за свет један је од најзанимљивијих одклона од традиционалног који чини у свом роману Мирјана Новаковић.

Страх

„Ово и није баш прави ђаво, он је много обичнији и симпатичнији од оних који су раније представљени у књижевности.”² Овако ауторка коментарише лик из своје књиге и даље излаже да њен ђаво није неко страшно зло, него је ситничаво, цицијашко, цепидлачко створење, пуно мана које сви ми имамо. И заиста, ђаво је у њеном роману антропоморфно биће, заправо га је тешко разликовати од човека: једе, пије, пуши хашиш, умара се, спава, зноји се и – боји се вампира! Он је стар, мудар, шкрт, плашљив, сујетан, сплеткарош, приземан, дакле, врло људски. Чак је и неспретан. У једном тренутку док трчи кроз водовод тражећи улаз у град, он се саплиће, пада и расече длан штитећи лице од оштре ивице цеви. Да је ђаво шкртац, види се у једној од првих сцена кад треба да кочијаша подмити са крајцарама да би први стигао у Београд, што му је врло важно. Међутим, од почетне понуде од четири крајцере врло брзо је смањено на две. Када у једном тренутку његов слуга Новак каже да би као ђаво требало да буде дарезљивији, он га одмах иронично пита зар је његов Бог био дарезљивији, и шта је он као дао овом човечанству осим што му је свашта обећао? Сујету показује када истиче да га нервира како се људи понашају према њему. „Па читају ли ти људи књиге, Нови завет? Не пише ли тамо да сам ја принц овог света?” (Новаковић 2001: 52) Према *Талмуду*, ђаво има одлику која га брзо одаје, а исказао ју је и у овом роману, веома је нестрпљив.

Међутим, особина која је дефинитивно обележила овог ђавола је страшљивост. Његов страх нема граница и његово мишљење је да само једне силе мрака могу да дођу главе другим силама мрака. У светској и српској књижевности није редак случај међусобног суочавања мрачних сила. Овај мотив присутан је код Гогоља и Гетеа, а наш ђаво је током читавог романа принуђен у склопу своје мисије да се „бори” против невидљивих вампира. „Можда је постојао начин да се вампири зауставе... када бих то сазнао, могао бих да их уништим. Набијем гловоге кочеве. Прекинем целу ствар. Зауставим та изврнута васкрсења која најављују. Спречим долазак Антихриста и тако спречим и долазак Христа” (Новаковић 2001: 140–141).

Фон Хаузбургов страх од вампира је, чини се, потпуно људски. Он ће, да би се заштитио од вампира, по Новаковом савету на себе ставити и венац белог лука, па чак и крст! Само ће са незадовољством промрљати да су то истоветне заштите као и од њега самог. Ђаво се не плаши само вампира, у једном тренутку хтео је да завришти кад је задувао јак ветар, погасиле се све бакље, а он и његова пратња остали у мраку. Он испољава бојазан и пред крволочним хајдучима, те Новак мора да га подсећа да је он ђаво и да не би требало да разочара своје обожаватеље који су толико жена силовали и опљачкали, мучили и убили много људи. То је један од иронијских обрта у роману – ђаво среће много горе људе од себе, он их се плаши и радо би их избегао. Такође, ужаснут је пред неким српским обичајима: самим процесом уништавања вампира, еуфо-

² Интервју Мирјане Новаковић у недељнику НИИ, број 2614. од 1. фебруара 2001.

ричним присећањем на косовску пропаст у једној крчми, као и звуком гусала, па ће у једном тренутку рећи: „Овај инструмент, ове гусле има да поставим у паклу; ако се нађе неки да воли ватру, овај звук сигурно неће моћи да поднесе” (Новаковић 2001: 42).

Интересантан је и његов однос према знамењима, или како их он назива „зламењима”, која су битна за силе мрака. Рецимо, када чује прве петлове. У првој слици они га само на кратко буде, а у другој, он у свом стилу прокоментарише: „Досадни петлови су ме будили, али ја се нисам дао” (Новаковић 2001: 91).

Као и остали ђаволи из светске традиције и књижевности, и ђаво Мирјане Новаковић има свог сапутника. Пратећи авантуре Фон Хаузбурга и Новака све време имамо пред собом слику Дон Кихота и његовог слуге. Управо је Новак и прозreo Фон Хаузбурга и разлоге његовог доласка у Београд. Он сматра да је страх увек за ђавола главни покретач и главна последица. Иронија својствена Фон Хаузбургу такође је, по мишљењу његовог слуге, само прикривени страх. Додуше, мањи страх, који се може отклонити причом у којој ђаво чини зло, а то је за Новака, иронија. Када је страх у ђавола већи, онда ће са речи прећи на дела. И заиста, на крају се испоставља да је слуга био у праву, једино страх је узрочник ђаволових злочина. Прво убиство је извео када је чуо да неки чланови комисије имају идеју да испоруче вампире у Беч, а он свакако треба да спречи да вампире изађу из Србије. Остала убиства извео је плашећи се да су се чланови његове пратње повампирили. Последња његова жртва управо из тог разлога био је његов слуга.

Однос према Новом завету

Луцифер је први пакт понудио Исусу Христу, али је овај то одбио. Одјек те новозаветне приче налазимо у некој врсти апокрифног Јеванђеља по ђаволу које Ото фон Хаузбург приповеда свом слуги Новаку, а које је приповедао свим ранијим слугама и које ће, као што видимо и на самом крају романа, приповедати свим наредним.

„Никад му нисам обећавао ништа изванредно и невиђено. Таква обећања су за простак и лудак. Само сам му понудио да му спасем живот, ту на Маслиној гори. Само сам хтео да га наговорим да побегнемо... Никад нисам обећавао хлебове место камења, нити лет, нити моћ. Никад. После су то измислили да би ме учинили моћнијим и страшнијим. Морао сам да будем бескрајно опасан, да би он био бескрајно добар” (Новаковић 2001: 117).

Ото фон Хаузбург у својој апокрифној причи, као и у свим другим контекстима, Исуса назива Крезубим. Он невољно и с муком сведочи о страдању и васкрсењу Христа. Он тврди да се тог петка у ствари ништа није догодило, а поготово не у недељу, јер васкрсење доживљава као заверу апостола, као једну маскараду за лаковерне. Када га Новак пита чега се онда боји, он каже: „Приче! Слуго мој, приче да је било” (Новаковић 2001: 189). О улози приче, заправо језика, говорићемо и на самом завршетку рада.

Изгледа, међутим, да је ова искривљена јеванђеоска прича инспиративна за ђавола само због једне друге особе која у њој има запажену улогу. Пошто је реч о жени, чувеној блудници-светици Марији Магдалени, извесно је да овде имамо случај једног заљубљеног ђавола. Баш као и Сатана из романа Леонида Андреје-

ва, који, фасциниран лепотом девојке Марије, у њој види Мадону, Фон Хаузбург упоређује принцезу Марију, према којој има скривене симпатије од првог сусрета, управо са Маријом Магдаленом. Због принцезе је одлучио да остане дуже у Београду, а због Марије Магдалене прича своју новозаветну причу. Принцезу зове дивном, седом душом, а за Марију Магдалену каже: „Била је то душа, знаш, душа која се ретко среће. Чак и ја који сам тушта и тма прошао од овог света, нисам одолео тој намученој души. Љубав...” (Новаковић 2001: 130). Испоставља се, по овој апокрифној причи, да је у питању љубавни троугао између „Крезубог”, Марије Магдалене и ђавола.

„У васкрсење нисам веровао, нити сам могао да поверујем. Знао сам да ће нас чекати гроб са телом. Хтео сам само да и Марија то види. Јер, када буде схватила да су све приче Крезубог тлапња, да га више нема и да га никад неће ни бити, а да сам ја ту и да ћу увек бити ту, онда ће ми се вратити” (Новаковић 2001: 223).

Међутим, жеље остављеног „љубавника”, који сигурно не спада у оне моћне „заводнике” из редова Принчева Таме, попут Водана, Хада, Плутона, Тројана, неће се испунити, јер Марија Магдалена констатује на крају приче да је његов први и последњи страх – страх од губитка љубави. Одбачен од Бога, несхваћен од Христа и презрен од Марије Магдалене, ђаво поново остаје поражен у срцепајајућем крешенду достојном највећих домета тривијалне прозе.

Однос према западној књижевности

Цветан Тодоров већ у првој реченици своје књиге *Несавршени врт* каже: „Наша култура је фаустовска!” (Тодоров 2003: 11) По његовом мишљењу, морална пропаст наше цивилизације управо се заснива на неколико различитих пактова потписаних са ђаволом. У једном тренутку Фон Хаузбург ће у роману поменути име Кристофера Марлоа, енглеског драмског писца, Шекспировог савременика. Фаустовско склапање пакта са демонским силама и трагична последица тог чина – губитак душе, мотив је који Марло није само обрадио у свом најпознатијем комаду *Доктор Фауст*, већ и у другим својим драмама као што су *Тамерлан Велики*, *Дидона*, *Краљица Картиагине* и *Јеврејин са Малте*. Заједничка карактеристика свих Марловљевих трагичних ликова је типична за људе ренесансе: они су представљени као људи који су се коначно ослободили средњовековних стега и постали слободни да остваре своје циљеве, али ту новостечену слободу злоупотребавају и неминовно бивају кажњени за то. Интересантно је да Мефисто у трагедији *Доктор Фауст* описује пакао, не као географско место, већ као стање ума.

Код Гетеа, великим Фаустовим илузијама и сну о апсолутној спознаји света, Мефисто супротставља пролазну чулност, страст, похоту тела и све варке овог света. Негативни принцип, који оличава Мефистофел, супротстављен је принципу добра у Фаустовом лику, мада су, у том саодносу, доста избалансирани: и један и други има своје недостатке и зато, један другог допуњују и на свој начин осмишљавају. На тај начин овај пар подсећа на тандем из романа Мирјане Новаковић, Фон Хаузбурга и Новака. То су два аспекта живота, али и две стране човековог бића. Мефистофел је сушта интелигенција и његов непоколебљив рационални став готово увек је прожет дозом хумора, иронијом, кроз коју каткад провејава и сенка ласцивног, које га понекад приземљује, чини га ближим оном средњовековном ђаволу из апокрифних списа. Фон Хаузбург такође не изостаје

по својој духовитости, а иронија је један од начина превазилажења сопственог страха од натприродног.

Однос према руској књижевности

Судећи по сведочанству Григорија Данилевског, Гогољ је до последњег даха памтио малоруску легенду о свету који је створио ђаво. Никада га није напуштала сумња да је ђаво стално међу нама. У првој својој збирци приповедака, *Вечери на мајуру код Дикањке*, фолклорна демонологија се преплиће са реалистичким сликањем украјинског народног живота. Сам изглед нечастивог у причи *Ноћ уочи Божића* одаје наводно свемоћног ђавола. Спреда посматран, по Гогољевом опису, он личи на Немца, по устаљеном обичају да се сви странци називају Немцима. Ђаво код Мирјане Новаковић је заиста прави Немац, тачније Аустријанац, Фон Хаузбург, такође чиновник.

Ђаво Ивана Карамазова у роману Достојевског појављује се у лику средовечног центлмена, кога ће Иван у једном тренутку назвати лакејом, а уистину је његов двојник, отеловљена сумња. По ђавољем мишљењу, патња постоји да би човек могао одвојити радост од несреће и добро од зла – и управо то оправдање зла и патње чини беспредметним Иваново одрицање света.

Булгаковљев роман *Мајстор и Маргарита* је и парабол, и сатира, и роман идеје, и роман тајне, и роман модерне фантастике, и роман демонизма (сатанизма). Дакле, и ово дело, попут романа којим се бавимо, одликује еkleктичност. Ђаво, који се у овом роману зове Воланд, историчар и самозвани професор црне магије, већ на самом почетку је представљен као прозрочан човек који може да иде не дотичући земљу, уста су му искривљена, очи различите боје, веће асиметричне. За писце Берлиоза и Бездомног, он је чудан странац, Немац, а у тадашњој Стаљиновој Русији свакако шпијун. Што се тиче ђавола из романа *Страх и његов слуга*, његова спољашњост није обележена демонским знацима, а једини телесни одраз његовог порекла јесте сумпор који се на моменте јаче осети када се уплаши. Попут Воланда, и ђаво Новаковићеве је такође „скиталачке” природе. Каже да годинама није био у Београду и да га се зажелео, помиње неке мршаве Мађарице из Пеште, значи тамо је био пре доласка у Србију, а после описане авантуре са вампирима, отишао је до Париза. А главна паралела између ова два романа јесте управо присуство оба ђавола на месту и у време Христовог страдања.

Воланд не зна границе своје моћи. Зато се и после свих његових акција ништа велико не мења, али он никада не посустаје. Његове моћи крећу се у оквирима сиве свакодневнице, његов циљ је слободан човек, ослобођен тортуре власти. И ђаво из романа српске списатељице има свој циљ, с тим што он нема баш никакве моћи (или их само не показује?), а његово једино оружје је већ поменути иронија и злочин, а, сложићемо се, то му не даје никакву предност у односу на било ког другог човека. Он се, уместо да чини чудесна дела, плаши свега што је натприродно, пре свега вампира, а управо је у Србију дошао да би се суочио са њима и евентуално их истребио. Његова мисија је у ствари својеврсна иронија, јер он је изгледа само пародија свемоћног Ђавола.

Као и у роману Михаила Булгакова, и *Страх и његов слуга* има своју свечану церемонију, само што у питању није бал код Сатане, већ обичан маскенбал. Стицајем околности, наш јунак мора за ту прилику да обуче костим ђавола јер је то једини преостали примерак одеће за прерушавање. И тако ће први пут Фон Хаузбург да се појави као прави ђаво, у костиму црвене боје, са стреластим ре-

пом, са образином такође црвеном, са рошчићима и ружним зубима. И, наравно, нико га неће препознати.

Леонид Андрејејев, претеча европског експресионизма у Русији и руске авангарде, писао је прозу богату алегоријама и симболима. Његов роман *Сашанин дневник* за главног приповедача има отеловљеног ђавола, који нам експлицитно саопштава да је до свог тела дошао тако што је убио његовог претходног „власника”, богаташа Хенрија Вандергуда. За основу сижеа послужио је истинит догађај, тако да овде одмах наилазимо на везу између овог и романа Мирјане Новаковић. Реч је о погибији америчког милијардера Алфреда Вандербилта, који је погинуо на пароброду *Луизијанија*, који је потопила немачка подморница 1915. године. Поред ове сличности, Андрејејевљев Сатана има свог секретара, као што Фон Хаузбург има слугу, врло је духовит у својим констатацијама везаним за земаљски живот, али и за место из којег је стигао. Он ће рећи да му је постало досадно у аду, па је дошао мало на Земљу да лаже и да глуми.

Сетићемо се занимљивих одговора ђавола из српског романа на питања, најпре регентова, а затим и принцезина, у вези са паклом. Регенту ће рећи најпре да је „у паклу хладно, јер га сунце никад није огрејало. севернији од севера. И вечна је ноћ, без звезда и месеца... Плашт црњи од мрака га покрива да се трунка светлости не пробије и становнике му не обрадује” (Новаковић 2001: 55). Када после неког времена регент понови своје питање, ђаво одговара:

„У паклу је врело. Јужнији је од југа. Сунце никад не залази. Све је усијано, а све што може да гори, гори. Небо је жуто, нема ни хлада, ни сенке; од саме светлости, која сија непресушно и никад прекинутом снагом, ништа се не види” (Новаковић 2001: 57).

Андрејејевљев Сатана такође има занимљиво „обавештење” о паклу:

„Каква су правила код нас у аду? Постоји ли бесмртност, а такође и како се крећу цене каменог угља на последњој адској берзи?... На несрећу, драги читаоче, и поред моје жеље да тако нешто и постоји, Ја нисам у стању да задовољим твоју урођену радозналост. Могао бих да ти измислим једну од оних смешних причаца о рогатим и длакавим ђаволима, које су толико драге твојој оскудној машти, али ти их већ имаш довољно и Ја не желим да те лажем на тако груб и површан начин... Ако ти кажем да ђаволи не постоје, слагаћу те. Али ако ти кажем да постоје, такође ћу те слагати” (Андрејејев 1997: 6–7).

И заиста, баш као и Фон Хаузбург, оставља нас у дилеми, јер ће мало касније рећи да му је постало досадно у аду, па је дошао мало на Земљу да лаже и да глуми.

Андрејејевљев ђаво, попут Фон Хаузбурга, испољава људске особине, а једна од доминантних је поново страх. Он одмах без стида признаје да није нека јуначина, понекад не може ни да одреди узрок за свој страх, некад се плаши и мрака и ноћи. Иронични контекст је поново доминантан баш као и у случају Фон Хаузбурга – „сила мрака” се плаши мрака.

Однос према српској традицији и књижевности

Враг или ђаво какав се сусреће и затиче у српским народним веровањима и умотворинама, изграђен је након покрштавања Словена, под снажним утицајем

цркве. На ђавола су пренесене функције и митови који су се раније везивали за неке од словенских врховних богова. Ваво има неке особине и телесне карактеристике које су на њега пренесене са других демона. Из црквене литературе ђаво је ушао у народну усмену књижевност али је овде добио и нека нова својства. У нашој народној традицији ђаво се јавља као моћан чаробњак, добричина и шаљивчина, у коме је сачувано нешто од божанске моћи, али овде он није ни симбол зла ни антипод богу. Ваво из романа Мирјане Новаковић каже да је чуо за све те приче о Светом Сави и њему, и о њему и његовом шегрту и констатује како само у причама може да испадне глуп. Затим признаје да Светог Саву никад није срео, а слуге је само имао, као што и сада има, али не и шегрта, јер шегрт хоће да учи, да једног дана постане газда, а то му се дакако не свиђа.

Метафизички сукоб Бога и Сатане приказан је у многим књижевним делима светске књижевности, а најупечатљивији је у Дантеовом *Паклу* и Милтоновом *Изгубљеном рају*. Управо ова два дела су послужила као највећи узор централној фигури нашег романтизма, Петру Петровићу Његошу, за његов велики еп *Луча микроkozма*. Критичари су у овом делу пронашли велики број различитих утицаја, као нпр. кабалистички (Аница Савић Ребац), неоплатонистичке идеје (Мирон Флашар), затим утицај француског романтичарског песника Ламартина, али неспорно је да су Дантеов (прве две главе) и Милтонов (у главама у којима је описан централни сукоб Бога и Сатане) оставили највећи траг у Његошевом делу. Његов Сатана каже да би сретнији био да је остао у вечном сну, него што је на свет изашао да умножи гордост свог противника, и истиче да је само пуком случајем Свевишњи завладао први и прогласио се општим творцем. Миодраг Павловић је приметио у *Нишњишељима* и *свадбарима* да аргументи које Сатана износи у *Лучи*, жеља за једнаким правима, као и одбијање да пева хвалоспеве творцу, налазе више одјека и симпатија код данашњег читаоца него што је то био случај у Његошево време.

Захваљујући врло детаљној студији Ане Радин, *Мотив вампира у митју и књижевности*, запажамо низ дела српске књижевности XIX и XX века која су у корелацији са романом *Страх* и *његов слуга*.

Једно од њих је приповетка Илије Огњановића Абуказема, *Ђаволски послови* (1866), у којој Ана Радин уочава већи број класичних пародијских поступака: хотимична произвољност у мотивском и стилском посезању за фолклорном грађом, дискредитујући опис демонских бића (десакрализација и депоседирање), намерна тривијалност у описима свакидашњице. То је редак пример пародије на фолклорну тему у то време, и у њој је фолклорна фантастика лишена своје застрашујуће субверзивне снаге у односу на човеков глас, па је стекла лековито дејство, које иначе има шаљива народна прича о ђаволу и његовим помагачима.

Следи Јован Грчић Миленко и његова приповетка *У гостионици код Полувезде на имендан шантавог торбара*. Грчићев ђаво је јединствена мешавина страшног и тајанственог демона из митске предаје, и смешног, приглупог и неспретног ђавола из шаљивих народних прича. Тандем из ове приче личи на ђавола (шантави торбар, и по изгледу сличан ђаволу) и његовог шегрта (Циганин Леван).

СТИЖЕМО И ДО српског писца чије је дело у највећој вези са романом који обрађујемо. Циклус приповедака са елементима фолклорне фантастике Глишић је без сумње писао под утицајем Николаја Гогоља, само што је његов романтичарски поступак прилагодио реалистичкој поетици. На почетку и на крају приповетке *Глава шећера* Глишић је уметнуо две фантастичне сцене. У првој се у глуво доба подно сеоске воденице јавља црно дете, напада јунака приче и начиње главу

шећера коју овај носи капетану. У другој сцени, опет ноћу и на води, црно дете се по други јавља јунаку и доводи га до потпуног душевног растројства, те он баца у воду окрњену главу шећера. Демонско зло у лику црног детета метафора је за реално друштвено зло, а фантастични елементи су у служби критичко-сатиричке тенденције. У роману Страх и његов слуга имамо директну алузију на Глишићеву приповетку. Фон Хаузбурга, док се вози на сељачким колима, убија знатижеља шта се налази у сељаковој црној торби, а кад више није могао да одоли, рашнирао је, отворио, и, наравно, загризао, ни мање ни више, до главу шећера.

Тема приповетке *После деведесет година* идентична је са неким честим темама народне бајке (немогућа женидба, јунак савлађује препреке те долази до своје драге), а таква је и њена структура. Оно по чему је ова приповетка најпознатија јесте вампирски лик Саве Савановића који је Глишић склопио по узору на народно веровање. Једна од кључних епизода у роману *Страх и његов слуга* директно кореспондира са овом Глишићевом приповетком – то је она у којој је предочен лов на вампира. Такође, вампир је исти, Сава Савановић, лик „позајмљен” из истог штива. И на општем плану и у појединостима, ова епизода, приметитиће Андријана Марчетић, верно репродукује мотиве Глишићеве приповетке: амбијент у којем се одвија потрага, поједине личности, укључујући и лик архивампира, низ „слободних” мотива, чак и неке елементе глишићевског црнотуморног опуса. Такође, ту су сви неопходни елементи за проналазак и упокојење вампира: вранац за прелазак преко гроба, појање попа, света водица, глогов колац, а, наравно, и чувена Глишићева и Кадијевићева лептирица, која се код Новаковићеве зове лептирак. Критичарка даље уочава да се новина у начину на који Мирјана Новаковић третира причу о Сави Савановићу састоји првенствено у банализовању цитираног предлошка, а то, између осталог, постиже употребом колоквијалног стила приповедања и савременог, у датом контексту анахроничног, идиома ликова.

На почетку проучавања српске прозе која се бави демонским у XX веку, Ана Радин ће констатовати да савремена култура демонско сматра аспектом људског – највише човековог психичког живота, а затим реалног, материјалног и социјалног.

У мемоарском роману Пере Тодоровића *Крвава година*, у одломку под називом „Сновићење на Теразијама”, модификован је традицијски клише помоћу којег се у демонском облику отеловљује политичко зло. Ту је читав сплет фантастичних приказа, где авети и наказе симболишу аутентичне историјске личности, догађаје у којима они учествују и политику коју заступају. За критичаре који су роман *Страх и његов слуга* читали као алузију на актуелну политичку стварност, Тодоровићева проза ће бити значајан корелатив.

У свом роману *Људи са четири црсти* Миодраг Булатовић даје апокалиптичку визију савременог света. Ако се у митској причи појави јунак који борава искључиво у несоцијалном простору, ако се креће само по мраку, ако је црне боје, и на себи има неко непарно обележје, можемо бити сигурни да је реч о лику са хтонским особинама. Његов јунак, Јосеф Франз (можда води неко порекло од царске породице као Фон Хаузбург?) декорисан је териоморфним атрибутом, што је карактеристика свих великих демона и облик њихове метаморфозе.

У српској књижевности је много више демонске тематике у трагичном него у хумористичком стилу. Што се тиче ове друге варијанте, први се у ту авантуру упустио Станислав Винавер, мајстор „искошених” књижевних опција, а након тога је опет требало мало дуже сачекати на Пекића и његов роман *Како упокоји-*

џи вампира, да се, „не губећи ништа од своје драматичности, вампирски демон преобрази у комичног мизерабла” (Радин 1996: 203).

Неколико година после Пекића, у роману *Оброк*, Слободан Џунић, слично као његов претходник, уз помоћ ироничне дистанце тему зла преокреће у црно-хуморну лакрдију.

Писац подмирује основне захтеве пародијског жанра са подругљивим приказивањем, хиперболичним карикирањем и комичним изругивањем, у очигледној намери да демонски лик свог јунака деградира.

Свакако у нашој књижевности постоји још дела у којима ђаво има запажену ролу, поменућу овом приликом још само средишње поглавље романа *На Дрини ћуприји* Иве Андрића (коцкање Милана Гласинчанина на мосту), као и ђаволску породицу из Павићевог *Хазарског речника*, јер у овом раду за то простора више нема. У сваком случају, однос савремених писаца неомитске оријентације, а ту свакако спада и Мирјана Новаковић, према свету који приказују, има неколико тенденција, од критичке и рефлексивне, до естетске и хумористичко-пародијске. Било за којом тенденцијом да иду, закључиће Ана Радин, „стари модели њима не служе за идеализацију прошлости већ за проблематизацију садашњости” (Радин 1996: 213).

Филозофија и уметност

За крај овог путовања кроз фантазмагоријски свет првог романа Мирјане Новаковић издвојио бих две духовне делатности без којих човек, па ни ђаво, очигледно, не може. То су филозофија и уметност, за коју се Ђаво проглашава творцем.

„Личило ми је да је причао као сваки други филозоф – о стварима које није могао да зна” (Новаковић 2001: 169), рећи ће принцеза Марија Августа за Фон Хаузбурга.

Прве сцене Гетеовог *Фауста* изражавају скептицизам Хјума и Канта. Али, на Кантово питање: да ли је могуће сазнање (искуство) и која је његова цена, Фауст, на измаку живота посвећеног истини, одговара: „А видим да ништа не можемо знати! То ће ми срце скоро раздерати!” (Гете 1989: 380). То је „критика чистог ума” скептички схваћена. Дакле, „Кантовски обрт” није донео просветљење Фаусту. Такође, није донео ни трачак свести бездомним партијским песницима у роману Михаила Булгакова, који би великог филозофа најурили на једно три године у Соловке.

На самом крају романа *Страх и његов слуга* настаје „Витгенштајновски обрт”. Испоставља се да је један од ликова у роману, гроф Витгенау, у ствари филозоф Лудвиг Витгенштајн, који постаје једина жртва вампира. Богохулно полагање права на знање о границама језика (све изван таутолошких судова и емпиријских ставова за Витгенштајна је неизрециво) пресудно је за филозофову судбину у роману. Витгенштајново присвајање Божијег стваралачког средства – језика, и негирање самих продуката стварања, да свет није скуп ствари, већ чињеница, учиниће да језик буде изнад света, а вампири, како кажу, „не могу допустити да било ко буде Бог, осим самог Бога” (Новаковић 2001: 245). Попут самог ђавола, и вампири Мирјане Новаковић су надасве оригинални кад иступају у одбрану Бога! У ствари, њихова невоља је у томе што они постоје искључиво само у језику, тако да једино језик омогућава поимање онога што је увек одсутно – натприродног.

„Замислите само да је онај рекао *Нека буде светлост*, али ироничним гласом у ствари створио таму. Извртање језика је у ствари извртање света. То је посао самог ђавола, верујте ми” (Новаковић 2001: 126).

Роман *Страх и његов слуга* Мирјане Новаковић има завршетак који може да се тумачи двојако, по вољи читалаца. Љубитељи „теорије завере” вероватно су склонији причи коју саопштава слуга Новак принчеци непосредно пред своје страдање, а то је да гласови из цистерне припадају у ствари избеглицама из Ниша, а не нечистој сили, а читава ујдурма са вампирима је измишљена да би се загурио траг блага које је регент Александар добио од Турака за издају. Они који више воле фантастику или су склони народном веровању, повероваће разрешењу које представља исход сукоба филозофа Витгенштајна и вампира.

Према Цветану Тодорову (Тодоров 1987: 46), фантастично траје само онолико колико и неодлучност заједничка читаоцу и лику, на којима је да одлуче да ли оно што опажају потиче или не потиче од „стварности” каква она јесте према општем мишљењу. На крају приче читалац, па и сам лик, доносе одлуку, опредељују се за једно или друго решење, и тиме излазе из фантастичног. Ако читалац прихвати да закони стварности остају нетакнути и да пружају објашњење описаних појава, кажемо да дело припада једном другом жанру – чудном. Ако, напротив, одлучи да се морају прихватити нови закони природе којима би та појава могла бити објашњена, улазимо у жанр – чудесног. Фантастично се, како тврди овај критичар, најрадије смешта на граници између ова два жанра, чудесног и чудног.

Ако је веровати ђаволу, уметност је створио лично он и то седмог дана, и то док се Бог одмарао.

„Он (Бог) никад није знао шта ће са уметношћу. Сама по себи, она није зла, али је лаж. Друго, ја сам је измислио, онај ми то никад није заборавио. Није много прошло, а већ је стигао његов противудар: историја. Поново прича, али која се претвара да је истина. Тад су стигле и све те књиге, као што је Библија. Мој противник није могао да одоли да буде на страни истине, али реците ми ви, човек сте од ратног заната, шта људе тера у зло, историја која је истина или уметност која је лаж?” (Новаковић 2001: 84–85)

Занимљиво, управо је уметност узрочник Сатанининог, како он каже, добровољног прогонства са неба. Наиме, када је Бог свим анђелима задао да насликају свет, иако се ђаво трудио да на слици представи све оно што у његовој визији представља свет, за најбољу слику Бог је прогласио Михаилово празно платно. Не знамо да ли је Бог више ценио модернији приступ уметности (ако имамо у виду Маљевичева платна) или је једино Михаило прочитао прави смисао ове стваралачке „игре”: Бог сматра да је његов свет толико савршен да се не може представити на платну. Почели смо да размишљамо као наш јунак, ђаво, увек имајући на уму демидургову гордост. Међутим, испоставља се да ривалитет између Михаила и ђавола датира из ранијих времена, и да му је Михаило увек завидео на томе што је Бог изговарајући *Нека буде светлост*, у ствари изрекао његово име, јер он је Луцифер, светло.

У једној од последњих сцена романа управо се Михаило привиђа ђаволу, што није ни чудо, јер од њега ђаво има највећи страх. Наиме, Михајло је тај који ће му судити на крају овог света:

„Зар је ово заиста последња ноћ? Зар ће сутра осванути дан освете? Михаило, арханђел, слуга. Најпонижнији слуга – Еонима га нисам видео. Еонима. Последњи пут, пре оне магле испред Београда, видео сам га на почетку света. И сада га видим поново, на крају. Очајан сам. Очајан. Колико непажње, колико грешака, колико глулости. Мој пут у пакао је поплочан мојом глупошћу” (Новаковић 2001: 221).

Литература

- Андрејев 1997: Л. Н. Андрејев, *Сајанин дневник*, Нови Сад: Соларис.
- Бабовић 1971: М. Бабовић, *Руска књижевност XIX века (реализам)*, Београд: Научна књига.
- Булгаков 1988: М. А. Булгаков, *Мајстор и Маргарита*, Горњи Милановац: Дечје новине.
- Гете 1989: Ј. В. Гете, *Фауст I део*, Београд: Просвета.
- Гогољ 1995: Н. В. Гогољ, *Сорочински сајам и друге приповећке*, Београд: СКЗ.
- Достојевски 1988: Ф. М. Достојевски, *Браћа Карамазови II књига*, Београд: Рад.
- Костић, Милена. „Фаустовски мотив у трагедијама Кристофера Марлоа”. „Ријеч”, нова серија, бр. 2, Никшић, 2009, <http://www.ff.ucg.ac.me/dokumenta/Rijec%20II/Milena%20Kostic.pdf>. 01.10.2010.
- Лоренс 1989: Д. Х. Лоренс, *Апокалипса*, Београд: Графос.
- Марчетић, Андријана. „Вампири у Србији”. НИН бр. 2625, 19. април 2001, <http://www.nin.co.rs/2001-04/19/17548.html>. 29.09.2010.
- Новаковић 2001: М. Новаковић, *Страх и његов слуга*, Београд: Народна књига.
- Новаковић, Мирјана, „Ђаво се плаши Србије”. НИН бр. 2614, 1. фебруар 2001. <http://www.nin.co.rs/2001-02/01/16424.html>. 29.09.2010.
- Павловић 1979: М. Павловић, *Нишњићели и свадбари*, Београд: БИГЗ.
- Радин 1996: А. Радин, *Моћив вампира у митју и књижевности*, Београд: Просвета.
- Расел 1982: Џ. Б. Расел, *Мити о ђаволу*, Београд: Југославија.
- Соловјов, Булгаков 2009: В. Соловјов, С. Булгаков, *Достојевски*, Београд: Службени гласник.
- Тодоров 1987: Ц. Тодоров, *Увод у фантастичну књижевност*, Београд: Рад.
- Тодоров 2003: Ц. Тодоров, *Несавршени врш*, Београд: Геопоетика.

THE DEVIL IN NOVEL BY MIRJANA NOVAKOVIC *FEAR AND SERVANT*

Summary

The aim of this paper is to present the figure of the devil, the narrator of the first novel by Mirjana Novakovic „Fear And His Servant”, in the context of European and Serbian literature, but also to indicate the author's deviation from the traditional. The paper using the comparative method first noticed the similarities and differences in the representations of the devil in the novel by Mirjana Novakovic with examples of Western literature, and then in relation to Russian literature, in which this "hero" has a very prominent place. In the second part, the main protagonist of the book is set in the context of Serbian tradition and literature. In the final part, the focus is on the relationship between the devil and philosophy and the arts. The study will determine that the novel is actually a parody of the figure of devil which has always had an important role in European literature.

Key words: devil, servant, fear, vampires, parody

Goran Pavlović

Љиљана Бајац¹
Нови Саг

МОТИВ ОТУЂЕЊА У РОМАНУ *ПОРУШЕНИ ИДЕАЛИ* СВЕТОЛИКА РАНКОВИЋА

Пошто је Светолик Ранковић творац психолошког романа у српској књижевности, у његовим делима свет се нуди искључиво као субјективни доживљај лика. Приступајући овом роману компаративно-аналитичком методом пратиће се промена човека који долази у неку непознату средину, увидеће се како човек сам себи постаје други, странац у једној новој ситуацији. Стога, мотив отуђења овде тражимо унутар самог јунака. Уз то, посматрајући ликове кроз шему у којој један јесте оно што други није, закључиће се да је главни лик отуђен од оних који живе поред њега или с њим, али и од самог себе. Циљ оваквог приступа овом роману јесте да се освежи једним новим читањем и на тај начин поново укаже на његову вредност и неизоставно место у историји српске књижевности.

Кључне речи: отуђење, идеали, странац, манастир, завичај

У свом последњем, трећем роману *Порушени идеали*, Ранковић се бави односом духовног, идеалистичког и религиозног у човеку према аморалној друштвеној стварности и према телесно-нагонском комплексу.

Као и остали Ранковићеви главни јунаци и Љубомир, главни јунак *Порушених идеала*, лик је у развоју. Њему се стално дешавају неке промене у мишљењу, те он током целе романескне приче доживљава разне метаморфозе. Свет је приказан кроз визуру тринаестогодишњег чобанчета, духовно немирног гимназијалца, а затим младог калуђера и још млађег игумана. Све то време Љубомир никада није онај исти односно онај претходни који нам је познат, већ је у њему стално присутно незадовољство и немир.

Овде су супротстављени идеали јунака с једне стране и стварност о коју се ти идеали разбијају, с друге стране.

„Заокружујући поетику натурализма, Ранковић приказује романескни лик у конфликту између датих детермината егзистенције који су ван човековог утицаја, и тежњи да се живот обликује према сопственим представама, у овом случају у складу са хришћанским моралним кодексом” (Стојановић 2007: 155).

Наиме, у овом роману јунакови идеали су религиозне природе и у суженој професионално-верској проблематици. У *Порушеним идеалима* приказана је критика манастира и указује се на њихову штетност, те се ту крије сатирична оштрина и обрачун са идеалистичким представама о Цркви. На тај начин овај роман представља снажно ангажовано дело. Скерлић је покушао да у Љубомировим идеалима открије више, опште људске идеале и општу људску трагику идеала:

1 likec2006@hotmail.com

„Не треба мислити да су *Порушени идеали* тенденциозан роман противу калуђерства, у коме су најбољи и најпаветнији они који се никако не калуђере. То је шири и општија трагедија свакога људскога бића које у животу има више схватање и чији чисти идеали долазе у сукоб са студенем и немилостивом јавом” (Скерлић 1964: 256).

Међутим, главни јунак којег је Ранковић одабрао није био погодан за ангажовану друштвену критику јер је за то потребна снажна личност.

„Леонтије није снажна личност, али његова лутања и дилеме јесу у функцији друштвене критике: она није усмерена на појединца, дакле не на Љубомира/Леонтија и његове заносе, него на оно што јунака заноси. Изневеравање заноса и идеала је најбољи начин да се покаже њихова промашеност, испразност и лажност” (Величковић 2001: 182).

Дакле, Љубомир је морао бити такав јер је био потребан један занесењак и идеалиста да би се исказала оштра критика манастира. Оно што је замерено Ранковићу, исправио је Сима Матавуљ који је такође дао критику манастира доводећи у њега здраву и свежу природу, са смислом за хумор што је оличено у Бакони. Међутим, Матавуљева критика је блага, хуморна и ведрa. Стога, Ранковић није погрешно кад је дао идеалисту као јунака јер само из сукоба стварности и идеала настаје трагична судбина појединца и то даје могућност за беспопштеду и оштру критику манастира.

Отуђење Љубомира Васића

Ранковићев јунак Љубомир, касније игуман Леонтије још је једна од Ранковићевих личности које не успевају да пронађу своје место у свету и животу. Његови идеали се стално мењају и свака најмања промена буди у Љубомиру жељу за новим животним циљем. Та неодређеност идеала може да се објасни његовом младошћу и мањком животног искуства. Он поседује само књишко искуство те није у стању да здравим очима сагледа живот и да запази праве стазе којима треба да пође. Сви његови поступци, будући да су последица читања књига, делују анахроно и као такви не наилазе на разумевање околине чак и од стране оних који би због свог занимања требало најбоље да га схвате.

Већ на самом почетку уочава се да је Љубомир отуђен, странац у свом завичају, да је другачији од осталих и да ту не припада. О његовој сањалачкој природи сведоче прве странице где се његов поглед не задржава на ономе што му је испред очију, већ одлази у загонетне даљине:

„Под густом хладовином, крај самог студенца, немарно се бацило на зелену траву младо чобанче, дечко од својих тринаест година, па слуша жубор хладног студенца и гледа чистину плава неба, блудећи својим полудивљим, радозналим зеленкастим очима по јасном азурном недогледу” (Ранковић 1946: 10).

За Љубомира, даљина, оно што је било иза маљенских планина, симбол је света, нечега што је изван скучене средине у којој он животари и онога што је загонетно, неистражено и непознато:

„Он гледа у нејасну пругу, тамо где се небо састаје са земљом, и што више гледа ту загонентну даљину, она га све више заноси својом бескрајном чаробношћу, све више га обузима својим пространим недогледом. Нешто га вуче у ту магловиту даљину, у тај неизмерни простор што се зове свет” (Ранковић 1946: 13).

Милосав Бабовић, пишући о утицају руског релаистичког романа на Ранковића, проналази везу између *Порушених идеала* и Гончаровог *Обломова*:

„Ма како биле далеке атмосфере радње ромаа, запажамо сличност у начину решавања проблема почетка приповедања. И Ранковићев јунак се јавља пред читаоцем лежећи. Још је индикативнија чињеница што то лежање није случајно, што предуго траје, што изражава битну црту карактера јунака” (Бабовић 1976 415).

Маљенско поднебље, на почетку романа приказано је као декор сеоске сиротиње и једноличног живота. Љубомир унапред зна да га сваког јутра чека чобанска торба са убогим оброком и немирно стадо којег мора држати цео дан на оку да не направе штету јер увече може добити батина. Планински врхови му откривају да је његов живот скучен и вечно исти. Он јасно увиђа да ту не припада јер широки видици са маљенских брегова подстичу маштање о далеком свету где је наводно све другачије и узбудљивије. Да он истински живи само у свом унутрашњем свету и да нема некога коме би се могао поверити сведочи и чињеница да „кад није пред њим плаво небо, његове зеленкасте очи гледају потуљено, испод обрва, као да се крију од кога” (Ранковић 1946: 11). Због његовог дугог занесеног гледања у недоглед стадо му се раштрка и он је принуђен да побегне како би избегао батине. Тако одлази из завичајног сивиља и монотоније, те одлучује да се упусти у потрагу за нечим вреднијим и потпунијим.

Од самог почетка Љубомир креће да оствари своје идеале. Међутим, како се роман, а самим тим и главни јунак развија, тако се смењују и његови идеали. Стигавши у град, Љубомир се суочава са стварношћу те његови дотадашњи идеали губе драж. Убрзо он проналази у себи нове тежње те креће у њихово задовољавање. Свет за којим је толико чезнуо чувајући стада у долини Маљена, доноси му низ тешкоћа које он не може тако лако да преброди. Он се разочарава и наилази на многе сумње. Напустивши село у којем је увидео да је другачији од других, он се и у граду осећа отуђено. Нема никога с ким би могао да проговори, ко би му могао помоћи у остварењу циља:

„Сад кад уђе међу ове бескрајне гомиле кућа, кад пође кривим непознатим улицама, кад угледа толики свет што непрекидно врви тамо и амо; кад познаде да је то свет други, сасвим други, туђ свет, не онакав како га је он замишљао; кад виде да се никоме ту не сме обрнути ни за што запитати, јер њега неће нико, ама баш нико да погледа... Сваки пролази поред њега, као да га и нема ту на улици, или га обилазе равнодушно, не гледајући га, као да је он какав пањ, израстао на улици... Кад га поклопи и увуче у своје чељусти та читава гора од кућа, великих и малих, прљавих и окречених, и он се нађе као стегнут, заклопљен том громадом... Ах, он је тако јадан, тако сам!” (Ранковић 1946: 37).

Међутим, кад се један идеал порушио Љубомир убрзо проналази нови. Он се сав предаје школи која постаје једини смисао његовог живота. Дружећи се са богословом Светозарем, упознаје један нови свет – свет *Светиољ писма*. При-

суствујући црвеној служби, Љубомир постаје опседнут религијом. Свет књига му открива сасвим нове светове и збуњени дечак не разазнаје ликове и догађаје из *Библије* и из *Робинзона*. Такође, ово дојучерашње младо и неуро чобанче у граду примећује и живот којег не налази у књигама, а који је одмах ту поред њега. Њега почињу привлачити жене. Ипак, у детињој наивној и неисквареној Љубомировој души ове мисли нису наишле на плодно тло. Уз то, његово школовање и боравак у граду прекида рат, те се он враћа у свој завичај. Убрзо му се враћа исто оно осећање због којег је и први пут напустио село. Град га је изменио и он више није исти онај Љубомир који је чувао стада и безазлено се играо са својом другарицом. Више него икад осећа се отуђено међу својима, а и други то примећују:

„Мира постепено дође к себи, али јој Љубомир од овог часа постаде као нешто друго, што не личи на човека, или што није прави створ божји, него се узео с неким силама, вилењацима, шта ли су. Она више не имаде за њега онако искрена другарска погледа, с каквим га дочека при уласку у трло” (Ранковић 1946: 61).

Он бежи у свој свет књига, те оживљава импресије са литургија и из *Библије*. На основу тога у њему се ствара идеја живота у манастиру. Та слика, створена у Љубомировим маштањима постаје идеална, те га као таква неодољиво вуче у манастир. Наиме, њега не напушта радозналост и немир и он, окусивши живот у граду и искусивши школовање, жели да проба нешто ново. О томе сведочи његово уверење како се неће у манастиру дуже задржати. Он поново одлази из монотоније завичаја желећи да се извуче из те „мочваре”, али у манастиру запада у још већи глиб. Маштајући да одлази на посебну стазу на којој ће доживети прави животни успех, Љубомир креће на пут где је све мрачно, пуно блата и где га планина опкољава попут тамнице. Та слика симболички предочава његов будући живот у манастиру где ће остати закопан:

„Под ногама усамљена путника, што се лагано провлачи манастирском реком, шљепка се густо хладно блато и једва се назире црна пруга што вијуга кроз бео снежни покров... Свуд око њега, и десно и лево, склопила се огромна планина, којој, како изгледа, нема краја” (Ранковић 1946: 62).

Кад Љубомир стигне у манастир, он се изненади. Наиме, у понашању калуђера он не види ништа светачко. Ту није било ни трага од онога што је налазио у *Светом иисму*. Као ленчине и готовани монаси немају никаквих идеала, одушевљења, никаквог знања и из њих избија бесмисленост и запарложеност манастирског живота. Обневидели од паразитског живота, они немају осећај за снагу живљења и за лепоту у сваком смислу.

„Ранковић је све своје снаге, сву своју даровитост уложио у то да покаже колико је сам живот у манастиру пуст, каква је тешка летаргичност и пасивност обузела тај живот, колико је манастирска атмосфера испуњена дахом мртвачнице” (Глигори 1960: 238).

У сликању манастирског живота писац примећује натуралистички метод. Унутрашњи манастирски живот показао је своје наличје у свим аспектима. Тако насупрот монашког уздржљивости стоји блуд и разврат. Наиме, монаси који би требало да буду аскете у целибату, уживају у равратним односима са сељанка-

ма као и у изобилним манастирским гозбама и пијанкама. У њиховим односима уместо бриге за ближњег влада себичност, саможивост, лицемерство, завист и пакост. Кроткост и смерност не налазе места у деспотском опхођењу старијих према млађим. Монаси су моделирани по лику свог старешине који је оличење манастирског живота. Игуман Сава је уједно центар удара Ранковићеве критике. Он је завео страх и трепет у манастиру и успоставио хијерархију. Сагледан је из сваког угла, а сума тих пројекција убедљиво доказује да је то уништен човек са промашеним животом. Као такав овај лик има изразиту функционалност за кога се тврди како је „укљештен међу бурадима и нејасно осветљен слабом свећником у манастирском подруму, импресивнији у својој суровој и горкој реалности него многи ликови наше реалистичке књижевности” (Јовановић 1971: 128). Наиме, игуман ставља на пробу Љубомирове идеале јер његово држање, понашање и мишљење буде сумњу у овом занесењаку и узрокују му велике унутрашње борбе. То посебно долази до изражаја кад Љубомир открива да је игуман у вези са тектом, домаћицом у манастиру.

Заглибљен у апатији и мртвилу, Сава бежи у подрум јер бежи од живота, од радости и сунца. У њему нема илузија, те нема разумевања ни према туђим идеалима који су посвећени Цркви. Он просто не може да схвати како се млад човек може закопати у манастир јер зна да ће тако поновити његову грешку и да ће имати исти живот као и он. Остарели игуман још увек је жељан живота јер га никада није проживео, али сад је за то исувише касно:

„Кад изађем на онај челопек горе, па погледам долину моје лепе Груже, како се њоме на све стране размилео свет... у мени заигра срце, повуче ме нешто некуд... Тек ја бих тада полетео, и ја бих некуд пошао са тим народом” (Ранковић 1946: 121).

Ипак, Љубомирова занесеност је била толико снажна да игуманове речи нису могле да га поколебају. Он их доживљава као речи сотоне, као искушење и не одустаје од намере да свој живот посвети Богу. Свакако да то има утицаја на његове идеале.

„Љубомирови идеали су оснажени и потхрањени у религиозном фанатизму (главни узор су житије светаца и друга слична литература), а писац доводи главног јунака у манастир увереног да је изабрао најбоље место да се то све и оствари. Међутим, у манастирском окружењу, које треба да је ослобођено друштвене стварности, догађа се оно што само на први поглед изгледа неприродно: идеална слика коју је Љубомир изградио убрзо се руши као кула од карата, јер је провалја огромна између онога што се проповеда и онога што се у манастиру заиста и ради” (Цветановић 1991: 146).

За овог сељачког, наивног сина коме је узор био праведни Јов, слике живога у манастиру су биле само искушења на његовом путу ка посвећењу. Као некад у завичају и сад се изоловао. Покушао је да живи испосничким животом и да се сам уздигне до религиозне чистоте. У испосници чита житија светаца и машта о себи као испоснику. За њега је живот светаца нешто право чему он треба да тежи. За такав живот способни су само ретки појединци. Он сматра да је један од тих и спреман је да себе посвети Богу и да остави грешни овоземаљски живот. Као такав Љубомир има специфично осећање сопствене вредности у односу на друге. Он жели да учини нешто што други не могу и да по томе подвигу постаје познат, а не види да се управо то коси са аскетским животом у којем није до-

пуштена гордост. Његов покушај изоловања пропада јер је био усамљен и неуобичајен. Убрзо га изводе полумртвог што је била последица строгог поста. Овај његов чин изазвао је чуђење свих у његовој околини. За игумана он је „шашави занесењак”, а за више црквене власти је младић на кога треба обратити пажњу. Јасно је да житељи манастира Љубомира посматрају као чудака, као некога ко је сасвим другачији од њих и ко се понаша на начин који они не могу да разумеју. Стога, они Љубомира третирају као странца. Међутим и сам Љубомир се осећа отуђено у манастирској средини. Он се опет не проналази као што се није пронашао ни у завичају, ни у граду. Осећа да је другачији од осталих манастирских ђака и калуђера јер се у потпуности разликовао од свога окружења. Јасно увиђа да то није оно о чему је он маштао. Он је истински желео да свој живот посвети Богу и да живи аскетским животом.

Многи критичари као највећу слабост овог романа истичу нејасно дефинисање Љубомирових идеала и жеља. Писац не казује до краја шта је то што Љубомира вуче у далеки свет и касније у манастир. Ипак,

„Ранковић сасвим јасно истиче да је ово маљенско чобанче само жељно знања, и да се у њега није још на Маљену увукао религиозни мистицизам. Мистицизам се код њега развија тек доцније: делом под утицајем религиозних књига, али још више од разочараности животом и људима” (Јовановић 1972: 152).

Љубомирове идеале писац дефинише као „оно”. Пошто Љубомир као маљенско чобанче има тек 13 година, може се разумети зашто се идеали на самом почетку романа не могу јасно дефинисати. Наиме, у тим годинама нико нема јасно одређен животни циљ. Међутим, неопростиво је што то „оно” остаје до самог краја романа. У складу с тим је и мишљење Љубише Јеремића да

„ни у једном тренутку приповедање не иде даље од неодређеног наговештаја о томе шта би могла бити садржина тих „светих мисли”, па, осим уопштених претпоставки о Љубомировој машти „загреваној” онаквом лектиром, не може много да се каже о природи његових религиозних идеала. Они су, какви год били, из романа просто изостављени” (Јеремић 1987: 261).

Скерлић је у основној причи Ранковићевог романа видео

„донекле историју нашега мудрога и доброга Доситеја, кад је у младости намеравао да оде у египатске и арапске путиње и тамо се посвети. Оно што је загревало машту младог Димитрија Обрадовића из Чакова у Банату, није дало спавати ни маљенском сељанчету Љубомиру Васићу. И он тежи за „другојачијим”, њега засењују запаљени полилеји црквени, побожно и предано слуша дуге песме литургијске” (Скерлић 1964: 255).

Међутим, Миљко Јовановић сматра да

„Доситеј, за разлику од Љубомира, уме да се ишчупа из эле средине, уме да нађе лека свом разочарању; сагледава зло и активно се бори против њега. Љубомир, осим пасивног идеализма, нема ни стваралачке енергије, ни смисла за акцију, а то га чини личношћу са слабом вољом” (Јовановић 1971: 124).

Кад непознати говорник на једној манастирској гозби скида вео са привидног манастирског сјаја

„колебљиви Љубомир није успео да усвоји ову несумњиву истину као што је некада у манастиру Хопову, млади Доситеј усвојио истините речи игумана Теодора Милутиновића. Доситеј је схватио истину кад му се показала, Љубомир не; Доситеј је прошао кроз искушења, Љубомир се утопио у њима; Доситеј је имао јасан животни циљ, Љубомир магловито маштање; Доситеј је сам себи крчио пут, Љубомира су гурали други како су хтели” (Јовановић 1971: 129).

Такође, критичари не деле исто мишљење о разлозима рушења Љубомирових идеала. С једне стране сматрају да је за то крива средина у коју он долази. По Глигорићу с једне стране његове идеале

„напада сам живот својом виталношћу и животворном природом. Међутим, јачи утицај на рушење идеала има манастирски живот који никако није могао да се одвоји од друштвене стварности. Приказао се као особењак и у своме кругу, у коме је прописано одрицање живота и материје. Верски углед манастира није се могао спасти аскетизмом, јер је аскетизам носио већ сам у себи несмисао, ону исту пустош живота коју Љубомир доживљује на крају романа” (Глигорић 1960: 240).

Слично мишљење дели и Цветановић, који сматра да

„битно и одлучујуће у рушењу идеала главног јунака лежи у тоталном раскораку између стварности и аскетског и религиозног закона, о чему је Љубомир као сељачки син сањао... Човек је ипак предодређен да буде жртва средине која га окружује и која му одређује животне могућности” (Цветановић 1991: 147).

Њему се придружује и Најдановић, који каже да „човек једно снује, а друго доживљује, јер се сплет друштвених и осталих околности претвара у замку из које му нема излаза, или у омчу из које му нема спаса” (Најдановић 1983: 187). С друге стране је мишљење да оно што највише ремети Љубомирово посвећивање религиозним идеалима није средина у коју он долази већ он лично. Јеремић тврди да

„рушење духовних идеала у јунаку романа не може никако бити описано као пука последица одређених прилика, као последица сукоба идеала и стварности. Јер, не само што његови „идеали” нису били довољно одређени, него се цело његово лутање, бекство у град и одлазак у манастир, или предавања испосничкој осами, могу схватити и као израз младалачке, готово неуротичне кризе, која га је водила погрешним одлукама” (Јеремић 1987: 263).

Бавећи се елементима натурализма у делу, Олга Стојановић примећује да

„све што Љубомир предузима да би остварио свој идеал бива систематски онемогућено факторима на које он не може да утиче. Ерос спада у један од тих фактора, а пошто је он у монашкој егзистенцији семантички повезан са грехом, он јунаку доноси и најтеже разочарање... Постављајући ерос у функцију једног од негативних, јунаковим тежњама супротстављених фактора, Ранковић се дефинитивно удаљује од романтичних представа љубави као душевне и телесне заједнице двоје људи, али де-

конструише и калуђерску егзистенцију као бесмислену и незадовољавајућу” (Стојановић 2007: 155).

Миљко Јовановић истиче да

„од свих Ранковићевих слабих личности најупечатљивију слабост воље показује Љубомир. То је типична сањалица која, осим маште и пасивног идеализма, нема ничег у себи. Њега је зла средина, у којој се обрео, потпуно угушила и, што је карактеристично за слабе личности, он је поклекнуо одмах, без да је имало уздрмао ту устајалу и покварену средину... Развратна, запарложена средина не смета људима са јаком духовном снагом; они се одлучно сукобљавају и боре. Њих зло позива на борбу и стварање. Они имају, најпре – јасан циљ, а потом – довољно психичке енергије да борбу воде до краја” (Јовановић 1971: 124).

Њега оповргава Станиша Величковић који тврди да је

„неоспорна чињеница да Љубомир није снажна личност, али је исто тако погрешно дефинисати га као безвољну, пасивну и беживотну личност. Безвољни и пасивни Љубомир остао би на падинама Маљена; Ранковићев Љубомир се рано, и прерано, откида од породице, самостално иде кроз живот, његов дух је радознао и не мирује, не задовољава се оним што добије или постигне, већ жели да окуси и неки други живот” (Величковић 2001: 173).

Свакако да Љубомир од самог почетка романа чини нешто са својим животом и бори се свим силама за остварење својих идеала. Он се никада не задовољава са оним што има и стално тежи ка нечем бољем. Према томе, он никако није личност слабе воље. Љубомир је „за себе смишљао све нешто особито, неку нарочиту стазу, којом нико није пролазио” (Ранковић 1946: 228), једну другачију стазу од оне на којој је заглибио игуман Сава. По тој Љубомировој стази нико пре њега није газио. Међутим, да би уопште кренуо по тој стази, требало је да се одлучно супротстави устаљеним животним навикама у манастиру. Он није схватио да се изолацијом и читањем житија Антонија Великог и Макарија Египатског не постиже ништа. Да би неко кренуо путем којим нико пре њега није газио, он би морао да сам себи прокрчи пут, а Љубомир чак није знао себи ни да постави јасан и одређен циљ.

Управо та стаза коју је очекивао, односно осећање да је другачији и посебан, да је странац, његово отуђење од свих, узрок је његовог разочарања. То учачава и Величковић:

„Он је нешто друго, а друго су они; то су два пола које види овај јунак: на једном полу је он, а на другом сви други; наравно, он се разликује од других, он поседује нешто што други немају, понекад ти други нису дорасли ономе што може Љубомир” (Величковић 2001: 247).

Њему се придружује и Јеремић:

„Једина црта јунака *Порушених идеала* која се не може двосмислено тумачити јесте, као и код сеоске учитељице, његово нарочито осећање себе. И као маљенско дивљаче и у школи и међу калуђерима, Љубомир не губи ни за тренутак стару, вечну своју

мисао: да он није оно исто, што су други. На крају романа његове горке речи о изгубљеним „идеалима” више се односе на његове осујећене разнородне жудње. Само у једноме ове речи тачно погађају у живо и доследно представљају нит романескне радње: оне се односе на губљење наде да се може наћи сопствени издвојени пут” (Јеремић 1987: 263).

Због осећања да је изузетан и да му је намењена посебна судбина, Љубомир је у сталном сукобу са стварношћу: на једној страни су идеали и снови, на другој страни је стварност која показује да су ти идеали празна илузија. Његова упорност у испосничком животу најбоље се види у разговору с Велимиром. Овај заљубљени дечко уверава свог друга како су људи и свет сада другачији и да то што ради Љубомир нема смисла у таквом окружењу. Такође, игуман га тера да се окане испосничког живота и да крене да привређује. Због свега тога Љубомира обузима апатија.

Дошавши у страну средину где се осећао отуђено и где су га други посматрали као странца, он сад проналази странца и у самом себи. Наиме, у њему је стална дилема да ли је на правом путу или негде даље постоји бољи живот. Често пута ће се запитати чему све ово, његови завети и живот у манастиру. Све то посебно долази до изражаја кад Љубомир присуствује манастирским гозбама, а потом сабира утиске:

„Загледа се у онај мрак, а у глави му се поновише све малопређашње слике весеља... песма, прича, шала, смех... Он зажмури и као да се крије од кога, помисли у себи: то је живот, мој брате!... али се брзо трже, сетивши се да је то кушање” (Ранковић 1946: 159).

Странац у Љубомиру испливава на површину кад Љубомир постане Леонтије. Тад постаје отуђен и од самог себе. Он очекује да постане неко други са калђерењем, али запрепаштава се кад види да је остао исти:

„Шта ово он?... Ко је то Леонтије?... Јест, знам ко је... То је сад онај други, онај монах... Чекај, није!... то сам сад ја. А онај други, што је пре био и што се звао Љубомир, њега нема више. Он је умро!...” Он загледа у своју душу: како сад изгледа као други, и, на своје велико запрепаштење, опази да је остао онај и онакав исти какав је био и до-сад” (Ранковић 1946: 174).

Према томе, Леонтије је туђ за Љубомира који, иако је досегнуо свој циљ, и даље идеалише. Наиме, он мисли да ће се све променити кад се посвети јер не жели себи да призна како се разочарао.

Он се не може покренути чак ни кад одлази на школовање у богословију. Свуда око њега је истински живот, млади људи који уживају у сваком дану, али он се осећа отуђено, као странац који је ту залутао и кога нико не разуме и не прихвата:

„Гле, како се овде бурно живи, и како је овај живот сасвим друкчији!... И овде сваки зна шта хоће, и нико не размишља много о животу. Све се то креће само, по неком давно утврђеном поретку... И сваки је задовољан својим стањем и не сећа се да потражи што узвишеније, светлије... Али, они су друго... сви ови младићи! Јер гле, зар не изгледа он међу њима као врана међу голубовима? Зацрнио се сав, покуњио се... а они живо скакућу, прелећу, витлају се... И његов живот мора бити друкчији,

по другом реду. Зато га и одвајају у засебну собу, одређујући му нарочита правила и дужности... А он, онако исто, као некадање стидљиво ђаче, одвојио се у крај и осећа се туђином у томе веселом живахном друштву” (Ранковић 1946: 193).

Вративши се у манастир са богословије, њега поново муче дилеме да ли он такав треба Богу. Овде опет на површину исплива Љубомиров двојник, личност која је туђа његовим идеалима. Наиме, у себи самом он наилази на еротски нагон, сања жене и то га узнемирава у данима добровољног аскетског испосништва. Он настоји свим силама да уреди своју егзистенцију у складу са аскетским идеалима, те сам себе убеђује да ће умрети „детинје чист” сматрајући да о томе може одлучити једино његов рационални део бића. У таквом стању Љубомир подлеже утицају раскалашног живота у манастиру који га једно вече узима у своје руке, те он постаје део разуздане пијанке монаха остављених без игуманове контроле. Под дејством алкохола, проводи ноћ са безименом девојком. Губљење невиности означава коначан прелом у развоју главног лика. Ту он губи последњи идеал о живљењу по правилима које је сам одабрао по узору на животе светца. Љубомир који је поклекнуо пред еросом туђ је за калуђера Леонтија јер он не може сам себе да препозна.

Сукоб са околином наставља се и приликом његовог посета завичају. Кад се Љубомир као Леонтије поново враћа у своје село, он је разочаран свим оним што му је донео манастирски живот. Он тада тражи своје изгубљене успомене из детињства, али све њих је начео зуб времена:

„Како се изненадио улазећи у своје село! Све оно исто, добро познато му, и опет све друкчије, необичније... Преко свега се навукло паучинасто покривало лака заборавана давно негледаних слика, па сад све ниче пред њим у другој светлости и другом облику” (Ранковић 1946: 219).

Једини је Маљен остао исти. Леонтије на сваком кораку увиђа да је живот тежак и груб те да су његови рођаци лакоми на новац, да су притворни и да му се улагују. У таквом окружењу Љубомир се поново осећа отуђено. Нико не схвата да он не жели да говори о садашњости, већ би да побегне у прошлост што би за његову сањалачку природу представљало освежење. Нико од њих не види његово разочарање те му преостаје само исповедање завичајној планини: „Све је пролазно и ништавно, мој Маљене; све је тако обично и тако грубо; све је удешено, измајсторисано, намештено... све је хладно као лед, без срца... Само си ти један сталан, непомичан, мио и светао!” (Ранковић 1946: 224). Управо с овом посетом завршава се Љубомиров пут ка идеалима. Он схвата да нигде није нашао лепоту живљења, а да је оставио место које је једино одисало природношћу, непосредношћу, топлином и љубављу.

Након Љубомировог разговора са Маљеном пролази десет година те у фабуларном току наилазимо на празнину.

„Ова фабуларна празнина није резултат пишчеве журбе да заврши роман, јер је роман већ завршен оним тренутком када се Љубомир прашта од завичаја и Маљена. Ова празнина је сасвим функционална јер је последње поглавље епилог свега збивања описаног у роману” (Величковић 2001: 179).

Љубомир, односно Леонтије на крају је постигао свој жељени циљ – постаје монах и игуман манастира. Међутим, „безвољног и убијеног Љубомира видимо у последњој сцени – то је поражени Љубомир који је схватио да је његов ход кроз живот био узалудно лутање, а достигнути циљ трагичан промашај” (Величковић 2001: 173). Немирни дечак пустоловног духа дивљих, радозналих очију, сад као Леонтије има око празно, без смисла, непокретно као стакло. Он посматра као некад даљину, али она је сад само предмет који заокупља Леонтијев укочени поглед. Небо је сад празно и у даљинама нема никакве дражи непознатог:

„Леонтије се повуче у собе и одједном занемари све оно што га је досад одушевљавало, што је давало смисла животу. Престаде и мислити. Него се тако загледа негде, па седи по читаве часове као окамењен. Око му приковано за сиву даљину, не креће се. Али у њему нема смисла, празно је, као од стаклета. И само понеки уздах што се отме из саломљене душе, показује да ту има још живота” (Ранковић 1946: 226).

Варирање мотива са почетка романа и његова суштинска промена на крају доказује да роман има успешну композицију и да су замисли и њихова реализација у складу.

На самом крају налазимо слику опустелог, руинираног манастира у којем је игуман Леонтије потпуно сам. Његова усамљеност није обична усамљеност човека који нема никога поред себе. То је егзистенцијална самоћа, самоћа странца који је отуђен од света, од живота и од свих људи. Гледајући Велимира са својом породицом, Леонтије постаје свестан промашености свог живота:

„Он, прост сељак, и зна се наћи у животу, зна зашто живи... стаде мислити калуђер. А ја не знам шта је ово било досад, и коме је све то требало... Да ли сам ја требао богу?!... он зна зашто живи, и зато је срећан; а ја?!... И нашто оде овај живот?... Куд пролетеше толике године?... Шта би од оноликих идеала, снова?” (Ранковић 1946: 227)

Наиме, Велимир налази свој животни смисао. Његова здрава животна логика побеђује бесмисао Љубомировог боравка у манастиру. На тај начин Љубомировом пасивном идеализму супротстављена су здрава схватања једног сељака.

Изгубивши се у свету, оставши без свог пута, Леонтије увиђа празнину света, а некада је он за њега био непознаница пун неистражених животних стаза. Он је некада мислио да је посебан и изузетан:

„Та он је хтео нешто далеко узвишеније, хтео је живети самом душом, која је битна, суштина у човеку, али му људи не дадоше. Угасише му, порушише и тај идеал, као што он са поруши своје раније идеале. И од свију тих снова, од целе мучне прошлости, од свега досадашњег живота остаде само магловито сећање” (Ранковић 1946: 228).

Сада схвата да ће завршити као сви обични смртници и већ унапред види своју судбину кроз смрти Максима и игумана Саве. Покојни старешина манастира

„и жив и мртав, делује као старински надгробни споменик, прекривен маховином, на коме пише: постаћеш оно што сам сада ја; и цео Љубомиров живот, уместо идења за стопама господњим, претвара се у ход за Савиним стопама, а оне воде у алкохолизам, безнађе и смрт” (Најдановић 1983: 186).

Било је непотребно да се даље описује Леонтијев живот јер би се поновиле слике које су предочене описом Савиног живота. Оно што Леонтија заокупља у последњој сцени романа потпуно је идентично са расположењем које је исказао игуман Сава у подруму поред буради. На основу тога, Станиша Величковић тврди да „Ранковићев роман није недовршен. Могао је Ранковић поживети још коју годину, али би роман остао онакав какав јесте: Ранковић није ни имао намеру да свога јунака отпрати у смрт” (Величковић 2001: 181).

Свест о себи, о својој вредности представљала је силу која је Љубомира стално вукла напред. На крају романа нестаје те силе и он се тад утопио у масу, постао је као други: „Па као сви други!... И све онако... све мора тећи по старим, давно издубеним јазићима, баш све... иако сам ја ту!” (Ранковић 1946: 215) На том месту писац га је оставио јер свакидашње и уобичајено не заслужује пажњу.

„Љубомир који је „смишљао све нешто особито, неку нарочиту стазу, којом нико није пролазио”, нашао се на најобичајнијем „добро утрвеном путу”, у положају свог претходника чијег се бесмисленог живота највише грозио. Показало се да је у људском животу „све удешено, измајсторисано” не толико против некаквих идеала, колико против човекове елементарне жудње да оствари своју посебност... На крају романа његове горке речи о изгубљеним „идеалима” више се односе на његове осујећене разнородне жудње. Само у једноме ове речи тачно погађају у живо и доследно предствљану нит романескне радње: оне се односе на губљење наде да се може наћи сопствени издвојени пут” (Јеремић 1987: 263).

Натуралистичко виђење човека који је резултат многих утицаја под којима он живи, разликује Светолика Ранковића од писаца ранијих епоха чији су јунаци имали слободну вољу и својеврсну аутономију. Ранковић је својим последњим романом најавио романе модерне где ће главни јунак изражавати трагично осећање живота у једном нарочитом аспекту доживљаја сопствене судбине као рушења илузија и недокнадивог губитка онога што је са становишта индивидуе највредније. „Открићем извесних видова трагичног Ранковићеви романи одиста су отворили у српској књижевности нов видокруг проблема – проблема трагике у сфери индивидуалног, искорењеног постојања, којом ће се бавити у првој деценији нашег века Станковић, Ђипико, Милићевић, Ускоковић” (Јеремић 1987: 270).

Литература

Бабовић 1976: М. Бабовић, Светолик Ранковић и руски реалистички роман, Београд: *Књижевна историја*, 31, Београд, 399–417.

Величковић 2001: С. Величковић, *Уметничка проза Светолика Ранковића*, Ниш: Филозофски факултет.

Глигорић 1960: В. Глигорић, *Српски реалисти*, Београд: Просвета.

Деретић 1981: Ј. Деретић, *Српски роман 1800–1950*, Београд: Нолит.

Јеремић 1987: Љ. Јеремић, *Трагички видови старијег српског романа*, Нови Сад: Будућност.

Јовановић 1972: Ђ. Јовановић, *Прави смисао Ранковићевог песмизма*, у: М. Протић (ред.), *Епоха реализма*, Београд: Нолит, 141–155.

Јовановић 1971: М. Јовановић, *Људи слабе воље у делима Светолика Ранковића*, Београд: Обеликс.

Најдановић 1983: М. Најдановић, *Релације писац-средина у књижевности српског реализма*, Крагујевац: Светлост

Ранковић 1946: С. Ранковић, *Порушени идеали*, Београд: Просвета.

Скерлић 1964: Ј. Скерлић, *Писци и књиже*, књ. V, Београд: Просвета.

Стојановић 2007: О. Стојановић, *Функција љубави у оквиру натуралистичке поетике детерминизма Светолика Ранковића*, у: Р. Ходел (ред.), *Прикази љубави у босанској, хрватској и српској књижевности од ренесансе до данас*, Франкфурт: П. Ланг, 145–158.

Цветановић 1991: В. Цветановић, *Сјај и беда психолошког романа: Трактат о делу Светолика П. Ранковића*, Приштина: *Стремљења*, 10/12, Приштина, 139–155.

THE MOTIF OF ALIENATION IN SVETOLIK RANKOVIC'S NOVEL *DEMOLISHED IDEALS*

Summary

Svetolik Ranković is the creator of psychological novel in Serbian literature and in his work, world offered exclusively as subjective experience of the character. We analyze this novel using comparative-analytical method of research and we shall follow the change of man who comes into an unknown environment, it will find that the man becomes an other to himself, stranger in a new situation. Therefore, the motive of alienation we are looking for inside the characters. Besides that, observing characters through a scheme where one is something what the other is not, we conclude that the main character is alienated from someone who lives next to him and with him, but also from himself. Purpose of this approach this novel is refreshments whit a new reading and thus to indicate his value and infallible place in the history of Serbian literature.

Key words: alienation, ideals, stranger, monastery, homeland

Ljiljana Bajac



Милена Станковић¹*Ниш*

АРТИФИЦИЈЕЛНА СТВАРНОСТ У РОМАНУ ПЕТЕРА ХАНДКЕА ГОЛМАНОВ СТРАХ ОД ПЕНАЛА

Предмет овог рада је разматрање проблема заплета у роману *Голманов страх од пенала* Петера Хандкеа. Основни циљ овог рада је да докаже тезу да је криминална радња - убиство, фингирани заплет, а поремећени однос на релацији *језик-мисао-стварности* имплицитни главни заплет. Мотивација за овакво инверзибилно структурисање криминалног заплета дубоко је укоренења у постмодернистичкој поетичкој матрици - проистиче из пародичног односа према криминалистичком жанру с једне стране, и интертекстуалног односа према Камијевом *Сираницу* с друге стране. Као централно питање овог истраживања постављамо проблем језика.

Кључне речи: постмодернизам, квазикриминални заплет, *језик-мисао-стварности*, отуђеност, дезинтеграција

Предмет овог рада је разматрање проблема заплета у роману *Голманов страх од пенала* Петера Хандкеа. Основни циљ овог рада је да докаже тезу да очигледни заплет, криминална радња – убиство, у роману функционише као фингирани заплет, а поремећени однос на релацији *језик-мисао-стварности* као имплицитни главни заплет. Настојаћемо да докажемо да је овакво структурисање заплета мотивисано инверзирањем структуре криминалистичког романа с једне стране, и имплицитним интертекстуалним односом са Камијевим *Сираницем* с друге стране. Криминални дискурс – убиство, бекство и потрагу – посматраћемо као спољашњи оквир романа који служи као средство за исказивање неких суштинских проблема – утицај савременог друштва на човека, дезинтеграција субјекта, отуђено бивствовање у свету, немогућност да се среди перцепција стварности и вербално изрази. Бавићемо се проблемом инверзирања структуре криминалистичког романа, при чему ћемо доказати да се бројним техникама – укидањем његове класичне структуре и поигравањем читаочевим очекивањима, фрагментарношћу, дисперзијом, акаузалним принципом доживљавања света као и интертекстуалним односима са Камијевим *Сираницем* – Хандке обрачунава са наратолошким конвенцијама и придружује постмодернистичким тенденцијама.

Централно питање овог рада је истраживање проблема језика у роману. Основни циљ овог истраживања је да докаже да језик у роману представља средство разумевања света, разликовања ствари и њихових међусобних односа.

Фингирани заплет

Према запажању Виктора Жмегеча (Жмегеч 1982: 230), очигледни заплет романа *Голманов страх од пенала* – криминална радња, не обрађује се на класичан начин какав срећемо у романима Достојевског или Агате Кристи.

1 milenastankovic1705@hotmail.com

Основни заплет романа је једноставан, а ток радње доследно прати законе хронолошког принципа: не успевајући да овлада властитим животом, бивши голман, Јозеф Блох, након губитка посла монтера, бесциљно лута улицама, посећује киоске и биоскопске хале, без правог мотива убија биоскопску благајницу Герду, потом, без много размишљања повлачи се у пограничну провинцију на југу земље, незаинтересовано чита новине о полицијској истрази убиства, нејасно прави планове о даљем бекству преко границе, да би на крају непознатом трговцу на локалном терену објаснио сву тежину одбране једанаестерца.

Мотивација за овакво инверзибилно структурисање криминалног заплета дубоко је укореењена у постмодернистичкој поетичкој матрици - проистиче из пародичног односа према криминалистичком жанру с једне стране, и интертекстуалног односа према Камијевом *Странацу* с друге стране.

Од класичне структуре криминалистичког романа остао је само костур фабуне, односно само главни догађај - убиство, све остало знатно одступа од хоризонта очекивања кога активира писмо криминалистичког жанра. На фону основног тока радње испољавају се значајна одступања од стандардног предлошка крими-романа: убиство благајнице је немотивисано, долази без сукоба и делује бесмислено, описивање самог чина убиства је штуро и узгредно, прављење планова о бекству преко границе је замрачено, а исход полицијске потернице за Блохом у роману се више наслућује.

Стандардна структура крими-романа разбија се акаузалним принципом радње, фрагментарношћу, дисперзијом као и недовољном јасноћом централних питања романа. Насупрот стабилном, класичном криминалистичком роману, Хандке у композицији романа оставља недореченим бројна круцијална питања: пре свега, поставља се питање који је прави разлог почињеног убиства? Како се окончала потрага за Блохом? Да ли је ухапшен на крају? Шта је заиста пресудило Блоховој каријери? У типично постмодернистичком маниру Хандке избегава да даје луцидне, једноставне и јединствене истине.

Преузимањем наратолошких техника – хетеродијегетичко и унутрашње фокализовано приповедање, онемогућени су поступци аналепсе или пролепсе у односу и на јунаке и читаоце, што је типично за крими-романе. Дринка Гојковић (Хандке 1999: 89), указује да је на овај начин избегнут и традиционални психолошки опис јунака.

Као неуобичајено за традиционални криминалистички жанр испоставља се и изостајање узрочно-последичног тока радње. Већ на првим странама романа наилазимо на сведочење о примени овакве технике:

„На улици је подигао руку, али ауто који је пролазио крај њега – иако је Блох подигао руку да би зауставио такси – није био такси.” (Хандке 1999: 10)

Неочекивано и бесмислено делује напуштање непознате девојке са којом жели да има сексуалне односе:

„Заједно се попеше уз степенице. У поткровљу је стајао лифт; ућоше унутра, спустише се у приземље и изађоше на улицу. Блох је ишао неко време уз девојку, а онда се окрете и врати се у ону кафану.” (Хандке 1999: 15)

Описујући чин убиства овлаш и узгредно, Хандке оно што је у криминалистичком роману централно (убиство) у низу безначајних догађаја не маркира као средишње и најважније. Тиме се стандардна структура романа деконструише на типично постмодернистички начин по коме оно што је „централно постаје маргинално, а маргинално се третира као централно”. (Хачион 1996: 23) Ово се може протумачити као део постмодернистичког подривања културних тековина либерално-хуманистичког друштва.

С друге стране, могло би се рећи да је *Странци*, на неки начин, послужио као прототекст за настајање *Голмановог страха од џенала*. Хандке, као и Ками, користи се сличним криминалним заплетом као фингираним, само као индикацијом која треба да направи подлогу за скривени главни заплет романа, који се налази на релацији *мисао-језик-стварности*.

Оба романа почињу вешћу о неком губитку главног јунака, као и њиховом збуњујућом равнодушношћу. Фингирани заплет, убиство, у оба случаја је немотивисан. Оба јунака на чин убиства се не одлучују, већ му инстинктивно приступају. И Блох и Мерсо у овом свету делују као странци јер функционишу као аутомати лишени осећања кајања, жаљења и преиспитивања.

Поред свих сличности, Камијев и Хандкеов јунак не могу се у потпуности поистоветити. Насупрот Камијевом јунаку „равнодушности и побуне”, кога карактерише окренутост према унутра (себи) и наглашен индивидуализам, (Станојевић, Ђорђевић 2011: 264), Јозефа Блоха карактерише окренутост погледа ка споља. Лишен индивидуалности и развијених персоналних својстава, Блох као дезинтегрисани субјекат представља парадигму негације смисла.

С једне стране, код Камијевог јунака свест о апсурду сопствене егзистенције, осећај мучнине пред страхом од коначности са егзистенцијалне тачке гледишта покреће га на деловање. (Станојевић, Ђорђевић 2011: 264) С друге стране, код Хандкеовог јунака запажамо да несвесност апсурда сопствене егзистенције води ка прихватању истине привида као једине могуће. Несвесност апсурда уместо у бекство у слободу упућује у бекство од слободе. Оно што их повезује јесте отуђеност, ишчашено бивствовање у свету који их окружује. Алузија на *Странца*, у том смислу, и највише функционише као мотивација за стварање заплета, при чему очигледни заплет, криминална радња служи само као повод и средство за испољавање стварног заплета - поремећени *однос језика, перцепције и света*.

Језик – мисао – стварност

Главни заплет *Голмановог страха од џенала*, који је индикован алузијом на *Странца*, одвија се на релацији *мисао – језик – свет*. Ово се закључује на основу целокупног тока романа. Јозеф Блох немоћан је да се суочи са примарном реалношћу, не може да среди своју перцепцију стварности и вербално је артикулише. Употреба језика је отежана због неуравнотеженог стања и поремећене перцепције стварности, која је постала артифицијелна, слика слике, па је на тај начин и језик престао да буде природно, уобичајено и логично средство комуникације.

Постављајући Блоха у нестабилно и поремећено психичко стање, Хандке продире у његову свест и на сликовит начин расветљава процес формирања мисли и вербализације стварности:

„Поново сам у соби, утврди да се све обрнуло. Он седе на кревет: столица је до мало-пре стајала десно до њега, сад стоји лево. Можда је призор окренут на налицје? (...)

Видео је „ормар”, „затим” „један” „мали” „сто”, „затим” „корпу” „за” „отпатке”, „затим” „зидну” „завесу”; гледајући здесна налево, напротив видео јепоред ње, испод њега, поред ње; на њој свој; а кад се осврну виде; поред њега и.” (Хандке 1999: 23)

Графичко представљање предмета у дискурсу романа асоцира на чињеницу да се Блохове мисли јављају као сукцесивне слике. Он свет доживљава површински, као покретне слике пренесене у језику. Блох нема способност да продре у суштину односа међу појавама, не може да формира целовиту и смисаону слику стварности. Њему недостаје способност апстраховања конкретности које га окружују, стога не може да продре у смисао и значење света у коме живи. Стварност види фрагментарно, у његовој свести она је изломљена у низ неповезаних, конфузних и осамостаљених делова. Дисперзивна, распршена слика света која у Блоховој глави постоји у рудиментима, одражава се и на језик који је преноси. Блох не може да повеже речи у једну смисаону целину јер не поседује кохерентну и смисаону слику света. Језик за њега не представља систем, већ анархичну целину у којој, укидањем логичких и смисаоних односа остаје обиље неупотребљивих јединица – *речи*:

„Поштар удари шаком по великој торби која му је још висила преко рамена. ‘Поштар’ ‘удара’ ‘по’ ‘торби’ ‘и’ ‘скида’ ‘је’ ‘с’ ‘рамена’ - мислио је Блох, реч по реч. Као радио-репортер публици, тако је он себи описивао све што се збивало као да ће једино тако бити кадар да то себи и представи.” (Хандке 1999: 56)

Блох постаје оптерећен проналажењем мотивација и логичких корелација између језичких знакова и реферисане стварности чиме је онемогућена природна и спонтана употреба језика. Међутим, непремостиви раскорак између мисли и стварности негира могућност да се успостави природан однос између језика и света:

„Са затвореним очима обузе га чудна немоћ да себи било шта представи. Иако је уз помоћ свих могућих ознака покушавао да себи дочара предмете у соби, ништа није могао да замисли; чак не би себи могао да представи ни авион, којег је видео како управо слеће и чију шкрипу кочница препознао по сећању.” (Хандке 1999: 34)

Негација односа ознаке и означеног избрисала је и моћ верификације „истинитости” језичког исказа. Осећај „реалности” и „истинитости” језичког исказа јавља се као последица упоређивања са постојећим стањем ствари. Блох је свестан да не може продreti до примарне стварности света и потврдити смисао својих исказа. Свет за њега остаје болно недодирљив:

Немогућност да продре у свет и успостави везу између језичког знака и референисаног појма, Блоха наводи на могућност да смисаону слику света формира уз помоћ самог језика. Дихотомија између свести која перципира ентитете у свету и самих ентитета, у филозофији се углавном сагледава преко два проблема – питања шта се перципира (односно чему се може дати онтолошки статус и како се ентитети могу уредити међу собом) и епистемолошких проблема о начину на који се спознају ентитети у свету. Деконструкција (али и постмодернизам) нарочито усложњавају ове проблеме преко идеје да је наша спознаја света неодвојива од језика. (Милосављевић 2000: 469)

У потрази за смисленом и стабилном перцепцијом света, Блох најпре поистовећује предмете са њиховим називима, односно одговарајућим лексемама.

Рушењем границе између референта и реферисаног, односно између конкретног предмета и његовог назива, Блох предмете почиње да доживљава као натписе њихових имена:

„Појединости му се опет учинише налик на плочице са именима. ‘Светлосне рекламе’ мислио је.” (Хандке 1999: 62)

Поистоветивши реч и предмет, Блох потом, смисаону слику света покушава да врати уз помоћ комплекснијих језичких јединица - реченица. Анализом семантичких и логичких веза међу речима Блох покушава да продре у смисао и суштину односа појава у свету:

„Отворио је очи и неко време гледао у угао где се налази кухињска ниша; утиснуо је у памћење лонац за чај и увело цвеће које је висило из лавабоа. Тек што је затворио очи, а већ није могао да представи себи ни лонац, ни цвеће. *Исјомагао се тако што је, уместио речи, образовао реченице, мислећи да ће му прича састављена од таквих реченица олакшати да их замисли. Лонац за чај пишти. Цвеће је девојци поклатио неки пријатељ.*” (примедба М.С.) (Хандке 1999: 18)

Блох свет покушава да посматра уз помоћ смисаоних целина, односно прича. На овај начин Блох покушава да врати смисао појавама и њиховим међусобним односима. Тако „цвеће” више није изоловани предмет који је лишен било каквих веза са светом коме се налази, оно постаје смисаони појам, знак пажње и близине међу људима. Језик, дакле, у роману представља начин разумевања света, разликовања ствари и њихових међусобних односа. Прецизније речено, језик више није само начин на који се пресликава свет, већ постаје НАЧИН ФОРМИРАЊА СЛИКЕ СВЕТА.

Посматран кроз систем реченица, свет у Блоховој перцепцији и сам постаје *шексџи*. У једном тренутку Блох почиње да *чиши* (!) стварност.

„Поновни поглед слева надесно; док је тако гледао *имао је утисак да чиши* (примедба М.С.). Видео је ‘ормар’, ‘затим’, ‘један’, ‘мали’ ‘сто...’” (Хандке 1999: 23)

„Постепено се пробуди и примети да неко у суседној соби гласно дише, а да он сам у полусну у *ритму дисања образује реченице*; (примедба М.С.) испуштање ваздуха чуо је као једно растегнуто „А”, после чега се дуги шум дисања код њега претварао у реченице што су се сваки пут после повлаке која је одговарала паузи између удисања и издисања настављале на оно ‘А’” (Хандке 1999: 88)

У Блоховој свести речи, односно предмети, губе стабилно и константно значење. Значења предмета/речи у његовој перцепцији постају арбитрарна, почињу да „клизе”. У таквом пољуљаном и нестабилном доживљају света, стварност за Блоха постаје затворени текст до чијег коначног смисла је немогуће допрети. Јавља се несигурност и немоћ да се одреди константно и поуздано значење. Свет се више не показује као материјална и објективна реалност:

„И остале појединости *исшешено су зубиле значење* (примедба М.С.). Пена у празној пивској боци говорила му је исто онако мало као и кутија цигарета коју је неки момак поред њега управо отворио.” (Хандке 1999: 80)

У Блоховој перцепцији свет постаје херметични текст у коме игра значењима онемогућава јединствени и кохерентни смисао. Игра значењима и речима за Блоха најпре представља могућност преиспитивања значења у свету, пут спознаје истине, смисла, „праве” стварности. Играјући се речима, Блох покушава да допре до света у којем егзистира, покушава да продре у *суштин*у:

„Слушао је разговор поштанске службенице и поштара размишљајући: Шта се крије иза речи ‘све најбоље?’; ‘Срдачни поздрав’- шта је то требало да значи? Шта су скривале те пусте фразе?” (Хандке 1999: 76)

Потом, та иста игра речима Блохову потрагу за „коначном” истином онемогућава иронизирањем и пародирањем његових илузорних побуда да допре до јединственог смисла стварности:

„Сад је и њега усред бела дана спопала та морска болест – *игра речи*. (примедба М.С.) Поштанска службеница и поштар: поштар и поштанска службеница; ништа него виц. Јесте ли ви чули виц о поштанској службеници и поштару?” (Хандке 1999: 62)

На овај начин се целокупна Блохова одисеја за смислом и истином стварности истовремено иронизира и самопародира. У тој игри смисла и значења негира се могућност Блоховог проналаска коначне вредности – истине и „праве” стварности. Блох остаје заточен у шуми неразумљивих речи/предмета. Роман, заправо, негира могућност доласка до коначне Истине, одриче постојање јединствене, објективне и стабилне слике стварности.

У тој флуидној и опсеној перцепцији стварности пратимо игру у којој Хандке испитује стабилност и одрживост објективног и реалног. Кроз Блохов лик Хандке субјективизује категорију објективног, у роману све постаје превод на његов лични језик, односно систем мишљења. Језик за Блоха престаје да функционише као слика света, ЈЕЗИК ПОСТАЈЕ ОСЕЋАЊЕ СЛИКЕ СВЕТА. Језик се у роману не третира као објективна слика света, он постаје начин субјективног тумачења и интерпретације стварности.

У роману се намеће проблематика односа вербалне и невербалне комуникације, при чему гестови и мимички покрети добијају улогу јаснијих и непосреднијих означитеља. Невербално изражава значење које је изван језика са мањим преливањима означеног. Функционисање гестова и мимике као луциднијег преносиоца значења указује на проблем отуђености човека, на немогућство да се успостави директна, природна и „отворена” комуникација. На самом почетку романа, Блох, дошавши на посао, незаинтересовану гестикулацију радника од којих „нико није ни подигао поглед са ужине” доживљава као саопштење (!) да је добио отказ; када Блох покушава, и притом непочиње да размишља о односу ова два вида споразумевања:

„...није ли, можда, полицајац погрешно протумачио речи које му је он довикнуо, и сети се како му је, напротив, благајница у биоскопу покретом који се сам по себи разуме окренула плочу са улазницом.” (Хандке 1999: 7)

Величина и значај његовог отуђења приказује се кроз однос са женама у својој пуноћи. Он тежи посредној комуникацији. У немогућности је да успоста-

ви дубљи контакт. Делује површно, краткотрајно. Герта, благајница, је једина жена са којом на тренутке успева да превазиђе ту отуђеност Блох тежи посредној комуникацији, у немогућности је да успостави дубљи контакт. Делује површно и краткотрајно:

„Накнадно се зачуди што је благајница, на покрет којим је он, ништа не говорећи, ставио новац на покретну плочу, одговорила, као да се то само по себи разуме, другим покретом.” (Хандке 1999:7)

Гест, као непосредно средство споразумевања, чини да Блох има утисак превазилажења баријера. Гестовна и мимичка комуникација је готово једина међу њима пре сексуалног односа:

„Једно време ишли су једно крај другог, на извесном одстојању, не додирујући се. Он је поново додирну тек на степеништу. Она потрча, он је ишао спорије. Кад стиже горе, препознаде њен стан по широко отвореним вратима. Помогла му је да распозна у мраку; он јој приђе; препустише се једно другом без оклевања.” (Хандке 1999: 15)

Тренутак беспрекорне синхроније и савршеног ритма усклађених покрета представља за Блоха највиши степен спојености и природности са светом. Само кроз нему мимику Блох може да *чује* и *разуме* поруку коју му свет шаље. У том савршеном споју покрета руку Блох је успео да помири све противуречности које га распињу и на трен додирне далеки свет. Једино је у том споју Блох могао истовремено да буде у свету и са светом:

„Наравно, у неколико наврата разговор му је као и њој кратко време ишао сасвим *природно*: он је питао она је одоговарала; она је питала она је одговарао.”

Чим Герта покаже интересовање и жељу да му се приближи, она му постаје већи странац него ташна коју држи у руци. У мраку, без говора и спољашњег света, Блох може да јој дозволи да му помогне „да распозна у мраку”. Стварне невоље настају тек када сване и када разговор превлада невербално споразумевање.

Недодирљиви свет

У сложеном односу *мисао-језик-стварности* поремећена употреба језика јавља се као последица поремећеног односа мисли и стварности. Прецизније речено, неприродна употреба језика јавља се као последица поремећеног стања Јозефа Блоха и његовог отуђења од света. Узроци оваквог ишчашеног стања у роману су двојако мотивисани, социјално и психолошки.

У *Голмановом сџраку од пџенала* Хандке покреће типичну постмодернистичку тему – утицај медија на појединца. Приказује свет у коме влада опсесија медијима и техничким достигнућима, биоскопом, телефоном, џубоксом, филмовима. Раматрајући утицај медија на човека, Љубомир Маширевић у чланку „Медији и постмодерна стварност” закључује да је „у савременом друштву појединац изложен непрекидном протоку слика налазећи се тако у виртуелном свету медијских представа које мењају перцепцију простора и времена и дезинтегришу разлике између стварности и медијског садржаја.” (Маширевић 2019: 6) Артифи-

цијелни свет се намеће као агресивна реалност са много неприродних и нападних визуелних и аудитивних сензација. У таквом свету телевизија, новине, часописи, рекламе, информативни садржаји постају реалност за себе, а примарна стварност одлази у други план. Човек престаје да разликује примарну од секундарне стварности, реалност од фикције, истину од неистине... По Маширевићу (Маширевић 2009: 6), међутим, то нису једине последице. Људи губе и међусобни контакт, јер су упућени на посредну, медијску комуникацију. Језик у таквој ситуацији, на довољан начин не мења и не прилагођава своју функцију. Прво, није више примарно средство комуникације, друго, нема посла више са једном стварношћу, већ са више њих у различитим степенима истинитости.

У таквом свету живи и Јозеф Блох. У складу с тим, у роману доминира опсервација, сликање чињеница, пренатрпаност сликом, засићеност, предимензионираност, варљивост и прекомерна напетост чула. Блох непрестано чита илустроване ревије, иде у биоскоп, гледа телевизију. Поред тога, има мало непосредног контакта са људима, увек разговара са њима телефоном. Људи му постају страни и не сналази се са њима. Иако Блох не успева да успостави директну комуникацију са светом, њему фали близина људи, недостаје му контакт и природни разговор: „Гласови људи пријали су Блоху; слушајући осећао је олакшање.” (Хандке 1999: 56)

Медијски испосредована стварност, фрагментарна и презасићена обиљем неповезаних појединости, делује нападано, агресивно и извештачено; неповезани детаљи стварности делују неприродно, насилно, узнемирујуће: „Изгледало је да наметљиве појединости прљају и нагрђују људе и околину у којој се налазе.” (Хандке 1999: 56) Разматрајући овај проблем, Маширевић у поменутом чланку закључује да „фрагментарно опажање стварности регрупише је у ново, сопствено јаство, као одвојени лажни свет, предмет пуке контеплације.” (Маширевић 2009: 6) Свет постаје неприродна стварност, слика слике, спектакл, варка... Доминира презасићеност сликом, агесија сензација, предимензионираност, пренапетост чула, околина *напада* и *намеће се*:

„Блоха ухвати нервоза. С једне стране, та наметљивост околине док су му очи отворене, с друге – ова још гора наметљивост речи за ствари из околине док су му очи затворене!” (Хандке 1999: 67)

Међутим, „када се стварни свет преобрази у пуке слике, пуке слике постају стварна бића која ефикасно подстичу хипнотичко понашање”. (Маширевић 2009: 23) Прекомерна употреба медија Јозефа Блоха чини немоћним да разликује имажинарно од реалног чиме се измешта из равни примарне стварности. Медији Блоха доводе до менталног неуравнотежења, до потпуне схизофреније која постаје индикатор умножавања стварности. Блоху се мешају сцене из филмова, часописа и сећања са реалним и постојећим стањем ствари:

Јозеф Блох понекад не зна да ли живи у филму или у реалном животу. Ситуације из реалног живота Блох доживљава као шалу и комедију. Намеру познаника да иде као судија на неку провинцијску утакмицу Блох не може да доживи стварно и озбиљно, читав сусрет га асоцира на вербалну и ситуациону комику из филмова. С друге стране, Блох филм доживљава на исти начин као и реални свет. У филмовима непрестано тражи аналогije са стварним светом, филмско платно перципира фрагментарно, као низ нападних и неповезаних детаља. У једном тренутку свет не делује ништа реалније од филмске траке:

„Усред филма зачу како звони неко звоно; дуго није могао да одреди звони ли то у филму, или напољу, на торњу цркве.” (Хандке 1999: 44)

Ментално пројектована стварност, као крајња фаза, затвара парадоксалну петљу из које нема излаза. Она је стање бескрајне халуцинације и лудила, у којем време и простор, као константе објективне стварности губе значај. Ово Блохово лутање кроз различите нивое стварности, без могућности јасног одређења којој димензији припада, у роману подржава постмодернистичку игру са концептима стварности и фикције. Исто тако, угрожавањем јасне границе између стварности и фикције, Хандке разара реалистички концепт о стабилном и целовитом лику и ствара предиспозиције за појаву постмодернистички дефинисаног лика. Јозеф Блох у роману је представљен као угрожени и разбијени субјекат који свој коначни облик не добија ни на крају романа, већ парадоксално остаје у делићима, распршен међу другима, градећи једно друго јаство – колективни субјекат, који произилази као нужна последица униформисаног, омамљеног и отуђеног друштва и света.

У таквој артифицијелној, извештаченој перцепцији стварности јавља се немогућност успостављања каузалних односа између појава. Блохови ставови и слике о свету немају по природи узрочно-последичну мотивисаност. Јозеф Блох иреверзибилно опажа везе и узроке, односно види их тамо где их заправо и нема. У потпуно безначајним стварима, као што су положај тегли цема на полици или облик кекса, Блох види скривене везе и узроке, постаје параноично опседнут за верама. Свет добија логику индивидуалне перцепције, поредак ствари има онај смисао који му субјекат придаје.

Заточен у кули сопствене менталне пројекције стварности, једног јутра, након пијане ноћи, Блох доживљава отрежњење:

„Лежао је ту тако претерано јасно и тако парајући вид да није могао умаћи ни у једну слику са којом би се могао поредити. Био је – такав какав је лежао ту – нешто отужно, опсцено, неумесно, нешто од почетка до краја одвратно; затрпати! помисли Блох, забранити, уклонити. Мислио је да он то сам себе непријатно опипава, али онда схвати да је све то отуд што је толико жестоко свестан себе да ту свест целом тежином тела осећа као додир; као да је свест, као да су мисли насрнуле на њега, па га сад вређају, ударају. Лежао је ту без одбране, неспособан да се брани; нутрина гадно посувраћена напоље; не туђа, само одвратно другачија.” (Хандке 1999: 50)

Блохово неприхватање себе представља суштину његових психолошких проблема и мотивација. Оно што дубоко подрива и дестабилизује Блохову личност, а у роману се тек маргинално провлачи, јесте – фудбал. Блоха упознајемо у тренутку када је у потпуности остао без материјалне сигурности, када је остао и без посла монтера који за некадашњег славног фудбалера мора бити болна и понижавајућа ситуација. Затичемо га деперсонализованог, изобличеног, обезвређеног и отуђеног како попут живог мртваца лебди улицама. О Блоховој патњи због пропале каријере више сазнајемо из узредних реченица:

„После неког времена, премда је још седео у трпезарији и у себи набрајао шта се збива на улици, Блох ухвати себе како по свести премеће реченицу која је гласила: ‘Предуго је он био незапослен.’” (Хандке 1999: 89)

Да Блох *пашти*, мада никада то осећање није исказано кроз дискурс романа, показује његово обилажење стадиона. Такође, његове приче, када се осећа добро у разговору, везане су за „фудбалске дане”. Исто тако, о правим разлозима Блоховог краха ми више наслућујемо. У роману се тек узредно наговештава да је Блох због блицева који су блештали иза њега учинио кобну погрешку – није одбранио го! Да ли је ово заиста окончало Блохову каријеру? Остаје недоречено. Такође, и питање злочина у роману остаје недоречено. *Да ли је пашни моштив Блоховој злочина то што је благајница непосредно пре убиства пашала иде ли тога дана на посао?!* Да ли је питање о послу испровоцирало Блохову прећутну бол због пропале каријере и срозавања на ништавну, понижавајућу позицију? На овакав закључак снажно асоцира следећи одломак:

„Онда у новинама пред собом угледа фотографију улазних врата једног стана, која су, пошто је унутра био леш, морали развалити. Почело је, дакле, тим вратима од стана, мислио је, док полако није дошао до реченице: ‘Предуго је био незапослен.’” (Хандке 1999: 87)

Финална сцена није важна само за тумачење Блоховог лика, она, такође, оправдава и осветљава насловну формулу романа као и његов, условно речено, идејни комплекс. На локалном фудбалском терену Блох непознатом трговцу објашњава сву тежину, неизвесност и страх при одбрани једанаестерца. Стојећи један према другом, голман и нападач свом снагом настоје предвидети сваки наредни покрет. Ова психолошка игра чије конце повлачи непредвидива срећа, у Блоховој причи добија одлике драмске напетости и крајње неизвесности. Тренутак голманове одбране пенала поставља бројна питања остављајући крај романа отвореним: *Хоће ли Блох бити ухапшен или ослобођен, хоће ли успети да побегне од извештаченог и ошћуђеног свешта који га окружује?!* Може ли се голманова одбрана пенала на самом крају романа схватити као наговештај Блоховог спасења?!

Литература

Белси 2010: К. Белси, *Постструктурализам: сасвим крајњак увод*, (превео Зоран Млутиновић), Београд: Службени гласник.

Бужињска, Марковски 2009: А. Бужињска, П. Марковски, *Књижевне теорије XX века* (превод Ивана Ђокић), Београд: СКЗ.

Жмегеч 1982: В. Жмегеч, *Историја фикције: њемачки приповједачи од Томаса Мана до Гинтера Граса*, Загреб: Знање.

Ками 1972: А. Ками, *Побуњени човјек*, Загреб: Зора.

Луси 1999: Н. Луси, *Постмодернистичка теорија књижевности*, Нови Сад: Светови.

Рикер 2004: П. Рикер, *Сопство као други*, (превео Спасоје Ђузулан), Београд: Никшић/ Јесен: Службени лист.

Маширевић: Љ. Маширевић, *Медији и постмодерна стварност*. <<http://www.doiserbia.nb.rs/img/doi/0038-0318/2010/0038-03181002127M.pdf>>. 06. 04. 2014.

Милосављевић 2000: П. Милосављевић, *Методологија проучавања књижевности*, Београд: Треник.

Хачион 1996: Л. Хачион, *Поетика постмодернизма. Историја, теорија, фикција*, Нови Сад: Светови.

Хандке 1999: П. Хандке, *Голманов страх од пенала* (превео и поговор Дринка Гојковић), Београд: Рад.

Белси 2010: К. Белси, *Постструктурализам: сасвим крашак увод*, (превео Зоран Милутиновић), Београд: Службени гласник.

ARTIFICIAL REALITY IN THE NOVEL *THE GOALKEEPER'S FEAR OF THE PENALTY* BY PETER HANDKE

Summary

The subject of this paper is the consideration of the problem of plot in the novel *The Goalkeeper's Fear of the Penalty* by Peter Handke. The aim of this paper is to prove the thesis that the criminal action the murder, the fictitious plot, and disrupted relation language thought reality is actually the implicit plot. The motivation for such a reversible structuring of the criminal plot is deeply rooted into the postmodern poetic matrix it comes from the relationship of parody towards the criminal genre of the one hand, and intertextual relation towards Camus's *The Stranger* on the other hand. The central question of this research is the problem of language.

Key words: postmodernism, quasi criminal plot, *language-thought-reality*, alienation, disintegration

Milena M. Stanković



Мирјана Д. Бојанић Ђирковић¹

Ниш

ДРЕВНА ПРИЧА КАО ТЕМА И КОМПОЗИЦИОНИ МОДЕЛ ОМЕР-ПАШЕ ЛАТАСА ИВЕ АНДРИЋА

Рад се састоји из три целине. *Древну причу* најпре сагледавамо у контексту Андрићевог приповедачког рада, те уочавамо да је она у романима овог писца присутна као тема и композиционо устројство. Уочивши да је у тумачењу Андрићевих романа у контексту поетике древне приче *Омер-паша Латас* остао у сенци осталих, настојимо да га овим радом прикључимо корпусу Андрићевог стваралаштва по овом моделу. У другом делу рада сагледава се древна прича као композиционо устројство *Омер-паше Латаса*, са акцентом на проблемима недовршености романа, склапања приче и на равни приповедања. Трећи део рада, као теме „од искони” које варира роман *Омер-паша Латас*, издваја приче о изузетном појединцу, левантинском јунаку, али и мотив „приче пуштене у народ”. У закључку се појашњава функција древне приче у *Омер-паше Латасу* на тематско-мотивској и на равни композиције.

Кључне речи: Омер-паша Латас, древна прича, отворено дело, левантински јунак

Приповедам, дакле, постојим.

М. Солар, *Роман и миш*

Древна прича као лажмотив Андрићевог стваралаштва

Андрићева фасцинација *древном причом* и „чистим”, изворним приповедањем евидентна је у његовим есејима, приповеткама и романима. У низу есеја међу којима се идвајају *Ликови* (1937), *Нешто о стилу и језику* (1949), *О причи и причању* (1961), *Белешке за писца* (1962) и *Белешке о речима* (1965) Андрић се упушта у анализу тема, композиције и функције древних прича.

У есеју *Нешто о стилу и језику* Андрић експлицитно прихвата ставове Вука Караџића и истиче да узор за модел своје приче писац треба да нађе у народној књижевности и животу свога народа, а потом и у „оријенталним визијама и скаскама” (Андрић 1997: 44) и Шехерезадином приповедању „живота ради живота”, што су, заправо, модели древне приче са којима се овај писац сусрео живећи у културно хетерогеној средини и током књижевног образовања. Синтезу Андрићевог теоријског разматрања приче и причања чини беседа приликом примања Нобелове награде 1961. године. Стављајући тежиште свог излагања на разматрање о причи и причању, Андрић полази од древних патријархалних причања о животу и човековој судбини, потеклих у колибама, поред ватре. Модерни приповедачи, међу које Андрић убраја и себе, оденули су причу о животу и човековој судбини у ново рухо, али се испод тих разних варијаната може уочити њен древни модел „причања крај огњишта” упућених слушаоцима са циљем да помогну човеку „да се нађе и снађе” (Андрић 1997: 60). Андрић је у овој беседи истакао да је циљ причања, „од искони”, преко времена Шехерезаде и цара Шех-

¹ mirjanab027@gmail.com

ријара, до данашњег дана, да „завара крвника, да одложи неминовност трагичног удеса који нам прети и продужи илузију живота и трајања” (Андрић 1997: 60).

Негујући исконску везу са митским и магијским, древна прича носи у себи схватање „приповедања као дочаравана” (Тартаља 2007: 25), а како глагол дочаравати увек иде с дативом, модел древне приче укључује у себе и *чишћаоца-слушаоца*² код кога ће дочарано наћи одјек. Обраћајући се писцима, Андрић (1997: 55) им упућује прекор: „Не заборавите ни за тренутак да ваше дело треба читаоца да подигне и задовољи, а да сте ви писац, и да тек у читачевом задовољству имате право да тражите своје, или још боље и тачније: да о вашем задовољству овде уопште није реч.”

Модел древне приче у Андрићевом приповедачком раду

Већина истраживача Андрићевог дела (Тартаља 1979, Џацић 1983, Вучковић 2011) уочила је да је древна прича у његовим приповеткама и романима присутна најпре као тема. Попут митске древне приче, Андрићева дела објављују истину о животу као обрасцу вечитог понављања и „корачања по угаженом трагу” (Тартаља 1979: 81), до којег је дошла колективна свест. У овом контексту најчешће су разматрани *Прича о везировом слону* и романи *Травничка хроника*, *Проклетиа авлија* и *На Дрини ћуприја*.

Поред инспирације на тематском плану, древна прича је, како примећује више проучавалаца Андрићевог стваралаштва (Секулић 1972, Брајовић 2011, Ивановић 2013), често била композициони и наративни модел који је Андрић користио приликом творења своје романескне приче. Проучаваоци Андрићевог дела међу композиционим моделима његових дела издвајају „говорену источњачку причу” (Секулић 1972: 127), „прамитски модел приче која је суштина свих прича” (Ивановић 2013: 33), односно „причање у којем писац настоји да, подражавајући народног причаоца, неку далеку повест преведе у наше време као да се збива у тренутку када се излаже” (Вучковић 2011: 226). Као основу композиционог и наративног модела Андрићеве прозе Радомир В. Ивановић (2013: 33) наводи *левантинску причу* коју прича више приповедача, док Иво Тартаља (1979: 93), узимајући у обзир културолошко преплитање присутно на поднебљу где је Андрић одрастао и развијао се као писац, истиче да је Андрићев композициони и наративни модел обележен преплитањем западне и источне фолклорне традиције.

На плану Андрићеве наративне технике, оно што је преузето из модела древне приче јесте приповедач који има потребу да усмено казује оно што је видео или чуо и оно што је у вези са тим доживео, а оваква наративна комуникација подразумева физичко и ментално присуство слушаоца као предуслов делотворности. Међутим, на наративном плану Андрићевих дела се уочава удаљавање од имплицитног слушаоца древне приче и упућивање на читаву читалачку скалу у којој предњаче читалац-критичар и читалац-сарадник. У есеју *Нештито о стилу и језику*, Андрић (1997: 36) је своје разматрање улоге читаоца у оквиру модела древне приче проширио на *информисаног чишћаоца*³ као идеала којем тежи сваки аутор: „То је оштроуман, проницљив човек, искуснији можда од нас

2 Тип читаоца-слушаоца у теорији књижевности први издваја Харалд Вајнрих (1978: 84) и дефинише га као једног од слушаоца који окружују древног певача, али и као „пријатеља и симпатизера коме аутор чита тек написане странице”.

3 Термин *информисани читалац* у теорију књижевности уводи Стенли Фиш у тексту „Књижевност у читаоцу: афективна стилистика” из 1970. године и под њим подразумева читаоца који по-

и богатији знањима, са бољим укусом, строжом мером од наше”, рећи ће Андрић (1997: 37). Свог читаоца Андрић ставља и у активан однос према историји као сведочанству о једном времену и даје му могућност да се упусти у одгонетање метафоре људског постојања. Тако читалац у Андрићевим делима постепено задобија статус сарадника, чија ће улога најпре бити конституисање значења дела, док ће се романом *Омер-паша Лаџас*, који је остао недовршен у Андрићевој рукописној заоставштини, како уочава Т. Брајовић (2011: 330), улога читаоца проширити овлашћењем за склапање романескне приче.

Древна прича као композициони и наративни модел *Омер-паше Лаџаса*

Приређивачи *Омер-паше Лаџаса* у оквиру Андрићевих сабраних дела у заједничком издању Просвете, БИГЗ-а и СКЗ-а – П. Џацић, Р. Вучковић и М. Првић истичу да су се трудили да склопе роман „онако како би то Андрић урадио” (Џацић, Вучковић 1992: 286). Без улажења у полемику (коју води Т. Брајовић) да ли би Андрић тако склопио своју романескну причу, направићемо осврт на композицију романа за коју су се определили наведени приређивачи.

Приликом склапања приче *Омер-паше Лаџаса*, приређивачи су се водили композицијом *Травничке хронике* и *Проклетје авлије* – оквирном причом која у себи садржи низ епизода. Приређивачи су поштовали и композицију древне приче, те су настојали да епизоде организују према главном лику – Омер-паша и средишњем мотиву – његовој двогодишњој владавини у Сарајеву. Оквирну причу чине два поглавља симболичног назива – „Долазак” и „Одлазак”. У њима је пажња усмерена на личност Омер-паше Латаса, те овакво композиционо устројство, следећи теоријску мисао Снежане М. Милић (2001: 194), можемо назвати портретом-оквиром, а *Омер-пашу Лаџаса* одредити као роман личности (Вучковић 2011: 467). Међутим, приређивачи су поштовали и принцип хронотопичности, те се у оквирној причи радња везује за Сарајево као тле на којем ће се одвијати драма људских судбина. Овакав композициони поступак преузет је из романа *Травничка хроника*. Када је реч о историјском слоју фабуле, приређивачи су се трудили да поштују хронолошки принцип и нађу подударност Андрићеве литерарне транспозиције са историјским подацима, док епизоде са неисторијским личностима и детаљима прате логику психолошког развоја пашиног лика.

Иако су настојали да романескну причу о Омер-пашу Латасу склопе као „стваралачку грађевину у којој нема нигде пукотине и све логички и поетски законито извире једно из другог” (Џацић, Вучковић 1992: 288), а да при томе не интервенишу у тексту, приређивачи су, као кључни проблем који се супротставља њиховом настојању, имали незавршену „Историју Саида-хануме” и недостатак фрагмента који говори о животу Омер-паше у Букурешту. Према сведочанству Вере Стојнић, Андрић је намеравао да допише ове одељке.

Читајући прве странице романа, стичемо утисак да је пред нама казивач каквог познаје модел древне приче, те почињемо да „слушамо” његову причу. Како он у потпуности влада информацијама у вези са темом и заплетом приче коју приповеда, можемо га означити и као свезнајућег приповедача који приповеда у трећем лицу, са дистанцом према причи. Дескриптивни сегменти су у дру-

седује језичку и литерарну компетенцију и који је припадник одређене интерпретативне заједнице у којој владају иста уверења при приступу књижевним текстовима.

гом плану у односу на наративне, али њихова функција није занемарљива – они су ту да појачају доживљај атмосфере која прати Омер-пашин долазак у Сарајево, а која као да наслуђује митско, апокалиптично стање: пашин долазак у сред априлске идиле биће приказан као надвијање мутног облака и тресак грома над Сарајевом, што је заправо метафора за одзвањање пашиних претњи сарајевској раји упућених током зборовна на трговима и праћен је шапатам народа.

Уз дочаравање атмосфере која прати пашин долазак у Сарајево, свезнајући приповедач доноси и низ историјских података везаних за пашину мисију гушења буне у Сарајеву, те се приближава типу усменог мемоаристе (Тартаља 1979: 113) каквог налазимо у *Проклећој авлији* у ликовима младића из оквирне приче и фра-Петра. Док је у поглављу „Долазак” свезнајући приповедач само посматрач догађаја, у последњем поглављу романа одаје да је и сам припадник колектива чије нам мисли и осећања преноси: „А *наша* (подвлачи аутор) је неразумљива али велика и опојна срећа у томе што им *можемо* погледати у леђа и плунути им на трагове. Одлазе, а то је једино добро које су могли да *нам* учине, а које *нам* сада чине, јер морају” (Андрић 1992: 271). Потом, у екстатичном заносу, попут певача епских песама, приповедач наставља своју древну причу о везирима и везировању, док одлазак војске коментарише бајалицама и клетвама босанског народа да „таква, каква је, довека лута по свету, а да никад не нађе пут за повратак у Босну” (Андрић 1992: 272).

Тематска равна: „прича пуштена у народ”

Омер-паша Лаџас варира низ тема „од искони”, које у себи садрже непобитну истину о животу и човековој егзистенцији. Тематско-мотивском равни *Омер-паше Лаџаса* доминирају човек, живот, смисао егзистенције, лепота и прича која тражи одговоре на сва питања која бивају покренута овим темама. И сама прича је важна тема овог Андрићевог романа. Разматрајући њену функцију, Андрић ће у *Омер-пашини Лаџасу* причу као доказу постојања придружити причу „пуштену у народ”, стављајући акценат на њену манипулативност и улогу у креирању колективне свести.

Почетак романа *Омер-паша Лаџас* уводи нас у тему приче као наративне активности колектива и њену моћ. Већ у првој реченици романа: „После свих наговештаја и говоркања, дошао је заиста дан да у Сарајево уђе сераскер Омер-паша са својом војском” (Андрић 1992: 10) сазнајемо да у народу живи прича о овом турском паши и да је она стигла у Сарајево давно пре њега. Како је седиште везира било у Травнику, прича о Омер-паши путовала је „од уста до уста”, хранећи се стварношћу, богатећи се маштом и попримајући обележје древне, бајковите приче о јунаку и његовој моћи, пуне појединоствима које су давно смишљене, казиване и нагађане.

Колектив је уобличио причу о везирима који су боравили у Сарајеву или пролазили кроз њега. У средишту народне приче нашли су се нарав и моћ везира, строгост и сила њихових војника, корупција, злоупотребе и претње. Међутим, прича о Омер-паши Латасу је у великој мери искорак из стереотипа о везирима, најпре због саме пашине личности. У народу је кружила прича о томе да је Омер-паша некадашњи лички хришћанин који се потурчио, постао каријерист, те вештином и личним заслугама стигао до највишег војног положаја у турској царевини. Како народ још увек није сагледао његов лик, замишљали су га као великог јунака који као да не јаше на коњу, него плови по облаку, и на чијем лицу

је израз строгог достојанства. Овакве приче, иако су будиле у народу узбуђење, немир и „хладну језу”, уносиле су разоноду у једноличан живот сарајевске раје и разбијали га „попут бубњева и писка фагота” (Андрић 1992: 12).

Прича о Омер-паши је „пуштена у народ” од стране турске империје и промовисана међу хришћанским босанским живљем, док је истину о овом везиру, до тренутка његовог доласка у Сарајево, знао само свезнајући приповедач. Деструкција ове приче се врши низом недела пашиног табора која укључују бастијање, отимање новца и силовања. Након пашиног одласка, прича о њему и даље наставља да живи, али сада демаскирана, без вела легендарног јунака. Њена даља судбина зависиће од онога што превагне у борби која се унутар ње води – истине или пашине жеље да митом маскира властиту природу.

Од Миће Латаса до Омер-паше: прича о изузетном појединцу

„Сви људи живе по урођеним нагонима. [...] Ретко и изузетно силази појединац са те природне стазе” – једна је од животних истина коју тематизује Андрић (1992: 125) у роману *Омер-паша Латас*. Прича о изузетном појединцу обузетом опсесивном идејом, књижевности је позната још од *Епа о Гилгамешу*. Гилгамешова жеља за бесмртношћу је у контексту Андрићевог стваралаштва доживљавала разне варијације, али је сиче његове романескне приче стереотипан: у појединцу, већ са првим корацима свесног живота, почиње да се рађа жеља која временом прелази и опсесију, те он почиње да види себе онаквим какав жели да постане; својој идеји се потчињава и према њој подешава, док се напослетку у потпуности не саобрази са њом. Међу Андрићевим романескним ликовима изузетних појединаца издвајају се Ђамил из *Проклетје авлије* и Омер-паша Латас.

Мића Латас из Јање Горе је још као деветогодишњи дечак, гледајући на платну неба борбу облака, почео да сања о животу пуном подвига и слава, једином достојном живљења. По запажању Р. Вучковића (2011: 472), ово је прича о интимној драми главног јунака који жели да победи властиту судбину. Током низа година проведених у Цариграду, Мића је израстао у Омер-пашу Латаса, чије ће име постати симбол страха. Поставши изузетни појединац у Турској и човек султановог поверења, Омер-паша се, како то обично бива у древним причама о успону и паду човека чија су животна начела сплетка и користољубље, предаје чулности и почиње да се препушта свим видовима уживања која нуди господски живот, а „у том свету крви, силе, ризика и раскоша, пића, лова, блуда, игре, сујете и грамживости, он се кретао слободно и смело као да је рођен и одрастао у њему” (Андрић 1992: 143). Међутим, иако је био „паметан и вешт, и лукав као змија” (Андрић 1992: 78), Омер-паша се постепено губио у својој новој улози. Пашин босански говор са личким изговором и неправилно изговореним турским речима одавао је његово порекло и откривао непотпуну уклопљеност у улогу турског сераскера. „Победити рођену судбину, то би значило превладати нужност и неизбежност што је намењена искључиво и само ономе који је побеђује, уздићи се изнад богова или слепих сила које управљају животом и сам кројити и уређивати оно што је остало након тога”, истиче Т. Брајовић (2011: 195). Праву истину о исходу борбе коју паша води наспрам извесности живота потурчењака откривају речи Мустајбега, потурченог пашиног брата: „Омер, заправо, ништа није престао да буде и ништа није постао” (Андрић 1992: 237).

Левантински јунак, луда и мотив ђавоље лепоте

„Страшна и чудновата прича о човеку који хтео да ухвати недостижну лепоту”, како истиче Андрић (1992: 223), драга је свакој души у Босни. Од давнина се смењују и преплићу приче и песме о лепоти која носи у себи нешто од митског и ђавољег и која уме да, попут проклетства, поседне и највеће јунаке, те да од истих начини оне који ће оставити по страни реалност и предати се безумној јурњави за лепотом. Од Алије Ђерзелеза и истоимене приповетке (1920), неизоставни део Андрићеве галерије ликова постаће они који свим средствима и по сваку цену желе да ухвате „ту проклету и непојмљиву женску лепоту, да је причврсте за једно место и задрже за себе” (Андрић 1992: 223) и који, вођени том жељом, упадају у јарак очаја и лудила. Поред левантинског јунака, у Андрићевом опусу постоји још један тип ликова које лепота разоружава, који су необичне памети, сумњивог и помереног психичког здравља – „луде или преосетљиве естете” (Делић 2011: 142), а њима, поред Ђоркана као најпознатијег, припадају Осман, Костаке Ненишану и сликар Вјекослав Карас из романа *Омер-паша Лајтас*

Осман, некада здрав, леп и издржљив младић, након сусрета са девојком „која је, откривена, прала руке и хладила зажарене образе” (Андрић 1992: 17) на чесми између густих воћњака, почиње да хода стазом коју је давно утабао Ђоркан, а која води занесености, губитку везе са реалношћу и лудилу. Дејство лепоте приповедач дочарава кроз немир који Осману не да да се скраси и са којим се бори дављенички. Иако лепота непрестано измиче из очију и срца, Осман се не предаје, већ „по десет пута дневно протрчи свим улицама, загледајући свако ћоше, а затим се, не говорећи ником ништа, враћа кући и пада лицем на земљу, и плаче” (Андрић 1992: 22). Овај лепотом очаран и поседнут младић за свет ће постати једна од многих варошких луда, и нико се никада неће запитати шта је узрок тога, нити ће ико разумети колика је снага, али и разорно дејство лепоте.

Колика је снага лепоте, приповедач *Омер-паше Лајтаса* нам дочарава и преко лика Костаке Ненишануа, хладног и одлучног четрдесетогодишњака, Омерпашиног слуге. Костаке је дошао у Омерпашин дом жељан великих промена које су се првенствено односиле на господски начин живота. Међутим, он се од самог доласка у пашин конак почео издвајати од других својим изгледом у којем је била видљива несразмера између горње и доње половине тела, али и начином одевања по западњачком кроју. Поред физичке несавршености, Костаке је у вароши у којој је одрастао био обележен и причама које су кружиле о њему и у којима је био називан женомрсцем. Међутим, свој духовни свет је градио на тврђави гордости, не дозвољавајући да га разна говоркања поколебају у самољубљу. Када се под његову кожу буде увукла мисао о плавој, ћутљивој девојци, праћена најре пријатним и голицавим дрхтајем, а потом правом ватром, његова гордост ће за тренутак бити побеђена. У борби коју Костаке води са поносом, чаршијским оговарањима и лепотом која само открије свој „осмејак” и која остаје на домак руке, али никада ухватљива, изабраће понос. Лепота је урушила његов духовни свет, те он одлучује да уништи извор своје нестабилности. Он убија девојку, па себе. Ироничним тоном приповедач казује како, након што је испалио метак себи међу ребра, Костаке остаје да лежи на земљи „на самој ивици оног круга што су стварале женине димије, али не дотичући их нигде и ничим” (Андрић 1992: 203). У борби са лепотом Костаке је успео само да уништи њен физички облик.

Вјекослав Карас припада типу осетљивих естета које у животу воде две страсти: уметност и жена, а лепота је оно што их повезује. Доживљај лепоте у

очима Вјекослава Караса приповедач пореди са „епилептичним нападом којем се унапред зна ток и завршетак” (Андрић 1992: 150). Слика Карас стварност доживљава као илузију. Док илузија траје, он се осећа способним да створи велика дела. Међутим, када стварности приђе објективно, илузије се распрше и следи отрежњење које доводи до границе самоубиства. У игри са „тајном, неухватљивом, раскошном лепотом жене” (Андрић 1992: 153) Карас не напушта позицију сликара, те жени прилази као непостојаном блеску који треба ухватити и ставити на платно да не би престао да постоји. Ову жељу у Карасу буди Саида-ханума, најпре зато што је жена изузетне лепоте, а потом што је и сама поклоник уметности – музике. Оно што повезује ова два лика је чежња. Сликач чезне за вечном лепотом, а Саида-ханума, попут лепотица за којима сви жуде, а које нико не воли, чезне за вечном љубави. Док су остали мушкарци Саиди прилазили вођени зверским нагоном, Карас је у њој видео оваплоћење оне исконске, чисте лепоте за којом жуди свако ко живот сагледава као мисију трагања за блеском лепоте. Једино што остаје осетљивим естетима попут Караса и Саиде јесте жеља да никада не дође до отрежњења.

Насупрот овом корпусу занесењака, Андрић је у *Омер-пашини Латасу* приказао антијунака, антиестету и трезвењака који лепоти прилази крајње плотски. Главног лика овог романа кроз живот води максима „лепота је пролазна”, услед чега лепоти прилази као нечему тренутном и секундарном. Омер-паша Латас је, у контексту теме лепоте, једини Андрићев лик којег лепота не може поседнути и једини пред којим њена моћ нестаје, те га можемо назвати левантинским антијунаком. Из духовног света овог суровог реалисте лепота је изгнана као и све остало што може урушити слику идеалног турског сераскера – сећања на детињство, немаштину и часни крст.

Било да је у питању прича о левантинском јунаку, луди или осетљивом естети, њен сиже у Андрићевом прозном стваралаштву почива на пословичној истини да лепота и срећа не иду заједно. Паралелно са овим, Андрић поштује и митски образац по којем је свака прича о лепоти само варирање оне древне истине о њој као о вечитој жудњи и вечитом проклетству. Трагање за лепотом је у очима Андрићевих ликова изједначено са смислом живота, чија је позитивна страна занесеност и опијеност. Андрићевим ликовима, унапред осуђеним на неуспех, остаје само нада да ће занос потрајати што дуже.

Закључак

Уочивши да је древна прича често композиционо устројство Андрићеве прозе, приређивачи су настојали да и романескну причу о Омер-пашини Латасу прилагоде овом моделу. Вођени тим циљем, изабрали су поглавља „Долазак” и „Одлазак” као митски оквир у коме се понавља древна прича о везировању и недаћама које оно са собом носи. У том контексту су и лик Омер-паше Латаса сагледали као типизираниог негативног јунака, предводника „ђаволске легије”, виновника готово апокалиптичног стања које дочарава романескна прича. Ова прича „од искони” је у *Омер-пашини Латасу* одевена у ново рухо, те је простором и временом везана за Сарајево 19. века. Поштујући фолклорни модел, након увођења читаоца у средиште збивања – пашин долазак у Сарајево, остала поглавља су, попут епизода у епским песмама, организовали хронолошки и тиме упутили читаоце у мотиве и последице пашиног доласка. На композиционој рав-

ни, предавање приче низу приповедача има за циљ да текст романа прикаже као ткање више ткалаца које повезује жеља за трајањем.

Микро план романа – поглавља која често називају фрагментима или приповеткама у малом – открива дубљу везу са моделом древне приче. Свако поглавље је, као у схеми источњачке приче, или попут *Хиљаду и једне ноћи*, „прича у малом” чији су носиоци различити ликови, чије су теме различите, али која је, опет, у вези са главним ликом – Омер-пашом и централним наративним током – пашиним деловањем у Сарајеву. Микро план романа открива и присуство низ тема „од искони”, међу којима смо издвојили причу о изузетном појединцу, лепоти и левантинском јунаку. На тематско-мотивској равни, функција древне приче у *Омер-пашини Лаџасу* јесте да прикаже живот као ток без краја, испуњен низом судбина кројених по древним калупима, а које носе поруке и поуке човеку да се у сваком времену „снађе и нађе”.

Како смо показали, и сама прича је једна од тема *Омер-пашини Лаџасу*. У овај, као и у остале Андрићеве романе, упловљава древна прича преношена са колена на колена и наставља даље путовање током којег се богати разним појединостама које су плод маште и усменог казивања у којем се увек нешто пермутује, дода или одузме. Специфичност начина преношења приче у народу у *Омер-пашини Лаџасу* је у томе што се она, услед страха од гласног изговарања, преноси шапатам и што наводи слушаоца да се читавим бићем усредсреди само на њу јер постоји опасност да шапат постане све тиши. Шапат испрва сугерише страх сарајевске раје од казни које могу уследити због разних говоркања. Међутим, у последњем поглављу романа, прича која се се преносила шапатам слива се у јединствену слику пашиног одласка, пред којом ће народ занемети. *Омер-пашини Лаџасу*, у односу на остале Андрићеве романе, једини допушта да прича утихне. Нестанак приче о Омер-пашини након његовог одласка појашњава сујеврје народа: неке приче је боље не понављати, да их не бисмо призвали. Зато је пашин одлазак, уместо причом, праћен клетвама и бајалицама да се више никада не врати у Босну.

Онакав какав је доспео у руке читалаца, *Омер-пашини Лаџасу* је потврда да Андрић својим романима прича једну исту причу која је позната од давнина и утемељена у живот колектива. Начин тог причања варира – некада је оно гласно и громко, некада шапат; некада се прича отменим говором, некада народски, а некада са дозом ироније. Било да се рађа из задовољства, било да је постала средство, Андрићева прича је усмерена ка народу где ће „доживљавати нове преображаје и, мењајући облик, трајати ко зна докле” (Андрић 1992: 228).

Извор

Андрић 1992: И. Андрић, *Омер-пашини Лаџасу*, Београд: Просвета/БИГЗ/Октоих/СКЗ.

Литература

Андрић 1981: И. Андрић, *Свеске*, Београд: Удружени издавачи.

Андрић 1997: И. Андрић, *Историја и легенда (есеји, оџледи и чланци)*, Београд: Просвета.

Брајовић 2011: Т. Брајовић, *Фикција и моћ, оџледи о субверзивној имагинацији Иве Андрића*, Београд: Архипелаг.

Вајнрих 1978: Х. Вајнрих, У прилог једној историји књижевности за читаоца, у: Д. Марицки (уред.), *Теорија рецепције у науци о књижевности*, Београд: Нолит – Институт за књижевност и уметност, 83–93.

Вучковић 2011: Р. Вучковић, *Велика синџеза о Иви Андрићу*, Београд – Ниш.

Делић 2011: Ј. Делић, *Иво Андрић: мост и жртва*, Нови Сад – Београд: Православна реч – Музеј града Београда.

Ивановић 2013: Р. Ивановић, Живети у причи и за њу, у: *Сунчаном стираном књижевности*, Нови Сад: Змај, 31–53.

Милосављевић Милић 2001: С. Милосављевић Милић, *Оквирни облици у српском реалистичком роману*, Београд: Чигоја.

Секулић 1972: И. Секулић, Исток у приповеткама Иве Андрића, у: С. Велмар-Јанковић (уред.), *Књижевности између два рата*, Књ. 1, Београд: Нолит, 126–135.

Тартаља 1979: И. Тартаља, *Приповедачава естетика*, Београд: Нолит.

Тартаља 2007: И. Тартаља, *До праистетике*, Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.

Фиш 1989: С. Фиш, Књижевност у читаоцу: афективна стилистика, у: *Књижевна кризиса*, XX, 3, 35–50.

Џацић 1983: П. Џацић, *Храстова греда у каменој каиџи: митско у Андрићевом делу*, Београд: Народна књига.

Џацић, Вучковић 1992: П. Џацић, Р. Вучковић, М. Первић, Белешке уз издање, у: *Омер-паша Латас*, Београд: Просвета/БИГЗ/Октоих/СКЗ.

ANCIENT TALE AS A THEME AND COMPOSITIONAL MODEL OF OMER PASHA LATAS BY IVO ANDRIC

Summary

The paper consist of three parts. Ancient tale is first seen in the context of Andric's prose, where is stated her presence as a theme and compositional device of Andric's prose. Noticing that the interpretation of Andric's novel in the context of the poetics of the ancient tale, *Omer Pasha Latas* remained in the shadow of others, that we truing to join them to the corpus of Andric's prose according to the model of the ancient tale. The second part examines the ancient story as a compositional device of *Omer Pasha Latas*, with emphases on the problems of incompleteness, the construction tales and on the level of narration. In the third part, as well as theme from ancient times, we highlight the story about extraordinary individual, levantine hero, an the „story released in nation”. The conclusion explains the function of ancient story in the novel *Omer Pasha Latas*.

Key words: Omer Pasha Latas, ancient tale, open work, levantine hero

Mirjana D. Bojanić Ćirković



Наташа П. Кљајић¹

РОМАН МОЈА ПОСЛЕДЊА ГЛАВОБОЉА ЛАУРЕ БАРНЕ ИЗМЕЂУ АУТОБИОГРАФИЈЕ И ФИКЦИЈЕ

У овом раду бавићемо се начином на који Лаура Барна испишује литерарну псеудоаутобиографију Исидоре Секулић. Таква личност биографијом и делом нужно мора бити интригантна за биографску или псеудоаутобиографску обраду. Уочићемо на који начин Барна у структуру романа уграђује есејистички дискурс и „математичку” организацију текста, као и елементе мемоарског сведочанства о времену у коме је стварала и значајним људима које је познавала. Објаснићемо и загонетни лик Поете и завирити у Исидорин ум, онаквим каквим га Барна слика. У теоријском смислу, рад је заснован на студијама фикције и аутобиографског дискурса.

Кључне речи: Моја последња главобоља, Лаура Барна, Исидора Секулић, псеудоаутобиографија, фикција

1. АУТОБИОГРАФИЈА – ФИКТИВНА (АУТО) БИОГРАФИЈА – РОМАНСИРАНА (ПСЕУДО) АУТОБИОГРАФИЈА (ЖАНРОВСКА ПОСТАВКА)

Аутобиографски дискурс у традиционалној књижевној теорији подразумевао је књижевно-научни жанр којим је нека знаменита личност путем ретроспективног казивања преносила властито животно искуство на читаоце. Посегнути за аутобиографским дискурсом неминовно води и ка самоистицању – аутобиографско „ја” даје себи на значају, даје себи статус особе која има животни квалитет вредан преношења читалачком аудиторијуму. Стога, дати вредност сопственом животу или оправдати га – бива главни покретач аутобиографског приповедања као литерарног представљања сопственог живота (Стефановић 2010: 35). То нас неминовно води путем проблематизације путем веродостојности аутобиографије.² Књижевна обрада, белетризација збиље, опет намеће одступање од фотографске мимезе. Уз то се по Филипу Лежену аутобиографија одређује као „причање у прози које обрађује индивидуалну животну причу у којој су идентични аутор, наратор и лик” (Стефановић 2010: 27), што је прилично добро при-

1 natasenjka@gmail.com

2 Ако, за разлику од биографије коју пише неко други на основу забелешки, докумената и сведочанстава, аутобиограф пише о себи и субјективним критеријумом врши селекцију догађаја битних за литерарну саморепрезентацију, колико то може да буде веродостојна слика дате личности? „Речник књижевних термина” управо питање веродостојности види као најкрупнији проблем њених навода и додаје како „временска удаљеност тренутака о којима аутор пише, субјективан однос према догађајима и личностима и проблем сагледавања сопствене личности могу умногоме да измене објективну слику о људима и времену чије би сведочанство требале да буду. (Речник књижевних термина 2001: 61). Вреди укључити и ефекат заборављања, колико заправо пропујало време може да да аутентичну слику ситуације о којој аутобиограф жели да пише? Исто тако, синдром накнадног спознавања ситуације кроз коју смо прошли или „невиности” („тада то нисам знао”), бивају препрека да као резервисани читач не примимо аутобиографске тврдње као апсолутно истините.

менљива дефиниција на већи број аутобиографских остварења.³ Прави аутор тиме није идентичан наратору и лику, без обзира на ауторско „приписивање”. Такође, сведоци смо да у савременој романескној продукцији биографизам и аутобиограизам као наративна окосница бивају радо писано и у сфери издаваштва радо продавано штиво, што не мора нужно да спори њену литерарну вредност.⁴

Значајно нам је да у теоријском смислу раздвојимо термине романсиране биографије / аутобиографије од фиктивне биографије / аутобиографије. Жан-Мари Шефер у књизи *Зашто фикција?* наводи немачког аутора Волфганга Хилдесхајмера који 1977. године објављује романсирану биографију *Моцарш*, без икаквих жанровских одредница у поднаслову, да би четири године касније објавио дело *Марбот, једна биографија*, који су критика и читалачка публика реципирали као литерарну реконструкцију живота енглеског критичара Сер Ендрју Марбота, савременика и пријатеља Гетеа, Шелија, Бајрона, Шопенхауера и Леопардија. Чини се да се Хилдесхајмер на основу рецепције своје претходне књиге маестрално поиграо са хоризонтом очекивања и једних и других и то почев од подналова, јер – како се доцније открило – Сер Ендрју Марбот измишљена је личност, а фиктивна имагинација аутора изазвала је илузију истине (Шефер 2001: 138-150). Ако роман подражава живот, да ли с друге стране фикција лажират стварност?

Водећи се овом сажето представљеном, али теоријском дилемом око граничења поменутих хибридних жанрова, у овом раду ћемо покушати да одредимо природу жанра романа *Моја последња главобоља* Лауре Барне, објављене 2008. године, који је у то време привукао пажњу уласком у ужи избор за НИН-ову награду за роман године.

2. ПОЗИЦИЈА ПСЕУДОАУТОБИОГРАФА: ИСИДОРА СЕКУЛИЋ – ЈОВАН СКЕРЛИЋ – ПОЕТА – ЛАУРА БАРНА

Када је роман *Моја последња главобоља* написан и објављен 2008. године, била је прилично јасна и препознатљива Барнина тежња да обележи педесет година од смрти Исидоре Секулић на један тематски помало необичан, али поетички мотивисан начин. Позиција псеудоаутобиографског приповедача постављена је током последња седамдесет два сата Исидориног живота, кроз врло интензиван мигренозни напад, који по анамнези изазива изразиту преосетљивост, тактичну узнемиреност и чулно-светлосне сензације, готово на ивици халуцинантног. Исход је – смрт, али пре ње, Барнина Исидора има потребу да асоцијативно „премота” свој живот, стваралаштво, поетичка начела, али и дух времена у коме је стварала, а који је тако рапидно смењивао „лепу епоху” са Првим светским

3 Сведоци смо, посебно у домену „естрадних” или „политичких” биографија, да текст аутобиографије пише нека друга личност по смерницама наручиоца који потом потписује „своју” животну причу као „свој” ауторски рад.

4 Вреди поставити и питање зашто читалачка публика посеже за читањем аутобиографија, романсираних и фиктивних (ауто)биографија? Одакле овом типу штива моћ да у толикој мери омађијају публику? У домену аутобиографије Мирјана Д. Стефановић се позива на одговор у „Политикино” рубрици „Да ли знате?” који каже како нам таква дела „откривају чињенице које нису документоване, а јесу чињенице једне биографије (Стефановић 2010: 27). С друге стране, читалачка знатижеља увек тежи да упозна живот неке знамените личности (или личности која високо вреднује свој живот), али и да кроз читалачки чин искуство писца аутобиографије/ лика биографије „стопа” са својим животним искуством, да се у њему „препозна” или да вођена његовим животним развојем „учи и спознаје живот”.

ратом, „еру цеза” са Другим светским ратом и грађански Београд Краљевине Југославије са престоницом земље „радника, сељака и поштене интелигенције”.⁵

Позиционирана у делом наметнуту, а претежно самонаметнуту спартанску изолацију и стоицизам, у тамне, талогом прашине и заорава прекривене одаје своје куће на Сењаку, седећи у олињалој старинској вишњикавој фотељи, Исидора поменути асоцијативни низ гради као сећања, коменатаре и опаске на цитате из Скерлићеве студије, а тај низ бива заснован на Барнином помном познавању биографије Исидоре Секулић, њеног књижевног рада и студија написаних о њој.

Роман бива агон са Скерлићем, али, он се као последња исповест, пренет Поети. А ко је Поета? Помни слушалац, који прекида и коментарише кратким исказима Исидорин солилоквиј, по њеном доживљају млад, разбарушен, уметнички надобудан. Већ на првој страни романа, у фусноти, Барна сугерише читаоцу да је Поета тај који чита изводе из Скерлићеве студије. На основу вокабулара, јасно видимо да није реч о Исидориом савременику, већ о млађем човеку с прелазом 20. на 21. век, што је приметно и по употреби синтагме „Очи боје меда”, којима описује фасцинацију интелектуалном дубином и емотивном тананашћу које назире у Исидорином погледу. Синтагма је преузет наслов истоимене песме култног новоталасног бенда „ЕКВ”, чији текст потписује фронтмен бенда Милан Младеновић⁶. И Зоран Богнар и Предраг Палавеста слажу се у ставу да „пишући у њено име, Лаура Барна двојнички позајмљује своју реч и свој списатељски дар” (Палавестра 2008). То ни у ком случају не значи да Барна надмашује Исидорину литерарну реч; и површно читање Исидорног и Барниног дискурса указује да Барна није тежила дословној имитацији Исидориног стила, али да је у свом стварању и литерарним преференцијама доживела Исидору као „свог” писца, нашавши заједничке црте са Исидором у техници писања, пошто „у свим својим књигама негује готово све врсте дискурса: и филозофски и есејистички и епи-столарни и поетски и наративни” (Богнар 2008). Тиме се враћамо тврдњи да рецепијент аутобиографије чита нечији живот да би у њему нашао подударност са својим, преносећи га на писца који за тему узима личност из културне баштине коју осећа и види у себи.

5 Зоран Богнар у приказу *Реквијем за Исидору*, објављеном у „Политици” 18. 11. 2008. Исидорино место у том времену карактерише на следећи начин: „Било је присутно настојање да се у свему примене идеје нове свести, да се интензивирају процеси ослобађања нових и здравих људских енергија, била је присутна воља да се створе интензивнији и разноврснији животни садржаји, да се превазиђе стари начин живота, али колико год су та настојања била жива и ангажована, постојале су и многе препреке које су онемогућавале брзу динамику и које су спутавале прогресивне превратничке духове каква је била Исидора Секулић”. (Богнар 2008)

6 Познато је да је једно време Младеновић био студент Опште књижевности са теоријом књижевности и стога се склоност ка литерарном, уметничком концепту овог бенда не може се оспорити или превидети. Младеновић 1992. године умире од метастазе рака, поневши ореол трагичног и прерано умрлог уметника, што је у рокенрол култури постало опште место, а није далеко од концепције бајроновског „гордог усамљеника” или декадентног уметника. Да ли је Поета Милан Младеновић? Осим поменутог цитата, немамо јасније претпоставке. Пошто помиње НАТО бомбардовање из 1999. године, када Младеновић више није био међу живима, пре ће бити да је реч о неутралној, општој представи савременог младог интелектуалца који слуша ЕКВ и чита класике, односно Барнина фиктивна пројекција како савремена генерација рецепира Исидору). Или можда, у поменутом халуцинантном стању мигренозног напада, некаква Исидорина фантазма, Исидорина замишљена пројекција како ће је рецепирати за педесет година, што синтагму „очи боје меда” води као случајност описа или слутњу неког новог уметничког језика у 20. веку рапидних промена који ће само још више динамизовати по Исидориној смрти? Ауторка романа нас оставља у фином наслућивању загонетке.

3. БЛИСТАВИ УМ ИСИДОРЕ СЕКУЛИЋ – НАДЕЖДА ПЕТРОВИЋ – ЗАБОРАВЉЕНИ УМОВИ СРБИЈЕ

Оно што је Барна особито вешто успела да пренесе у овај роман, бива Исидорин математички, аналитички приступ литерарном тексту, односно нека врста „математизације белетристике”, користећи се хоризонталним и вертикалним импликацијама (→, ↓), чиме је указала на значај Исидорине професионалне опредељености ка математици као темељу писања књижевнонаучних жанрова, са акцентом на есеју, ка њеним „Аналитичким тренуцима и темама”. Ретко блиставог, каткад прецизног, а каткад „светлацима” и неуротицизмом самоће несређеног тока мисли, Барнина Исидора не одступа много од визије коју о њој имамо читајући њену биографију или тражећи њену личност у њеном књижевном рукопису. Исидора носи ореол одмерене отмености са слика из младости, али и умор, горчину и самоћу заборављене и одбачене старице, снагу даме која је прва храбро закорачила у САНУ, али и лабилност књижевнице којој два пута, у зору и сутон књижевног рада „апсолутни и непорециви критичарски судија” саопштава да је написала дело без икаквих литерарних вредности. Можда је најизразитији раскол између потребе за радом и стварањем исказаног у речима „она узвишена коб која непрестано наводи на креацију, експеримент, модерно, авангардно изнуђено, ново – рад, одрицање – рад, аскетизам, и → РАД” (Барна 2008: 45) и свести како се у српској културној средини реципира жена која се бави књижевношћу: „Бити жена писац у Србији чиста је дрскост, и изазива не мању скепсу и запрепашћење од бити жена ватрогасац у некој јужњачкој балканској забити. И узгајана је као цвет с грешком, спорадично и безосећајно, око којег би се, рад раритета и неубичајености, можда и вредело помучити. А каква им је судбина, докле успевају да догурају, да се афирмишу као знамените књижевнице? Хја! До прве окуке, а онда правац у амбис ужаса и агоније (Барна 2008: 41).

Школска читања *Госпа Ноле* намећу тезу да је Станојлу Перчинову Исидора вајала према себи; сликајући Нолу као „жену мужа”, рано лишена мајке, у браку по дужности и са смислом за предузетништво, што се намеће као аутобиографски предлогач. Барнина Исидора пак тврди да је предлогач за Госпа Нолу Надежда Петровић, жена која се без зазора пустила водама импресионистичког сликарства, а потон, нештедимице давала као болничарка у Балканским ратовима и Првом светском рату, плативши смрћу своју хуманост.⁷ Вредело би поменути да се Барнина Исидора радо враћа тзв. „заборављеним умовима Србије”. Почев од Анице Савић Ребац, која извршава самоубиство 1953. године, не нашавши смисао живота по смрти Хасана Репца, да би њена недовршена и пост-

7 Чиме Надежда импресионира Исидору? По чему су сродне? И Надеждин пут „дивље девојке” која у српски ликовни колорит уноси јарке боје импресионизма са трагом фовизма није био одувек пут одобравања. Школовање код Ђорђа Крстића, а потом одлазак на усавршавање у Париз (где јој Иван Мештровић уступа атеље) праћени су подршком породице, али и неразумевањем државе која је одбијала да јој да стипендију или оспоравала право на радно место наставника цртања у Вишој девојачкој школи због честих одсустава зарад усавршавања. Чаршија није била имуна на њено развргавање веридбе, нити на њену отворену стаменост и јавну храброст. Познато је да је један од оснивача „Ладе” (у којој се због свог космополитског духа није сасвим нашла), али и Кола српских сестара. И Надежда се суочила са губитком породице — смрћу сестара од туберкулозе. Упркос свим оспоравањима, за живота је стекла поштовање, посебно након њених успеха у Паризу и почасту њеном делу коју указује краљ Петар Први Карађорђевић. Њена смрт од пегавог тифуса у Ваљевској болници доживљена је као национална жртва и ненадокнадив уметнички губитак. Чини се да је јавно поштовање које је Надежда ипак стекла нешто што је Исидора страшно прижељкивала, а за живота, барем по свом мишљењу, никада није у довољној мери добила.

хумно издата књига „Античка естетика и наука у књижевности” и данас била незаобилазна литература за изучавање античке књижевности. И ту Барнина Исидора, веома склона спорењу Бога, иронизује тријаду Вера – Нада – Љубав из *Химне љубави* Апостола Павла: „Нада→Вера→Глупост→Патња”. Други „заборављени ум” био би Бранислав Петронијевић, истакнути српски филозоф, трагалац за везом метафизике и природних наука, чији написи о филозофији „Горског вијенца” „одмарају” Исидорин мозак „од наслаганих ујдурми, у школи, и овамо”, да би и његова судбина била изолација по ослобођењу и талог заборавана на његов научни рад, који се тек у скорије време реактивира. Трећи заборављени ум носи особиту трагику која надомштава и Исидорин усуд – реч је о Ксенији Атанасијевић, првој жени доценту на Београдском универзитету, докторанту професора Петронијевића,⁸ а Исидору особито привлачи њен превод Спинозине *Етике геометријском објашњењу* и тежња да споји филозофију и математику, онако како је Исидора спојила математику и књижевност.

Исидора Секулић, Аница Савић Ребац и Ксенија Атанасијевић биле су три најученије Српкиње које су у међуратном периоду засениле лепотом и вивидношћу мисли београдски интелектуални круг, али, бивајући прве које су се на то усудиле, свака је на свој начин поднела терет и жртву. Такво им је и умно наслеђе – недовршена, фрагментарна, спаљена дела, многима и данас непојмљива. С изузетком професора Петронијевића (менторством и злим језицима повезаним са Атанасијевићевом), Исидора се фокусира на своје сапутнице на путу трагања за интелектом и сапатнице због неразумевања средине која тај интелект није разумевала и прихватала.

4. (АУТО)БИОГРАФСКО, МОГУЋЕ И ФИКТИВНО У РОМАНУ *МОЈА ПОСЛЕДЊА ГЛАВОБОЉА*

Свака аутобиографија као нефикционална фикција по Жерару Женету има својство да „не постоји чиста фикција ни чиста фатографска прича” (Женет 2002: 47), а по Жаклини Дувњак Радић она се организује у тријади аутобиографског, могућег и фиктивног (Дувњак Радић 2011: 23). Појам „фикција” потиче од латинске речи *pingere* који би се могао превести српским глаголима „измислити”, „преобразити”, „приказати”, „претварати се”, „стварати”, да би се уопштено одредио као „измишљање или креирање могућих, хипотетичних или паралелних ситуација и светова који мање-више кореспондирају са стварним ситуацијама или световима” (Дувњак Радић 2011: 45). Покушајмо онда да у Барнином роману фингирамо границе фактографског, могућег или вероватног и измишљеног, што неће увек бити лако и могуће, обзиром на танану флуидност и претапање ових аспеката уметничког доживљаја коју други аутор, романескни „исписивач” има о дами са статусом књижевног класика, стављајући је у псеудоаутобиграфску позицију.

8 У чему је трагизам Ксеније Атанасијевић који Исидора види као свој? Ова дама се рано суочила са малициозношћу српске чаршије која ју је прозвала Петронијевићевом љубавницом, а онда, ланчано, љубавницом неколико ожењених мушкараца, приписујући јој и хомосексуалну оријентацију, баш као што је Исидори суђено због статуса уседице. Атанасијевићева не потписује „Апел српском народу”, као ни Исидора, због написа у одбрану Јевреја, хапси је Гестапо, да би по ослобођењу била лишена грађанске части, а сва њена дела забрањена. Као и Исидора, и Атанасијевићева је уништила битне рукописе за разумевање њеног филозофског система. Надживела је Исидору, умревши 1981. године, али је њено гробно место неколико година касније продато, па данас нема ни гроба ни обележја.

Шта би у домену (псеудо)аутобиографског било примерено тачном или могућем? Чињенично је да се Исидора Секулић, рођена у банатском селу Мошорину, одласком на школовање и наставничку службу лако дистанцирала од „укоурењености” родним местом, не доживевши себе као Војвођанку: „Немам ничег војвођанског у себи, ни по ћуди, ни по изгледу, оног по чему би и случајни саговорник с поузданошћу и разумевањем већ по првом виђењу” (Барна 2008: 30) на супрот Вељку Петровићу („он је глас и стас Војводине, грумен масне црнице, белетриста и есејиста места са панонским памћењем”, Милана Коњовића („Коњовићев је реализам типична слика војвођанска”) и Саве Шумановића. Свој повратак у Мошорин, који није прецизно датирала, па га тумачимо у домену вероватности, доживљава као „тренутни убод рањивости, од којих разум и осећање измичу знатижељи, а знатижеља је некако по правилу слепа, па кад Домановићев слепац поведе слепицу, амбис нам не гине, и Мошорину и мени кукавно” (Барна 2008: 11). Повратком у Београд, Исидора „тада први пут, пуног срца, хладне главе, без и трунке жала, или гриже савести” сасвим гласно изјављује: „БЕОГРАД ЈЕ МОЈ ГРАД!” То Барна, као и остале речи и исказе које њена Исидора третира као мото, закључак, једнакост или импликацију, пише великим словима, маркирајући их у тексту. С друге стране, иза такве гласне изјаве, следи свест о самоограђивању од града и света што за последицу мора имати самоћу: „Иако угурсуз сам големи, Београд нисам никада до краја препустила срцу. Никога нисам докраја пропустила срцу!” (Барна 2008: 11).

Још једна фуснота може нам бити драгоцена за раскринкавање аутобиографске мистерије о Исидори Секулић као (не)удатој жени. Барна преузима вест из „Политике” од 1. јануара 1914. године у којој се саопштава да је приликом повратка из Норвешке г-ђи Исидори Секулић Стремницкој умро супруг Емил Стремници, лекар из Варшаве, који је тамо и сахрањен, а да се удовица вратила сама за Београд. Барна испод вести наводи сумњу да је Исидора Секулић цео случај венчања са странцем током путовања, а потом и његове изненадне смрти „једноставно измислила, плански осмислила како би се ослободила баласта погубног паланачког синдрома *уседелице*” (Барна 2008: 59). Ако се вратимо на „главни текст”, имамо дојам да ни Исидори није сасвим јасно да ли је Емил Стремници истина или фикција, јер са једне стране нуди дирљив опис његове смрти: „умро ми је несрећник напрасно на рукама у возу на путу од Христијаније до Берлина; једва сам очи успела да му склопим, толико му је силовито последњи поглед био упрт у зачудно ведро зимње небо” (Барна 2008: 60), али и своју притворну слику црне удовице која је изазвала малограђанске коментаре и које појми у Ничеовој мисли „На крају самоће одмах почиње чаршија” (Барна 2008: 61).

У контексту односа према Београду, фиктивној удаји / статусу удовице, отклону од чаршије и позорности критике, Исидора се посебно после „Биласове инквизиције” добровољно изоловала на Сењаку. Интересантно је колико јој је мучан и напоран успон уз сењачку падину и далек пут до града, колико избегава претрпане трамваје и правац ка Улици кнеза Милоша, а колико јој пријају русовске „сањарије усамљеног шетача” по Кошутњаку, Топчидеру, стазама које воде чак до Петловог брда. Простор је за њу релативан – пут ка „центру”, урбаности, гужви и људима (особито људима склоним оспоравању њеног рада), премда ближи и повезан превозом, за њу је тортура, а са друге стране лутања по периферији града, зеленим оазама, путевцима и богазама у правцу у коме данас имамо низ соцреалистичких насеља, у просторно даљем правцу, за њу је ментална релаксација, *locus amoenus*. Исидора се на Сењак досељава после шестоаприлског

бомбардовања из разорене Улице Милоша Великог (Поета ту мора да примети поновљивост балканске историје – Улица кнеза Милоша доживљава исту судбину и 1999. године током НАТО бомбардовања) у којој је увек осећала дистанцирану хладноћу урбане пустиње. Нови крај доживљава као „чаробни брег” („брег за размишљање”), присан крај непосредних односа, крај у коме за време окупације уместо ружичњака ничу повртњаци, а она, прва жена академик, држи комшијској деци приватне часове страних језика добијајући заузврат комшијско поврће и тога је није стид.

Исидори особито прија присуство Маре и Томе Росандића у непосредној близини, посебно ненаметљиво комшијско посећивање, али ипак, врло је видљиво да у духу „не-примања других себи до краја”, Исидора почесто иде у посету Росандићима, али да посете Росандића њеној кући више бивају изузетак него правило. Уочавамо осетну контрастивност у амбијенту куће Росандића у односу на Исидорину кућу; Росандићи живе у светлом и прозачном простору, са верандом на којој се служи лимунада и неформално чаврља на далматински начин, са чудесно присутним звуком мора, мирисом соли и зрацима сунца. Исидорин дом, за који смо већ рекли да одише туробношћу, дом у тамним бојама, прашина и мирису влаге, не делује као место у коме би Исидора радо примила друге, а чини се да такав амбијент има одраза на њена меланхолична расположења.

Исидора истиче отпоре српских академике да 1939. године, у обзорје рата, постане дописни члан САНУ: „додуше тесном већином, дигла се кука и мотика, не чак на мене лично, колико им је Академија запаложено мушко место била”, али и поштовање Александра Белића који је уважавао њене лингвистичке студије, које је наспрам његовог научног рада доживљавала аматерски: „Познавао је тај мудријаш моје лексикографске студије боље но ико, иако, крај њега, врсног лексикографа, стидела сам се од оскудног знања и импровизација.” (Барна 2008: 65) Прва жена академик била је и први професионални писац у Србији, што се сматрало ретко храбрим чином. На том месту, Барнина Исидора се обраћа Пети и са разумевањем и забринутосту коментарише његову одлуку да у освит новог миленијума буде професионални писац, што у кризи културе и издаваштва које иде ка комерцијалном, бива већи подухват него њена одлука да буде „жена писац изгаженог столећа”. Та иста Исидора председава Удружењем књижевника Србије, „иако се у ваздуху осећао и даље мирис крви и учесталих паљевина”, бранећи се од политизације литературе писањем о Његошу”, интуитивно осећајући да ће се Скерлићев атак инкарнирати у Ђиласу.

Околности Скерлићеве и Ђиласове осуде књижевног рада Исидоре Секулић су углавном познати, али Барна овде нуди Исидорину тачку гледишта на мучне дане оспоравања. У данима старости, са временске дистанце, Исидора тврди: „Скерлићева речи могу канда тек сад правилно и бестрасно да тумачим. Била сам љут на њега, о, да! Бесна, тужна и тужна, повређена. После његових иступа безобзира уништила сам неколико недовршених есеја и студија” (Барна 2008: 51). Дакле, Исидора реагује на осуду, самокажњавањем, спаљивањем сопствене речи коју доживљава као безвредну, идентичан чин Булгаковљевом Мајстору који спаљује свој роман о Понтију Пилату после цензуре критичара Латунског. Само, ако код Булгакова „рукописи не горе”, ако се дају реконструисати Воландовом интервенцијом, ми, на жалост, нисмо у прилици да реконструисамо оно што је Исидора спалила по Скерлићевом атаку, а ни други део књиге о Његошу

који је изгорео њеном вољом инициран Ђиласовим ставовима.⁹ Са те исте дистанце Исидора се стиђи „свог вандалског чина”, стиђи се што је и сама допринела да књиге горе на ломачи људске глупости.¹⁰

Писци и културни посленици радо једни другима пишу посвете и такве се књиге могу сматрати примерцима од културног значаја. Андрић, кога Исидора изразито цени због мудре уздржаности, као млад писац посвећује јој 1925. године књигу *Немири* кратком посветом која казује све: „са искреним поштовањем”. Барнина Исидора тврди да је нерадо потписивала своје књиге, бежећи од гордост и уображености. С друге стране, посебно није волела оне који су се наметали за њену посвету, попут младог Михиза, али и оних неколико посвета које је написала имају своје ЗАШТО. Младом песнику Миодрагу Павловићу потписује чак две књиге, а он је један од ретких којима допушта да јој приђе „у овом грозном стању”, а ратне посвете Дејану Медаковићу или Љубомиру Дурковићу на издању *Аналистичких шренушака у шема*¹¹ 1941. године сведоче о њеној тежњи да се од ужаса брани интелектом.

Пред крај романа, како се мигренозни напад интензивира, у трошној сењачкој кући видимо поред Поете, лак ход њене младе болничарке, Миличице. Смрт се прикрада, а фактографско иде или у правцу сећања на породицу или се расплињује у фиктивно. Са појачавањем напада, халуциногена стања бивају изоштренија. Исидора се слоговном игром поистовећује са стањем главобоље:

„моја глабобоља
ја главобоља
главобоља
боља
ља
ЈА” (Барна 2008: 102)

У даљем стадијуму напада, Исидори се привиђа нечије присуство, долазак гостију, налик Шантићу у *Прешћразничкој вечери*. Поета је суров: „Улудо, Ис-

9 Да ли је онда Исидора непријатне речи критичара исувише примила к срцу, што није зачудно за повређеног ствараоца, да ли је требало рационалније да одреагује па да српску културу не лиши онога у шта је посумњала, а што је можда било врхунско? Исидора наводи посету Јари Рибникар; на њене речи „Господин Ђилас је узео секиру и убио једну старицу”, Јара прилично смирено одговара да тај Ђиласов фанатизам у осуди не узима за озбиљно: „Већ подуже га не узимају за озбиљно, код њега вам је или црно или бело, нешто између му сувише смрди на мемлу суве измаглице, а од које је овај типични соцреалиста бежао као ђаво од крста, како оно **ови** веле” (Барна 2008: 64). Тиме јој индиректно наговештава Ђиласову политичку судбину, који се и самој Исидори, опет са дистанце, указао као „Раскољников новог доба”

10 На том месту, Барнина Исидора даје нам своју фикционалну слику спаљивања – попут Поете, и „спаљени” Његош је склон да је укори, али овај укор бива његово демонстративно окретање за који она тражи опрост: „И као да сам лично видела владику Рада како онако леп, стасит, овлаш огрнут крвавоцрвеним ћурком, још облизан пурпурним црвеним језицима, излази из моје радне собе, неповређен, одлази правац у своје кршевито Поље да се напије и нагута пејзажа врлети, њима поврати, и кад у њега уђе бескрај што му око обухвати погледом с такве висоравни, вратиће се за опрост за мој вандалски чин” (Барна 2008: 68).

11 Њен фиктивни Поета са полице узима управо „Аналитичке тренутке и теме”, њено „ратно сироче” које Академијин штампар наручује тражећи да у буци рата избегне тишину пресе, да надјача звук оружја звуком штампе. Исидора сабира своје по периодици расуте чланке о култури, чак и оно што је држала закључано у секретару, осуђено на шкарт и објављује тротомно дело. Дирљива је слика етаблиране књижевнице која за време рата дели пријатељима целокупни тираж, остављајући оно што се није могло поделити на таван, да пропада у прашину и влази.

идоро, одавно нико не долази јер... тако си желела...” (Барна 2008: 12). У пулсирању тзв. „мигренозног обруча” Барнина Исидора своје физиолошко и психолошко стање доживљава уметнички – као болно опредмећење Мунковог *Крика* или Нолдеових гротески: „Ништа не разабирам, осим искривљених обриса Мунковог крика као обруч око темена, од којег ме глава заболи до прснућа, од отргнутог кричања нордијске усамљености и алегоричног изражаја неке нарочите психичке патње. Додуше, сад ми та иста главобољна глава наликује чак главуцама Нолдеових гротескних ликова. ПАТЊА и ГРОТЕСКА! Дало ми се изненада на искрен плач пред тим претапајућим призором иако нисам лака на сузе” (Барна 2008: 96). Ако се вратимо Скерлићевом тексту, у коме се опис мигрене у *Сајушницима* сврстава пре у психијатрију и патологију него у литературу, изнет „у тако свирепим појединостима да и читалац почиње осећати како му се од болова” (Барна 2008: 111) пати ум, Исидорин опис мигрене у свом свом експресивном набоју, изазива катарзично дејство и у њеном оригиналном тексту, а и у позајмљеном, Барнином.¹² Вративши се ретроспекцијим на Скерлићеву рану смрт, прочитавши му над хумком есејизовани некролог суздржано и без мржње, на чуђење београдске чаршије, Исидора се припрема за своју, препознавши у том најдужем и најтежем мигренозном нападу најаву смрти, свесна дубоке старости и имплицирајући њену неминовност:

„Ко зна како и где бих сада била да је Скерлић поживео ове моје садање године. Мучне и болне, додуше. Јер→
предуго сам живела!
превише сам видела!
исувише сам на сопственој кожи осетила!” (Барна 2008: 149)

Пред смрт, она тежи да помири две струје које се и данас искључују у једностраном гледању наше средине да бити ПАТРИОТА не искључије да истовремено појединац буде КОСМОПОЛИТА, дајући опет као пример Надежду Петровић.

Шта је последња порука фиктивном пријатељу који је описује ЕКВ естетиком? Речи које је током педесетих упутила Миодрагу Павловића који тих година са Васком Попом удара темеље српском неосимболизму: „Читаво моје дело је шака шодера бачено у велике рупе наше некултуре...” (Барна 2008: 164). Песимистично, сасвим, али ту је ПОЕТА, глас будућности, глас начитане младости која спаја рокенрол и класику да је разувери. Грубо, свакако („ТВОЈА ПОСЛЕДЊА ГЛОВОБОЉА, ДОЂЕ МИ ДА ЈОЈ СЕ ГЛАСНО НАСМЕЈЕМ”), али ово нису речи

12 У врућици Исидора, фанатични љубитељ *Браће Карамазових*, дефинише Ђавола у себи. Ђавола који је био покретач за писање, интелектуално трагање зарад властитог осећања испуњености и среће, али ђавола који унесрећује, попут Костићевих стихова „Јер што је души давало крило/ То јој у жеку душило лет”. Какав би био Исидорин Ђаво? Ђаволак, некаква млада верзија Булгаковљевог Воланда: „Неки ђавао у мени проговорио би и пре но што помислим ишта да кажем. Мислим да ми се настанио у срцу. Ма није то био баш толико црн створ, зато сам га у својим разговарањима са собом звала једноставно ђаволком. А такав је: несташан, брз, неумерен, необуздан, окретаан, спретан, челичан и свиленаст, дрзак, мрзак, бескрупулозан, али и позер кад устреба. Снужди се па ми жао да га прекоревам низашта, подухватим срце десницом, а он намах мој гест немоћи разабере као опроштај и наставља по свом. Због њега сам много пута страдала у животу; кукуричне прегласно док други чмавају, али кривицу сам задржавала само за себе. Њега сам штедела јер је бивало да таламба са и кад ја из кукавичлука или страха нисам смела или хтела.” (Барна 2008: 92).

непоштовања, већ дубоког дивљења.¹³ Смрћу јењава њена последња главобоља, а њена последња воља бива испоштована (што често није случај). Исидора тако не бива „заборављени ум Србије”, што са дистанце од 50 година, када Барна ову књигу ствара. Њен гроб није прекопан, њено дело је присутно, чита се и у школским програмима, изучава и штампа.

5. БАРНИНА ИСИДОРА – ТРОДИМЕНЗИОНАЛНА СЛАГАЛИЦА – ЧИТАЛАЧКА КАТАРЗА (ЗАКЉУЧАК)

Барнин роман представља романескну (псеудо)аутобиографију, а да уз фрагменте документарног, аутобиографског и псеудоаутобиографског Исидориног лика, у себи садржи елементе мемоарске прозе (низ сећања о духу епохе и личностима из света културе и уметности), писама, есеја (интерполирани су есеји о срећи, болу, смрти, Богу, уметности, култури), њени књижевнотеоријски ставови (начин на који дефинише уметност), уметничких и литерарних преференција, уз поменуто интерполирање математичког записа у књижевни текст. Да ли се лик Исидоре Секулић могао другачије представити, а да га доживимо аутентичним у романсираној псеудоаутобиографији? Не, јер не би био овако пластичан. Лаура Барна је као вешт „књижевни архитекта” склон постмодернистичким конструкцијама, документима, фуснотама, цитирањем извода из Исидориних дела (у издвојеним правоугаоницима, не обележивши одакле их је преузела, тражећи тиме од читаоца да се „присети”) тежила да њена Исидора саму себе „склопи” пред читаоцем, као да саставља слагалицу, али као неку тродимензионалну слагалицу у којој се аутобиографско, могуће и фиктивно складно и танано преклапају у целовит, аутентичан систем.

Литература

- Барна 2008: Л. Барна, *Моја последња главобоља*, Београд: ЗУНС.
Шефер 2001: Ж.М. Шефер, *Зашто фикција?* Нови Сад: Светови.
Женет 2002: Ж. Женет, *Фикција и дикција*, Загреб: Церес.
Стефановић 2010: М. Д. Стефановић, *Аутобиографија*, Београд: Службени гласник.
Дувњак Радић 2011; Ж. Дувњак Радић, *Аутобиографија, фикција и ја*, Београд: Службени гласник.
Нигл 2011: Г. Нидл, *Аутобиографија – облик и историја књижевног жанра*, <<http://polja.rs/polja459/459-11.pdf>>, 07. 07. 2013.
Богнар 2008: З. Богнар, *Реквијем за Исидору* <<http://www.politika.rs/rubrike/Kulturni-dodatak/Rekvijem-za-Isidoru.lt.html>>, 07. 07. 2013.
Палавестра 2008: П. Палавестра, *Моја последња главобоља*, < <http://laura.in.rs/moja-poslednja-glavobolja>> 07. 07. 2013.
Група аутора² 2001: Група аутора, *Речник књижевних термина*, Бањалука, Романов.

13 Можда је то могао рећи и другачије, рецимо: „Узалудно си се бринула, снага твог интелекта надживела је медиокритете и ти данас имаш статус неизбрисивог класика”. Али, то би био неки филтрирани ПОЕТА, ублажен одраз савременог младог интелектуалца.

LAURA BARNA'S NOVEL *MY LAST HEADACHE* BETWEEN AUTOBIOGRAPHY AND FICTION

Summary

In this work we will analyse literary manner in which Laura Barna writes literary pseudoautobiography of Isidora Sekulic. Such a person's biography and part must necessarily be intriguing to biographical pseudoautobiografsku or treatment. We will observe how Barna incorporates essayistic discourse and "mathematical" organization in the structure of the novel, as well as the elements of memoir testimony about the time in which she was formed and important people she knew. We explained the mysterious figure, a poet and a peek at the Isidora's mind, as perceived by Barna. Theoretically, the work is based on studies of fiction and autobiographical discourse.

Keywords: *My last headache*, Laura Barna, Isidora Sekulic, pseudoautobiography fiction

Nataša Kljajić



Даница Милошевић¹

Крађујевац

ЖЕНСКЕ СТРАТЕГИЈЕ ОПСТАНКА У РОМАНУ *МЕМОАРИ ПРЕЖИВЕЛЕ* ДОРИС ЛЕСИНГ

Рад ће се бавити стратегијама опстанка којима јунакиње у роману *Мемоари Преживеле* ауторке Дорис Лесинг прибегавају да би указао на облике борбе путем којих је за жену могуће да преживи, одржи свој интегритет, изгради свој идентитет у друштву у којем је опстанак угрожен како природном тако и друштвеном катастрофом дистопијске визије коју Лесингова ствара. Да би се објаснила стратегија опстанка којом јунакиња пружа директан отпор патријархалном режиму, рад ће се позвати на феминистичку теорију како ју је Џудит Батлер изнела у есеју *Аншигонин захтев*. Такође, рад ће се осврнути на феминистичку критику ауторки Гилберт и Губар које су дефинисале другу стратегију која подразумева развијање двоструке визије или двоструке свести као другог облика креативног потенцијала у женској борби за опстанак. Циљ рада је да покаже да феминистичка теорија може да понуди добру основу за изграђивање успешних женских стратегија опстанка, што ће се најбоље видети на примеру јунакиња у роману кроз које се феминистичке идеје успешно реализују.

Кључне речи: жена, опстанак, стратегије, феминизам, отпор

Увод

Руски анархиста и дарвиниста Петар Кропоткин (1972) дао је дефиницију опстанка по којој опстанак зависи како од наше интеракције са другим лицима и нашим окружењем тако и од наше способности да се прилагодимо том окружењу. При томе, Кропоткин не сматра да као јединке треба да пристанемо на пуки конформизам и у потпуности се асимилујемо са светом који нас окружује, већ верује да као аутентичне јединке треба да покажемо спремност да одговоримо на изазове који нас очекују у задатим друштвено-историјским, политичким и природно-еколошким условима, ослањајући се на сопствену сналажљивост и умеће егзистенције (Кропоткин 1972: 3–5). Овакво виђење опстанка Кропоткин је изнео у књизи *Узајамна помоћ-чиница еволуције* коју је написао још давне 1902. године у којој каже да би појединац у борби за опстанак требало да следи начела *узајамне помоћи, морала и правде* како би његов опстанак у друштвеном и природним условима био могућ (Кропоткин 1972: 35). Врло је интересантно посматрати ова Кропоткинова начела у оквиру дистопијског окружења будући да оно не представља средину у којој су услови за опстанак идеални, што даље имплицира да је у таквом окружењу потребно уложити још више напора да би се егзистенција одржала. Опстанак појединца али и колектива у романима дистопијског жанра угрожен је не само друштвеном већ и природном катастрофом, што дистопију чини погодним тлом за тестирање и преиспитивање Кропоткинових идеја. Бавећи се темом опстанка у дистопијском роману *Мемоари Преживеле*, Дорис Лесинг управо показује како друштвени и природни услови

1 danicamil@yahoo.com

отежавају егзистенцију појединцу, чак у тој мери да упуштање у сурову борбу за опстанак постаје нужност. Али да ли се у тој борби губе одлике хуманости? Како се жена сналази у том окружењу и да ли у таквом конструкту има довољно простора за подражавање Кропоткинових начела?

Опстанак жене у неповољним условима посебно је критичан будући да се у систему стереотипног резоновања жена сврстава у категорију физички слабије и немоћније од мушкарца, па чак и интелектуално недовољно компетентне да спремно одговори таквим изазовима. Феминисткиње конструктивистичке оријентације одбацују овакво становиште из убеђења да жена може да искорачи из стереотипних улога које јој се намећу, те да ослањањем на своје личне капацитете може да оствари егзистенцију која ће бити задовољавајућа и то не искључиво у оном материјалном смислу (Медсен 2000: 152–163). Роман Лесингове је значајан за анализу женских стратегија опстанка будући да се у њему јављају две успешне стратегије којима јунакиње Преживела и Емили прибегавају. У поступку анализе романа могу се уочити две специфичне праксе којима се јунакиње служе како би се избориле за егзистенцију која је по њиховим критеријумима задовољавајућа, кроз које се заправо конструктивистичка феминистичка замисао конкретизује и налази своју примену у успешном отелотворењу својих анти-есенцијалистичких принципа.

Две успешне женске стратегије опстанка

У патријархалном друштву у којем владају клептократе, где банде анархиста лутају улицама града, а природа је у тој мери загађена да је вода неупотребљива за пиће, а ваздух штетан по здравље људи, јунакиње Лесингове проналазе *modus operandi* ослањањем искључиво на своје интелектуалне и интуитивне потенцијале, тиме одбацујући етикетирање према патријархалним критеријумима који кажу да је жена оно друго, мање сналажљиво и способно биће. Кроз овај роман ауторка свесно изграђује две успешне стратегије опстанка које се реализују кроз два женска лика код којих су способности преживљавања веома добро развијене. И сам назив романа који гласи *Мемоари Преживеле* указује на успешну стратегију опстанка. Оваква посвећеност Лесингове интерпретацији и изоштравању женских стратегија опстанка несумњиво је доводи у везу са феминизмом, који се у овом роману потпуно легитимно може анализирати кроз теорију феминистичког конструктивизма који негира хипотезу да је жена инфериорно и несавршено биће каквим се представља под призмом егзистенцијализма. Сасвим супротно овом патријархалном мишљењу, јунакиње Лесингове су јаке, независне, интелектуално обдарене и умешне и то исказују својим конкретним делима.

Мемоаре пише неко ко је актер или сведок догађаја које успева да преживи о чему обавештава своју потенцијалну публику, притом расветљавајући друштвено-историјске чиниоце неког посебног тренутка или периода. Јунакиња Преживела, која пише мемоаре, опстаје тако што се дистанцира од друштва и са прозора свог стана посматра друштвена збивања као сведок. Преживела се препушта наративи која јој омогућава духовни опстанак, али она својим ауторским чином истовремено обавља и веома важну и одговорну друштвену функцију. У друштву у којем је жена маргинализована, лишена било које политичке, друштвене и економске улоге, при чему јој се одузима право гласа, Преживела у свом креативном набоју преузима на себе улогу историографа. Захваљујући тој улози, њен глас се као глас подређене јединке уписује у странице историје, чином којим као жена

ступа у подручје где њено присуство није очекивано нити пожељно. Иако делује да је стратегија којом се Преживела користи пасивна, како је карактерише критичарка Елејн Шоувалтер (Шоувалтер 1977: 37), и то зато што јунакиња не учествује у друштвеним збивањима као актер већ само као сведок, Преживела ипак кроз писање исказује своју активност и своју политичку освешћеност. Она пише документ који ће остати као сведочанство следећим генерацијама, а њен креативни чин издваја је из друштвене масе која је окренута не креативном већ деструктивном друштвеном деловању. Ставови и мишљења које Преживела има недвосмислено указују на њену политичку супростављеност властима, што се може закључити и на основу њеног односа према медијима које доживљава као средство за манипулацију над народним масама. Кроз такво деловање, код Преживеле је могуће препознати стратегију двоструке свести коју су дефинисале феминистичке критичарке Глиберт и Губар (2000) у студији *The Mad Woman in the Attic*.

Ова стратегија опстанка подразумева играње двоструке игре кроз повлађивање патријархалним законима и истовремено услишавање личних потреба, коришћењем суптилних тактика које патријархални ауторитет не може тако лако да детектује, разоткрије и осујети. Иако су Гилберт и Губар уочиле ову манипулативну технику код хероина викторијанских романа, она може бити применљива и у другом контексту, а посебно се чини прикладном управо у дистопијском контексту где се жена врло често спутава и ограничава ригорозним видовима патријархалне доминације, где женин опстанак зависи само од „задобиања похвале и заштите од стране мушкараца” (Гилберт и Губар 2000: 122) Стратегија коју ове критичарке дефинишу не подразумева пуки конформизам патријархалном друштву, већ оставља простора женској јединки да делује и изван друштвено заштитаног оквира. Користећи се том стратегијом жена истовремено прихвата систем вредности, правила и законе патријархалног друштва, па чак и стереотипне улоге које јој се приписују, да би била „исправна” по патријархалним критеријумима, а са друге стране, на личном плану критикује поједине вредности патријархалног друштва којима се она као субјекат маргинализује, дискриминише и угњетава. Ова стратегија подразумева са једне стране да је женска јединка послушни и покорни субјекат патријархалног друштва, или објекат којим је изглед могуће манипулисати, а са друге стране она се бори против објективизације која се над њом упорно спроводи. Преживела рецимо има изграђену свест о корумпираној пракси патријархалног система у којем живи, али прихвата надмоћ те праксе како би и даље била третирана као послушни грађанин и тиме била лишена казне, прогона, осуде или неког другог вида тортуре. Она пише мемоаре у којима анализира и критикује друштвена збивања у тајности, јер би изношењем свог политичког става у јавност себе довела у позицију да постане лака мета режима. Иако себе доживљава као аутентични субјекат, Преживела заправо игра улогу објекта, као би била мање упадљива, уочљива и схваћена као мања претња за стабилност режима, чиме уједно избегава да постане његова потенцијална жртва.

Ова јунакиња се успешно придржава своје тактике све док се не сусретне са Емили. Међутим, оног тренутка када преузима мајчинску улогу на себе, Преживела мења и своју стратегију опстанка. Сусрет са Емили је окидач за низ промена у Преживелој, која када доспе у позицију да брине не само о себи самој већ и о другом бићу, преузима већу одлучност у својим радњама. Њени излети у свет како би дошла до хране и других важних потрепштина настају из потребе да заштити друго биће, обезбеди и осигура његов опстанак који зависи директно

од њених способности и њених људских квалитета. Таквим приступом Преживела доказује да као јединка следи Кропоткинова начела узајамне помоћи, морала и правде и то у потпуности, тиме што ангажује све своје капацитете како би створила услове за опстанак детета које јој је поверено на чување. Оног тренутка када упозна Емили Преживела пристаје на ризик зато што схвата да постоји нешто за шта се вреди борити свим потенцијалима. Тим увидом, Преживела отпочиње двоструку борбу за опстанак и преузима већу одговорност и одлучност у својим радњама чиме прераста из пасивног сведока у истинског актера.

Са друге стране, и Емили се успешно бори за свој опстанак, али је њена стратегија битно другачија. Емили отворено игра улогу непослушне кћерке која се не придржава друштвених стереотипа. О овој стратегији која подразумева отпор и побуну против партијархалних пракси, било путем вербалних чиновова или конкретних оперативних чиновова, говорила је Џудит Батлер (2007) у есеју *Анти-зона захтев*. На примеру Антигоне, Батлерова је објаснила како жена може да постигне свој суверенитет и ауторитет само ако јавно остварује чиновове који се реализују кроз неко дело. Такво деловање може да буде ризично, али са друге стране може бити и плодносно и омогућити жени да обезбеди много повољније услове за своју егзистенцију јер овим чиновима се жена може или „прилагодити родном идентитету који се од ње очекује или на неки начин оспоравати та очекивања” (Батлер 2007: 13). Попут Антигоне, Емили се бави забрањеним радњама и својим деловањем контрира политичком врху, мада му се вербално не супротставља, већ му опонира својим конкретним радњама од којих је најзначајнија она којом образује малу комуни од напуштене деце којој постаје предводник. На њеном примеру Кропоткиново начело узајамне помоћи, морала и правде у борби за опстанак се такође, и то вишеструко потврђује. Не само да кроз своје деловање Емили показује да је аутономни субјекат који се бори за аутентичну егзистенцију, већ она својим радњама брине и о колективу како би покушала да га заштити и спасе. При томе, Емили не пресликава постојеће друштвене обрасце на живот у комуни, већ успоставља заједницу у којој су осећање за правду и етичност на далеко развијенијем нивоу. Иако још девојчица, Емили показује да поседује адекватну тактику у борби за опстанак која је сурова. Она постаје лукава попут животиње, а анимални инстинкт који се у њој изоштрава јој омогућава да измиче опасностима и доводи до промена које су од значаја за њену малу заједницу.

Својим залагањем Емили поново уједињује четири природна елемента која су неопходна за опстанак сваког људског бића: земљу, ватру, воду и ваздух. Захваљујући њој, земљиште на којем је изграђена комуна је постало плодно, ватра у огњишту гори, а вода и ваздух постају употребљиви због примене пречистача и филтера које Емили успева да набави. Ова девојчица преузима на себе суверенитет и аутономност које су типичне за мушку јединку у јавној сфери и ту помало искаче из своје родне позиције, онако као што то по Батлеровој ради Антигона. Оног тренутка када жена почиње да говори или делује у јавној сфери, где јој је приступ забрањен, она преузима на себе одлике мушкараца који имају ексклузивно право да у овој сфери делују без ограничења. Међутим, Емили успева да на веома вешт начин успостави равнотежу унутар свог родног идентитета и помири анимус и аниму у својој личности. Док борави у кући, Емили је на сигурном будући да ту налази уточиште и ослонац у Преживелој која је њој као девојци потпора у критичном периоду одрастања. Међутим, када је на улици, Емили преузима већу одлучност, испољава већи ауторитет и уживљава се у улогу за-

штитника другој напуштеној деци, при чему она сама постаје њихов ослонац који одговорно, свесно и способно наступа на политичкој сцени друштвеног живота као што то раде моћне патријархалне фигуре. Ипак, својим чиновима отпора и протеста, Емили доказује да је њена стратегија опстанка супротна од оне која је доминантно заступљена у патријархалном систему, а која је базирана на тлачењу, тиранији, корупцији и нехуманом и не-етичном ангажману.

Закључак

Лесингова је кроз ове две успешне стратегије опстанка створила слику о женама као независним субјектима, способним и креативним јединкама које се ослањају на своје потенцијале да би преживеле, чиме се руши стереотип о жени као слабијем полу или немоћној жртви која слепо следи очекивања патријархалне средине и својом пасивношћу подржава однос доминације и потлачености. На примеру својих јунакиња Лесингова је такође показала да је покушај патријархалног друштва да жену скрене са ваљаног пута у борби за опстанак осујећен, будући да жена не одступа лако од начела узајамне помоћи, морала и правде који су окосница демократског друштва заснованог на родној равноправности и алтруистичким принципима. Оно што је најзначајније је чињеница да се феминистичке стратегије опстанка којима се јунакиње служе показују као адекватна платформа са које жена може политички да делује и доводи до промена како на свом личном плану, тако и на оном ширем друштвеном. Било да је одабрана стратегија опстанка *двосмјерка свесћ* или је то радије радикална стратегија отпора кроз вербалне и оперативне чинове коју предлаже Батлерова, женска јединка, на један или на други начин ипак има могућности да у деструктивној средини преживи, очува свој интегритет и живи достојанствену егзистенцију, истовремено покушавајући да осујети и преиспита манипулативне, дискриминаторне и родно некоректне патријархалне праксе.

Литература

- Батлер 2007: Џ. Батлер, *Антигогонин захтев*, Београд: Центар за женске студије.
- Блум 2003: Н. Bloom ed., *Bloom's Modern Critical Views: Doris Lessing*, Philadelphia: Chelsea House Publishers.
- Гилберт, Губар 2000: S. Gilbert, S. Gubar, *The Mad Woman in the Attic*, The USA: The Yale University Press.
- Грин 1997: G. Greene, *Doris Lessing: The Poetics of Change*, Michigan, The USA: The University of Michigan.
- Кропоткин 1972: P. Kropotkin, *Mutual Aid: A Factor of Evolution*, New York: New York University Press.
- Лесинг 2008: Д. Лесинг, *Мемоари Преживеле*, Зрењанин: Агора.
- Медсен 2000: D. Madsen, *Feminist Theory and Literary Practice*, London: Pluto Press.
- Торп 1973: M. Thorpe, *Writers and Their Work: Doris Lessing by Michael Thorpe*, Harlow Essex: Longman House.
- Шоувалтер 1977: E. Showalter, *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Bronte to Lessing*, Princeton New Jersey: Princeton University Press.

FEMALE STRATEGIES OF SURVIVAL IN THE *MEMOIRS OF A SURVIVOR* BY DORIS LESSING

Summary

The paper will deal with the strategies of survival used by the heroines in the novel entitled *The Memoirs of a Survivor* by Doris Lessing in order to indicate the forms of struggle which empower women to survive, maintain their integrity, develop their identity in society where survival is threatened by natural and social disaster of a dystopian vision that Lessing delineates. In order to explain the strategy of survival which implies direct resistance to the patriarchal regime, the paper will rely on the feminist theory of Judith Butler which she exposed in her essay *Antigone's Claim*. Also, the paper will refer to the feminist critique of the authors Gilbert and Gubar who have defined the strategy of the double vision that is the double consciousness as another possible form of the creative potential in the female struggle for survival. The aim of the paper is to show that feminist theory can offer a good foundation for constructing successful female strategies of survival, which will be best seen on the example of heroines in the novel.

Key words: woman, survival, strategy, feminism, resistance

Danica Milošević

Милена Малешевић¹

Панчево

ЉУБАВ, ДЕТИЊСТВО И СНОВИ: ЛИРСКИ РОМАН *КОРЕН ВИДА* АЛЕКСАНДРА ВУЧА

Текст се бави уочавањем и тумачењем елемената лирске прозе у роману *Корен вида* Александра Вуча. Полазиште рада било је да, преиспитујући жанровске двоумице, иначе својствене поетској прози, укаже на форму књижевног дела као обликованом значајан поступак, који је умногоме условио жанровску флуидност. Како се *Корен вида* сматра надреалистичком творевином, отуда су се у раду анализирали и елементи надреалистичке поетике, који су присутни у Вучовом роману. Тежиште рада било је у мотивско-стилској анализи лирских елемената, уз осврт на поједина остварења Рилкеа, Рембоа и Милоша Црњанског. Увид у структуру дела допринео је да се као најзначајнији топови издвоје љубав, детињство и снови, чија вишеструка симболизација чини управо поетски ефекат, док се увиђањем издвојене позиције приповедачаког *ја* и његове субјективности *Корен вида* недвосмислено уклапа у лирску прозу.

Кључне речи: лирски роман, жанровска флуидност, надреализам, приповедач

Када се 1928. године појавио Вучов кратки роман *Корен вида*, у европској књижевности долази до коначног утемељивања надреализма: те исте године Андре Бретон објављује свој роман *Нађа* и манифест под називом *Надреализам и сликарство*. У српској књижевности тада се појављује и Ристићев роман *Без мере*, који ће бити класификован као носилац експлицитне надреалистичке свести, за разлику од *Корена вида*, репрезента поетског обликовања романескног ткива. О жанровској дискутабилности романа када је у питању ово дело већ је било речи². Предраг Петровић овај текст одређује као кратки лирски роман захваљујући „позицији издвојеног и усамљеног приповедачаког *ја*” (Петровић 2000: 289). Без обзира на то да ли смо склони да Вучово дело посматрамо као роман или прозу у ширем смислу, у њему ћемо пронаћи несумњиво лирске елементе, почев од сензибилног приповедача, преко маркираних, чисто поетских медитација, до понирања у ирационално – ониричке просторе путем вртоглавих асоцијација. При томе се појам приповедача у оваквој прози сматра врло блиским лирском субјекту песме.

Постоје, међутим, у књижевној критици и неслагања када је реч о надреалистичким тенденцијама *Корена вида*. Тако Радован Вучковић, говорећи да се ово дело разликује од осталих писаних у надреализму, тврди да је оно „ипак писано у знаку надреалистичких теорија”, јер је „сачињено као хибридна творевина коју чине евокативни лиризми (сећања), снови, аутоматизми и мале приче” (Вучковић 200: 259). С друге стране, Јован Делић каже да је „Вучова слика ближа

1 milena.malesevic@gmail.com

2 „Већ је употребљена ријеч „роман” уз Вучово прозно остварење *Корен вида*, што би у времену настанка Вучовог дјела под нашим поднебљем било право светогрђе...Проблем је, међутим, у томе што је роман по дефиницији својеврсно „безоблично чудовиште”, што је изразито неканонизована врста... Далеко смо данас да поуздано знамо шта је роман, а још даље да одгонетнемо шта ће сјутра бити.” (Делић 1982: 114).

Растку Петровићу и Црњанском него Ристићу и Бретону, ближа „модернизму” него надреализму”, иако је само поверење у слику надреалистичке инспирације, она је сва уткана у контекст, а аутоматског текста нема у *Корену вида* (Делић 1982: 112-127). И заиста, иако састављена од различитих типова текста, ова књига не одаје утисак некохерентности и диспаратности мотива какви су својствени надреализму; напротив, асоцијативно покренута сећања се поетизују и симболизују, а издвојени делови текста сублимирају осећања лирског приповедача у форми поетске прозе, надовезујући се на претходни део текста и покрећући низ нових асоцијација у наредном. Оно што *Корен вида* издваја из надреалистичког круга стваралаштва јесте „одсуство наглашеног теоријског дискурса и аутопоетичких одређења” (Петровић 2000: 288) и обликовање чисто лирске прозе. Ако, међутим форма и није надреалистичка, по основном тону и амбицијама овај роман то ипак јесте, јер „налази свој израз у једном неконвенционалном писму које се позива на Фројдову психоанализу” (Новаковић 2008: 655), где су снови простор ирационалног и потиснутог ја, које настоји да се пробије и трансформише стварност.

У критици је такође вишеструко истакнут Рембоов утицај на Александра Вуча. Осим тога што је као мото своје књиге узео стих Артура Рембоа, Вучо се поетички, композиционо и тематско – мотивски приближава *Боравку у њаклу* и *Илуминацијама* (Петровић 2000: 289). Радикални раскид са грађанством и његовим лажним моралом, апсолутно непристајање на конформизам неки су од водећих идејних токова надреализма. И када Рембоов лирски субјект каже: „Да, моје очи су затворене за вашу светлост” (*Боравак у њаклу*), Вучов приповедач као да домишљава тај стих, даје му смисао: „...јер ако се окружим вашом великом срећом, бићу на ивици догађаја исто тако узнемирен као да сам ваш бедник промашеног живота”. При томе су обе именице, „светлост” и „срећа”, употребљене са очигледном иронијском интонацијом, што је код Вуча и графички издвојено курзивом. Та потреба за револтом дубоко је укорењена у приповедачевој свести *Корена вида*, али тако да, затварајући очи, он се заправо буди из једног малограђанског кошмара и почиње да живи у једном сасвим аутентичном свету својих снова. Парадокс је привидан, јер су границе између јаве и сна дестабилизоване: „Али, као у сну, у широкој разапетој мрежи уплитале су ми се ноге, и то ми је оловно отежавало кораке, тако да ми се чинило да никада нећу моћи довољно да побегнем” (Вучо 1983: 61). И Рембо и Вучо користе стари мотив брода, као метафору нестабилне и неизвесне људске судбине. Тако ће Вучов „забрањени брод”, оцртавши „први пут угао преко душе, угао преко неба”, заувек изгубити своју слободу и остати вечно заробљен међу „границама” и „оштрим стенама”. Снови су повлашћени простор Вучовог приповедача, који, опет следећи Рембоову визију, као да нам отеловљује његов стих: „И видех што видети ван сна човек неће” (*Пијани брод*). Овакав текст који представља испричани сан, који тежи да анализом „открије аутентично ја сањача”, да „укине антиномију онога што се опажа у сну и ‚стварности‘ будног стања”, не би ли „применио сан на решавање егзистенцијалних проблема” (Новаковић 2008: 658), разликује се од аутоматског текста и један је од видова аутобиографског исказа у надреализму.

Цео свет *Корена вида* обојен је сновима и покушајима њиховог тумачења, а преливања јаве у сан можда су последица романтичарских идеја да не треба језиком будне свести објашњавати сан већ обрнуто, јер је језик снова дубљи људски језик. Не казује ли нам то сам приповедач овог дела речима: „О како често тонем у ужасне дубине, које ме одвлаче, онесвешћују” (Вучо 1983: 19)? Та сасвим суптилна, лиризована побуна приповедача и његова бекства у просторе снова и

детињства често су толико дубока, да изазивају немир стрмоглавих „рођења у срце”. И упркос његовој жудњи за миром у свакодневним стварима, сећања, ти бесмртни фантоми прошлости, вечито ће се отварати под њим као „живе ране”, нежељена памћења. То је последица „двоструког конфликта (Новаковић 2003: 162) којим је овај приповедач обележен: не само у односу на друштво, већ и на сопствену личност коју раздиру противуречне жеље.

Наслов романа симболизација је једне натуралистичке слике из детињства. Непознати човек који испред њега вади своје око сцена је очигледно дубоко уре-зана у приповедачевој свести. У тексту који следи, издвојен курзивом, она као да добија свој симболички наставак у поетизованој апострофи очију:

О, очи! Стаклене водене очи риба! Суве и помућене из редова мршавих постеља, црвене утвара, зечева, ноћних птица... Кошмарске, огромне, које се приближују као цео свет. О очи убица, кроз очи хладних слика, кад зидови мрачни и дубоки не затварају више простор. Сви мехури из жабљака, ритова, клобучастих бара и набреклих блат... Сви прозори под модрим капцима кровова. О, очи возова, лутајуће, певајуће, путујуће. Кроз магле и ноћи, о очи возова! (Вучо 1983: 16).

Већ се на овом месту може наслутити пишчева основна идеја да су очи нужно зло и варка чула, јер се једино понирањем у дубину снова и сећања, у сам корен свог бића, може докучити истина о себи самом: „О доста, доста сам гледао раширеним очима” (Вучо 1983: 36). И Артур Рембо у *Писму видовишћ* (1871) позива песнике на „растројство свих чула”, како би се стигло до видовитости. Прошлост је, међутим, немогуће реконструисати као целину и она искрсава у болним фрагментима кад их приповедач најмање очекује: „то ипак наиђе кад се најмање надам, кад највише верујем у себе” (Вучо 1983: 20). Изгледа да је и у каснијим делима Вучов приповедач логичну коинциденцију сматрао „одвратном”, а повезивање догађаја „великом слабошћу”³. По изразито асоцијативном урањању у прошлост, сензибилној природи и лиризовању слика, приповедач *Корена вида* веома је близак оном из *Поштраге за изгубљеним временом* Марсела Пруста. „Али, тако брзо већ помишљам на друге ствари”, каже нарагор Вучовог романа и тиме готово дефинише асоцијативни ток свести, по коме међу догађајима из прошлости није могуће успоставити континуитет и хронолошку повезаност, јер све диктира свест, брзина мисли која је неухватљива. Осим тога, аутобиографски елементи заједнички су и једној и другој уметничкој творевини⁴. Преосетљивост приповедачког ја можда је најбоље артикулсана сликом где се приповедач идентификује са стаклом које „не можете поцепати ни развући”, али које ће „најмањи шљунак разбити” (Вучо 1983: 13).

Почетак *Корена вида* сав је у знаку обраћања малограђанском свету који окружује приповедача. Већ првом реченицом сугерише нам се његова потреба за ослобођењем и чекање, као симбол инертности, бесмислено постојање спрам оног „правог” о чему он дуго сања на јави: „Отворите ми широм сва врата, јер ме је чекање ослабило пред даном” (Вучо 1983: 7). Постоји могућност да се ова реченица схвати и као дијалог са *Библијом*⁵, на шта касније указује и маркирани део текста у коме се приповедач обраћа Богу: „Сад те, боже, видим у собама у које из

3 Мислимо овде на дело *Ако се још једном сетим*.

4 У *Корену вида* помињање ауторовог имена („Вучо, ја сам јахао толике коње...”) усложњава однос приповедача и аутора. (Петровић 2000: 295).

5 „Отворите ми врата од правде, ући ћу на њих, славићу Господа.” (*Псалам* 118: 19)

мрака кришом продирем погледом кад се скромно откопчавају хаљине, а разголићене руке меко склопљене за тебе, привлачне су као тајна” (Вучо 1983: 24). Одбацујући лажни грађански морал, приповедач као да доводи у питање и самог Бога, пред чијим сликама се „узалуд клечи” и чије одсуство морнари залуталог брода плаћају срцима „као црвеним и црним ружама”. Сличну представу о Богу налазимо и у Рилкеовим *Зайисцима Малтее Лауридса Бригеа*, када се на једном месту постојање Бога огледа кроз шепурење човека дречавим бојама, а Малте резигнирано изводи закључак: „Боже мој, снажно се усјекло у мене, *ипак* си ти, дакле”. Веза са Рилкеом није случајна; његови *Зайисци* су први прави лирски роман у светској књижевности и на њега се умногоме угледао и Црњански пишући *Дневник о Чарнојевићу*. Следи поглед на дотадашњи живот, пун трпљења и савлађивања, услед чега су дани „отпадали пре времена, као незрели плодови”. Једна слика или визија о далеким и нетакнутим крајевима прекида тај ланет, носећи у себи клицу хиперборејског мита (Делић 1982: 126). Разрачунавање са средином је оштро и коначно: „Хтели сте да ме научите како да живим, како да зарадим много новца, а ја сам само хтео да пљунем на вас и на све што још називате животом” (Вучо 1983: 11). Тај јаз још више је продубљен знањем да ће његова жудња остати скривена од прљавих погледа површних људи.

Тајна, коју приповедач себично чува од других, наговештава нам се већ у наредном поглављу и ми видимо да је, поред снова, најзначајнији мотив овог романа љубав. То је она „слатка и помало старинска прича”, како ју је назвао Милан Богдановић, о љубави према девојци која му, због малограђанског морала друштва, непрестано измиче. Са изузетком неколико конкретних детаља⁶, утканих у лиризовану слику, ми о тој жени веома мало дознајемо. Сасвим извесно, то је последица приповедачевог односа према њој, преко кога се љубав отеловљује као дуго жељени повратак у живот, као „свеже буђење” због кога вреди чекати. Отуда није чудно што је жена у овој прози добила симбол свеprisутног сна који је за приповедача заправо живот, исконско постојање: „Твоје је мирно присуство постало одједном као сан који се провлачи кроз цео живот, као повратак са непознатих врхова које сам назирао и слутио негде у даљини” (Вучо 1983: 22). Ни слика о њој није целовита, већ у исечцима навире повремено и исто тако ишчезава. Хаотичност тих фрагмената сам нам приповедач сугерише: „Заборавио сам после на тебе, јер сам пловио лађом између Галипоља и Месине” (Вучо 1983: 20). Ова реченица указује и на просторну неодредивост *Корена вида*, јер је приповедачево *ја* час у Паризу, час у поментим градовима, час је на броду, а час је у возу. Занимљива је и честа промена, нараторолошки гледано, адресата: наратор најпре уводи неку особу у причу, а потом јој се лично обраћа, смењујући тако два типа говора, чијом изменом приповедање добија специфичан ритам. Адресат је, међутим, као у мемоарским и путописним записима, фиктивне природе и у делу не постоји другачије осим у свести – сећању приповедача. Такве „ти” реченице смањују временску и просторну удаљеност између приповедачког *ја* и осталих ликова, он као да их доводи у своју непосредну близину и приповедање о неком претвара у приповедање некое. Када је предмет обраћања нека нежива ствар, приповедач је апострофом оживотворује, персонификује и претвара у симбол: „Димњаци драги што сањате на сивим крововима, причајте ми шта се дешава кад падне широка сенка ноћи” (Вучо 1983: 42). Ови „ноћни видовњаци” поседују знање о „ноћној истини”, а топос ноћи важан је у надреализму; ипак, „техника

6 „Рекао сам да се нисам надао да станујеш на истом спрату...” (Вучо 1983: 22).

овог одломка далеко је од надреалистичке” (Делић 1982: 123). Овакво „поетско манипулисање врстама нарације” (Фридман 1968: 492) једна је од главних одлика лирског романа уопште.

Детињство је важан топос *Корена вида*. Оно се налази иза „гвоздене оgrade” и тамо је вечито „лето, топло и непомично”. Повратак у дечачке дане и разнеженост су „инјекција да ми живот нешто значи”. Призивање детињства последица је трагања за спокојним кутком, наспрам отуђености у садашњости, која је проузрокована падом у живот, о коме је још Дис певао у својој *Тамници*. Зато Вучов приповедач каже: „Бацили су нас родитељи у живот као голубове писмоноше” (Вучо 1983: 68). Прва конкретна слика из прошлости јесте очева смрт „једне олистале априлске ноћи”. Потом следе тамни тонови: поворке рођака у црнини који приповедачу изгледају као „бубашвабе”. Уносећи инфантилну перспективу наратор нам препричава један свој дијалог са братом о тајни рођења, коју му старији брат открива. Одмах после тога, скоком, којим се и буди из сна, приповедач премошћује велики временски лук и саопштава и о братовљевој смрти у Африци. Сећање на тај догађај још један је мотив мржње коју он осећа према свету и људима који су „границама израњавили земљу и небо”. Нешто каснији опис ситуације са голубом уздиже се до „симбола двоструко залудног жртвовања: дјечаковог и голубовог” (Делић 1982: 124). И приповедач је свестан тога: „Могао сам да га пустим још горе на крову, па га не бих толико изгубио, тако дефинитивно изгубио” (Вучо 1983: 56). Пропуштање слике из прошлости кроз призму садашњости, њена поетизација и симболизација, основне су одлике ове лирске прозе.

Пејзаж је у Вучовом роману вишеструко онеобичен. Не само да приповедач са лакоћом прелази из једног места у друго, што је последица асоцијативног смењивања слика, већ се дешава и да он „мирује док објекти, па и читави градови прилазе њему” (Петровић 2000: 293). Оживљавање градске слике и њено стављање у покрет техника је којом се служи филмска уметност, а њу су примењивали многи српски авангардни писци, попут Црњанског, Растка Петровића и Станислава Кракова. Са тим у вези је и полиперспективност лирских приповедача, одсуство јединствене позиције гледања и умножавање тачки приповедања, како би се постигла динамичност слике. Тако улица код Вуча час тече, а час се пење у небо, док приповедач, као бестелесно биће, има моћ да „силази степеницама које се пењу”. Слика спуштања у висину веома подсећа на почетак путописа *Љубав у Тоскани*, где се путописац „стрмоглави у ваздух где више ништа не боли”. Виђен очима лирског приповедача, простор губи своје чврсте контуре и динамизује се. Овим поређењем са Црњанским, њихова међусобна сличност се не исцрпљује. Већ смо рекли да су снови за Вучовог јунака стварност која делује и на јави. Сан, међутим, чини и главни део Црњансковог *Дневника о Чарнојевићу*. Приповедачево ја доминира у оба ова лирска романа и чине да њихова проза добије тон исповести. Асоцијативно сећање на детињство важан је моменат и у *Корену вида* и у Црњанском роману. Суматраистичка визија о блиским даљинама Милоша Црњанског провлачи се и кроз Вучово дело у наговештајима: „Негде високо у планинама одроњава се земља под растопљеним снегом... Предајем се тим шумама и никад више нећу тако лакомислено поверовати у себе” (Вучо 1983: 56-57). Немогућност одбране од навирања мисли и сећања обележава и једног и другог наратора, па ће у *Дневнику о Чарнојевићу* Петар Рајић у једном тренутку рећи: „Хтео сам да спавам, али се мој проклети мозак једнако сећао”, а у *Корену вида*, у тежњи да „поништи ужасно присуство мисли”, приповедач жели да се ослободи „рођења у срце”.

Да је Вучов лирски приповедач у замршеном сукобу са околином и са самим собом, јасно показује његов амбивалентни однос према жени коју воли. Са једне стране, он је мучен страшном појудом према њој и неколико реченица веома пластично описују њену телесну лепоту; с друге стране, он је доживљава и као „платонску чежњу ка идеализованој жени” (Петровић 2000: 291), те у тренутку судара та два погледа, долази до његовог повлачења, готово бекства од ње. Видевши, наиме, себе у огледалу, „пресеченог тим савршеним девојачким стасом”, његова огромна еротска страст јењава и све што жели јесте да спусти на кревет то женско тело и да „што пре побегне у мрак”. Одмах затим, он своју противречност овако стилизује: „О примите моју несталност као једини дар! Долазим лажљив, променљив и горак, ни понизан пред силом ни срећан пред слободом, али никад онакав каквог ме замишљате” (Вучо 1983: 62). Крећући се тако у антиномијама сопствене личности, приповедач постепено дематеријализује своју драгу, премештајући је у свој аутономни простор снова, где су живот и љубав интензивнији него на јави: „Само још у сну постојимо за једну љубав само, за једно острво у мору магловитих жеља, кад нам упорност не разблажи ниједна утеха и кад помирљивије него на јави живимо за једно остварење” (Вучо 1983: 97).

Постоје у овом роману и назнаке љубавног троугла. Још кроз сећања на вече у Паризу, приповедач нам благо сугерише тему супарништва кроз слику у ресторани, када је угледао да на његовом месту већ седи неко други: „То ме је заболело као смех, као ланац, или додир свиле” (Вучо 1983: 14). Нешто касније, када се нађе иза „гвоздене оgrade детињства”, он ће тај осећај ривалства дефинисати као „грдост што нисам био први кад сам толико желео”. И у тренутку схватања да је љубав према жени дала смисао његовом животу и пре него што ју је срео, он ће рећи да та „нова могућност” постоји можда „за другог”. Пред сам крај романа, „брат или друг” чека њен долазак, а приповедач, обраћајући се њему, каже: „Ја нећу да пратим твој миг, нећу да те слушам, нећу да пузим по поду, нећу да се смејем у огледалу, нећу” (Вучо 1983: 98). Мотив љубавног троугла потиче још из антике, а у српској књижевности он се креирао под утицајем немачког сентиментализма и доминантан је у епохи романтизма, али и реализма. Крајем XIX и почетком XX века он доживљава значајне модификације, те ће управо као такав послужити за обликовање лирске садржине, кроз продоре у подсвесне и потиснуте жеље јунака. Сетимо се само Дафининих страхова након прељубе у *Сеобама* Милоша Црњанског, или Вишњиних унутрашњих дилема између традиционалног и модерног у *Чедомиру Илићу* Милутина Ускоковића. Код Вуча, додуше, овај мотив дат је само у обрисима, преко скривених слутњи лирског приповедача, али можда је управо тај, само наговештени, ривалитет узрок његовог разочарења када је „погрешио верујући да ће на врху стреле понесено срце обојити циљ”, те је остао загладан „још једино у тајанствено путовање”.

Путовања су друга велика страст Вучовог приповедача и она су такође обојена мистичношћу, а сећања на њих поетизована и претворена у лирске услове. Градови кроз које он пролази пуни су стилизованих описа и као такви попримају ореол надстварности. Тако су у Паризу светлости кроз маглу „скоро шумеле”, Марсељ се ноћу „љуља у светлости”, а „непомично село, које се у сну трза: заклано јагње”. Веома су упечатљиве слике из запушеног манастира надомак села, у собама које приповедач назива „тамницама”. Кроз њих се провлачи још једно сећање на болесног друга, а потреба да се њему обрати јесте силазак у тајанствене одаје свог бића, у разоткривање блуда, да би се постало бољим човеком. „Слушај, хоћу да ти причам ради поређења, ради бескрајне среће да будем

други, да будем бољи”, каже на једном месту Вучов приповедач у нади да ће разбити „камену непокретност постојања”, или да ће бар пронаћи неки смисао у тој вечитој непроменљивоти, једноличном трпљењу. Потреба да се кроз речи осмисли човеково постојање евидентна је и у *Дневнику о Чарнојевићу* Милоша Црњанског, у коме наратор, пишући дневник као стваралачку аутобиографију, покушава да „успостави и артикулише нови, текстуално преосмишљени живот и у њему суматраистички вредносни и смисаони поредак” (Петровић 2000: 161). И није случајно што Петар Рајић, приповедач *Дневника о Чарнојевићу*, ту потребу испољава у тренутку када у себи спознаје суматраистичког двојника, Чарнојевића; његова реченица „Хоћу да Вам причам” први је корак успостављања идентитета и осмишљавања сопственог живота. Упркос томе што у *Корену вида* изостаје удвајање приповедача, нараторова жеља да „буде други, да буде бољи” такође отеловљује специфично усложњавање његове личности, која се кроз сећање на путовања и писање о томе, ипак трансформише. Тајанствено путовање у прошлост једини је начин да спозна истину о себи, те се оно остварује и као потрага за идентитетом, који се у магловитој садашњости не може пронаћи: „Да себе презирем утопљеног у реку ову која тече нежељеним правцем, или некретна стоји, лежи већ одавно као мртавац, јер видим вечито исте обале и дрвеће на њима” (Вучо 1983: 87).

Последњи низ слика у овом роману нарочито се брзо смењује. Потреба за слободом и неограниченошћу сада је још снажнија и присутнија: „Површина је свежа ливада без тајне за вид без очију, за дух без тела” (Вучо 1983: 99). Приповедач се пред крај романа час обраћа сам себи, а час прича у првом лицу, смењујући тако слике из прошлости са њиховом стилизацијом и поетизацијом у садашњости. Што се трагање за идентитетом ближи крају, све је интензивнији апел самом себи: „Пронађи себе изван ових покрета које понављаш истим трзањем рамена”; прошлост као да је сасвим близу, а приповедачево *ја* обраћа се некадашњем себи у жељи да се ослободи свих окова, па и оних који су већ само сећања: „О склони то ћебе, збаци тај покривач који те мучи, који те ваља, притискује, уплиће, гњави” (Вучо 1983: 101). Остаје, међутим, нејасно шта је овај пут за њега представљао: „лутања преко мора у коме се одсијава цело небо” или „лутања преко барица у којима се огледају бедне светлости дана”. И коначно обраћање глисти није случајно. Њено површно бушење земље и несилазак у „дубине тајанствених наслага” метафора је приповедачевог пасивног живота из кога, пробуђен, жели да побегне. Из тог раскида са „змијастим жилама” живота он излази „чистих дланова” за „небеска руковања”. Извор сна, „симболичног тумачења жеља”, ни на самом крају није одгонетнут. У овом последњем поглављу Вучо користи технику *pars pro toto*: део за целину. Наиме, кроз опис једног сећања на одрубљене главе, приповедач ће рећи да оне „промичу чудновато згрчене у намрштеним борама, разбарушене, ситне као песнице”. Циљ овакве слике није само онеобичавање, већ семиотизација метонимије, где се преко једног детаља даје наговештај ширег призора, што је карактеристично за лирски роман. Осим тога, слика се осамостаљује и прелази у симбол: „Лете осветљене лопте, клобуци испуњени меким сунцем, у ватромету звезде, које су тонуле у ноћ” (Вучо 1983: 102).

У лирском роману нема радње у традиционалном смислу те речи. Редуковањем фабле догађаји се постављају у динамичне блокове слика, које захваљујући употреби тропа добијају метафоричну и симболичну димензију. Тако се оваква проза приближава поезији, користећи лирске технике у својој изградњи. Но, како романом доминира нарација, „лирски романи користе наратив-

ни облик на тај начин што га претварају у његову супротност – у лирски посту- пак” (Фридман 1968: 495). Слика света у лирској прози није миметички дата, већ подлеже субјективизацији лирског приповедача и бива пропуштена кроз при- зму његове емоционалности и стања у коме се налази. Све ове одлике налази- мо и у *Корену вида*. Вучов доживљај стварности апсорбован је у сновима и раз- бијен у низ неконсеквентних фрагмената, од којих су неки везани за љубав, а неки за сећање на детињство. Кроз успомене са путовања, приповедач стиже до путовања у једном другом смислу речи, до враћања у прошлост, не би ли на том путу пронашао себе и смисао свог живота. Пронађене успомене он поетизује и симболизује често путем тзв. „уметнутог текста”, који је „искључиво лирски, без икаквог ‚рецидива‘ фабуларне грађе” (Делић 1982: 131). Ритам се у овом лир- ском роману не постиже само тим „херметичнијим” и „поетски гушћим” делови- ма текста. Понављања, наиме, имају велику улогу у организацији и ритмичности лирске прозе, па ће она бити својствена и *Корену вида*. Тако, на једном месту, приповедач говорећи о слободи, каже да је можда баш „та огромна снага против наметнуте споне, у тражњи одушке, нахранила жилаве мускуле таласа”, а на самом крају тај мотив се понавља, носећи у себи сложеност првог исказа: „Таласи брда. Таласи мора. Таласи неба”. Поверење у једну одређену боју, која домини- ра делом, данак је експресионистичкој поетици и њега срећемо још у *Дневнику о Чарнојевићу* Милоша Црњанског. И у *Корену вида* црвени тонови преовлађују, асоцирајући углавном на срце и крв као симболе телесности: „Зар ради здравља само, ради пурпурне крви, ради овог огромног, чврстог бесцилног тела” (Вучо 1983: 80). Црвено се појављује и као симбол љубави, црвени цвет за којим припо- ведач трага; то је романтичарско – симболистички мотив који се у српској књи- жевности јавља под Тагориним утицајем, на шта указује и претходник Вучове лирске прозе, Андрићев *Ex Ponto* (Вучковић 2000: 251). Честа је и употреба беле боје, као синонима за чистоту мисли и истине, коју нарочито појачавају тамни тонови ноћи; то је она светлост која у ноћним часовима заискри и осветли пут приповедачу кроз одаје прошлости и снова. Боје, међутим, доприносе и слико- витости израза, претварајући одређену појединост у слику и стварајући посебан „лирски штимунг”: „Вучо зна како да неку слику из круга фантастике и чуде- сног, из сфере мало вјероватног и тешко увјерљивог, учини читаоцу пријемчи- вом” (Делић 1982: 129).

На нестабилној граници између сна и јаве, приповедач овог романа ствар- ност трансформише у једну мешавину кошмарских слика, прошлости и онео- биченог, покретног пејзажа. Свет који га окружује није ништа друго до малог- рађанске позорнице у којој људи себично брину о свом парчету земље, затворе- ни и бескрајно отуђени. Љубав према жени једини је прави живот, она дуга жу- дња за постојањем ван оквира које намеће друштво, али управо као таква, она у приповедачевој стварности бива онемогућена. Слобода се тако појављује као императив, али који је остварљив само у сновима и потрази за идентитетом у прошлости. Евоцирање детињства није увек безазлено, оно са собом носи и не- пријатне успомене, а како се појављује изненада и у фрагментима, чини да лир- ски приповедач буде трајно неспокојан. Иако обележен парадоксом између „ста- ринске приче” и експеримента (Делић 1980: 209), Вучов списатељски допринос никако није занемарљив. Лирски у свакој речи, *Корен вида* доноси „тријумф пе- сничке слике”, чинећи да се индивидуална сећања и доживљаји кроз поетизацију уздигну до нивоа општељудског и да се на тај начин приближе лирској песми, као носиоцу универзалног искуства.

Литература

Вучо 1983: А. Вучо, *Корен вида*, Београд: Просвета.

Вучковић 2000: Р. Вучковић, *Српска авангардна проза*, Београд: Откровење.

Делић 1982: Ј. Делић, Корјени омама, поговор, у: А. Вучо, *Корен вида*, Београд: Просвета.

Делић 1980: Ј. Делић, *Српски надреализам и роман*, Београд: СКЗ.

Новаковић 2008: Ј. Новаковић, Аутобиографски исказ у српском и француском надреализму, у: Ј. Делић (ред.), *Зборник Мајице српске за књижевност и језик*, књ. 56, бр. 3, Нови Сад: Матица српска, 655–665.

Новаковић 2003: Ј. Новаковић, Видови конфликта у надреализму, у: Јован Делић (ред.), *Зборник Мајице српске за књижевност и језик*, књ. 51, свеска 1–2, Нови Сад: Матица српска, 161–170.

Петровић 2000: П. Петровић, *Авангардни роман без романа*, Београд: Институт за књижевност и уметност.

Фридман 1968: R. Fridman, *Priroda i oblici lirskog romana*, prev. Z. Minderović, Beograd: Savremenik, br. 12.

LOVE, CHILDHOOD AND DREAMS: A POETIC NOVEL *KOREN VIDA* BY ALEKSANDAR VUČO

Summary

This paper focuses on the detection and interpretation of elements of lyrical prose in a novel form of *Koren vida* by Aleksandar Vučo. The starting point of work was to, questioning dilemmas of a genre, otherwise inherent in poetic prose, indicate the form of a literary work as an important formative process, which is largely caused fluidity of genre. How to *Koren vida* considered surrealistic sight thereof, and therefore were also analyzed the elements in the work of surrealist poetry that are present in the novel of Aleksandar Vučo. The focus of the work was the motive-stylistic analysis of poetic elements, with a view to individual achievements of Rilke, Rimbaud and Miloš Crnjanski. Insight into the structure of a novel has contributed to isolate the most important motives of love, childhood and dreams, whose multiple symbolization does exactly poetic effect, while seeing the separated narrative positions and his vision of subjectivity clearly fits this novel into the space of lyrical prose.

Key words: a poetic novel, fluidity of genre, surrealism, narrator

Milena Malešević



Јана Ђунисијевић¹

Београд

„ВЕШТ НАВРТАЈ” У РОМАНУ БАКОЊА ФРА-БРНЕ СИМЕ МАТАВУЉА

Полазна тачка овог рада је исказ Симе Матавуља да „вешт навртај” чини уметност наративног. Након одређења шта би се под тим појмом могло подразумевати, анализирају се елементи на којима је тај „навртај” изведен у овом роману. Показује се на који начин је он остварен на нивоу фабуле, јунака, приповедачких перспектива, хијерархијских вредности и хумора. Истиче се да је изневеравање читалачких очекивања и специфичан однос према стварности модел обликовања романескне грађе.

Кључне речи: „вешт навртај”, изневеравање читалачког очекивања, аутопоетика

У предговору *Исландском рибару* Пјера Лотија, Симо Матавуљ истиче да је уметност наративног „вешт навртај необичног, неслућеног, преко мере чудног, на оно што је преко обично, свакидашње” (Матавуљ 1954: 533). Овај се исказ често схвата као основни поступак Матавуљеве поетике (Живковић 2009: 211). Циљ овог рада је дефинисање онога што појам „вештог навртаја” подразумева и начина на који је тај „навртај” изведен у роману *Бакоња фра-Брне*.

Мислимо да се овај израз пре свега односи на Матавуљев карактеристични поступак изневеравања читалачког очекивања одступањем од претпостављеног (најављеног) поретка ствари, извртањем или урушавањем хијерархијски устројених вредности, односно оним што Хатица Крњевић назива „изобличавањем” стварности и примећује: „Та стваралачка умешност преобличава се десетоструко, показује се у лицу, изгледу, покрету, надимку и облику у којем је, у наравима и обичајима, у карактерима, у сталешким страстима, говорима, у ситуацијама, сценама, ситним детаљима и описима... то је умерено изобличавање свега, живог и неживог, до оне границе где се остварује неодољиво лепа ружноћа свих тих живих форми.” (Крњевић 2009: 284). Овај поступак близак је Бахтиновом појму „гротескног реализма”² (Бахтин 1978: 27–28), јер је читалац стављен у позицију да види наличје, односно ону другу, готово увек смешну страну свега што чини романескну грађу. Матавуљ пародира и изокреће односе форме и суштине, појавне стране ствари и онога што оне суштински представљају.

Овакве врсте изневеравања читалачког очекивања налазимо пре свега на нивоу фабуле и јунака (Иванић 2009: 177), али и у свим другим аспектима дела, а у овом раду смо их груписали и издвојили најкарактеристичније.

1 janadjun@gmail.com

2 „Основно својство гротескног реализма је снижавање, то јест превођење високог, духовног, идеалног, апстрактног на материјално-телесни план, на план земље и тела у њиховом нераскидивом јединству.”

Фабуларни „навртаји“

С обзиром на поднаслов дела – *Бакоња фра-Брне, његово ђаковање и постириџ* и разлике начињене у односу на његову прву верзију³, могли бисмо закључити да је у питању роман одрастања. Међутим, романескна грађа није чврсто повезана у смеру који прати развојни пут јунака и често се „разбија“. На два места то је учињено врло опширним епизодама: епизодом о Букару и епизодом о Пјевалици, чиме се изневерава очекивани фабуларни низ. На наведеним местима у роману главног јунака готово и да нема, а догађаји описани у њима имају тек посредан значај за његов развој. Претпостављена формула романа одрастања доследно се разграђује. Роман сазревања требало би да подразумева јунака који „трага за својим животом са циљем да га узме у сопствене руке и тако изнова одреди своје место у друштву... Главни лик проналази пут до себе тек кроз сталне размирице са собом и својом околином.“ (Ходел 2011: 16). Међутим, Бакоња на крају романа сам закључује: „Кад сам се родија, ја нисам избира шта ћу бити, а садак сам каква ме дадоше бог и људи!“ (Матавуљ 2006: 271)⁴, чиме оповргава активно учешће у формирању сопствене личности. Бакоња не прелази свој сопствени, индивидуално различит развојни пут, већ поступно један, унапред одређен, „утабан“; онај који су пре њега већ прешла 24 члана његове породице. Околности које на прелазак тог пута највише утичу биле су најчешће спољашње природе и условиле су чин понављања, истоветности. Овакву тежњу налазимо најексплицитније изражену на преломном месту за нашег јунака, у „дијалогу очима“ Маше и Бакоње: „А шта ће фалити ако ти њу липо удаш, ка шта смо и ми чинили, ка шта сви чине? Де, не лудуј, него ајде старим, утрвеним путем...“ (262) и у његовом закључку: „Ја не могу бити бољи него други“ (262), са потпуно неочекивним ставом за роман одрастања који се заснива на појму о посебности јунака.

Такође, долази до изокретања и у финалној карактеризацији главног јунака. Наиме, његово морално и духовно сазревање није ишло у очекиваном смеру, већ води у деградацију. Испрва, Бакоња је дат као простонародно-морално биће које је, истина, склоно лажи, тучи, „приватавању“ (а то се и не сматра неким преступом), али и биће које је способно за грижу савести, стид, кајање. Истовремено са уздизањем на друштвеној и хијерархијској лествици, он се мења на горе: од првих ђачких бежања у недозвољено до тога да се на крају романа о његовом љубавном животу прича готово јавно. Дакле, морално снижавање заједно са понављањем унапред познатог животног пута не дозвољава прихватање *Бакоње* као типичног билдунгсромана. Јунак не израста у аутентичан, индивидуално различит нови лик, већ понире у „истост“, преклапа се са сликом фра-Брна датом на почетку романа.

Посматрање *Бакоње* као романа лика, на шта нас упућује сам наслов дела, бива отежано захваљујући уметнутим епизодама, које немају директне везе са главним јунаком. Најобимнија од њих, епизода са Букаром, која обухвата поглавља „Шта се радило у Букарево време“ и „Ужас“ има доследну композицију детективног романа. Оваквом жанровском хетерегоношћу, потпуно неочекиваном у делу које говори о манастирском животу, разбија се линеарно устројен фа-

3 Прва верзија дела звала се *Како је Пјевалица излечио фра-Брну* и имала је анегдотско-фолклорну основу

4 Сви наводи из дела дати су према *Бакоња фра-Брне*, Сабрана дела Симе Матавуља, Београд, Завод за уџбенике, 2006. Убудуће поред цитата стајаће само број странице на којој се он у књизи налази.

буларни низ и одвлачи читалачка пажња са главног јунака, али се знатно добија на занимљивости и комплексности дела.

На самом почетку приче о Бакоњи читалац бива заведен предказањима о будућности јунака (Ходел 2011: 9–10). Испрва се дају врло негативне прогнозе од стране његове родбине о његовој даљој судбини. Бакоња је склон „галијотству”, родитељи га виде као малог врага, а сви наслућују да ће завршити попут озлоглашеног стрица-Јурете. Родбина упозорава фра-Брна да ће се покајати ако га одведе са собом у манастир и да би их дечак све заједно могао осрамотити. Негативна предказања и даље се потенцирају по пристизању у манастир: дочекује их вест да је непосредно пре Бакоњиног доласка тешко повређен млинар. На овом месту наратор изневерава фолклорну поетику, са којом је иначе ово дело чврсто везано и по којој би овај догађај требало да има врло негативну конотацију, јер се уласком у манастир изненада мења атмосфера и долази до преокрета на боље у очекивањима осталих јунака у вези са Бакоњом. Од епизоде у којој налази и враћа стричевог коња, млади Јерковић почиње да се истиче својом храброшћу и сналажљивошћу. Постепено се око њега формира прича о легендарном јунаку (Ходел 2011: 10) која се гради све до пострига. Од тог места у роману, Бакоњине иницијације, коначно долази до урушавања мита о његовој посебности (која је већ раније била умногоне начета), и до следећег, коначног преокрета. Он се огледа у томе да Бакоња није у стању да се активно одупре очекивањима родбине и шире заједнице и прекине унапред одређен (фратарски) низ. Наратор нам сугерише на овом месту преклапање два лика: Бакоње и фра-Брна, почевши од истоветности имена (Фра-Јерковић XXV) до истоветности у поступцима.

Први у низу фабуларних преокрета, који су једна од битнијих одлика романа, даје се већ у уводној сцени вечере са фра-Брном, у којој разљућена родбина започиње сукоб у присуству „пресветога”, и следећој – када се Брне, упркос противљењу и упозорењима родбине нагло одлучује да синовца ипак поведе у манастир. Ове две сцене можемо сматрати кључем за тумачење основног Матавуљевог приповедачког поступка. Он се састоји из тога да се на месту на коме јунаци романа, али и читаоци, очекују испуњење онога што је врло сугестивно предочено, радња окрене у потпуно супротном смеру. Истицање Бакоњине различитости у односу на фратре, први је „навртај” на његову лошу нарав у детињству. Та се различитост схвата као посебност и квалитет, а затим долази до следећег „навртаја” – постаје исти као његови претходници. Овакво изневеравање читалачког очекивања спроведено је доследно кроз цео роман, а врхунац је на крају, када се заправо и деси оно што је на почетку најављено, када Бакоња постаје фра-Јерковић XXV. Матавуљ и ту остаје доследан поетици необичног и неслућеног кроз одређени „навртај навртаја”.

Промене приповедачких перспектива

„Вешт навртај” наратор остварује и честим мењањем приповедачких перспектива, понирањем у свест лика и давањем виђења стварности из његовог угла, чиме се онеобичава романескна стварност. Такве измене маестрално су спроведене у сценама приказаним из дечије перспективе. На изласку из сеоског окружења, Бакоња се чуди призорима које среће и преводи их у себи познате форме, што доводи до комичних ефеката: река у близини манастира „кркља и као да у хиљаду лонаца ври купус” (152). Исти поступак понавља се и у сцени Бакоњиног уласка у манастирску трпезарију. Неочекивано, али сасвим је објашњиво (деча-

ковим сиромашним животним искуством) довођење у везу величине нацртанога Христа и његовог оца и чињеница да он око глава светаца види лопаре на месту ореола.

Матавуљ врло вешто користи манипулацију нашим читалачким знањем, његовим постепеним сужавањем и проширивањем, често одводећи читалачку пажњу у погрешну страну, односно „завођењем” погрешним закључцима. Карактеристичан пример за то су највеће епизоде у делу – епизода похаре манастира и епизода са Пјевалицом. Коришћењем технике уобичајене за криминалистички роман, ове епизоде су дате у облику тајне која се постепено открива и која има изненађујуће разрешење. Читалац заједно са јунацима романа бива обманут, да би се тек после откривања разбојника, односно Брновог излечења, као у детективском роману, добио кључ радње. Наратор понекад и сам релативизује своја знања о јунацима. Претпоставка изнета на почетку романа, када се за Кушмеља каже „као да беше најпоштенији међу својим земљацима. Велимо: као да бјеше, јер не знамо поуздано” (139), касније се негира, односно доказује потпуно супротно.

„Навртаји” на нивоу ликова

Ликови у роману Бакоња фра-Брне грађени су на врло сличан начин. Сви главни ликови дати су „наопако”, односно тако што се у читалачкој свести ствара погрешна слика о њима помоћу навођења свега онога што они нису. Затим се та слика распарчава, да би се коначно преокренула у своју супротност. Примећујемо сличности са раблезијанском карневалском поетиком у њиховом опису јер су пре свега предочени својом телесношћу. За основе својих прича о фратрима Матавуљ бира, не оно свештеничко и духовно, већ оно људско, народско, чак и паганско, укорењено у њима као део културолошког наслеђа. Овде ћемо издвојити два, односно три најкарактеристичније описана лика.

Букар је уведен у роман као врста бесловесног бића, особе ниске интелигенције, али велике снаге и умешности коју други искоришћавају. У манастирској средини заузима најниже хијерархијско место, тако да се са њим грубо шале и користе га чак и слуге. Након оваквог позиционирања, Букарев лик се донекле разоткрива, а место у друштву мења сазнањем да има натприродну снагу, да може трчати упоредо са коњем и прескакати из бачве у бачву. Ту нам наратор плете још једну варку, усмеравајући нашу пажњу у другом, опет погрешном правцу. Манастирски житељи (а ми са њима) закључују да је приглупи Буковичанин вашарска забава о којој се прича по околини. Овакав суд о Букару се дискретно пољуља када у новој мађупници Бакоња затиче Букара самог, са изразом лица сасвим другачијим него обично, али и даље се не проширује врло узак оквир читалачког знања. Погрешни закључци настављају да се нижу и након похаре манастира. Букар је нестао, за њега почињу да се брину, да га сажаљевају јер је „страшљив ка коза, па се припа, па се забија нигди у ракитама, а измилеће кад огладни” (196), а Бакоња га искрено жали. На таквом утиску доследно се инсистира и када су сви већ уверени да је мртав, долази до коначног обрта: откривање Букаревог учешћа у пљачки и његовог стварног идентитета десне руке хајдучког харамбаше. Ово откриће изазива пометњу: „Нека замисли, ко може, како је то откриће пренерезило сваку духату душу у кући Св. Фране” (210), а убрзо Букар добија „врховно признање” – „то је само ркаћ кадар учинити” (210) и искрено дивљење главног јунака: „Ја, кад се добро промислим, ја би скинуја капу прид Букарим!... Срце је то, памет је то, лукавство је то, убија га бог.” (210) На овај начин

се кроз приповедачки „навртај” смењују наличје и лице – инфериорност и супериорност лика. Са дна хијерархијске лествице, Букар се пење на њен врх, надмоћан да се и припадницима „светих лоза” наруга.

Бакоџин лик, видели смо, замагљују две врсте предказања: негативно, о његовој пропасти, и позитивно, о његовој посебности, и оба бивају изневерена. Матавуљ је „мајстор маскирања” (Иванић 2009: 182) и непрестано нас заводи погрешним траговима у формирању мишљења о главном јунаку. Бакоџа на свом путу претрпи неколико преокрета, али најнеобичнији је онај у коме он упркос својој стално сугерираној посебности завршава исто као његови претходници, у низу фратара који је започет на почетку романа.

Најаву фра-Брновог лика имамо у уводној глави „Света лоза”, где се ироничним тоном сведочи о посебности „изабраних”. Фра-Брне је најављен као идол, мали Бог и апсолутни ауторитет патријархалне заједнице из које је потекао. Потпуно је неочекиван начин увођења овог лика у роман преко визуелно упечатљиве слике: „прво што видјеше бјеше најдебљи део фратров” (141). Од ове сцене сведоци смо унижавања његове идеализоване слике и његове постепене детронизације. У следећој сцени вечере у Кушмељевом дому, долази до обрта у фратровом статусу – од предмета обожавања, дивљења, улагивања, он се затиче услед породичне свађе, на њега се виче и прети му се.

Занимљив је избор детаља којима је представљен приватни живот фратров, односно које информације се дају као релевантне за грађење његовог лика. Речено је како предаје најтеже и „најузвишеније” предмете, али повлашћено место у карактеризацији лика имају његове физичке навике: на који начин фратар надује образе кад хоће да га синовац чешка по леђима, колико то временски траје, кад и на који начин фратар слуша откуцавање часовника... Његов амбивалентан карактер дат је у ироничном тону: за некога ко је толико заузет „узвишеним” стварима, разумљиво је да нема времена да опишмени синовца. Фра-Брнова болест, која је коначни узрочник његовог детронизовања у очима Бакоџе и шире породичне заједнице, почиње, иронично и нимало случајно, „у дробу” (193). Није случајно што ова „болест”, чији узрочник није физичке природе, почиње баш у стомаку, који је симболично везан за човечји виталитет. Кроз дроб се врши хранење, пражњење и размножавање, а све три функције су нагуралистички експлицитно дате у роману и у уској вези са овим ликом.

Фра-Брнова болест шири се из прстију на нози навише ка глави и кулминира у психичкој неурачунљивости, оцртавајући тако симболичан пут преко телесног до менталног дела бића. У равном, дискретно ироничном тону Матавуљ обједињује распон од физичке неумерености, просте алавости и лењости до мистичког ниҳилизма. Што више болест захвата фратра, то је његова физичка појава сликана накарадније и гротескније: „...образи су му спласли, подвољак се спусти више него прије, на шији му се кожа набрала...” (244) (примећујемо визуелно стремљење телесних делова вертикално на ниже), а мисли све нејасније и узвишеније (сугеришући, симболично, мисаоно кретање на горе).

Велика је разлика између предрасуде коју о стрицу Бакоџа има пре него што дође у манастир и онога што после урушавања те предрасуде остаје, јер се Брне од апсолутног ауторитета срозава до некога ко у Бакоџу гледа са страхом. Фра-Јерковић предаје најтеже предмете у школи и приказан је као најозбиљнији и најмудрији фратар, али постепеним проширивањем читалачког знања урушава се слика о њему. Он поприма карактеристике типског лика умишљеног болесника и почиње да изазива комичне ефекте, при чему не заборавља да уредно при-

купља новац од дужника и не показује сажалење. Начин на који ми сазнајемо за његове зеленашке склоности потпуно је у складу са поетиком дела: у разговору слугу, у истој реченици налази се признање фра-Брниној душевности и висина камате коју наплаћује дужницима.

Иако су Бакоња и фра-Брне најјаче индивидуализовани у делу, можемо говорити о две стране, лику и наличју, једног истог књижевног јунака: фра-Брну до пострига и фра-Брну након тога, односно, до тачке преклапања и стапања у један књижевни лик. Праћењем два различита животна раздобља, испричана је животна путања једне особе.

„Навртај” вредносне хијерархије

Доследно поетици извртања појмова у поретку вредности налазимо раблезијанско мешање световног и духовног, телесног и мисаоног. Почевши од особина због којих је Бакоња прихваћен да буде део „изабраних”, ми убрзо сазнајемо да „добре шаке помажу и у манастиру, више него памет” (160), а да је разлог због кога се деца шаљу у манастир тај што могу да живе живот „ситих докоњака”. Слично гротескном реализму и овде је присутно снижавање. Илузија светости се постепено урушава, меша и изједначава са појмовима натуралистички приказане телесности, порока, смрти. Виталистички принцип са свим својим аспектима: храђења, пражњења, полних нагона, тежње за гомилањем добара, живи напоредо и несметано, па и нескривено унутар манастирске заједнице. Служење вери се задржава на форми, а фра-Брне нам и експлицитно открива смисао фратарског живота: „Не ваља ми исти, не ваља да спавам послѣ ручка ка шта сам навика има тридесет година, онда шта ће ми живот!” (211). Веровање у чудо – постулат хришћанске религије, која почива на вери да је Христ васкрсао из мртвих, грубо се пародира. Реченицом „Онда видјеше чудо” (186) наративно се започиње сцена у којој јуродиви Букар трчи упоредо са коњем и показује своју задивљујућу снагу. Приоритети су исти, у манастиру и ван њега, само су правила другачија: два брата долазе до истог циља – обезбеђивања новца, на два начина: Кушмељ хајдучијом, а Наћвар давањем новца у зајам са каматом.

У целом роману доследно је спроведена релативизација и детронизација свих вредности. Пошто бива постављен за пароха, слава главног јунака се проноси на далеко јер је успео да буде прихваћен као паметан, скроман, леп и „милостив према дјецѣ” (269), а да „није у души у поносѣ” (269). Међутим, његову праву вредност, односно „колико вриједи фра-Бакоња” (279) сељаци познају тек када се докаже као супериоран (и то над „ркаћима”) у игри бацања камена с рамена. У доследном маниру поштовања народне културе, фратар бива прихваћен тек кад се докаже као јунак. Исто као што је у манастир ушао „шакама”, у народну причу улази својом снагом, односно, мора се потврдити на начин на који јунака види народна традиција, кроз све аспекте мушкости: „Знало се да је млад као капља, лијеп као уписан, бињација као какав бег, снажан као арслан, срчан као хајдук, уз то богат и огранак једне старе лозе” (265).

Хумор

За разумевање хумора у роману *Бакоња фра-Брне* може нам послужити исказ самог аутора у *Биљешкама једног писца*: „Ја сам се једва оразумио да свака ствар, ма и најозбиљнија и најсветија, мора имати своју смијешну страну, али,

такође, да и најсмешнија мора имати своје друге стране” (Матавуљ 1969: 37). Доследно томе, Матавуљ готово сваку ствар која је предмет његове уметничке обраде изокреће на њену комичну страну.

Хумор у овом роману често се сматра гротескним, раблезијанским, због спајања световног и профаног, онога што спада у домен телесног са нечим узвишеним, употребе језичких и ситуационих каламбура, укрштања народских израза и библијских цитата. Тако нпр. фра-Брне се у роману појављује својим „најдебљим делом” услед читања Оченаша, управо на реченици „приђи краљевство твоје” (141); његова психичка болест почиње у дробу усред преједања, слуге лече душевни бол изазван обесвећењем манастира „крвљу Исукрстовом” (214).

У роману налазимо сва три начина манифестације народне смеховне културе, које Бахтин издваја у вези са Раблеом (Бахтин 1978: 10). То бисмо такође сматрали својеврсним „навртајем” због специфичног односа онога што је предмет романескне обраде и начина на који је она изведена. Тако су обредно-представљачке форме дате у прослави „новог лита”, чије поштовање има корене у пеганским веровањима, а у којој манастирски становници праве себи карневалску атмосферу са здравицама, смехом, маскирањем и ругањем. Дундак изговара „ркаћку молитву” (172) која је комбинација православне молитве, басне, брзалице и загонетке. Такође, ликови у роману су приказани гротескно, као у сцени у којој Бакоња први пут среће фратре, изваљене под орахом – великих стомака, опуштених образа и подбрадака, физичком појавом у супротности са заветом скромности и аскезе. Лик Кушмеља је дат кроз велики контраст између повлашћеног положаја у друштву који заузима на основу своје блискости са фратром и његовог физичког изгледа: риђе браде, поређења са дивокозом, горштакче снаге и назначене грубости и примитивности: округле и тврде главе. Примећујемо да су у овом, као и другим описима ликова, нарочито Букара и Пјевалице, присутни хтонски и демонски елементи, да су јунаци често риђи, длакави, кракати, криви, несразмерни, несиметрични... Они као да припадају подземном свету и физичке ознаке њиховог унутрашњег света су увек негативне. Овде би спадали и разни облици комике ситуације, дати кроз народску склоност подвали, превари, надмудривању свакога, а нарочито хијерархијски вишег од себе: Кушмељ у вечери доласка неприкосновеног фра-Брна покушава својој родбини подвалити лоше вино, дечаци дочекују малог Бакоњу запапреним вином, Бакоња слаже оца за паре, знајући да отац лаже њега, Тетка подваљује Наћвару покудну песму на латинском, а ђацима „сусрет са вампиром”. Највећа подвала у роману везана је за појаву „великог грешника” који се мора исповедити код фра-Брна, а заправо је народни лекар који га излечи од аерофобије.

Књижевно-смеховне форме, други вид манифестације народне смеховне културе, део су вербалне комике која је најчешће коришћена у тексту и нераскидива је са тежњом да се свака света ствар унизи, односно сведе на људску меру. Овакав принцип гледања на књижевну стварност даје се од уводног поглавља, „Света лоза”, које је врста антижитија и пародија библијске „Књиге постања”. У њему се у мирном, дискретно подсмешљивом тону дају информације које су „релевантне” за представљање „изабраних” Јерковића, а које се тичу њихових карактера, навика, талената, трговачких и јуначких способности. Као „заслуге тијех људи” (135) наводе се подаци о томе да ли су јели рибу, како су ломили ногу, колико добро су умели да певају, са каквом храброшћу су се борили, како се обогатили. Ову врсту хумора поспешује и употреба усмених жанрова клетве, досетке, псовке, здравице, надмудривања, надлагивања, ругалица и сл. Карак-

теристично је њихово мешање и замена места, као када у поглављу „Кушмељ и Кушмељићи”, Кушмељ и Осињача понављају сваке вечери своју жалбу која има облик нарицања, али је изговарају тако да она поприма форму „баш као какве молитве” (139), или када Кушмељ, пијући са манастирским слугама, приповеда своје „истините приче” о сопственом хајдуковању.

Матавуљ се дискретно, али учестало користи пародирањем црквених жанрова. Тако се Шкоранчин дух јавља Дундаку са жељом да се исповеди и пренесе му своју последњу вољу. Ова исповест је обликована и украшена по угледу на средњовековни жанр, али испричана у маниру народног говора и веровања. Фра-Тетка пише и даје Бакоњи да научи напамет песму на латинском која опонаша форму и тон црквене литературе, а у којој се, заправо, ругалачки, али не и злонамерно, дају практични савети Наћвару да се одрекне својих слабости. Трагикомични песник (Крњевић 2009: 272), фра-Брне, потакнут немилим збивањима у манастиру, пише „Зафалну писму господину, који нас је избавија од великога зла, кад је бија поаран манастир” (227). Његова потреба да се естетски изрази у облику захвалне песме у овом случају је потпуно у раскораку са стварним збивањима у којима је манастир опљачкан, црква обесвећена, гвардијан умро, а фратри надмудрени и изругани.

У улични говор, како Бахтин назива трећу манифестацију народног смеховног начела, спадао би говор јунака јер се црквени или други вид „ученог” говора скоро и не користи, или је присутан само кроз пародију. Грдећи Бакоњу, фра-Брне у налету беса, у истом говорном пасусу и у истом тону активира сва своја говорна знања цитирајући „Књигу о Јову”, а настављајући пучком пословицом, грдњом, нарицањем, предсказањем и давањем послушања синовцу. Брнове речи су типичан пример Матавуљевог употребе живог народног језика, усмене традиције и њеног комбиновања са говорном употребом библијске и црквене књижевности. У роману проналазимо многе говорне жанрове, од којих и један виц, којим се фратри шале на свој рачун, признајући истоветност у делању православних монаха и њих самих, односно хришћански формализам у служби личне користи. Посебна врста комичних дијалога даје се у разговорима слугу, чији је језик груб и немилосрдан, а закључивања поједностављена. Од њих сазнајемо да је Наћвар зеленаш; они га куде и критикују и пореде са другим фратрима. Они му наздрављају са разумевањем и прихватањем грубих људских мана и склоности (али и са свешћу о свом безбрижном положају), не оспоравајући му душевност. Матавуљ се у свом приповедању користи мирним, хладним, ироничним тоном, који је често у супротности са напетом збивања, у чему се огледа његов главни језички „навртај”. Балеган нам јасно и сасвим обично даје на знање да „Пирија се неће повампирити, јер одавна није пуно гришија” (207), а у другој, драматичној, прилици објашњава: „А шта ће се, дуовници! Божја је воља да човик мора исти докленка је жив, па не знам шта се догодило!” (198). Равномерним тоном наратор приповеда живот у његовој разноликости, без чуђења и осуде. Као сигнал онеспокојавања хармоније користи се различитим, мање или више дискретним, језичко-стилским средствима. Језик користи у свом његовом богатству и вишезначности: дијалекатском и функционалном раслојеношћу; говором слугу, афективним говором, локализмима, употребом епско-јуначких говорних форми; натуралистички верно и симболично одабраним детаљем. Надимци јунака постављени су у тексту као примарна карактеризација јунака, а имају пародично-хумористички смисао. Говор слугу поводом доласка „комишијуна”, у његовој сликовитој грубости, контрастира са озбиљношћу ситуације у којој се даје. Еп-

ски десетерац „А какви су да од бога нађу!” (154) контрастира својим јуначким дигнитетом са „нејуначком” сликом на коју се односе – седам гротескних тела изваљених испод ораха. Чагљина здравица је многоструко ефектна захваљујући гомилању, понављању стилских фигура и мешању разнородних жанрова.

Матавуљев роман *Бакоња фра-Брне* дат је кроз призму једног специфичног виђења реалности. То виђење је хуморескно, ругалачко, унижавајуће, али и саосећајуће. Показали смо на које се начине врши изокретање стварности кроз свођење онога што је узвишено на људско, а свега што је људско на плотско. Мало је растојање између трагичног и комичног и они често мењају места јер се обоје налазе на скали онога што је људско и као такви су увек подложни смеху. Наратор је успео да разобличи наше претпоставке о жанру, фабули, грађењу ликова, свега онога што бисмо могли очекивати у вези са овим романом. Догађаји ће ретко кад ићи у правцу који ми очекујемо, ликови се увек претварају у своју супротност, најсветије је оно што је најљудскије, а најсигурнија религија је веровање у човека. Једина доследност у делу је да су ствари, предмети, ликови другачији од онога какви се чине и какви бисмо ми очекивали да буду. Стварност је дата са наличја, кроз детаљ или из угла који изобличава. Ниједан појам, нити појава немају позицију узвишеног и неприкосновеног.

Литература

- Матавуљ 1954: С. Матавуљ, Предговор Исландском рибару Пјера Лотија, у: *Сабрана дела*, Књига VII, Београд.
- Живковић 2009: Д. Живковић, Новелистичка уметност Симе Матавуља, у: Д. Иванић (приредио), *Књига о Мајтавуљу*, Београд: Завод за уџбенике, 211–223.
- Крњевић 2009: Х. Крњевић, Вештина ругалачка, у: Д. Иванић (приредио), *Књига о Мајтавуљу*, Београд: Завод за уџбенике, 269–288.
- Бахтин 1978: М. Бахтин, *Стваралаштво Франсоа Раблеа и народна култура средњег века и ренесансе*, Београд: Нолит.
- Иванић 2009: Д. Иванић, Мајстор приповиједања (О прози Симе Матавуља), у: Д. Иванић (приредио), *Књига о Мајтавуљу*, Београд: Завод за уџбенике, 175–188.
- Ходел 2011: Р. Ходел, Матавуљ: Бакоња фра-Брне – структура приповедања, у: Д. Иванић, Д. Вукићевић (приредили), *Симо Мајтавуљ – Дело у времену*, Београд: Филолошки факултет, 9–21.
- Матавуљ 2006: С. Матавуљ, *Бакоња фра-Брне*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Матавуљ 1969: С. Матавуљ, *Биљешке једног писца*, Нови Сад: Матица српска.

THE „SKILLFUL TWIST” („VEŠT NAVRTAJ”) IN SIMO MATAVULJ’S NOVEL *BAKONJA FRA-BRNE*

Summary

The starting point of this work is Simo Matavulj’s allegation that “skillful twist” makes art narrative. After determining what this term could mean, elements of which this “twist” is derived are being analyzed. It shows achievement at the level of plot, characters, storytelling perspective, hierarchical values and humor, pointing out that betrayal of reader expectations and specific relationship towards reality is a model of shaping the novelistic structure.

Keywords: “skillful twist”, betrayal of the reader expectations, autopoetics



Снежана Савкић¹*Нови Саг*

ТАЈНИ ПРИРУЧНИК ЗА ПОСТКОЛОНИЈАЛНЕ КРИТИЧАРЕ (ИЛИТИ ЈЕЛЕНА ДИМИТРИЈЕВИЋ – ТРАГОВИМА ОРИЈЕНТАЛИЗМА)

Превазилазећи оквире *српског патријархалног реализитета* на раскршћу 19. и 20. века, Јелена Димитријевић је својим бунтовничким знањем (како је и Р. Јанг назвао знање постколонијализма) о муслиманском *Другом*, отворила врата модерном тумачењу сопственог дела, у контексту нових књижевно-историјских теорија и метода, међу којима су и постструктуралистичка, постколонијална, имаголошка и феминистичка критика. Циљ овог рада може се дефинисати као покушај да се докаже како ставови Е. Саида (*Оријентализам*, 1978), М. Тодорове (*Имагинарни Балкан*, 1997) и Бахтинова *теорија дијалога*, књижевну тачку пресека проналазе управо у *Писмима из Ниша о харемима*, помало заборављене и још увек недовољно истражене књижевнице, Ј. Димитријевић, и да се, притом, укаже на могућност тумачења њеног дела са становишта модерних књижевних теорија, са посебним критичко-полемичким односом према појмовима (али и дискурсима) балканизма/оријентализма, стереотипа, *Источног* и *Запада*.

Кључне речи: стереотип, балканизам, оријентализам, *Друго*, дијалог

Као изузетан познавалац оријенталног живота и оријенталне књижевности, као и дела муслиманских путописаца, Јелена Димитријевић се у својој књизи *Писма из Ниша о харемима* из 1897. године, критичко-полемички односи према утврђеним идејама западног канона о супериорном *Западу* и инфериорном *Истoku*, дајући притом себи задатак: СПОЗНАТИ незападни свет. Овакав истраживачки дух и књижевни интерес за оно егзотично, непознато, источно (за језик, културно наслеђе, веру и обичаје туђег), видљив је и у њеним другим делима, међу којима су и: *Писма из Солуна* (1909), *Писма из Индије* (1928), *Писма из Мисира* (1929), *Седам мора и три океана*, *Пућем око светиња* (1940). Упозоравајући читаоца да текстови оријентализма могу да створе не само знање, већ и саму реалност која се наизглед тек описује, Е. Саид поставља фундаментална питања проблематизујући појмове *Оријентала* и *Окцидента*, моћи и знања, Блиског Истока и империјализма – питања: како да производња знања најбоље служи општим уместо посебним циљевима? Како се може произвести непотчињавајуће и неприпуњајуће знање у окружењу које је дубоко обележено политиком, позицијама и стратегијама моћи? Како знање ослободити моћи? (в. Саид 2000: 123–127).

Жарко Видовић у књизи *Огледи о духовном искуству* указује на чињеницу да је Европа историјски појам (в. Видовић 1989: 65–66) и да, у том смислу, посматрамо и *Запад*: не као географско подручје света, него као посебну историјску епоху у којој се јавио један посебан систем вредности:

„То је систем који полази од личности појединачног човека као најреалније људске појаве, као реалности без обзира на то да ли ми ту реалност можемо да схватимо,

1 snezada@hotmail.com

при чему систем вредности који не полази од ТЕ реалности не може се назвати европским ни западним” (Видовић 1989: 66).

У формирању западне *реалности* и тзв. *западног канона*, важну улогу игра појам оријентализма који своје критичко тумачање добија управо у истоименој књизи Е. Саида. Знања о оријенталном, искоришћена за афирмацију западног идентитета, (маргинализујући притом идентитет и вредности *Оријента*), којима се уједно и правдао колонијализам, кроз смену генерација одржавала су се у својој сталности, предочавајући и у литерарним текстовима, инфериорност *Другог* као немог објекта историје, тј. историјске реалности. Литература је тако постала својеврсно средство читавања кодова и вредносних матрица у свести читаоца, међутим, уколико се позовемо на Емерсона који је наглашавао да сваки човек мора бити проналазач да би ваљано читао (*Амерички учењак*), видећемо да је то јасно упозорење читаоцу да он не сме остати само *неми* читалац који прихвата предочену истину, него и неко ко у датом тексту константно трага за скривеним знацима који упућују на индивидуално или пак идеолошко; да он мора успоставити критичко-полемички став у прихватању или пак одбијању предочених речи (овај пут у књижевном тексту) и њихових семантичких реализација.

Према Саиду, критика мора да се дистанцира од доминантне културе и узме противну позицију. У тек ослобођеном Нишу, на територији где се након вишевековног робовања напокон завијорила српска тробојка, Јелена Димитријевић јесте носилац идентитета сада доминантне (српске) културе, али у критичко-полемичком односу према *контракултури*, она остаје *на међи*, тј. не дистанцира се од сопствене културе и идентитета, а притом се не поистовећује са оријенталним *Другим* (не заузима противну позицију). Као појединац у потрази за знањем, стваралачким и *оријенталним* доживљајем, ауторка отвара могућност да, без обзира на постојеће предрасуде, изабере „међувреме/ међупростор” између прошлог, садашњег и будућег искуства, и да, улазећи у другачији културни контекст, оствари активни интеркултурални дијалог, тј. да управо из овакве позиције посматрача и активног учесника у јавном, али и интимном животу *сцраног* (чувајући притом сопствено ЈА), заборави на семантичке матрице ОРИЈЕНТА/ НЕ-ОРИЈЕНТА укоренење у западном систему вредности.

Дело Јелене Димитријевић, како истиче Јована Кулаузов Реба, има перспективу погледа изнутра, удаљава се од романтичарског доживљаја, док афинитет који ауторка има према *Другом*, наводи је да се упусти у дијалог са њим (в. Кулаузов Реба 2010: 31), а да се притом, попут Хенрија Блаунта (*Пуш и Леванџ*), у складу са Беконовом емпиристичком филозофијом води идејом по којој се до знања може доћи једино искуством, док се уопштавања морају заснивати на посматрању. Само (наизглед) имплицитно супротстављање Јелене Димитријевић колонијалистичком и оријенталистичком дискурсу и идејама западњачких етноцентричних теорија, свој врхунац достиже управо у *Писима из Ниша о харемима*”, која преузимају улогу, не само књижевног текста, него и својеврсног историјског, политичко-друштвеног, етнографског и, у крајњој истанци, етичког документа. Овакав приступ дискурсу *Оријента* и *Балкана*, а с друге стране, канону *Запада* којим се правдао колонијализам, и притом креирала слика маргинализованог, инфериорног *Истока*, Јелена Димитријевић исказује као појединац који улази у једну другачију културу, језик и сензибилитет, другачији принцип мишљена од оног којег проналази у сопственој култури. Притом, јасно је видљиво да ауторка остаје жива детерминанта српског идентитета, чувајући га као не-

опходни део целине сопственог бића са снажним осећајем прошлости и судбине сопственог народа (у више примера примећујемо и интенциозно истицање речи које се односе на НАШЕ, на СРПСТВО, на оно СРПСКО, *ПО СРПСКИ*, на НИШ *СРПСКИ*). Она поносно истиче лепоте српскога рода, српског гостопримства „Овај усрдни, искрени, прави српски дочек дубоко ми је у срцу, у души ми је: не могу га заборавити никад” (Димитријевић 1987: 8); диви се лепоти хришћанске цркве, хришћанској души, шуму Нишаве; први пут у ослобођеном Нишу доживљава *океанско* осећање слободе, родољубља, при чему у свој текст интенциозно инкорпорира и стихове:

Ој ти Нише, бели Нише,
У теб' паше нема више!
(Димитријевић 1987: 9)

У свом сећању и памћењу, сада у ослобођеном Нишу, Јелена Димитријевић има јасну свест о томе да је управо њен род био оно вековима потчињено *Дру̀зо*, у рукама турског господара, и речи муслиманке, које јасно семантизују опозицију српско/турско, активирају семантички код *Дру̀зо̀*, свеприсутног у свести ауторке (али и споменуте муслиманске жене): „Срећна си. Гледаш турске адете у српском Нишу... Баш си срећна” (Димитријевић 1987: 9). Граница између две културе, вере или у крајњој истанци двају *Дру̀гих*, јасно је видљива у директном сусрету (дијалогу) њихових носиоца, па се тако реченици Јелене Димитријевић: „Српкињице моја: ни пред једном не додирнух под па своје теме по истамболски, нити пред којом направих реверанс по франачки” (Димитријевић 1987: 123), директно супротставља реченица Ешреф-хануме: „И ђаур, и Јахуди (Јеврејин) – ако издахне пре него што је прешао у ислам, не може у цехнет” (Димитријевић 1987: 76). Међутим, оно што је очигледно јесте чињеница да без обзира на међусобни непремостиви јаз између *Дру̀гих*, бахтиновски дијалог бива успостављен (в. Бахтин 1997: 43–50), као полуга разумевања, оног неопходног разумевања о којем је писао и Иво Андрић у приповеци „Писмо из 1920. године” говорећи о Босни као земљи неискорењене мржње међу *различитицима*:

„Између разних вера јазови су тако дубоки да само мржља успева понекад да их пређе... Јер тој заосталој и убогој земљи, у којој живе збијено четири разне вере, требало би четири пута више љубави, међусобног разумевања и сношљивости него другим земљама” (Андрић 1996: 188).

Иако на почетку неверљива Српкиња, са циљем да, САМО због љубави према пријатељици, истражује и сазнаје муслиманске обичаје, Јелена Димитријевић доцније изговара реченицу: „Љубав и велика поверљивост њихова, учинили су да све видим” (па и оне обичаје о којима се НЕмуслиманима не говори). Као жена са простора Балкана, Јелена је свесна властитог идентитета, она се у сусрету са *Дру̀гим* не одриче СЕБЕ, своје културе и улоге у *балканском хроношоу*. Она не заборавља, постоји ИЗВАН муслиманског света, али РАЗУМЕ, и проиштујући у другачију слику живота, открива сопствени положај – сопствени смисао у додиру са страним смислом; штавише она, не само да не посматра другу културу очима *западне*, колонијалне свести и мишљења, него и притом наслућује да границе њеног идентитета не одређује само снажно осећање српског родољубља, већ и

неодољиво осећање привлачности, блискости и разумевање оријенталног *Друго*, као и јасна културно-историјска веза са њим.

Као што је већ речено, Јелена Димитријевић интезивно осећа терет историје; са јасном свешћу о патњама свог рода у једном дугом историјском пресеку (од неколико векова), она НЕ ЗАБОРАВЉА: „Само онда ћу бити срећна кад мој род буде срећан, кад све оно опет буде наше, што пре проливане крви на Косову беше Лазарево” (Димитријевић 1987: 9). Међутим, у положају муслиманских жена на територији ослобођеног СРПСКОГ Ниша, она препознаје универзалну патњу инфериорног, осећа недефинисану блискост са *Другим*: „Чини ми се да ми погађају мисли жене муслиманске; чини ми се да ми у души болном душом говоре: И биће ваше!” (Димитријевић 1987: 9) – блискост дефинисану једном тачком пресека, коју можемо назвати *Механизам Историје*, и у оквиру ње издвојити одредницу БАЛКАН.

У вези са тим, потребно је напоменути да је дело Јелене Димитријевић управо тачка пресека два појма (дискурса): ОРИЈЕНТАЛИЗМА И БАЛКАНИЗМА. Под утицајем Саидовог појма оријентализма и постколонијалне критике, бугарска теоретичарка, М. Тодорова (*Имагинарни Балкан*), постала је зачетник новог термина (дискурса) – балканизма, који је разликовала од оријентализма по томе што је *Балкан* историјско-географски, а *Оријент* углавном метафоричко-симболички појам. Као дискурзивне творевине (будући да је Е. Саид, оријентализам прогласио дискурсом, у Фукоовом тумачењу овог појма), и један и други појам указују на јасну бинарну опозицију између појмова *Исток-Запад*, окцидентално-оријентално, супериорност/инфериорност јер је, као и у случају *Оријента* „Балкан послужио као складиште негативних карактеристика наспрам којих је конструисана позитивна и самохвалисава слика Европејца и Запада” (Тодорова 1999: 143).

„Посматране кроз призму постколонијалне критике, дела Ј. Димитријевић о оријенталном свету пружају одређене одговоре на питања о проблематици односа српске и турске нације, о генези промене колонијалне хијерархије њиховог односа крајем 19. века и њиховим последицама, али о промишљању балканског идентитета који негира постојање хомогеног јединственог, националног духа, без инкорпорације елемената културе оних нација са којима дели географски простор” (Кулаузов Реба 2010: 52).

Као носилац искуства хетерогеног, балканског културног идентитета, који спаја различите етапе развоја, па је зато, како то истиче М. Тодорова полуколонијалан, полуоријенталан, оног истог искуства о којем је и Скерлић негативно писао („Ми осећамо да страдамо од оног индолетног, чамотног Истока који нам је у крви...”), Јелена Димитријевић имплицитно указује на то да оригинална и аутентична српска култура не може бити стварно и у потпуности хомогена – европска, без обзира на чињеницу окретања, тј. стремљења српске државе ка модернизацији и европеизацији крајем 19. века. Истражујући изазовно НОВО, НЕПОЗНАТО, ДРУГО, она учествује у активном дијалогу садашњости, прошлости и будућности, свесна чињенице да културу једне епохе, ма колико та епоха била блиска или временски удаљена, није могуће посматрати као нешто завршено или неповратно прошло, да није могуће затворити се у СЕБЕ, а уједно откривати оно НЕПОЗНАТО. Њена стваралачка радозналост претвара се у радозналост аутентичног бића које жели да, упознајући муслиманско *Друго* (са којим дели и прошлост и садашњост) надвлада једнострану значења, смисао и

утврђене стереотипе двају култура ослобађајући се семантичке тежине појмова (или пак дискурса) *зайагноџ* и *истиочноџ*.

Ако је дијалог процес који подразумева различите семантичке светове ЈА и *Друџоџ*, може се поставити питање какав онда дијалог води Јелена Димитријевић у сусрету са исламским *Друџим*? Она схвата да се исламска *Друџоси* не конституише као ОПОЗИЦИЈА у смислу АПСОЛУТНЕ СУПРОТНОСТИ, већ као нешто што је ДРУГАЧИЈЕ. Поново ћу се осврнути на речи Јоване Кулаузов Ребе, која указује на то да Јелена Димитријевић упркос наглашеном рационалистичком духу и потреби да започне дебате са источним и западним *Друџим* о објективној истинитости ставова о његовој нацији, религији, култури, сматра да је основни пут за разумевања *Друџоџ*, саслушати и забележити његову страну приче (в. Кулаузов Реба 2010: 53). Можда бисмо управо овакву причу једног оријенталног живота могли упоредити са реченицама Иве Андрића на које наилазимо у његовој „Причи о везировом слону”, која нам наговештава тамнију страну истине, тј. варљивост приче уколико се она посматра само са једне тачке гледишта (рецимо са становишта моћи, или пак супериорне културе):

„Босанске касаве и вароши пуне су прича. У тим понајчешће *измишљеним* причама крије се, под видом невероватних догађаја и маском често измишљених имена, *сћварна* и непризнавана историја тога краја, живих људи и давно помрлих нараштаја. То су оне оријенталске лажи за које турска пословица вели да су истинитије од сваке истине. Те приче живе чудним, скривеним животом” (Андрић 1991: 41).

Јелена Димитријевић књижевним текстом – писмима, као посредним преносиоцем сазнања, оставља сведочанство о постојању и опстанку једног народа и једне културе у специфичном тренутку друштвено-историјских и културних промена и постаје, како то она наводи, „пророкова кћи пред којом се диже застава”. Дакле, у непосредном живом контакту са непознатим, притом пратећи различите сегменте исламског живота, она исписује *причу*, која живи скривено, „тајну коју буле чувају од нас но лица своја од грешних очију”.

Она се супротставила идејама етноцентричних теорија и колонијалном дискурсу, у којем је проучавани *Друџи* само неми објекат. У муслиманском *Друџом* она открива сопствену способност разумевања које остварује управо у значењској матрици речи ДИЈАЛОГ и ВЕНАХОДИМОСТЬ, релевантних у дијалогској теорији Михаила Бахтина (в. Бахтин 1997: 90). Притом, Јелена Димитријевић постаје активна карика у процесу дијалога која улаже напор да савлада страност *Друџоџ* и да, из угла сопственог света, постави питање о *Друџом* (што свакако не значи идентификацију са ЊИМ, већ „постојање изван” уз РАЗУМЕВАЊЕ и ДОТИЦАЈ са страним) и да, проничући у *Друџо*, мења степен самосвести, тј. истовремено разоткрива себе у очима *Друџе* културе. Не постављајући се у позицију супериорне културе, налазећи се у харему, као специфичној етнографској јединици у процесу изумирања на простору новонастале државе, Јелена Димитријевић руши стереотипне слике о инфериорној култури и инфериорном народу, стављајући у средиште свог сазнавања *Друџоџ*, живот жене, не као стереотипне фигуре, већ као индивидуе. У вези са тим, она трансформише евроцентричну визију харема, као *зашвора* женске индивидуалности и симбола женске потлачености, тј. изразито субмисивне позиције жене која је притом само еротска фантазма, показујући да је управо харем извор знања, у којем се доста пажње посвећује образовању жена и задовољењу њихових интересовања (в. Кулаузов

Реба 2010: 57–60). Пратећи живот харема, Ј. Димитријевић указује на још један важан аспект овог дела, а то је начин формирања СТЕРЕОТИПА. Као једно од основних тематских подручја књиге *Имагинарни Балкан* М. Тодорове, али и Саидове критике оријентализма, недвосмислено се и у делу Јелене Димитријевић препознају модели обликовања негативних представа о *Источно*, али и *Западно* *Другом*, као и побијање истих. У својој магистарској тези, насловљеној као *Женски Исток и Запад*, а чији су предмет истраживања управо путописи Јелене Димитријевић, Јована Кулаузов Реба истиче да ауторка комуницира са етничким и религиозним *Другим*, и да се, у вези са тим, бави утицајем националних стереотипа, представама о себи (ауто-слике) и представама о *Другом*, тј. хетеро-сликама (в. Кулаузов Реба 2010: 36). Потребно је напоменути, да се у *Писмима* Јелене Димитријевић, не оповргавају само једностране стереотипи, него и они колективни, будући да овде говоримо и о колективном (балканском) стереотипу (који се може односити на све оне који деле овај геополитички простор) који је, како то Тодорова наводи: „послужио као складиште негативних карактеристика наспрам којих је конструисана позитивна и самохвалисава слика Европејаца и Запада” (Тодорова 1999: 143).

Један од специфичних посредника у формирању негативних стереотипа, лако се може препознати у *Писмима из Ниша о харемима*, а то је литература. Европски начин живљења, недовољно познат источној култури, услед немогућности превазилажења јаза, за жену исламског света делује вулгарно, неморално, док с друге стране наилазимо на примере *Српкињица* које, услед неразумевања културе и обичаја турског народа, ритуални чин посматрају са подсмехом и збуњеношћу. Тако у делу наилазимо на пример „формирања стереотипа подизањем националних карактеристика на ниво универзалности, тј. деградирање своје супротности” (Кулаузов Реба 2010: 44). Овај пут са обе тачке гледишта – и *Истока*, и *Запада*, *Друго* се спознаје кроз литературу и тиме се потврђује Саидова идеја да је литература доминантан медијум у преношењу националних, религиозних и културних стереотипа. Јелена Димитријевић се односи критички и према својој култури и према култури *Друго* у оним сегментима живота који се не слажу са њеним личним убеђењем, она је свесна да постоји непремостиви јаз између две различитости, и то је јасно и у примеру Хајрије која хануме љуби у руку, а са списатељицом се поздравља на *евројски* начин, руковањем, што указује на чињеницу да постоје јасне границе чији је прелазак недозвољен. У турској жени, Јеленина лична, али и стваралачка радозналост препознаје и индивидуалне и универзалне стране човека (био то *Источни*, *Западни* или *Балкански* човек). Концизношћу и стилским богатством својих реченица, она својим читаоцима показује један аутентични микросвет харема, као исходишта свега доброг, али и оног лошег у људском бићу. Као појединац, она се опредељује за урођену припадност србству, потврђује сопствени и колективни (српски) идентитет, али са јаком свешћу о томе да је територија на којој се налази, обележена комплексним и вишевековним културним утицајима и наслеђем које није хомогено. Па тако, проницањем у све(с)т *Друго* (првобитно женског *Друго*), Јелена Димитријевић спознаје НОВО, али и СВОЈЕ. С једне стране, она примећује да „Туркиње прво очарава лепота тела и руха, па онда душа”, да су „неписмене, а колико знају причати о вери”, да су „завист и оговарање најглавније карактерне црте Туркиња”, али с друге стране она истиче да муслимански језик поседује изразиту лепоту, да муслиманке певајући „осећају много”, тј. да нико не воли песму као муслиманске жене, да имају смисла за „естетику” и сл. У низу амбивалентних

особина, Јелена остаје објективна; она и хвали и куди; препознаје праве вредности једне културе и уједно критикује њене мане. Када у једном тренутку пише: „У њима није једна душа, но две: једна је зла као зли дух; друга добра, предобра” (Димитријевић 1987: 74), Јелена Димитријевић указује, не на стереотип, него на универзалну природу људског идентитета, без обзира на културну, верску, националну припадност, дакле, не на муслиманску жену, него на ЖЕНУ. Исто тако, онда када у будућој невести препозна ”тугу голему” она, улазећи у душу муслиманске жене, препознаје, не САМО тугу Туркиње због несрећне љубави, него ТУГУ ЉУДСКОГ БИЋА (она је афирмише у сопственој свести, не као неми објекат, него као активни субјект који БИВСТВУЈЕ ван стереотипа). У сопственом покушају да дефинише властите ставове о *Другом*, Ј. Димитријевић читаоцу ставља до знања да афирмативни однос не значи и подређивање властите културе и традиције туђој (што је видљиво у примеру када она изговара „ни пред једном не додирнух под па своје теме”), али се супротставља било каквом евроцентричном покушају ниподаштавања оријенталног *Другог*. Штавише, *Писма из Ниша о харемима*, проблематизујући питање *Оријентала*, али и *Балкана* као раскршћа два неспојива ентитета (при чему имамо у виду и мишљења да је Отоманско царство утицало на стварање стереотипа о Балкану), представљају и покушај да се укаже на све вредности и културно богатство овог геополитичког простора (не прикривајући притом његове мане).

Уколико се осврнемо на речи Октавија Паза, који је говорио о речима као ћудљивим, аутономним бићима, притом дефинишући језик као *нераздвојну укљученост*, у даљем трагању за текстуалним показатељима, удаљићемо се од појма стереотипа и указати на језичке особености као симболични дијалог двеју култура на једном геополитичком простору, илити нераздвајну укупност *Других*. Не случајно, Јелена Димитријевић у свој аутентични путопис инкорпорира турцизме, при чему се ове речи отелотворују у живу атмосферу исламског живота. У чувеној књизи Алберта Мангела, *Историја чишања*, аутор се осврће на ставове Александра фон Хумболта из 1836, који је тврдио да сваки језик поседује унутрашњи језички облик који изражава засебни свет људи који њиме говоре (в. Мангел 2005: 288). Усвајајући турски језик у сопственој комуникацији са пријатељицом, али и живљем Ниша и турским светом, ауторка у сопственом језичком искуству остварује „језик у језику” или пак „језик ван видљивог језика” (в. Мангел 2005: 188). Као хетерогена литерарна мешавина српског и турског језика, овакво стилско и лингвистичко опредељење Јелене Димитријевић има многоструку вредност: првенствено постаје историјски документ о развоју и детерминисању нишког говора на прелазу из 19. у 20. век, постаје комуниколошки кључ за улазак у свет *Другог*, тј. за дијалошко сазнавање другог по Бахтиновој концепцији дијалога, указује на језичко богатство али и богатство обичаја и култура на простору Балкана, на саму лепоту језика као феномена: „Муслимански језик, веле хареми, слadak је шекер гиби (као шећер), те кад га слушаш, разгалиш се њиме као ми шербетом, који пијемо уз рамазан” (Димитријевић 1987: 24), и као што истиче Јована Кулаузов Реба, овај текст је антрополошка, етнографска, етнологска експертиза, чији је циљ био инкорпорација комплексне оријенталне *Другости* у владајући национални, историјски, културни и уметнички принцип (в. Кулаузов Реба 2010: 59).

Коегзистенција двеју другости, симболично остварена језиком Јелене Димитријевић, указује на уживљавање у другачији семантички свет *Сираног*, али не и на пресељење у њега на шта јасно упућују опозитне реченице ауторке: „Не

ли искаш нашински, ово си је и нашински и хак муслимански” (Димитријевић 1987: 122)/ Мухабетли-писмо својесрпски завршавам: много топлих, српских поздрава прими од Српкиње, сестре твоје” (Димитријевић 1987: 135) и, у вези са тим, наводим речи Михаила Бахтина који истиче да је „јединство одређене културе – отворено јединство” (Бахтин 1997: 49). Међутим, оно што ауторка имплицитно поручује пишући јасно семантички обележену реч СВОЈЕСРПСКИ, само потврђује да је ова ауторка до краја боравка у харемском окружењу ослобођеног Ниша, имала океанско осећање припадности СВОМ СРПСТВУ. Она се није идентификовала са *Другим*, али ГА је разумела, заборављајући на предрасуде и почетну скептичност при уласку у непознато.

Ступајући у приснији однос са турским женама, откривајући њихову душу и харемска правила егзистирања, као и особености једног другачијег света (његовог јавног и интимног аспекта), Јелена Димитријевић је, пратећи сопствено ЈА, сопствено национално осећање и идентитет, успела да сачува отворену целивитост своје културе и да је истовремено обогати у сусрету са *Другим*.

Литература

Андрић 1991: И. Андрић, *Немирна година, Сабрана дела Иве Андрића*, књ. 5, Београд: Просвета: БИГЗ: Српска књижевна задруга: Нолит.

Андрић 1996: И. Андрић, *Деца, Сабрана дела/ Иво Андрић*, књ. 9, Београд: Просвета.

Бахтин 1997: М. Бахтин, *Смелије се користити могућностима*, са руског превео Никола Грдинић, Сомбор: *Домейн*, 90-91, стр. 43–50.

Видовић 1989: Ж. Видовић, *Огледи о духовном искуству*, Београд: Сфаирос.

Димитријевић 1987: Ј. Димитријевић, *Писма из Ниша о харемима*, Београд: Народна библиотека Србије.

Кулаузов Реба 2010: Ј. Кулаузов Реба, *Женски Исход и Зайаг*, Београд: Задужбина Андријевић.

Мангел 2005: А. Мангел, *Историја чишања*, Нови Сад: Светови.

Саид 2000: Е. Саид, *Оријентализам*, Београд: Чигоја штампа.

Тодорова 1999: М. Тодорова, *Имагинарни Балкан*; превеле с енглеског Драгана Старчевић и Александра Бајазетов-Вучен, Земун: Библиотека ХХ век; Београд: Чигоја штампа.

SECRET MANUAL FOR POSTCOLONIAL CRITICS (OR: JELENA DIMITRIJEVIĆ – FOLLOWING THE TRACES OF ORIENTALISM)

Summary

Overcoming the boundaries of the patriarchal reality at the crossroads of the XIX and the XX century, Jelena Dimitrijević – with her „rebellious knowledge” (the term that R. Young used to refer to postcolonialism) about the muslim *Other* – opened the door to the modern interpretations of her own work in the context of new literary and historical theories and methods, as well as the poststructural, postcolonial, imagological and feminist critic. The goal of this paper can be defined as an attempt to prove how E. Said’s (*Orientalism*, 1978) and M. Todorova’s (*Imaginary Balkan*, 1997) stances, along with the Bachtin’s theory of dialogue, found their literary crosspoint in the *Letters from Niš about Harems*, a book written by Jelena Dimitrijević, an almost forgotten and insufficiently explored writer, pointing out at the same time the possibility of interpreting her work from the standpoint of the modern literary theories, with the special critical and polemic relations towards the notions (and discourses) of balkanism/ orientalism, stereotype, *the East and the West*.

Key words: stereotype, balkanism, orientalism, *Other*, dialogue

Snežana Savkić

Амела Паучинац¹
Крађујевац

СВОЈ / ТУЏИ У ЉЕТОПИСУ МУЛА МУСТАФЕ БАШЕСКИЈЕ

Љетопис Мула Мустафе Башескије, писан у 18. веку, представља изнимно привлачан и богат ресурс за имаголошка истраживања. Међутим, и поред те чињенице, постоји само један рад који је ово дело проучавао са овог аспекта. То је рад *Слика другоџ у Љетопису Мула Мустафе Башескије* Веада Спахића и Сенахида Халиловића, који су се бавили проучавањем другости коју можемо окарактерисати као спољашњу другост. За разлику од њих, ми смо овај рад конципирали на другачијим основама, проучавајући унутрашње друге, изостављајући ентитете који су већ обрађени у раду споменутих аутора. Покушали смо одговорити који све ентитети другог постоје у *Љетопису*, како се слика другог формира и у односу на шта. Истраживање смо базирали на бинарним опозицијама идентитет/алтеритет, тј. на опозицијама свој/туђи. Закључили смо да су сви они дати као алтеритет у односу на летописчев идентитет, како индивидуални тако и колективни.

Кључне речи: имагологија, идентитет, алтеритет, слика другог, *Љетопис* Мула Мустафе Башескије

1. Уводне напомене

Љетопис Мула Мустафе Башескије, писан у 18. веку, представља изнимно привлачан и богат ресурс за имаголошка истраживања². Међутим, и поред те чињенице постоји само један текст који *Љетопис* сагледава са тог имаголошког аспекта. То је рад Веада Спахића и Сенахида Халиловића *Слика другоџ у Љетопису Мула Мустафе Башескије*. У овом раду, који је објављен 2006. године у склопу зборника радова *Слика другоџ у балканским и средњоевропским књижевностима*, Сенахид Халиловић и Веад Спахић покушавају показати с којих то идеолошких полазишта и под којим историјским и друштвеним утицајима је обликована слика другог у делу Мула Мустафе Башескије. Покушавају одговорити на питање какву то слику другог *Љетопис* гради. Своје поље истраживања и проучавања заснивају на ужем имаголошком смислу обрађујући следеће ентитете:

1. Иноверце (босанске католике, православце, Јевреје),
2. Војне и политичке непријатеље Османског царства (Аустријанце, Русе, Црногорце),
3. Небосанце (Турке и Арапе).

Иако свој рад заснивају на ужем имаголошком смислу, морамо напоменути да ови аутори дају класификацију другости које у *Љетопису* препознају, па тако

¹ amela_zejnelovic@hotmail.com

² У свом делу *Врш Башескија* Спахић (2005) констатује да тек одговор на питање зашто је, како и у којој мери категорија *другоџ* присутна у тексту даје могућност разумевања поетичких и реторичких одлика *Љетописа*. Та његова констатација говори нам о двема јако битним стварима: о богатству ове хронике када је имаголошки материјал у питању и о важности и неопходности таквих (имаголошких) истраживања.

у ширем имаголошком смислу као друге наводе: жене, власт, сељаке, луђаке и бојјаке. Међутим, приликом ишчитавања *Љешојису*, приметили смо да њихова класификација није потпуна. У *Љешојису* се назире још један ентитет другог који егзистира на страницама Башескијеве хронике. Тај ентитет чине кадићевци или кадизаделије. Заиста је пуно бележака које се на ову групу односе, па се морамо запитати зашто их ови аутори изостављају приликом формирања класификације. Када су жене, сељаци и луђаци/бојјаци у питању, иако их спомињу, ни њима не посвећују своју пажњу, већ тек у виду једне реченице дају неку врсту објашњења зашто су и у односу на шта сагледани као друго. Када је власт у питању, никаквога објашњења нема. Ове ентитете аутори не обрађују. Разлог назиремо у самом одабиру ентитета за проучавање, јер сви ови ентитети који споменути аутори обрађују могу се окарактерисати као спољашњи други зато нису део летописчевог идентитета. За разлику од њиховог текста, наш рад иде у другом смеру. Док су се они бавили истраживањем других које можемо назвати спољашњи други, ми се бавимо истраживањем ентитета који се могу дефинисати као унутрашњи други, јер између летописаца и њих постоји нека врста повезаности. Дистинкцију спољашњи други / унутрашњи други формирали смо у односу на Башескијин идентитет. Док унутрашњи други представљају део Башескијиног идентитета и са њим су повезани на више начина (припадају истој нацији, вери, деле исти животни простор и заједно чине колективни идентитет његове заједнице), спољашњи други представљају супротност али и непознаницу његовом идентитету.

Ово истраживање заснивамо на бинарним опозицијама идентитет / алтеритет и покушавамо показати ко се доживљава као свој са којим се дели осећај припадништва, а ко се доживљава као туђи, тј. други; шта је то што утиче и одређује Башескијин поглед када су његови сународници у питању; како се слика о њима ствара и шта утиче на њено конструисање. Није нам циљ да конструисану слику свог и туђег посматрамо у односу према некаквој вечитој и универзалној истини, већ према особинама културолошког контекста у коме се она јавља.

Иако је Башескијин *Љешојис* доживео неколико издања, истраживање смо спровели на издању које је изашло 1987. године. Изузев ентитета које су Халиловић и Слахић обрађивали, као и ентитета: жена, власт, лудаци (који такође припадају категорији унутрашњи други а које због простора нећемо обрађивати), своје истраживање базирамо на проучавању два ентитета, тј. на проучавању сељака и кадићеваца, тако да се надамо да ћемо овим радом осветлити одређене делове ове хронике, изнети информације о којима споменути аутори нису говорили, и дати допринос овој дисциплини.

2. Свој / туђи у *Љешојису* Мула Мустафе Башескије

Ишчитавајући *Љешојис*, можемо наићи на разноврсне податке, па између осталог и на податке о животу и раду летописца. Те податке нам оставља он, водећи се принципом који је поставио на почетку овог дела: да ће све бележити објективно, што читалац и може видети и закључити након читања ове хронике. Међутим, поред те објективности, примећујемо његову везаност (свесну или несвесну) за сопствену класу, веровање, социјални положај, или просто за све оно што сваког чини чланом друштва. Све то непрестано утиче на његов рад. Читајући белешке које се односе на летописца, али и све остале које својом садржином представљају и имплицитно говоре о начину његове перцепције, дожи-

вљавању света и људи, његовим ставовима, који нам говоре о психолошком, идеолошком и моралном стању, добијамо једну целокупну слику овог човека. Добијамо једну моралну, идеолошку, политичку, социјалну, психолошку карту човека који бележи дешавања у шехер Сарајеву. Управо захваљујући тој карти која носи сва обележја сполног, социјалног, религијског и културног идентитета летописца, можемо схватити на који начин се граде ентитети *друџосџи*.

У односу на то, да ли то Ја, које може бити индивидуално или колективно, са другима дели осећај припадништва некој скупини, заједници, слоју, сталежу, групацији итд., или не, у тексту се назире две слике: слика свог и слика туђег, тј. другог. Ти ентитети *друџосџи* у ширем имаголошком смислу могу се издиференцирати на следећи начин: жена као друго; власт као друго; сељаци као друго; кадићевци као друго; лудаци; иновјерци (босански католици, православци, Јевреји); војни и политички непријатељи Османског царства (Аустријанци, Руси, Црногорци); небосанци (Турци и Арапи)³, од којих ће овде бити обрађени следећи ентитети: сељаци и кадићевци.

2.1. Сељаци као друго

Пратећи сва дешавања у Сарајеву, Башескија нам даје слику једног времена, слику шехер Сарајева 18. века. Међутим, својим садржајем и начином на који је сама садржина овековечена, *Љешојис* Мула Мустафе Башескије није тек документ о Сарајеву из друге половине 18. столећа, него је и незаобилазно штиво о судбинама и наравима људи с ових простора. Иако су странице ове хронике пуне различитих бележака које се односе како на свакодневна тако и на несвакидашња догађања, велики део свога *Љешојиса* Башескија посвећује смрти, тако што наводи имена умрлих за сваку годину. Тако је током педесетак година записао око 4.000 особа, и то углавном одраслих мушкараца. Описи умрлих особа веома су интересантни. О умрлима износи све оно што их у бити чини, наводећи како врлине, тако и мане. Наводи њихова добра дела, али и ружно понашање и недела која су појединци чинили не водећи се оном чувеном „о умрломе све најбоље”. Амир Љубовић и Сулејман Грозданић су у праву када кажу да је заиста невероватно колико је занимљивих и различитих портрета и типичних ликова Мула Мустафа Башескија дао у свом *Љешојису*, типичних како за његово време, тако и за сарајевску чаршију:

„Они су тако упечатљиво и сликовито представљени у свеобухватној скали најразличитијих стања, карактера, судбина, од богатих, угледних, образованих, умних, јаких, здравих, силних, до сиромашних, ништавних, неуких, блесавих, слабих, болесних, нејаких, обесправљених, затим благих и племенитих, грубих и себичних, дакле из свих социјалних слојева и људских карактера у најширем смислу.” (Љубовић, Грозданић 1995: 162)

Башескијина моћ запажања карактеристичних детаља својих личности заиста је велика и управо захваљујући томе сваки портрет је жив, сликовит и људски издвојен и представљен.

3 Приликом формирања ове класификације за примјер нам је послужила класификација коју су дали Осман Халиловић и Ведад Спахић у свом делу *Слика другог у Љешојису Мула Мустафе Башескије*, која садржи све ове ентитете осим ентитета кадићеваца.

Осим што даје податке о својим суграђанима, Башескија записује и податке који се односе на његов живот и рад. Иако у фрагментима и на различитим страницама хронике, Башескија нам даје своју аутобиографију, која нам помаже да схватимо на који начин је перципирао себе и све оно што га окружује.

Ишчитавајући податке о летописцу, сазнајемо и о његовом образовању. Сазнајемо да је почетно образовање стекао у мектебу код хоџе Сулејман-ефендије Арнаута, да је 1757. године постављен за сибијан-муалима (учитеља муслиманске основне школе) у мектебу код Ферхадије џамије, да је дужност имама и хагиба Бузаци хаџи-Хасанове џамије примио две године касније и да 1763. године постаје народни писар, што постаје и његово главно занимање. Летописац превазилази раније стечено образовање настојећи да га усаврши слушајући предавања о шеријатском праву и астрономији код Мехмед-Рази Велихоџића, мудериса Гази Хусрев-бегове медресе. Та његова потрага за знањем иде и даље од тога па сазнајемо и да је изучио мистицизам. Сазнајемо и то да је Башескија са својим пријатељима, ученим људима, присуствовао и различитим састанцима и сохбет-халвама где су читали књиге. Тим дешавањима којима су присуствовали учени људи придодаје много важности што можемо видети у опису једног теферича:

На Опхођи приредише ћебеџије кушнаму-теферич на којем је уписано око стотину калфи. Позвано је десет до петнаест софри узваника из Сарајева и са стране. Осим мајстора и башескија, позвано је и неколико учених људи. Позвана је и моја мален-кост, па сам избројио алаје. Уз баклаву смо јели и три врсте обојеног пилава: црвени, жути и бијели. Тако смо се четири-пет дана провеселили. Нека се зна да је сунце тада било у звијезђу Ваге. (99) (Подвукла А. П.)

Према ученим људима односи се на веома специфичан начин. Осим што их посебно истиче када год има прилике за то, Башескија нам даје и биографије учених људи свога доба.

„Сада ћу укратко описати учене људе, улему нашег шехера у овом времену да би се они који буду гледали ову збирку након мене мало забавили и овим окористили“.[...] (184–190)

Тај попис и биографије учених људи међу које убраја и себе, што је и више него очигледно, јесте веома интересантан. Захваљујући томе, сазнајемо ко је најбоље познавао стилистику, шеријатско наследно право, астрономију, граматiku, синтаксу итд.; ко је најбоље састављао фетве, ко држао вазове а ко пак писао најбоље песме. И у Некрологији зна посебно истаћи ученост, познавање турског или арапског језика, леп и паметан говор и слично, као једну од веома битних особина која је красила дату особу.

Управо овој групи супротставља сељаке. Њих представља тако што их даје као опозите људима из града (супротставља село и град) и као опозите ученим људима. Док смо горе имали пример теферича којем су присуствовали како људи из града тако и учени људи, па и сам летописац као припадник те групације, којем је због званица и посетилаца дата посебна важност, на једном другом месту наилазимо на један други теферич који је описан на сасвим другачији начин.

„Ковачки еснаф одржао је свој теферич кушнаме на Ковачима. На теферичу су отишли 23. агистоса, у четвртак, али им вријеме бијаше кишно, а касније и лијепо, док је

на дан прије завршетка теферича пала неописива киша праћена јаким вјетром. Нека се зна још и ово: Међу ковачима су већином људи који су дошли са села и ту научили ковачки занат, а међу њима нема госпде, паметних и одгојених људи, па они и не умију госта дочекати како треба нити га знају позвати на „велики пилав”. Зато им бијаше мало посјетилаца. Тако су њихови гости и узваници лутали око шатора, јер их ковачи нису знали лијепо дочекати и уконачити.” (167) (Подвукла А. П.)

У овом податку уочава се представљање сељака које је изграђено на фону стереотипних представа. Иако те речи изговара летописац, уочава се да је њихово осликавање у ствари одраз мишљења масе, која их и доживљава као супротност госпде, паметних и одгојених људи. Разлог слабе посећености теферича Башескија не види у лошем времену већ управо у сељацима који не умеју дочекати госте. Горе наведени и овај теферич Башескија супротставља још по једној ствари у којој уочавамо конфронтацију госпде и сељака. Док при представљању горе наведеног теферича каже: „Уз баклаву смо јели и три врсте обојеног пилава: црвени, жути и бијели”, исказује како господа зна лепо дочекати и услужити, код овог теферича каже да сељаци не знају ни „позвати на велики *пилав*”.

Госпди из града, којој и сам припада, Башескија супротставља сељаке и по изгледу и одећи, што можемо видети у примерима који слиједе:

„Рецић (Рецо-огли), сељак. Имао је одјећу и лице сељака. Бијаше снажан, нимало се није устручавао од пролијевања крви. Случајно је једном у Дубици у војсци убио једног човјека и затим побјегао у Сарајево, али га у Барама код Сарајева колукчије убише из пушке”.(272) (Подвукла А.П.)

„Салих Тајеран,из неког села код Кршева, делија, крупан човјек у сељачкој ношњи. Облачио је сукнени копран, а понекад би га пребацио преко рамена”.[...] (226)

Међутим у већини бележака које се на сељаке односе, тежиште је умерено на њихове интелектуалне способности које по летопишчевим речима и нису велике, као и на њихов говор.

„Делија Мујо, имао 95. година, сељак, а настанио се у Сарајеву; говор му и бијаше као у сељака. Често је сједећи пјевао сеоске босанске пјесме. Дружио се стално са сељацима. Није био какве памети”. (343) (Подвукла А. П.)

„Мустафа-баша, мутапчијски ћехаја, сељак, који се мијешао у одређивању цијене намирницама, човјек у годинама, непаметно би говорио. Лежао је у болести двије-три године. Био је сиромашан, из 50. џемата”. (308) (Подвукла А. П.)

Једна од најоштријих бележака која се односи на сељаке јесте белешка:

Старац Мрав-хоца, популарни нусхаџија. Међутим он ниједног писма није познавао. Али сељаци и жене то не могу учити и не разликују знање и незнање, и тако је Мрав-хоца помоћу њих живио. (321) (Подвукла А. П.)

Овде су сељаци представљени као тоталне незналице којима се може манипулисати. Примећујемо да су у овај кош незнања смештени и сељаци и жене што је веома чудно јер у *Љешојису* Башескија износи податке који говоре да је било и писмених и учених жена. Али, ту се опет ради о одређеним предрасудама које

су владале у то време, које можда још увек и владају, а којима су жене и сељаци сагледани као они чија интелектуална способност и није велика.

Када је овај ентитет у питању, можемо констатовати да њихово представљање није само резултат различитих стетреотипа и предрасуда већ и дугог процеса пажљивог посматрања и упоређивања са људима из града. Када представља појединца, летописчеве речи се често односе на масу. Та представа дата је као карактеризација тих људи. Даје се нека глобална слика људи са села, њихове физичке као и менталне способности. О њиховом свакодневном животу нема података. О њиховим женама нема информација. Али из онога што је дато можемо закључити да су управо због одређених стереотипа, предрасуда и због урбане самосвести летописца сељаци дати као друго и да у тој функцији живе на страницама ове хронике.

2. 2. *Кадифевци као групо*

На различитим страницама *Љешојиса* Башескија даје различите податке о себи. Између осталог сазнајемо да је код шејха Хаџи-Синанове текије хаџи-Мухамеда изучио мистицизам (тесаввуф) и ступио у дервишки ред Кадерија. Осим тога, Башескија спомиње и друге дервишке редове, и то највише у Некрологији као једно од битних својстава које су одређивале дату особу. Поред дервиша, тј. суфија, који ислам поимају кроз учење тесаввуфа (исламског мистицизма), у то време је постојала и друга струја, супротна суфијској, коју су чинили ортодоксно настројени верници који су неке верске праксе сматрали удаљавањем од правоверја па је њихово деловање било усмерено ка чишћењу ислама од свих облика новотарија. „Новотаријама су”, по речима Кериме Филан (2009: 164), „сматрали начин на који суфије очитују побожност, због чега су оптуживали суфије да се удаљавају од изворног ислама”. У својој меџми Башескија није скривао нетрпељивост према верским занесењацима, фанатичима или како их он још назива кадизаделијама. Прва Башескијина белешка у којој спомиње кадизаделије потиче из 1766. или 1767. Показује да:

„Појавила се група фанатика, а саграђена је и медреса Инадија. То бијаше повод за разна оговарања и смутње међу свијетом. Вођа секте фанатика бијаше Емир-ваиз, из Амасије”. (71)

На више места спомиње кадифевце (кадизаделије), а и међу умрлим особама наводи појединце који кадизаделијама припадају, као и оне који их симпатишу и подржавају, као на пример:

„Ахмед, казанџија, кадифевац (кадизадели), имам”.(147)

„Омер-хоџа, софија, кадифевац, незналица. Умро је као бедел у Меки”. (248)

„Старац Мустафа Гушо, табутџија коме су били драги кадифевци”. (131)

Оваквих и сличних података има дуж целог *Љешојиса*, па је неминовно поставити питање: Ко су у ствари ти кадифевци?

Већ у Уводу *Љешојиса*, Мехмед Мујезиновић (1987: 10) констатује да Скеррић није у праву када каже да су кадифевци исто што и кадије и њихове присталице, већ да „кадифевци или кадизаделије представљају секту која за себе своја-

та строги исламски пуританизам”. Муџезиновић каже да се „идејним претечном секте сматра Мухамед, син Пир Али Биргивије (1522–1572), који је аутор познатог дјела „Бергивије”, које је и у нашим крајевима међу муслиманским становништвом стекло велику популарност, а да је стварни оснивач секте Кадизаде Мухамед (1582–1635), ученик Биргивије”. Истог је мишљења и Керима Филан, која се бави проучавањем ове групације у свом раду „Суфије и кадизаделије у османском Сарајеву”. Из овог Кериминог текста (2009: 165–166) сазнајемо да су тај назив кадизаделије понели по учењаку Кадизаде Мехмед-ефендији, чији је духовни узор био Мехмед-ефендија Биргиви, који своје ставове и промишљање наслања на учење Ибни Тејмије (1263–1328) и његовог ученика Ибну’л-Кажјума ел Џевзије (у. 1350.), као и неких других учењака. Кадизадеово учење се заснива на томе да новотарије (бид’ат) представљају сви елементи у исламској верској пракси који нису постојали у време Посланика и његових првих следбеника; да су оне удаљиле ислам од његових извора и да се тих пракси ислам мора ослободити што пре. Међу тим новотаријама које Кадизаде и његов духовни вођа Биргивије критикују јесу праксе неких суфијских братстава, у првом реду музика и ритмички покрети, као саставни дио манифестирања побожности.

Разлог што су кадизаделије добили назив по Кадизадеу био је тај што је „он почетком 17. столећа покренуо вјерски живот у пријестоници на начин који ће чак довести до интерконфесионалног раздора што ће потрајати не само за његова живота него и у наредним годинама”. Након његове смрти нови снажан вал кадићевског покрета десио се под вођством Устуванија Мехмеда (у. око 1660.), који је такође био успешан проповедник. Након Устуванија, којег су власти протерале на Кипар, кадизаделије добијају новог вођу Мехмед-ефендију Ванија, са којим су по трећи пут снажно обележили верски, социјални и културни живот у Истанбулу, уз још већи утицај на двор. У том великом утицају на двор Керима Филан види узроке краха кадизаделијског покрета. Разлог њиховог протеривања не само из Сарајева него и из престонице било је то што су наговарали поход на Беч 1683. године уверавајући султана и великог везира да је то право време за победу. Њихова прогноза није имала упоришта. Након пораза Османлија у походу на Беч, у престоници се више није догодио велики покрет кадизаделија.

Као што је речено, кадићевци су устајали против свих новотарија. Међутим, иако су били оштри противници дервиша њихово деловање није било усмерено само против њих. Њихова занесеност буквалним тумачењем вере често их је одводила тако далеко да су често утицали и на разна јавна дешавања у граду па самим тиме и на живот људи у граду, што се може видети у следећем примеру:

„Дошли су пехливани, али се у нашем шехеру налазе кадићевци, који су по вањштини и говору праве софије, а у суштини праве чаршијске ћифте. Они одоше у мехкему и, наравно, дозвола пехливанима није дата. А Сарајево је заиста такав град: у њему се налазе кадићевци који, када би Пејгамбер нешто дозволио, из инада би му направили пакост. Ово се догодило десет дана по Алиђуну”. (177)

Може се приметити срџба и нетрпељивост у Башескијном говору када су кадићевци у питању, што се и види у наведеном примеру, у којем их нимало није поштедио. Сам опис, интонација којом је наведени податак изречен као и негативна конотација говори да постоји велики јаз између дервиша и кадићеваца. У наведеном примеру примећујемо да својим коментаром Башескија улази и у питање веровања кадизаделија, што је веома необична ствар. Као верник који Бога

спознаје кроз учење тесавуфа и који је у своју суфијску праксу увео опомињање себе а и других сталним сећањем на смрт записивајући имена својих умрлих су-грађана, морамо претпоставити да је Башескија морао имати мотив да суди о ка-дизаделијама оптужујући их како ни Посланика не би послушали.

Кадићевци су били толики противници дервиша да је у летописчево време вођена жестока борба између дервиша и ове секте, да је чак од стране екстремиста припадника обеју група долазило и до физичког обрачунавања:

„Затим је од куге умро Вејс, син шејха хаџи-Синанове текије. Када смо га носили пред Бегову џамију, путем је гласно учио тевхид мевлевијски шејх Осман деде и у Сарачима, гдје је била велика стиска усљед мноштва свијета, који је пратио спровод, дошло је до несреће, и то овако: Занесењак мула Омер, Путимрак, имам Кебкебирове џамије, напао је на шејх Османа и повикао: „Што се дречиш ти, изумитељу новотарија?” Међутим, шејх Осман зачас ухвати овог за његову велику браду и на мјесту га обори на земљу. Истодобно шчепа за браду и Али-башу Скендера. Свијет поче доносити салавате на Мухамед пејгамбера. Маса поче грдити кадићевце и тако оде до Башчаршије.” (218) (Подвукла А. П.)

Да је нетрпељивост достигала свој врхунац, указује нам овај пример, јер се припадници и једне и друге стране нису могли суздржати чак и на таквом догађају као што је сахрана, где се сви морају присетити Бога, смрти и где требају на најбољи могући начин испратити „путника”, а не доводити до сукоба. Уместо скрушености овде наилазимо на дрскост, уместо саосећања на бес, а уместо дове и спомињања Аллаха овде имамо борбу и истицање себе и својих ставова што никако није исправно нити оправдано јер није ни време ни место за то.

Да су дервиши били нападани од стране кадићеваца, имамо више података. У белешкама у којима критикује ову струју примећујемо да Башескија о тим људима не говори као о појединцима, он их не именује, него их спомиње као чланове заједнице. У већини случајева Башескија показује да је то струја која је супротна његовој. Јасно се дистанцира од њихових поступака. Отворено их критикује. Отворено ставља до знања да постоји размимоилажење око интерпретирања неких верских питања.

Да ли је аутор овог летописа имао какав обрачун са кадићевцима, не знамо, о томе података нема. Али, сазнајемо да су дервиши у глобалу имали сукоб са њима, јер су их кадићевци доживљавали као непријатеље, као репрезентаторе новотарија, и да су се жестоко сукобљавали са њима. Башескија их ипак уводи у свој *Љешојис*, и пером и оштром речју се обрачунава са њима. Доживљава их као друго, што је сасвим очекивано и представља их као *друго* у односу на себе, у односу на дервише којима и сам припада. Иако су исти народ, исте вере и нације, они никада не могу бити једно, они ће за њега увек бити друго, јер по његовим речима „од кадићеваца долазе само потешкоће”.

3. Закључак

Захваљујући перципираним елементима, који се добијају и примају из мноштва утисака, ствара се сопствена кохерентна слика света на основу које се околина разуме. У односу на ту околину формира се идентитет и место у друштву. На основу тог идентитета и места које нам у друштву припада можемо класификовати и проценити друге, тј. њихову етничку, социјалну, културну и идеолошку припадност. Тако је и Башескија, у односу на свој друштвени, социјални статус, у

односу на своје интелектуалне способности, своју идеологију, веру, и дао те слике „свог” и „другог” које представљају неистражено поље ове јако богате хронике.

Када је Башескијина предоцба света у питању, можемо констатовати да је она одређена и обликована етичким рефлексом, професионалном и верском припадношћу, тј. свим оним чиме је одређен његов идентитет и позиција у друштву. Ишчитавајући белешке које се на Башескију односе, али и све остале, примећујемо да је Башескија код себе градио моралне вредности у духу исламског мистицизма и да је и с позиција тих вредности записивао и коментарисао оно што види и сазна али да су те представе како „свог” тако и „туђег” одређене не само с позиције исламског мистицизма већ у односу на све сегменте његовог идентитета, како индивидуалног тако и колективног.

Слике „другог” које су у *Љетопису* дате у ствари представљају конструкције Башескијиног знања и сазнања. Оне су произашле из стања свести једног посматрачког Ја који извештава о „другоме”. Све те слике о „другоме”, Башескија је неизбежно подложио позитивним и негативним судовима, односно међусобном успоређивању „свога”, онога са којим дели осећај припадности са онима које доживљава као нешто страно, туђе. Осликавајући друге он сасвим имплицитно даје податке о себи, јер свака слика о другом, страном и туђем, неизбежно предочава и слику о ономе који те друге, стране и туђе представља и осликава.

Извори

Башескија 1987: М. М. Баšескија, *Ljetopis*, Сарајево: Veselin Masleša.

Литература

Љубовић и Грозданић 1995: А. Љубовић; С. Грозданић, *Prozna književnost Bosne i Hercegovine na orijentalnim jezicima*, Сарајево.

Муџезиновић 1987: М. Муџезиновић, Увод, у: М. М. Баšескија, *Ljetopis*, Сарајево: Veselin Masleša, 5–24.

Спахић 2005: В. Спахић, *Vrt Bašeskija: Ljetopis Mula Mustafe Bašeskije u savremenoj bosansko-hercegovačkoj književnosti i književnoj znanosti : intertekstualne i metatekstualne relacije*, Тузла: Bosnia arts.

Филан 2007: К. Филан, Мула Мустафа Баšескија: говор о себи, у: *Pregled, časopis za društvena pitanja*, бр. 5–6, Сарајево: Универзитет у Сарајеву, 117–143.

Филан 2009: К. Филан, Суфије и кадизелџије у османском Сарајеву, у: *Anali Gazi Husrev-begova biblioteke*, књига XXIX–XXX, Сарајево: Gazi Husrev-begova biblioteka, 163–186.

Халиловић и Спахић 2006: О. Халиловић и В. Спахић, Слика другог у *Љетопису* Мула Мустафе Башескије, у: М. Матицки (ред.), *Слика другог у балканским и средњоевропским књижевностима*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 173–181.

Шабановић 1973: Н. Шабановић, *Književnost Muslimana BiH na orijentalnim jezicima (Bibliografija)*, Сарајево: Svjetlost: Izdavačko preduzeće.

OWN / ALIEN IN MULA MUSTAFA BAŠESKIJA'S CHRONICLE

Summary

Mula Mustafa Bašeskija's Chronicle, written in 18th century, provides an abundance of material for imagological research. However, beside that fact, there exist only one work which this work had studied from this aspect. That is work "The image of the other in Mula Mustafa Bašeskija's Chronicle" of Vedad Spahić and Senahid Halilović, who conducted research only in narrow imagological sense. Unlike them we have conceived this work in a different way. We tried to answer which entities of others exist in *Chronicle*, how the image of the other is made and in comparison with what. The research was based on binary oppositions identity/alterity namely on oppositions own/alien. All of them are given like alterity in front of chronical identity both individual and collective.

Key words: imagology, identity, alterity, the image of other, Mula Mustafa Bašeskija's Chronicle

Amela Paučinac

Јелена Ђукић¹
Нови Саг

СИЊОР ХИДАЛГОВЕ УСПОМЕНЕ ИЗ ЈЕВРЕЈСКЕ МАХАЛЕ: ПРИЧЕ СА ЈАЛИЈЕ ХАЈИМА С. ДАВИЧА

У раду се анализира збирка приповедака *Приче са Јалије* Хајима С. Давича. Давичове приче са друштвеном, историјском, психолошком, љубавном и фантастичком тематиком говоре о животу београдских Сефарда настањених на Јалији дорђолској. Настојали смо да прикажемо лик и дело Хајима С. Давича, готово заборављеног приповедача, плодног позоришног критичара, сакупљача сефардских пословица, народних песама и балада.

Кључне речи: јалија, Јевреји, Сефарди, приче, баладе

„Само пази на се и добро чувај душу своју,
 да не заборавиш онијех ствари које су видјеле очи твоје,
 и да не изиђу из срца твојега докле си год жив;
 него да их обзнаниш синовима својим
 и синовима синова својих”
 (*Петта књиџа Мојсијева* 4:9)

Биографски подаци

Хајим С. Давичо (1854–1916) био је потомак чувене јеврејске породице Давичо, која је имала значајну улогу како у историји београдских Јевреја, тако и у историји Србије у XIX веку².

Основну школу започео је у Шапцу, где је завршио и ниже разреде гимназије. У Београду завршава гимназију и похађа студије права на Великој школи. Како није могао да полаже адвокатски испит³, а познавајући неколико светских језика, ушао је у дипломатију. У Пешти и Трсту био је конзул Србије, а у Министарству иностраних послова начелник. Такође, радио је у министарствима правде, финансија, просвете и био члан Културно-уметничког одбора Народног позоришта (1881–1893). Био је благајник Књижевно-уметничке заједнице 1892. године, која је, заправо, била прво српско књижевничко удружење. Бавио се позоришном критиком (објавио је преко стотину позоришних критика у *Виделу* и

1 helenadjukic@yahoo.com

2 Хајим С. Давичо био је праунук Давида бен Хајима Давича (око 1780 – око 1860) београдског трговца, пријатеља кнеза Милоша, који је штампао књиге на хебрејском језику у Књажевској штампарији, обављао послове мењача (сарача), набављао оружје и трговачку робу. Отац Хајима С. Давича, Самуило Хајим Давичо (1832–1911), био је председник скупа Црквено-школске јеврејске сефардске општине у Београду. Ујак Аврам Озеровић, брат Давичове мајке Ермозе, био је привредни политичар и први Сефард који је био скупштински посланик. Хајимов брат Бенко Давичо (1871–1913) био је адвокат, председник Српско-јеврејског певачког друштва, преводилац позоришних дела са шпанског, сакупљач сефардских романа и пословица. Братанац Лујо Давичо (1910–1942), Бенков син, био је балетски играч, кореограф и професор. Свакако најпознатији потомак прордице Давичо био је Хајимов унук књижевник Оскар Давичо (1909–1989). И жена Хајима С. Даича, Јелена Лела Давичо, такође се бавила књижевним радом. Писала је драме и објављивала их у *Ошцабини* (*Балска ноћ*) и у *Бранковом колу*.

3 Због тога што Јеврејима тога времена у Србији није било дозвољено да полажу адвокатски испит.

Отаџбини), преводилачким радом (преводио је драме са шпанског језика), сакупљањем сефардских пословица које су објављене у *Отаџбини* и сефардског фолклорног корпуса (баладе, предања, веровања) које у деловима објављује у својим приповеткама *Са Јалије*. Од 1901. живео је у Минхену и радио је као шеф српске трговинске мисије. Умро је у Женеви 1916. године.

Такође, изузетно је важан пионирски рад Хајима С. Давича на културно-уметничком пољу. Наиме, као велики познавалац драмске уметности, позоришног мизансцена и глумачке технике Давичо је први поставио на сцену шпански репертоар у нашем позоришту, због чега је Боривоје С. Стојковић у *Историјском прегледу српске позоришне критике* за Давича рекао да је „први Мојсијевац у нашој књижевности пре Ст. Винавера” (Стојковић 1932: 42). Хајим С. Давичо био је и први јеврејски писац који је писао на српском језику а не на ладину, и једини Јеврејин у српској дипломатској служби свога времена.

Јевреји у Београду

Јевреји прогнани из Шпаније 1492. године раселили су се на територије Блиског истока, Африке и Европе. Досељавање Сефарда у Београд почиње после 1521. године. Насељавају се уз Дунав на Дорђолу и тако образују јеврејску махалу (четврт или квартал). Дорђол потиче од турске речи Dörtüol која значи четири пута. Мисли се, заправо, на раскрсницу данашњих улица: Цара Душана, Краља Петра и Дубровачке улице. Та раскрсница четири важна трговачка пута водила је ка Истанбулу, Бечу, Дубровнику и Видину (Бугарска). Границе јеврејске махале обухватале су данашње улице Тадеуша Кошћушког, Високог Стевана, Браће Барух и Дунавске улице са невеликим проширењима између Солунске и улице Мике Аласа (Ђурић Замоло и др. 1989: 5). Дугогодишња изолованост сефардске заједнице и упућеност на везе између заједница Сефарда омогућила је „конзервацију културе коју су Сефарди донели из старе домовине” (Видаковић Петров 2001: 10). Везе са спољашњим светом биле су искључиво трговачке. Језик којим су Сефарди говорили и путем којег су преносили усмена предања – теквине јеврејске културе (бајке, баладе, пословице, тужбалице, љубавне песме, свадбене и др), био је ладино или *ђудео-еспањол* – „литерарни језик Јевреја на Балкану до данашњих дана” (Видаковић Петров 2001: 12). Ладино је и „лингвистички феномен” јер је „архаичан и окамењен” (Видаковић Петров 2001: 12). Овај језик је остао готово непромењен од изгнанства, примајући незнатни утицај средине. Положај Сефарда променио се половином XIX века када су почели да се насељавају и ван граница махале на Зерек, турски део вароши, који се простирао данашњим улицама Краља Петра, Цара Уроша и Риге од Фере. То је водило ка „еманципацији и интеграцији са домаћим становништвом” (Ђурић Замоло и др. 1989: 6), али и ка привременој кризи у јеврејској заједници која је почела да прихвата српски језик као говорни, што је за већину Сефарда „означавало губитак културног идентитета, па чак и угрожавање верског осећања” (Видаковић Петров 2001: 116). Управо из овог разлога важан је рад Хајима С. Давича, који је писао и објављивао своје радове на српском језику и, као и његов брат Бенко Давичо, преводио шпанске драмске писце на српски језик (највише, Х. Ечегараја), и тако био заслужан за увођење новог репертоара на српску позоришну сцену⁴.

4 У причама Жака Конфина (о животу госпође Булисе (кројачице) Београђанке по рођењу и провинцијалца за кога се удала Лесковчанина Натана тенекије (лимара), који је чекао боже чудо *један и е с*) јасно се наглашава ситуација у којој се налазила јеврејска заједница у Лесковцу, која

Приче са Јалије

Књига приповедака Хајима С. Давича *Са Јалије* објављена је у Београду 1898. године⁵. Предмет нашег истраживања биће збирка приповедака *Приче са Јалије*, које је уредио Васа Павковић, а која садрже приче: *Слике из јеврејског живописа на Јалији београдској, Науми, Луна, Перла, Буена и Једне вечери на Јалији*. Сам аутор их назива *слике, усјомене са Јалије дорћолске*. У њима, Давичо обрађује теме о којима се до тада није говорило – живот Јевреја на дунавској јалији у Београду. Писао је о градском животу Јевреја и то оних који су потицали из нижих друштвених слојева, „о сиромашном свету који је становао *доле* (*los de abajo*), насупротив богатима који су становали *горе*, у чаршији, ван Махале (*los de arriba*)” (Храбак 2009: 439). Претеча је Исака Самоковлије, који је писао о сарајевским Јеврејима, као и Жака Конфина, који је писао о лесковачким Јеврејима.

Давичова приповетка оријентисана је ка свету обичних, скромних људи са женским ликовима као носиоцима радње: *Науми* (Лепосава), *Луна* (Месец), *Перла* (Бисерка или Бисенија) и *Буена* (Добрила). Тежиште заплета је, у већини приповедака, нереализована љубав која, уједно, представља и унутрашњу причу, док се приповедна структура спољашње приче ослања на строге верске и народне обичаје традиционалне јеврејске заједнице. Осликавање нарави главних и споредних јунака кроз сукоб младих и старих, модерног и патријархалног, прожете је етнографским, фантастичким и фолклорним елементима. Позоришни дух приповедака видљив је у фабули организованог попут етапа драмске радње где наратор у улози редитеља говори о прошлом времену, са тежњом да сачува од заборава колоквијални говор дорћолске заједнице. Поред приповедања у субјективном, мемоарском тону о одисеји сефардских Јевреја, у Давичовој прози осећа се и наслеђе романтизма кроз сентименталност, наивност и идеализацију затво-

кореспондира са ситуацијом у којој се налазила и јеврејска заједница у Београду: „Ми смо настаљали живот хиљаду година стар и са својим временом одржавали везе тек колико се то наметало потребама и неопходностима голог самоодржања. Замро је стари трговачки дух великог замаха, а оно што је још тога осетило, отиснуло се у далеки свет” (Конфино 1952: 49–50). Тако ће у причи *Данко са дружином иде у колеге* говорити о примораности за вођењем *дуплог књиговодства* као јединог начина самоодржања: „И тако, ето, живело се. Па као јесмо ту, а као опет и нисмо ту. И од овога смо света и времена, а и од неког другог, од неког о коме се не зна ништа одређено него тек толико да је тамо негде, око Јерушалајима и око Библије. И зато су о свему и свачему била два рачуна, пошто се на све гледало са тих двеју тачака, а валао је ипак од тога начинити једно, па да се у томе можемо снаћи и ми и свет око нас” (Конфино 1952: 60). „Али онда је почео стизати нараштај који му је језик слабо разумевао. Закони асимилације, када су у питању тако мала језичка острвца, чинили су своје и то је ишло својим неумитним, фаталним током. То је ишло са све приснијом повезаношћу, економском, друштвеном и културном са српским елементом. Младе мајке почеле су деци говорити српски, а шпањолски би понеко дете тек доучило. Сад се Бенко зове Бора, а Хајим Мика, Карио је постао Карић, а Леви се звао Левић. То је ишло уз појам ‘новог’ и ‘модерног’ што ће рећи: конзервативног и прогресивног, младог и старог. Данко ни се на Пурим маскирао као Милош Обилић, а његов побратим Уријел као – Милан Топлица. И декламовали су ‘Бој на Косову’ да је била милина божја” (Конфино 1952: 61).

- 5 Прву књигу Давичових приповедака *Са Јалије* илустровао је сликар Самуило Елић. Друга књига приповедака Хајима С. Давича *Перла* за коју се спомиње да је објављена 1891. године (в. Палавестра 1998: 88; Милошевић 1967: 129) не налази се у каталогу Народне библиотеке Србије, нити у каталогу других библиотека у Србији. Остали истраживачи који су се бавили животом и књижевним радом Хајима С. Давича не наводе у својим радовима збирку приповедака *Перла*. Управо због тога, савим је оправдано запажање Васе Павковића да су аутори, највероватније, по аутоматизму преписивали назив збирке и годину издања а како ни један од њих није дао детаљнији увид у садржај књиге не можемо потврдити нити оповргнути постојање ове *књижице* (в. Павковић 2000: 7).

рене јеврејске средине која је прогоном из Шпаније 1492. године изгубила везу са бившом домовином.

У једној од својих приповедака *Једне вечери на Јалији* Давичо ће описати сусрет са песником Војиславом Илићем. Војислав је, по сопственом признању долазио на јалију када је желео да види и осети дух Шпаније, али и да добије инспирацију за неке од својих песама (в. Давичо 2000: 125). Илић је Давича звао *Сињор Хидалго*. Најпознатији (х)идалго свакако је Дон Кихот, о коме се и повела расправа између Давича и Илића. Овај сусрет и разговор о најпознатијем лику из шпанске, али и светске књижевности послужио је Војиславу Илићу као инспирација за спев *Камоенс* (в. Давичо 2000: 125).

Сефардске пословице

Прво представљање сефардских пословица које је сакупио Хајим С. Давичо уприличио је на састанку Књижевно-уметничке заједнице 1892. године. Ближе податке о пословицама добијамо од самог Давича. Наиме, Давичо напомиње да је сакупљене пословице предао пештанском рабину Кајзерлингу, који их је први објавио. После првог представљања пословица у Србији и шира читалачка јавност имала је прилике да упозна један мањи део пословица јер су оне после представљања на састанку Књижевно-уметничке заједнице објављене у *Отаџбини* под насловом *Јалијске пословице*⁶. Подстакнут причом Милана Ћ. Милићевића о *Цетињској улици*, желео је и сам да напише нешто слично о *београдским предграђима која нестјају*, а да то не буду његове *већ навадне јалијске приче*, решио је ипак да остане на Јалији и да публику упозна са *блажом живојног искуства њезових сџановника* (Давичо 1892: 655). Пословице је раврстао у двадесет група: I О богу, II О мајци, III О жени, IV О деци (сину и кћери), V О браћи, VI О родбини, VII О женидби и удадби, VIII О кући, IX О пријатељима и непријатељима, X О суседима и друговима, XI О занимању, XII О дуговима, XIII О богатству, XIV О сиротињи, XV О судби, XVI Изреке у шали, XVII О љубави и лепоти, XVIII О оговарању, XIX О тврдици и XX О јелу и пићу. У напоменама које је дао пре неких група пословица, Давичо је констатовао да нема много пословица о Богу колико има о кући и о породици. Такође, у пословицама о деци уочава се *оскудица љубави сина према оцу*, а разлоге за то треба тражити у строгом патријархалном васпитању, које није подразумевало јавно исказивање нежности између најближих сродника (Давичо 1892: 657). Уочљива је и сличност неких сефардских пословица са српским народним пословицама. Као илустрацију за ову тврдњу, навештемо неке од њих: „Ко воле ружу, воле и њен трн” (XVII О љубави и лепоти), „Зови ме лонцем, али ме немој разбити” (XVI Изреке у шали), „Није званом, него ком је суђено” (XV О судби), „Од Бога болест, од њега и лек” (I О богу).

Фантастичан свет јалије дорћолске

Поред приче о љубавним заносима јунакиња својих приповедака, о религијским и другим празницима које светкују Јевреји са дунавске јалије, Давичо нас уводи и у чудан *невидим свет*, где јалија постаје станиште до сада неоткривеног света сефардских веровања у *чудноваша привиђења и знамења* (Давичо 2000: 84). Лео Винер ће јеврејску потребу за причом и причањем схватити као иско-

6 *Отаџбина*, година 10, књ. 32, Београд: Краљевско-српска државна штампарија, 654–665.

нску потребу народа који се често селио, истичући љубав коју су гајили према приповедању али и садржај њихових прича који подразумева и „читав фантастичан свет, са својим објектима страха и дивљења” (Винер 1899: 26).

У приповеци *Луна*, која носи поднаслов *Јалијске зимње ноћи*, ступамо, најпре, у свет наивних дечијих бајки (*гајки*) и веровања у чудовишна бића истих. Давичо подвлачи како су ове ноћи *вилинске зимње ноћи* и како се свака од њих завршава тек по испричаним *гајкама какве стијаре тија Буене* (Давичо 2000: 44). Те бајке обиловале су приказима непостојећих бића којима су старији плашили децу како би била добра: *sedimi* („под седимима замишља дечија уобразиља суве костурасте прилике са петловим ногама, које, увијене плаштом, иду по крововима кућним и ретко стају на земљу”), *banbaratu* („Баук, зао дух, привиђење, коме ни дечија машта не зна облика”), *vidalonga* (вештица), *el mežor de mozotros* (вештац) (Давичо 2000: 58). Што се тиче вешца *el mežor de mozotros* треба рећи да се ради, заправо, о еуфемизму *los mejores de nosotros* (бољи од нас), који се користио у спомињању ових појава јер је постојала бојазан да се они заиста и појаве ако би се ословили правим именом (Александер и Папо 2011: 229). Као једина жртва дечијих привиђења помиње се Мордехај, син ћир Челебона, који је тврдио у полусну да је видео *седиме* и да су га они давили. После ове посете *нечастивој духа* Мордехај је преминуо осмог дана од сусрета са њима. Ипак, докторови разлози за Мордехајеву смрт односили су се на малокрвност – болест младог Мордехаја чија је терапија излечења подразумевала боравак на чистостом ваздуху, а коју младић није спроводио.

Месећ дана после тога Линда, ћерка ћир Челебона, умире од *водене болести* јер се оглушила о забрану пијења воде ноћу за време *Сега* „кад небески чувари измењују страже годишњих времена над водама” (Давичо 2000: 58).

Тако ће и јунаци приповетке *Буена* препричавати своје сусрете са злим духовима. У дијалогу између два младића, Руфа и Давида, откривамо чудну појаву арлекина који долазе из *нечисте куће крај амама* са покретима као марионете а нестају брзо као мехур од сапунице (Давичо 2000: 85).

Давичо као непосредан узрок за појаву *аветских приказања* и *аветских прича* наводи време Омера – време од последњег дана светковања Пасхе, до Шевуота празника примања Закона за које је приношена посебна жртва у житу која се назива Мер (в. Давичо 2000: 121). „За то време осећа се на све стране, утицај надземних сила, и у ваздуху има нечега тајанственог, пуно опасности и злих удеца. / Природа има у пролеће, збиља нечега погубног, и порођајне преносе мајке земље осећају сва бића што се хране из њених груди, јер су везана са њом вртоглавом струјом васколиког живота у васиони” (Давичо 2000: 88). То је објашњење за немиле догађаје и разне незгоде (стока је немирна, деца оболевају од крајника, јела не буду добро направљена, краде се...) који се збивају у махали.

Прича *Перла* датирана је у јесен 1836. године, у време када се по Давичовим сазнањима појавио први пароброд који је виђен на Дунаву крај Дорђола у близини јеврејске махале и куле Небојша. Његову појаву уочили су становници јалије и пропратли су је чудним схватањима: за тија Делисију је то био замак *Белишм-тшова* – чудотворног рабина, који може да плови и по води и кроз ваздух, и који је дошао да наплати неки грех који су починили чим их овако прогони; за тија Клару је то била паклена машина за ратне походе из Москве; за тија Паскву лош предзнак, јер су људи на њему засигурно запоседнути нечастивим; а за трезвену тија Рејну обична *шандара мандара* и недовољан разлог да плаше децу и за поставе текуће дневне обавезе.

Поред тија Рејниног тачног али простодушног објашњења овог догађаја, и рабин је открио да се не ради ни о каквом чуду већ о парној лађи: „Драги моји, немојте одмах веровати у чудеса, кад нешто ново не разумете (...) без зазора од назадњачких незналица, желим да станем на пут заблудама кабалистичке тајанствености, која је још пре двадесет година залуђивала чланове наших најодличнијих породица. У вашем дому шири се трезвено мишљење, љубав према раду и поштовање домаћих врлина, и где тога има, просветни задатак душевног пастира је задовољство и права наслада” (Давичо 2000: 79).

Дакле, *умилне идиле патријархалног живота* однеле су превласт над *језовитским стварима* као невидљивим силама *древне тајанствености* које су, по Давичовим речима, остале као сведочанство о старом животу у јеврејској махали а записане су јер би „био грех предати га сасвим забораву” (Давичо 2000: 84).

Сефардске баладе (романсе) и народне песме

У богатој усменој културној баштини балканских Сефарда налазе се песме са разноврсном тематиком (љубавне, песме о смрти, песме о венчању и др), сефардски романсеро, приче и бајке (*konsežas*). Народне песме се тичу важних животних догађаја, па се тако поред љубавних песама (*kantikas*) бележе и „песме *de parida* (песме породиља), *de suna* (успаванке), *de circuncision* (обрезивања), *de novia* (заручница), *de boda* (свадбене), *de muerte* (*endeças*) (тужбалице), *de redencion* (песме избављења)” (Видаковић Петров 2001: 33).

Сефардске романсе углавном обрађују библијске, историјске или љубавне теме и представљају књижевну врсту која је на граници између епске и лирске. Хајим С. Давичо ће у својим приповеткама забележити неке од њих.

У причи *Перла* Давичо нам даје одломак сефардске песме, за коју каже да има „минуетску мелодију”, а која је била вокална, стална пратња игри коју су играле младе сефардске девојке „сваке суботе поподне” (Давичо 2000: 66). Подсећала је на српску игру шапца-лапца која се играла међу младима. Стихови ове песме гласе: „Aquí me manda el señor rey / de tres hijas que teneis / A la bella que me deis...” – „Ту ме посла господар краљ / Од три кћери што имате, / Најлепшу да ми дате...” (Давичо 2000: 66–67). Ова песма назива се *Encogiendo novia*, односно *бирње или избор невесте*. Певала се уз игру, на локацији и у атмосфери које су биле врло поетичне. Звала се још и *припрема за брак*, и игра *краља и оца*, вероватно због тога „што је свака од девојака знала да ће једног дана доћи ’краљ’ и затражити руку ’ћерке Маварског краља’ ” (Дијаз Мас 2009: 96). Карактеристично за ову игру било је то што се она играла лети, најчешће у баштама. „За ове жене које нису имале приступ образовању, које су биле премало друштвено активне и које су живот проводиле у домаћем окружењу, усмено преношено знање (баладе, романсе, народне приче, пословице, изреке, бајке...) било је од великог значаја” (Дијаз Мас 2009: 100).

Тија Бланка, стара позната *нарикача*, превачица балада, и две девојке које *зврцаху у даире* појављују се у причи *Науими*. За *романце*, које пева тија Бланка Давичо ће рећи да су *добро очуване* и да „ни мало не уступају спевовима о Сиду Кампеадору”. Штавише „Тија Бланка певаше једну од најпознатијих шпанских балада, која необично јако подсећа на Ураку кад милује Сидове кћери Дона Сол и Дона Елвиру” (Давичо 2000: 33). Стихови песме гласе: „Милујем те и волим те више / Но цара и све царево благо” – „Mas te quero, mas te amo / Que al rey con su fonsado” (Давичо 2000: 33). Евокација андалузијских ноћи кроз сефардске

баладе, Давича подсећа „на живи табло минулих времена и људи” (Давичо 2000: 33). Назив баладе је *Андарлејто* и говори о неверној краљици, која не воли свог мужа краља а приморана је да живи са њим. Исту судбину дели и Давичова јунакиња Науми. Њу је породица удала за младића кога није волела. На концу, обе јунакиње (и јунакиња баладе и Науми) трагично завршавају: Науми умире од туге а краљицу убија њен муж.

У причи *Буена* Мирјам пева баладу о умирању „Carpintero, carpintero / Onde vas con-estas tablas?” поводом „гозбе за кројење мртвачких руха” која се одигравала у кући Хајима сарача. Овај обичај био је нека врста подсетника о пролазности људског живота и требао је да пробуди тежњу за миром и слогом, а да опомиње на таштину и смрт (в. Давичо 2000: 102). Такође, у овој причи Давичо даје и превод баладе *Андарлејто* (једну од њених верзија) јер као и Науми и јунакиња Буена воли једног младића а строги традиционални обичаји јој налажу да се уда за другога.

Закључна разматрања

Приче са Јалије Хајима С. Давича су сећања и сведочанства о београдским, дорђолским Јеврејима који на тај начин излазе из своје махале. Кроз ове приче упознаје се дух старе јеврејске махале кроз обичаје и веровања, културу живљења али и богато усмено наслеђе њихових предака представљено у народним песмама, баладама и пословицама. Са друге стране, Давичо примећује и *западни дух* који са собом доноси ново време а који у јеврејску махалу уноси осетне новине у начину живота и опхођењу са суседима нејеврејског порекла. Из перспективе својих, главних јунака Давичо говори о трагичним људским судбинама а из перспективе споредних ликова, или у своје име, говори о старом и новом начину живота у јеврејској заједници.

Тово заборављени српско-јеврејски писац Хајим С. Давичо сасвим сигурно је, по речима Васе Павковића, „једна од карика која Игњатовића и Лазаревића, Вулићевића и Комарчића, Јакшића и Ј. Илића повезује са модерним писцима почетком XX века – Станковићем, Сремцем, Матавуљом и В. Милићевићем” (Павковић 2000: 17).

Литература

- Видаковић Петров 2001: К. Видаковић – Петров, *Култура шпанских Јевреја на југословенском тлу*, Београд: Народна књига.
- Винер 1899: L. Wiener, *The history of Yiddish literature in the nineteenth century*, London: John C. Nimmo.
- Давичо 1892: Х. С. Давичо, Јалијске пословице, у: *Ошацибина*, година 10, књ. 32, Београд: Краљевско-српска државна штампариа, 654–665.
- Давичо 2000: Х. С. Давичо, *Приче са Јалије*, Београд: Центар за стваралаштво младих.
- Дијаз Мас 2009: P. Díaz-Mas, Folk Literature among the Sephardic Bourgeois Women at the Beginning of the Twentieth Century, in: *European Journal of Jewish Studies*, vol. 3, n° 1, p. 81-101.
- Ђурић Замоло и др. 1989: Д. Ђурић – Замоло, Ј. Алмули, А. Демајо и А. Леви, *Јевреји у Београду*, Београд: Јеврејска општина Београд.
- Конфино 1952: Ж. Конфино, *100 година – 90 гроша*, Београд: Ново поколење.

- Милошевић 1967: М. Милошевић, Хајим С. Давичо, у: *Јеврејски алманах 1965-1967*, Београд: Савез јеврејских општина Југославије, 129–136.
- Михаиловић 1992: М. Михаиловић, Две стотине година породице Хајим-Давичо у Београду, у: *Зборник Јеврејског историјског музеја*, бр. 6, Београд: Јеврејски историјски музеј Београд, 249–275.
- Павковић 2000: В. Павковић, Приповедач Хајим С. Давичо, у: *Приче са Јалије*, Београд: Центар за стваралаштво младих.
- Палавестра 1998: П. Палавестра, *Јеврејски писци у српској књижевности*, Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Стојковић 1932: Б. С. Стојковић, *Историјски преглед српске позоришне критике*, Сарајево: Штампарија „Босанска пошта“.
- Храбак 2009: Б. Храбак, *Јевреји у Београду до стицања равноправности (1878)*, Београд: Српски генеалогски центар.

HAJIM S. DAVICO'S SHORT STORIES

This paper analyzes the collection of short stories *Priče sa Jaliје* by Hajim S. Davico. Davico's stories with social, historical, psychological, romantic and fantastical themes tell us about life of Sephardic Jews in Belgrade who lived near the Danube in Dorcol. We have tried to show the character and work of Hajim S. Davico almost forgotten story-teller, prolific theatrical critic, collectors of Sephardim proverbs, folk songs and ballads.

Key words: jaliја, Jews, Sephardim, stories, ballads

Jelena Đukić

Бојана В. Анђелић¹
Нови Саг

ПРИЗОРИ ИЗ УЧИТЕЉСКОГА ЖИВОТА У ПРОЗИ ЈАНКА ВЕСЕЛИНОВИЋА

Циљ овога рада је анализа призора из учитељскога живота у приповеткама Јанка Веселиновића (*Крле, Бела врана, Пионир, Цаја, Јоџуница, Идиоти, Мушкобања, Дивљак, Стари ков, Кућаник, Сиџуран лек, Бележник једног учитеља*) и недовршеном роману *Борци*, ради осветљавања положаја носиоца овога позива, за који су се наши реалисти и те како интересовали. Учители и учитељице тешко су долазили до посла, тешко се носили са надређенима, средином у којој су живели, родитељима својих ученика, па и њима самима, те тешким условима рада – школске зграде обично су биле оронуте и са недостатком наставних помагала. Поред општег сиромаштва и незнања, Веселиновић приповеда и о добрим учитељима који успевају да преваспитају лошу децу (постају вредна, више не краду, поштују старије). У раду је примењена аналитичкосинтетичка метода. Пажња је усмерена на оне делове приповедака и романа који говоре о учитељском животу, да би се потом исти сјединили у целину са циљем да се тако о целини више сазна. Поред тога што нуде слику учитеља у српском селу 19. века, Веселиновићеве приповетке носе и поруку да треба закуцати на сва врата и да се нада ни у крајњем случају не сме изгубити.

Кључне речи: учитељ, школа, образовање, село, власт

„Учитељ мора имати љубави према послу, према деци, према народу у коме живи. Иначе није учитељ. Ко нема љубави – ко није песник свога позива, он је сваштар. Јанко је имао љубави и према послу и према деци и према народу. И ту љубав он је умео силно да изрази у својим приповеткама са села. Удружили су се песник и учитељ и дали су оно што један несумњиво снажан, природан таленат може да да” (Станојевић 1926: 307–308).

Јанко Веселиновић (1862–1905) био је учитељ и песник села. Школовао се у Шапцу и Београду. У Шапцу је завршио гимназију, а у Београду Учитељску школу. Са својих 18 година дошао је у Свилеву, где се запослио као привремени учитељ. Учителивао је и у Глоговцу и Шапцу. Веселиновић је оставио за собом 5 романа и 127 приповедака. Неке приповетке потпуно су педагошке тенденције (*Крле, Бела врана, Пионир, Цаја, Јоџуница, Идиоти, Мушкобања, Дивљак, Стари ков, Кућаник, Сиџуран лек, Бележник једног учитеља*), и сва је педагогија лично Јанкова. Наведене приповетке објављивао је махом у педагошком часопису за стручно усавршавање учитеља и школски живот *Училиште*, основаном 1882. године. Уредник *Училиште* Михајло Станојевић каже да су Веселиновићеве приповетке из учитељског живота карактеристичне, јер из њих „провирује песничка љубав и жеља за поправком у учитељском сталежу онога што не ваља. (...) Јанко је вазда гајио у себи идеју да наш учитељски сталеж својим талентом уздигне на светлију висину. Нарочито се Јанку свиђао политички рад учитељев у народу који је он отпочео цртати у своме чувеном роману ‘Борци’, где је изнео у светлој боји тип новог учитеља и борбу за напредне идеје” (Станојевић 1926: 309).

¹ mala.bonnana@gmail.com

Након Веселиновићеве смрти огласила су се многобројна удружења и институције. *Народна просвета* бележи значај Јанковог рада, који је, нажалост, остао недовршен. У питању су слике и успомене из учитељскога живота и недовршен роман *Борци*:

„У њима је хтео изнети роман из учитељског живота, хтео је описати фигуру учитеља нашег, хтео је дати његов потпун тип, унети га у велику књижевну ризницу истине и реалности. Он је почео, на учитељима је да то наставе и доврше. А они могу себе најбоље приказати у потпуној истини и светлости. Јер сви наши писци учитељских слика и типова, који нису били учитељи, нису ни могли показати потпуну истину и живот учитељев у оној мери у којој може најпосреднији познавалац тог живота учинити, а то је учитељ” (*Учишћел* 1926: 356).

*Крле*² – У овој необимној приповеци Веселиновић приповеда о разлици између сеоских и варошких учитеља. Наравно, варошким је посао знатно олакшан у том смислу што имају један разред о ком треба да воде рачуна, а сеоски четирори. Поражавајуће је и то што немају коме да се пожале, немоћни су у борби за правду, јер су сви надређени „повезани” – од кмета до министра. Овом приповетком Веселиновић као да је наговестио све наредне, у којима ће знатно разрадити судбину сеоских учитељица и учитеља.

*Бела врана*³ – Рађња приповетке *Бела врана* смештена је у село Белотић, које је најзад добило школу, а са школом и учитељицу Босиљку Симићеву – младу, вредну, посвећену и предану послу. О томе колико су мештани Белотића умно заостали најбоље говори начин на који су ословљавали учитељицу – „учитељ у сукњи”. Дакле, одмах на почетку супротстављене су две тачке гледишта, два посве другачија поимања света. Мара, сељанка која се више бавила туђим животима но својим, приређивала је Босиљки бројне смицалице. Народ јој је веровао и слепо се водио њеним причама. У том смислу, народ подсећа на онај из Домановићеве приповетке *Вођа*, онај који је опчећен „вођом”. Можда је и Веселиновић, као и Домановић, желео да се оштро подсмехне заслепљености народа који следи неспособне „вође” – „вође” које га не могу извести на прави пут, већ га одводе у још гори ћорсокак. Душко Певуља је у својој студији *Стишиус приповједача у приповијеткама Јанка Веселиновића* приметио да прихватањем информације чији је Мара извор, село, још једном, потврђује свој став према учитељици. У селу су је називали „белом враном”, што је народна метафора за особу која се истиче, издваја, „штрчи”. Славица Дејановић дошла је до закључка да је Веселиновић овом метафором заправо означио „најбитније обележје малограђанског менталитета: он је владавина медиокритета и свему што се издигне изнад њих они подрезују крила” (Дејановић 2006: 161). Иако бива премештена и неправедно осуђена, Босиљка је на страни правде и само њој тежи. Дејановићева је, такође, истакла да се *Бела врана* може поредити са *Сеоском учитељицом* Светолика Ранковића, првенствено због утврђивања разлика. *Бела врана* је приповетка, а *Сеоска учитељица* роман. И у једном и у другом делу главне јунакиње су младе и лепе учитељице, које добијају посао на селу. Сусрет са селом, и код Босиљке и код Љубице, изузетно је болан. Мештани села им, већ је речено, приређују свакојаке смицалице. Но, Босиљка је, за разлику од Љубице, и морално и материјално ста-

2 Приповетка је први пут објављена 1890. године у *Учишћелу*.

3 Приповетка је први пут објављена 1890. године у *Учишћелу*.

билнија. Љубица није успела да се избори, није успела да се одупре. Својим поступцима ће се збиља понети као најпростија жена са улице, а не као учитељица. Мислила је само на себе и на задовољење сопствених прохтева. Стога ће читаоци имати разумевања за Босилку, саосећати са њоме, док ће Љубицу осудити. Љубица ће сносити последице за изражену похлепу и губитак достојанства. „Пати. Очајава. Савест је гризе. Креће се као утвара. Посустаје. И на крају пада – утучена, покошена, грешна, изгубљеног морала, као оличење ритуално нечистог начела” (Анђелић 2014: 392). Веселиновић је овом приповетком показао да српско село тога времена још није било спремно за учитељицу – просветитељицу.

*Пионир*⁴ – И ова Веселиновићева приповетка започиње доласком учитеља у село. Млади учитељ Милан Милановић имао је тешко детињство. Био је сиромаш и као таквог послали су га у варош да заврши неки занат. Но, тамо га је под своје узео један душеван човек. Милан је много учио, те постао најбољи ђак:

„Убио би се, кад би који од другова његових био бољи од њега; обесио би се, кад би га професор неспремна прозвао . . . (...) Дотле је учио, бубао напамет, јер је хтео да буде најбољи; али му сад поче нешто свитати пред очима; у својим лекцијама он налажаше неког интереса, неке душевне хране; у њему се пробуди дух љубопитства; хтео је да му се много и много што-шта разјасни – и он озбиљно поче да слуша и припитује професоре. Дотле је само слушао предавања, али је слушао само зато, што је тако требало да ради (ако ће да има добро владање); али сад је слушао са жељом . . . И он озбиљно заволе своје школске предмете . . .” (Веселиновић 2 1933: 296–297).

По завршетку гимназије, директор је саветовао Милана да настави школовање и да упише Учитељску школу, што је овај и учинио. Након ретроспекције, Веселиновић нас враћа у садашњи тренутак. Већ наредног дана учитељ се сусрео се ђацима – стајао је пред једним „великим и узвишеним послом”. Деца су испрва стрепела од Милана, да би се временом посве опустила и све веселија долазила у школу – учила су играјући се и играла се учећи. Милан је збиља био посебан и другачији. Критикује кмета, али и све сељане истичући да њихова обавеза није била само да подигну школску зграду, већ да повремено долазе у њу да виде како им деца уче. Сељани нису спремни за промене, снажно им се одупиру. У прилог томе говори и ситуација када је кмет дошао код Милана и жене му, Данице, у госте. Наиме, док је у вароши, чији су представници учитељ и његова драга, обичај да се прво гост послужи ракијом, у селу, чији је представник кмет, обичај је да прво домаћин здрави. Приметиће Милан: „И не вреди у старом селу нов обичај заводити” (Веселиновић 2 1933: 311). Овде можемо направити корелацију са *Писмима са села*. Сетимо се само Веселиновићевог чича-Симеуна, који је пандан кмету: „(...) не ваља у старом селу нов обичај заводити” (Веселиновић 9 1933: 263)! Преданим радом, вољом, пожртвованошћу и, пре свега, љубављу према своме позиву учинио је да деца науче да читају, пишу и рачунају са разумевањем, као и да се њихови родитељи редовно информишу – да долазе у школу и посећују часове. Уверио их је да је добар учинак могућ и без батина. Учитељева улога као просветитеља и васпитача је, стога, изузетна. Није их само Милан учио. Учила их је и Даница – раду, читању и писању. Ревизор је био веома задовољан учитељевим радом, а Милан је убрзо постао љубимац целог села. Ниједна прослава се није могла замислити без њега. У овој приповеци уочљив је уплив биогра-

4 Приповетка је први пут објављена 1891. године у *Училишту*.

фских елемената. Наиме, када је Јанко Веселиновић дошао у Свилеуву, постао је, како каже Скерлић у својој студији, „сталан походаца свију села, прела, слава, преслава, свадби и крштења, налазећи поезије и лепоте у томе животу, радознало слушајући лепе песме и легенде народне” (Скерлић 1964: 113).

*Цаја*⁵ – Веселиновића Цаја је ученица Савета, коју је учитељ веома заволео, но у коју се, временом се испоставило, разочарао. Наиме, Цаја је била смела и паметна девојчица, која је уливала поверење своме учитељу и у коју он никада није посумњао. Ухвативши је једном приликом у крађи ученичких ствари, преваспитао ју је и направио од ње једну частиту и поштену девојку, која је на исти такав начин васпитала своју децу. Аутор је овде хтео да истакне учитељев утицај. Учитељ је, ипак, посебна фигура у животима свих људи који похађају школу и који, поред родитеља и окружења, утиче на развој ученичке личности.

*Јоџуница*⁶ – Веселиновић веома објективно приповеда о стању у школама. У *Јоџуници* разговор се води између три учитеља (домаћина, Ивана и Пере):

„Потрчали смо за светом, хоћемо да га стигнемо. Стрпали смо у основну наставу све; тражимо од детета да из основне школе изиђе као свестрано образовано, а заборавили смо оно што је најглавније, заборавили смо да га васпитамо” (Веселиновић 2 1933: 374–375).

Сва тројица су свесни пропуста у школству и сматрају да је битније научити дете да „чита, пише и рачуна, и поред тога да подгаји коју воћку, кошницу, баштицу, живинче, него му причати да мачка има нокте, да крава има реп, да коњ има четири копита, и да пас има зубе којима може да уједе?!” (Веселиновић 2 1933: 376). Учитељ-домаћин, учитељ код кога су се окупили, евоцира успомене – присећа се својих школских дана када је на свакој књизи исписивао своју највећу жељу, а то је да буде учитељ, сматрајући да не постоји лепши, већи и узвишенији позив. Жеља му се обистинила. Завршио је школу и запослио се:

„Школска зграда беше доста лепа и пространа. Кмет, који ми се одмах по доласку јавио, беше врло добар и писмен човек. Није ми требало много с њим кубурити, јер је овај посао прилично разумевао. Наредио је да се деца доведу у школу. Лепа је то ствар посматрати децу првога дана. Гледаш га још с врата, кад улази: час бледи, час црвени, уснице му чисто модре и помало заигравају” (Веселиновић 2 1933: 378–379).

Веселиновићеве приповетке обилују педагошким саветима. Он учи како треба с децом. Каже да децу можемо упознати тако што ћемо их посматрати током игре, јер све што би дете иначе крило, у игри открије. Управо је на такав начин упознао карактер свога „миљеника” Милана, учинивши да карактерно надвлада оно јогунасто у њему. Веселиновић често приказује учитеља који уме да претера у надметању са ђацима и не попушта док не „сломи” ученике који су криво чинили, што уме да буде противно педагошким принципима. Иако Веселиновићев учитељ изазива страхопоштовање у својих ђака, они га се увек сећају као неког ко их је извео на прави пут и ко је извршавао своју дужност. Ипак, учитељева је срећа већа, јер је од својих некадашњих ученика направио праве људе.

5 Приповетка је први пут објављена 1892. године у *Училишту*.

6 Приповетка је први пут објављена 1893. године у *Училишту*.

*Идиоти*⁷ – У приповеци *Идиоти* Веселиновић приповеда о сеоском учитељу, те задовољству које му овај позив пружа. Неизмерно много се радује када види како га ученици слушају и вредно и савесно обављају оно што ми он зада. Но, идилу на часу квари мали Пера, који не уме да забележи и изговори најједноставније ствари које га учитељ пита. Учитељ на разноразне начине покушава да извуче најбоље из Пера, али без успеха, па одлучује да дигне руке од њега. Чак га је и тукао и на крају омрзнуо, што је, гледано са педагошке стране, сасвим погрешно. Други ђаци су га задиркивали и подсмевали му се. Но, Пера је „редовно походио школу. Никад није изостао. Било лепо, било ружно време, он је први у школи. Седне на своје место, узме онај буквар и разгледа га. Од ђака се клонио, јер су га задиркивали” (Веселиновић 2 1933: 168). Ипак, није баш да Пера није ништа знао – био је уредан, састављао је лепе реченице, али се чинило да су му често и најобичније ствари неприступачне. Имао је страх од учитеља и требало га је разбудити. Једнога дана одушевио је дечак и учитеља и разред:

„Рачунао је рачуне из другог, па чак и из трећег разреда. Причао приче из ‘Читанцице’, декламовао све песмице. Ђаци зинули од чуда” (Веселиновић 2 1933: 172).

Признао је да је осећао нелагоду, јер је начуо како је учитељ тукао ђаке и бацао их у подрум. Била је то велика животна и професионална лекција за учитеља:

„Ја признадох отворено мој грех. Признадох га зато, што верујем да се исти скоро сваком наставнику може десити. Од то доба, ја сам поставио себи правило да ниједног створа божјег не презрем. Треба закуцати на сва врата, али ни у крајњем случају нада се не сме изгубити. Јер што нисмо у стању својом памећу, случај ће нам расветлити” (Веселиновић 2 1933: 173).

*Мушкобања*⁸ – У приповеци *Мушкобања* Веселиновић расправља о својој раније објављеној приповеци под називом *Бела врана*:

„Ја сам покушао да насликам положај једне јавне раднице у нашем друштву, и то сам учинио. Узео сам једну најобичнију учитељицу и провео сам је кроз све фазе кроз које мора проћи као учитељица сеоска. Том приликом хтедох пружити прилике онима, који воде рачуна о просвети, да промисле мало о оним јадним створовима и да нађу начина како да се то поправи” (Веселиновић 4 1933: 225–226).

О стању тадашњих учитељица сазнајемо и захваљујући бившем ревизору:

„Живот наших учитељица по селима је врло јадан! (...) Било је то пре три године. Био сам ревизор у Крајинском округу. То је врло тежак посао, господо. Поваздан седите у затвореној соби, гутате онај јад и прашину, гледате забринута лица учитељска, питате свуда једно исто, дочекају вас свуда једнако... (...) Дођем у К... (...) Стигнемо пред школу. (...) Од намештаја беше један кревет, сто, три столице, једно ручно огледало на столу. О једном ексеру на зиду висила је пушка. (...) Све је сиротињски, али врло чисто. (...) Уђем и почнем испит... Изненадио сам се. Испит је текао, не може боље

7 Приповетка је први пут објављена 1894. године у *Училишту*.

8 Приповетка је први пут објављена 1895. године у *Училишту*.

бити. Радила је свесрдно. Истина, рад је местимице показивао и невештине, али сума-сумарум: испит сјајан” (Веселиновић 4 1933: 229–230).

И ова приповетка завршава се поруком да човек не треба да суди другоме пре него што га саслуша.

*Дивљак*⁹ – У средишту приповетке *Дивљак* налази се прича о Милисаву, сину попа Стојана, дечаку који има девет година и ког треба да преваспита нови сеоски учитељ. Милисав насрће на другове и учитеља, разбија прозоре у школи, прави неред у учионици. Нови учитељ казнио га је оставивши га да преноћи у школи. Милисав је своје незадовољство показивао тако што је ломио све ствари у учионици, викао и ударао другу децу. Но, учитељ се није понео педагошки. Наиме, шамарао је Милисаву, што му, као учитељу, не доликује, те у негативном смислу утицао на остатак разреда, јер нико није хтео да се дружи са њиме:

„Једног дана он, онако озлојеђен што се нико не дружи с њим, удари три пута дланом Бранка Неговановића. Плаче дете и дође на тужбу. Ја сам ћутао. Дође час. Почели смо ишчитавање. Милисав је чит’о, а не ишчитавао. Пошто је прочитао све, ја му приђох и ошамарих га три пут. (...) Било их је, којима је годило што ово урадих, али их је било који су мој поглед избегавали. Само ниједног не видох, који би мислио да сам право радио. Тако је то ишло из дана у дан. Милисав је јео батине, био прав – био крив. Ни зашто ни крошто, ја њему опалим шамар, истерам га ван скамије да стоји, оставим га без ручка, друге пустим на игру, њега не. Кад се причешћивало уз божићни пост, свима сам опростио, само њему не, и није се причестио” (Веселиновић 4 1933: 245–246).

Ова приповетка, због односа ученик-учитељ, побуђује на поређење са *Јоџу-ницом*. Ученик је увидео свој грех, одлучио да се поправи и извинио се учитељу, који му је потом дао опроштај.

Већ је речено да се учитељ у *Дивљаку* није понео педагошки, а о чему сведочи Сретен Аџић, признати педагог, управитељ Учитељске школе у Јагодини и Јанков пријатељ:

„Пошто је ова слика изишла у ‘Учитељу’, мора се ценити са два гледишта: као приповетка, и као поука васпитачима. (...) Прва васпитачка неправилност у овој слици јесте оно учитељево остављање деце на игралишту без надзора да би попушио цигару. Деца, новајлије, још, тако рећи, нескрђена, са врло различитим наравима и навикама, одмах првога дана озбиљнога рада остављају се на игралишту без учитељевог присуства – а међу њом још и Милисав, за ког је учитељ већ у главном чуо какав је! (...) Оно што се дете оставља и преко ноћ у затвору у школској учионици, само, без осветљења, па и ако је то и отац одобрио, па и ако је учитељ становао у истој згради – ипак је васпитачки неправилно. Оно, нема сумње да тешке бољетице често захтевају и теже операције, а екстремни поступци и екстремна средства за поправку. Али, ја не увиђам да је овако крајње средство било потребно у овом специјалном случају, тим пре што је ово био први иступ Милисављев у школи. Доста је било да је остао у затвору до првог сутоња. Највећа је овде мана (...) у томе што детету никад није казivano зашто се с њим овако поступа. (...) Ја верујем да Милисављево покајање није ни наступило услед учитељевог шестомесечног шамарања, већ много пре, а можда и једино, услед очевих и мајчаних поука, које су му објасниле суштину кривице, и савета,

9 Приповетка је први пут објављена 1895. године у *Учитељу*.

који су му показали прави пут поправци. Само шамарање, и то још и онда кад се оно заслужи и кад се оно не заслужи, није никад никога поправило” (Аџић 1895: 389–394).

Пишући о натуралистичим и наративним моделима у српској прози између реализма и модерне, Младенко Саџак издваја три Веселиновићеве приповетке: *Идиот*, *Мушкобања*, *Дивљак*. Он каже:

„’Дидактичко-педагошки’ натурализам могао би да се пише као она врста стваралаштва у којој доминирају едукативне интенције аутора те дидактичке функције њихових дјела. Почесто садржећи ликове дјеце и теме везане за њих, ови модели сада обогаћени новим научним сазнањима (из психологије, педагогије и др.) настављају се на сличне моделе који су били присутни и у реализму. Ту спадају, прије свега, Веселиновићеве приповијетке ‘Идиот’, ‘Дивљак’, ‘Мушкобања’: без димензија, песимизма или трагизма, оне на најбољи начин ‘уче’ и ‘образују’ народ (читаоце) о девијацијама појединаца, односно о заблудама друштва” (Саџак 2001: 230).

*Сџари ков*¹⁰ – У овој приповеци Веселиновић приповеда о Ђоки, учитељу старог кова, поносном и гостољубивом, о ком су мештани села у којем је радио имали високо мишљење. Много чему је научио своје ђаке. Учитељем Ђорђем Ђорђевићем нарочито се одушевио директор, који га је некада пре походио. Истиче уредност ученика, уредност учитеља, његову образованост и, надам се, љубавност, те уређеност дома му:

„Ја сам разгледао књижницу учитељеву и ту сам нашао *Дела Доситјејева, Народне њесме Вукове, Народне приповијетке, Дела Милована Видаковића, Рајића (...)*” (Веселиновић 4 1933: 333).

Навођење литературе коју су користили учитељи реткост је у књижевности реализма. То је свакако била и Веселиновићева литература. Директор истиче и следеће:

„То нису деца што их гледах, него анђели божји. Све је то чисто, умивено. Забиривао сам скоро сваком појединцу у врат и уши – али нигде прљавштине. Гледао сам им руке: у сваком одрезани нокти. Онда сам разгледао прописе: – калиграфија. Неколико угледа и спомена ради понео сам са собом да их покажем свуда. Онда сам прешао на испитивање. Најпре сам пустио учитеља да их он пита, па сам се онда ја уплетао. Ни једне погрешке!... Питао сам таблице и редом и узатраг – одговарали су као маторци. Учинио сам све да видим само шта може и колико може урадити човек кад хоће – и видео сам, Господине попечитељу, да један учитељ може много, веома много урадити. Па сам тражио и више! Није ми доста било што ми је ђак из Црквене историје на пр. казао на моје питање: Колико је Ноје имао синова? – Ноје је имао три сина: Сима, Хама и Јафета – него сам хтео уверити се: да ли баш ђак потпуно разуме то што је научио, па сам запитао: ‘А ко им је био отац?’ – ‘Па Ноје’ – одговори ми дете. Тако свесних одговора нисам нашао ни у једној школи” (Веселиновић 4 1933: 334–335).

Учитељев „трон” уздрмао је Станоје Станојловић, млади учитељ из оближњег села, који је заступао напредна учења, а која се огледају, пре свега, у при-

10 Приповетка је први пут објављена 1896. године у *Училишту*.

родности – умео је да приђе сваког детету, да га помилује, што би га опустило, па тек онда крене на крупније ствари:

„Ја њега прво припитам његовим речима, његовим језиком шта зна, па онда га одагле упућујем да учи даље. Уосталом, грешу се кад се мисли да основна школа може кога научити. Она га само научи читати и писати, а даље га упућује да уме гледати и разабирати око себе... (...) Станоје млад, одушевљен, идеалан, с девизом: да је наука и њени методи опште благо, даваше му обавештења о свему, даваше онолико колико је и сам знао. Он отвори читаво предавање из методике, објашњаваше разне методе, казиваше му њихове мане и недостатке и истицаше оне који су најбољи и најприлагоднији” (Веселиновић 4 1933: 344–345).

Ђорђе је умео да удари ђака и да га назове погрдним именом, што је и те како одударало од Станојевог приступа. Учитељ старога кова убрзо постаје свестан да му је потребна пензија и да су дошла нова поколења. *Стари ков* наводи на поређење са Лазаревићевом приповетком *Школска икона*. Као што је Лазаревићев поп приметио да са доласком учитеља стижу нова, другачија времена, тако је и Веселиновићев стари учитељ Ђорђе приметио да Станојев начин предавања и те како одудара од његовог, тј. да утиче на то да ђаци приликом одговарања имају логичан ред мисли и речи. Стари постају свесни да је дошло ново доба, а са њиме и његови представници – у овом случају отелотворени у ликовима младих учитеља-просветитеља.

*Кућаник*¹¹ – Следећи Веселиновићев учитељ је Павле Петровић, који је две године раније завршио Учитељску школу, има радног искуства и пропутовао је Чешку, Немачку и Аустрију да би се упознао са животом поштеног народа. Паметан је, учеван и свестран – саветује сељаке да гаје дуд и свилене бубе и суше шљиве. Наравно, учитеља су хвалили и у његовој примарној струци – учитељству. Школа у којој је радио је нова и лепо уређена, а родитељи његових ђака видно задовољни:

„Не можемо више видети ни једно прљаво. Нико не хтеде да иде неошишан и прљав, неће учитељ с њим ни да говори ни да га погледа, а камо ли да се шали и игра...” (Веселиновић 7 1933: 33).

Учитељ је овде представљен више као неко ко даје савете сељацима, него што васпитава децу. Његова улога просветитеља налази се у другом плану. Но, и као такав нашао се на мети тадашње власти, која није могла да појми промене, некога са киме су сељаци задовољни и кога цене и поштују, те је убрзо добио премештај. Сељаци су потом говорили:

„Њему је свет отворен. Што више види, за њега боље. А тај ће имати хлеба где год дође. Нама је оставио леп спомен да ћемо га се вазда сећати” (Веселиновић 7 1933: 40)!

*Сиђуран лек*¹² – Аутор у приповеци *Сиђуран лек* приповеда о учитељу, који лепим речима, љубазношћу и пријатном спољашњошћу успева да преваспита малог Косту. Дакле, да би учитељ био добар учитељ, не треба само да познаје

11 Приповетка је први пут објављена 1896. године у листу *Тежак*.

12 Приповетка је први пут објављена 1897. године у *Учишћу*.

предавачке технике и вештине, већ треба и да изазове поштовање и дивљење од стране ученика. Ево у каквом је сећању остао Кости:

„И гимназију и богословију свршио сам с одликом, (...) нисам ни лош ратар. Али данас велим. Паметно је наш народ рекао: Сваком злу има лека! Само се треба поразмислити, као што је то мој учитељ учинио. Бог да га прости” (Веселиновић 7 1933: 120)!

*Бележник једног учитеља*¹³ – Када ђак упише студије не показавши очекивано знање, професори се жале на оне средњошколске. Средњошколски професори, пак, „кривицу” пребацују на своје колеге из основне школе – дакле, наставнике. Када наставници примете да ђак не зна оно што би, по њима, требало да зна, главни окривљени бивају учитељи. И учитељи имају на кога да се позову – на васпитаче. Васпитачи ће, свакако, за непримерено понашање детета осудити родитеље. И? Шта мислите? Ко је у праву? Ко је највише одговоран за понашање детета и формирање његове личности? Родитељи су, наравно, понајвише одговорни за понашање своје деце. Управо о томе приповеда Јанко, неприкосновени познавалац човекове душе, нарочито сељачке. У *Бележнику једног учитеља* Јанко наводи пример једног дечака, који је слушао своје родитеље – оно што му је мајка рекла да не ради, није ни сама радила. Јанко је потом направио паралелу између традиционалног и модерног. Главна разлика огледа се у томе што модерни педагози само говоре, а не делају. Родитељи треба да своју децу уче лепом понашању и како да стекну радне навике, треба да их приволе књизи, школи и учењу, треба да се према својој деци тако поставе још од најранијег детињства, када деца, како и сам Јанко каже, немају никаквих брига, када их све интересује, када њихов ум почиње да улази свуда и за чије очи ништа није затворено. Јунак ове приповетке је тако од свога оца научио да је ученим људима свуда лако, као и да им њихово знање нико не може одузети. Збиља је у синовљево срце засадио клицу љубави ка књижевности. Доносио му је *Буквар*, песмарицу, а поп бодрио и давао савете – да много учи и ради и слуша родитеље и старије и паметније људе. Поп представља глас разума у овој причи. Са правом је рекао дечаку Милану:

„Благо оном што свашта зна: и откуд муња сева и откуд киша пада, и како треба добро подићи и подгајати, а зло утући и сатрти у корен ... Како имање, какви новци! ... То је ништарија: данас јесте – сутра није, само се човек грешити! ... Ту је благо, ту имање! – и попа се куцакнут по челу. – Ко ту има, тај свуда има” (Веселиновић 9 1933: 253–254).

Борци – И Веселиновићев недовршени роман *Борци* (роман из сеоског живота), објављен 1889. године, као и неколико приповедака, започиње доласком новог учитеља у село. Учитељ беше „наочит. Пријатно, смеђе лице, осењено прилично дугом кестењастом косом; чело велико, (...) очи граорасте; трепавице дуге; лице чисто, (...) довољно развијен и снажан” (Веселиновић 3 1933: 211). Оно по чему се овај роман издваја у односу на наведене приповетке јесте помен онога што је претходило доласку учитеља у сеоску школу. Он се присећа свог првог сусрета са школом, својих првих школских дана и наставка школовања:

13 Приповетка је први пут објављена 1896. године у *Учитељу*.

„И он пође у школу. Тамо нађе пуно дечице. Била је жива згода за играње, али опет учитељ беше сувише строг. Као да је гледао свога учитеља. Човек око својих 50 година, натмурен, љут као рис, за сваку ситницу – батине. (...) Но тек једнога дана рече отац да ће да га да у Крагујевац на науке. Као да га је гром ударио. Он је побегао у вајат, попео се на таванчић и ту је плакао. (...) Отац га метну на кола једног дана, уврати се школи, позва учитеља, па – у Крагујевац. (...) И би му живот сасвим омрзнуо, да му учитељ није онако лепо причао из црквене и српске историје и да му није било његових песмарица. (...) Почев од песмарице, читао је библиске приче, па онако приче и замало – књига му поста друг” (Веселиновић 3 1933: 220–223).

Након учитељеве смрти и служења код једне удовице, Веселиновићев јунак је уписао Учитељску школу, где је схватио да је учитељски позив заправо „најсавршенији и најмоћнији”. У његовом прозном опусу књига има повлашћено место:

„Књига га је препородила; доста пута стресао се од помисли: шта је од њега могло бити, да је остао код удовице и одао се раскошлуку и лењости. (...) Што је волео – то је књига. Други никакав ветрић не заталаса дотле његово срце” (Веселиновић 3 1933: 228–229).

Јова Васић, нови учитељ, убрзо се спријатељио попом Дамњаном, који је и сам учитељевао:

„Као учитељ провео је годину дана. Школа запуштена, деца напуштена, учила по неколико година један разред, па већ и поодрасла. Једном је хтео да казни једног ђака. Заповеди му да изађе да клечи. Овај одговори да неће. Он се наљути, видећи да се пред другим ђацима крњи његово достојанство, заповеди послужитељу да одсече један прут, да казни упорника телесно. Послужитељ донесе штап и он пође са штапом. Но ђак скочи, оте штап и баци у ћошак, рекавши да се он не да тући... Били су једних година, само ђак нешто крупнији и нешто јачи од учитеља. Видећи да још ‘полако’ може бити и излупан – он изиђе из школе; написа своју оставку министру, па се врати у Београд, у богословију” (Веселиновић 3 1933: 232–233).

Јова Васић постао је омиљен у селу. Није дуго требало се се удружи са људима истога мишљења и почне да се бори за права народа. У том смислу подсећа на Цанкаревог Мартина Качура. Но, Качур није имао присталице уз себе, борио се сасвим сам. И поред добре воље и јаке жеље, снага је понестајала, а немоћ постајала све израженија.

У склопу овога рада свакако да треба споменути и текст који је Јанко Веселиновић написао поводом смрти заслужног вође хрватског учитељства Ивана Филиповића – *Некролоз Ивану Филиповићу*, којим је хтео да укаже на јединство међу људима, на битност образовања, као и на то да треба наставити корачати путем који је управо Филиповић утврдио. Какав је пут утро Филиповић и за шта је он све заслужан? – Иван Филиповић се борио против заваде међу Србима и Хрватима, основао је Хрватско-педагошко-књижевни збор, главни је заговорник отварања Учитељског дома у Загребу, уређивао је стручне часописе, писао дела педагошке тенденције упућујући на прави пут младе наставнике који су у народ одлазили. Веселиновић нам доноси део свога разговора са Филиповићем:

„Ко је тај што може – продужи он одушевљено – пронети једну идеју као учитељ? Нико! Ти знаш да капља камен дуби. Нека српски учитељ својим малим ђачићима,

обележавајући границе Хрватске на карти, каже: ‘овде живи народ који се зове Хрватски. Тај народ говори језиком којим и ми говоримо. Он има исте обичаје које и ми. И његов је јунак Марко Краљевић као и наш.’ И кад то каже онда не мора деци говорити ништа. Чак ће и њина мала памет доћи до убеђења да је то рођени брат Србинов. Нека то исто уради и Хрватски учитељ причајући о Србији. И кад то дође у душу детињу, и кад постане храна душе његове – а постаће – онда нас нико не ће моћи завадити! То је моја вера, побратиме” (Веселиновић 1895: 216)!

На крају текста истиче да треба да се сви заједно боримо за будућност заједнице, без осврта на појединце који ће сигурно покушати да се одупру томе. Треба се борити за потоња поколења и показати им прави пут, што би била и Веселиновићева порука свим учитељима и просветним радницима.

Јанково перо донело је многа добра – заслужно је за безброј редака, чијим ишчитавањем доспевамо у другу половину 19. века, живимо са њиме, радимо са њиме, бивамо и са једне и са друге стране катедре, у школи, школској учионици, учитељевој канцеларији, соби или стану, школском дворишту, чинимо преступе, бивамо кажњени, чинимо добра, бивамо похваљени и велики и на тај начин спознајемо живот око себе. Јанко је показао зашто је народу неопходан учитељ, зашто је нужно учити школе и колико је заправо звање учитеља узвишено. Учитељ треба да, пре свега, воли свој позив, има широку општу културу, буде прожет искреном љубављу према свом народу, ради за опште добро, примењује савремене методе у раду, буде изричито тачан, доследан и непоколебљив. Треба да буде дотеран, насмејан, пун позитивне енергије и увек спреман да одговори на сва дечја питања.

Литература

Анђелић 2014: Б. Анђелић, Учитељски живот у два књижевна текста: *Маршин Качур* Ивана Цанкара и *Сеоска учитељица* Светолика Ранковића, У: *Савремена проучавања језика и књижевности*, Зборник радова са 5. научног скупа младих филолога Србије, одржаног 30. марта 2013. године на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 387–394.

Аџић 1895: С. Аџић, Реферат о *Дивљаку*, У: *Учишћелъ*, 7. и 8. свеска, 389–394.

Веселиновић 1895: Ј. Веселиновић, Иван Филиповић, У: *Учишћелъ*, 4. свеска, 214–216.

Веселиновић 1933: Ј. Веселиновић, *Целокујна дела* 1–9, Београд: Народна просвета.

Веселиновић 1964: Ј. Веселиновић, *Изабрана дела*, Београд: Народна књига.

Вуксановић 1926: Говор г. Петра Вуксановића, председника Извр. Одбора У. Ј. У. о Јанку на свечаној седници 22. дец. 1925. год, У: *Учишћелъ (Јанков број)*, 5. свеска, 352–353.

Дејановић 2006: С. Дејановић, Допринос Јанка Веселиновића српској психолошкој приповеци, у: Слободанка Пековић (прир), *Јанко Веселиновић. Проза, периодика, позориште. Зборник радова*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 155–170.

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

Јелача 1933: С. Јелача, Јанко М. Веселиновић, У: Јанко Веселиновић, *Целокујна дела* 9, Београд: Народна просвета, 11–36.

Милићевић 1955: Ж. Милићевић, Јанко Веселиновић, У: Јанко Веселиновић, *Слике из сеоског живота. Изабране приповећке*, Суботица: Миневра, 7–32.

Панић Суреџ 1970: М. Панић Суреџ, Предговор историјском роману *Хајдук Штанко*, У: Јанко М. Веселиновић, *Хајдук Штанко*, Нови Сад/Београд: Матица српска/Српска књижевна задруга, 7–23.

Певуља 2006: Д. Певуља, Статус приповједача у приповијеткама Јанка Веселиновића, У: Слободанка Пековић (прир), *Јанко Веселиновић. Проза, периодика, позориште. Зборник радова*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 91–100.

Петровић 1926: В. Петровић, Говор г. Владе Петровића п. председника Учит. Удружења, У: *Учишћель (Јанков број)*, 5. свеска, 315–319.

Саџак 2001: М. С. Саџак, *Натуралистички нарашћивни модели у српској прози између реализма и модерне*, Београд: Чигоја штампа.

Скерлић 1964: Ј. Скерлић, Јанко Веселиновић – Књижевна студија, У: Јован Скерлић, *Писци и књиже* 3, Београд: Просвета, 112–150.

Скерлић 2006: Ј. Скерлић, *Историја нове српске књижевности*, Београд: Завод за уџбенике.

Станојевић 1925: М. Станојевић, Јанко М. Веселиновић, У: *Учишћель (Јанков број)*, 5. свеска, 307–309.

Столић, Макуљевић 2006: *Приватни и јавни животи код Срба у деветнаестом веку*, Београд: Клио.

THE SCENES FROM THE TEACHER'S LIFE IN THE PROSE BY JANKO VESELINOVIĆ

Summary

The purpose of this paper is to analyse the scenes from the teacher's life in Janko Veselinović's stories (*Krle, White Crow, Pioneer, Čaja, The Willful One, Idiot, Masculine, Savage, Old School, House man, Safe Drug, Scrapbook Of A Teacher*) and the unfinished novel *The Fighters* because the illumination of the position of this profession, in which our realistic authors were very interested. The teachers very hard get a job, it is difficult to deal with superiors, with the environment in which they live, the parents of their students, as well as themselves, and difficult working conditions – usually school buildings were dilapidated and the lack of teaching aids. In addition to general poverty and ignorance, Veselinović also writes about good teachers who fail to re-educate poor children (they become valuable, do not steal, respect their elders). This work was performed by analytic-synthetic method. Attention is focused on those parts of the stories and novel which are about the life of teachers that is then merged into the same unit with the aim that the whole learn more. In addition, they offer a picture of the teacher in the Serbian village of the 19th century. Veselinović stories carry a message that should knock on all the doors and that hope even in the worst case can not lose.

Keywords: teacher, school, education, village, authorities

Bojana Anđelić

Јована Жарковић¹

Нови Саг

ДОЖИВЉАЈИ МАЧКА ТОШЕ БРАНКА ЂОПИЋА И УСМЕНА ПРИЧА О ЖИВОТИЊАМА

У раду се разматра веза између Ђопићевог романа *Доживљаји мачка Тоше* и усмене приче о животињама. Посебан акценат стављен је на ликове животиња који су условно антропоморфизовани, па иако говоре, мисле и понашају се као људи, остају доследни својој животињској природи. Разматрањем основних поетичких одлика усмене приче о животињама, створена је могућност за њено повезивање са Ђопићевим романом. Усмена прича о животињама у Ђопићевом делу присутна је само као врста идејног и наративног концепта, али не и као доследно преузет жанровски модел. Предност се даје занимљивом фабулирању пустиловине и динамичној, духовитој нарави. Приказано је и Ђопићево поигравање са народним изрекама и пословицама првенствено у функцији хумора, као и присуство говора у духу народне реторике.

Кључне речи: роман, усмена прича о животињама, Бранко Ђопић

Ђопићева дела у којима су животиње јунаци су бројна и разнолика „неке од његових прича су хумористичке, настале једноставном заменом актера – уместо људи животиње, а неке због богатог имагинативног садржаја прерастају у праве бајке” (Вуковић 1996: 215). Највећи део прича у којима су јунаци животиње није у непосредној вези са сродним причама из усмене књижевности – „таква веза се успоставља само условно, више као алузија него као исцрпно угледање на основне структуралне механизме, тематику и стил усмене приче о животињама или басне” (Шаранчић Чутура 2007: 93).

Ново Вуковић сматра да је животињски свет једно од „највећих изворишта тема и инспирација у књижевности за дјецу и омладину” (Вуковић 1996: 267). Он ту чињеницу разматра из историјског и психолошког угла. Животињски и људски свет, истиче он, одувек су нераскидиво везани, јер човек је увек морао да се бори за тај свет или против њега. Човек је животиње ловио или их припитомљавао, а неретко је морао и да се брани од њих. Примитивни човек је сопственом маштом појединим животињама придавао натприродна својства, а, осим тога, измишљао је и нове животињске врсте. Ни данас животињски свет није престао да буде извор фантастичне инспирације, због чега су у литератури развијене нове форме, али нису избачена ни стара искуства и модели. Природа и животиње у њој, у свој њиховој разноликости озарени су маштом: „Наивност живота у књизи спаја дечју душу са сопственим светом реалности и маште. Ђопићевско давање безазлености шуми и природи чија жива бића, биљке и животиње, писац персонифицира елементарним осећањима, сугестивно је и блиско деци” (Марковић 1973: 151).

Према одређењу Наде Милошевић Ђорђевић, приче о животињама „представљају развијене приповетке чији су носиоци радње животиње” (Милошевић Ђорђевић 2006: 156). Претпоставља се да су веома старе и да потичу из времена

¹ Jovanazarkovic87@yahoo.com

анимистичког и аниматистичког погледа на свет и сведоче о „исконском јединству некадашњег човека и природе, али и о трајној људској закупуености животињским светом” (Жутић 2009: 23). Дакле, у њима се огледа интересовање човека за животињски свет, као и љубав човека према животињама.

У њима се рефлектују и нека од основних својстава митског мишљења карактеристична за првобитног човека, који није јасно одвајао себе од света природе који га окружује и преносио је на природне предмете сопствена својства, приписивао им живот. „Веровање да је све што постоји живо и да има душу (анимизам), која заједно са духовима делује у природи (анимизам), поштовање свих или појединих животиња (анимализам) концентрисали су се у древним култовима посвећеним представницима флоре и фауне” (Самарџија 2002: 5). Тотемизам је обележио најстарији период развоја човечанства – са неким особинама животиња идентификовали су се појединци, али и читава племена. Људи су властити опстанак повезивали са деловањем моћних заштитника – тотема. Дакле, у свести колектива будућност племена је одређивао митски предак у лику животиње, њега су најчешће сматрали и зачетником племена, приношене су му жртве и упућиване молбе. Избор тотема је зависио од поднебља и окружења, али готово да нема животиње која није била предмет култа. „Митолошке представе којима је човек покушавао да објасни постанак света и своје место у њему такође сведоче о значају придаваном флори и фауни” (Самарџија 2002: 7). Улога коју су животиње и биљке током развоја цивилизације имале мењала се. Одређене врсте су постајале „алегоријске одреднице људских нарави и односа” (Самарџија 2002: 11). Дуг је био пут од тотема до симбола и дешавало се да се „различити слојеви значења међусобно преплету” (Самарџија 2002: 11).

Теме и мотиви усмених прича о животињама интернационалног су карактера. Животиње су у овим причама носиоци радње и, мада често поступају попут човека, оне ипак граде сопствени свет, често без присуства људи. Од животиња су присутне домаће, најчешће мачка, пас, петао, во и ован, а од дивљих углавном медвед, лисица и вук. Дакле, ове приче на нашем простору најчешће настанују животиње из приповедачевог непосредног окружења. Нема у њима чудесних ситуација нити фантастичних ликова, чудесно је једино то што животиње у њима говоре. Особине појединих животиња и велики број ситуација у којима се животиње налазе засноване су на реалним човековим запажањима која су понекад дата у хиперболисаним облицима. Ове приче нису алегоријске, а ако алегорија и постоји, њен значај је споредан. Уживање у динамичној и упечатљивој наративи, а не поучност доминантни је квалитет ових прича. „Својеврсни реализам ових прича појачан је хумором, понекад и иронијом, којима су многе од њих прожете” (Латковић 1982: 77). Једноставне су форме, а по темама и мотивима које обрађују нису се мењале, осим у неким појединостима.

Један део ових прича, посебно оних о путовању животиња, задржао је врло стару схему композиције која се назива верижном. Једна животиња креће на пут, а успут јој се по неком редоследу прикључују и друге. У другом делу приче једна по једна животиња нестају, опет по неком редоследу, да би на крају остала само она најиздржљивија или најјача. У овим причама се у првом делу понављају једнолики кратки дијалози између животиње која креће на пут и оних које јој се придружују.

Разматрајући везе Ђопићевих дела са усменом причом о животињама, Снежана Шаранчић Чутура истакла је три модела. Најпре издваја приче које су везане за „народна причања о догодовштинама животиња само по избору животиња

за јунаке, уз потенцијалне измене актера, а осим тога не може бити препозната ниједна исцрпнија веза”. Затим издваја приче „у којима је повезаност са усменим причама о животињама дата обухватније, те се ослањају и на познат сиже, који, иако видно измењен ауторском инвентивношћу, у основи остаје лако препознатљив”. Као трећи модел издвајају се приче „које осим јунака и сижеа, задржавају и типичну структуру усмених прича овог типа” (Шаранчић Чутура 2007: 93–94).

Говорећи о *Доживљајима мачка Тоше* Слободан Ж. Марковић каже: „Већ на први поглед је очито да је ова композициона структура дела блиска анегдотском начину приповедања који је већ читав век присутан у српској прози и који показује блискост ове прозе са народним, усменим стваралаштвом” (Марковић 1973: 159). Пошто је овде реч о роману, усмена прича о животињама може бити присутна само као нека врста „наративног и идејног концепта, а не као доследно преузет жанровски модел” (Шаранчић Чутура 2007: 233).

Прва паралела која повезује усмене приче о животињама и *Доживљаје мачка Тоше* јесте изостанак алегоричности. Јунаци романа мисле, говоре, међусобно се друже (мачак Тоша, Миш пророк и пас Шаров) и свађају (Тоша и пас Жућа), дакле, понашају се као људи, подсећају на људе, али упркос томе они нису носиоци људских карактерних особина, већ остају доследно верни сопственој животињској природи. У својој *Теорији књижевности* Борис Томашевски истиче да карактеризација јунака може бити непосредна, односно да „његов карактер може да опише или писац, или нека личност, или јунак лично (‘признања’), а може бити и посредна када се карактер „види из чинова и понашања јунакових” (Томашевски 1972: 219). У Тошином лику укрштају се ова два начина карактерисања. Неке његове особине сазнајемо од приповедача, неке од старца Трише, неке Тоша и сам признаје, али неке откривамо и из догађаја. Код чича Тришиног лика преовладава посредна карактеризација, јер његове карактеристике препознајемо из његовог понашања, док је Жућин лик окарактерисан двоструко – пре свега посредно, оним што чини, али и непосредно, погрдним именима која му Тоша надева.

Тоша има нарав мачка лопова, он је „крадљивац”, „љенчина”, „неваљали мачак, кога мишеви већ и за бркове вуку”. Стварајући Тошин лик, Ђопић се поиграва стереотипом лењог, крадљивог и алавог мачка.² Халапљив је, лукав и спреман и на лаж и на крађу само да би задовољио своју прождрљивост. Толико је дрзак да краде чак и од добродушног старца Трише са којим живи.

„–Ехе, мој Тошо, ти на своме врату имаш толико тешких крађа, крупних лоповлука, грдних подвала и масних превара да то једва може стати у једна добра кола” (Ђопић 1975: 118).

2 Стеван Сремац у делу *Пош Ђира и пош Сира* на комичан начин представља поп Ђириног мачка лопова, који је сличан Ђопићевом Тоши: „Био је непоуздан. Прави скуп свију порока, а између свију два најпогубнија, порок ленствовања и порок крађе. Био је ужасна ленштина и чмавалица. По њему су се слободно могли не само пацови него и мишеви до миле воље шетати и трчкарати, он је само себе склањао. Пацова се бојао, а мишеве опет изгледа да је багателисао. А сем тога био је као лопов бескрајно лукав и дрзак. Крао је где шта стигне, и по кући, и по комшилуку. Ако је веровати тужбама комшија, насртао је и на живину, давио комшијске пилиће [...] Но што је крао по комшилуку, то би му госпоја Перса још и опростила, али он је крао и по кући. Једном речи, није украо само оно што је о небо било обешено” (Сремац 1997: 54–55).

Тоша се брани од старчевих оптужби тврдећи да је довољно само да приђе комаду сланине и додирне га брком, па да овај нестане. Када старац улови рибу, Тоша одједном види себе како бежи кроз траву са рибом у зубима, а сир нестане чим се Тошина сенка над њега наднесе. Дакле, он лаже и лукаво избегава да призна почињена дела, али истовремено, понаша се и попут детета које своје поступке правда придајући предметима вољу („испрљало се само”, „само се сло-мило”). Сланини Тоша не може одолети ни када га чича Брка веже конопцем и поткује ораховим љускама. Из његовог дневника сазнајемо да највише воли да се излежава и безбрижно скита око олива:

„Мишеве сам ловио, скитао се по високој трави око ријеке и пео се на старе врбе да одозго гледам како се рибице по виру играју. Мијау-врњау, ужасно волим рибице, али се још ужасније бојим воде! Пробао сам свакако да коју рибу намамам да изађе на копно, али ми то није пошло за ногом. Звао сам их да им нешто пришапћем на уво, обећавао сам им и сланину, кобасицу и многе ствари којих и немам, али узалуд” (Ђопић 1975: 118).

Прича *Мачак ошпишао у хајдуке* показује да је његова размаженост, дрскост и лењост безгранична. Он безобразно тражи од старца чак и да му улови миша и испече погачу:

„–Деда-Тришо, јави се мачак поспан и лен, деда-Тришо, чујеш, улови ми једног миша. –Миша! Каквог миша, рођени? зачуди се деда. Никад нисам ловио мишеве. А, хвала богу, има их доста у нашој воденици, још ће ти бркове одгрести како увек спаваш... Нећу, лови сам!
–Онда ми испечи погачу.
–Нећу ни то.
–Нећеш! Онда, брате, идем у хајдуке. Овако се више не да живети. Мрзи ме да за мишевима јурим. А хајдуци, чујем, само дембелишу у шумској хладовини” (Ђопић 1975: 77).

Жућа, „велики псећи кнез, носилац Зечје медаље с укрштеним коскама”, лажљивац је, хвалисавац и „стари буволовац” који не подноси мачке. Он је Тошин „љути душманин”, који му непрестано поставља неке заседе:

„Љут је на њ због неке цигерице, пилеће или телеће, то се већ давно заборавило каква је била, али мржња је остала. Прве године Жућо је причао да је то била пилећа цигерица, друге године да је прасећа, треће да је телећа, четврте је већ нарасла у воловску...” (Ђопић 1975: 120).

Стварајући лик пса Жуће, Ђопић се поиграва народним изразом „лаже као пас”, заснованом на псећем безразложном лајању.³ Како је у Жућиној причи растао украдени плен, заједно са њим градацијски расте и Жућина мржња. Кроз сва дела о мачку Тоши Жућа га прати, Тошин лик без Жућиног не би могао постојати

3 Жућину склоност ка лагању можда најбоље илуструје прича У *псећем селу* из збирке У *царству лешишова и медвједа*, где Жућа приповеда малим псима догодовштине из „Земље дембелије” у којој је наводно био. Поред лажи о самом изгледу и догађајима у тој земљи, најбесмисленији је парадоксални завршетак у коме каже: „Ту сам јуначки погинуо и моје тело и данас спава вечни сан на дну ове провалије” (Ђопић 1975: 104).

такав какав јесте и обрнуто. Склоност ка хвалисању и лагању најбоље илуструје слика у којој након Тошиног нестанка Жућа преузима заслуге за то и сочно лаже кокошке и врапце:

” – Ау-вау, да само знате како сам јурио мачка Тошу! Јурио сам га, јурио све до краја свијета и кроз једна врата на граници истјерао сам га сасвим из свијета и залупио врата.

– Жив, жив! – питали су врапци.

Жив, жив, јакако! – шепурио се Жућо. – Ено га сједи пред улазом у свјет, гребе по вратима и мијауче: `Жућове-јуначино, пусти ме да уђем!’” (Ђопић 1975: 157).

Кроз лична имена неких ликова у роману Ђопић открива њихове особине. На пример, када медведа назива Крушкотресом Кукурузовићем, наслућује се да је име добио по томе што радо једе крушке и кукурузе. На исти начин имена добијају мишеви Брашнов и Сланинко, као и крчмар Винко Шљивић, јер „понекад је довољно да се просто јунаку да име, без икакве друге карактеристике” (Томашевски 1972: 219).

Томашевски сматра да у поступцима карактерисања личности треба разликовати непроменљив карактер, „који остаје исти у читавом току фабуле” и променљив карактер „када се према развоју фабуле мења и сам карактер лица” (Томашевски 1972: 220). Тоша, старац Триша и пас Жућа проживљавају различите догодовштине, али ипак остају непроменљивих карактера. Тоша и даље има особине скитнице и лењивца, стари Триша остаје доброћудни старац склон маштаријама, али и ракији, а Жућа остаје луталица и лажљивац који не воли мачке.

Такође, важна одлика усмене приче о животињама коју препознајемо и у Ђопићевом делу јесте изостанак непосредне поуке, предност се даје занимљивом фабулирању пустоловине и динамичној, духовитој нарацији. Слично причи о животињама Ђопић гради фабулу засновану на путовању и догодовштинама јунака, а и повод за путовање је сличан, опасност прети животињи и она се (овде истина невољно) одмеће. Као илустарцију можемо поменути и причу *Бременски музиканти* браће Грим, где постоји лик магарца који се одмеће како би се спасио од господара који је желео да га се отараси. Одлучује да оде у Бремен и постане градски музикант. Придружују му се и пас, мачка и петао. Побеђују разбојнике лукавством, а не снагом. Иако у *Доживљајима мачка Тоше* верижна композиција није остварена као у усменим причама о животињама, неки елементи јесу слични. Мачку Тоши се придружује Миш пророк, заједно спасавају пса Шарова и даље путују као дружина. Тошеним лукавством, а не снагом побеђују медведа Крушкотреса Кукурузовића, надмудрују чича Брку... Ове сцене су спона са усменим причама о животињама у којима је тежиште на превари, надмудривању противника као особеном виду комике. Истовремено овде има и елемената шаљиве приче и лагарије, као њене подврсте. „Некада се главни актери именују већ у иницијалној формули, али се чешће већи број јунака постепено уводи у радњу” запажа Снежана Самарџија говорећи о одликама усмене приче о животињама (Самарџија 2002: 23). Занимљива је Ђопићева игра са идентитетом главног јунака⁴ која се јавља још у првој глави када нико не зна шта је у џаку–„господин”, „свиња” или „разбојник”, али ово је знатно индивидуализованији приповедач-

4 Ова игра са идентитетом и преображајима главног јунака јавља се и касније када мишеви мисле да је у џаку жито, зечеви да је купус, а на вашару га представљају као лава.

ки манир, па иако имамо постепено увођење јунака, оно није попут формулативног поступка у причама о животињама. У усменој причи о животињама „након приказивања разлога због којих се главни актер обрео изван свог природног окружења, убрзано му се прикључују нови јунаци” (Самарџија 2002: 23). Већ у првој глави романа сазнајемо да су сви Тошини доживљаји проузроковани љутњом старог млинара Трише због крађе сланине. У низу хумористичких догађаја прикључују му се и остали јунаци, што је такође одлика усмене приче о животињама. У усменој причи *Пијевац на дивану* старац љутито отера петла јер нема користи од њега, као баба којој кокошка носи јаја. Петао тада одлучује да оде „цару на диван” (АНП 1960: 238) да пева. Придружују му се успут лисица, вук, „мијех воде” и пчеле. Захваљујући дружини надмудрује цара и доноси старцу дукате.

Снежана Шаранчић Чутура запазила је да у *Доживљајима мачка Тоше* један део „пустоловина прате апсурдно-гротескне ситуације” што „сведочи о удаљавању од овог усменог предлошка” (Шаранчић Чутура 2007: 233), али и о приближавању другим облицима, на пример усменим лагаријама. Она истиче сцене у којима се „спаја неспојиво” (Шаранчић Чутура 2007: 233): млинар Триша и крчмар Винко Шљивић најпре покушавају да часте месец ракијом, а пошто се „мјесец на то само лукаво смјешкао”, старци су се „наљутили на ту његову дрскост и ријешили да се попну на небо да га измлате” (Ђопић 1975: 123). Чича Триша се пење на дрво да дохвати месец, док му крчмар „придржава земљу да се не љуља”, трче у крчму да им месец не попије ракију, а онда и на реку мислећи да им је побегао. Чича Триша чак заборавља и да ли је он требао да баци џак са мачком или је џак требао да баци њега. На вашару у месту Преварантовцу се сви од страха „нагну у бијег”, јер мисле од Тоше да је лав, у општој пометњи чобанин узјаше медведа и „зажди друмом”.

„Читав се градић закључа, замандали, затвори, закова, навуче на врата ормане, кревете, столове, столице, пећи, перјане јастуке, старе капе и поломљене чачкалице” (Ђопић 1975: 123).

Чича Брка поткива мачка ораховим љускама како не би могао дохватити сланину, а мишеви видевши га тако поткованог, беже мислећи да је „коњ мишоловац”, затим сазивају скупштину и већају како да се избаве од напасти. Затим сцена када Миш пророк узјахује мачка Тошу и беже пред разјареним чича Брком... Ови примери су најбоље сведочанство о вези Ђопићевог романа са усменим лагаријама. Снежана Шаранчић Чутура запажа да овај мотив алудира на појединост из народне приче *Лаж за ојкладу* где дете надлагује ћосу приповедајући му како је „оседлао пијевца”:

„Кад једно јутро пребројим челе, а то нема најбољег челца; онда ја брже боље оседлам пијевца, па узјашем на њега, и пођем тражити челца” (Самарџија 1999: 143).

Такође, у усменој причи *Пијевац на дивану* петао своје сапутник вука и лисицу носи под крилима, „мијех воде” на леђима, а пчеле у перју.

„Стилизација приповедања у форми неконвенционалног усменог говора јесте типична стилска црта Бранка Ђопића. Његова нарација често настоји да репродукује појединости усменог комуникативног чина: редукцијама израза, елиптичношћу, фразеологијом, колоквијалношћу и дијалекатским бојењем, по-

себно употребом кратких прозних форми и реторичких облика својствених усменој комуникацији (клетве, заклетве, благослови, пословице, изреке...)” (Шаранчић Чутура 2009: 138). У *Доживљајима мачка Тоше* као и у осталим Ђопићевим делима присутан је и говор у духу народне реторике, нарочито изреке и пословице. У уводној глави када пас Жућа прочита Тошин дневник, изражава своје негодовање говорећи да је прави „мачји кашаљ” (Ђопић 1975: 115). Народни израз употребљава и чича Триша претећи свом мачку: „Сад ти се смркло, господине мој!” (Ђопић 1975: 116). Овај израз у народу значи да ће се неком догодити нешто лоше, да му прети опасност, да ће страдати. На исти начин наслућујући своје страдање Тоша изговара: „Настрадао сам, надрљао сам, обрао сам бостан, оде ми кожа на шиљак!” (Ђопић 1975: 118). Ако неки путник намерник пита где је деда Тришин млин, и када добије одговор да се налази „тамо гдје је ђаво рекао лаку ноћ, гдје се смркне прије нег сване” (Ђопић 1975: 120), јасно је да се ради о месту које је далеко од људи и где ретко неко долази. Тражећи цак са Тошом, старац од риба добија одговор: „Зар ти, чича мислиш да смо ми баш толики сомови па да ловимо тамо неког мачка у цаку?”, а врапци претећи одговарају да би му показали „пошто је ока проса”. Пролазници му говоре да су видели цак у коме су „неки рогови који су се читаво вријеме гложили и свађали”. Како би боље размислили где да нађу мачка крчмар и себе и чича Тришу „лупи неколико пута мокром чарапом по глави да се мало разбистре” (Ђопић 1975: 125–126). Све су ово алузije на изразе који се често користе у народу. Ослушкујући људе око себе, Ђопић је вешто народни говор уткао у свој роман, због тога се читаоцима чини да лично познају јунаке. Сваки њихов разговор делује веома уверљиво, а намера је пре свега да оствари комични ефекат. Истовремено Ђопић се, у типичном хумористичком маниру поиграва буквалним тумачењем пренесених изрза. Рецимо, „мачка у цаку” означава нешто нејасно и непознато, указује на некакву подвалу у којој човек добија оно што није очекивао. Код Ђопића је мачак Тоша заиста у цаку. Када се каже да ће доћи неко време када ће пас и мачка заједно спавати, у суштини значи да ће се догодити нека невоља у којој ће се заборавити стара непријатељства: „Невоља ће здружити мачку и миша” и „Кад настану тешки дани, пас и мачка спаваће на истом узглављу”. И заиста се у Ђопићевом роману удружују пас и мачка и миш. Када Тоша мишу говори да ће из „невоље извући главу и репове” (Ђопић 1975: 135–137), алудира на народни израз који се користи када се неко спаси из невоље–„Извући живу главу”. Израз „лаже као пас”, вероватно заснован на псећем безразложном, па зато „лажном” лајању, овде постаје буквалан опис Жућине природе. Поиграва се блиским и често коришћеним народним фразама у огласима на зиду крчме:

„Био је ту оглас једног чиче који је јављао да је негдје у ракији изгубио памет, па потјерница за неком враном која је другом чичи попила мозак, па оглас неког пијанице који тражи дане изгубљене у крчми, па онда опомена гостима крчме да не иду на танак лед за неким коцкарком и најзад оглас једног домаћина који јавља да је у крчми изгубио добар глас и моли свакога ко о њему нешто зна да му одмах јави” (Ђопић, 1975, 127).

Када каже да се на вашару „продаје лањски снијег, вук у јагњећој кожи, седла за краве, коњски нокти, рогови умјесто свијећа, бурад без дна и слична чуда” (Ђопић 1975: 127), јасно је да се ради о месту где се чине свакакве преваре.

Народне изреке највише користи Миш пророк кроз своја пророчанства, савете и мудрости. Очит пример је једанаеста глава где Миш пророк, након што је изабран за војводу, тумачи осталим мишевима мудрости на срећкама: „У срећки број три стоји мудри савјет: Бјегунова мајка не плаче`. Треба значи од мачака бјежати – рече бијели миш” (Ђопић 1975: 147). Ово је алузија на народну пословицу: „Бјежанова мајка пјева, а Стојанова плаче”. Даље у његовим срећкама стоји још низ духовито обрађених народних изрека: „У страха су велике очи”, „Кад настану тешки дани, пас и мачка спаваће на истом узглављу”, „Јача су тројица него сам Радојица” (Ђопић 1975: 137-148)... Изреке Ђопић користи како би дело учинио забавнијим и занимљивијим, дакле као и у усменим причама о животињама и овде „причање служи забави” (Милошевић Ђорђевић 2006: 74).

Веза Ђопићевог романа и усмених прича о животињама јесте и немушти језик. Како запажа Снежана Шаранчић Чутура: „Ђопић се не бави феноменом немуштог језика у смислу разоткривања тајне његовог задобијања, узрока губљења или тумачења његових моћи уопште” (Шаранчић Чутура 2007: 108). Дакле, иако ни у једном свом делу Ђопић не објашњава како животиње као јунаци говоре, нити како их људи разумеју, постојање феномена немуштог језика природно је и не изазива чуђење.

„У контексту могућих веза са потичким одликама усмене књижевности тумачена је и Ђопићева склоност да понавља и варира појединости из властитих дела, или преобликоване сегменте из усмене књижевности (то, у оба случаја, могу бити исечци фабуле, слике, јунаци, реплике, а кадкад и цела дела)” (Шаранчић Чутура 2009: 138). Дакле, усмене приче о животињама са Ђопићевим делом повезује постојање различитих варијанти⁵ једне приче. Пошто су се приче стварале и преносиле усменим путем променљивост је била неизбежна. Највеће промене трпели су прозни текстови због своје дужине, јер је немогуће било дословно их запамтити и поновити. Као пример може се погледати приповетка *Пијевац на дивану* коју је у *Антологији народних приповедака* уврстио Војислав Ђурић и друга варијанта приповетке која се налази у антологији *Народне приповећке* коју је приредила Снежана Самарџија. Приповетка овде носи назив *Ко није благодаран на ора`у није ни на шовару, или награда несипшости*. У првој приповетки *Пијевац на дивану* деда је имао петла, а баба кокошку. Старац петла отера од куће, јер нема користи од њега као баба којој кокошка носи јаја. Петао када га отерају од куће, креће „цару на диван”, а успут му се придружују лисица, вук, „мијех воде” и пчеле. Долази цару пред двор и изазива га речима: „Кукуријеку, на диван, цару за инад!” (АНП 1960: 239). Цар у више наврата и на више начина покушава да га казни, али петао избегава казну захваљујући својој дружини – лисица дави петлове и ђуране међу које га бацају, вук убија коње, „мијех воде” гаси ватру, а пчеле уједају цара који га дави. Петао добија златнике које носи старцу који га је отерао, а бабу која се полакомила на дукате кокошка ослепи избивши јој ножем око. Друга варијанта приповетке која носи назив *Ко није благодаран на ора`у није ни на шовару, или награда несипшости*, има исти почетак само што петао сада креће у „планину у ајдуке” (НП 1999: 14). Придружују му се коњ, јаје, вук, рој пчела, поток воде, ован, миш, дакле има више сапутника. Успут свраћају

5 „Свака творевина усмене књижевности – са изузетком сасвим кратких облика (говорни изрази, пословице, загонетке, неке лирске песме), који се лако памте или често изводе – остварује се на више различитих начина, подложна је непрестаним променама; варијанте чине једно од основних својстава народне књижевности: народна књижевност егзистира као низ варијаната, као непрестана тензија варијабилног и константног тј. променљивог и непроменљивог” (Клеут 2006: 16).

у пусту кућу на конак, где побеђује хајдуке захваљујући помоћи дружине. Међутим дружина се распада, а петао наставља пут са ројем пчела. Као и у првој варијанти ове приповетке петао долази до царевог двора и сакрије се у царевом купусу. Изазива цара речима: „Кукуреку цару на срамоту у цареву купусу! (НП 1999: 17)”. Цар и у овој варијанти петла покушава да удави, али га пчеле изуједају. Петао од цара добија златнике које носи старцу, а бабу кокошка ослепи на исти начин као у првој варијанти приповетке.

Понављање јунака, делимично и сижеа, описа и дијалога имамо и у Ћопићевим делима о мачку Тоши. У причама *Мачак отишао у хајдуке* и *Воденичар и његов мачак*, роману *Доживљаји мачка Тоше* и у поеми *Деда Тришин млин* садрже исте јунаке, тематско поље и сродну фабулативну нит. Хронолошки најраније приповетке *Мачак отишао у хајдуке* и *Воденичар и његов мачак* доносе „комичан исечак из живота јунака који се неће поновити дословно у каснијим делима, али ће бити препозната основна сижејна линија” (Шаранчић Чутура 2007: 24). Мачак Тоша одлази у хајдуке у првој, а у свет у другој причи, и одлази својом вољом за разлику од романа *Доживљаји мачка Тоше* када одлази присилно. Након авантуре са јазавцима у првој причи, старицом врачаром у другој причи, као и низу авантура са разним пријатељима и непријатељима у роману уследиће кајање и враћање старом млинару. Сличне су и свађе између мачка и млинару, слични су и дијалози у којима тражи од старца да му припрема храну, као и невоље са Жућом. Роман *Доживљаји мачка Тоше* садржи исте јунаке, као и исте карактеризације, али је нарација размахнутија и има више појединости, обрта, авантура, комичних ситуација. Поема *Деда Тришин млин* по природи лирског израза емотивно је другачије одређена, и у њој је хумор присутан али није преовладавајући. Овде Тоша и млинар Триша постају „симболички израз чежње за детињством, за драгим људима и местима, безбрижним временима” (Шаранчић Чутура 2007: 25).

Говорећи о везама Ћопићевог дела са усменом књижевношћу, Снежана Шаранчић Чутура запажа да усмена књижевност показује „сву своју виталност у новом контексту и у томе је један део Ћопићевог врсног умећа”, а са друге стране Ћопићева дела „добијају не само аутентичну боју, сочност израза или лако препознатљиву стилизацију, не само извор имагинације и нарације, него, што је најважније, подстицај за стварање сопственог поетског света” (Шаранчић Чутура 2009: 142).

Литература

АНП 1960: *Антологија народних приповедака*, прир. др Војислав Ђурић, Нови Сад, Београд: Матица српска, Српска књижевна задруга.

Браћа Грим 2002: Браћа Грим, Бременски музиканти, у: *Мачак у чизмама*. Нови Сад: Ризница лепих речи, 39–43.

Вуковић 1996: N. Vuković, Branko Ćopić, u: *Uvod u književnost za djecu i omladinu*, Podgorica: ГП Unireks, 215–290.

Жутић 2009: Д. Жутић, Приче о животињама и басне, у: *Усмена проза у старијим разредима основне школе*, Нови Сад: Инед-графомедиа, 23–34.

Јекнић 1998: Д. Јекнић, *Српска књижевност за децу: историјски преглед 1*, Београд: МАК.

- Јеремић 1974: Д. Јеремић, За поновно читање Бранка Ђопића, у: *Делије на Бихаћу. Критика о делу Бранка Ђопића*, Београд, Сарајево: Просвета, Свјетлост, Веселин Маслеша, 328–341.
- Клеут 2006: М. Клеут, Варијанте, у: *Народна књижевности: фразменити скрийити*, Нови Сад: Филозофски факултет, 16–22.
- Латковић 1982: В. Латковић, Приче о животињама и басне, у: *Народна књижевности 1*, Београд: Научна књига, 77–82.
- Маринковић 1990: С. Маринковић, Поетска проза Бранка Ђопића за децу (‘У царству лептирова и медведа’ и ‘Доживљаји мачка Тоше’), у: *Детинство часопис о књижевности за децу*, година XVI број 3–4. Нови Сад: 7–16.
- Марковић 1973: S. Ž. Marković, Želje i stvarnost u delima za decu, u: *Zapisi o književnosti za decu*, Beograd: Novinsko-izdavačka ustanova Interpres, 150–164.
- Марјановић 2003: В. Марјановић, Игра и фантастика, у: *Животи и дело Бранка Ђопића*, Бања Лука: Глас српски, 343–353.
- Милошевић Ђорђевић 2006: Н. Милошевић Ђорђевић, Приче о животињама и басне, Приче о животињама, у: *Од бајке до изреке*, Београд: Друштво за српски језик и књижевност, 74–77, 156–157.
- Милинковић 2010: М. Милинковић, Бранко Ђопић, у: *Нацрти за периодизацију српске књижевности за децу*, Нови Сад: Међународни центар књижевности за децу Змајеве дечје игре, 283–294.
- НП 1999: *Народне приповећке*, приредила Снежана Самарџија, Београд: Издавачка кућа Драганић.
- Петровић 2008: Т. Петровић, Бранко Ђопић, у: *Историја српске књижевности за децу*, Сомбор: Педагошки факултет, 261–275.
- Ристановић 2004: Ц. Ристановић, О ‘Доживљајима мачка Тоше’ Бранка Ђопића, у: *Доживљаји мачка Тоше*, Српско Сарајево: Завод за уџбенике и наставна средства, 5–7.
- Сремац 1997: С. Сремац, *Пој Ђира и пој Спира*, Нови Сад: ИТП „Змај”.
- Самарџија 2002: С. Самарџија, Особености народне басне и приче о животињама, у: *Народне басне и приче о животињама: антологија*, Београд: Гутенбергова Галаксија, 5–28.
- Томашевски 1972: Б. В. Томашевски, Јунак, у: *Теорија књижевности. Поетика*, Београд: Српска књижевна задруга, 219–223.
- Ђопић 1975: Б. Ђопић, *Приче испод змајевих крила. У царству лептирова и медвједа. Доживљаји мачка Тоше. Дружина јунака*, Београд, Сарајево: Просвета, Свјетлост, Веселин Маслеша.
- Шаранчић Чутура 2007: С. Шаранчић Чутура, *Усмена књижевности (поетика, жанрови, стил) у делима за децу и омладину Бранка Ђопића*, Нови Сад (дисертација, необјављено).
- Шаранчић Чутура 2008: С. Самарџић Чутура, Генолошка сложеност Ђопићевог романа ‘Доживљаји мачка Тоше’, Прештампано из *Зборника Мајнице српске за књижевности и језик*, Књига педесет шеста, Свеска 1. Нови Сад: 120–128.
- Шаранчић Чутура 2009: С. Шаранчић Чутура, Усмена књижевност у делима за децу и омладину Бранка Ђопића, прештампано из *Зборника Мајнице српске за књижевности и језик*, Књига педесет седма, Свеска 1. Нови Сад: 138–142.

ĆOPIĆ'S NOVEL *THE ADVENTURES OF CAT TOŠA* AND ANIMAL FOLKTALES

Summary

The paper discusses the link between Ćopić's novel *The Adventures of Cat Toša* and animal folktales. Special emphasis is put on animal characters that are conditionally antropomorphised, and even though they speak, think and behave like humans, they stay true to their animal nature. The analysing of main poetic characteristics of animal folktales creates a possibility for its connection with Ćopić's novel. The animal folktale in Ćopić's work exists only in the form of notional and narrative concept, but not as a suitably assumed genre model. The paper also describes Ćopić's playing with adages and proverbs, that has primarily humorous function.

Key words: novel, animal folktales, Branko Ćopić

Jovana Žarković



Нина Марковић¹

Јагодина

СРПСКИ СРЕДЊОВЕКОВНИ ДВОР У НАРОДНОЈ ПОЕЗИЈИ

Предмет рада је анализа епске слике српског средњовековног двора у песмама „старијих” времена. Посебна пажња посвећена је уочавању најзначајнијих особености колективних представа о српским средњовековним владарима, властели (световној и црквеној), престоним градовима и дворским обичајима. Истакнути су сложени односи историје и епске фикције, при чему је најзначајнији циљ анализе био откривање сложених идејно-етичких основа епске транспозиције историјских догађаја и личности и феудалног устројства света. Уочено је да се у сложеној епској слици српског средњовековног двора крију одједи средњовековног/феудалног друштвеног живота и мноштво историјских чињеница, при чему су постојећа одступања и анахронизми последица обликовања епске, „надисторијске” истине која открива суштински смисао и прави лик историјских личности и догађаја.

Кључне речи: народна епска поезија, српски средњовековни двор, историја, фикција

Историја у народној епској поезији

Кроз дугу историју свога постојања, српска народна епика доживела је различите метаморфозе, постајући при том један од најважнијих облика памћења историје нашег народа.² Значајан део те историје представљају српски средњовековни владари и властела (дворски великодостојници, војводе, војници, представници свештенства и др.), престони градови и живот на двору. Наведено у себи обједињује појам *средњовековног двора*, који је могуће дефинисати на више начина. Иако је у свом првобитном значењу *двор* подразумевао кућу уопште, а затим боравиште владара, у раду ће највећа пажња бити посвећена оном значењу овог појма које се односи на јавни живот владара и свих његових поданика, односно на „скуп слугу и сарадника који окружују владара и помажу у обављању владарске функције” (*Лексикон српског средњег века* 1999: 139–142).

У анализи колективне представе српског средњовековног двора ваља имати на уму особености сложеног односа историје и епског народног песништва, разматраног у великом броју студија.³ Мисао Вука Караџића (1964: 151) да „у народним песмама [...] не треба тражити истините историје” и идеја Максимилијана Брауна (2004: 28–32) о епском *идеолошком хиперболисању* представљале су подстицај за откривање узрока и специфичних семантичких последица колективне интерпретације непоредивих историјских чињеница у песмама из Богишићевог

1 markovinina@yahoo.com

2 Према мишљењу Јована Деретића, епско памћење историје живи у свакој заједници као важан део колективног памћења и језичким средствима ускладиштава и преноси значајне културне информације, трансформишући их у песничке слике, односно фикцију (Деретић 2000: 71–72).

3 Герхард Геземан је значај народне епске поезије видео у тумачењу смисла одређених историјских догађаја, односно личне или историјске судбине (Геземан 1972: 130). Стојан Новаковић је сматрао да се у епским песмама налази „народна усмена историја”, а Радован Самарџић да наша јуначка поезија садржи „усмену народну хронику” (према Деретић 2000: 66).

зборника (*Народне пјесме из старијих, највише приморских записа*), *Ерлангенског рукописа* и друге књиге *Српских народних пјесама*. Такође, у обзир је узета идеја Јована Деретића о различитим степенима пуноће епске слике историјских епоха.⁴

Епски портрети српских средњовековних владара

Историјски значај династије Немањића потиснуо је сећање на преднемањићко доба (династије Властимировића, Војислављевића и Вукановића), које је у епској поезији присутно тек у назнакама, кроз поједина имена, топониме и наговештаје значајних догађаја. Међутим, „велика премјена” утицала је на то да се и Немањићи у најранијим записима (у Богишићевом зборнику и *Ерлангенском рукопису*) готово и не помињу. Извесних трагова има, и о њима ће бити речи, али ти трагови нису довољни за стварање целовите слике српског двора тога времена. Основе за њену анализу пружа тек невелики број песама о Немањићима које је сакупио Вук Караџић.

Парадоксално, о оснивачу династије Немањића, Стефану Немањи, и оснивачу самосталне српске цркве, светом Сави, певају песме које припадају најмлађем слоју наше епике (Матић 1964: 154). Накнадно успостављеним сећањем епска песма се вратила на почетак, у време заснивања српске државности. Било је неопходно формирати епски и историјски континуитет и у колективно тумачење догађаја из прошлости укључити легендарно-хришћанску перспективу, тј. представити сам извор етичког сагледавања историјског тока колективног постојања.

Државничке успехе великог жупана Стефана Немање, који је поставио темеље српске државности и учврстио политички значајну позицију Србије на Балканском полуострву (Ђоровић 2004: 131), народна песма је, по својој непогрешивој способности да открива суштину, симболички сажела у титулу цара.⁵ Тако су почетак и врхунац светородне лозе, оличен у царској круни Стефана Душана, изједначени и истакнути као најзначајнији историјски домети немањићке Србије. Међутим, царско владарско достојанство Стефана Немање у овом случају подразумева нешто више и другачије од традиционално претпостављене слике државничке (освајачке и политичке) моћи.

Из идеје о божанском пореклу власти развило се и схватање о дужностима владара и смислу његове владавине (Веселиновић, Љушић 2001: 10). Наша епика, слично средњовековној идеологији, владара види као Божијег изабраника чија је дужност да принципе небеског царства пренесе на земљу и да своје поступке саобрази хришћанском моралу и праведности. Стефан Немања није представљен као изузетан ратник и освајач (што је уистину и био), већ као владар који се определио за духовно узрастање. У песмама *Свети Саво* (Вук, СНП, II, бр. 23) и *Опети свети Саво* (Вук, СНП, II, бр. 24) цар Немања је представљен као ктитор великих задужбина, а анахронизми у њима имају своје оправдање у надис-

4 Постоје три степена остварности/пуноће поменуте слике – реч може бити о појединачним догађајима и личностима који су највише урезани у колективно памћење (први план епске слике историје), затим о елементима који указују на специфичну атмосферу одређене епохе, периода и мањих временских одељака унутар њих (други план епске слике историје), док трећем плану припада слика српске историје у целини (видети Деретић 2000: 109–110).

5 Из колективног памћења избрисане су прве, аутохтоне владарске титуле, донете још из старе постојбине Срба. Титулу кнеза носили су сви владари Срба из династије Властимировића, затим владари из дукљанске српске династије Војислављевића, а титулу жупана (великог жупана) представници династије Вукановића и родоначелник династије Немањића (Веселиновић, Љушић 2001: 11).

торијској истини коју успостављају – највеће српске светиње, па и неки мање познати манастири и цркве, приписују се ктиторској делатности првог Немањића и указују на избор небеског царства, који ће представљати само средиште циклуса песама о Косовском боју и епске биографије кнеза Лазара (Љубинковић 2010: 182). Каталогом манастира и добротинастава у поменутих песмама Немањина владавина је представљена као остварење владарског идеала „који је требало да задовољи два основна циља: служење и дужност према Богу, односно цркви и вери и бригу за поданике, управљање њима и старање о њиховом добру” (Веселиновић, Љушић 2001: 10). Цар Немања постаје пример идеалног владара (Самарија 2008: 209), а српска историја већ на самом почетку (оном који колектив памти) бива украшена хришћанском и етичком нотом.

Немањићи су, захваљујући култу светог Саве и светог Симеона, проглашени светородном династијом, што је на посебан начин осмислило легитимитет српске државности и учествовало у обликовању националног идентитета (Благојевић 1989: 79, 87). Хармонично јединство Стефана Немање и светог Саве у поменутих песмама је епска интерпретација средњовековне идеје о јединству духовне и световне власти, односно *хармоничној дијархији* између владара и црквеног поглавара, при чему се доследно инсистира на световном имену великог жупана и монашком имену његовог сина.

Идеја о успостављању историјског и династичког континуитета пољуљана је непостојањем еписких песама о многим историјски веома значајним члановима владарске династије Немањића. Иако је значајно допринео територијалном проширењу српских земаља и учинио да Србија постане најмоћнија држава на Балкану (Ђоровић 2004: 165), краљ Милутин и значајни историјски догађаји из периода његове владавине не помињу се.⁶ Премда би поједини морални преступи краља Милутина могли бити томе разлог, ову идеју проблематизује значајан број песама у којима се помиње цар Душан (Стефан Урош IV Душан), једини владар из светородне династије који није проглашен за светитеља. Инсистирање на варијантама имена Стефан (Степан, Стеван, Стјепан) у песмама о цару Душану може се оправдати чињеницом да је ово име имало особено, симболично значење. Оно је указивало на владарско достојанство онога ко га је носио и временом стекло државносимболично и државноправно одређење (Ређеп 1998: 89–94).⁷ Титула *цар* доследно се памти, што указује на снагу утиска који су ово највише владарско достојанство и државнички успеси онога који је тим достојанством био овенчан оставили у колективном сећању народа.

Иако директних помена сукоба који је постојао између краља Стефана Дечанског и будућег цара Душана нема, може се претпоставити да је историјско одређење о родитеља у еписким песмама модификовано у грех родоскрвних намера. Занимљиво је уочити да неисторијске песме на почетку друге књиге *Српских народних ијесама* представљају увертиру за историјске песме о цару Душану и

6 Синтагма „краљ Милутин” користи се за именовање јунака у неисторијским песмама са митско-бајковном основом (*Змија младожења* (Вук, СНП, II, бр. 12)), где се одсуство историчности потврђује и топонимом за који се име краља Милутина везује – он је будимски краљ. У *Ерлангенском рукопису* краљ Милутин је јунак баладе (ЕР, бр. 53). Анахронизам који у исту временску раван доводи краља Милутина и угарског краља Матијаша потврђује да се вероватно не мисли на српског краља, тј. да је песма лишена историјске позадине.

7 Најчешће име цареве жене – Роксанда – успоставља аналогију са средњовековним легендама о Александру Македонском (Деретић 2000: 142) и упућује на чињеницу да је колективна свест Душанова освајања и државничку визују поистоветила са славним Александровим походима и његовим сновима о огромној, културно и етнички богатој држави.

у многим елементима кореспондирају са њима. Од песама чији се сижеи заснивају на интернационалним и баладичним мотивима (*Душан хоће сестру да узме* (Вук, СНП, II, 27), *Удаја сестре Душанове* (Вук, СНП, II, 28), *Женидба Душанова* (Вук, СНП, II, 29)⁸ и *Наход Момир* (Вук, СНП, II, 30)) по значајнијем присуству историјских чињеница разликују се песме *Бан Милутићин и Дука Херцеговац* (Вук, СНП, II, бр. 31), *Женидба кнеза Лазара* (Вук, СНП, II, бр. 32) и *Смрти Душанова* (Вук, СНП, II, бр. 33). У првој песми сачувано је сећање на битку код Велбужда, у којој су се сукобиле војске краља Стефана Дечанског и бугарског цара Михаила. То што се у песми као једини владар помиње цар Стеван (Душан), који је у тренутку битке био тек млади краљ, може значити да је колективно памћење јасно пренело истину о томе ко је заиста донео победу српској војсци. Иако интернационални мотив неверне жене историјске чињенице потискује у позадину, могуће је назрети одјеке феудалног, средњовековног устројства живота у мањинској Србији. Владар је представљен као врховни заповедник војске, онај који припрема походе и позива своје верне поданике, обавезне да сакупе војску и одазову се том позиву.⁹ Међусобно уважавање и помагање које је постојало између владара и властеле лако је уочити у поменутој песми. Бан Милутић се без двоумљења прикључује војсци, а цар Стеван суптилно уочава промену расположења код бана, али се не меша у његове одлуке (Самарџија 2008: 210). Средњовековна пракса додељивања поседа властелинима који су се истакли у походу у песми је здружена са жељом цара да орасположи свог разочараног поданика.

Песма *Женидба кнеза Лазара* такође упућује на детаље јавног живота оновремене Србије и одређене историјске чињенице. Док се у служби цара Душана као слуга, велики слуга и логотет истакао Прибац Хребељановић, Лазар Хребељановић је вршио службу ставиоца. Врховни надзор над вином, односно храном/трпезом који су поменуте титуле подразумевале значајно је много више од претпостављеног – слуга и ставилац могли су да буду само дворани којима је владар безусловно веровао, будући су због природе своје дужности били блискији са њим него носиоци виших звања (Веселиновић, Љушић 2001: 74). Зато је могуће претпоставити да су се у стих/формулу *вино служи вјеран слуга Лазо* слиле бројне историјске појединости. Пошто су службе слуге и ставиоца биле веома сличне, могуће је да је Лазару Хребељановићу приписана титула његовог оца, која се много чешће среће у епској поезији, док је служба ставиоца у њој непозната.

Поводом песме *Смрти Душанова* у литератури је примећено да је мотив смрти најјаче издвојио овај царски лик од свих осталих владара (Самарџија 2008: 212), а трагичност те смрти наглашена је препознатљивом атмосфером Душановог (Стјепановог) двора, којом доминирају ликови обесних велможа и злонамерних саветника, међу којима се посебно издваја Вукашин Мрњавчевић. Иако је осамостаљивање владаревих намесника узело маха након Душанове смрти, корене ове појаве у појединим областима могуће је препознати још за царевог жи-

8 О Душановој женидби говори и песма из *Ерлангенског рукописа* у којој не постоји модел женидбе с препрекама, већ три голуба преносе Јели девојци царевићево питање о могућности заснивања брака и добијања наследника (ЕР, бр. 10).

9 Познато је да је моћ владара зависила од снаге његове војске и оданости његових војвода. Владалачка власт проистичала је из права и могућности да се заповеда војском. Зато су се владари према војводама и војницима опходили са велико пажњом. С друге стране, учествовање војника у одбрани државе давало им је за право да ту државу сматрају својом (*Лексикон српског средњега века* 1999: 165–166).

вота. Међу „силнима”¹⁰ су се временом посебно издвојили Вукашин и Угљеша Мрњавчевић, који су моћ стицали уз цара Уроша. Већ 1365. године Вукашин је проглашен за краља, царевог савладара, а његов син, Марко Мрњавчевић, постао је млади краљ. Мада је проглашење за краља било легално (Веселиновић, Љушић 2001: 65), све што је касније уследило представљало је узурпацију царске круне. Историјска је чињеница да је Вукашинов поступак био пример који је на остале великаше деловао заразно и изазвао нова отцепљења. Стога ни народна традиција није грешила када је краља Вукашина прогласила најодговорнијим за Урошев неуспех и пропаст светородне династије. Ова истина је на радикалан, експлицитан начин изражена у традиционалном веровању да је Вукашин Урошу одузео не само власт (круну) већ и живот. Пропаст националне државе (и у случају Вукашина Мрњавчевића и Вука Бранковића) везује се за грех учињен према домаћим владарима, а због тог греха страда и народ, који остаје без свог упоришта у владару и његовој моћној заштити (Ређеп 1998: 65).

Народна епска поезија је Урошеву немоћ пред силним обласним господарима нагласила атрибутутом *нејаки*, којим је типски лик владара индивидуализован (видети Самарџија 2008: 212–213). Погрешне потезе цара Уроша, пре свега у оквиру унутрашње политике, његову немоћ да се избори са искушењима владарске функције, што је писана књижевност објаснила синтагмом „млад смислом”, епска поезија је преточила у слабост дечије доби која Урошу није дозволила да се краљу Вукашину супротстави онако како би то учинио одрастао, зрео човек. Да Урош Немањић није могао да оствари сопствену судбину, претпостављену племенитим пореклом и законом примогенитуре, доказује и његова епска титула – он није цар већ *царевих* (Вук, СНП, II, бр. 34).

Иако се у епским песмама чува сећање на Вукашинову краљевску титулу, он је у исто време и *жура Вукашине* (Вук, СНП, II, бр. 25), што могућу позитивну конотацију краљевске круне у потпуности потири. Његова појава подразумева негативну конотацију владарског идеала и дијаметралну супротност у односу на цара Немању.¹¹

Немањићку традицију наставио је, како се то често истиче, кнез Лазар (видети Хафнер: 91–99).¹² Занимљиво је да народна поезија укида очигледне крвне и родбинске везе између Немањића и Лазара Хребељановића, и истиче постојање духовног континуитета међу српским владарима, који се, како то сугерише кнегиња Милица у *Зидану Раванице* (Вук, СНП, II, 35), гради и негује задужбинарством. Кнежев владарски лик увеличан је одступањем од историјске истине – у

10 Својим оданим поданицима у које је имао највише поверења Душан је поверавао власт у проблематичним граничним областима. Тако се у царевини формирао слој „силних” који су располагали војном силом, великим баштинама и широким овлашћењима, а области којима су управљали изједначавале су се са областима које су припадале члановима владарске породице (Исто: 165–169).

11 Ипак, у појединим песмама које славе подвиге Марка Краљевићан (*Марко познаје очину сабљу и Оиеш то, мало друкчије*) (Вук, СНП, II, бр. 56 и 57) не инсистира се на негативној карактеризацији Вукашина Мрњавчевића, јер би то у извесној мери нарушило епски углед његовог сина. Такође, у песми из Богишићеве збирке (бр. 85) нема назнака о Вукашиновим преступима, будући да је смисаоно тежиште песме на Марковом рођењу. Одсуство негативне карактеризације у песми *Пројаси царства српског* могуће је због тога што је функција негативног јунака сада повезана са именом Вука Бранковића.

12 Извесна одступања у континуитету В. Ђоровић препознао је у томе што Лазар Хребељановић узима титулу кнеза, не продире јаче према јужним границама земље и територијама које су у доба Немањића представљале само језгро Србије, већ се концентрише на слив Мораве и у томе што се не везује ни за један од старих политичких или црквено-просветних центара немањићке Србије, већ ствара нову престоницу (2004: 258).

епској поезији је некад именован као „славни цар Лазаре”, па се највишим владарским достојанством које су носили чланови светородне династије Немањића Лазар Хребељановић изједначава са њима.

Мало је ликова наше епске поезије на чији је портрет у толикој мери деловала писана, стара српска књижевност, као и црквена средњовековна идеологија.¹³ Кнез Лазар у народној поезији представља највиши идеал хришћанског владарамученика. Међутим, у нашој епизи постоји веома мали број владарских ликова чија је позитивна карактеризација неокрњена. Зачуђујуће, лик кнеза Лазара у том смислу није изузетак. Неизневерена идеализација присутна је само у песмама које се непосредно односе на Косовски бој, што важи и за многе друге јунаке наше епике. У песми о зидању Раванице (Вук, СНП, II, бр. 36), иако сам кнез Лазар указује на значај поштовања немањићког задужбинарства, можемо приметити елементе негативних осећања гордости и охолости. У песми *Царица Милица и змај од Јасијрејца* (Вук, СНП, II, бр. 43) делокруг владара узрокује пасивност кнеза и призива заточника-помоћника. Та пасивност, која је најчешће потиснута снагом кнежеве духовности и узвишеног циља, прелази у анемичност, присутну у портретисању кнежевог лика у бугарштицама (Самарција 2008: 214). У њима нема ничега од дилеме и храброг опредељења, нити од трагичности Лазаревог позива и страшне клетве. Деградација лика кнеза Лазара посебно је поражавајућа у *Ерлангенском рукојису*, у песми која пева о продаји љубе зарад материјалних добара (ЕР, бр. 208).

Као што је почела чудом (у песми о женидби), епска биографија кнеза Лазара се чудом и завршава. Хришћанско чудо коначни је доказ кнежеве светости, потврда да је његова жртва прихваћена и награђена у небеском царству, што може бити разлог због којег се кнежев лик најчешће памти и вреднује из хришћанско-хагиографске перспективе.

Изненађује то што је из наше епске поезије готово потпуно потиснут лик деспота Стефана Лазаревића. Осим бугарштице о племенитом зачећу (видети Пешић, Милошевић-Ђорђевић 2011: 237), готово да се не могу пронаћи епске песме које певају о овом славном српском владару. Деспотове историјске заслуге нису оставиле значајнијег трага у епској поезији, у чему Јован Деретић види могућност супституције Стефана Лазаревића и Краљевића Марка (видети Деретић 1995).¹⁴

Колективно памћење је много више било наклоњено деспоту Ђурђу Бранковићу, али су се и у овом случају историја и епска поезија разишле. Како је у литератури примећено (видети Самарција 2008: 217–220), крај феудалне српске државе у епској поезији повезан је са фигуром беспомоћног владара, *старог* Ђурђа Бранковића, чија се деспотска титула доследно чува, али чији атрибути, иронично, искључује мудрост, углед и ауторитет. У Ђурђевој епској биографији старост је спољашња одлика немоћи, пасивности и знак слабости (Самарцић 2008: 217). Иако је Ђурађ Бранковић историјски познат као изузетно вешт и способан дипломата, који је успевао да (не увек без последица и жртава) одржава равнотежу између две велике силе – Турске и Угарске, међу одређеним историчарима влада

13 Легенда/предње о мученичкој смрти кнеза Лазара и опредељењу за царство небеско почиње да се ствара у најранијим културним списима о Косовском боју. Текстови настали крајем 14. и почетком 15. века, међу којима се издваја *Слово о кнезу Лазару* Данила Млађег, стварају култ мученика Лазара, који ће се временом трансформисати у култ јунака Лазара (Ређеп 1998: 66).

14 Због посебности и сложености епске биографије Краљевића Марка облици његовог појављивања у сложеној слици српског средњовековног двора нису анализирани.

мишљење да је он, када се све узме у обзир, био изузетно трагична личност. Био је апсолутно немоћан да заустави пропаст српске деспотовине, и можда је управо то наша песма и запамтила.¹⁵ Ђурђева пасивност, иначе карактеристична за делокруг владара, постаје посебно занимљива и представља индивидуалну карактеристику у оквирима деспотовог односа према деспотици Јерини (видети Вук, СНП, II, бр. 79, 80, 82, 83; ЕР, бр. 46, Богишић, бр. 11).¹⁶

Епски мозаик велможа и војвода

На врху друштвене лествице се у средњем веку налазио владар као неприкосновени господар целе земље и свих њених становника. Њему покорни били су властелини и себри (убоге).¹⁷ Наше епске песме, када не певају о владарима, нарочито славе припаднике властеле, повлашћеног друштвеног положаја.

Најчешће титуле властелина у епским песмама су војвода и слуга (слуге Ваистина, Голубан, Милутин, Оливер и др.). Много ређе помињу се титуле бана (бан Милутин и Страхинић бан), херцега (ерцег Степан), провизура (провизур Мијајло) и писара (Краљевић Марко). Многа дворска достојанства која су постојала пре пада под турску власт (велики слуга, челник и велики челник, ставилац, двордржица и др.), заборављена су. Многе титуле из доба царства (с изузетком деспотског достојанства), које је увео цар Душан у жељи да се приближи византијском двору, у епским песмама се не помињу. За разлику од њих, титуле које су постојале још на краљевском двору и при томе подразумевале важне и одговорне дужности, сачуване су.

Важно је приметити да је синтеза феудално-ритерских и патријархално-јуначких елемената условила посебан вид обликовања односа владара и властелина/војвода, па је средњовековна оданост владару често проистицала из родбинских веза.

У обликовању најстаријих епских војвода – Милоша Војиновића, Реље Крилатице и војводе Момчила (Деретић 2000: 138) – поред неоспорних историјских прототипа учествовао је и слој митско-паганских веровања, која нису у значајнијој мери уткана у епске представе владара. Њихови епски подвизи кореспондирају са значајем средњовековне титуле војводе, истакнутог војног заповедника, који је поред војне понекад обављао и цивилну власт у покрајини.¹⁸ У начину

15 „Деспот Ђураћ Бранковић је био једна од најтрагичнијих личности наше прошлости. Као да је нека коб лежала на њему. [...] Све што је тај човек предузимао испадало је несрећно. [...] Његов огроман напор и цела његова историјска мисија састојали су се просто у том да подиже насипе и брани земљу од поплаве, која се није дала обуздати” (Ђоровић 2004: 300–301).

16 Јерина као „вила и вештица и владарка, господарица смрти, у потпуно негативној карактеризацији [...] остаје један од најупечатљивијих ликова српске традиције” (Самарија 2008: 228), с тим да се мора приметити да је негативни импулс њеног лика ублажен у песмама у којима је Ђурђу Бранковићу супротстављен моћни војвода Јанко (Богишић, бр. 9 и 26). Тада се епски лик деспотике највише приближава прототипској историјској личности, која је са својим мужем делила све несреће располућене деспотовине.

17 У време Стефана Првовенчаног владареви поданици дељени су на властелу, војнике и убоге. У доба краља Милутина та подела је ревидирана, па је друштво подељено на властелу, средње људе и себре (убоге). Тада је војнички слој изједначен са властелом и њеним правима. Цар Душан у својим повељама помиње велику властелу, властелу и властеличиће, поред већ поменутих себара (*Лексикон српског средњег века* 1999).

18 Титула војводе била је у средњовековној Србији висока титула, која је у доба Немањића подразумевала војну функцију, а касније, у периоду деспотовине, и војну и цивилну власт у областној и локалној управи. Још од Немањиног времена војвода је највиши војни чин после владара и, сход-

на који су представљени ови јунаци сачувано је много од сјаја српских средњовековних војвода. Они су одважни, храбри, високо морални, непоткупљиви, неустрашиви, раскошно одевени и наоружани. Више су представљени као ратници него као велможе, али се њихово јунаштво не искушава само на бојном пољу, већ и на пољу моралности и узвишених хришћанских и хуманих идеала.

У том смислу, међу епским војводама посебно се истиче Милош Обилић. Иако његову епску биографију суштински одређује подвиг на Косову, овај јунак приказан је у неким другим околностима – он је мудри саветодавац у песмама о зидању Раванице, док у Латинима брани духовни и културни идентитет српског народа. На Косову он брани не само народну слободу већ и оно што је за сваког јунака најсветије и најважније – сопствену част. Није зато чудо што је Милошу у нашој епској поезији додељена још једна титула – титула витеза, којом су у средњем веку одликовани изузетни јунаци, храбри ратници и одважни борци (*Лексикон српског средњег века* 1999: 83).

На супротном полу од верног и одважног Милоша Обилића је издајник Вук Бранковић.¹⁹ Историјски гледано, њега није могуће сврстати у поданике, бар не када је кнез Лазар у питању, јер су обојица били обласни господари и по томе у друштвеној хијерархији једнаки. Међутим, епска поезија издигла је владарско достојанство кнеза Лазара до висина немањићке славе због чега је Вука Бранковића немогуће доживети као кнезу равног. Ипак, сећање на велики углед властелинске породице Бранковића и самог Вука Бранковића, чији је отац, Бранко Младеновић, био носилац једног од најважнијих царских достојанстава – титуле севастократора (Веселиновић, Љушић 2001: 83), сачувано је у Лазаревој здравици. На кнежевој вечери он Вуку Бранковићу напија „по господству”.

У *Женидби кнеза Лазара* Југовићи су приказани као обесни великаши који нападају чак и самог цара. У песми о зидању Раванице њихов лик се мења – они су неверни, похлепни и грамзиви, али покорни своме владару. Јован Деретић сматра да су на тај начин представљена два супротна типа властеле из различитих периода наше средњовековне историје. Док се прва слика Југовића везује за време цара Уроша, када властела достиже врхунац своје моћи, друга слика представља тип властеле који се ствара у доба деспота Стефана, који је, сурово угушивши неке од побуна, успео да покори властелу и створи државу са централизованом влашћу (Деретић 2000: 150–151).

Трећа представа Југовића јесте епски идеализована слика смелих и храбрих ратника предвођених мудрошћу свога оца, а сјај њиховог господства, које се поштује за сваком трпезом, можда је реликт колективног памћења породице Немањића, из које је Милица потекла, моћи коју је та породица имала и пажње и поштовања који су јој укаживани.

но томе, војводе су припадале кругу најкрупније властеле и заповедале војним одредима. Душанов законик је подразумевао да војводе у војсци имају исту власт као и цар (*Лексикон српског средњег века* 1999: 95–97).

19 Постоји много историјских чињеница које могу бити разлози због којих је Вуку Бранковићу приписана издаја на Косову – то што је преживео Косовски бој, одбијање већег броја великаша из јужних области да се боре против Турака (Ђоровић 2004: 259), повлачење Влатка Вуковића из Косовог боја, издаја војводе Дана на Косову 1448, сукоб Бранковића и Лазаревића у доба деспотовине (Ђоровић 2004: 277) итд. Мотив издаје обележио је лик Вука Бранковића и онемогућио да се његова епска биографија развија у различитим правцима. Она је остала сконцентрисана на само једну тачку – „Бог убио Вука Бранковића! / Он издаде таста на Косову...” (Вук, СНП, II, бр. 46).

Међу српским властелинима се изузетношћу своје моралности издваја Бачковић Страхинија. Хуманост, храброст и одважност овог велможе посрамљују сву српску господу и величају се у односу на издајнике из најближег окружења.

Епске песме чувају сећање и на уважене властелине српске деспотовине (какав је, на пример, Облак Радосав, односно челник Радич Поступовић или Радослав Михаљевић) и на угледне властелине и деспоте у служби угарског краља Матије (Змај Огњени Вук и браћа Јакшићи). Посебно изграђен је однос краља Матијаша, који се често именује и само као „од Будима краљ” или „будмски краљ” и његовог верног витеза – деспота Вука. Интересна, условљено неповољним историјским околностима, у односу краља Матије Корвина и Вука Гргуровића народна епика је модификовала у поверење, оданост, међусобно уважавање и помоћ у невољи (видети Богишић, бр. 15 и 16). Иако су историјски били поданици угарског краља, Јакшићи у епским песмама делују много самосталније од деспота Вука и подсећају на независне обласне господаре, а песме о њима често се формирају око мотива који се односе на домен приватног живота.

Представници цркве у народним епским песмама

У нашим епским песмама чести су помени различитих црквених звања. Најчешће се као споредни ликови помињу патријарси, владике, протопопе, игумани, проигумани, калуђери, ђакони и колективни лик „ђеце”. Представници цркве најчешће се у песмама појављују као група, односно колективни лик, а карактеризација те групе или појединачних ликова се разликује у зависности од епске епохе (Самарџија 2008: 206). Највиши црквени великодостојници на двору цара Душана носиоци су негативних особина и у том смислу су супротстављени нижим духовним сталезима који бране хришћанске и хумане вредности. Негативна слика свештенства сачувана је и у помињању протопопа конвертита, који су постали турски помоћници (ЕР, бр. 70). Међутим, песме које певају о тешким покосовским временима представнике духовне власти памте као непоколебљиве чуваре православља (Самарџија 2008: 207). Помињање протопопе Недељка у драматичној ситуацији дељења царства у песми *Урош и Мрњавчевићи* чува сећање на посебан положај и дужности које су ова свештена лица имала у средњем веку. Њихова улога у исправљању оних који су у заблуди, у одстрањивању саблазни, у спасењу људских душа и давању поука и савета у борби против зла (*Лексикон српског средњег века* 1999: 597–598), у песми је посредно преточена у наду Мрњавчевића и царевића Уроша да ће протопоп Недељко разрешити наизглед безизлазну ситуацију.

Престони градови и живот на двору

Двор је представљао кућу владара, а место у коме се та кућа налазила имало је посебан значај и најчешће је именовано као престони град. Поред војне функције коју је имао, престони град је представљао административни центар и био слика моћи и сигурности, односно симбол божанске власти на земљи оличене у владару (Детелић 2008: 130). Наша епска поезија веома прецизно и историји сагласно чува истину о најважнијим српским престоним градовима и владарима који су у њима столovali.

Иако се Рас не помиње непосредно, у каталозима је остало сећање на најстарију српску земљу, рашку област, па се тако често помињу извор реке Рашке и

област Старог Влаха, што нас води на саме почетке немањићке Србије. Најдо-следније и најчешће се као престони град помиње Призрен, и то у вези са царем Душаном, што је сагласно с историјским чињеницама (видети Детелић 2007: 348–348). Помињање Призрена асоцира на простор око Шар-планине, на којем се налазио комплекс неутврђених владарских резиденција (видети *Приватни животи у српским земљама средњег века* 2004: 33–36). Занимљиво је да се сећање на злокобни двор у Неродимљи није, за разлику од предања, сачувао у народној епизици. Тако најзначајнији немањићи престони град у нашој народној поезији остаје искључиво Призрен, а једини запамћени двор управо двор у Призрену.

Као престони градови појединих обласних господара памте се Прилеп Марка Мрњавчевића, Мајдан Мусића Стевана, Купиново Змај Огњеног Вука, а занимљиво је да се, супротно историји, као престоница Вукшина Мрњавчевића до-следно помиње Скадар.

Посматран у целини, као модел новог владарског боравишта, утврђени двор кнеза Лазара постао је државно средиште и наговештај урбане престонице, која ће у моравским областима српских земаља доћи до пуног изражаја у првој половици 15. века (*Приватни животи у српским земљама средњег века* 2004: 44). Такве урбане престонице били су и Београд и Смедерево, с тим да се Београд ретко помиње и то, историји противно, у вези са Јакшићима. О Смедереву и његовим владарима много се више певало. У тим песмама, као и у песми о пропасти Сталаћа, стиче се јасна представа утврђеног града који се издиже над реком.

Наше епске песме „старијих времена” сачувале су много од саме атмосфере феудалних времена. У њима су суптилно представљени сјај и богатство српских дворова, а стихови који се често свде на формуле сведоче о некадашњој раскоши и моћи српских престоница. Та раскош може се приметити у описима јунака, односно војвода (посебно у деловима фабуле који подразумевају припремање за полазак у поход). Честе су епске слике богате трпезе, у којима много тога одговара реалном животу на српском средњовековном двору. У студији о приватном животу Срба у средњем веку истиче се да су на трпезама српске господе преовлађивали сребрни и златни пехари и исте такве чаше, које су могле имати и амблеме или натписе. Посуђе на гозбама деловало је задивљујуће, веома луксузно и привлачило пажњу разноврсношћу облика (*Приватни животи у српским земљама средњег века* 2004: 134–152). Слика златних чаша и пехара асоцира на епску слику гозбе, која је веома присутна у нашим песмама. Представљање српских великаша за трпезом у свакој песми је организовано тако да се истичу друштвена хијерархија и распоред који је њоме условљен. У том смислу су наше епске песме одлични репрезенти феудалне идеологије, која се најјасније испољавала управо при састајању властелина и владара, на гозбама или зборовима. У епским песмама сачуван је и обичај да се за трпезом напијају здравице (*Приватни животи у српским земљама средњег века* 2004: 135–137). Знаменита кнежева вечера у извесној мери личи на гозбу, али у исто време поприма особине државних сабора на којима су доношене одлуке важне за судбину земље и народа. Ова вечера подсећа на сабор и по томе што је сазива владар, а познато је да је управо владар сазивао властелу, док је на његов подстицај највиши црквени великодостојник сазивао њему подређене представнике свештенства. Трпезе и гозбе из епских песама подсећају на зборове управо по томе што су на њима редовно учествовала два staleжа – племство и свештенство (*Лексикон српског средњег века* 1999: 222–228). Познато је да су на саборима сви учесници седели за трпезом, према важећој хијерархији. За властелу је редослед у хијерархији одређивао

владар („Славу слави српски кнез Лазаре / У Крушевцу граду скровитоме, / Сву господу за софру сједао, / Сву господу и господичиће...” (Вук, СНП, II, бр. 50)), а за високе представнике цркве архиепископ или патријарх. У епским песмама се јасно очитује и то да је заједнички обед био „свечан чин, догађај од највећег значаја и највећа почаст коју владар исказује поданицима и гостима” (*Приватни животи у српским земљама средњега века 2004*: 151).

Закључак

Епска слика српског средњовековног двора је вишезначна и сложена целина у којој је, поред великог броја историјских догађаја и личности, могуће препознати одјеке феудалног устројства друштва, елементе средњовековне идеологије (идеја о владару као Божијем изабранику, идеја *хармоничне дијархије* и сл.) и целокупне атмосфере тадашњег јавног живота. Извесна одступања од историјских чињеница, као специфична особеност епске транспозиције прошлости, учествују у обликовању колективне, „надисторијске” истине која открива суштински смисао и прави лик историјских личности и догађаја.

Извори

- Богишић – В. Богишић, *Народне пјесме из старијих, највише приморских записи*, Београд, 1878; Горњи Милановац, 2003.
- Вук, СНП, II – В. С. Караџић, *Српске народне пјесме, II*, Сабрана дела В. С. Караџића, V, прир. Р. Пешић, Београд: Просвета, 1988.
- ЕР – Г. Геземан, *Ерлангенски рукопис старијих српскохрватских народних пјесама*, Сремски Карловци, 1925.

Литература

- Благојевић 1989: М. Благојевић, *Србија у доба Немањића*, Београд: ТРЗ „Вајат” – ИРО „Београд”.
- Браун 2004: М. Браун, *Српскохрватска јуначка песма*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства: Вукова задужбина, Нови Сад: Матица српска.
- Веселиновић, Љушић 2001: А. Веселиновић, Р. Љушић, *Српске династије*, Нови Сад: Платонеум.
- Геземан 1972: Г. Геземан, Српскохрватска јуначка песма, у: В. Недић (уред.), *Српска књижевност у књижевној кријивци, Народна књижевност*, Београд: Нолит.
- Деретић 1995: Ј. Деретић, *Загонећка Марка Краљевића (о природи историјачности у српској народној епизи)*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Деретић 2000: Ј. Деретић, *Српска народна епика*, Београд: Филип Вишњић.
- Детелић 2007: М. Детелић, *Епски градови – Лексикон*, Београд: Балканолошки институт САНУ.
- Детелић 2008: М. Детелић, Формулативност и усмена епска формула: атрибути бело и јуначко у српској десетерачкој епизи, у: Н. Љубинковић, С. Самарџија (уред.), *Српско усмено стваралаштво*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 119–145.
- Караџић 1964: В. Стефановић Караџић, *О српској народној поезији*, Београд: Просвета.

Лексикон српског средњег века 1999: *Лексикон српског средњег века*, приредили С. Ђирковић, Р. Михаљчић, Београд: Knowledge.

Љубинковић 2010: Н. Љубинковић, *Трагања и одговори (Студије из народне књижевности и фолклора I)*, Београд: Институт за књижевност и уметност.

Матић 1964: С. Матић, *Наши народни еп и наши стих (Огледи и студије)*, Београд: Матица српска.

Пешић, Милошевић-Ђорђевић 2011: Р. Пешић, Н. Милошевић-Ђорђевић, *Народна књижевност*, Београд: Златна књига, Крагујевац: Лира.

Приватни животи у српским земљама средњег века 2004: *Приватни животи у српским земљама средњег века*, приредиле: С. Марјановић-Душанић, Д. Поповић, Београд: Клио.

Ређеп 1998: Ј. Ређеп, *Убиство владара. Студије и огледи*, Нови Сад.

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

Ђоровић 2004: В. Ђоровић, *Историја Срба*, Земун: Публик-Практикум, Бор: Бакар.

Хафнер 2001: С. Хафнер, *Српски средњи век*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства: Вукова задужбина, Нови Сад: Матица српска.

SERBIAN MEDIEVAL COURT IN THE FOLK POETRY

Summary

The subject of this paper is the analysis of the epic picture of Serbian medieval court in the poems of "pristine" times. Special attention was given to identifying the singularity of the collective notions about Serbian medieval rulers, nobility (secular and ecclesiastical), capital cities and court customs. The complex relationship of the history and the epic fiction are pointed out and one of the most significant goals of the analysis was discovering complex notional and etic bases of the epic transposition of the historical events and persons facts and feudal conformation of the world as well. It is noticed that in the complex Serbian epic picture are hidden some echoes of the medieval/feudal social life and many historical facts, whereby the existing deviations and anachronisms are the consequence of shaping the epic, "supra-historical" truth which reveals the crucial meaning and true personality of the historical characters and events.

Key words: folk epic poetry, Serbian medieval court, history, fiction

Nina Marković

Весна Војводић Митровић¹

Београд

МОДЕЛ ОСУЈЕЂЕНЕ ЖЕНИДБЕ У СРПСКИМ НАРОДНИМ ПЕСМАМА И БАЛАДАМА (Јуначка женидба хтонским и натприродним бићима)

У српској народној епизи постоји значајан круг песама у којима је разградња јуначке женидбе проузрокована девојчиним карактером који у извесном смислу одступа од обрасца идеалне девојке – невесте. Хоризонт очекивања колектива може представљати претешко бреме за девојку. Свако одступање, међутим, бива санкционисано.

Истраживање мотива женидбе до чије реализације не долази понајвише због природе девојке нуди бројне моделе међу којима се посебно издваја лик невесте као хтонског / натприродног бића.

Кључне речи: јуначка женидба, хтонска бића, натприродна бића

За разлику од народних бајки у којима је мешање људи са фантастичним, па и хтонским бићима дозвољено, неретко и пожељно, у народним епским песмама (али исто тако и у предањима и легендама!) свет људи и свет хтонских бића омеђен је непремостивим препрекама. Сваки контакт бића два противна света нужно резултира човековом патњом, несрећом или смрћу.

Најфреквентнији женски хтонски и натприродни ликови у јуначким песмама су Арапка девојка и вила. За разлику од хтонског бића са којим се по правилу женидба осујеђује пре реализације, натприродна бића могу бити у браку са човеком, али је разградња таквог брака извесна.

Хтонско биће – Арапка девојка

У песми „Марко Краљевић и кћи краља арапскога” (Стефановић Караџић 1845: 376) најопеванији јунак балканских народа признаје грех убиства девојке – избавитеља, због којег гради многе задужбине. На први поглед, Марков је поступак неопростив, јер је злочин према добротинитељу међу најтежим греховима још од легенде о Христовом страдању. Посебно светло на Марков карактер баца нагодба према којој ће девојка избавитељ као награду добити младожењу, који јој дугује слободу. Међутим, структура односа између ова два лика грађена је на начин који публику припрема на невесео завршетак. Исповедни тон песме остварен је ретроспективним приказом догађаја и поступака ликова. Марка на исповест покреће осећање кајања, што подразумева постојање етичке дистанце јунака према себи пређашњем.

Марков исказ:

„А кад наста осма годиница,
Тавница ми није додијала
Додија ми Арапка ђевојка”

1 vesna.lakimaki@gmail.com

јасно показује да он у девојци не види нити избавитеља, нити за себе прилику. Упорно наваљивање Арапке девојке, која у градицијском низу нуди јунаку:

1. себе,
2. слободу,
3. коња Шарца
4. благо,

а за узврат тражи само тврду веру, побуђује у Марку нагон за самоодржањем путем лукавства и преваре. То је прва фаза њиховог односа или први чин драматичних збивања чији је исход у неоствареној женидби.

Други чин води нас до Марка који се заклиње властитој капи да је неће преварити, нити вером преврнути. Такво понашање јасно показује да је грех према девојци, њеној срећи, па и самом животу – резултат хладног предумишљаја. Шта то наводи епског јунака да затоми девојачку срећу? Да ли је то исти јунак који спасава срећу многих девојака укидајући свадбарину? Зашто у стиховима не срећемо коментаре народног певача, већ смо упућени на Маркову ретроспективну интерпретацију? Који је дубљи разлог поставио народног певача у страну?

Увиђајући да Марков епски лик егзистира у свету у којем је „и само сунце вјером преврнуло”, Светозар Кољевић открива да „за Марка и сам појам ‚тврде вјере’, ‚вјере и не вјере’, један од етичких темеља косовског епског мита, постаје нешто условније, нека вересија, нешто што може представљати и ово и оно, већ према томе како човеку одговара и шта прилика налаже.” (Кољевић 1974: 184)

Разрешење не нуди ни кулминација у односу између протагониста, или, условно речено, трећи чин. Убиство девојке Марко приписује једном посве необичном, естетском фактору – изгледу девојке! Гротескна слика почива на митолошком моделу:

„Загри ме црнијем рукама:
Кад погледах, моја стара мајко,
Она црна, а бијели зуби!
То се мене мучно учинило”

Раде Божовић овакав Марков поступак карактерише као „вандалски, нима-ло витешки”, уочавајући у њему „архислој невитешких времена” (Божовић 1977: 48, 49). Будући да Арапку девојку Р. Божовић посматра искључиво као Маркову спаситељицу, суровост и окрутност епског јунака приписује одсуству витешког осећања части. Однос између Марка и Арапке девојке, међутим, не може се свести у оквир архислоја.

Тек ће у епилогу овај несвакидашњи однос добити своје праве димензије. Мртва девојачка глава која говори – недвосмислено указује да Марко од почетка нема посла са девојком већ са хтонским бићем, нечистом силом којој и није место уз људе. Нема, дакле, ни говора о естетским разлозима убиства, нити о осујећењу девојачке среће, већ је овде реч о одбрани земаљског, људског од оно-земаљског, хтонског. Зато народни певач не интервенише јер је за њега природа односа два актера јасна и одређена. У њему нема места за брачну срећу.

Црна боја, формулативно везана за Арапку девојку или Арапина, по мишљењу Р. Божовића, као „семантички елеменат (...) значи више несрећу, народно натурално веровање него некакав хтонични квалитет” (Божовић 1977: 53). Међутим, за Дејана Ајдацића „црно божанство паганске религије, касније уз

особине християнизованог ђавола, јавља се у виду неколико ликова наше усмене традиције – као Црни бог, Арапин (...)” (Ајдачић 2004: 178). С. Самарџија примећује хтонску природу Арапина (...) а коб обрачуна са демонима поделиће и тамнопута арапска принцеза.” Брак између Арапке девојке и Марка је неостварљив јер би се тиме „сам јунак трајно везао за нечисте силе и отворио им пут да господаре светом” (Самарџија 2008: 199).

У Марковом приповедању нема именована сила чије је девојка отелотворење. У овоме препознајемо принцип древног номинализма (*Nomen est omen* – Име је знак!) који се у облику веровања да изговорено име зле појаве или силе има моћ да призовесаму силу или појаву сачувао у нашем народу до данас. Осим тога, подразумевано, а неизговорено, појачава драматичност и капацитет епске радње.

Именица задужбина у нашем језику може имати два различита корена: дуг и душа. То значи да Марко, не би ли се ослободио греха, подиже грађевине „за дуг” или „за душу”. Мотив неостварене женидбе артикулисан у овој песми наводи нас на закључак да Марко не враћа никакав метафизички дуг, већ чисти душу од контакта са оностраним силама. Марково кајање, по мишљењу А. Ломе, изазвано је троструким сагрешењем:

1. кривоклетством – огрешењем према Богу,
2. насиљем према жени – огрешењем према витешкој части,
3. одбијањем понуђене љубави – сексуалним и материјалним огрешењем.

Препознајући у Марковом трофункционалном греху одступање од три кључна елемента митске каријере индоевропског ратника, А. Лома не сагледава позицију јунака суоченог са хтонским бићем. Ломин закључак да је Маркова суровост и плаховитост заснована на једној прастарој идеолошкој концепцији не укључује чињеницу да је епски јунак суочен са женом која је отеловљење хтонског (Лома 2002: 105).

Варијанту ове песме проналазимо код В. Богишића (Богишић 1878: 16) „Краљевић Марко казује матери како је убио Арапку дјевојку”. Мотив доласка девојке у тамницу лишен је Марковог емоционалног става. Исказ „арапска једна дивојка”, као и „гиздава диклица” само је формула, а никако показатељ Маркове фасцинације девојачком лепотом. Ова варијанта публици не нуди образложење зашто јунак девојку „без главе (...) остави”; ни мајка не добија одговор зашто син девојку није довео у беле дворе. Завршница песме, у којој мајка казује да би гиздаву девојку хранила за живота свога, показује одсуство сазнања и свести о хтонској природи невесте. Питање да ли је овде реч о уметнички недовољно развијеној варијанти или о судару два животна концепта (мајчине жеље да се син коначно ожени и његовог отклона од оностраног) – остаје неразрешено. Свако инсистирање на одговору одвело би нас на терен претпоставки без покрића. А то већ није посао науке о књижевности...

Јунак и вила

Српска народна епика садржи бројне песме у којима је основни мотив женидба или брачни живот јунака и виле. Естетске преображаје виле, раслојавање двојства демонског бића и жене, Д. Ајдачић доводи у везу са „демитологизацијом народних веровања укључених у наративне жанрове. (...) У лик виле унесене су људске црте, па се у патријархалној култури двострукошћ вилинског бића при-

ближила архетипу привлачне, надмоће, каткада и агресивне жене која својом појавом изазива жудњу или страх, очекивања која не може и неће да задовољи.” (Ајдачић 2004: 145) Саживљавање човека и виле припада тематском кругу о заједничком животу људског и натприродног бића. Будући да је у овом типу обраде натприродно биће жена, наука га препознаје „под именом Melusine, према наслову познатог француског романа” (Милошевић Ђорђевић 1971: 51)

„Песма о женидби вилом посебно је занимљива (...) на нашем подручју јер се њена фабула одвија и у облику предања и у облику бајке и као балада и као епска песма.” (Милошевић Ђорђевић 1971: 52)

У зависности од жанра, виле, остварују мноштво преображаја, те могу према људима развити извесну наклоност (вила заштитница, посестрима). Покушавајући да реконструише атрибуте и функцију вила, Д. Ајдачић даје преглед ранијих фолклористичких студија и указује на богатство вилинских преображаја. Тако су виле божанства светлости и душе умрлих (Хануш), душе предака (Веселовски), ветар и вихор (Грим, Манхард...), метеорни демони (Нодило), хтонски демони и демони природе (Чајкановић), демони судбине (Шмаус)... (Д. Ајдачић 2004: 132)

Упркос томе, женидбе са људима могу бити покретач вилинског разорног понашања. Кажемо „упркос томе” зато што наша традиција у породичним односима препознаје сестру, а не љубу, као особу са најснажнијим и најчистијим осећањима. Сходно томе, виле су, дакле, спремне да буду сестре, али не и љубе, што је контрадикција. Међутим, та контрадикција нестаје ако узмемо у обзир да први тип односа подразумева вилину слободу, а други је укида. (прим. аут.)

Однос виле према браку са човеком условљен је жанровски; у демонолошким предањима и митолошким баладама разарање брака је неминовно, док у епским песмама артикулација овог мотива зависи од фокуса певачевог интересовања. Међутим, и када се остваре у оквиру епске песме, такви бракови најчешће трају само до прве прилике коју вила по правилу искористи и врати се свом пређашњем животу. Многе песме ове сужејне структуре садрже и развијене монолошке пасаже о немогућности срећне заједнице између бића са два противна света.

У песми „Женидба Љутице Богдана са вилом” (Петрановић 1867: 375) вила успева да превари Богдана да јој да крила и окриље. Бежећи од њега, она разоткрива природу односа између људи и неземаљских, бића:

„А мореш ли гују ухватити,
Мореш ли је у двор припитомит,
Да ти гуја по двору рукује?
Никад гује припитомит нећеш,
Да не мили по зеленој трави,
А ни вила бит не море љуба
Док јој не даш ићи у планину”

Епilog песме открива и певачеву потребу за објашњењем, рационализацијом разградње оваквог, неприличног брака:

„А ја ти се повратити нећу
За никакво благо на свијету.”

Иако се може остварити као узорна љуба и мајка, вила заправо креће ка свом једином циљу – слободи. Када је у прилици, вила ће употребити сва расположива средства не би ли се спасила од нежељеног брака са човеком, ма какав јунак био у питању.

Своју жељу да му нагоркиња вила буде љуба, Грчић Манојло плаћа главом. Вила биљем онеспособи свога отмичара, а хајдуци, њени пријатељи, лако га таквог савладају и убију (Петрановић 1989: 515).

Несрећну судбину доживљава и Петар Латинин. (Петрановић 1989: 565) који преваром задобија вилу нагоркињу. Композициона структура ове песме показује разградњу брака као неминовни исход односа између човека и уграбљене виле. (До разградње брака обавезно долази када је вила у фокусу певачевог интересовања. Тада је пород, иако може бити бројан – анониман. Ако је, међутим, из заједнице човека и виле рођен познати епски јунак, до разградње брака може, али не мора доћи. (Вила разграђује брак са Старином Новаком након рођења јунака Грујице. (Богишић 1878: 104) Вукашин са вилом одржи брак и добије јуначки пород. (Богишић 1878: 251)

Прикравши се, Петар узима крила и окриља вили док се купала у језеру. Немоћна да лети, вила креће за њим. (Прекршај табуа прве брачне ноћи неће изменити природу вилиног односа према овоземаљском свету.) Након женидбе изроде девет синова. Осећајући женино незадовољство, муж обећава да ће јој вратити крила и окриље када све синове пожене. Када тако и учини, вила оде небу под облаке. Док плачу сви синови и њихове невесте, вила проговара:

„Док је мени виси и облака,
За никаква не марим јунака,
А за Петра мога вјереника,
Ко за гробље турско покрај пута!”

Након што је убио жену, Петар пада као жртва других вила, њених другарица. Занимљиво је да трагичан крај не побуђује народног певача на опширније коментаре. Он само констатује:

„Петар паде у зелену траву,
Покрај виле, несудојене друге,
Нек је јунак покрај своје љубе.”

Разлоге за такву певачеву суздржаност можемо препознати и у тврдњи са почетка песме – да Петра исмевају други јунаци јер је рекао да ће се оженити нагоркињом вилом. Безуман чин не изазива у патријархалној заједници мисао о трагичности. То доказује и наизглед стереотипни завршетак пеме „Женидба Баноновић Секуле свилом” (Петрановић 1989: 351)

„Никад му се ни вратити неће
Превари га, весела јој мајка!”

Разградња нечега што је неприродно и без божијег благослова не може бити извор трагичног за човека патријархалне заједнице.

Вила љубовца

Најстарији запис о вили љубовци у нашој традицији проналазимо код В. Богишића у песми „Како је Новаку утекла вила његова љубовца” (Богишић 1878: 104). Баладичним тоном ова песма слика специфичан однос међу супружницима. Јунак не успева да стекне наклоност виле иако су за њима године заједничког живота. Брак је за вилу заточеништво у свету којем не припада. Одлазећи, вила открива своју демонску природу која се не може никаквим емотивним везама преобразити. Њене су речи испуњене горчином када каже да не воли Новака и не мари за перивојем. Сина ће тајно походити, али је Новак тада ни видети неће. Народни певач слика јунака жалосног „у својему срцу живу”.

Вила може бити узрок људске несреће и патње чак и онда када пристаје на женидбу. У песми „Како планинкиња вила завади два брата Јакшића” (Богишић 1878: 113) Митар Јакшић нуди гиздавој девојци да одабере једног од двојице нежењене браће за младожењу. Вила бира Стјепана наочиглед зачуђеног Митра. Худа сећа приписује се милој браћи. Занесен девојчином лепотом, Митар убија брата, али одмах увиђа шта је учинио, те поче проклињати девојку. Лик девојке у овој песми, осим изузетне лепоте, не одликује се атрибутима који би представљали јасну дистинкцију између људског и натприродног бића. Другим речима, народни певач могао је лик девојке изузетне лепоте заменити ликом виле, без суштинског искорака из овоземаљског у натприродно. Такав метафорички процес већ је остварен у синтагми „лепота девојка”, где је именица лепота заправо атрибут. На сличан начин и девојка лепа као вила може се у песми трансформисати у вилу, не у именичком, појмовном, већ атрибутском значењу.

Веза између људског бића и виле може постати хтонска, демонска и моћнија од брака. Песма „Ђурђил и вила самовила” (*Ерлангенски рукопис* 1987: 63) слика однесе у брачном троуглу који чине невољни младожења, негова невеста и вила љубавница. Мотив слутње исказан је на почетку песме када младић упозорава мајку:

„Женићеш ме, желићеш ме,
Мене љуби бела вила,
Бела вила самовила.”

Младић је, дакле, свестан да му брак са другом девојком, као прекршај, доноси смрт. Овде се оно што је неминовно прихвата са миром. Након венчања, око поноћи (значајан податак, јер су тада зле силе, силе мрака и таме, као и хтонска бића, на врхунцу своје снаге и моћи) долази вила самовила и буди момка са необичним захтевом. Загрљај и пољубац увертира су за неминовно:

„Сад ће петли запевати,
Ти ћеш (мртав) останути.”

Смрт је предочена не као освета или самовоља виле већ као нужност након ступања у брак са девојком из људског рода. Ово се може посматрати као инверзни поступак у односу на пређашње примере. Сижејни образац готово свих песама овог тематског круга подразумева покушај интеграције виле у људску заједницу, који се окончава бекством у слободу и разградњом брака; сиже ове песме у основи има покушај натприродног, демонског бића да људско биће увуче

у свој свет, што резултира смрћу. У хришћанском поимању света, смрт и јесте само прелаз у оноземаљски облик егзистенције.

Занимљиво је да фабуларни низови епских и песама баладичног тона у којима проналазимо мотив разградње брачне заједнице човека и виле, имају мноштво заједничких елемената са бајкама и предањима. У њима се јавља принудна удаја, бекство и напуштање мужа али и порода. Као што је раније примећено, у епским песмама и баладама „у којима је најбитније рођење сина”, што је „епска потреба за стварањем биографија чувених епских јунака” (Пешић, Милошевић Ђорђевић 1984: 267) може изостати мотив разградње брачне заједнице. (У неким варијантама песама о краљу Вукашину овај јунак са вилом рађа Марка, изузетног јунака. Огњен Вук, опет са вилом, добија Змај Огњен Вука. „Епска потреба за даривањем изузетне снаге омиљеним народним јунацима, добија пуни изражај јунака. Вукашин, да би се родио Марко; Огњен Вук – да би се родио Змај Огњен Вук. (...) Песма је иначе контаминација са мотивима о лову у недељу. Вила је потпуно епска – митска личност која рани јунака, али му ипак ране извида кришом и ожени га својом посестримом.) (Милошевић Ђорђевић 1971: 63, 64)

Литература

- Ајдачић 2004: Д. Ајдачић, *Прилози проучавању фолклора балканских Словена*, Београд: Научно друштво за словенске уметности и културе.
- Богишић 1878: В. Богишић, *Народне њјесме из старјих, највише приморских зајиса*, Београд: Гласник Српског ученог друштва.
- Божовић 1977: Р. Божовић, *Араи у усменој народној пјеси на српскохрватском језичком подручју*, Београд: Филолошки факултет Београдског универзитета.
- Ерлангенски рукопис 1987: *Ерлангенски рукопис, зборник старих српскохрватских народних пјесама*, Никшић: Универзитетска ријеч, прир. Радослав Меденица, Добрило Аранитовић.
- Генеп 2005: А. ван Генеп, *Обреди прелаза*, Београд: СКЗ.
- Кољевић 1974: С. Кољевић, *Наш јуначки еп*, Београд: Нолит.
- Лома 2002: А. Лома, *Пракосово*, Београд: САНУ, Балканолошки институт, Центар за научна истраживања САНУ и Универзитет у Крагујевцу.
- Милошевић Ђорђевић 1971: Н. Милошевић Ђорђевић, *Заједничко шемајско – сижејна основа српскохрватских епских пјесама и прозне традиције*, Београд: Филолошки факултет.
- Петрановић 1867: Б. Петрановић, *Српске народне пјесме из Босне и Херцеговине, епске пјесме старјих времена*, Београд: Српско учено друштво
- Петрановић 1989: Б. Петрановић, *Српске народне пјесме Босне и Херцеговине, II, III*, прир. Новак Килибарда, Сарајево: Свјетлост .
- Пешић, Милошевић Ђорђевић 1984: Р. Пешић и Н. Милошевић Ђорђевић, *Народна књижевност*, Београд: Вук Караџић.
- Самарџија 2008: С. Самарџија, *Биографије епских јунака*, Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.
- Стефановић Караџић 1845: Вук Стефановић Караџић, *Српске народне пјесме - књижа друга у којој су пјесме јуначке најстарје*, Беч: интернет издање <http://scc.digital.bkp.nb.rs/document/S-II-0467b>

HEROIC MARRIAGE TO CHTHONIC AND SUPERNATURAL BEINGS

Summary

This paper examines one, the key element of the structure of Serbian folk epics, which has a dominant influence in the outcome and prevents realization or causes the breakdown of heroic marriage. Serbian folk epics contain a significant number of songs in which unrealized marriage or marriage breakdown is caused by the character of the bride. The girl's character always shows the deviation from the ideal girl. Horizon of expectations of the whole collective can be too much for a girl. Those deviations are usually recognized, judged and punished by this kind of society.

Researching of the motives of unrealized marriage offers numerous models of characters, such as the figure of the bride as chthonic / supernatural being. The most frequent chthonic and supernatural beings in Serbian folk epics are fairies and the Arabian girl.

Keywords: heroic marriage, chthonic beings, supernatural beings

Vesna Vojvodić Mitrović

Стефан Д. Аврамовић¹
Горњи Милановац

СТИЛСКА АНАЛИЗА КЊИЖЕВНИХ ДЕЛА ПОСВЕЋЕНИХ СВЕТОМ КНЕЗУ СТЕФАНУ ШТИЉАНОВИЋУ

У раду се, са аспекта стилске анализе, тумаче три списа посвећена светом кнезу Стефану Штиљановићу – „Повесно”, „Похвално слово” и „Служба”. Пратећи кључна места од „Повесног” преко „Похвалног слова” до „Службе” – уочава се постепени развој поетских средстава, тј. начин на који се историја (повест) претвара у поезију (служба), и то преко жанра на међи поетског и наративног текста (похвала). У раду се постепено прати тај развој и поткрепљује примерима. Разматрајући коришћене библијске паралеле, а посебно паралелу са Јосифом, схвата се да се Стефан Штиљановић увек приказује као величанственији од оних са којима се пореди. У раду се разматра и занимљивост везана за велику распрострањеност култа св. Стефана Штиљановића у књижевности и сликарству, али, с друге стране, потпуну анонимност тог српског кнеза данас.

Кључне речи: повесно/похвално слово, служба, стил, историја, метафора

Свети кнез Стефан Штиљановић вишеструко је занимљива личност. Иако историја вели да је то мали властелин, писани извори подарили су му далеко веће атрибуте, па га називају чак и српским краљем.

Посвећено му је пет списа („Повесно слово”, „Похвално слово”, „Служба”, „Кратко повесно слово” и „Служба преносу моштију”), али се овде разматрају само „Похвално” и „Повесно слово”, као и „Служба светом кнезу Стефану Штиљановићу”.

Историјски подаци о Стефану Штиљановићу врло су оскудни. Оно што се са сигурношћу зна јесте то да потиче из Паштровића и да се родио крајем XV века у Бечићима. Био је биран за паштровског кнеза. Пре његовог доласка у Срем историјски подаци су још оскуднији (види: Милеуснић 1992).

Дела због којих се највише слави и помиње Стефан Штиљановић везана су за време док је он боравио у Срему и сиромашнима бесплатно делио жито. Тај мотив кључни је у свих пет списа посвећених овом светом кнезу.

Оно што је ипак данас занимљиво јесте то да је српски кнез Стефан Штиљановић много присутнији у светитељском култу, легендама, књижевности и сликарству него у историјским изворима.

„Повесно слово о светом кнезу Стефану Штиљановићу”

Најпре, ваља нам се позабавити „Повесним словом светом кнезу Стефану Штиљановићу”. На самом почетку, занимљиво је питање жанра овог дела – каже се да је то „слово повесноје”. Дакле, такво одређење садржи у себи два жанра: слово и повест. Међутим, право гледајући, то није ни слово ни повест. Да је помало слово, како запажа Јовановић (1978: 335), доказује сам поступак грађења, тј. то што у себи има доста реторско-поетског. С друге стране, строго узев, повест

1 s.avramovic.stefan@gmail.com

не може бити јер је „реторска китњатост у казивачком току [...] толико испреплетана са 'поведањем'” (Јовановић 1978: 335). Дакле, да би ово дело било повест оно у себи не би могло да има толико китњатости, већ треба да је „приповедачки ток доследно спроведен” (Трифунковић 1974: 238). На крају, најтачније би било рећи да је то, како и сам писац каза, управо слово повесно, тј. жанр који је на граници између слова и повести.

На самом почетку дела писац говори о благотворности речи и о томе како су оне делотворније од свега другог. Цео уводни део проткан је многим библијским цитатима, на које се аутор дела позива и на тај начин легитимизује свој чин писања о светом кнезу. Затим, како се то у уводу често и ради, аутор говори о немоћи разума и своме незнању. На овај посао хвата се „иза много година од престављења светог”.

Након дужег увода, почиње се повест о Стефану Штиљановићу. Занимљиво је да се не помињу Стефанови родитељи, што би иначе било уобичајено када је о оваквом писању реч. Био је уман и храбар човек и додаје се „чини ми се и књижевном знању научен”. Није назначено нити се објашњава у ком смислу је Стефан био књижевно образован. То се шире објашњава у „Похвалном слову”.

Још је важно уочити да се на самом почетку говори о великој Стефановој храбрости, због које ће он бити приказан као велики ратник, што бисмо одредили као први пол његове личности. Када је био узроста „војничког мужаства”, Стефан се тада налазио уз саме српске деспоте, добро и угодно је служио Богу и својем владару, те је од њега добио Срем. Затим се назначује да је народу изобилно свих година делио пшеницу и вино. На тај начин припрема се мотив глади, што ће постати основни мотив и разлог због чега је овај светац највише и слављен.

Следећи део списа почиње речима да се Стефан населио у једном утврђеном граду, „јадном и ненарочитом месту”. Поступком контраста, даље се каже да док је свети Стефан у њему живео, није било тако. Тада је то место, по речима писца, било лепше и значајније од многих царских градова јер је у њему управо бора вио свети и праведни Стефан. Тадашње место личило је на дом Јовов или Корнелијев. Занимљиво је погледати и део из Књиге о Јову (1, 1–3) који гласи²:

„Беше човек, не по другој некој, већ по самој божаственој речи, праведан, непорочан, благочастив и уклањаше се од сваке неприличне ствари, стичући стада и јармове воловима, камилама и магарцима.” (Јовановић 2000: 179)

Следећа реченица у спису гласи:

„[...] Беше муж Стефан, свети, праведан, преподобан, благочастив, странољубив. Уклањаше се од сваке зле ствари, стицаше не стада и јармове воловима и другим животињама, већ вером у Оца и Сина и Светог Духа сијаше благочашћем, изобиловаше странољубљем, и страхом божаственим свагда ограђиваше себе, Духом Горе Господње поступаше, разум свагда упућиваше ка Богу, Страшни суд умним очима као пред собом гледаше.” (Јовановић 2000: 179)

Из поређења ова два цитата, једног библијског и једног писца овог слова, видимо на који начин се гради текст и пореди Стефан Штиљановић са библијским

2 Како се да приметити, писац слова не доноси цитат од речи до речи, већ по сећању. (види: Јовановић 1978: 341)

личностима. Писац слова даје више атрибута Стефану него што је то дато Јову (додаје се да је свети и преподобан, странољубив). Али кључна разлика између Стефана и Јова јесте у томе што је Јов стада и јармове стицао воловима, камилама и магарцима, док је Стефан то чинио вером у Бога. Како проистиче из текста, Стефан ипак на неки начин надилази Јова.

Са стилске стране, ваља приметити асонанце (о, е, а), употребу именица у падежима где су наставци исти, чиме се постиже и рима (благочастијем, странанољубијем, страхом божастваним), такође употребом истих глаголских облика (огрибаје се, сијаје, ограждаје, простираје).³

Стефанова помоћница и садруг била је Јелена. И ту писац слова посеже за библијским поређењима, па каже да Јелена није била лукава као Јовова и среброљубива као Јевдоксија, већ гостољубива као Сара Аврамова. Одмах се и Јелена овенчава богоугодним врлинама – побожна, добротинитељна, многосвета.

Још се објашњава како је владао Стефан. То је важно јер га двоструко легитимизује на неки начин: власт је држао законито и са страхом Господњим. Тако се повезује овоземаљски закон и Господњи, влада се праведно према народу, али и богоугодно.

Даље се успоставља однос Стефана према Агаренима. У то време српску земљу захватио је велики и љути рат са Турцима. Међутим, Стефан се оштро супротстављао Агаренима и они су га се плашили: „Страшним им се чињаше и много бојаху га се, не смевши ни приближити се светом, јер слушаху и о храбрости његовој и о страху према Богу”. Ту већ јасно видимо два пола Стефанове личности: једно је храброст, дакле, велики ратник, а друго је однос према Богу, Стефан је светац.

Затим наилазимо на најупечатљивије поређење Стефана Штиљановића са старозаветним Јосифом. То поређење је изузетно важно: обојица су делили жито народу у временима глади, с тим што је Јосиф жито продавао, а Стефан га бесплатно делио. По томе Стефан надилази библијску личност – Јосифа.

Кључни мотив у делу јесте глад. Услед турског освајања и пустошења земље, народ је живео у сталном збегу и није могао посадити ниједно семе. Тада су Стефанове житнице биле пуне и многи су долазили да траже од њега жито да купе, али им је он бесплатно делио и нахранио их у годинама глади. Цео овај део прожет је јеванђељским порукама о милостињи, чиме се граде разубеђене реченице.

У следећем сегменту успоставља се однос између Стефана Штиљановића и аустријског краља Фердинанда и каже се да је Стефан стао на његову страну. Заузврат је добио „села многа и градове велике”. Тада је Стефан напустио Срем и уселио се у један добијени град. Писац слова ту говори о пређашњем и садашњем Стефановом животу, и такав однос је градацијски. То је веома важно јер се каже да „пређашњи живот још више надилажаше”. Стефан се још назива и „плодитељем врлина”. За нашу стилску анализу важно је ипак и следеће где се каже: „Иако у изгнанству, не угасише се [врлине; С. А.], већ умножавајући *распљиваше их*” (Јовановић 2000: 181).

Одмах након тога писац слова говори о Стефановој смрти и небеском царству које је стекао, али путем перифразе: „крај садашњег живота”, „ка будућем весељу пређе”, „престави се ка вечним обитељима”, „и узиђе душом тамо где жељаше од младости”, „тамо узиђе где Павле усхићен би” (Јовановић 2000: 181).

3 Фонетска транскрипција са српскословенског наша је и урађена је према издању „Повесног” и „Похвалног слова”. (види: Јовановић 1978: 358–372)

Светитељево тело погребла је супруга Јелена са слугама, међутим, то је учињено на месту „красном и нарочитом”. На овај начин успоставља се контраст са оним градиштем у којем се Стефан прво настанио, јер је оно било „јадно и ненарочито”. Након што је сахранила супруга, Јелена је, плашећи се Турака, отишла у Немачку.

Међутим, Турци освајају и то место где је Стефан погребен. Једне ноћи дешава се чудна ствар. На месту где је било сахрањено свето тело праведнога кнеза „јави се зрака нека светловида”. Среброљубиви Турци мислише да се ту налази сребро, али кад су раскопали гроб, видели су тело свеца, које је било цело и испуштало слатке миомирисе. Када су видели то чудо које не могу да разумеју, задивили су се и известили свога начелника, који је разабрао да је он сродник Стефану јер су из истог места.

Монаси манастира Шишатовца, пошто су од Амира издејствовали да добију свето тело, тај „многоцени дар” преносе у свој манастир. Затим се описују чуда која су се десила, заправо исцељења од светог тела.

Они који нису веровали да је Стефаново тело свето, откидају руку и носе је у Цариград, у коме је седиште патријаршије. Тамо схватају да су погрешили и целивају руку. Тај моменат обрадиће се и у „Служби” светитељу.

Пошто је Јелена слушала о овоме, долази у Србију да види свето и нетљено тело свога супруга и уз плач га целива, говорећи: „Блажен јеси, Стефано, и добро тебе будет! Помени и мене много с тобоју о благих светујушту, јако да и аз улучу чест некоју дрзновенија к Богу, јаже ти имаши”. У овој изузетно ритмичној реченици (што је постигнуто апострофом, асонанцама, алитерацијама...), Јелена позива Стефана да и она постигне одважност према Богу коју он има.

Након овога, Јелена се замонашила и добила име Јелисавета, поживела је три године и била је сахрањена с леве стране цркве, док се тело светог Стефана налази посред цркве, с десне стране.

На крају, ваља нагласити и неколико важних ствари: свето тело назива се увек „многоцени дар”, зрак који се јавља на месту где је Стефан погребен је „светловидан”, Агарени су увек приказани као „среброљубиви”, Стефан и Јелена су „странољубиви”. Овде наглашавамо те сложенице јер ће се касније у „Похвалном слову”, али и у „Служби” оне даље ширити и њима ће се додавати нове.

Карактеристично је да се писац слова често користи библијским цитатима, али да су они увек смислено коришћени, јер или потврђују Стефанову праведност, или истичу неку његову врлину над библијским ликом са којим се пореди. Такође, непознати писац овога састава са мало биографских података говори о Стефану. Како је већ примећено, његов израз често прелази у стил „плетенија словес” (Јовановић 2000: 176), који се управо и огледа у тражењу нових речи, многим сложеницама, већим синтаксичким целинама, гласовним фигурама попут алитерације и асонанце, у етимологији речи итд.

„Похвала светом кнезу Стефану Штиљановићу”

Након „Повесног слова” непознати писац написао је „Похвалу светом кнезу Стефану Штиљановићу”. Да је реч о истом писцу говори нам запис на самом почетку „Похвалног слова”: „[...] јер о овом праведном Стефану, како раније испитасмо и према уму датом нашој худости, исписивањем ‘Слова’ живота његовог изложисмо вам”.

Писац ово дело такође жанровски одређује и каже да је то „слово похвалноје”. Међутим, за разлику од првог списка, где се може рећи да је пишчево одређење и најтачније, јер дело и јесте и није слово и повест – овде ствари стоје друкчије. Иако се дело назива похвалним словом, оно је сасвим похвала, и то једна од репрезентативних (Трифунувић 1974: 258).

У уводном делу писац пореди начин на који се припрема царски венац и дијадема са писањем похвале светом. Тако се на посредан начин узноси писање похвале и каже се да је то још тежи посао неголи цару венац и дијадему направити, јер „и више код њих [оних који цару праве венац и дијадему; С. А.] дрхти рука и ужасава се срце онога који жели похвалом украсити спомен светог” (Јовановић 2000: 185). Као и код „Повесног слова”, тако је и овде цео уводни део проктан многим библијским алузијама. Такође, изразито реторски део писац означава „гранесловљем”.

На почетку другог дела овог списка говори се о Стефановом пореклу, али на другачији начин него у „Повесном слову”. Наиме, каже се да је Стефан рођен „с оне стране Захумља, близу Јужног мора, дивног сасуда јужне топлоте” (Јовановић 2000: 186). У „Повесном слову” помиње се Јужно море, али у смислу да та област припада дужду венецијанском. Овде то изгледа није битно, већ се уз Јужно море додаје да је то „дивни сасуд јужне топлоте”. Реч „сасуд” означава посуду, углавном у богослужбеној употреби. Уместо казивања под чијом влашћу је та област, што је случај у „Повесном слову”, овде се уз Јужно море додаје изврсна метафора. На тај начин може се пратити како се историјски подаци преображавају у поезију. Такође, додавањем те метафоре Стефан бива везан за извор топлоте. И то постаје важно у похвали и у „Служби”. Већ само место где је рођен, на неки начин Стефана одређује, истиче.

Даље се помиње како Стефан добија име, чега код „Повесног слова” нема. Ипак, то овде заузима посебно место. Од родитеља на крштењу он „венцу истоменимо име доби, јер венац јелиногрчким именом стефос назива се” (Јовановић 2000: 186). Мотив венца важан је у овом смислу, јер већ именом Стефан бива предодређен небеском царству и примању венца као награде.

Још у младости Стефан се показао као богољубив. Одраставши, ка вишем је напредовао, умножавајући своје врлине. Занимљиво је да се и овде напомиње да је Стефан имао књижевно образовање. Наравно, овде се мисли на Свето писмо и на то како је Стефан о Богу одатле учио. То учење и читање Светог писма подстакло га је да још више напредује, да врлине испуни.

Затим се говори о Стефановом ратништву, о његовој храбрости, али не „поведањем”, већ на један поетски начин, где Стефан постаје небески војник. Наилазимо и на поређење – колико год се више и боље борио против Агарена, утолико је више умножавао врлине, зле мисли одагнавао. И овде се помиње Јов Авасидски, али не бисмо могли тврдити да се Стефан приказује још величанственијим. Каже се заправо да је Стефан, као и Јов, био „сиротима отац, удовицама чувар, гладнима хранитељ, нагима одеватељ”. То је важно, јер ће и у „Служби” бити приказан тако.

Стефан Штиљановић се пореди и са Енохом. Међутим, тако да Стефан надилази Еноха, јер Енох „угоди Богу и престава се не искуивши смрт”, Стефан ипак „угоди Богу правдом ако и искуси смрт телесну”. Због тога и прима од Бога венац добротe.

Кључно библијско поређење јесте са Јосифом. Стефан постаде као и Јосиф житодавалац, али је жито делио бесплатно, а Јосиф је за то добијао сребрењаке.

Скрећемо пажњу на то да се у „Повесном слову” не помиње реч „житодавалац”, а да ће ова реч постати честа и у похвали и у „Служби”. За награду због ове добродетељи Стефан, дакле, није искао сребрењаке, већ живот бесконачни.

Опет путем перифразе говори се о Стефановом стицању небескога царства, те реченице гласе:

„**Тамо** васходит **идеже** бесчислније тме тмами и тисуште тисуштами бесплтних чинов. **Тамо** преходит **идеже** Авраам гостољубиви и с њим неисчтеније плоти. **Тамо** васељајет се **идеже** пророк и апостол ликове и **идеже** праведници и преподобни не-престано веселет се.” (Јовановић 1978: 345)

За нас је важно да у овом тексту, који смо донели „по читању” са српско-словенског, увидимо поетско. Најпре запажамо прилог „тамо”, чиме се постиже једна врста анафорског понављања. Уз то би још ишао и прилог „идеже”. Такође, конструкција је таква да је увек прилог („тамо”), затим глагол („васходит”, „преходит”, „васељајет се”) и после тога опет прилог („идеже”). Код прва два глагола запажамо исти корен „ходит”, само се префикс мења. Употребом ових стилских средстава, писац похвале постиже ритмичност текста.

И у „Похвалном слову”, баш као и у „Повесном”, говори се о томе како су најближи сахранили Стефана на месту нарочитом, и да је настао велики плач Јелене. Убрзо, тај плач претворио се у радост.

Важно је да се нагласи и то како се на месту где је Стефан сахрањен појављује светлост. Али је то сада другачије приказано него у повести. Каже се: „Светлост посла озго попут огња”. Та зрака светлости из „Повесног слова” сада постаје упоређена са огњем. У похвали нема толико развијене епизоде и приповедања о налажењу моштију, помиње се да су се ту обрели и Агарени и да су мислили да је ту сакривена ризница блага, али све то је у похвали знатно краће приказано. Мошти се називају дарованим и многоизлечивим.

Такође, пренос моштију до Шишатовца само је назначен. Убрзо се прелази на најбрајање чуда која су се десила од многоизлечивог тела Стефановог. Важно је приметити да људи долазе поред моштију са истинском вером и топлотом срдачном и да због тога бивају излечени.

Писац похвале позива да се прославља и слави свети Стефан, али у молитвама, а не у пићу или презасићености.

Још једном се назначавача да су свете мошти „многочени дар”. Те сложенице постају веома важне, говоре нам о стилу „плетенија словес”, али и о симболици која полако постаје све присутнија.

Наилазимо и на изразито поетски део:

„Стефан благодати источник,
Стефан венцу тзоименити дар,
Стефан многорачителнаја мудрост,
Стефан богољубију сасуд,
Стефан благодистију стлп,
Стефан добродетељи скровиште,
Стефана дивна похвала благовернаго рода.” (Јовановић 1978: 347)

Како се може приметити, на почетку је установљена и доследно спроведена анафора употребом именице „Стефан”. Та анафора казује нам о јасном

постојању колона. Сваки од тих колона грађен је по истом принципу: анафорско понављање именице „Стефан” и именичка синтагма од два члана (једном три и једном четири, обично је први члан у генитиву или дативу, а други у номинативу, што је иначе и уобичајено). Уз фигуре дикције (алитерације, асонанце, полисидентоне), запажамо и сложенице (посебно један део сложеница направљених од коренске морфеме „благо”). Свим тим средствима постиже се ритмичност текста. На овај начин као да се сумира све речено у похвали и истичу Стефанове врлине. Метафорским казивањем на једном месту се обједињују свечеве врлине.

Последњи део је молитвеног карактера, упућује се молба Стефану да буде свемилостиви заступник свом роду код Бога.

Непознати писац се користи са мање биографских података у похвали него у „Повесном слову”. Искључује неке епизоде или их само кратко најављује (нема говора о томе да је Јелена била помоћница Стефану, нема њеног одласка у Немачку, нема говора о томе где су положене мошти двоје супружника у Шишатовцу, нема епизоде са Фердинандом, нема такође развијене слике са начелником Агарена). То је и у складу са поетским особеностима похвале као жанра.

Такође, поетско постаје важније, искључује се „поведање”. Стварају се метафоричне и симболичне слике. Историјски подаци коришћени у „Повесном слову” полако постају поетизовани. Стилом „плетенија словес” постиже се такође поетичност. Библијске алузије се донекле повећавају (нпр. Енох), али се негде скраћују (Корнелије). Док пореди Јова и Стефана, писац избегава реченице о стицању стада и јармова, што је у „Повесном слову” било важно. Све то говори о изузетном књижевном знању непознатог аутора ових списа.

„Служба светом кнезу Стефану Штиљановићу”

Данас постоје два преписа „Службе Стефану Штиљановићу”. Један се налази у Минеју за октобар манастира Шишатовца, а други у Минеју за октобар манастира Хопово. Међутим, хоповски препис није потпун, јер се прекида у 2. тропару 9. песме II канона, код речи „отчима же”. Тај препис „Службе” послужио је као текст да се у Србљаку изда ово дело. Датирање „Службе” је према воденим знаковима урадио Ђорђе Трифуновић и као годину настанка шишатовачког преписа одредио 1658.

Будући да се Стефан Штиљановић назива светим већ неколико година после смрти, претпоставља се да је тада и добио први тропар. Непознати Шишатовчанин вероватно је крајем XVI века дао коначни облик „Служби светом кнезу Стефану Штиљановићу”.

Како се да утврдити, писац „Службе” свакако је познавао „Повесно слово о светом кнезу Стефану Штиљановићу”. Сви битнији моменти из овог слова задржани су и у „Служби”, али су морали бити модификовани поезији.

Већ трећа стихира привлачи посебну пажњу:

„Стефане прехвални,
светлошћу тросунчаном просветљиван
и ревношћу божаственом распаљиван,
венац си плео ништхрањем
и багреницу си обаргио житораздавањем
и сада за ово примајући уздарје

не престај да се молиш за нас Господу
да просветли душе наше.” (Србљак 1970: 245)

Та стихира у себи сажима све битније елементе Стефанове светости. Индиректно се помиње зрака на гробу, ревност према Богу, храњење народа за време глади и стицање венца као награде. За Стефана се везују и два појма, која сматрамо важнима, то су „просветљиван” и „распаљиван”. Како видимо, Стефан се све време везује за топлоту и ватру – у словима се помињу управо такве ствари.

Погледамо ли стихире гласа другог како гласе у фонетској транскрипцији са српскословенског, можемо видети и стилска средства која се користе:

„Дом ништим отврзаје
и отвасуду добродетељ сабираје,
Стефане, доброто недоведома.
Власт земњују презираје
и ум ка целомудрију сабираје,
Стефане, Тројици жилиште.
Житнице растакаје и жизан пријемље,
нагије одеваје и одежду нетљенија вазискује,
Стефане, светла похвало.” (Србљак 1970: 244, 246)

Поред апострофа, уочавамо и морфолошку риму, постигнуту употребом презента *-аје, -ираје*. Такође, све време је одржан исти начин грађења стихова – прва два стиха говоре о Стефановим врлинама, из чега, као сублимација претходно изнесених чињеница, проистиче нека врста закључка, који је такође грађен истоветно – и састоји се из именице „Стефане” и именичких синтагми од два члана. Употребом презента постиже се динамичност и сликовитост стихова, али и на посредан начин непролазност Стефанових врлина. Очигледна је и асонанца, чиме се постиже еуфонија (нпр. *о* у првој строфи). Све време се и успоставља доминантан однос *земаљски животи : небески животи*.

У „Служби светом кнезу Стефану Штиљановићу” такође постоје библијска поређења. Занимљиво је пратити их, јер и из тога можемо увидети да је непознати Шишатовчанин познавао и те како „Повесно слово”.

„[...] старих и нових подражавајући добродетељ,
Авраама гостољубљем
и Јосифа житораздавањем,
Јова милостињама
и Корнелија молитвама [...]” (Србљак 1970: 249)

Овде се наводе врлине које је Стефан, подражавајући библијске личности, настојао да добије и усаврши. У „Служби” се неће помињати више библијских личности, али ће се ова поређења проширивати и успостављати разлике између Стефана и Авраама, Јосифа, Јова и Корнелија.

У првој стихире гласа четвртог занимљива су два стиха:

„да врѐмено вечним размени
и плодовима земаљским вишне царство узме”. (Србљак 1970: 251)

Та слика изузетно је динамична. Контраст *врѐмено, земаљско : вишње царство* је важан. Употреба презента појачава сликовитост. Тачно се да замислити то размењивање два царства. Врѐменим живљењем Стефан је убрао вишње, небеско царство, или: плодовима земаљским стекао је плод небески. Та изванредно метафорична слика, без сваке сумње, показује непознатог Шишатовчанина веома надареним песником.

Седални гласа првог такође је за наше разматрање занимљив:

„На неподвижном камену вере
духовне ноге крепко утврдив, богомудри,
бура светског комешања никако
не поколеба твоју мисао,
већ неовлажено кроз њу прошао јеси [...]” (Србљак 1970: 261)

Метафоричност ове слике је антологијска. На камену вере, иако је бура, Стефан је неовлажен прошао. То је постигао својом духовношћу. Та слика са водом око Стефана неколико се пута појављује у „Служби”. Валови тога животнога мора нису могли оквасити Стефана. Песничка слика са водом, буром и валовима, пучином итд. потиче, како налази Ђорђе Трифуновић, из старе византијске поезије и опште је место у службама. Сем тога, и камен као симбол стамености постаће важан у „Служби”. Посредно, овде се мисли и на светурско освајање и страх који је с тим ишао (бура светског комешања).

Икос је антологијско место у овој „Служби”. Што се жанра тиче, икос је вероватно остатак великог кондака и, по правилу, у себи мора садржати анафору „Радуј се”, у њему се прославља светитељ и необично је да буде у првом лицу. Међутим, у старој српској књижевности те се формалности (анафора) губе и уобичајен постаје говор у првом лицу.

Ево како гласи први део икоса:

„Језиком да проговорим не знам
и умом да разумем не уем незналица ја,
но ти што умудри риболовце и незналице
да мрежом божаственог проповедања улове васељену,
дај ми преподобнога твог дела
чисто да познам и будно гледам
и радосно говорим овако: [...]” (Србљак 1970: 273, 275)

Прво што је занимљиво и одмах се запажа јесте употреба исте коренске морфеме *-ум-*, чак четири пута у два стиха, али је најистакнутије у другом стиху јер је употребљена три пута, и то једна до друге. Тиме се на изванредан начин постиже леонинска рима у стиху *разумем : не уем*. Особено је и помало чудно да песник у првом стиху не каже *не уем*, већ *не знам* (у оригиналу: *не недоумевају*, већ *не њосџизају*). Ваља напоменути да се у шестом стиху на српскословенском каже: „чисто разумети и бадарно самотрити”, где још једном видимо оно *-ум-*. То је ипак у преводу „да познам”, али се и ту види корен *-знам-*, што је значењски препознатљиво. Та симболична, права песничка игра знањем остаје и те како упечатљива.

Правило икоса да не буде у првом лицу очигледно је избегнуто, и то тако срећно да се постиже незаборавно место у овој „Служби”.

Да погледамо сада други и трећи део икоса:

„Радуј се, изданче никли из корена благоверна,
радуј се, грано што имаш цвет богосазнања,
радуј се, стабљико целомудрија,
радуј се, благочешћа чудесни љубитељу,
радуј се, удова и сирочади дивни старатељу,
радуј се, гладних слатки хранитељу,
радуј се, у боју непобедива храбрости,
радуј се, јер цео неповредан по смрти остао јеси,
радуј се, јер озго осипањем јавио се јеси,
радуј се, јер призором многе ужаснуо јеси,
радуј се, јер бесе од људи одагнао јеси,
радуј се, јер исцељења многа подао јеси,
радуј се, Стефане свети, јер саздатељу твојему благоугодно јеси.” (Србљак 1970: 275)

Првих седам стихова наведеног икоса сматрамо другим делом. У њему је доследно спроведена анафора „Радуј се”. Тематизује најважније моменте Стефановог живота на земљи, у красотама овога света. На почетку увиђамо развијање метафоре везане за дрво. Градација је такође јасна: корен благоверан – изданак – грана – цвет богосазнања – стабљика целомудрија. Помиње се и главни мотив због кога је Стефан слављен (глад, заштитник удова и сирочади). Храброст се такође назначавала.

Важно је ипак разумети да је тај други део везан за овоземаљски живот, након хајретизма нема узрочног везника „јер” (у оригиналу „јакко”). Песник очигледно раздваја два царства и Стефанов живот у њима, те то постаје и синтаксички јасно одвојено.

Трећи део икоса организован је још сложеније и са више стилских средстава. Анафора „Радуј се” доследно је спроведена. Међутим, одмах након анафоре јавља се узрочни везник „јер” („јакко”). То је правило једино испуштено у последњем стиху где је после хајретизма дошла апострофа („Стефане свети”), па тек онда „јер”. Будући да се у виду анафорског понављања појављују и хајретизам и „јер”, могли бисмо рећи да је коришћена дупла анафора, чиме се мелодичност још јаче осећа.

С друге стране, све време спроведена је и епифора постигнута употребом помоћног глагола „јеси”. То „јеси”, и то је важно напоменути, део је сложеног глаголског облика перфекта, па се увек испред „јеси” налази глагол на -о. Наравно, апострофа и епифора стварају посебну стилску фигуру – симпоку. Употребом перфекта ствара се утисак да су чињенице изречене тим глаголским обликом непроменљиве, сталне и истините, те се у њих не може сумњати.

Када се говори о стилским средствима којима се писац дела користио, не треба заборавити ни инверзију, као ни епитете који се везују за лик светог кнеза.

Трећи део икоса тематизује стање после Стефанове смрти и излажу се важни моментни (нетљеност тела, светлост на гробу, задивљење Агарена, исцељења).

Таквим распоредом постигнута је градација током целог икоса, што је иначе и уобичајено кад је о оваквој строфи реч. Такође, с једне стране, говор у првом лицу у првом делу одступа од утврђене поетике, али је, с друге стране, испоштвана формална одлика икоса, тј. употреба анафоре „Радуј се”.

„Други канон преносу светих моштију” састоји се од девет песама.

Светилан је занимљив да се у њему уочи мотив светлости, а по правилу и карактеристичан за ову песничку форму, чије је и име везано за светлост и моли се просветљење одозго, заправо светлост небеске благодати (овде наводимо на српскословенском, у фонетској транскрипцији, јер то у преводу на савремени језик није могло бити доследно спроведено):

„Свет трисијани ва срце пријем,
светом настављајем учени православија,
свет и Духа, благодетију просвештага те,
Стефане, свете прекрасни.” (Србљак 1970: 294)

Мотив светлости појављује се у виду анафоре, која је једино у последњем стиху померена пошто је „Стефане” дошло испред ње. Ту бисмо специфичну анафору могли назвати значењском јер је корен исти (*свѣтѣ-*), а наставци су два пута другачији.

Последња стихира у „Служби” још једном велича и сублимира Стефанове врлине:

„[...] јер од младости искао јеси знање истинито
и примио јеси савршенства познање
Божијег благовољења,
и стога да о судбама размишљаш
нелено јутрио јеси,
сирочади и удовицама заступник бивши,
гладне нахранио јеси
и ништима десницу пружену имао јеси”. (Србљак 1970: 297, 299)

Те врлине су премисе из којих се изводи закључак:

„због тога, Стефане свети,
награда тебе чека
од Христа Бога, судије праведног,
и венац небеског царства.” (Србљак 1970: 299)

Добродетељним животом у красотама овога света Стефан добија плод вишњи – венац небеског царства.

Служба као једино право песничко дело које се бави Стефаном Штиљановићем у себи је објединила све концепте његове личности, и тако сажета величала његов култ. У односу на друга дела, настојала да Стефана истовремено обликује као ратника и као свеца.

Завршне напомене

Иако су књижевна дела посвећена светом кнезу Стефану Штиљановићу писана на самом крају развојног лука старе српске књижевности (онако како је схвата Димитрије Богдановић), она, међутим, показују завидан естетски ниво. Писац два слова ствара у духу поетичких начела и језика старе српске књижевности. „Похвално слово светом кнезу Стефану Штиљановићу” репрезентативна је похвала и стоји уз раме најбољих књижевних остварења тога века. Оригиналан-

ност песника „Службе” огледа се не толико у стварању нових симбола, образаца, израза – већ у виртуозном искоришћавању већ постојећих облика, чиме се постижу незаборавна места у овом песничком остварењу.

Литература

Јовановић 1978: Т. Јовановић, Похвално и Повесно слово о деспоту Стефану Штиљановићу, Београд: *Књижевна историја*, X, 38, Београд: 335–377.

Јовановић 2000: Т. Јовановић, *Стара српска књижевност: христоманија*, Београд, Крагујевац: Филолошки факултет, Нова светлост.

Милеуснић 1992: С. Милеуснић, *Свети Стефан Штиљановић, ратник и светац*, Сремски Карловци: Епархија сремска.

Трифуновић 1974: Ђ. Трифуновић, *Азбучник српских средњовековних књижевних појмова*, Београд: Вук Караџић.

Србљак 1970: *Србљак. Службе. Канони. Акаџиисти*. књ. III, приредио Ђорђе Трифуновић, превео Димитрије Богдановић, Београд: Српска књижевна задруга.

STYLISTIC ANALYSIS OF LITERARY WORKS DEDICATED TO THE SAINT DESPOT STEFAN ŠTILJANOVIĆ

Summary

In this paper, in terms of stylistic analysis, interpret the three scriptures dedicated to Saint Despot Stefan Štiljanović - "Historical letter" "Narrative Letter" i "Liturgy". Following the key points starting from the "Historical" over "Narrative" to "Liturgy" - we can see the gradual development of poetic figures, ie. the way in which history (narrative) turns into poetry (service), and to the genre over the border between the poetic and narrative text (praise). This Work follows this gradual development and it is supported by examples. Considering used biblical parallels, especially parallel with Joseph realizes that Stefan Štiljanović always portrayed as more splendid than those with which he was compare. This Work discusses, too, interest related to the high incidence of the cult of St. Stephen Štiljanovic in literature and painting, but, on the other hand, the complete anonymity of the Serbian Despot today.

Keywords: historically/narrative character, Liturgy, Style, History, Metaphor

Stefan Avramović

Панајотис Асимопулос¹

Атина

ХОМЕРСКА КАСАНДРА У ПЕСНИЧКОМ НАДАХНУЋУ КОСТИСА ПАЛАМАСА

Загонетна физиономија оригинално митске, а у суштини религиозне Касандре, иако се у хомерским еповима представља као нека маргинализована, скоро трагична женска фигура дијахронично функционише попут успешне песничке позадине у јединственим инспирацијама истакнутих књижевника колико у класичној грчко-римској древности толико у одличним стиховним делима савремене грчке литературе.

Костис Паламас, врхунски грчки писац и мултиталентована интелектуална личност под јаким утицајем историјских, друштвених и политичких параметара које доживљава заступа неотеричко песништво и стога поново одређује дијалекатску релацију између митске прошлости и неизбежно сурове садашњости, док паралелно темељи естетске критерије свог доба.

Аутентичан присталица парнасизма, чврст подржавалац симболизма и одан следбеник романтизма отелотворује своје темељно знање о древногрчкој прошлости искоришћавајући одличну психографску вештину у песмама, у којим се међуљудске вредности као основне компоненте неког послемитског, константно развијајућег и непрестано претварајућег хипертекста инкорпорирају у садашњости и послужују савремену стварност.

Кроз призму коренског, поновног означавања естетских концепата, песник постаје свестан неупоредиве умешности те сложене јунакиње да се идеално преображава и да се појављује као највиши симбол различите бити. У том изузетно турбулентном периоду у коме се Хеленизам труди да човечанству докаже свој траг, поносна и достојанствена Касандра приказује се као везивно ткиво славне прошлости и неизвесне садашњости. У шест интертекстуалних песама Паламас постиже да усагласи Касандрину разнородна обележја, ванвременске стереотипе и да детерминистички оживи њену особиту, архетипску личност.

Кључне речи: Касандра, Паламас, песништво

Приступ прошлости од књижевника 1930-их

У грчкој књижевности дијахронична је појава да ствараоци ослањају своје конструктивне инспирације на поуздан извор богате митологије и веродостојан оквир традиција. Поготово у последња два века историјска, политичка и друштвена збивања обрађена кроз призму њиховог директног асоцирања са Хеленизмом врше очигледан утицај на књижевнике, чињеница која се непретенциозно огледа на разноврсне нијансе њихових дела.

У суштини успешан приступ прошлим догађајима, као што се отелотворује од грчких креатора 1930-их разликује се на четири поткатегорије прошлости: а) симболична или археолошка: прошлост се описује као споменик који се употребљава било као симболичан узор било као идеално средство намењено паралелизмима и поређењима; б) органска или романтична: прошлост се третира као жива садашњост која покушава да претходне податке открије у новијим културним феноменима; в) естетска или модернистичка (архетипска): везана је за кон-

1 asimopoulosp@yahoo.gr

цепт естетског континуитета и пренесене корелације садашњости-прошлости; д) иронична: произилази из идеје плодне реконструкције славне прошлости.

Конкретније, како пригодно истичу угледни истраживачи књижевници 1930-их „поставља проблем времена и односа садашњости – прошлости, док условљава осећај историјске повезаности, тј. да особа учествује у процесу историјске промене, да свако доба има своје естетске критерије, своје историјске одреднице које нису биле једнаке у непосредној прошлости нити ће бити исте у блиској будућности чиме се односа на неотеричност” (Џиовас 2011: 37).

Будући да је прошлост отворена за стална тумачења и коренске или површне ревизије, ствараоци усвајају претежно архетипско представљање прошлости коју и спретно оживљавају, док, ослобађајући прошлост, везују савременог човека за своје културне корене и приказују величанствен појам Хеленизма” (Џиовас 2011: 296–302)

2. Костис Паламас о Касандри²

Мултиталентована интелектуална личност: песник, књижевник, позоришни писац, историчар и критичар оправдано се сматра једним од најзначајнијих грчких стваралаца, са изузетним доприносом развоју и постепеном обнављању новогрчког песништва, пошто је био доминантна фигура књижевне генерације 1880-их. Под јасним утицајем историјских, политичких и друштвених догађаја свог доба труди се да своје искуство претвори у уметност, верно следећи књижевне струје парнасизма, романтизма и симболизма. Уз богату митологију и дуготрајну грчку историју као одскочну даску усуђује се да своје песме обогати истакнутим ликовима древног света, намерно уоквиреним симболичким значењем, јер се на тај начин приказују дијахроничне вредности које се хармонично укључују у садашњост и одано служе савремену стварност.

Темељна анализа Паламасове поезије води до неоспорног закључка да су у њој учестале речи или адаптирани изрази који функционишу као стабилни интертекстови. Сва ова посредна или непосредна навођења о древном грчком свету изражавају признање вредности историјске и културне прошлости, ипак углавном указују на бескомпромисну дијахроничност тих вредности и на основан допринос модерној поезији (Кацики Гивалу 2009: 126). Иначе исти песник уз јединствену речитост у *Олимпијској химни* изјављује своје уверење да песнику савремени човек мора да се ослони на неупоредивим вредностима „лепог, великог и истинитог”, које су биле јединствене идеје и високи идеали током класичне древности (Кацики Гивалу 2009: 126). Паралелно у предговору збирке *Очи моје душе* наводи: „песник осећа посебно и скоро необјашњиво узбуђење пред грчком древности, можда зато што ликови које су религија, поезија, уметност, живот старе Грчке створили не живе и не припадају одређеном времену, месту и култури; они који не старе и који су вечни, савршени и као божанствени и као хумани, заједно обухватају читаву моралну и целу пластичну лепоту и природу и дух у хармоничној комбинацији. И свој велики шарм нова поезија дугује факту да се често купа у чудотворним водама грчке древности.” (Паламас 1984а: 212).

Вреди споменути да, усвајајући Дураново мишљење према коме је „мит динамички скуп симбола, архетипа и облика који под подстицајем неке форме

2 Више о животу, карактеристикама и особитост Паламас-овог дела: Димарас 1985: 386–410; Гарантудис 2005; Политис 1998: 192–199.

тежи ка претварању у приповест” (Дуран 1969: 64), Паламас се у шест песама осврће на ретроградно кретање прошлости и садашњости које резултира дијакроничним читањем мита и илуструје загонетну, легендарну Касандрину личност:

а) *Οδῶвор*; б) *Πεῖθα Νοῆ*; в) *Πρῶτα Ρεχ*: *Δολαζακ*; г) *Ποζδρᾶν Τραῖεδιје*; д) *Ποῦρεβна οδα*; ђ) *Τρeнуци и Римовања*.

2.1. *Οδῶвор (1904)*

1904. Паламас објављује једну од најважнијих и најбогатијих песничких збирки са називом *Νειοκρεῖταν ζωοῖσι* („Ασάλευτη ζωή”), којој припада песма *Οδῶвор*.

Вешто усклађивање митолошких података са пластичним сликама заснованим на аутентичном извору окружајућег природног света отелотворује се у импозантној, пуној аутентичне музикалности, духовне пасивности и сентименталне упечатљивости фигури Касандре.

Помоћу акустичких и оптичких слика представљених „делфијским пеановима” (стих 3: *δελφικοὶ παιάνες*) и „пожудним идилима” (стих 4: *λάγνα εἰδύλλια*) стимулишу се чула читалаца и заснива се стабилан канал неометане комуникације између љубави и уметничког израза.

Без сумње, песник намерно употребљава придев „делфијски”, јер тежи ка наглашавању Аполоновог односа са музиком, хармонијом, пророчанством, али и драматичне улоге у укутопрпном Касандрином животу.

Међутим, у тој божанственој ситуацији посредно се примећује Дионизијева фигура и карактеристична екстаза изражена „дионизијским пијанством” (стих 5: *Ἡ μέθη η̄ διονύσια*) и која предиспонира живописно присуство окићених ловориком Менада (стих 26: *Μαινάδες κισσοστέφανες*), усхићених представница оргијастичних духова природе.

Према тим параметрима постиже се драстично оживљавање аполонијске ведрине и дионизијске страсти, које попут суштинске компоненте бележи темељне трагове ничеанске филозофије у песничком светоназору.

Иначе, то и сам Паламас признаје: „Уопште није чудно, уколико мој песник очаран читањем или чак слушањем ничеанске љубави ка Грчкој, чезнуо је да свој поглед опет баци на грчку древност [...] од два катрена „Одговора” слутимо ничеански поглед, не као инспирацију, већ као утисак, као приказ мог песника у тој посебној прилици. У другој строфи наилазимо и на исту реч „дионизије” [...]. Одмах даље у трећој строфи испољава се аполонијско расположење” (Паламас 1984 е: 453–454).

У беспрекорној дијалектичној синтези песник нам презентује дубоко проучавање древногрчке драматургије и одлично знање драма врхунских стваралаца, Софокла (стих 13: *Ακούω τ’ ἀηδόνια, ἀντιλαλοῦν τ’ ἀηδόνια Σοφοκλήδες*: Чујем славује, славује одјекују Софокла) и Есхила (стих 14: *Αισχύλειοι, ωκεάνειοι, ω γόοι προφητικοί* !: О! Есхилови, океански профетски јауци). Подсећа нас да су грчке трагедије уметнички резултат узорне комбинације музике и песништва, епских и лирских обележја. Стога песник спретно искоришћава митске личности и претвара их у узвишене дијакроничне јединице које испољавају морално величанство и интелектуалну надмоћ древног света.

У стиховима 25–28 наводи се име трагичне пророчице која очито одражава каталитичке утицаје парнасизма и симболизма. Најпре се витка и лепа, а истовремено страшна јунакиња са пророчанском димензијом представља својим

правим именом (стих 25: *η φοβερή Κασσάντρα*: страшна Касандра), док се у стиху 27 (стих 27: *τη σοφή Αλεξάντρα*: мудру Александру) песнички субјекат појављује из пећине и сачињава јасну алузију на протагонисткињу Ликофронове песме (Ликофрон 2011): хеленистички песник приказује затворену пророчицу како екстензивним, драматичким монологом прориче будуће несреће: „И витка Танагрејка и страшна Касандра, Менаде окићене ловориком, Олимпијски богови, из Касандрине пећине до мудре Александре, Грчке отхрањење од Муза једним гласом ми рекоше.”

2.2. *Πετα Ηοή*³ (1904)

Заиста изненађује првостепен осврт песника искључиво на женске фигуре које су својим напорним животом жигосале грчку древност: Мелпомену (стих 91), Федру, Ифигенију, Поликсену, Хекабу, Океаниде (стих 92), Антигону (стих 95) и тек у последњем стиху песме „Πετα Ηοή”, која такође спада у песничку збирку *Νειοκρείταιν ζωοίη* јавља се Пријамова кћерка (стих 98): „О! краљице – јунакиње Мелпомене, Федра, Ифигенија, Поликсена, Хекаба, Океаниде, дубоко сија Саронички залив и на беле рушевине разбацујте лепе утваре, трагичне таме. Ти, Антигона, певај своју храбру песму! Али ти глас прекрије и око мене све залеђује, ткаљо неупоредиве жудње, тужно муцање смрти, пророчице Касандра.”

Непосредно на сцени доминира трагична Антигона, која се као аутентичан носилац музикалности и дијахроничког хероизма позива да пева о својим неизрецивим страдањима, да потврди своју непоколебљиву посвећеност ка неписаним божјим законима, да брани своје снажно инсистирање на неком непремостивом моралном кодексу и да се супротстави друштвеним конвенцијама. Символизује универзалне, људске врлине „великог”, „лепог”, „високог”, верује у слободну савест човека који мора да се сукоби са неумитном власти, да се ослободи важећих друштвених параметара и да усвоји те врлине древне цивилизације које ће водити у своју дистинкцију и радикалног препорода садашњости.

Али, легендарна песма Софоклове Антигоне сублимира се од Касандриних срцепарајућих повика у Ескиловој трагедији *Αγάμεμνον*. Песник нас неосетно подесећа на прорицање јунакиње о својој неправедној смрти и страшном убиство Агамемнона, али и хомерске стихове XI певања, у којим се војсковођа Ахејаца налазећи у Хаду наводи Одисеју да у својим ушима још одјекује Касандрини жалопојка, док она умире.⁴

На тај начин Паламас успева да премости архетипско хомерско надахнуће Ескиловом сликом, чији „дах нам је донео свету језу висине. То је грандиозна визија неупоредиве религиозне лепоте која је у ствари суштина песничке уметности свих векова...” (Паламас 1984 в: 380), да једнако имитира високу песничку вештину својих претходника, да уз митске ликове као одскочну даску изгради чврсту уметничку структуру са славном прошлости и поетском садашњости као темељним спојевима, док уз дивно искоришћавање истоврсности да нагла-

3 Паламас 1984 в: 173

4 „οἰκτροτάτην δ' ἤκουσα ὅπα Πριάμοιο θυγατρός, Κασσάνδρης, τὴν κτεῖνε Κλυταμνήστρη δολομήτις ἀμφ' ἐμοί, αὐτὰρ ἐγὼ ποτὶ γαίῃ χεῖρας ἀείρων βάλλον ἀποθνήσκων περὶ φασγάνῳ”. „But the most pitious cry that I heard was that of the daughter of Priam, Cassandra, whom guileful Clytemnestra slew by my side. And I sought to raise my hands and smite down the murderess, dying though I was, pierced through with the sword.” (Хомер 1900, *Одисеја*, XI певање: 421–424).

си општеприхваћену дијахроничност уметности и неупоредиве вредности старе цивилизације.

Стога, истиче се очигледан утицај драматичне уметности и углавном високих стандарда који извиру од Есхилове инспирације: „Плато, Софокле, Есхиле, божанствена части Грка, чисти и светли наставници, велики необлачни духови, живи мермери који исправно стојите у затишју плавог ваздуха, моја душа се опијена надом креће ка вашим обалама” (Паламас 1984 б: 49), чињеница која бележи да „Велико песништво (где год је аутентично, песништво је увек велико, али је нужно да је тим именовано званично разликујемо, кад год нам три-четири владара песничке висине, односно Хомер, Шекспир, Есхил, Данте, Гете пружају најимпозантније, пре свега својим пурпуром и својом дијадемом), велико песништво се мора представљати, учити и прослављати у школама, методички и искључиво” (Паламас 1984 б: 239).

Не би било претерано рећи да кроз описно поређење динамичне Антигоне и пророчке Касандре Паламас оживљава Аристофанову комедију *Баханџкиње*: истакнут комедиограф као непристрасан судија предузима да процени песничке врлине двојице великих трагичара, Есхила и Еурипида, а након детаљне процене Есхилу дарује примат. Такву пресуду отворено изражава и Паламас, будући да тврди: „значајан је Есхил, важан је и Еурипид. Велик је и Шекспир, велик је и Расин. Важан је Дима, велик је и Ибсен. Али више стоји стас Есхила, Шекспира, Ибсена (ограничено је се на два-три стандарда драматичне висине); наравно, јер су они са сваког аспекта песници, док је суштина других, који год је облик њиховог језика, прозни говор.” (Паламас 1984 б: 109)

Поред тога, емотивно потресна и сентиментално снажна песма Касандре која превазилази драматичан глас поносне и динамичне Антигоне постаје узвишен симбол песничког надахнућа и стварања и дан данас гане жалосним криковима, али и одражава непрестану Паламасову тензију да делује као прави „песник-пророк”, и да се снажно супротставља активностима и мишљењима који не би били од користи за отаџбину.

2.3. Прва Реч: Долазак (1910)

У првој песми „Прва реч: Долазак”, у суштини у првој рапсодији од чувеног и екстензивнијег поетског састава „Краљева флаута”, који се састоји од дванаест делова појављује се динамички лик Касандре⁵.

Са очигледним централним филозофским основама које указују на ничеанску теорију о надчовеку, смрти богова, уништавању идола, „моралу” робова, рату као животворцу ритма и хармоније песник тежи ка стохастичком приступу визионарских појмова у виду експлозивне распрострањености лирске мисли.

У ствари, бави се двама тематикама: прва се односи на појављивање народа Цигана, чије временско-просторно постављање локализира у време пада Цариграда, када кроз ренесансне интелектуалне револуције човечанство ревидира институције, саставља нову савест. Овај номадски народ стиче идентитет илегалца, противника легитимног, али незамисливо корумпираног друштва које је посматрано са историјског гледишта осуђено на смрт због својих грехова. Овде је песник Реч која критикује политички трулеж, а истовремено изјављује спасавање ван његовог оквира; друга се јавља као упадљива супротност између наро-

5 Паламас 1984 в: 32.

да-маса Циганина и Циганина – Песника, као свесна бит историјског процеса који је заснован на нестабилној политичкој ситуацији Грчке, на забрињавајућим друштвеним немирима и општој клими националног дефетизма и потпуног распадања које је узроковао болан, срамотан пораз од Турака у 1897. г.

Уз византијску историју као веродостојну позадину песник са буквално непостојећим путничким искуством осврће се на драматичну приповест путовања цара Василија Булгароктона сугеришући идеално уједињење древног, византијског и новогрчког света. Премда је тај обилазак остварен или безизлазан, фантастичан или једносмеран спретно се употребљава као наративна техника, тако да се похвале грчки пејзажи који ће постати од виталног значаја за нов Хеленизам (Касинис 2008: XIII, XX).

О посебној поетској текстури конкретног стварања исти песник наводи: „ова песма рођена од разноврсних података, историјских, митских и филозофских показује једну душу – идеју унутар епско-лирског тела, и то начином којим се разликује између свих до сада написаних и мом делу додаје нешто ново” (Вејс 1943: 99). Тако, усвајајући актуелизован стил симболизма, поетски отелотворује историјске, али и митске елементе са намером да прикаже дијахроничне грчке вредности, као што су слобода, демократија и уметност које уоквирују и означавају континуитет грчке културе.

У својој „Првој Речи” се помоћу евокативне музикалности стихова позива на Музе, Клио и Калиопу, које су попут помоћница функционисале у вредној инспирацији песника, тако да они саставе своја неупоредива стварања, али и пророчице Сибилу и Касандру које предвиђају будућа збивања и детерминистички описују неопходну пророчанску димензију. Вреди споменути главну разлику између наведених у два узастопна стиха Аполонових свештеница, Сибиље и Касандре: прорицања прве су уверљива, док Касандрин нису. Управо се тај страхан недостатак убеђивања које карактерише несрећну принцезу манифестује хибербатомом (стих 3: „*σκούζει μέσ' στα σωθικά το σκούσμα της Κασάνδρας*”: „у утробама вришти Касандрин врисак”). Узалудно покушава да обезбеди пажњу људи око себе, пошто у пуној екстази виче и уз забринутост труди се да спречи предстојећу катастрофу. Истокоренске речи „вришти” и „врисак” нас посредно подсећају на крикове Ескилове Касандре која на сцени прориче о својем крају, док мајсторски одражавају песникову дирљиву јадиковку о Грчкој после неуспешног рата 1897 г.

2.4. Поздрав Трагедије (1911)

„Свакако је Паламас могао да остане 40 година као неприкосновен лидер књижевног света у нашој земљи. [...] Унутар стотина његових страница гради се нови свет, заснован углавном на народној традицији какву је тада откривала млада наука етнографије и какву је стварала најстарија и савремена драматична грчка историја. У његовом покушају да искористи блага народне традиције открио је свој таленат у стварању језика, будући да се срео са аналогном еуфоријом и моћи, којом је грчки народ обдарен. Паламас је један од ретких савремених грчких књижевника који се могу сматрати суштинским иноваторима и „умножавачима” нашег песничког језика. Али Паламасов језички допринос, чак иако није основан, није једини. У њему се тресла душа и жудња неког стварног препородитеља. Карактеристично је да је уметност и науку Паламас третирао као два пола неког новог живота [...]. Уметност и наука, рецимо и друкчије, Паламасу су

биле највећа и најсавршенија дијалектичка синтеза живота [...]. Та Паламасова универзалност, чак и његова афирмација у знању сачињавају две кључне одлике његовог песништва.[...]. Та обележја се обично приказују попут аргумената за подржавање теорије, да је Паламас неки замагљен, нерашчишћен, церебрални и ерудит песник који није дао неко филтрирано и префињено дело, као на пример Соломос [...]. Међутим би се у овој тачки могао изразити приговор да баш ове карактеристике песника приказују као пионира и са још неког гледишта, пошто данас убацивање знања у тело песништва – и то знање које је преузето из архива и старих књига, упоредити великог песника Т. С. Елиота – постало не само нешто законито, али је готово узео димензије моде [...] иако се често у Паламасовим стиховима примећује неко празноречје и брбљивање, неко фраслично претеривање, то није само због темперамента њиховог ствараоца – који су иначе карактеристични грчком менталитету и психологији – али и због његовог вивидног, често фанатичког учешћа углавном у интелектуалној, али и у историјскох садашњости свог доба. Зато и Паламас најоригиналнији, најаутентичнији национални песник.[...] На крају се треба нагласити и метричка мудрост и вештина Паламаса: његове су песме, мале или велике, песме или епско-лирске композиције најчвршћи, најбоље изграђени споменици новогрчког језика у стиховима.” (Мераклис 1977: 220-223)

Редак песнички таленат, аутентично родољубље и моралну улогу Паламаса као интелектуалног лидера изричито откривају Мераклисове мисли. Те општеприхваћене врлине обистињују се у песми „Поздрав Трагедије”⁶, која припада збирци *Херојска Трилогија*, и где се потврђују висока интелектуална интеракција и психопластична нијанса трагедије.

Његово динамично позивање персонализоване Уметности да му стрпљиво и неуморно помогне у постизању креативне инспирације и у презентирању дела једнаке важности и универзалне резонанције, као што су трагедије сведоче следећи стихови: „Раширите се, јецаји Персијанаца и Пеанови Грка, Океаниде, утешите Титане, О! Касандра мученичка дубокомислена пророчице.”

Мучна бит пророчице Касандре представља се још једном окићена богатим митским подацима, и стога се јавља као понављајући мотив у Паламасовој поезији.

Драматични императиви бележе неоспорно идентификовање ствараоца са њеном трагичном судбином, његову пресудну жељу да, чак и касно, успостави њено погрешно, пристрасно третирање од већине писаца, али и уопште од грчког друштва.

Двоструким интерпретационим приступом и темељном компонентом истог дубљег циља сматра се одредба „*μαρτυρική*” (мученички; откривајући): с једне стране алудира на узастопне породичне трагедије које попут жртвеног јарца мора да суочи, на невероватне окрутности игру коју јој је судбина спремила; с друге стране у значајној мери есхатолошка динамика њених пророчанских речи поткопава се од чињенице да иако је алтруистички откривала истину тежећи искључиво ка искупљењу њених присних лица и уз величанствено самоодрицање жртвовала своје сопствене нужде, није постајала тема суштинског прихватања и озбиљног тумачења.

Услед факта да се њене пророчке изреке колико у Есхиловом *Агамемнону* толико у Паламасовој концепцији одликију дубином њихових појмова и дан данас импресионирају читаоце констатујемо да „дубокомислена” пророчанска личност

6 Паламас 1984 в: 153–154.

стиче карактер неукроћеног дијакроничног симбола ватреног надахнућа које се елегантно употребљава од песника са намером да осуди садашњу немилосрдну ситуацију, али и да сагласно са успешном тврдњом Папануцоса обнови вредности древне цивилизације: „Паламас није био само неки оригиналан и страствен, углавном неки песник, душа са вечито високом песничком температуром, али и изванредан мислилац који се проучавањем и самоанализом испитивачки осврнуо на деликатна питања, и дух похлепан и оштар коме није било довољно само да доживљава и да служи Уметност, као њен свештеник и слуга, али је хтео и да ју теоретски истражује и да свесно помоћу размишљања решава њене многе и мрачне проблеме.[...] Међутим, песник не руши само да би уништио. Не карактерише се од морбидне страсти уништавања нити све претвара у пепео да би лудиферски плесао на рушевинама. Руши да би поново изградио. Уништава да би опет направио. Нов живот из рушевина хоће да реконструира; да постави нове, аутентичне вредности; да објави нове, праве идеале.” (Папануцос 1977: 11, 87–88)

2.5. Погребна Ода (1925)⁷

Малоазијска катастрофа (1922), страшно национално понижење које је жигосало савремену грчку историју функционише као тематска оса лирске композиције „Погребна Ода”, саставног дела песничке збирке *Вукови*. У ствари, појављује се као откупитељско изражајно средство дубоке туге која произилази из тог трагичног збивања.

Као драгоцене помоћници у спремном за бој тоболцу психолошки трауматизованог песника доказују се дијакронични уједињујући подаци грчке културне позадине, ненадмашен интелектуалан сјај, славно историјско наслеђе, религиозни идеали и његова апсолутна оданост демотском језику. У вези са достојним дивљења искоришћавањем народног језичког кодекса Карадонис истиче: „Прва естетска карактеристика новог песништва које је Паламас инаугурисало била су потпуно прихватање занемареног до тада демотског језика као свемогуће креативне идеје и његово церемонијално успостављање у неплодној области песничке уметности. Скоро на основу једног принципа Паламас идентификовао је демотски језик са песничким надахнућем и апсолутно зависио је естетски резултат своје уметности од обрађивања језика. [...] Немилосрдно можемо рећи да је Паламас креирао наш неопдимотски језик спајајући све претходне традиције и искуства.[...] Поетска језичка пластика водила је Паламаса у знање грчке стварности. На тај начин, љубављу демотског језика његов са неког гледишта немиран интелектуалан свет успео је да прошири своје границе, где географски, историјски и духовни грчки простор, а затим да лети ка универзалнијим небесима” (Карадонис 1971: 7).

У чисто надахњујућој атмосфери, где доминира аутентичан лиризам реализује се дијалектички однос песничког субјекта и персонификоване Грчке. Агонијско трагање за сразмерним чврстим интелектуалним темељима који ће допринети психичком препороду рањеног националног достојанства Грка, успешном поновном одређивању неопходних вредности које ће водити у кључно самопрочишћавање и детерминистички у вишестепен напредак земље заснива се на историјском развоју и конкретно на књижевном и идеолошком обнављању Касандре.

⁷ Паламас 1984 г : 545–547.

Есхилова јунакиња која је са својим кристалним антимилитаристичким осећајима са темеља потресла друштво 5. века п.н.е оживи у инспирисаним стиховима 9–10 и одражава очигледне паралелизме у савременом животу. Несумњиво песник потврђује да у бурном историјском току грчке нације, али и у нарочитом темпераменту Грка фаталистички третман, жалостиви крикови и несрећни догађаји не заузимају место. Ипак највиши уметнички израз песништва, како га оличује урлајући глас пророчице може да стимулише јаке емоције, да дарезљиво пружи вредне имитирања стандарде, будуће моралне, али и духовне темеље: „Теби (Грчка) не приличи човекова јадиковка; Само врисак Есхилове Касандре; У говору је свечан љиљан цветао, У пракси, где и како год, испала мушкарац.”

Оптимистичка порука која се поклапа са завршетком строфе следи спонтану похвалу величанственог Есхиловог говора, пуног сентименталних слика и савршеног лирског и естетског резултата: храбар дух Грчке, њен поносан и достојанствен став не сагињу, ничему не попуштају, чак ни каталитичкој рушилачкој моћи говора. Овим пророчким стихом супротставља се оквиру општег опадања, машта о укупном оживљавању националног живота и испуњењу идеала древне цивилизације.

2.6. Тренуци и римовања (1928)

И у шестој песми „Тренуци и Римовања” из збирке *Плашљиви и тврди стихови* Паламас прихватајући да „древногрчки мит, примитиван и изненађујуће млад, много употребљен, али увек оригиналан, интертекстуалан и самосталан, ванвременски и дубоко укоренjen у тлу историје” (Бакстон 2005: 245) фокусира се на плуралистичку реконцептуализацију и приказивање дијахроничних параметара који карактеришу митски хипертекст Касандре: „Враћајући се из Аркадије уђох у пећину Сибиле у Аркадији шарм неког Фидије саливен и у пољупцима љубави. О! Унутар пећине, божанске мистерије, говор је пророчице загонетан дивља Касандра, екстатична Питија, невидљивог блистав поглед. Ма о! У мојој души идилична хармонија и затишје и стваралачка слика! Манија пророчице ме није дирнула, лепота жене ме је зграбила.”

Најпре нам песник попут јединственог режисера сликовито описује своју посету светој пећини Сибиле, чувене свештенице Аполона, обдарене пророчким способностима. Тамо, сасвим неочекивано наилази на мултилатералну уметничку фигуру Фидије, познатог вајара, архитекта и сликара класичног доба. Успешан спој две наизглед неидентичних сличности остварује се са једне стране помоћу Аполона као заједничког именитеља који је штитио пророчанство, али и уметности, а с друге стране узорном пластичности и дискретном сензуалности евокативне сцене.

Морамо нагласити припремне нијансе Сибилино присуство, будући да се њене двосмислене, магловите пророчке речи односе на похваљену оштроумност и невероватну мудрост Касандре, али и екстатичне Питије, чија су проницљива прорицања захтевала пажљиво дешифровање и опширно десимболизовање. Као средство декомпресије од напете психолошке атмосфере функционише поштован Фидија који одражава – јединствена за његову бит – обележја шарма и љубави.

Опште присуство јунакиње још једном лежи у идеалном усаглашавању: а) Есхиловог приступа, пошто је посебна карактеристика Касандриног говора у трагедији *Агамемнон* двосмисленост, чињеница која неоспорно доказује величанствену вештину трагичара; б) Ликофронове песме „Александра” у којој се

пећина замењује од затвора; в) агресивног и импулсивног понашања Еурипидове Касандре која будућа „дивља” у божанској манији рецитије нејасна и мрачна прорицања потврђујући доминантно међу истраживачима мишљење да је њен лик био легура аполонијских и дионизијских карактеристика.

3. Закључна разматрања

Древногрчки мит о Касандри, пошто представља дијахроничну приповест која се повећава, развија, обогаћује и трансформише, садржава богате појмове, различиту симболику, јер одражава пренос искуствених догађаја аутора и реденисање њихове релације са грчком традицијом.

Неометан прелаз из античког у модерно и из традиционалног у неотерико песништво које заступа генерација 1930 их и нарочито Паламас, али и хетерогено друштвено-историјско окружење дотичног доба легендарној јунакињи приписују нов књижевни идентитет.

Путем Касандре Паламас носи историјску одговорност да докаже националну чистоћу Грка, и то у доба, када се сурово оспорава Хеленизам, али и да преко холистичке синтезе прошлости истакне његову културну релевантност са древним прецима (Арајис 2006: 155). На тај начин уз истинску доброту и кристалан став покајања брани пророчицу од бесних, неправедних напада својих колега, док укудајући временско растојање оживљава њен митски оквир и драматично представља њену неоспорну актуелност.

Литература

- Арајис 2006: Г. Н. Αράγης, *Μεταβατική Περίοδος της Ελλαδικής Ποίησης*, Αθήνα: Σοκόλης.
- Бакстон 2005: R. Vuxton, *Οι ελληνικοί μύθοι. Ένας ολοκληρωμένος οδηγός*, Αθήνα: Πατάκης.
- Вејс 1943: N. Α. Βέης, «Παλαμικά (1895-1903)», *Νέα Εστία*, τόμος 34, τεύχος 397.
- Χριστοῦγεννα 1943, Αφιέρωμα στον Κωστή Παλαμά, 27–112.
- Гарантудис 2005: Ε. Гаранτούδης, *Ο Παλαμάς από τη σημερινή του σκοπιά*, Αθήνα: Καστανιώτης.
- Димарас 1984: Κ. Δημαράς, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. Από τις πρώτες ρίζες ως την εποχή μας*, Αθήνα: Ίκαρος.
- Дуран 1969: G. Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire: Introduction à l'archétypologie générale*, Paris: Bordas.
- Καραδониc 1971: Α. Καραντώνης, *Γύρω στον Παλαμά*, τόμος Β', Αθήνα: Γκοβόστης.
- Κасинис 2008: Γ. Κ. Κασίνης, *Ανθολογία Κωστή Παλαμά*, Αθήνα: Πατάκης.
- Καцики Гивалу 2009: Α. Κατσίκη-Γκίβαλου, Η "архайολατρία" του Παλαμά, επιλογή από το ποιητικό και δοκιμιακό του έργο, *Πρακτικά του Συνεδρίου «Ελληνική Αρχαιότητα και Νεοελληνική Λογοτεχνία»*, (επιμέλεια Θεοδόσης Πυλαρινός), Κέρκυρα: Ιόνιο Πανεπιστήμιο, 125–136.
- Ликофрон 2011: *Александра*, (Вступительная статья А. В. Мосолкина; Перевод и комментарии И.Е. Сурикова), Москва: Вестник древней истории, 1, 219-233; 2, 234–267.
- Μερακлис 1977: Μ. Γ. Μερακλής, *Η Ελληνική Ποίηση. Ρομαντικοί. Η εποχή του Παλαμά. Μεταπαλαμικοί*, Αθήνα: Σοκόλης.
- Паламас 1984 а: Κ. Παλαμάς, *Άπαντα Κωστή Παλαμά*, τόμος Α', Αθήνα: Ίδρυμα Κωστή Παλαμά.
- Паламас 1984 б: Κ. Παλαμάς, *Άπαντα Κωστή Παλαμά*, τόμος Γ', Αθήνα: Ίδρυμα Κωστή Παλαμά.

- Παλαμας 1984 β: Κ. Παλαμάς, *Άπαντα Κωστή Παλαμά*, τόμος Ε', Αθήνα: Ίδρυμα Κωστή Παλαμά.
 Παλαμας 1984 γ: Κ. Παλαμάς, *Άπαντα Κωστή Παλαμά*, τόμος Ζ', Αθήνα: Ίδρυμα Κωστή Παλαμά.
 Παλαμας 1984 δ: Κ. Παλαμάς, *Άπαντα Κωστή Παλαμά*, τόμος Ι', Αθήνα: Ίδρυμα Κωστή Παλαμά.
 Παλαμας 1984 ε: Κ. Παλαμάς, *Άπαντα Κωστή Παλαμά*, τόμος ΙΓ', Αθήνα: Ίδρυμα Κωστή Παλαμά.
 Παπανυκος 1977: Ε. Π. Παπανούτσος, *Παλαμάς, Καβάφης, Σικελιανός*, Αθήνα: Ίκαρος
 Πολιτισ 1998: Α. Πολίτης, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα: Μ.Ι.Ε.Τ.
 Циовас 2011: Δ. Τζιόβας, *Ο μύθος της Γενιάς του Τριάντα - νεοτερικότητα, ελληνικότητα και πολιτισμική ιδεολογία*, Αθήνα: Πόλις
 Хомер 1919: Homer, *The Odyssey with an English Translation* (by A.T. Murray), Cambridge: Harvard University Press; London: William Heinemann Ltd.

THE HOMERIC CASSANDRA IN KOSTIS PALAMAS' POETIC INSPIRATION

Summary

The enigmatic physiognomy of the originally mythic, but in fact religious Cassandra, although in the Homeric epics is presented as a marginalized, almost tragic female figure, diachronically functions like a successful poetic background in unique inspirations of eminent authors as in the classical Greco-Roman antiquity as in excellent verse works of the contemporary Greek literature.

Kostis Palamas, a leading Greek writer and a multi-talented intellectual personality strongly influenced by historical, social and political parameters that he has experienced represents neoteric poetry and therefore he redefines the dialectal relation between the mythic past and the inevitably cruel present, while he simultaneously establishes aesthetic criteria of his own time.

Being an authentic supporter of Parnassism, a strong follower of Symbolism and devoted admirer of Romanticism embodies his fundamental knowledge about ancient Greek past by using the excellent psychographic skill in poems in which interpersonal values as basic components of a meta-mythic, constantly evolving and ceaselessly converting hypertext are incorporated into the present and serve the modern reality.

Through the prism of a radical remarking the aesthetic concepts the poet becomes aware of the incomparable artistry of this complicated heroine to be ideally transformed and to appear as a highest symbol of different hypostasis. In this extremely turbulent period in which Hellenism attempts to prove to the humanity its track, proud and dignified Cassandra is showed as the connective tissue of the glorious past and uncertain present. In six inter-textual poems Palamas has achieved to harmonize Cassandra's diverse characteristics, extra-temporal stereotypes and deterministically to revive her particular, archetypal figure.

Key words: Cassandra, Palamas, poetry

Panagiotis Asimopoulos



Јелена Бабић¹

Београд

СТЕРИЈИНА ПЕСМА О ПЕСМИ

У контексту целокупног стваралаштва Јована Стерије Поповића аутопоетички искази из његове последње песничке збирке (*Даворје* 1854) заузимају итекако истакнуту позицију. Због обима, али и места које им припада у композиционој структури, завређују да им се посвети пажња која им је, по правилу, била ускраћена. Читање аутопоетичких песама, писаних у класицистичком маниру у време када је српском књижевношћу велико завладао романтизам, пружа драгоцене увиде у ауторове погледе на стваралаштво и његову друштвену улогу, однос према савременицима и књижевним узорима, али указује и на богатство књижевних традиција које су обликовале песничково искуство.

Кључне речи: Даворје, класицизам, романтизам, истина, аутопоетика

Даворјем, првом и једином песничком збирком, Јован Стерија Поповић заокружио је стваралачки опус, великих жанровских и тематских распона². Писани у последњим годинама песничковог живота, ови стихови сматрани су анахроним за време у којем су се јавили (1854), тачно седам година након *Песама* Бранка Радичевића и Његошевог *Горског вијенца*, књижевних остварења која су афирмисала нова поетичка начела и језичку реформу Вука Караџића³.

Даворје, као редак тренутак зрелости у нашој књижевности, према Скерлићевој оцени, „није имало онај успех који је по својој интелектуалној дубини морало имати” (према Христић 1973: 584), а таквој ситуацији није допринела само песничкова издвојеност из доминантних песничких токова, колико сукобљеност са истим, која је, поред књижевних, подразумевала културолошке, друштвено-историјске и идеолошке прилике. Стајати насупрот Вуку Караџићу и Бранку Радичевићу, за тамошњу књижевну јавност значило је много више од неприхватања начела романтичарске поетике – био је то удар на родољубље, ослобођење, Српство. У време обележено снажењем и јачањем националног етоса, песничка збирка, која је представљала јадиковку, тугованку над тим истим народом и националним заносима, није могла бити адекватно прихваћена. Кроз стихове лишене емоционалности и песничких украса, којима је више одговарала наративност хексаметра од брзих ритмова усмене књижевности, представљена је историја као непрекидно понављање законитости, почев од Антике до савремених збивања. Српска нација својом посебношћу није изузета из песимистичне визије људске егзистенције, па је, уместо по легендарним победама и јуначима, помињана по неслози, издаји и поразима. Уместо у револуционарне идеале, међу којима су и чувени *libertè, égalitè, fraternitè*, [слобода, једнакост, братство], који су, пошавши из Париза, борбеним пламеном захватили читаву Европу, пе-

1 hacija@gmail.com

2 Осим као песник, Стерија је познат као писац историјских драма, трагедија, комедија, историјских и шаливих романа, милобрука, календара, критичких студија и чланака.

3 Прву књигу *Даворја* Стерија је објавио за живота, посебно бринући о распореду песама и структури читаве збирке, док је редослед песама друге књиге установио сам приређивач.

сничко биће заглавано је у ништавило као категорију која омеђује живот. Ова онтолошка позиција понудила је перспективу из које је сагледан човек лишен метафизичког и трансценденталног упоришта, постојаног система вредности и уопште икакве извесности сем смрти и гроба, бачен у вртлог сопствених страсти да им немоћно одолева. Давори се над српским, али и народом уопште, над националном, али и историјом свих нација, без ичега што може бити довољно снажан контрапункт заблудама, страстима, недаћама и злу.

Очито је да се песник *Даворја* ортографијом, језиком, темама, стилем, традицијом, одвојио од романтичарске осећајности, љубавне и родољубиве поезије, настале у крилу усмене књижевности и националног препорода. Међутим, иако спевана у духу већ превазиђене класицистичке поетике, ослоњена на метафору, моралистику и историографију античких узора, ова збирка песама далеко превазилази и оно по чему је класицизам у српској књижевности био особен – „увођењу класичних размера, по хорацијевском претурању речи и по уношењу безброј имена из грчке митологије у поезију” (Живковић 1973: 523).

Доследно спроведено начело варијације у *Даворју* подразумевало је формалну, тематску, жанровску, стилску и метричку разноликост песама уврштених у збирку. Међутим, почев од Драгише Живковића, који је први уочио композициону закомерност збирке до радова који су допринели афирмацији и ревалоризовању Стеријине поезије, бављење његовим песништвом није подразумевало проучавање аутопоетичких стихова, већ су они искључивани из сваке систематизације која је говорила у прилог богатству тематско-мотивског корпуса *Даворја*. Ипак, њихова позиција је истакнута, не само у контексту осталих песама, него и целокупног опуса, пошто је промишљање стваралачког чина представљало покретачки импулс и Стеријиног романескног првенца. „Стеријина пјесничка ријеч није изолована од његовог прозног и драмског дјела” (Иванић 2011: 151), па је за оног који је написао роман о роману (*Роман без романа*), било крајње очекивано да ће написати песму о песми. При том, не само значењски, аутопоетичке песме заузимају и композиционо повлашћене позиције, налазећи се на почетку почетку („Мојим песмама”) и на крају *Даворја* („Опроштај с читаоцем”).

Образовање утемељено на класицистичким узорима и врсно познавање три најважније, до тада написане поетике – Аристотелове, Хорацијеве и Болооове, природно је усмеравало Стерију ка саморефлексији, што је трага оставило у његовој имплицитној и експлицитној поетици. Мада је књижевна критика недвосмислено тврдила да се позна Поповићева лирика суштински разликује од свега до тада написаног⁴, аутопоетичке песме, посебно оне сатиричног усмерења наслањају се на раније настала дела, која не само да реализују потребу промишљања процеса уметничког стварања, већ и намеру да литература постане критичар и регулатив књижевних, али и друштвених прилика. Аутопоетички стихови тематизују ауторове погледе на стварање уметничког дела, његову друштвену улогу, однос према претходницима, савременицима и будућим читаоцима, при чему се кроз изнете погледе читава присуство различитих књижевних традиција, које указују на комплексну природу његовог песничког искуства.

4 Лубомир Стојановић је, приређујући *Даворје* за прво коло СКЗ, запазио да је већина Стеријиних песама настала у периоду између 1849. до 1856, а да су оне написане пре тог раздобља углавном изостављене, што га је навело да закључи да „поезија његова није, дакле, младићка, већ поезија зрелог човека” (Стерија 1892: 9).

Промишљање стваралачког чина у *Даворју* односи се на тријаду – аутор, дело, читалац, чиме се не одступа од класицистичког поимања уметности. Естетски домети књижевног дела посматрају се неодвојиво од песниковог друштвеног ангажмана, а ванлитерарни разлози често и пресудно утичу на његово вредновање. Залагање за истину и опште добро представљају пожељан песнички идеал, а служење лажи и злу разлог за дискредитовање песништва.

У песми „Година 1848.” из *Даворја*, али и раније објављеној Стеријиној комедији *Родољубци*, жигосани су они који су на оданост држави и народу били подстакнутим личним интересима, уместо колективним начелима. Лажљиве песничке речи су човека, неспремног да на земљи оствари божанске принципе, попут апсолутне правде, слободе, једнакости и братства, водиле самоуништењу. Храбро је било певати о националном заносу који је захватио деветнаестовековну Европу, на начин како је то чинио ауторски субјект у песми уводници:

Подизати рода цену
Један спомен нек вас прати
Пак и тај ће током спрати
Повремена нагла река. („Мојим песмама”, Стерија 1993: 16)

Песник не треба да служи пролазном, а народност то јесте сагледана у контексту природе која се непрекидно мења, остајући у себи иста. Примене ли се и на стваралаштво савети упућени појединцу, да је „човеку на земљи прво човештво”, а не „рајске биљке”, истинита реч, моћна да одагна заблуде и незнање појединаца, морала би представљати његов идеал. Не би стихови *Даворја* значили противљење родољубивом осећању, већ његово другачије сагледавање, са приземнијим стремљењима и прихватљивијим последицама. Родољубивим песником сматран је искључиво учен поета, спреман да свој народ суочи са властитим националним бићем, неулепшаном и болном истином о њему самом, чему тежи и песник *Даворја*: „Нек сен рогушцем у одама ласка,/моје је лечити род.” („Моја тежња”, Стерија 2002: 22)

Далеко опаснијим од родољубаца Стерија је видео оне ствараоце који су светост литерарног позива изневеравали славећи лик и (не)дела подлих, сујетних и таштих владара. За њих је Винко Лозић, шаљивција из *Календара*, сковао термин „одације”, алудирајући на пригодност и ангажовану природу њиховог стихотворства – као што занатлије раде за новац, тако и одација „најлепше пева кад је гладан” (Стерија 2003: 62). Такво стваралаштво обезвређено је самом номинализацијом, насталом аналогно према изведеницама из занатске праксе (казан-казанција, бурмут-бурмуција). За разлику од раније писаних комедија и *Календара*, антрополошки песмимизам *Даворја* ограничио је присуство хумора, пародије и травестије, доносећи огољену и ничим улепшану истину, која се тиче како књижевних, тако и друштвено-историјских прилика. Утолико је и лажна песничка реч сада приказана као она која тиранима омогућава да добију признање и славу и тако обезбеде трајање владавине устројене на принципима зла и неправде:

На добре бацаш проклетства гrome,
Зашт’ виде худост твоју;
Нек иду добри, само кад глушци
Песме ти блутке поју. („Сујетнику”, Стерија 1993: 53)

Стихови из песме „Човек”, у којима је људски говор опеван као „дар са неба са позајмљена искра”, а разум као „небесни дар, преимућство највеће људи”, наизглед наговештавају дијалектику људског и божанског из Његошеве *Луче микрокосма*. Сличност је, међутим, незнатна, пошто у *Даворју* дуализам људске природе укида чињеница да ум постаје слуга страсти, удаљен од истине. Битка у толикој мери да, иако „говора даром човек надвиша животињу дично”, „говором ружним човек ниже од звери стоји” („Натписи”, Стерија 2002: 61). Чини се да песник не губи веру у то да се нарушена равнотежа временом може успоставити:

Зликовца дела из спомена људи
Не може стрти лицемера труд,
И чак из гроба повест грешне буди
Строги да приме по заслуги суд. („На смрт једног зликовца”, Стерија 1993: 30)

Ипак, неодавање признања добрим делима и заборављени гробови најзаслужнијих јавних радника и културних посленика, о чему пева у другим стиховима, доводе у питање тезу да добро и истина могу икад победити. Песнику *Даворја* несвојствена је утопистичка визија и вера да било каква врста ангажовања може надвладати зло у корист добра и општељудских вредности. Због природе човековог бића ни сам уметнички чин не може утицати на устројство света и положај човеков у њему, али, док у једним тренуцима ово сазнање одвраћа од било какве активистичке улоге, која би омогућила промену, у другима се, уместо помирености и апатије, чује позив за делањем. Стварање вредности у свету где су исте жигосане, пример је недоследности и нејединствености песничке визије, којој није пошло за руком да измири просветитељску традицију са индивидуалним искуством. Антологијска песма „Спомен путовања по дољњим пределима Дунава” најречитији је пример несасгласја.

Дунавски амбијент представља фон на коме глас песничког субјекта саопштава поразно сазнање о људској егзистенцији, сагледаној кроз историју. Река се издваја као есенцијално различита од човека, који ни поред неуморних покушаја да победи смртност и временитост, није у томе успео. Ауторски субјект не може да се одупре утиску о искључености људске судбине из вечног тока природе, па се и мотив пролазности у песми издваја као централни, везујући се за све човековом руком створено, материјалне и духовне вредности. Међутим, меланхолично-песимистични тон на крају прераста у позив за стварањем, по угледу на велике појединце Белизара, Вељка, Доситеја, које краси верност одређеном принципу и етичком начелу. Књижевни позив у овом контексту постаје подједнако важан као херојски и јуначки подвиг:

О, ти, кој’ на трошним останцима предака мили
Временом за старим уздишућ’ тужно стојиш,
Устани, куцноу је час; на народне славе попришту,
Дижиме и чест, делима, рода милог. (Стерија 1993: 19)

Очито је да ниједан облик прегалаштва нема снагу да превазиђе ограниченост људске егзистенције, али мотив за стварањем треба да постоји и упркос томе. Општи циљеви уместо личних, универзалне вредности насупрот материјалних и пролазних, корист народа, а не владара, песничка су начела која у будућим покољењима могу обезбедити право на вечно помињање. Парадигматичне фигуре

и симболи личног страдања по цену свеопште добробити, јесу књижевници са којима се Стерија идентификовао поетички или егзистенцијално. Приснијим и личнијим тоном испеване у односу на остале песме, стоје надгробнице из прве књиге *Даворја* посвећене савременицима (Павлу Арс. Поповићу, Димитрију Исајиловићу, Антонију Арноту), док су у Стеријиној заоставштини пронађени стихови настали у част заслужних претходника (Алексија Везилића, Павла Соларића и Милована Видаковића). Песничка лира преузела је на себе улогу недостајуће метафизичке истанце са намером да исправи за живота учињену неправду књижевницима чије су заслуге остале непризнате, а имена заборављена.

Као живог боља, сад те у гробу
Тешки притишта камен,
Гледај на њему натписе китне,
Нашег признања знамен. („Димитрију Исаиловићу”, Стерија 1993: 105)

Избор писаца није случајан, посебно ако се у обзир узме њихов појединачни утицај на развојни пут Стеријиног стваралаштва. Везилића, Соларића и Видаковића, у контексту целокупне књижевне традиције, повезује чињеница што су били први и створили темеље на којима су се формирале литерарна реч и мисао. Песник *Даворја* ценио је и неговао култ предака утемељивача, сматрајући ту заслугу драгоценом приликом изрицања књижевних судова.

Прећутна идентификација са претходницима пробудила је бојазан песника *Даворја* не за сопствено стваралаштво, колико за властити живот, за часно и честито име после смрти:

Хоће л’ ми венце светина плести,
Славним ил’ малим звати,
Кад живот чист је од злости и лести,
Друго не тражим знати. („Моја тежња” Стерија 2002: 22)

Аутор је призивањем претходника и подсећањем на типске обрасце њиховог страдања настојао да стиховима опомене да се учињена неправда не понови, али њихову моћ да у томе успеју није идеализовао. Његова искуствено-скептична позиција подривала је сваку потенцијалну упоришну тачку. Без утехе и наде које би пружила вера у трансцендентално, већ једино загледан у ништавило и сопствену коначност, неуспехе својих песничких и животних узора, Стерија је оставио антологијски епитаф, написан „без сентимента, без утехе у фантазији, без позива на саучествовање, сажаљење, без проклињања иког ил’ ичег” (Павловић 1979: 138).

Осим што је, говорећи о претходницима које је следио, нагласио сопствене поетичке интенције, аутор *Даворја* учинио је то и експлицитно, и то већ у песми уводници. У стиховима који отварају збирку („Мојим песмама”) оградни се од стваралачке праксе лажних родољубаца и одација, при чему је разговор који води са споственим песмама, постао повод за исказивање аутопоетичких ставова. Почетак збирке није истовремено и стваралачки почетак, већ тренутак његове довршености, када песме као самостални ентитет треба да се одвоје од бића креатора и остваре своју јавну улогу. Растанак са песмама није наметнут, него жељен, а долази као последица осећања немоћи родитеља да својим „милићем” сем љубави, обезбеди заштиту. Упоредно читање ове и најчувеније песме Стеријиног савременика, Бранка Радичевића, може показати како иста искуст-

вена позиција, у зависности од поетичког сензибилитета, условљава различит став према створеном/рођеном. У Радичевићевој песми, „Кад млидија’ умрети”, кроз однос према сопственом делу, рефлектован је трагизам песничког бића, који је довео до његове преране и пренагле физичке смрти. Осећање неостварености настало је спознајом да своје „јадне сирочиће” оставља у траљама, не могући да их закити метафизичким квалитетима – дугом, сјајним звездама, сунчаним лучама. За разлику од њих, „мила чеда” српског класицизма, нису дар „лета млади”, већ плод искуства и зрелости⁵:

Док младост цвета, мисли нам траже
Игри и глуми се дат’
Мој цвет већ прође, и озбиља каже
Ствари озбиљске искат’. („Моја тежња”, Стерија 2002: 23)

У Радичевићевој песми тематизује се наметнут, нежељен растанак, док је у Стеријиној он последица свесног залагања ауторског субјекта, у циљу стварања одбране од „несташних зоља”, које су се обрушиле на песничко дело. Уводница *Даворја* прожета је слутњом да ће књижевна рецепција уместо славе донети осуду, условљену не естетским, колико ванлитерарним мерилима. Неуспех књижевног подвига прихвата се безрезервно у замену за трајање националног бића и тиме сугерише да над самом песмом постоје вредности које је надилазе:

Но нек само Српство траје
Макар били ваши дани
Заборавом претрпани
Ил’ песништва смешна брука. („Мојим песмама”, Стерија 1993: 15)

Жртвенички положај, у којем се песма нашла у име остварења узвишених колективних циљева, вештим песничким обртом и дословним развијањем слике у потоњим стиховима, довео је до неочекиване афирмације и валоризације поезије. Песма је постала истинска, физичка, материјално опипљива заштитница Српства, моћна да га одбрани од спољашњих опасности и злих стрела судбине, али и сачува од унутрашњих раздора и трвења.

Бескомпромисно служење истини песник препознаје као најсветију вредност којој треба да тежи, чак и по цену националне и уметничке осуде, на шта треба да буде спреман у свету којем је лаж пријатнија, пожељнија, пријемчивија. Разум као принцип спознаје истине Битка и могућност увида у оно што је другима недоступно, постали су разлог његове симболичне и дословне издвојености и отуђености:

Кад весеља други траже,
Певац љуби покој тих,
И са тугом у прсима
Зачиње се спев и стих. („Опроштај с читатељем”, Стерија 1993: 119)

5 Тумачење би несумњиво захтевало узимање у обзир биографских чињеница, које говоре да је Радичевић своју песму написао у двадесет првој, а Стерија у четрдесет осмој години живота. Међутим, њихове разликовне особености условила је и припадност диспарантним поетичким усмерењима, романтичарским, које су полагале на интимно проживљавање и осећајност и класицистичким, које су инсистирале на објективности, рационалности и суздраности.

Усамљеништво је посебно наглашено уводном и завршном песмом *Даворја*, које тематизују растамак од уметничког дела у првој и од читаоца у последњој песми. Пре чина стварања и након рецепције, песничко биће одређено је тугом, присутном и у том међупростору, коју квалитативно другачијом чини једино вера у то да песма може остварити своју естетску и утилитаристичку улогу.

Колико су различите књижевне традиције утицале на обликовање песничког искуства и формирање аутопоетичких ставова, показује „Ода на природу”, написана много раније у односу на већину песама из *Даворја*. Уместо начела разума као врховног идеала уметности, у овим стиховима афирмишу се занос и стварање не по правилима, већ по угледу на несазнатљиву и до краја недокучиву игру природе. Да ова песма није усамљен пример романтичарских погледа, којима се Стерија касније програмски опирао, говоре и његови аутобиографски искази. Неочекивано је да песник *Даворја* инспирацију смешта у просторе сновидног и имагинарног: „Често сам ја у мисли тако удубљен, да песму, коју би као у неком растојању певао, не примећувам. Кад би се из мисли пробудио долазила би ми иста песма на памет, и ја бих ју певао. Из овога толкујем ја и сновивање.” (Стерија 2003: 167). Њена се моћ не исцрпљује само у могућности да друге поучи, већ делује лековито, исцељујући физички бол њеног ствараоца: „Што сам ја поред слабог сопства мога и силног посла опет понајвише здрав, налазим причину у томе што ја непрестано, одећи или седећи, у глави певам. После највећег напрезања духа одма ми песма каква на памет долази.” (Стерија 2003: 168)

На другим местима у *Даворју*, када, по правилу, говори о актуелној књижевној пракси, аутор показује своје хумористичко и комедиографско рухо. Песме „Похвала слику” и „Српском стихотворцу”, као и аутопоетички епиграми, следећи смехотворни принцип као доминантан и полемичко начело као плодотворно, одступају од тона читаве збирке. У овим се стиховима аутор подсмехује естетској вредности песама савременка, који сматрали да је поштовање формалних начела довољно за стварање уметничког дела. Наслов, али и доследно спроведена рима у песми „Похвала слику”, навела је Милорада Павића да поводом глорификације овог књижевног поступка закључи у прилог Стеријином удаљавању од класицистичке и приближавању романтичарској песничкој пракси (в. Павић 1979). Међутим, као што је то био случај са *Романом без романа*, употреба литерарних конвенција код Стерије, увек је мотивисана потребом за обрачунавањем са тим истим конвенцијама, па ни римовање тако нема ни једну другу, до функцију произвођења иронијског и пародијског значења. Набрајање „ползе” коју слик носи, привидно надокнађујући одсуство мисаоности, облик је литерарне побуне против песника којима су уметнички украси, уместо средства, били крајњи циљ књижевног стваралаштва: „Тако мисли растројене слик удесно крпи,/ Те из њега невешт певац песме ласно црпи.” („Похвала слику”, Стерија 1993: 111)

Подударане речи на крају стиха омогућавало је не само гласовно, него и довођење у везу речи различитих по свом пореклу и смислу. Таква различитост је у „Похвали слику” била итекако смислено искоришћена, пошто су на крајевима стиха, где се уједно налази и највећа концентрација значења, римоване речи блиске по звучању, али потпуно супротне семантички, па док једне припадају високом, узвишеном стилу, друге су ниског и тривијалног порекла: „тећи-гоњећи; носи-боси; рећи-потећи; грађом-крађом; треба-леба; родољубац-родољубац; глава-спава; тежи-режи; стројке-девојке; речи-кречи; прече-кукурече; хода-мода; Хлоја-боја; каже-лаже; крпи-црпи.”

Овим је поступком изневерен химничан тон, очекиван из наслова, пошто је поетски језик у додиру са свакодневним постао главно извориште хумора, иронијских и пародијских тонова, усмерених против механичке употребе литерарних поступака. Ауторски субјект није остао дужан ни другим књижевним појавама, које онемогућавају заснивање оригиналне и аутентичне књижевности, па је исмејао пригодност, епигонство, књижевне крађе, ангажованост, удвориштво, неукост и сл. „Похвала слику” служи као пример Стеријиног узлета у модерност, посебно ако се зна да је на овакав начин употребљена рима обележила поезију Јована Јовановића Змаја, Станислава Винавера, Милана Ђурчина и Борислава Радовића.

Обрати ли се пажња на однос између аутопоетичких и епиграма посвећених свим другим темама, лако се може утврдити да пет, од укупно четрнаест, говори о књижевним питањима (аутору, читалачкој публици, традицији и савременицима). Ако се узму у обзир и дужи песнички облици („Мојим песмама”, „Опроштај с читатељем”, „Похвала слику”, „Српском стихотворцу” из прве и песме „Моја тежња”, „Сиромашни певац” и „Споменак” из друге књиге *Даворја*), с правом се може закључити да је ова тема била ако не опсесивна, оно бар једна од оних којом је песничко биће било итекако заокупљено.

Књижевне и друштвено-историјске прилике које су пратиле појаву Стеријине збирке морају се узимати у обзир приликом читања, пошто су деловале одређујуће за њену тематику. Потпун увид у природу, функцију и важност аутопоетичких песама може се остварити тек ако се оне сагледају у контексту помених околности, али и целокупног Стеријиног стваралаштва. Мада не спадају у ред антологијских, песме о песни и песнику вишеструко су значајне за поимање ауторових погледа на човека и свет, али и на његова поетичка опредељења. За њих важи да нису једнозначни, једном заувек дати, већ променљиви и у себи нејединствени. Непоткупљив сведок, служећи се стихом као „најсавршенијим начином употребе људске речи” (Брјусов 1975: 99), Стерија је оживео улоге које су песнику још у старом свету биле додељене, а поезији вратио право светост и високо позвање. Међутим, веровање у идеале и корективну улогу стваралаштва, било је подједнако чврсто као уверење о њиховој неостваривости у свету који никада није и нити ће вредновати врлину и истину.

Један од ученијих људи свог времена са неповратно изгубљеном вером у људску доброту и меланхоличним погледом у њену будућност, уместо нечињења, ипак се одлучио да пише. После nihilизма опредмењеног у оном девет пута поновљеном „ништа” („Надгробје самом себи”), илузорно би било помислити да то чини из уверења да песма може остварити просветитељске идеале. Ипак, он се не одриче уметничког стваралаштва, већ у истинитој песничкој речи види једину вредност за коју се ваља борити. У тој би чињеници требало тражити објашњење зашто су аутопоетичке песме последње унете у *Даворје* и откуда су заузеле тако важну позицију у његовој пажљиво осмишљеној структури.

Литература

- Брјусов 1975: В. Брјусов, О техници грађења стиха, у: Сретен Марић и Ђорђевић Вуковић (уред.) *Рађање модерне књижевности, поезија*, Београд: Нолит, 96–100.
- Иванић 2011: Д. Иванић, *Ка гезеци српске поезије*, Београд: Лицеј.
- Лотман 1976: Ј. М. Лотман, *Структура уметничког текста*, Београд: Нолит.
- Живковић 1973: Д. Живковић, Књижевни правци код Срба, класицизам, у: М. Павић (уред.), *Од барока до класицизма*, Београд: Нолит, 521–525.
- Павић 1979: М. Павић, *Историја српске књижевности класицизма и предромантизма/ класицизам*, Београд: Нолит.
- Павловић 1979: М. Павловић, Стерија, његова поезија, у: *Ништинјељи и свадбаре*, Београд: БИГЗ.
- Радојчић 2006: С. Радојчић, *Ништа и прах*, Београд: Завод за уџбенике.
- Стерија 1892: Ј. С. Поповић, *Даворје*, приредио Љубомир Стојановић, Београд: СКЗ.
- Стерија 1993: Ј. С. Поповић, *Даворје*, приредио Миодраг Матицки, Вршац: КОВ.
- Стерија 2001: Ј. С. Поповић, *Кришке, полемике, писма*, приредио Душан Иванић, Вршац: КОВ.
- Стерија 2002: Ј. С. Поповић, *Даворје књижа друга*, приредио Миодраг Матицки, Вршац: КОВ.
- Стерија 2003: Ј. С. Поповић, *Забавни календари Винка Лозића, Милобруке, Афоризми, Записке*, приредио Душан Иванић, Вршац: КОВ.
- Скерлић 1973: Ј. Скерлић, Школа објективне лирике, у: М. Павић (уред.), *Од барока до класицизма*, Београд: Нолит, 525–533.
- Христић 1973: Ј. Христић, Песник Стерија, у: М. Павић (уред.), *Од барока до класицизма*, Београд: Нолит, 563–585.
- Флашар 1988: М. Флашар, *Студије о Стерији*, Београд: СКЗ.

STERIJA'S POEM ABOUT A POEM

Summary

In the context of whole creativity of Jovan Sterija Popovic, autopoetic statements of his last poetry collection (*Davorje* 1854) are well-marked. Due to the volume, but also the part they have in the compositional structure of the collection, the neglected attention should be paid. Reading autopoetic poems, written in the classicist manner at the time when romanticism largely took over the Serbian literature, provides valuable insights into author's views on creativity and his social role, relationship with contemporaries and literary ideals, and also points to the richness and complexity of the literary traditions that have shaped poet's experience.

Keywords: *Davorje*, classicism, romanticism, truth, autopoetic

Jelena Babić



Жељко Тешић¹

Београд

ПЕСМА ЈЕДНО СЕНТИМЕНТАЛНО ПУТОВАЊЕ ПО МОЈОЈ СОБИ ЈОВАНА ХРИСТИЋА У СВЕТЛУ НОВЕ КРИТИКЕ

У раду се приликом анализе песме *Једно сентиментално путовање по мојој соби* Јована Христића користе полазишта, ставови и поступци представника Нове критике. Овај тетраптих анализира се пажљивим читањем Христићевих стихова. Одабир поезије Јована Христића дошао је од саме чињенице да је Христић, читајући и приређујући текстове новокритичара, у некој мери био близак овим песницима и критичарима. Имао се у виду метафорички регистар који Христић користи, а приступало се и проналажењу оних места где језик песме показује своју функционалност на плану смисла, а исто тако и места двосмислености или језичких парадокса на којима текстови представника Нове критике инсистирају.

Кључне речи: Нова критика, поезија, двосмисленост, језички парадокс, метафора

Нова критика као методолошки приступ или скуп критичких пракси и промишљања јесте утемељена и јасна методологија сагледавања кључних образаца песничтва и тражење начина да се песма конституише као нешто што треба одбрани од научног мишљења, дискурса који предвиђа значењску монолитност или кохеренцију у потрази за смислом. Управо су новокритичари, а ти су најчешће били и песници, у поезији и од поезије тражили, рекли бисмо, врхунску поливалентност семантичког плана текста и како је један од представника Нове критике Вилијем Емпсон истицао – двосмисленост, а ми бисмо додали, врхунску двосмисленост или вишезначност слојева песме. Укључујући у тумачење песме поступак пажљивог читања, а опет указујући неповерење теорији као, чини се, планираном и дефинисаном, а често и постулатном, приступу тумачењу, новокритичари, и они из Британије, а затим и они из Америке, довели су критичку праксу најпре до успостављања промишљеног аналитичког приступа и довели је у раван есенцијалне уметничке битности.

У текстовима новокритичара Ричардса, Емпсона, Ренсома, Ворена и других, тумачење поезије се осмишља као наглашено приступање значењским тежиштима песме, с акцентом на метафори и метонимији као носиоцима поменутих двосмислености. У вези с тим је и говор о идеји као, како истичу, јединој чињеници са којом се реално сусрећемо у делу, затим говор о појму имажинације који преузимају од романтичара Колриџа, и на крају проматрање језика као битног структурног елемента песничког исказа. И управо у језику, као што је поменуто раније у тексту, треба тражити ону дистинктивну размену између песничког и научног мишљења. То је Клиент Брукс, један од новокритичара, сагледао одредивши језик поезије, између осталог и као језик парадокса. „Језик прочишћен од и најмањег трага парадокса захтева научникова истина; а рекло би се да се истина коју песник исказује може прићи једино помоћу парадокса.” (Христић 1973: 301). Наведени цитат потиче из књиге *Нова кријшка* која представља одабир

1 zeljkotesic83@gmail.com

текстова новокритичара који је приредио Јован Христић, песник чију ћемо поезију покушати да сагледамо управо кроз теоријска промишљања новокритичара.

У овом раду биће речи о Христићевом тетраптиху *Једно сенџименијално пушовање по мојој соби*. Та целина обухвата четири песме и почиње цитатима Блеза Паскала и Вука Караџића. Тиме нам се, у некој мери, наговештава и идејни оквир ове песме.

„... схватио сам да све човекове муке произилазе из једне ствари, а то је што не уме да остане миран у једној јединој соби... Ово су Паскалове речи, а Вукове су из његовог *Рјечника*: „ У Србији... сваки човек у својем вајату спава (без ватре и љети и зими: јер се у вајатима не ложи вагра)... и држи своје хаљине и остало којешта.”

Овим цитатима отвара се и видокруг лирског субјекта пред читаоцем и у том смислу анализа може почети на релацији разумевања: текст, тј. песма – читалац, јер се овде открива својеврсна повест лирског субјекта који себе одређује на плану категорије времена: „Полако, лето се завршавало пљуском кише.” Овде је поменут један од битних елемената Христићевог лирског опуса – мотив лета које постаје незаобилазни чинилац сагледавања контекста ситуације везане за егзистенцију лирског субјекта. И наравно, овде се неминовно, у равни читаоцевог интересовања, јавља тежња ка идентификовању онога који говори, тог Ја који саопштава: „Није нам/ било дато да завршимо своја путовања, остали смо/ заборавивши снагу почетка, са узалудном радошћу/ краја.”

Из ове прве строфе, прве од четири нумерички означене песме, долазимо до нечега што би новокритичари одредили као алузивност, односно сугестивност исказа који буди помисао на могући лик лирског јунака. И ту би, свакако, нарочито ако у предзнању имамо увид у друге Христићеве песме ове збирке, могао бити наслућен један од јунака путника, античких митских јунака и јунака Хомеровог епа – Одисеја. Овај јунак је не само наговештени јунак Христићевих песама него и јасно именовани актер неких његових песама као што је „Улис” где већина стихова почиње речју Одисеј и где је Христић јасно опцртао своје поетичке координате у смислу тога да је овде традицијски рефлекс јасно у сагласности са декором савременог света и да се, често истицани, класицистички набори Христићеве лирике јасно проткивају и запајају. У песми „Улис” он је јасно именовао једног јунака, али га је ставио у раван свевремености, повезујући га са древним светом античке културе – утврђеним семантичким нуклеусом који овде пролиферира у оног који је сам у хотелској соби или оног који је у постељи налик болничкој и који, како се у песми каже „нема никога и има све”. Ту је наглашено нешто од тематског регистра својственом раном опусу песника Миодрага Павловића чија је прва збирка *87 песама* објављена тек две године пре Христићеве књиге *Дневник о Улису*.

Разумевање смисла песме за новокритичаре постаје доминантна тежа у раду, а и сам језичко-стилски аспект, тропи и остало из те равни анализе, сагледава се као потпомажуће у изградњи смисла песме. А управо у разумевању песме, тј. у тежњи ка разумевању, доспева се до свести о двосмислености песме у целини или неких њених места (метафоричког регистра). На томе нарочито инсистира Емпсон говорећи о типовима двосмислености која се крије у песми укључујући и њен наслов. Тако, тумачећи Христићеву песму *Једно сенџименијално пушовање по мојој соби*, јасно, већ у наслову, осећамо некакав, како би Брукс рекао – језички парадокс или извесну нелогичност. Најзад, и сам наслов збирке постаје двосмислен у смислу у коме ово одређење користи Емпсон, јер је наслов *Дневник*

о Улису прва замка за читаоца због тога што читалац реагује на помен античког јунака на равни пресабирања знања о том античком јунаку, док се читањем песама овај јунак више користи као својеврсни симбол или стврднута метафора која је семантички врло плодна.

Логички проблем наслова *Једно сентиментално путовање по мојој соби* јасан је и наведени спој: путовање – соба скоро да постаје оксиморон јер спаја синонимом за кретање са ознаком за мировање.

У првој песми се каже: „Дочекивао сам опет себе у истој тишини, а море/ будући тај живот, спава на малокрвном сунцу,/ док стари ми отров полако већ струји крвотоком.” Овде је неопходно нарочито пажљиво приступање и препознавање семантичких слојева. Лирски јунак, можда Одисеј, говори и као да се преиспитује, тј. наглас размишља, а та *иста* тишина је очито време у коме се сагледава прошло и будуће, где би се та два пола могла уопштити у мери да представљају јунаково лутање као лутање које није ограничено на један временски, просторни оквир, па чак ни на оквир једне индивидуе. Будући живот су путовања која, како имају динамички наглашену мотивацију, свакако имају виталистички квалитет док, отров који струји кроз крв постаје наглашено место стиха јер има метафоричну вредност и представља место које иде у прилог херметичности песме. Алузивност ове именице проистиче најпре из њеног примарног (буквалног, рецимо научног) смисла, а затим из оног песничким поступком надограђеног. Тај отров овде постаје оно што је рецидив искуства прошлости и постаје увод у миље културе који призива, између осталог, и одисејевско кретање. То је жељена емпирија која бива освешћена кроз, како се на крају последње песме каже, „развијање прозора”. Тај бег од наметнуте савремене профаности свакако је утопија одласка у оно што је шири духовни концепт времена и историје, али упркос тој скоро свесној немогућности, субјект трага за оним што би могло бити егзистенција у срећи. Овде се све оно што је постојало као раније, а што се сада сагледава као виши активни концепт делања лирског јунака, повезује у егзистенцијални тренутак *сада* који постаје тачка пресека линија прошлог, садашњег и будућег. Овде није реч само о пукој промени и жељењу нечег што је прошло, већ се у том активном „отрову” садржи и културолошки симптом оног што је прошло. У складу с тим, култура одисејевског мита и других који су бродили морима, овде свакако, проучаваоца Христићеве песме, наводи на траг питања о традицији и историји, а онда и на мисао о елиотовском виђењу историје као траговима прошлог у чиновима садашњег. Елиотово виђење прожимања литерарних сегмената прошлости и садашњости, али и свега онога што чини историју од магијских обреда до уметности и овде може да буде актуелно. Тако Христићев јунак бива повучен неким старим нагоном ка нечему што наизглед не приличи савременом свету (отуђене собе, а онда и отуђеног Ја).

Критика је често умела да запази овај аспект Христићевог песништва. Тако се, приликом тумачења мотивски блиске песме *Euthymia* каже: „Једини што је лепо у свету који га окружује је прошлост (...) али се и та лепа прошлост сада распада (...) Као што видимо, на једној страни је тескобна садашњост, а на другој прошлост у коју се тешко можемо вратити (...)” (Микић 1999: 127). Лирски субјект у овој песми, дакле, уводи својим исказом антагонизам „снаге почетка” и недовршености тога што је започето. Овде би се могло проблематизовати кретање као такво јер су путовања недовршена, а онај који пројектује та трајна и недовршена путовања каже: „Дочекивао сам себе у истој тишини...” Стога најпре у раван парадокса доводимо кретање и чин кретања које одговара назорима пика-

ра који, идући, треба да нешто доживи и искуси. Онај који говори, дакле, лирско Ја, не креће се већ чезне за кретањем; њему се, у соби у којој обитава, назире сопство као оно које ће бити отелотворено у мору виђеном као „будући тај живот”.

Затвореност у простору ипак није једини усуд виђен очима лирског субјекта. У раније наведеном стиху, који почиње речима „дочекивао сам себе”, јасно се наговештава и унутрашња немоћ и ограниченост да се Ја покрене из сопства као из неке јаке љуштуре, јер се се кроз време саживео са том љуштуром и учинио свој дух нејаким. Уз то је и врло дискутабилно ко су ти о којима говори лирско Ја и да ли је посредни уопштавање и истицање идеје о свеопштем стању савремених појединаца.

Представници Нове критике су, између осталог, врло озбиљно разматрали питање функције песничког језика и језику песме придавали велики значај. „Уверење које стоји у основи семантичких интересовања Нове критике није засновано само на претпоставци да је за разумевање поезије неопходно открити песникову форму, његов начин изражавања, већ је у свим видовима проткано суштинским ставом да је сам језик форма. То ће рећи да језик није само материјална супстанца одређених значења, већ и аутентични медијум остваривања песничког смисла.” (Кољевић 2012: 89). Тако, управо језичким средствима, бива обликовано својеврсно путовање у преиспитивању онога из себе. Он говори о биткама које су биле и које тек треба да буду, па се и овде семантички нарочито издваја метафора битке са свим својим значењима. Функционалност пажљиво обликованог исказа нарочито запажамо на крају прве песме где долази наизглед пресликан ранији стих у коме је реч о „старом отрову”, али ће пажљиви читалац уочити једну замену која сигурно није случајна, а реч је о промени броја заменице. Док је у првом стиху речено ми (у смислу ја, мени), сада је све исто, али је ова заменица у множини (нам – у смислу ми). То свакако наглашава уопштавање судбинске устројености путника и то се у подједнакој мери може односити на Одисеја, али и сваког, па и савременог човека. Тај отров, као да призива веровање у фаталност света и вољу богова у вези са судбином човека чије је најдуже и најкомпликованије путовање управо путовање унутар себе. Овај ефекат и генезу значења, где се план искуства транспонује са индивидуалног ка колективном, Христић постиже тзв. парцелацијом реченице. „Овај поступак, одомаћенији у прозној синтакси, Христић је укристио са другим стилским поступцима, остварујући снажне ефекте у поетској синтакси” (Милановић 2010: 92).

Одређујући поезију као супротну науци и тежећи да је од научног мишљења удаље, представници Нове критике су механизме поетског израза, као и могуће приступе поетском тексту, разматрали преко начина на који песник обликује свој исказ и на који утемељује значење и текст чини херметичним. Тако Клиент Брукс изриче, на први поглед необичну, тврдњу о песничкој активности, одређујући његово усмерење као „разбојничко”, бар када је реч о односу према деловању научника. Брукс истиче да се термини „узајамно модификују и на тај начин разбијају своја речничка значења” (Брукс 1973: 307). Рекли бисмо да би овде било умесно поменути и двосмисленост о којој говори Емпсон, јер се управо тиме открива природа песничког израза.

У складу са овим Бруксовим схватањем поезије свакако се може инструментирати тумачење конкретне песме. Преиспитивање његових ставова овде би се могло почети на примеру друге песме у оквиру целине *Једно сенијименијално пушовање по мојој соби*, јер та песма наставља преиспитивање искустава лирског Ја кроз исказ који је углавном синтаксички и лексички јасан, али компликован

када је реч о семантичком слоју. Овде се почиње стиховима: „Поновљено: Не, драги мој, нећемо отићи,/ као да су све битке добијене, црви отишли/ у затишју смо спокојни, као поново рођени.” Свакако се из њих ишчитава оно што критика исказује о Христићевом делу, а тиче се контемплације човековог начина живота. Овде се путник који се вратио себи обраћа некоме ко није именован. Ако искористимо дате податке из песме *Улис* и наслова збирке, можемо, према ономе што говори, наслутити да би то могао да буде говор Одисеја кога можемо узети у значењу путника. Међутим, оно што се свакако мора открити, а што је само у алузијама или тек замагљеним детаљима дато, није лако сазнати. Ипак, како се поступак пажљивог читања на коме новокритичари инсистирају не би узимао сувише олако, као читавање и проналажење онога што не постији, и сам Христић, у предговору књиге *Нова кришка*, каже за такву праксу: „Она се веома лако може карикирати као микроскопска анализа која трага за непостојећим двосмисленостима и измишљеним преливима значења (...)” (Христић 1973: 12). Међутим, овде је, у његовој песми, место које свакако задовољава ту поменућу двосмисленост. Дакле, ко је тај коме у песми лирски субјект говори: „Чудовиште драго, са којим ломим свој хлеб,/ док измењујемо те исте шупље речи/ у соби где нас углови спајају без успомена.” Да ли је то неко ко би могао бити персонификација Киклопа? И ако јесте, то је само он као киклоп и његово Ја као чудовишно Ја. Али с друге стране, а имајући у виду претходну песму где је речено да долази до преноса од индивидуалног ка колективном, можда би овде ипак била реч о два човека савременог света где се везе кидају у непосредности, док оне дубинске повезаности не може да нестане.

Стихови: „Нас двојица, сасвим један другоме сувишни,/ који смо на пречац открили да не можемо један/ без другога” доносе, наизглед, логички парадокс и управо су носиоци двосмислености о којој Емпсон говори. Поставља се, и даље, питање коме се обраћа лирски субјект. С једне стране то може бити неко други, али свакако остаје могућност да је реч и о самој подвојености лирског субјекта, а ово мишљење би могла да потврди и последња строфа, тј. сам крај последње песме где ће лирско Ја себе одредити као *изодвајаноџ*.

У трећој песми овог тетраптиха лирски јунак констатује: „У тој игри изгубио сам све што сам имао,/ пуст и празан, док он устаје сасвим равнодушно”. Овде нема симболистичких слика и чини се оправдана тврдња да Христићева поезија није симболистичка. Овде Одисеј може да има симболичку функцију, али треба се сложити са Иваном В. Лалићем када каже: „Овај херој (који има толико моћан потенцијалан симболички набој) неће међутим постати Христићева основна метафора (...) – с тим што ће остати очуван покретачки мотив путовања, односно пловидбе” (Лалић 1995: 15). Лирски јунак, па макар то био и Одисеј, говори о својој немоћи и овде се ниво алузивности и херметичности не тиче симболике, него врло мирног говора некога чији идентитет само претпостављамо или преливамо у опште. Тај истиче: „Гледамо се и ја још једном препознајем/ Све оно што сам могао да будем, мојих стотину живота/ од којих онај прави, записани, никада нисам и нећу/ знати.” Можда би се овде могла приметити иронизација трагања за собом које је, чини се, недостижно, али ово је пре констатација о томе да човек неминовно мора да буде у одисејској потрази како би раније поменути „отров” кретања и промене деловао. Тај Одисеј, о коме је овде реч, управо би могао бити онај подвојени субјект који трага. Он, на неки начин, види у свом сопству потенцијал некога ко би изашао из затвореног простора собе који ће у песми *Euthymia* бити означен као пећина. Самим тим, овде се временске и про-

сторне равни разуђују и на неки начин губе јасна и конкретизована обличја. То би могао бити и раније поменути бег у културу и време које је прошло. С тим у вези је и оно што критика примећује – „Христић никада није написао песму у којој се, рецимо, помиње Београд или човек обичног, овдашњег имена: све је одмакнуто у временску и просторну даљину, хронотоп је некако измештен, али је заправо увек ту, присутан, слично доживљају гледања позоришне представе” (Пантић 2009: 33).

Последња два стиха треће песме гласе: „Огромна досада неостварених жеља расте као неки бисер/ који се шкољка грчевито плаши да не испљуне.” У њима лирски субјект, чини се, сагледава своје стање тако да уочава сопствену напетост, али и незадрживост жеље да се одвоји од сесилности тела и духа и досегне море и лето. (Сетимо се да је већ у првој песми истакао да „лето се завршавало пљуском кише”.)

„Овде опет, у својој соби, као фантом/ који одједном добија све четири димензије” – у овим стиховима дат је повратак у унутрашњост себе и поновно обраћање неком што све више личи на обраћање себи и сопственој могућности у виду друге, тј. другачије личности. Можда то поткрепљују и стихови: „Јер, изодвајан, ја никада нећу моћи/ да сачекам прво светло прераног дана.” где је управо реч изодвајан можда она кључна којом би се указало на смисао. Изодвајано Ја, дакле, егзистира кроз све могућности које су припремљене за његово биће. У том смислу, оно што он јесте може да се схвати као коначан или додељен облик док су сви други видови могући или немогући пандани самог Ја. Тако схватамо да је читав тетрапних својеврсно варирање теме потраге за собом и да се заправо потрага и путовање одвија унутар Ја, али да је то унутрашње испровоцирано, делимично, и спољашњим стимулансима.

Овде је сагледана једна вишеделна песма кроз неколико тежишта и аспеката, а с освртом на начин на који новокритичари приступају тексту песме. Циљ је да се одређени део опуса сагледа у светлу ове критичке праксе и да се на тај начин дубље сагледа Јован Христић као песник:

Извори

Христић 2002: Ј. Христић, *Сабране песме*, Београд: Рад.

Литература

Лалић 1995: И. В. Лалић, *Пролегомена за једно читање поезије Јована Христића*, у: *Сабране песме*, Нови Сад: Матица српска.

Христић 1973: Ј. Христић, *Нова критика*, Београд: Просвета.

Кољевић 2012: Н. Кољевић, *Теоријски основи нове критике*, Београд: Службени гласник.

Микић 1999: Р. Микић, *Песнички постојање*, Београд: Народна књига.

Милановић 2010: А. Милановић, *Језик српских песника*, Београд: Завод за уџбенике.

Пантић 2009: М. Пантић, *Други свети иза свети*, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”.

**THE POEM *ONE SENTIMENTAL JOURNEY AROUND MY ROOM* BY JOVAN HRISTIĆ
IN THE LIGHT OF NEW CRITICISM**

Summary

The paper uses the starting points, the attitudes and actions of representatives of the New Criticism applied in the analysis of the poem *One sentimental journey around my room* by Jovan Hristić. This tetraptych is analyzed through the prism of a careful reading of Hristić's verses. Selection of poetry by Jovan Hristić came from the fact that Hristić, on reading and proofreading the texts of the new critics, to some extent was close to these poets and critics. They had in mind the metaphorical register that Hristić used, and they also resorted to finding those places where the language of the poem showed its functionality of meaning, and also of linguistic ambiguity or paradox on which the texts by the representatives of New criticism insisted.

Keywords: New criticism, poetry, ambiguity, linguistic paradox, metaphor

Željko Tešić



Маја Медан¹
Нови Саг

ОДНОС (НЕО)СИМБОЛИЗМА И НАДРЕАЛИЗМА НА ПРИМЕРУ ЈАВНЕ ПТИЦЕ МИЛАНА ДЕДИНЦА

Симболизам као правац није исцрпео сопствена поетичка начела: она су наставила своју интеграцију у оквиру нових културних струјања, представљајући често духовну основу за различите надградње и реконцептуализације. У складу са тим, рад се бави, пре свега, односом симболизма и надреализма на примеру *Јавне птице* Милана Дединца, чиме се покушава осветлити природа присуства симболистичке поетике у оквиру надреализма, да би се добијени закључци размотрили у оквиру поетике неосимболизма, која представља својеврсни аргумент потврде дубинске повезаности симболистичке и надреалистичке поетике. Као неосимболистички текст користиће се прозаиде Бранка Миљковића *О јавној птици* и *О птици нимало очигледној*, које ступају у директан интертекстуални однос са Дединчевом *Јавном птицом*.

Кључне речи: симболизам, надреализам, неосимболизам, песме у прози

Симболизам као правац није исцрпео сопствена поетичка начела: она су наставила своју интеграцију у оквиру нових културних струјања, представљајући често духовну основу за различите надградње и реконцептуализације. Француски симболизам у српску поезију продире у више различитих етапа, „од Јована Дучића који већ наговештава неке симболистичке тенденције, преко представника српске авангарде, до песника из педесетих година 20. века, сврстаних у српске неосимболисте, Б. Миљковића, Б. Радовића, А. Вукадиновића и И.В. Лалића” (Новаковић 2012: 22–23). На који начин је симболизам присутан у надреализму и како се тај однос потврђује или оповргава у оквиру поетике неосимболизма, размотрићемо на примеру поеме *Јавна птица* Милана Дединца, имајући у виду њену интертекстуалност у односу на прозаиде Бранка Миљковића.

Иако се симболизам и надреализам размимоилазе по питању функције књижевности, неоспорно је постојање симболистичког наслеђа које је инкорпорирано у поетику надреализма и смештено у само тело надреалистичког текста. Процес дехијерархизације жанровског система и синкретички карактер лирике, прозе и драме, започео „још са првом генерацијом француских симболиста (Бодлер, Рембо, Лотреамон, Уисманс, Маларме), а наставио се током прве и друге деценије 20. века (футуризам, експресионизам), он је своју целовиту артикулацију доживео управо у оквиру надреалистичке естетике” (Стојановић Пантовић 2012: 113). Милан Дединца у *Јавној птици* иронијским поступком, наглашеном визуализацијом дистинкције поезије и прозе (поезију пише курзивом), симболистичку књижевну револуцију (са Малармеом као парадигматском фигуром) уздиже на ниво концепта, на само дешавање револуције: Дединца пушта произведену опозицију поезије и прозе да се сама у себе уруши, да се аутодеструише. „Подела послова може се упоредити са поделом у књижевности: материјалном богатству одговара поетика слика и језик прозе који је нем и, у ствари, нумери-

¹ medanmaja@gmail.com

чка размена, пренос материјала; симболичком богатству одговарају суштински језик и поетика мистерије лишена једнаке, дакле, продуктивне размене, аналогно духу и Идеји, и која ставља свој печат на све разасуте, незане покрете који се крећу ка неком богатству” (Рансијер 2008: 96). Тако је симболизам нарушавањем опозиције поезије и прозе дао примат симболичком богатству, док је надреализам концептом одржао напетост два жанра, не одричући се нумеричке размене, која у контексту надреалистичког споја дијалектике, материјализма, психоанализе и Ајнштајнове теорије релативитета има доминантну улогу.

Уколико покушамо лирску прозу *Јавне ишнице* упоредити са поезијом *Јавне ишнице*, приметимо да Дединац прозом конституише материјално које је увек флуидног карактера, док поезијом интегрише „посињује” ту фрагментарну, антистатичну стварност у настајању, у простор лирског субјекта. Међутим, динамизам такве стварности не дозвољава диференцирање субјекта: субјекат је у исто време и објекат, па је поезија у исто време и проза, као што је и проза у исто време и поезија. Тај однос додатно усложњава али и потврђује чињеница да већину фрагмената лирске прозе присутне у *Јавној ишници* можемо окарактерисати као мање или више независне песме у прози, са својом изразитом антинаративном тенденцијом. Зато Света Лукић у свом есеју о поезији Милана Дединца констатује да Дединчево сучељавање прозног и поетског „није резултат монтаже двају диспаратних токова, већ лежи у самом језгру *Јавне ишнице*” (Лукић 1972: 25).

Дединчево структурирање стварности, које се интензивира поигравањем са жанровским конвенцијама, у основи проблематизује појам стварног око ког се формира читава надреалистичка поетика. Простор *Јавне ишнице* је екстатични простор између сна и јаве:

„Једаред опет, бејаш полетео за њом, за птицом, испод бескрајних волата снова, да јој се умилим, додворим, да је изблиза видим, јер она је зрак потоњи у подножју једног зида...Али спазих да ћу од загушљивог задаха зове, што цвета иза зида, да се од сна расанам...и остадох, збуњен, на самом обронку јаве, ка сну окренут, да преко рамена загледам неко девојче што је остало тамо, позади мене, у вратима разрушене куће, да баца пиљке...Плакало је девојче. Али ниједна суза није јој канула с лица: упила их врелина, мислим...” (Дединац 2004: 59).

Сан и јава се прожимају, узајамно се осмишљавају, са крајњим циљем реконструкције несвесног, или макар његовим ослобођењем. Оно што је за симболисте свет идеја, за надреалисте је раскош подсвести која је дијалектичка, настајућа али и материјалистичка. Док се симболисти у целисти пружају ка ирационалном, ка „правом свету који је негде другде”, надреалисти ирационално траже у рационалном, преклапајући осу неба са осом земље: „увек у небо сићи/ увек лећи у воде/ где се сневало” (Дединац 1972: 71) или „Видео сам га мокро, небо из узорних њива растворено, после кише небо” (Дединац 1972: 71). Зато је основно питање надреалистичке естетике *где је?* (књижевност/ стварност), у односу на симболистичку естетику која покушава да оправда свет и одговори на питање *шта је?* (књижевност/ стварност): „О, тај блесак у оку, тај осмех у срцу/ Где сам то носио? ГДЕ?” (Дединац 1972: 66).

У песми *Један човек на прозору* Милана Дединца статус стварног се пропитује на један готово постмодернистички начин: сусретом субјективног доживљаја временске непогоде посматране са прозора и новинарског извештаја о истом догађају. Дединац таквим сусретом концептуално изражава синтетишући

карактер свести као картезијанског елемента, супротстављајући му сву имагинативну раскош субјективизације. Када Душан Матић каже да „писац није хтео овом својом песмом да пружи опис самог спољашњег догађаја, већ одјекивање тог догађаја у њему. Подухватајући се овог превођења појединости једне безличне природне појаве на језик најлиричнијих осећања, писац је хтео да буру спољашњег света изрази својом буром” (Матић 1956: 113). Он заправо изражава надреалистичко надовезивање на поетику симболизма (али и романтизма) у којој Маларме не слика ствар него дејство које она производи. Такво „дејство”, које трансформише свест у надреализму (читава *Јавна птица* такође је дејство „птице”) јавља се као ерупција подсвести, док је у симболизму оно везано за поистовећивање са објектом који тежи да постане субјект: у оба случаја присутна је објективизација субјективног која је последица угрожавања референтне тачке повлашћеног погледа.

Ипак, треба нагласити да се поетика симболизма и поетика надреализма непрестивно разликују у начину позиционирања књижевног поља које обликују у односу на делујућу стварност. Метафизика симболизма подразумева платоновско дифренцирање света на надчулни и чулни, ноуменални и феноменални, док је метафизика надреализма уроњена у иманентност из које говори и којој се обраћа: „Без чистиштва иманенције нема ни трансценденције која води из поретка. То је прихватање трансценденције одоздо” (Лшонц 2012: 27). Док надреализам тежи деконструкцији постојећих образаца, деловању на актуелну стварност, симболизам претендује на изолацију од интегрисаних система моћи: „Маларме супротставља хоризонталном економском поретку размене добара и речи, вертикални поредак једне друге економије, симболичке економије која пројектује „муњевит пораст” симбола опште величанствености” (Рансијер 2008: 88). Тако симболизам покушава да трансформише систем представа и крочи ван оквира идеологије и економске политике профита, док надреализам као правац историјске авангарде, није „само пројекција већ и генератор друштвених идеологија” (Миленковић 2012: 23). На крају, неосимболизам, као трећа фаза усвајања француског симболизма у српску књижевност, врши поновно издвајање књижевности из простог система размена, стављајући у други план друштвену функцију књижевности.

Пружајући се ка сопственом концепту целине, која за симболисте значи еманацију платоновског света идеја а за надреалисте ослобађање несвесног, обе поетике користе језик који је лишен своје инструменталне функције. Тако Рансијер поводом поезије Малармеа каже: „Реч никада није ни била средство комуникације. Одувек је значила Божју реч или реч божанства; никада реч која се користи, већ ону која наређује и обухвата, ону Реч у којој ми живимо и у којој се крећемо. Оно што песник жели да поново узме од Речи, то су њене две суштинске одлике: Реч је језик који ствара уместо да само именује и сама себи образује тело уместо да на њега указује или да подражава сличност. Ако већ жели да презузме ове одлике, то никако не чини да би створио „привидно племство”, које нема потребе за тако тешким наследством, већ да би успоставио ново пребивалиште заједништва” (Рансијер 2008: 85). У аутопоетичком предговору за избор из поезије „Од немила до недрага”, Милан Дединац наводи цитат Мориса Бланшоа који може бити „директно тумачење *Јавне птице*” или „угарак који ће моћи да запали ватромет нових асоцијација”, а поврћује наведени малармеовски однос према језику о ком говори Рансијер:

„Стварно, требало би да има у песничкој активности нечега што се противи нагону за присвајањем, као и неке тежње која би изменила лично ја и дала му мање одређен облик. Суштина ове активности састоји се у томе да се замени говор акције једним говором у којем речи не би више имале практичан значај и не би више ничему служиле. Такав обрт претпоставља код онога који га врши један сасвим нов став. Напуштајући свет акције, песник раскида са светом мртвих ствари, раздвојених умова, појмова и предмета строго ограничених. ..Он (песник) се окреће према ономе што је непознато, према развалини онога што зна, ка разарању стварности у којој се осећао сигурним; он мутно тражи оно што нестаје, оно што не може бити предмет одређене размене...” (Дединац 1957: 129–130).

Смрт аутора, како је то приметио Ролан Барт, увек је праћена поновним рођењем писма и језика: изузимањем позиционираног лирског субјекта, текст-свет *Јавне пјшице* одржавају речи-догађаји, који одбијају свако диференцирање. Надреалисти то постижу методом психичког аутоматизма, која се може функционално поредити са Рембоовим растројством свих чула. У оба случаја, простор Речи, како хајдегеровски сматра Пол Рикер, „ставља у заграде нарцизам моје жеље. Ја улазим у царство смисла где нисам у питању ја, већ биће као такво. Целина бивствујућег постаје манифестна у забору мојих жеља и интереса” (Рикер 1996: 112). Рембоова видовитост којом „ја постајем неко други” тежи да створи простор у коме ствари говоре из самих себе: бодлеровском контентапацијом предметне стварности песник заборавља властиту егзистенцију, са циљем што доследније идентификације са предметом. Текст-свет *Јавне пјшице* је субјекат-објекат који је у сталном поцесу настајања. Укидање појмовно-логичког мишљења којим се фетишизам појма замењује фетишизмом предмета, у основи је и других надреалистичких експеримената као што су параноична способност или покушај ревитализације „примитивне” мисли која има директан контакт са предметношћу. „Поларизовани ток паранојачког нахођења састоји се у томе што паранојачка мисао у односу према предметима спољнег света, - за разлику од изобличавања или дематеријализације којима те предмете подвргавају, свака на свој начин, идеалистичка филозофија или, било импресионистичка, било експресионистичка уметност, - од ма којег предмета, без изобличавања и без дематеријализације прави ма који предмет, што она у сваком предмету види мноштво предмета, које мноштво зависи само од степена паранојачке способности” (Поповић, Ристић 1985: 37), кажу Поповић и Ристић у свом *Наиршу за једну феноменологију ирационалног*. Када Душан Матић говори о *Јавној пјшици*, он наглашава: „Ја волим ову књигу због отсуства тог такозваног и толико хваљеног укуса, те воље да ствара (до ђавола), кад једна недокучнија воља као вода разлива се овим странама, волим те крикове, који се нису уплашили себе, ни дневне сумњиве светлости, и ту траву чак. У тим ретким ретцима где ће они који не могу да схвате да чешаљ можда и није чешаљ и да је прозор покатак само заробљена љубав, видети у њој вештину у избору (ако избор и постоји, тај избор у себи), вољу једног уметника” (Матић 1956: 110-111). Ту се надреалистичка метода психичког аутоматизма, као и метода параноичних способности, разилазе са симболистичким *организованим* растројством свих чула: форма у симболизму претходи садржају и никако не може бити последица случаја.

Поема *Јавна пјшица* изневеравањем традиционалне наратије и дескрипције (које уместо означене реалности подразумевају јаку асоцијативност и алузивност, чиме се међусобно изједначавају – наратија је у исто време и дескрипција и обрнуто) отежава конституисање интерпретације као механизма свођења: хипна-

гогичке слике *Јавне птицице* онемогућавају довршавање предметне стварности. Таква унутрашња фрагментарност потврђена је одабиром мотива који у себи садрже стегнути динамизам (птица, муња, ветар, вир, ватра), али и самим избором форме која својом синкретичношћу интензивира антистатичност поеме.

„Ах птицица, ПТИЦА! Не хте са жране да одлети никада мени
 Неће, а ја?
 Ах, ја сам сџао! Па ја сам сџао, сџао, сџао
 Неће, неће
 мени
 До њавих небеса
 сџићи, доћи неће
 њо жраду самац мршав кад се крећем
 Видим, али мени њолетићи неће
 никад
 Грану, светиљу жрану, зањихајти неће
 птицица”

(Дединац 1972: 79–80).

Нужност распрснућа, као доминантни принцип поетског света Милана Дединца, има квалитет шаровског распрснућа: „Експлозија има, у ствари, двоструку имагинарну вредност: она уништава биће које је претило да ће трајати и устрајати и потом се умртвити те подлећи својој тупости и потонути у не-бићу; замењује га мноштвом слободних фрагмената, који су, сваки за себе, ново биће, појудно да се преда свему неисказаном свести и жеље” (Ришар 1964: 80). Међутим, код Ренеа Шара који је такође „прошао кроз надреализам” (како то каже Албер Ками), фрагмент не постоји на уштрб целине, па је за разлику од надреалистичке фрагментарности *Јавне птицице* (која је слика случаја асоцијативно-алогичких структура којима се ствара вербални колаж) дух шаровске фрагментарности исправније тражити у предсократовској филозофији.

Експлозија која одржава поетски свет Милана Дединца на окупу (као и код Ренеа Шара) смештена је у природу која се онеобичава и апстрахује. Природа је простор јутарњег мишљења, она је, како сматра Морис Бланшо говорећи о Шаровој поезији, „оно што је пре „свега”, непосредно и врло далеко, оно што је реалније од свих реалних ствари и што се заборавља у свакој ствари, веза којом се не може везати и којом се све, целина, везује; она је искуство порекла” (Бланшо 1975: 18). Птица је синегдоха такве природе и еманација надреалистичке „грчевите” лепоте:

„Ти што ћеш ми откити муњу, птицо на виру, ти, маслино од сребра крај које нисам сео – без твоје ноћи
 то кладенац твој капље, капља по кап
 то твоја суза је бистра-јасна, увек јутарња,
 са видом дубљим у виру – што ме је притиснула
 заувек, о, вир у крај. Ти капљеш на моје лице!”
 (Дединац 1972: 68)

Лирска поема Милана Дединца, посредством несвесног које је уроњено у природу као колективно станиште, покушава да деструише одомаћеност човека у свету, провоцирајући изворну блискост, суспрегнутост свих ствари која спре-

чава свако диференцирање. Ослобађањем несвесних психичких процеса, Дединац заправо покушава да ревитализује оно што су касније постмодернисти Делез и Гатари назвали „желећим машинама” а што је аналогно Спинозином *conatus-и*, Ничеовој „невиности настајања” или Фројдовом „принципу реалитета”. Ослобађање „желећих машина” подразумева отпор едипизацији као кастрацији несвесног која процес производње жеље замењује процесом уписивања жеље. Оно „ја јесам”, које је отуђивано кроз различите механизме моћи, а које је Спинозин *conatus* (који је напор, као афирмативна сила постојања, али у исто време и жеља, Платонов и Фројдов Ерос) сада треба поново да буде освојено: на том путу Шар је посредством хераклитовског *logos*-а, као доминантног принципа његове поезије, ближи поетици симболизма, док Дединац то „ја јесам” ослобађа ревитализацијом несвесног, *Јавном ишцицом* као објективизованом субјективизацијом.

„Светилу узећу ишцицу
ишцицу, да је чувам
да ћући...
Ишцицу! Ишцицу голу
ишцицу да леagne, леagne, и да иије
Пева!
- иа ио јој срце бије...”
(Дединац 1972: 78).

Незавидно је говорити о семантици „птице” у овој лирској поеми. Њено означено се заснива на игри одбацивања означеног помоћу бретоновских означитељских колажа, чиме се наметнула атмосфера тражења као доминантни психолошки оквир *Јавне ишцице*. Бојана Стојановић Пантовић у свом раду *Јавна ишцица Милана Дединца и дискурс њесме у прози* констатује да се овај процес тражења „одвија на два нивоа”: „Најпре као концептуализација снова на граничном подручју јаве, односно као стални, готово наметнути зов да се изазове песничко надахнуће...Такође, мотив птице-жене симболички се повезује са самим процесом писања, материјализацијом текста/ дискурса” (Стојановић Пантовић 2014: 260). Тај бег од конституисања значења који је сабијен у семантички простор птице, као симбола који својом крајњом индивидуалношћу повезује надчулно и чулно, а опет има атрибут „јавне”, дозвољава нам да о мотиву „јавне птице” Милана Дединца размишљамо и као о песничкој метафоричкој конструкцији самог надреализма. Да ли је „јавна птица” коју је песник почео да гони још у лето 1923. заправо метафоричка структура надреалистичког покрета?

„Та птица додирнуће све редом. Ево је! Иде, хода, ја чујем песму; она је као јесен, долази преко њива.
Пламти цвеће. Лишће ово не може да се угаси, букти. Стално га пале: пламса под ноћ. И до нас Она ће доћи. То Она, Она иде. Ох, тиша је од биља! Гази с гране на грану, превија се над брегом, и леће.
Гле, ветар са груди Њених у лице ми слеће,
леден.
- Ја чекам додир крила...” (Дединац 1972: 80).

Душан Матић покушава да нас сачува од заблуда: „Наслов књиге, где ће многи тражити елегантну промућурност, била је дошанута песнику једне летње вечери у Кнез Михаиловој, и тај глас чија је боја била људска, али чији правац

нисмо могли да откријемо (ја сам био с њим), наметнуо се песнику свом фаталношћу, коју је он сигурно уносио у цело своје писање, и то је не мала заслуга Милана Дедића што је претпоставио вољу случаја своме укусу, за који, с друге стране, знамо да није безначајан” (Матић 1956: 111). Тешко је рећи да је Дедић против своје воље изабрао овај наслов. Иако је за поезију надреализма карактеристичан случај, статус случајности таквог случаја је проблематичан. Бенјамин романтичним предрасудама стварања али и случајности надреализма супротставља такозвано „профано озарење”: „Свако озбиљно испитивање окултних, надреалистичких, фантазмагоричких талената и феномена има за претпоставку дијалектичко укрштање, које романтична глава никада неће моћи усвојити. Нећемо, наиме, отићи даље ако патетично или фанатично подвлачимо загонетну страну загонетног; напротив продрећемо у тајну само утолико уколико је откривамо у свакодневици, захваљујући дијалектичком начину гледања, који свакодневицу схвата као непроницљиву, непроницљивост као свакодневну” (Бенјамин 1974: 271). Ту се враћамо на основну разлику између симболизма и надреализма, где је симболизам више „озарење”, а надреализам више „профано”: у обе поезије поезија је победила песника, док је у надреализму на крају стварност победила поезију.

„Ево једне књиге која је цела никла с оне стране, па ипак је као нож заривена у срце живота, живота тог који издише мраком наших уста и сатрвеним прстима свакидашњице” (Матић 1956: 109), констатује Душан Матић поводом *Јавне петиције*. У свом аутопоетичком предговору за избор „Од немила до недрага” Дедић каже да, иако је писана у атмосфери сна, визије и екстазе, ова његова поема неманично је примила „неке боје те епохе: призвучке пригушена револта, врели дах нагомилане мржње, вапај и тежину безнадежних тужбалица” (Дедић 1957: 171), док на другом месту изриче захвалност Растку Петровићу, који га је довео до света где „поезија и живот толико се прожимају да се изневеравањем поезије изневерава живот, и прљањем живота прља поезија” (Дедић 1972: 279). Антимиметичност и трансформација стварности у оквиру *Јавне петиције* не удаљавају је од живота, оне су само последица тежње да се изрази да биће које говори „није тамо где би требало да буде” („У Малармеово време, главна политичка брига била је да се утврди да ли је биће које говори заиста „тамо где би требало да буде” (Рансијер 2008: 87) – може се рећи да је то политичка брига свих времена). Антинаративност *Јавне петиције* је у исто време израз тескобе унутар надреализма који не може да повеже побуну и револуцију:

„Јер узалуд је свако опирање, на дневном реду је признање: метафизички материјализам Вогтовог и Бухариновог типа не може се неоштећен превести у антрополошки материјализам, онакав какав показује искуство надреалиста, а раније Хебела, Георга Бухнера, Ничеа, Рембоа. Остаје остатак. И колектив је телесан. А физис који му се организује у техници може се, према читавој својој политичкој и материјалној стварности, створити само у оном простору слика у коме нас одомаћује профано озарење. Тек када се у њему тело и простор слика тако дубоко прожму да сва револуционарна напетост постане телесна колективна инервација, све телесне инервације колектива постану револуционарна експлозија, стварност ће саму себе превазићи толико колико то захтева *Комунистички манифест*. Тренутно, надреалисти су једини који су схватили његову дневну заповест. Они замењују, један за другим, своју мимику за бројчаник будилника који сваког минута избије шездесет секунди” (Бенјамин 1974: 273).

Језик *Јавне пјешнице*, у складу са овим унутрашњим тензијама, изражава раздор свести, њено умножавање као последицу сломљености бића, чиме се конституише вербални колаж карактеристичан за надреализам (он је код Милана Дединца интермедијалног карактера, због присуства фотографских монтажа и графике). Судари означитеља провоцирају конотативни ланац који се успоставља све док траје поема, он се више не прекида при наиласку на прву стабилну тачку поистовећивања, на одрживи *tertium comparationis*. Тако се стварају кругови означитеља, конотације које из одсуства успостављања јасног односа између самодржећих елемената, шире захватају стварност, концептуално претендујући на целину. Зато је у *Јавној пјешници* неодржива класична метафора која својом сабраношћу у простору означеног, неминовно подразумева перспективу а самим тим и позиционираног, диференцираног посматрача/песника. Уместо метафоре, синегдоха је стилска фигура која одржава потребну тензију између делова и целине: са једне стране призива у свест постојање целине коју убрзо, на наредном месту деструише. Може се рећи да оно то је за симболисте био симбол, за надреалисте је синегдоха: „симболи симболизма били су у ствари метафоре одсечене од своје основе – јер се не може, преко извесне мере, у поезији, само уживати у боји и звуку ради њих самих – човек мора да нагађа на шта се слике односе” (Вилсон 1964: 19). Док надреалистичке синегдохе доприносе разградњи и фрагментарности, симболи симболизма имају сасвим супротну, творбену улогу.

Такође, апострофа је значајна стилска фигура *Јавне пјешнице*: делови структурираног језичког хаоса поеме честим апострофама добијају енергију настајања, чиме се миметизује изворна блискост свих ствари. Владимир Гвозден у свом раду *Величанствени неуспех Милана Дединца* (Гвозден 2013: 4–5), позивајући се на Агамбена, вику апострофа поезије Милана Дединца повезује са снагом жеље: онај ко наређује ствара илузију претхођења, он је такође онај први, јер у почетку је била наредба, а у форми наредбе беше реч. „У његовом интегралном изразу, питања људског смисла и слободе такође се не постављају рационално, већ опет превасходно у језику, звуком, шумом, грцајем, па је и песма слична дисању, добија примарност и спонтаност саме егзистенције. *Певање једнако постојање*” (Лукић 1972: 24), истиче Света Лукић говорећи о поезији Милана Дединца. Слој звучача који је доминантнији у односу на семантички ниво *Јавне пјешнице*, дозвољава нам да ову поему повежемо са језикотворном традицијом (којој припадају Ђ. М. Кодер, С. Винавер, М. Настасијевић, Д. Благојевић, А. Вукадиновић), уочавајући битну разлику: Дединац инструментализује звучаче, дозивајући колективно он демократизује књижевност, дајући предност активизму садашњости а не митологизовању и ре-митологизовању прошлости. Зоран Мишић такође примећује ову карактеристику *Јавне пјешнице*, „У њој је постигнут пуни склад између надреалистичког поступка и језичке подлоге на којој је примењен. Ретко који надреалистички текст да је тако изворно наш: и језиком, и симболиком, и мелодијом” (Мишић 1967: 16):

„Да ли што плаче с неба
 да ли што мајка шужи
 да ли са неба боли
 ил ветар само ћути
 „Куд ћемо онда, друзи? (Дединац 1972: 67).

Тешко се може говорити о песничким сликама у овој поеми: песничка слика као нека врста алегорије или метафорског објективног корелатива, због своје секундарности у односу на подразумевану стварност такође је непожељна. *Јавну пјешницу* чини чиста песничка супстанца, сирови песнички концепт заснован на деконструкцији симулација стварности и ослобађању човековог несвесног као природног станишта.

Иако и симболизам и надреализам своје унутрашње захтеве испуњавају језиком и у језику, разлике постоје у самој инструментализацији деинструментализованог језика: до не-језика коме се тежи симболисти долазе конструкцијом где форма има истакнуту функцију, док надреалисти долазе деконструкцијом, разградњом која се завршава у антиестетском, антилитерарном концепту. Тако са једне стране имамо ларпурлартизам симболизма, а са друге манифестацију, парола, документ надреализма. Међутим, да ли је заиста реч о потпуно супротним позицијама ове две поетике? Како објаснити чињеницу да такви опозитни процеси, сваки у свом смеру, у крајњој тачки воде ка чистој поезији? Бенјамин сматра да „*l'art pour l'art* готово никада није требало узимати буквално, то је скоро увек била застава под којом плови нека роба која се не може декларисати јер је још безимена” (Бенјамин 1974: 265). Херметизмом симболисти стварају издвојеност естетског раја, а надреалисти доводећи тај херметизам до пароксизма отварају простор за демократизацију уметности: у оба случаја ствара се „ново пребивалиште заједништва” засновано на отпору према идеологемским структурама језика и стварности. Фигура која је тачка овог укрштања два правца је Рембо а његов *Боравак у ѓаклу* је иницијални зрак надреализма: „Да ли можемо оно што је овде у питању изнети коначније и бриткије него што је то учирио Рембо на свом радном примерку поменуто књиге? Тамо где је стајало: „На свили мора и арктичких цветова” он је касније исписао на маргини: „Нема их” („*Elles n'existent pas*”)” (Бенјамин 1974: 259). Рембоова свест о нужности деструкције, дестабилизације окошталих форми мишљења основа је за надреалистичку гротеску и гнев који саблажњава. „Било је сувише заводљиво схватити сатанизам једног Рембоа и Лотреамона као пандан ларпурлартизму у инвентару снобизма. Али ако се одлучимо да отворимо ту романтичну замку, наћи ћемо у њој нешто корисно. Наћи ћемо култ зла као, макар и романтичан, дезинфекциони и изолациони апарат политике против сваког морализаторског дилетантизма” (Бенјамин 1974: 267–268). Такав култ зла као погонског механизма повезује надреалистичку поетику, не само са симболизмом него још дубље са деконструкцијом поетиком Едгар Алан Поа.

На крају, покушаћемо да однос симболизма и надреализма размотримо кроз призмину неосимболизма, који представља поетички сусрет ова два правца: неосимболизам можемо да посматрамо као својеврстан аргумент који потврђује дубинску повезаност симболизма и надреализма. Бранко Миљковић, као неосимболиста и у исто време (како сам каже) унук надреализма, прозаидом *О јавној пјешници* ступа у директан интертекстуални однос са Дединчевом *Јавном пјешницом*. Миљковићева поетика, удаљавајући се од неприступачног симболистичког простора сагласја али и од непрегледног надреалистичког простора несвесног, у односу према стварности, позиционира се на пола пута између симболистичке изузетости из света и надреалистичког служења стварности. Да би се достигла та тачка, „на средини између библиотеке и улице”, потребна је естетизација дестетизоване Дединчеве *Јавне пјешнице*: Миљковић својим читањем парадоксално са једне стране спушта надреалистички концепт поеме у простор тумачења, се-

кундарног текста који није ни уметничка надградња ни есејистичка денотативност него естетизована синтеза, транспозиција Дединчеве *Јавне птице* у поетику Бранка Миљковића, са свим преобликовањима које такво премештање подразумева. Миљковић се према Дединчевом тексту односи као према Бретоновом неразумљивом и „неуништивом језгру ноћи” (Миљковић 1972: 224), као према сировим ирационалним снагама инспирације (чија сировост за надреалисте не сме бити угрожена песниковим свесним деловањем, јер она сама по себи представља станиште потиснутих жеља и скривених психичких процеса) које су за Миљковића само почетна тачка стварања, језичка грађа која се подвргава обликотворној синтези, поетској организацији. Дединчева *Јавна птица* је за Миљковића рад језика и мисли, онај сартровски простор „вербалне тенденције”, односно Миљковићев „простор метафоричких знакова” (Миљковић 1972: 171), који иницира инспирацију као „снагу концентације која сажима стварност у знак” (Миљковић 1972: 244) - Миљковић се за овакво одређење инспирације позива на Валерија који је битна фигура његовог измирења симболистичке и надреалистичке поетике. *Јавна птица* је готово постмодерно децентрирана фрагментарна песничка грађа коју Миљковић децентрирано центрира у својој прозаиди *О јавној птици*:

„Он је песник. Једна му птица измисли рупу на глави и уђе унутра. Онда он каже: јавна птица...Она је интерпретација једне случајне речи. Излегла се из једног речника. Она је место, измењено али не испуњено, секс, симбол, формула. Јер и она више значи него што постоји...Она је издала стварност: она се само излегла изван ње да је што боље настани. Она је славуј, али славуј који уме да поставља питања и да на њих одговара.” (Миљковић 1972: 84).

Другу Миљковићеву прозаиду *О птици нимало очигледној* можемо да посматрамо као тумачење тумачења Дединчеве *Јавне птице* у оквиру Миљковићеве прозаиде *О јавној птици*. Сам наслов еманира Елијарово „упркос свакој очигледности” које је аналогно Малармеовом „забораву” или Сипервјеловом „заборавном сећању”, на шта се Миљковић као на сопствено поетичко начело, често позива у својим есејима, и шта коригује својом конструкцијом „заборављеног сећања”. То је елеменат који симболизам негује у сва три своја продора у српску књижевност (у оквиру чистог симболизма, надреализма и неосимболизма) а који Миљковић песнички образлаже:

„Изгубићеш оно што је он тражио ако покушаш да то објасниш. Јер ако је рекао: птица, онда је она без неба и гласа, без крила и ичега, потпуно ван заборава. Кад је рекао: птица, он јој је одузео сличност са свим осталим и са самим собом, и она неограничено постоји, јер није ничему слична, ни са чим не дели своје постојање, своју квалитативну одређеност и усамљеност. Остала стварност ће је изневерити и учиниће је невидљивом, он је то знао, али она неће никад престати да буде стварна. Изгубићеш оно што је он тражио ако покушаш да тој птици повратиш видљивост” (Миљковић 1972: 83).

„Он” може бити Милан Дединац, али и сваки други миљковићевски песник који зна да је важно то „да заиста постоји тачка о којој говори Бретон где се укидају противречности, где је исто и смрт и живот, и љубав и грех, и стварност и имагинација[...] зато назвати ствар супротним именом не значи назвати је заиста супротним именом већ назвати је једним од њених имена” (Миљко-

вић 1972: 25). Разлика је у степену дисциплиновања такве тачке: симболисти је кроте, надреалисти јој се препуштају а неосимболисти јој се напоредо приближавају и удаљавају, док сви процеси у основи подразумевају изједначавање певања и постојања. Тако је јасна Миљковићева везаност за песнике који су у оквиру своје поетике помирили симболизам и надреализам, пре свега напустивши надреалистичку методу аутоматског писања (Кено, Боске, Сипервјел, Шар).

„Као и романтичаре, и надреалисте покреће дубоко очајање. Не она сладуњава Ламартинова ‘празнина у души’, ни Леопардијеве ‘меланхолије’, ни Бодлеров ‘сплин’, који понекад бивају растворени у љубави за некаквог поново пронађеног Бога, већ очајање као што је Рембоово, које од свега диже руке да би омогућило један обновљени анимални живот, или онај агресивни лотреамоновски песимизам који се диже на Бога, на свет, на ‘племените и чисте вредности’” (Надо 1980: 260). Ипак, процес институционализације аномије који је у основи таквог очајања, почео је још са Бодлером, тај „настанак поља у оквиру којег сваки стваралац има право да заведе свој сопствени *номос* у делу које у себи носи начело (коме ништа не претходи) сопствене перцепције” (Бурдије 2003: 103). Надреализам и неосимболизам, развијају овај бодлеровски импулс на различите начине: док се надреализам у својој сраслости са светом наставља на Малармеа који је увек са цигаретом у устима да би, како је говорио, „ставио мало дима између света и себе”, неосимболизам дијалектиком приближавања и удаљавања од света тражи своју истину. *Јавна пјаница* Милана Дединаца, поетском снагом у себи носи комуникацију ова три правца, са једне стране интегришући у сопствени надреализам елементе симболизма, а са друге стране отварајући простор за Миљковићеву неосимболистичку прозаиду *О јавној пјаници*. Она је зато погодна перспектива за сагледавање ове три фазе продора француског симболизма у српску поезију

Литература

- Бенјамин 1974: V. Benjamin, *Eseji*, Beograd: Nolit.
- Бланшо 1975: M. Blaušo, *Zver iz Laskoa*, Novi Sad: *Polja*, god. 21/ br. 192, Novi Sad, 18–19.
- Бретон 1974: *Манифести надреализма*, Крушевац: Багдала.
- Бурдије 2003: П. Бурдије, *Правила уметности: генеза и структура поља књижевности*, Нови Сад: Светови.
- Вилсон 1964: E. Wilson, *Akselov zamak ili o simbolizmu*, Beograd: Kultura.
- Гвозден 2013: В. Гвозден, Величанствени неуспех Милана Дединца, Нови Сад: *Златна грега*, год. 13, бр. 135/136, Нови Сад, 4–5.
- Дединац 1957: М. Dedinac, *Od nemila do nedraga*, Beograd: Nolit.
- Дединац 1965: М. Дединац, *Позив на пушовање*, Београд: Просвета.
- Дединац 1972: М. Дединац, *Ноћ гужа од снова*, Нови Сад – Београд: Матица српска – Српска књижевна задруга.
- Дединац 2004: М. Дединац, *Мало воде на глану*, Београд: Чигоја штампа.
- Делез, Гатари 1990: Ž. Delez, F. Gatari, *Anti-Edip: kapitalizam i shizofrenija*, Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Јуван 2011: М. Јуван, *Наука о књижевности и реконструкцији: увод у савремене студије књижевности*, Београд: Службени гласник.
- Јуван 2013: М. Juvan, *Intertekstualnost*, Novi Sad: Akademska knjiga.
- Лошонц 2012: А. Lošonc, *Otpor i moć*, Novi Sad: Adresa.

- Лукић 1972: С. Лукић, Дело Милана Дединца, у: М. Дединац, *Ноћ гужа од снова*, Нови Сад – Београд: Матица српска – Српска књижевна задруга, 7–33.
- Матић 1956: Д. Матић, *Анина балска хаљина: есеји*, Београд: СКЗ.
- Миленковић 2012: Р. Milenković, *Uvod u sociologiju srpskog nadrealizma*, Novi Sad: Mediterran Publishing.
- Миљковић 1972: Б. Миљковић, *Сабрана дела*, Ниш: Градина.
- Мишић 1967: З. Мишић, *Antologija srpske poezije*, Београд: Nolit.
- Надо 1980: М. Nado, *Istorija nadrealizma*, Београд: Београдски издавачко-графички завод.
- Николић 1978: М. Николић, *Десејџ песама: Вучо, Матић, Дединац, Ристић, Давичо*, Београд: Вук Караџић.
- Новаковић 2004: Ј. Новаковић, *Интертекстуалности у новијој српској поезији: француски круг*, Београд: Гутенбергова галаксија.
- Новаковић 2012: Ј. Novaković, *Intertekstualna istraživanja*, Novi Sad – Sremski Karlovci: Sajnos – Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Поповић, Ристић 1985: К. Поповић, М. Ristić, *Nacrt za jednu fenomenologiju iracionalnog & Hronika lumbaga ili slavenska binda*, Београд: Prosveta.
- Рансијер 2008: Ж. Ransijer, *Politika književnosti*, Novi Sad: Adresa.
- Рикер 1996: Р. Riker, *Religija, ateizam i vera*, Београд: *Gledišta*, 3–4, Београд, 100–116.
- Ришар 1964: Ј. Р. Richard, *Onze études sur la poésie modern*, Paris: Seuil.
- Стојановић Пантовић 2001: Б. Стојановић Пантовић, *Српске прозаике – антологија песама у прози*, Београд: Нолит.
- Стојановић Пантовић 2011 б: Б. Стојановић Пантовић, *Расјони модернизма: упоредна читања српске књижевности*, Нови Сад: Академска књига.
- Стојановић Пантовић 2012: В. Stojanović Pantović, *Pesma u prozi ili prozaida*, Београд: Službeni glasnik.
- Стојановић Пантовић 2014: Б. Стојановић Пантовић, *Јавна птица Милана Дединца и дискурс песме у прози*, у: С. Шеатовић Димитријевић (ред.), *Поезија и поезика Милана Дединца*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 251–264.
- Стојановић Пантовић et al 2011 а: Бојана Стојановић Пантовић, *Прељедни речник компаративистичке терминологије у књижевности и култури*, Нови Сад: Академска књига.

RELATIONSHIP BETWEEN (NEO)SYMBOLISM AND SURREALISM IN PUBLIC BIRD BY MILAN DEDINAC

Summary

Symbolism as a movement had not exhausted its own poetic principles: those principles continued their integration within new cultural currents, often representing the spiritual basis for various upgrades and reconceptualization. Therefore, this paper deals with the relationship between symbolism and surrealism, by trying to illuminate the nature of the presence of symbolist poetics within surrealism. This relationship will be observed on the example of *Public bird (Javna ptica)* by Milan Dedinac, given its intertextual relations with poems in prose by Branko Miljkovic. Thus will neosymbolism of Branko Miljkovic become the appropriate argument to confirm the strong relations between symbolist and surrealist poetics, as well as their reconciliation based primarily on leaving the surrealist method of automatic writing.

Keywords: symbolism, surrealism, neosymbolism, poems in prose

Maja Medan

Јелена Марићевић¹
Нови Саг

ЈЕЗИЧКО ПАМЋЕЊЕ И ПЕСНИЧКИ ОБЛИК ПОЕЗИЈЕ МИЛОРАДА ПАВИЋА

Поезија је Милорада Павића интересовала у погледу форме: литургијски стих, те стари поетски језик, који до тада нису опробани у модерним поетским захтевима, али и могућности римовања речи из старог књижевног језика. Вредело би испитати барокне елементе ових стихова који су истовремено кореспондентни са поетиком руског формализма, на шта нас директно наводе радови Мирке Зоговић из области књижевне теорије и праксе италијанског барока. На овај начин, не само да су песничка истраживања померена у сферу једне експерименталне, али плодотворне уметности речи, већ су на један аутентичан начин успостављени континуитети српског песништва, па и шире – српске књижевности.

Кључне речи: литургијски стих, стари поетски језик, форма, барок, историја српске књижевности

Мој језик је трипут свлачио кошуљицу година
И три језика заборавио у мени
Но моје срце још познаје
Језик заборављених литургија
(М. Павић, *Сиоменик незнаном песнику*)

У есеју под насловом *Кључ, катанаци, поезија*, Сава Бабић (1996: 1723) износи гледиште по којем се поезија Милорада Павића „не може упоређивати са савременицима”, те како су Павићеве песме „мост од средњег века, преко барока, па све до у наше време”. Како је Бабићево мишљење само донекле прихватљиво, потребно га је најпре релативизовати, а затим и допунити. Најпре, Бабић превиђа бар три битна момента у историји српске поезије,² која су у директној вези са Павићевом поезијом. Ради се, наиме, о романтизму (који је „ишао на неке разуђености које је већ барок носио [...] са једним загледањем у нашу медијевалну традицију” – Павић 1967: 432), песничкој авангарди која се у битној мери ослањала на средњовековну традицију (Момчило Настасијевић, Растко Петровић, Станислав Винавер), те управо времену Павићевих савременика, модерниста који попут Миодрага Павловића – трагају за „карикама”³ српског песништва,

1 mitojelija@gmail.com

2 Јакобсон је као први и основни задатак савремене поетике, ако она доиста жели да буде савременом и научном, видео у прихватању синхроничног метода, који је у лингвистици тако методолошки недвосмислено истакао Ф. де Сосир. Јер ће тек тај метод омогућити да се поетски језик изучава „уз неизбежно упоређивање са три момента – постојећом поетском традицијом, практичним језиком садашњице, и поетском традицијом која је претходила дајој појави” (према: Петковић 1975: 183). У том смислу, и наш приступ Павићевој поезији у извесној је мери одређен постојећом песничком традицијом (у целости књижевноисторијском перспективом), прегнућем његових савременика преваходно модернистичких песника, као и ка поетској традицији која му претходи, а то су авангардисти.

3 „Карике” су алузија на песничку књигу Миодрага Павловића *Карике* (1977). Године 1976. изашла су и позната Павловићева *Певања на виру*. Милорад Павић има песму „Лепенски вир”, штампана

попут Васка Попе – трагају за „од злата јабуком”⁴, попут Ивана В. Лалића – трагају за рилкеовски речено „видљивим и невидљивим” континуитетима српске културе, а превасходно на врелу „Византије”⁵.

Иван В. Лалић афирмативно је писао и о Павићевим *Палимпсестима* у критичком тексту *Објава ђесника* (1968: 216–221) али и о *Историји српске књижевности барокног доба: XVII и XVIII век* (1970) – „Културна баштина у тачној перспективи” (1971: 169–173), похваљујући Павићеву „целовитост визије”, на коју су, између осталог, указали и Петар Џацић (1971: 45) у чланку *Визија историје*, те Предраг Палавестра (1970: 14) у прилогу такође симптоматичног наслова *Историјска визија једне књижевности*. Књижевноисторијски рад и прегнућа Милорада Павића на том пољу заправо су битно одредили и његов белетристички рад, који је, може се рећи, постао неодвојиви део те „визије”.

У том смислу, можда ваља кренути од књига *Језичко ђамћење и ђеснички облик* (1976) и *Историја, сјалеж, сјил: Језичко ђамћење и ђеснички облик II* (1985), у којима се налазе научне студије и ситнији прилози, ширег захвата – од Светог Саве, Венцловића, Орфелина и Пушкина, Козачинског, Доситеја, Мркаља, Пишчевића, Караџића, Маркса и Енгелса, па до британских компарација: Змај – Пушкин, Змај и три енглеске песме, Змај – Ракићева „Симонида” и једна песма Готфрида Келера, Војислав Илић – Алекса Шантић и Лудвиг Пфау, Андрић и једна песма из 18. века... Од свих радова, међутим, тежиште је стављено на *Језичко ђамћење и ђеснички облик*, рад који језгровито сублимира Павићева истраживања на плану историје стиха.

Указујући на проблеме данашњег песништва⁶ у погледу слободног стиха, Милорад Павић говори о занемаривању песничке форме и прозодијских аспеката песништва, те потреби за откривањем дубљег поетског идентитета српског песништва, који би се могао пронаћи у рафинованој врсти литургијског слободног стиха, старог песништва (уп. Павић 1976: 472–477). Истиче, такође, да смо, напуштајући неку врсту слободног стиха пре три стотине година, то учинили у име укључивања у токове барокног песништва Европе, а данас се служимо „увезеним слободним стихом”⁷, па смо пропустили једну занимљиву могућност да се користимо предношћу коју смо имали захваљујући својој посебној песничкој ис-

ну у књизи *Месечев камен* (1971). Обојица су били инспирисани археолошким истраживањима и открићима Драгослава Срејовића. Култура Лепенског вира смешта се оквирно у период око 5.800. г. п. н. е. Самим тим што је налазиште на простору наше земље, постало је, како део наше културе, тако и песничке баштине. Фасцинација Лепенским виром била је несумњиво велика. Ала Тагаренко, украјинска слависткиња, у својој недавно објављеној хабилитацији на српском језику – *Поетска форме у прози српског ђосјмодернизма* (2013), смело изводи анализу Павићевог романа *Хазарски речник* (1984), применом модела Срејовићеве археолошке реконструкције Лепенског вира, кроз три главна елемента света оновременог човека: материјалну културу, идеалну надградњу (религију, веровања), као и природне услове који су утицали на њен развој (клима, рељеф).

4 *Од злата јабука* (1958) је ”руковет народних умотворина”, који је приредио Васко Попа. Милорад Павић посветио је Васку Попи песму „Покуда речи или силазак у јабуку”, штампану у његовој првој збирци песама *Палимпсести* (1967).

5 Песник *Сјирасне мере* (1984), Иван В. Лалић, не само да је написао песме „Византија VII” и „Византија VIII”, већ за континуитетима наше песничке традиције трага у истом правцу у ком и Милорад Павић. Да поменемо само да књига интервјуа који је Ана Шомло водила са њим носи наслов *Хазари, или обнова византијског романа* (1990) и да је Павић неретко себе називао Византијцем.

6 Мисли се на крај шездесетих и почетак седамдесетих година 20. века.

7 Мисли се на енглески *free verse* и француски *vers libre*.

торији. Оно што, најпосле, није безначајно за овај рад, јесте сликовито представљање овог проблема призором из басне. Поезија је, наиме, најстабилнија „када се ослони на обе своје основне врлине: на песничку форму сигурно ситуирану у језик и на песничку логику [...] Попут роде, она свој век проводи стојећи на једној од своје две ноге [...] Погледајте, међутим, шта се догађа с родом ако хоће да прогута жабу. Да не би умрла од глади стојећи на једној ноzi, она мора кад-тад спустити и другу, чврсто се ослонити на обе и ухватити плен који ће јој омогућити да преживи” (Павић 1976: 472). Управо поезија Милорада Павића, његов уметнички израз, у знаку је роде која хвата жабу⁸ и стоји на обе ноге. Он се служи, како формом тако и песничком логиком, укрштајући тековине свих песничких традиција српске књижевности.

Као „здрав пут да се унапреди песничка форма”, Павић је видео „древне структуре и древна сазвучја једног песничког идиома који је изишао из употребе” (Павић 1976: 477). Уз то, на трибини *Савременика* (1967) – „Традиција и традиционализам”, поменуо је да када један француски писац седне да пише, има осећај да иза њега стоји једна плејада аутора, у најгорем случају од Франсоа Вијона (од 15. века до данас), а обично то иде од провансалских трубадура 12. века. Наш, пак, писац до недавно са малим изузецима у најбољем случају осећао је иза себе писце од Доситеја наовамо (уп. Павић 1967: 439).⁹ Такође, није случајно Павић поменуо Франсоа Вијона. Као књижевни критичар осврнуо се на Винаверове препеве француског песника, који су 1960. године објављени код *Српске књижевне заједнице*. У концизном приказу, управо је истакнуто како је Вијон кодификовао „склад грубог, неотесаног језика, наоко хетерогеног и скупљеног од комадића скупљених по свим друмовима [...] са захтевима строге поетске форме, којој се тај језик покорава, али који кроз њу успева да протече неоокрњен и неушкопљен. То је оно што је Винавер покушао да спасе за нашег читаоца и пренесе на наш језик [...] То је нажалост и оно што Винавер није успео да оствари [...] Нови преводилац [...] (треба) да потражи језичке инспирације много дубље у нашој прошлости [...] негде у антологији наше средњовековне књижевности” (Павић 1961: 4).

Станислав Винавер, међутим, био је мисаоно преокупиран проблемима који су и Павићу били опсесивне теме, поготову у погледу риме. Такозвани проблем „поезије змија звечарки”, Винавер (1963: 213–215) је елаборирао у познатом есеју *Скерлић и Бојић*: „Бојић је тежио апсолутно чистим сликовима, што нашем језику са четири акцента пада тако тешко, чему су најбољи пример Дучић и Шантић [...] Бојић је био сав у опсенији слика, богате риме, на основу Вуковог *Рјечника*, и у тежњи да му сликови испадну што теже постигљиви. Зато би он несумњиво завршио са Дантеом. Терцина га је иначе мамила. У то време јавио се Кородија са италијанским искуствима о компликованој подударности. Бојић

8 „Није случајно борба за форму вођена као борба за ‚нову‘ форму, јер: ‚стару форму треба изучавати као жабу‘ (Шкловски). Нова форма, међутим, није разумевана као апсолутни ‚novum‘” (Петковић 1975: 389). Ово поређење Виктора Шкловског, које у исту раван посматрања доводи стару форму и жабу, када се упореди са Павићевим сликовитим призором „лова на жабу”, доводи нас до закључка по којем се стара форма „лови”, не би ли се допринело стварању неке нове форме, за коју се и води борба.

9 Књижевни прагаоци попут Младена Лесковца, Зорана Гавриловића и Миодрага Павловића, својом су *Антологијом старије српске поезије* (1953), *Антологијом српског љубавног песничтва (XVIII–XX век)* и *Антологијом српског родољубивога песничтва (XIV–XX век)* (1967), а највише *Антологијом српског песничтва (XIII–XX век)* (1964) битно допринели превладавању „прекида психолошког континуитета” (Павић 1967: 439) у домену поезије.

није знао, у своме грчевитом напору, да он иде путем италијанске поезије коју је техничка савршеност убијала, и која не допушта просечног и средњег песника. То је био један италијански пут”.¹⁰

Винаверов савременик, Милош Црњански (1975: 73), оставио је у програмском тексту *За слободан стих* две не мање занимљиве забелешке о рими – упоредио је са мисирском играчицом, имајући вероватно у виду егзотичност, занос и патину древности какву рима може да има,¹¹ те је указао на Верленову опаску у *Ars poétique* о рими као „лудом црнци”, потцртавајући њену мелодиозност и ритмику што је за симболисте било на цени. Милорад Павић (1976: 477), пак, риму назива „тројанским коњем поезије”, дакле, нечим што дијалектички осцилира од подвале до одисејске лукавости и домишљатости.

„У једном моменту постојао је читав тренд враћања средњовековљу, а објављена је чак и једна антологија посвећена таквом песништву. Али, нико није препознао оно што се није односило на тематско приближавање средњем веку. Све остале кореспонденције на том плану, остале су потпуно ван поимања – људи, изгледа, могу да прате само тематску раван, не могу да уче (изузев, можда, ако су стручњаци) другачија приближавања”, рекао је Павић у интервјуу „Писаги са радошћу да се може волети то што се пише” (Дамјанов 1985: 19). Једно од нетематских приближавања средњовековљу које је најдиректније применио Милорад Павић пишући поезију јесу експериментисања у домену риме и ритмо-мелодијске структуре, као дела специфичне формалне структуре језика поезије, који је супротстављен прозном и драмском језику и по бележењу у стиховима и строфама (уп. Катнић-Бакаршић 1999: 50).

Павићева поезија у том смислу пружа адекватну грађу за истраживање поетског језика. Не само да се може начинати свејеврсни „речник рима”, о коме је говорио Дамјанов у интервјуу: „Било би занимљиво видети један речник рима заснован на тој Вашој старој језичкој традицији.../ Један мали речник рима могао би се извести и из мојих песама које су писане тим старим језиком. И то је била једна од ствари које су мене такође интересовале” (Дамјанов 1985: 19), већ су посебно интересантна фонетско-фонолшка и лексичка понављања унутар стиха или између суседних песама. Стога су доминантне стилске фигуре дикције - асонанца, алитерација, полиптотон, параномизија и етимолошка фигура, које поред своје реторичке функције обављају и семантичку, значењски приближавајући одређене речи.¹²

Тако се, поред осталог, римовањем савремене речи и оне која долази из средњовековне лексике (примера ради: мислима – неизчислима, смоквицу – от-

10 У есеју *Мирко Корлија и његов крај*, Владан Десница (1975: 36), такође говори о проблему риме: „читав онај његов систем римовања искориштава недозвољена и јефтина сагласја и употребљава систематски увијек исте сликове”. Више о овоме у раду *Српско и хрватско књижевно наслеђе у есејима Владана Деснице* (уп. Марићевић 2012: 99–111).

11 О *Језичком памћењу и песничком облику*, Милорада Павића, као настављању на програмски текст *За слободан стих*, Милоша Црњанског, видети у закључном поглављу рада *У барокном оглед(ал) у: Црњански – Павић* (уп. Марићевић 2013: 174–175).

12 Душка Кликовац (2004: 263), примера ради, у раду *Ври’, шикља’, кљечка’: о фонетском симболизму у српскохрватском језику*, испитујући „сугласничку групу *шм-*”, управо наводи асоцијативна значења за мање познату реч „тмоло”, која су махом проистекла из фонетски сродне речи „смола”, а семантички су исправна, о чему сведочи књижевноуметнички контекст (роман *Добрица Ненадића*) у којем се та реч појавила. Пресудна за успостављање асоцијативног односа била је заједничка група „мол”, те су се тако асоцијације успоставиле међу фонетски сличним речима, без обзира на њихово порекло.

роковицу), савремене речи и речи на страном језику (нанос – στέφανος)¹³, или савремене речи и графеме или скраћенице (? (знак питања) – хитања, и сл. (и слично) – нехотично)¹⁴ песнички језик онеобичава. Карактеристично за поетику руског формализма управо је очућавање, онеобичавање, приказивање из необичног угла (остранение), којим је Виктор Шкловски „померио обичну читалачку перспективу” (Петковић 1984: 76).

Онеобичавања Милоша Црњанског у домену римовања, а на примеру његове последње песме „Ламент над Београдом” (1962), доводи се у корелацију са бароком. Овој песми, могли бисмо додати „лабудову песму” Лазе Костића „Santa Maria della Salute” (1910), где је наслов (на италијанском) укључен у систем римовања са стандардним српским речима и неологизмима: скуте, у те, жуте, луде, љуте, тренуте, залуте, худе, суде, муте, путе, ћуте, слуте, поготово у „унисоном” финалу: пробуде, прогуде, колуте, путе, студе, заруде, полуде. Наравно, и код Лазе Костића препознају се елементи барокног (посебно барокних каламбура) (уп. Живковић 1991: 407–415), а сам Павић је, такође, написао чланак „Унисоно’ финале Костићеве последње песме”, поредећи Костићеву „унисоност” са „унисоношћу” ране књиге песама (1757) барокног песника Захарије Орфелина (Павић 1971: 135–136). Није стога случајно што се најнеобичнији принципи римовања могу пронаћи и анализирати у Павићевој последњој песми, тј. поеми „Прстен” (1982), песмама које су са њом штампане у поетско-прозној књизи *Душе се кућају последњи џуи*, али и *Месечевом камену* (1971), те *Палимјесетима* (1967). Формални поетски експерименти, усмерени у правцу стварања ефекта очућења код читаоца, како се примећује у блиској су вези са барокним поступцима. Иначе, о овој проблематици подробно је писала Мирка Зоговић (2007: 59-72) у раду „‘Obscuritas’ у барокној и ‘остранение’ у поетици руског формализма”.

„И техника ‘obscuritas’-а и ‘поступак онеобичавања’ доказују да барокни и теоретичари руског формализма поетски, односно уметнички текст осмишљавају као изазов читаочевим (шире, примаочевим) креативним и интелектуалним способностима, а декодификацију као суштински елемент у грађењу уметничке поруке [...] Тако читалац постаје ауторов саучесник у изазивању (‘грађењу’) естетског задовољства, било да оно настаје из изненађења (Грасијан је, на пример, преузевши основне поставке, разрадио Гонгорину ‘естетику изненађења’), или из успешног дешифровања. У крајњој линији, функција оваквих поступака је и успостављање разлика међ публиком која је у стању или пак није да одговори на захтеве предоченог јој текста [...] Пошто је примарна функција категорије ‘obscuritas’ да скрије значење текста, онда она служи и да онемогући приступ ‘не-

13 Символисти су нарочито указивали на ”тајанствено” звучање непознатих и страних речи. „Јакобсон, међутим, истиче да је у свим тим случајевима у питању несвесна ,трансфонологизација’: странац намеће говорном низу који чује фонолошке законе свог језика” (према: Петковић 1975: 258). Најбољи пример за принцип оваквог римовања могла би бити „лабудова песма” Милоша Црњанског „Ламент над Београдом” (1962), са примерима: смрт је то – ничево, дере – Cadavere, пас – toute passe, дао – ђао. У децимама у којима се јављају ове необичне риме Милоша Црњанског, доминантна је барокна vanitas атмосфера, а значења страних речи управо упућују на лајтмотиве барокне поетике: ничево – ништа(вило), Cadavere – леш, toute passe – све је прошло, ђао – не.

14 Комбинација савремене речи и графеме или скраћенице, могла би се условно назвати ”хромом римом”. На овој блиској појаву указао је Новица Петковић (1975: 133–134): „[...] на оптужбе Тургеева да у његовом ,Јовану Дамаскину’ има много ,хромих рима’ Ал. К. Толстој наводи цео списак таквих ,хромих рима’ и доказује да је у питању неспоразум, јер Тургејев гледа на риму очима (узима у обзир графију), а не слуша ушима (не узима у обзир реалне акустичне чињенице)”.

укима' и 'недостојнима' [...] док у бароку читалац открива конститутивни семантички 'nucleus' обавијен 'obscuritas'-ом, у модерној поезији мора често да сам, властитим менталним критеријумима, настави поетски текст после песника који намерно нестаје" (Зоговић 2007: 65-72). Овај већи цитат има своју сврсисходност, будући да је значајно одредио смер размишљања и истраживања формалних поступака у поезији Милорада Павића.

Иако је у средишту анализе примарно – поема „Прстен”, може се говорити о поетичкој уједначености Павићеве поезије и свести о њеном целомитом сагледавању, уколико притом имамо у виду и да су се његове сабране песме нашле под окриљем књиге *Анахорети у Њујорку* (1996). Мотив прстена јавља се, наиме, и у три раније песме Милорада Павића: у *Палимпсестима* - „Покуда речи или силазак у јабуку” (седам небеских прстенова је у јабуци, шест прстенова однели су монаси на језику, а у јабуци је остао један једини појас), у *Месечевом каму* - „Стихира оној која далеко сеје” (песнословац доноси прстен што пева) и „Песма пета” („окренуо сам очи прстења у шаку па просим”). Мотив прстена се у све три песме доводи у везу са монасима (песнословцима, исихастима), небесима, самим тим и литургијом (литургијским стихом), а посредно и са средњовековљем. Међутим, у поеми „Прстен” римоване речи углавном су из лексичког фонда савременог српског језика и у већини случајева ради се о отвореним римама, са изузетком у само четири примера: светлом – петлом, нашим – плашим, младост – радост и пратим – вратим. Приметили смо, такође, да су остале такозване речи-вишкови, које су остале неримоване, чак и унутар, а не само на крају стиха.¹⁵ Имајући у виду да читалац заједно са аутором гради „естетско задовољство”, претпоставили смо да речи-вишкови (неримоване речи) имају своју семантичку функцију. Прочитали смо их, наиме, редом и добили следећу, рекло би се тајанствену строфу која иоле делује смислено:

Срце, лице, уста
Теби мене такнеш.
Гони, пружа нас, позна лажно у снегу...

Иако делују расцепкано, ови добијени стихови заправо су кореспондентни са појединим стиховима из прве Павићеве збирке *Палимпсести*. На тај начин, последња песма и прва књига донекле су „прстенасто” повезане, посебно кроз муцаво „саглашавање срца и устију”, заправо Венцловићевог стиха који му је враћен кроз стих 6. песме поеме „Четири звоника у Сент-Андреји”. Истим стихом „И врло сам се уморио зовући срце и уста да се саглашују”, Павић је започео свој чланак „Језичко памћење и песнички облик”, и, најпосле, ова песничка слика има и своју емблематску варијанту у *Ишици јеројолишици* (1774):

15 Говорећи о синтаксичкој структури књижевног дела, Тошовић (2002: 209) наводи да она може бити у виду линијске организације реченице и њених делова у облику стилских фигура и ритмизације и римовања у поетском начину изражавања. У поезији се ритмички организују најважније речи, тако што се лоцирају на доминантна места као што је крај стиха.



Слика: емблем *Простота*: <http://digital.bms.rs/ebiblioteka/pageFlip/reader/index.php?type=publications&id=209&m=2#page/142/mode/2up> (31. 5. 2014)

Даље дешифровање на формалном плану, опет је кренуло од раније збирке *Месечев камен*, где се може прочитати песма „Светилан”. Најпре да наведемо да је једно од битних аспеката текстуалне стилистике „јака позиција текста”, тј. „смисаона и стилистичка ‘чворишта’ текста, мјеста која су по својој позицији у тексту и по својој форми изузетно значајна за разумевање тога текста [...] У јаке позиције текста спадају прије наслов, епиграф (мото), поднаслов(и), прва и последња реченица текста или параграфа [...] стилске фигуре и тропи, фраземи, крилатице, пословице и изреке, цитати, властита имена, термини, римоване ријечи [...] Наслов је својеврсни текст о тексту, сажетак текста, његов граничник, мјесто увртања текста” (Катњић-Бакаршић 1999: 97–98). Наслов „Светилан” јако је место Павићеве поезије и стога што је наслов вишезначан: може да буде придев и то неологизам, може да буде и необично име које има средњовековну патину, али и жанр средњовековне књижевности. Управо из ових запажања произилазе све даље конотације. Светилан заправо у асоцијативно поље размишљања призива име старца Силуана (XIV век), а самим тим и његову антологијску песму „Слави отбегнув, славу обрете Саво”, у којој се појављује необична реч, неологизам – светило. Рачунањем на име „Силуан” и неологизам „светило”, Милорад Павић је дао наслов песни: „Светилан”, стављајући назив жанра ипак у други план.

Овај наслов, надаље, укључује се у формалну семантизацију поеме „Прстен”. Ево и како. Познато је да песма „Слави отбегнув, славу обрете Саво” функционише као песма-скривалица, у чијем је средишту реч „светило”, која се посебно истакне када се песма пресече двама дијагоналама:

<p>Слави отбегнув, славу обрете Саво Тамо отјуду слава јави се роду Рода светлост вери светлост презре, Там же роду светило јави се всему. Ума висота сана висоту сврже Там убо ума више доброту стиже. Слово слави Саве сплете Силуан.</p>
--

На графостилематском плану, тако функционише и петнаест песама поеме „Прстен”. Свака песма носи у себи скривену реч (теби, бол, речи, живот, таче, њима, очи, лица, узме, што, пати, претворена, у) или предлошко-падежну кон-

струкцију (од прошлости, без нас), па када се посебно издвојене речи редом прочитају – добијамо следеће стихове:

Теби бол речи живот таче,
Њима очи лица узме
од прошлости што пати
без нас, претворена у...

Наравно у добијеним стиховима запажамо да постоји рима: прошлости – пати и то леонинска, тј. лавовска. И, као што би Павић (1976: 403) рекао за Пушкина кога је преводио: „Пушкин је велики песник у свакој својој песми; као ‚лав по канцама‘, он се познаје и у свом најкраћем стиху“, можемо за њега рећи да је и по овако добијеним стиховима стил „Прстена“ остао препознатљив.

У погледу графостилематике, можда још можемо да кажемо да уоквирена, а затим дијагоналама пресечена песма, има облик писма, а истакнута реч у том смислу функционише као печат (који се некада налазио управо на прстену). На тај начин песме функционишу као запечаћена писма, упућена некој љубави из будућности у којој ће песничка тајна да траје: „Само на теби још копрена је сјајна/ не прљајући скривају те сене/ и моја тајна још само у теби траје“. Графостилематска обележја Павићеве поезије поред средњовековне, утемељена су и у барокним графичким експериментима, која су у магичним квадратима или текстовима исписаним у облику пужа, капије, појединих слова крила или неко име или неку поруку (уп. Павић 1983: 53). Спој тековина средњовековља и барока, поготово на примеру поеме „Прстен“ није случајан. До тога је Павићу било веома стало, примарно из књижевноисторијских разлога, тј. успостављања континуитета српске књижевности. Укључујући и 17. век у своје поље истраживања, својом *Историјом српске књижевности и барокног доба: 17. и 18. век*, увео је појам „барокни медијализам“ за прву етапу барокнизације српске књижевности, када „нови барокни садржаји почињу да продиру у њене традиционалне наслеђене форме“ (Лалић 1971: 171). „Милорад Павић покушава наћи неке везе поетике барока са списатељском праксом српских средњовековних писаца. Стилске сродности двије литерарне праксе подударале су се највише у аспектима маниризма, барокнога, односно бизантијскога“ (Ковач 1984: 20). Павић књижеви историчар и Павић песник складно се, дакле, „двостанајски“ допуњују.

У пракси придавања смисла, наравно, учествује и читалац, што једним делом улази и у окриље постмодернистичке поетике, али на томе се нећемо задржавати. Читалац и аутор у посебном су, међутим, односу. „Сајфер примећује да сликари-маниристи уводе фигуру ‚казивача‘. То је фигура полуокренута посматрачима која прстом показује радњу која се одвија на слици. У односу на публику он је сведок и посредник, двострука фигура у двојаком положају између уметности и живота, нестварности слике и стварности света. Тиме драмски набој делује залеђено: казивач преводи догађај у причу и театарски се ствара прстен који је спој духа, дела и живота“ (Олива 1989: 22–23). На зиду дневне собе *Лезајша Милорада Павића* стоји сличан портрет, кога је Павић звао *Илузиониста* и чији прст показује на оног који гледа портрет. У поеми „Прстен“, читалац треба најпре да учита код (нове стихове), а затим и да их заврши и тако затвори прстен песник – поема – читалац, поистоветивши се са песником. Читалац је, међутим, „илузоран“ јер има више читалаца неког дела или у одређеном тренутку уопште нема оних који читају то дело или који су „песници“. Он, такође, долази из друге стварности (прошлости, будућности) и покушава да успостави додир са ствар-

ношћу одређеног дела, тј. поеме. Илузиониста са прстом упереним у гледаоца позива га да уђе у само „отворено дело” (Еко 1965). Уласком у то дело, „додир је могућ”, као на икони која се сахрањује у Павићевом роману *Унутрашња сцрана веџира: Леандар* (1991): „На њој су били представљени Богородица како доји младенца и један човек са брадвом – у ствари свети Јован Крститељ – како стоји поред њих [...] Тако се круг затворио и непрекидна линија постојала је између човека, његове руке, детиње пете, дојке женине и њеног погледа, који се враћао на човека” (Павић 2008: 20).

Завршавање ових стихова, ипак, није лак посао. Но, самим тим што је крај стиха „јакو место” на које може да дође нека рима, ограничава бескрајан број могућности. Постојање „рупе”, имплицира декодирање смисла (ретроплазму). Бранко Тошовић (2002: 265) изводи чак 150 варијанти за зероплазму између речи „мени” и „нема” у наслову мелодраме Јосипа Пејаковића *Он мени нема Босне*. Ми не бисмо баш толико примера наводили, али бисмо указали на неколико логичних варијанти зероплазме: 1. читалац (у овом случају Јелена Марићевић, чије име у акузативу једнине има наставак –у, што је у сагласју са предлогом „у”) или може да стоји генитив једнине именице „јелен”: риме претворена – јелена и због потенцијалне алузије на „мотив ујелењења душе” (Томин 1997: 51–60) из *Жиџија Светиоџ Саве*, Теодосија Хиландарца, 2. први и последњи стих се римују (прстенасто), и „нас” са „иконостаѕ”, 3. „нас” је добило риму „глас”, а прва и последња реч се римује „теби” са „себи”, 4. Успоставили смо паронوماзијски пар: узме – сузе, инспирисани стихом из песме „Епитаф”: „у мојим очима снег се у сузе претвара”, 5. лавовска рима у комбинацији са укрштеном: прошлости – пати – сати, 6. „нас” се римује са речју „појас”, која је значењској вези с речју „прстен”.

Теби бол речи живот таче, Њима очи лица узме од прошлости што пати без нас, претворена у Јелену/ јелена.	Теби бол речи живот таче, Њима очи лица узме од прошлости што пати без нас, претворена у иконостаѕ који плаче.
Теби бол речи живот таче, Њима очи лица узме од прошлости што пати без нас, претворена у молитвени глас у себи.	Теби бол речи живот таче, Њима очи лица узме од прошлости што пати без нас, претворена у твоје сузе.
Теби бол речи живот таче, Њима очи лица узме од прошлости што пати без нас, претворена у векове и сати.	Теби бол речи живот таче, Њима очи лица узме од прошлости што пати без нас, претворена у појас прстена.

И, најпосле, на графичком нивоу поеме „Прстен”, запажају се припеви, карактеристични за стих бугарштице. Бугарштице („молске” песме, тужалке, ланменти, „попијевке”), није без значаја, дошле су до нас „у редакцији певача из друге половине XVI века (што важи само за две или три песме) и оних многобројних из XVII века” (Павић 1983: 134). Дакле, на графичком нивоу посматрања Павићеве поеме, не само да се одражава поетика „барокног медијизма”, и оно што је у домену писане речи, већ је наслојено и оно што припада тековинама усмене књижевности истог периода, а што је нестало на уштрб десетарачког стиха. И

ове песме су за савременог читаоца „необичне”, допрле су до њега фрагментарно и несумњиво да крију „многобројне тајне” (Павић 1983: 139). У поеми „Прстен” припеви, типични за бугарштице, ишчитани редом којим се јављају од 1. до 15. песме, такође дају стихове:

Светлом – ко да је у ноћи своје
Лепота птице краја
Тајну слога збраја.

Ови стихови могу донекле да одговарају дефиницији припева, који се везује за завршетке стихова, а бугарштица или доцније – десетарац типски су одређени управо бројем слогова. Реч „светлом” враћа нас на „светило”, које нам је осветлило „обскурне” стихове, невидљиве продужетке поеме „Прстен”, и постало - Бабићевим насловом „Кључ, катанац, поезија” речено - кључ за један од катанаца Павићеве поезије.

*

Како смо већ једном навели, „док у бароку читалац открива конститутивни семантички ‚nucleus’ обавијен ‚obscuritas’-ом, у модерној поезији мора често да сам, властитим менталним критеријумима, настави поетски текст после песника који намерно нестаје” (Зоговић 2007: 72). Комбинујући традиционално и модерно, Милорад Павић оставио нам је у „аманет” да наставимо његово поетско (отворено) дело,¹⁶ што је у овом раду и учињено. На тај начин били смо и део фигура формалног модела естетских односа у књижевноуметничком функционалном стилу (Тошовић 2002: 295–297): троугла (естетско – субјекат – објекат), падобрана (система перспектива: естетске и свих других погледа као интегралне целине – пројекционале), дрвета (површинско-дубинских односа), конуса (сужавања феномена у једну тачку, издвајања доминантне категорије, која би у случају овог рада могла да буде: естетика барокног на примеру Павићеве поезије) и сфере (свих веза без изузетка, свих саодноса представљених равноправно; што би се на примеру нашег рада могло односити и на преплет књижевноисторијске и лингвистичке сфере истраживања). Скупа узев, све је део читалачке „естетике рецепције” (Јаус 1978) и значаја који читалац-коаутор делу може индивидуално допринети.

Литература

Бабић 1996: С. Бабић, Кључ, катанац, поезија, Београд: *Књижевности*, 49, 100, 1/ 2, Београд, 1723–1727.

Винавер 1963: С. Винавер, *Надграматика*, Београд: Просвета

Дамјанов 1985: С. Дамјанов, Писати са радешћу да се може волети то што се пише (интервју са Милорадом Павићем), Београд: *Књижевна реч*, 14, 258, 10. јун 1985, Београд, 1; 19–20.

Десница 1975: V. Desnica, Mirko Korolija i njegov kraj, u: *Eseji, kritike, pogledi*, Zagreb: Prosvjeta, 30–35.

16 Врло је, стога, илустративан стих последње песме поеме „Прстен”: „Остаде празан стих, у њему нема више бога”. Читалац треба да га „испуни” и да му „вере” да ће преживети. Читалац, најпосле, постаје песник, који једини има право да „прати траг одбеглих богова”, као у Хелдерлиновом „Хлебу и вину”.

- Живковић 1991: Д. Живковић, Лаза Костић и барок, Нови Сад: *Зборник Маџице српске за књижевности и језик*, 39, 3, 1991, Нови Сад, 407–415.
- Зоговић 2007: М. Зоговић, Obscuritas у барокној и остранение у поетици руског формализма, у: *Барок: књижевна теорија и пракса*, Београд: Народна књига – Алфа, 65–72.
- Јаус 1978: Х. Р. Јаус, *Естетика рецепције*, Београд: Нолит
- Katnić-Bakaršić 1999: М. Katnić-Bakaršić, *Lingvistička stilistika*: <http://rss.archives.ceu.hu/archive/00001017/01/18.pdf> (31. 5. 2014)
- Klikovac 2004: D. Klikovac, Vri, štrklja, klječka: o fonetskom simbolizmu u srpskohrvatskom jeziku, у: *Metafore u mišljenju i jeziku*, Београд: Biblioteka XX vek, 257–275.
- Kovač 1984: Z. Kovač, Sugestivne sinteze, Zagreb: *Oko*, XII/1984, 325, Zagreb, 20.
- Лалић 1968: И. В. Лалић, Објава песника, Нови Сад: *Летопис Маџице српске*, 144, 401, 2, Нови Сад, 216–221.
- Лалић 1971: И. В. Лалић, Културна баштина у тачној перспективи, Београд: *Књижевности*, XXVI/ LI, 2, Београд, 169–173.
- Марићевић 2012: Ј. Марићевић, Српско и хрватско књижевно наслеђе у есејима Владана Деснице, Врбас: *Траз*, 8, 8, 29, Врбас, 99–111.
- Марићевић 2013: Ј. Марићевић, У барокном оглед(ал)у: Црњански – Павић, *Летопис Маџице српске*, 189, 492, 1/ 2, Нови Сад, 163–176.
- Олива 1989: А.Б.Олива, *Идеологија издајника: уметности, манир, маниризам*, Нови Сад: Светови
- Павић 1961: М. Павић, Велико завештање Франсоа Вијона, Београд: *Књижевне новине*, XII/138 (10. фебруар 1961), Београд, 4.
- Павић 1967: М. Павић, Традиција и традиционализам, Београд: *Савременик*, XIII/ XXVI, 12, Београд, 433–445.
- Павић 1971: М. Павић, Унисоно финале Костићеве последње песме, Београд: *Књижевности*, 26, 52, 2, Београд, 135–136.
- Павић 1976: М. Павић, *Језичко памћење и песнички облик*, Нови Сад: Матица српска
- Павић 1983: М. Павић, *Рађање нове српске књижевности*, Београд: СКЗ
- Павић 1996: М. Павић, *Анахорет у Њујорку*, Београд: Драганић
- Павић 2008: М. Павић, *Унутрашња страна ветра: Хера/ Леандар*, Београд: Evro Giunti
- Палавестра 1971: П. Палавестра, Историјска визија једне књижевности, Београд: *Политика*, LXVII, 20556, 14.
- Петковић 1975: Н. Петковић, *Језик у књижевном делу (варијације на теме ојојаза)*, Београд: Нолит
- Петковић 1984: Н. Петковић, *Од формализма ка семиотици*, Београд-Приштина: БИГЗ-Јединство
- Томин 1997: С. Томин, Мотив ујелењења душе код Теодосија Хиландарца, у: Ј. Ређеп (ред.), *Српска књижевности и Свето писмо*, Београд: МСЦ, 51–60.
- Татаренко 2013: А. Татаренко, *Поетика форме у прози српског постмодернизма*, Београд: Службени гласник
- Тошовић 2002: Б. Тошовић, *Функционални стилови*, Београд: Београдска књига; http://www.nmlibris.com/Baza/publikacije/full/lingvistika/funkcionalni_stilovi_branko_tosovic/files/assets/basic-html/toc.html (31.5.2014)
- Црњански 1975: М. Црњански, За слободан стих, у: М. Неђић (ред.), *Писци као критичари после Првог светског рата*, Београд-Нови Сад: Институт за књижевност и уметност-Матица српска, 67-73.
- Џацић 1971: П. Џацић, Визија историје, Београд: *Нин*, XXI/ 40, Београд, 45.

LINGUISTICS MEMORY AND POETIC FORM IN THE POETRY BY MILORAD PAVIĆ

Summary

Milorad Pavić was interested in poetry in the context of the form: liturgical verse, also old poetic language, that had not previously tried in modern poetry demands, and the possibility of rhyming words from the old literary language. It is worth to examine baroque elements of these verses, which are correspondent with the poetics of Russian Formalism, which is related to the work by Mirka Zogović the field of literary theory and practice of the Italian Baroque. In this way, not only the poet's research moved into the sphere of a single experiment, but fruitful art of words, in an authentic manner established continuity of Serbian poetry and more widely - Serbian literature.

Keywords: liturgical verse, old poetic language, form, baroque, history of Serbian Literature

Jelena Marićević

Јелена С. Младеновић¹*Ниш*

ГРОТЕСКНИ ОБЛИКОТВОРНИ ПРИНЦИП У ПОЕТИЦИ НОВИЦЕ ТАДИЋА²

Овај рад настоји представити функционисање гротескног моделујућег принципа у поезији Новице Тадића, односно указати на начине појављивања гротескног у конституисању песничких слика и његово место у оквиру одговарајуће поетике. Полазећи од различитих одређења гротескног као естетске категорије, пре свега од Бахтинове и Кајзерове теорије, као и од Тамариновог прегледног приступа проблему гротеске, покушава се успоставити одговарајући методолошки оквир, како би се могло идентификовати појављивање гротескног у Тадићевом песничком опусу, али и уочити његове специфичности и трансформације у складу са општим поетичким начелима ове поезије.

Кључне речи: гротеска, поетика, савремена поезија, Новица Тадић

1. Увод

О гротескном обликостворном начелу све чешће се говори као о једном од кључних моделативних принципа у формирању песничких слика у поетском универзуму Новице Тадића. Гротескно издваја најпре Јован Делић, задржавајући се нарочито на гротески у лексици, односно анализирајући Тадићеве неологизме који имају статус поетизама, а међу којима су пре свега аутентичне полусложенице, именице средњегрода на *-ло*, као и стилогено употребљени деминутиви (2009). Исти статус гротескном, као кључном стваралачком принципу, одређује и Михајло Пантић (2012: 63). „Гротеска је, може бити, кључни стваралачки принцип, а свакако и једна од најсугестивнијих смисаоних последица Тадићеве поезије [...]” (Пантић 2014: 22) Међутим, поред укљивања на постојање и преовладавање оваквог начина естетског конституисања песничке стварности, нема прецизнијег разматрања функционализације гротескног, а посебно изостаје његово контекстуализовање у оквиру поетичких принципа карактеристичних за Тадићеву поезију. Отуда је задатак овог истраживања да карактеристике присутног гротескног моделовања представи у оквиру Тадићеве имплицитне поетике, и наравно естетике, имајући у виду повзаност и међусобну условљеност ових подручја.

Анализирајући семантичку раван текста, биће посматране гротескне песничке слике различитог формалног склопа: од оних које су састављене од само једне речи, какве представља поменута врста Тадићевих поетизама, до оних који се обухватају неколико стихова или читаве песме. Такође, уланчавањем оваквих

1 jelena.mladenovic.1417@gmail.com

2 Овај рад је део истраживања која се изводе у оквиру пројекта Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије – *Друштвене кризе и савремена српска књижевности и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир* (178018) на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу.

песничких слика, из песме у песму, из збирке у збирку, разоткрива се гротескна визија као инспиративно врело Тадићеве свеукупне песничке имагинације.

Поред тога, важно је истаћи и квантитативну доминантност гротескних слика у првим Тадићевим збиркама, и опадање њихове учесталости у каснијим, што упоредо прати појава покајног тона и молитвено интонираних стихова. Међутим, измена у погледу смањења бројности никако није утицала на слабљење њиховог ефекта. Али је промена контекста, његово проширење увођењем православног хришћанског и исихастичког филозофског супстрата, могло утицати на усложњавање значења и појаву семантичке поливалентности.

2. Естетска категорија гротескног као основа моделативног поетичког принципа

Гротескно (фр. grotesque, итал. grottesco; grotta = пећина) представља посебну естетску категорију засновану на специфичном споју диспаратних елемената. Овај додир неупоредивих и раздвојених појмова опире се обједињењу принципом дијалектичког јединства супротности. Они не могу бити упоредиви ни по каквим посебним одликама, а евентуално се могу довести у везу према неким општим карактеристикама, што и доприноси ефективности гротеске. Отуда је потпуно разумљиво интензивно појављивање овог феномена и у постмодернистичком поетском дискурсу, чија полифоничност дозвољава истовремено присуство различитих гласова, односно елемената.

У одређењу гротескног полазимо од Бахтинове и Кајзерове теорије, не фаворизујући ниједан од ових приступа. Разлике међу њиховим гледиштима условљене су превасходно различитим типом грађе на коју су се позивали, односно коју су разматрали проучавајући уметничко стваралаштво различитих епоха.

Бахтин (1967, 1978) традицију гротеске везује за народно стваралаштво, да би њену еволутивност и даље преображаваје посматрао у оквиру стваралаштва средњег века, хуманизма и ренесансе, где она није била израз ничега застрашујућег, већ управо знак ослобађања као и у народној традицији, те отуда и њен аутентични продужетак. Бахтин гротеску посматра и као један од саставних делова карневала и карневализације, па оваква веза имплицира додатне могућности за њено тумачење у оквиру Тадићеве поезије.

Кајзерова теорија (2004) се, пак, у највећој мери везује за романтичарску и модернистичку гротеску, које се у много чему удаљавају од народне смеховне културе. Отуда се и сам појам преображава, а нарочито онај сегмент значења који је везан за рецепцију гротескног, односно за ефекат који она изазива. Зачуђујући и бизарни спој диспаратних елемената није више израз ослобађајућег, као што је то био случај у народној и у култури ренесансе, и све мање има веза са смеховном традицијом, а све се више приближава изазивању осећања језовитости. Гротескни свет, према Кајзеровом виђењу, јесте отуђени свет (2004: 57-58, 258), односно „свој свет” са којим је субјект изгубио јединство и осећај блискости и повезаности, па је он тако постао „туђ свет”. Отуђени свет је непрепознатљив, истовремено апсурдан и сабластан, и изазива осећање страха, језовитости и егзистенцијалне угрожености субјекта, што је уочено да је једна од главних карактеристика поезије Новице Тадића и фундаментални слој његове онтологије.

Али, колико год да се мењају ефекти које производи гротескно (од комичног и ослобађајућег до застрашујућег и опседајућег), гротескни поступци подразумевају исто: оживљавања неживог, повезивање људског и животињског, нагла-

шено увећање телесних карактеристика, инверзије, као и различите врсте укидања хијерархије међу деловима (Ракић 2007: 252). Отуда је неопходно да се несумњиви индикатори гротескног у Тадићевој поезији адекватно протумаче и поставе у кохерентно јединство интерпретације, прецизирањем могућих значења у складу са поменутиим теоријама.

3. Елементи Бахтиновог карневалског гротескног

Разматрање појављивања гротескног у Тадићевој поезији можемо започети најпре уочавањем карневалских елемената и њихових особености, како бисмо их довели у везу са Бахтиновим виђењем гротескног као саставног дела карневала. Посебно је важно преиспитати колико је оправдано Тадићеве карневалске елементе одредити као „тамни карневал” (Пантић 2012: 63), а много важније – шта „тамни карневал” треба да представља и која је његова функција.

Карневал јесте синкретичка форма обредног карактера, а карневализација представља поступак при којем се карневал транспонује на језик литературе (Бахтин 1967: 185, 186). На почетку треба истаћи да карневал има посебну изокренуту логику: „Свет је окренут наглавачке. Горе постаје доле, небеса се спуштају на земљу, глава замењује стражњицу и обрнуто.” (Ракић 2007: 331) Сва Тадићева новостворена и већ постојећа гротескно уобличена бића, али и људи, животиње и предмети, постају део свеопштег изокренутог света. Како Исус може постати јастуче за игле („Исус”), на место Бога долази фризерка („У фризерском салону”), а лирски субјекат изговара Богу „Антипсалам”, тако и глава директно смењује стражњицу у песми „Црна миса” која се завршава ефектном поентом: „Ум! Ректум!” (Тадић 2012: I, 247), чиме се, како звучном, тако и семантичком компонентом која је заснована на звучној, постиже изузетна сугестивност. Лексема *ректум*, већ у самом контексту и позиционирана крај лексеме *ум* ствара гротескни ефекат, а он је додатно појачан тиме што се лексема *ум* садржи у лексеми *ректум*, која на тај начин носи инверзију у себи, а гротеска бива удвостручена.

У књижевности са елементима карневализације присутно је управо то паралелно постојање више стилова и више гласова, више тонова: узвишено и приземно, озбиљно и смешно (Бахтин 1967: 169–170). У већ поменутиим песмама можемо пронаћи вишегласје и карневалску полифонију, изокретање вредности и истовремено присуство узвишеног и ниског. Као и код карневалских мезалијанси, долази до спајања онога што је било потпуно разједињено – светог и профаног, великог и ништавног, мудрог и глупог. Отуда и слика у којој дечак шутира ореол свете мајке („Мали каталог слика”). Профанација се испољава у читавом систему карневалског спуштања, кроз карневалско светогрђе и карневалске пародије на свете текстове и изреке (Бахтин 1978: 186–187), па поред песме „Антипсалам” читамо и „Црну Мису”, као и „наопаке молитвице” („Јављају ми из централе”).

Оно шта карактерише карневласку књижевност јесте и актуелна и жива савременост (Бахтин 1967: 169), на шта је и усмерен Тадићев свет, будући да његове песничке слике своју инспирацију и извориште проналазе у реалној свакодневици. Што, наравно, не укида и могућност појаве карневализацији блиске специфичне изокретнутости у тумачењу времена. Тако у једној од песама („Играчке, сан”) лирски субјекат присуствује и помаже при рођењу своје мајке у духу карневалских гротескних инверзија.

„Главна карневалска игра јесте лакрдијашко крунисање и касније детронизација карневалског краља,” а управо на том месту Бахтин проналази „језгро карневалског осећања света: патос смене и промене, смрти и обнављања”, док се крунише антипод правог краља, а то је роб или лакрдијаш (Бахтин 1967: 188). У Тадићевом случају то може бити и фризерка јер „карневал слави саму смону, а не оно што заправо смењује” (Бахтин 1967: 188). На много начина је тако варирано „превођење високог, духовног, идеалног, апстрактног на материјално-телесни план” (Бахтин 1978: 28), али тако да изостаје сама суштина карневалског препорода: Бог је вечити инсект („Мене и све моје”), Исус је јастуче за игле („Исус”), Бог на небесма једе рибизле („Врт са лудом”), 1300 каплара је сменило 1300 снајдера („Огртач, фикција”)³. У Тадићевој поезији Бог у гротескној визији благослови мртву муву („Мува 1989”), а молитвени тон упућен је поњавици, док на зиду уместо иконе виси фотографија на којој човек мокри, као потпуна гротескна деторнизација светог и уздизање телесног („Фотографија”). Фотографија на месту иконе већ сама по себи означава инверзију, али на фотографији није представљено било шта, већ како оно најниже телесно профано узима место светог. Бахтин истиче да од романтизма на овамо, слике материјално-телесног живота, попут једења, пијења, пражњења, сношаја или рађања, губе своје препорађајуће значење и преобраћају се у сниску свакодневицу (1978: 48), а управо то видимо и у поменутој слици. У даљим гротескним инверзијама човек има њушку пацова, а пацов ум човека, док се уместо хлеба насушног моли за крв топлу („Крпељ што се качи и лепи за мене”), док је Господ прослављен крекетом („Велика жаба”).

Сва „дешавања” у Тадићевом песничком свету, одигравају се у карневалском простору: граду (који је иначе један од честих Тадићевих топоса), на тргу, улици (једна Тадићева збирка носи овај назив), у кафанама и на сличним местима. Карневал нико не посматра, а у њему сви учествују и носе маске (Бахтин 1967: 185):

„обуци се сићи доле
у парку је справљена ломача
горећеш на месечини
риђи рођо не закасни
сви смо нестрпљиви и своје маске
окрећемо према теби
искежене пламтеће на моткама
маску курвића маску прасца
лисице
којота” („Јавају ми из централе”, Тадић 2012: II, 14)

Добар пример је и песма „Плажа тепсија”, у којој су заједно гутач ватре, оперска певачица, поп, док песма „Зелени венац” показује трансформацију најобичније свакодневице у карневал, који се завршава у песми „Гомила се разишла”.

Међутим, да ли и у Тадићевој поезији „снижавање копа гроб телу ради новог рађања” (Ракић 2007: 331), што би и претпостављало непрестано обнављање као главну одлику карневалског схватања живота, у бити амбивалентног? Ако изокренути свет, „живот окренут наопачке”, „свет с друге стране”, „le monde à l'envers” (Бахтин 1967: 186), Тадићевим језиком речено свет „у обртним вратима”

3 Карневалска инверзија на плану историјских чињеница послужила је Тадићу за споровање демитологизације као вида песничког разрачунавања и ревалоризације битних догађаја из националне историје.

(„Људи у обртним вратима”) означимо као „тамни карневал”, сусрешћемо се одмах са једном чињеницом која и јесте извор аутентичног преображаја карневала у Тадићевој креацији.

Одређење „тамни карневал” у самој својој бити садржи противречност. Ако је карневал тамни, то значи да је он изгубио своје основно својство, а то је препород – слављење обнове и рађања. Карневал не познаје нихилизам (Бахтин 1967: 229), док се у Тадићевој поезији могу пронаћи елементи нихилистичке спознаје стварности, који опет морају бити на посебан начин сагледавани у оквиру њеног поетичког, естетичког и етичког система. Спајајући таму и карневал, „тамни карневал” би могао носити чак и оксиморонску интерпретацију, позивајући се управо на његово препорађајуће и антинихилистичко усмерење. Отуда бисмо могли рећи да Тадић користи елементе карневализације, али на сасвим специфичан начин, укидајући регенеришућу моћ карневала, препород и преображај. Карневал снижава узвишено и озбиљно као вид антидогматског слављења живота (Ракић 2007: 252), али у овој поезији, какве год да су инверзије наступиле, нема карневалског славља. Што значи да је Тадић деконструисао саму традицију карневала и детронизовао његову моћ, користећи се управо снагом његових елемената.

Ако је и могуће пронаћи моћ препорода у Тадићевој поезији, она се налази изван, управо у моменту укидања карневала и гротескног, онда када долази до поновног успостављања система вредности и у тренутку постављања православног богословља у центар поетског универзума, тачније са појавом покајно и плачно интонираних стихова, православне аскезе и елемената исихастичке мистике. Гротеска код њега не достиже ту „животворну трансформишућу снагу и неуништу виталност” (Бахтин 1967: 169), а светлост није карневалске већ богословске природе.

Али оно што је такође веома важно поменути је да се Тадић добро послужио регенеришућом моћи карневализације која је „стално помагала рушењу баријера између жанрова” (Бахтин 1967: 199), па је саму своју поезију често водио танким границама између прозног и поетског, без обзира на то да ли је својим стиховима обликовао молитве или прозаиде, призивајући тако две различите, али сродне струје песничког обликовања.

4. Елементи Кајзеровог језовитог гротескног

Када је интимни човеков простор у питању, када се са улице и трга прелази у приватни простор, затворени простор собе (не и дома), гротескног се не губи, али се зато удаљава од Бахтинове концепције и приближава Кајзеровој, задржавајући још увек неке особине карактеристичне за карневалски доживљај, док се паралелно са њима елементи језовитости појачавају.

Карневалско укидање хијерархије доводи до настајања посебних врста фамилијаризације. Ексцентрична фамилијаризација свој потпуни израз добија у гротескним спајањима. Бизарне гротескне спојеве можемо најпре уочити у Тадићевим полусложеничким неологизмима, којих у овом опусу има више од седамдесет, попут: жилет-језик, сумрак-жеље, бог-кртица, врата-уста, собичак-јаје, жлезда-звезда, руке-полипи, пламен-крило, уд-фрулица, цурица-цуцлица, пудер-речи, човек-ваш, гоблен-брбљарија, флаше-девице, левак-увце, беба-пепељара или клозет-мама. У свакој од ових полусложеница је у оквиру новоствореног појма евидентан додир живог и неживог, животињског и људског, било да

се додирују целине или њихови делови, чиме се постиже гротескни утисак. Свака носи нешто и од ликовног израза орнаментике од које и потиче назив гротескно.⁴

Једно од главних аутентичних Тадићевих гротескних бића је свакако *кезило*. То је биће сведено да део, и то на уста која су и иначе чврсто повезана са раблеовским гротескним мотивима прождирања и преждеравања, али која су дематеријализована и претворена у кез као изобличен и изокренут осмех. Кез означава гримасу, искривљени израз лица који се лако може довести у везу са маском, а маске су саставни део карневалских светковина. Тиме је Тадићев кезило, са својим кезилићима, део гротескне карневалске поворке, али изражава њен сабласни део.⁵ Смех чији су они носиоци је део језовитог, сардоничног смеха. Сардонични (или сардонски – *risus sardonicus*) смех је усиљен и горак смех, подругљив и пакостан, али значење може упућивати и на грчевито развлачење мишића лица, будући да назив и потиче од отровне биљке (*Sardonia herba*) чији је ефекат конзумирања такав. Укочен пакосни смех маркер је доживљаја стварности Тадићевог поетског универзума, представљеног поменутиим бићима. Онај ко се злобно смеје од лица прави ружну гримасу, па је отуда гротеска најбољи израз оваквог смеха. Тадићев смех јесте карневалски амбивалентан, али изостаје његова препородилачка снага, и он остаје у домену језовитог.

Кезилу као оригиналном Тадићевом гротескном бићу посвећен је низ песама. Његова основна карактеристика је да се лако може увући у било који већ постојећи појавни облик, чиме ће се овај и сам по себи претворити у гротеску, што опет указује на стално Тадићево умножавање гротескног и његово дуплирање. Кезило тако долази у додир са свим предметима из најнепосреднијег свакидашњег човековог окружења: „флаша кезило”, „сијалица кезило”, „лонац кезило”, „бокал кезило”, „славина кезило”, „игла кезило” итд. Овим поступком су се познати елементи свакидашњице претворили у нешто што је непознато, туђе, али својом појавом врло узнемирујуће и изненађујуће. Кајзер каже управо да је гротеска та која наш свет претвара у туђ и оно што је познато и присно у нешто страном и загонетно (2004: 258). Изненадност и неочекиваност споја карактерише како Тадићеве полусложенице тако и овакве врсте синтагматских спојева. Говорећи о Тадићевој гротески, Пантић истиче „процес троструког степеновања употребе или долажења до ефекта гротеске”, где се први управо огледа у томе да се обичним предметима, попут нахтасне, столице, табакере, ципела или чешља, придају демонска, односно паклена својства (2014: 22).⁶

У овој поезији веома је често и појављивање животиња – буба, мишева, стонога, инсеката, квочки, птица, веверица, ваши, пилади – у оквиру синтагми попут „мртав славуј”, „мртва кокошка”, „огњена кокош”. Песничке слике често

4 Гротеска је добила назив по необичним цртежима који су нађени у подземним развалинама античких терми и палата, и ранохришћанских катакомби. На цртежима су неприродно били спајани биљни, животињски и људски делови. Појављујући се најпре у сликарству, гротеска је своју ликовност задржала и у књижевности.

5 Поред *кезила* и *кезилића*, овим Тадићевим бићима од којих нека већ и у називу могу носити нешто од гаргантуовско-пантагруеловске глади и могућности прождирања, су и *саграило*, *грицкало*, *мљацкала*, *кусала*, *сисала*, *лизала*, *клайкала*, *расћакала* и *скакушани*. Представник овог раблеовског принципа би био и *велики гушач* („Велики гутач”), а лирски субјекат у складу са њим „умире на сва уста” („Призивање ноћи”).

6 Други ниво Пантић везује за жива створења попут кокоши и паса, затим за бића аутентичног песниковог бестијаријума (скакутани и кезила), али и за нека друга онеобичена антропоморфна бића, док је трећи вид везан за „говор лудила, болести или сна” у којима се чује сардонични смех (2014: 23).

су организоване око одређених делова тела као свог гротескног семантичког тежишта – језика, репа, зглобова, костију, канџи, (металних) шија, (разроких) језика, крилаца, ножица, пипака, окаца, косе. Најупечатљивији, много пута варирани, а можда и најсугестивнији део тела би свакако било *ждрело*, директно повезано са гротескним мотивом прождирања, по којем читава једна Тадићева збирка носи назив.

Бизарни и језовити гротескни спојеви творе широк спектар песничких слика – „очешљано огледало”, „умрли колибри”, „моћан и дугореп црни чешаљ”, „уснице дубинског сунђера”, „рукописи са зглавкастим удовима” – које се могу проширити на низове стихова:

„Али ја ћу ваш зид
Од трбушчића
Ножица и ручица
оборити у белину
У стоноге и црне чешљеве
И нико неће знато од гостију
Шта их тако
Дубоко одмара” („У летњиковицу”, Тадић 2012: I, 79)

Међу застрашујућим гротескним сликама су и „леје засађене људским телима”, „кућа на кокошјим ножицама”, „човек са копитама изван сандука”. Спајање мртвог и живог додатно је семантизовано успостављањем веза са фолклорном традицијом и народним веровањима.

Бахтин сматра да од романтизма креће дегенерација гротеске и да њен позитивни препорађајући принцип бива сведен на минимум (Бахтин 1978: 47), те да је од романтизма свет гротеске страхан и стран човеку. Код Тадића се ипак задржава још нешто од смешних страшила ренесансе. На пример, Киклоп је преобразен у Киклопче. Овим умањењем, које је супротно принципима гротескних хиперболисања, а видели смо да су таква умањења и гротескно коришћење деминутива доминантни у Тадићевој поезији, мења се и однос према миту и оно постаје израз „хуморног играња митом” (Делић 2009: 62), док је посебна врста хумора изазвана управо овим његовим карневалским детронизовањем. Повремено чак и сам ђаво, чије се порекло може довести у везу и са народном традицијом, добија комичне карактеристике, што наравно не умањује језовитост овог света и субјективног егзистенцијалног окружења.

Имајући у виду Бахтинову поделу на модернистичку и реалистичку гротеску у 20. веку (1978: 55), можемо закључити да је Тадићева гротеска ближа овом првом смеру.⁷ Отуда она и поред елемената карневализације, не може код читаоца да изазове ослобођење од страха, већ је управо окренута изазивању језе и зебње, осећања отуђености и страног.

Кајзеров гротескни свет, дакле наш познати свет који је постао преобразен и стран, јесте свет којем још увек препознајемо обресе, али је он изобличен и деформисан, што изазива осећај неприпадања, дехуманизације, отуђења и недостатка блискости.⁸ Страх који се јавља није страх пред смрћу већ страх пред

7 Док се модернистичка гротеска везује за традицију романтичарске гротеске и добија посебан израз у надреалистичким и експресионистичким текстовима, надахнута егзистенцијалистичком филозофијом, реалистичка гротеска је везана за традицију гротескног реализма и има некада непосредног утицаја карневалских форми (Бахтин 1978: 55-56).

8 Кајзерово *блиско* које се појављује као *страно*, најближе је Фројдовом концепту *Das Unheimliche* (реметеће, зачуђујуће, необично, узнемирујуће, странно, несигурно, непоуздано, неугодно,

животом јер у отуђеном свету човек не може да се оријентише, будући да му се чини апсурдним (Кајзер 2004: 259). Такву језовитост и ту врсту (егзистенцијалистичког) страха препознајемо и у Тадићевим стиховима, насталим на ободима ниҳилизма и апсурда.

Егзистенцијална тескоба је употребом гротеске, односно материјално-телесног плана, представљена и у различитим апсурдним сликама које свој гротескни потенцијал увећавају управо употребом одређених глагола у необичном контексту: „кожно млеко већ уједа” („У кревету чешаљ”), „светли чешаљ чешље-ве доји” („Разведрило се”) „водена твоја коса у грлу ми певуши” („Флаша кезило”). Поред бизарних слика свакидашњице:

„На столњаку чипке
изнутрице заклане живине” („Столњак”, Тадић 2012: I, 41),

језовитост може попримити апокалиптичке размере:

„Мајка Страхота осипа
из кржаве своје увале
петоножну одојчад
која земљу и ваздух једу
Живу војску радну
црва непобедивих
откинути божији прсти предводе” („Пасја прескакала”, Тадић 2012: I, 152)

Код Тадића налазимо и мноштво језовитих гротескних слика организованих око мотива меса:

„Када се само насмеши
на образима јој се две рупице створе
А у рупицама по два
сјајна оштра зубића!

Луција јагње Луција чедо
Луција ружа Луција меса букет” („Лепа Луција”, Тадић 2012: I, 213)

Оне опет директно призивају и карневалски моменат, будући да карневал етимолошки вуче порекло од италијанског израза *carne levare* што значи *уклонити месо*.⁹ На много начина је вариран и овај мотив:

„Онизак погурен кривоног
мота се око мог
дрвета живота
заскаче, креска окицама

лисичју обредну маску
носи
ждере живо месо...” („Глодар”, Тадић 2012: II, 29)

„људождери где се
преждиру
жилавим модрим
месом анђела” („Наплавина”, Тадић 2012: II, 41)

тајновито, страховито, опасно, саблазно, неприродно, чудно...)

9 Отуда код нас назив „месојеђе”.

„Курво Ти си анђео без крила и месо крилато анђеоско”
(„Курво, пиле”, Тадић 2012: II, 99)

Ваздушсти стихови, прозрачни,
колико сте само прогутали меса! („Ваздушсти стихови”, Тадић
2012: IV, 154)

„Гавран од цигерице откида
Каже да би се напио моје крви.
Да би ми скинуо месо са костију” (Без наслова, Тадић 2012:
Оставштина, 73)

„Животињице моје
чеда моја
пијте моју крв
наситите се
моји мили” („Родитељ”, Тадић 2012: Оставштина, 75)

Али, како карневал означава период којем следи пост, тако и Тадићеве гротескне месојеђе претходе појављивању елемената православне аскезе.

5. Гротескно као деформација и укидање трагичног

Тамарин каже да је гротеска увек деформација. Спој трагичног и комичног не мора бити карактеристичан само за трагикомично, већ и за гротескно, али је само спајање извршено на другачији начин, тако да је створен нов осећај дисхармонијности (Тамарин 1966: 31). Заправо, трагично је лишено патоса, док је за смех гротеске карактеристично одсуство катарзе. Ова деформисаност гротеске укида могућност уживавања и уводи позицију дистанце. Управо захваљујући тој дистанци, Тадић користи гротеску као средство депатетизације (на пример у песми „Застава”) и она постаје мера отуђења. Са друге стране, гротескни спојеви могу личити на парадоксалне, али и овде постоји једна кључна разлика: парадокс сједињује противречности, а гротеска управо инсистира на њиховој диспаратности (Тамарин 1966: 95). У Тадићевој поезији је тако стално присутно спајање неспојивог, што се може пратити на различитим нивоима.

Један од кључних разлога за евидентно учестало појављивање и доминацију гротескног моделујућег принципа јесте управо поменута депатетизација и укидање трагичног. Упркос томе што је још од античке књижевности трагично било аксиолошки изнад комичног, оно није одолело пропадању. Савремену уметност, а тако и књижевност, карактерише дезинтеграција патоса трагичног као и херојског. Упркос томе, комично је успело да надживи различите епохе и да се, преображавајући се изнова, још увек појављује у различитим интегралним видовима. Отуда је и у Тадићевој поезији, која на комплексан начин кореспондира са стварношћу, трагично укинута на рачун доминације гротескног, али без обнављајуће снаге катарзичног смеха.

6. Закључак

Још је Виктор Иго одредио гротескно као естетску категорију која највише одговара природном. Са друге стране, он је указао на то да гротескно садржи дуализам, односно разлику и да изражава супротстављеност два бића у човеку у човеку (1979: 320). Како је амбивалнетност одређена као суштинска карактеристика Тадићеве поетике, гротескно се сасвим добро уклапа у поетички концепт

двоструког доноса. Дуализам који је у основи гротеске, као и спој, али пре бисмо рекли додир неупоредивих супротности, израз је општег Тадићевог поетичког принципа када се има у виду читав његов опус, односно појављивање покајног тона и молитвеног зазивања Господа у духу исихастичке, византијске и српске средњовековне традиције, поред стихова који изражавају одсуство Бога и његово уклањање са места трансценденције. Дакле, противречност унутар гротеске у сагласју је са амбивалентношћу као кључним Тадићевим поетичким начелом и естетиком ружног.

Гротескно је на наличју узвишеног (Иго 1979: 320). Савемени свет чији су одјеци и остисци грубо пренети у Тадићеве стихове, управо и представља свет у којем одсуствују и трагично и узвишено, али и комично у свом препорађајућем виду. Отуда гротеска у потпуности покрива читаву његову стварност која је ближа поетици отуђења и апсурда него филозофији потпуног нихилизма.

Кајзер истиче да је гротескно покушај да се обузда демонско у свету (2004: 263). Управо из тог разлога и код Тадића постоји толики број гротескних песничких слика, а гротескно бива варирано кроз велики број различитих појавних облика. Гротеска је само један од видова обуздавања демонског, док други вид иде кроз покајно интониране стихове. Суштински амбивалентна Тадићева поезија, садржи оба ова вида.

Спајајући гротескно у Бахтиновом и у Кајзеровом смислу, оно остаје као универзални симбол деформисаности који обједињује и поетички и естетички концепт:

„Ругоба последња, изобличење
Свих изобличења ја сам” („Призивање ноћи”, Тадић 2012: I, 127)

Литература

Бахтин 1967: М. Бахтин, *Problemi poetike Dostojevskog*, Београд: Nolit.

Бахтин 1978: М. Бахтин, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*, Београд: Nolit.

Делић 2009: Ј. Делић, Гротеска у лексици: о језичкој креативности Новице Тадића, у: Д. Хамовић (ур.), *Новица Тадић, ђесник*, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”, 51–65.

Иго 1979: V. Hugo, *Predgovor Cromwellu*, у: М. Beker (прir.) *Povijest književnih teorija: od antike do kraja devetnaestog stoljeća*, Загреб: Sveučilišna naklada Liber, 1979, 315–322.

Кајзер 2004: В. Кајзер, *Гротескно у сликарству и ђесничству*, Нови Сад: Светови.

Пантић 2012: М. Пантић, Новица Тадић: поезија градског искушеника, у: Ј. Делић (ур.), *Кад ђомислим на себе, кришом се ђрекрсђим*, Нови Сад: Orpheus – Плужине: Центар за културу, 62–69.

Пантић 2014: М. Пантић, Анахорет у Београду: Поезија Новице Тадића, у: Д. Лакићевић (ур.), *Огњено ђеро Новице Тадића*, Београд: СКЗ – Филолошка гимназија, 19–25.

Поповић 2007: Т. Поповић, *Rečnik književnih termina*, Београд: Logos Art.

Тадић 2012: Ј. Тадић, *Сабране ђесме I-IV и Остђавишђина*, Подгорица: Матица српска – Друштво чланова у Црној Гори.

Тамарин 1962: G. R. Tamarin, *Teorija groteske*, Sarajevo: Svjetlost.

THE GROTESQUE MODELATING PRINCIPLE OF NOVICA TADIC'S POETICS

Summary

The aim of this paper is to present the grotesque modelating principle in poetry of Novica Tadic, and to point out how the grotesque appear in the constitution of poetic images and in the related poetics. Starting from the different definitions of the grotesque as an aesthetic category, bearing in mind the achievements of Bakhtin and Kaizer theories, as well as Tamarin's review of the grotesque, this paper try to find and to establish an appropriate methodological framework, in order to identify the appearance of the grotesque in Tadic's poetry, but also to find out its specificity and transformation in accordance with the general principles of Tadic's poetics.

Key words: grotesque, poetics, contemporary poetry, Novica Tadic

Jelena Mladenović



Јелена Вељковић Мекић¹

Пирот

ПОЕТСКЕ МАШТАРИЈЕ ЉУБИВОЈА РШУМОВИЋА

Ршумовић је песник који ће Радовићева анти-правила померити још даље, и који ће ступити на лествицу више у одвајању од конвенција било које врсте. Његова поезија укратко се може дефинисати као поезија безграничних простора маште, која до сржи познаје дете, његов ирелегуални, мисаони и емотивни свет. Машта као конструктивни елемент дечје стварности никад не јењава и не губи своју снагу у Ршумовићевој песми. Она разграђује постојећу стварност и претвара је у играчку коју ће свако дете радо препознати као своју. Песник речено најчешће постиже на два начина: поступком онеобичавања и специфичном врстом бајковитости. У раду су анализирани песме које илуструју поменуте поетичке поступке и оне које својим хумором, ведрином и игром сврстајају Ршумовића у ранг најчитанијих српских песника за децу.

Кључне речи: Љубивоје Ршумовић, поезија за децу, игра, бајковитост, хумор

Дете је дете

Ршумовићева песма ни у једном тренутку неће потценити дечју емотивну интелигенцију, из тог разлога што је песник свестан да је дечја емоција, за разлику од оне коју поседују одрасли, неискварена, искрена и кристално јасна, како самом детету тако и људима из његове околине јер се никада не скрива и не камуфлира. Дете ће се у његовим песмама јавити као бунтовник који тражи своја права и буни се против разних стрина и тета које од њега желе да начине играчку („Дете“), али и као песник-естета способан за најтананија осећања и најнежније нијансе лепоте. Машта као конструктивни елемент дечје стварности никад не јењава и не губи своју снагу у Ршумовићевој песми. Она разграђује постојећу стварност и претвара је у играчку коју ће свако дете радо препознати као своју. Песник речено најчешће постиже на два начина: поступком онеобичавања и специфичном врстом бајковитости. Деконструкција стварности у поступку онеобичавања неретко се задржава на спознајном и емотивном нивоу детета, што значи да поседује карактер наивности у дечјем резонавању, док, у другим случајевима, поприма облике искуствене свести која, с пуним поштовањем према детету и детињству, опомиње одрасле особе из њиховог окружења на неприкосновене и непоновљиве вредности које дете и његово доба поседује, чиме је песник још увек на плану дечје свести, јер на један специфичан начин саопштава и преноси мисли и осећања деце која нису у стању да их на тај начин формулишу у говору и врши освешћење одраслих, подсећајући их на заборављено прошло доба које је остало непромењено у својим жељама и захтевима. Поступак који деконструише стварност уносећи у њу елементе бајковитости има своје „порекло“ у песниковом читалачком искуству, које је мање-више читалачко искуство сваког предшколца, али и у личној интенцији. Ова комбинација

¹ vmjelena@yahoo.com

створила је песме оригиналне вредности, по којима је Ршумовић постао један од омиљених песника међу децом читаоцима.

Став према детету је такав да му се даје за право готово у свим сегментима његовог бивствовања и живота. То није повлађивајући став нити снискоходљив однос према детету читаоцу, већ дубоко разумевање за све етапе и фазе у развоју и сазревању деце. „Дете је дете” (стих из прве строфе једне од познатијих Ршумовићевих песама са називом „Дете”), и ништа више и ништа мање од тога. Ови стихови наводе одраслог читаоца да се запита постоји ли искренији и чистији апел за права на детињство. Покушаји да се свет одраслих и свет деце споје, да се укину разлике, што је могуће једино путем приклањања деце одраслима или обрнуто, што би у оба случаја са собом понело и печат нечег присилног и вештачког, у потпуности изостају у поезији Љубивоја Ршумовића. Разлике су евидентне, постојеће и трајне, чак потребне, и без сваке је сумње да је песникова симпатија на страни деце и њиховог неодраслог и несазрелог света. Песник ће увек пре дати свој глас несташлуцима, шалама и играма него неком претерано строгом реду, раду и дисциплини. То никако не значи да Ршумовић не заговара или доводи у питање поменуте вредности и квалитете, већ вероватно сматра да се оне стичу другачијим начинима но што је читање поезије и из тог разлога, као и због тога што нису својствени децјој природи, не поклања им нарочиту пажњу у својим песмама. Стога, дете се у његовој поезији никад неће узети за материјал погодан за моделовање, унапред познат и предодређен за одређене смерне радње и живот пун врлина. Ршумовићева песма говори о томе да су одрасли ти који желе да се промене јер су свесни да би могли да на сасвим другачији, бољи начин проживе свој живот уколико би се са постојећим искуством вратили у детињство, а не деца. Дете је самозадовољно у тренутку у којем живи и обитава, те не тежи бољитку и нема никаквог смисла за аутокорекцију. У његовом поетском свету дете има пуно право на своју интиму, на своје тајне игре и скривене жеље. Такође, има потпуно право на несташлук и неозбиљност, на грешке и омашке, било намерне било ненамерне. У песми „Има нека сила” изражено је схватање да постоји нешто у детету веома јаког интензитета што га нагони на „погрешну” страну и на несташлуке, а да то није његова свесна чак ни вољна одлука, већ просто његова природа. Чини се да је ретко који песник ово тако дубоко разумевао и пренео у своју песму као Ршум.

Истоветан сензибилитет са дечјим не односи се само на оне песме у којима се јављају ликови деце и неке од поменутих и детињству својствених ситуација, већ готово у свим његовим песмама, као поетички принцип – принцип који отеловљује свеприсутност и свепрожимност детета као јединог релевантног регулатива поезије за децу.

Хоћу да будем нешто друго

У овог песника читамо песме које затичу децу у разноврсним играма. Колику моћ и значај има игра за дете открива песма „Квака”, у којој један једини реквизит може да се преобрази у небројено много других и учини сваку замицао у игри могућом. Машта, као што је већ напоменуто, има велики значај у поетском простору овог песника. Указујући на њену безграничну моћ, Ршумовић је написао песму „Бегунци од куће”, у којој је поетском сликом представио децу која желе да побегну што даље од рутине и монотоније свакодневног живота и то постижу маштом. Последња строфа гласи: „Само да се склоне/ У ватру, у воду/

Али ван оквира/У неку слободу” (Ршумовић: 7). Она указује на то да је слобода императив и циљ, али и предуслов за фантастична путовања. За овакве узлете потребна је само богата машта и деца могу да се нађу где год пожелe. Нема код Ршумовића превише песама које описују дечје игре или децу која се играју, али када затекне дете у игри, оно је у потпуности на свом терену, зането и омађијано игровним светом успева све што пожели. Таква је песма „Замислите земљу Србију”, у којој дечак Вукола постаје страشان ловац који никада не промашује. Стихови песме дочаравају Вуколину фантазију, али су и повод да се рецепијент афирмише кроз игру замишљања у саживљавању са страшним ловцем за неке нове игре маште. Мотив више за игре „кобајаги” је то што дете доживљава апсолутни тријумф у песми, а песник га из те занесености и омађијаности успехом никада неће вратити у реалност као што то чини Ј. Ј. Змај, већ ће га оставити да живи на свом замишљеном трону.

Школа за родитеље

Савремени оквири детињству постављају многе границе, иако без сумње пружају и богате могућности за игру, стваралаштво и ширење искуственог хоризонта. Оно где данашња деца много губе јесте присност и веза са родитељима, браћом и сестрама. Душан Радовић је духовито, и не без ироније, упутио више опаски данашњим родитељима као што су: „Погубили смо децу у великим становима и више не можемо да их пронађемо. Дете које има своју собу, све је мање наше дете. Своја соба, то је добро решење само за децу која имају лоше родитеље. Деца добрих родитеља нису заслужила да живе сама.” (Радовић 1983: 88) или „Васпитачице су замена за маме, а маме су замена за тате. Некада су деца проводила толико времена са татама колико сада са мамама” (Радовић 1983: 91). Урбани и модеран стил живљења подразумева велику ангажованост родитеља на послу, а тиме и борављење већине времена ван куће. Деца су приморана да готово све време проводе у вртићима, што је с једне стране повољна околност за њих у смислу стварања повољнијих услова за социјализацију, више игара са вршњацима, стицања разноврсних сазнања из многих области живота које су тема планираних активности које васпитач обавља са децом, али је, с друге стране, занемарен аспект породице и њених вредности које се развијају једино у односу најближих сродника. Ово је приметно и Ршумовић, те је својим песмама, као што су „Генерале сило љута” и „Дете”, опомињао родитеље на њихове родитељске дужности које се не тичу само пружања деци погодних материјалних услова за живот, већ пре свега најинтимнијих, најискренијих и најхуманијих односа и емоција које се стварају управо унутар породичног круга. Стихови из песме „Генерале сило љута”, унајбољем илуструју дечју искрену жељу да проводе више времена са својим родитељима рефлектовану кроз песникову свест о улози коју родитељ завреднује:

Генерале сило љута
 Кад ти буде доста рати
 Свраћи кући два минућа
 Да свом сину будеш шаши.

...

А свети може да причека
 И с фризуром и са раиом
 Док се једна срећна ћерка
 Наигра са својим татом.

„Лако је пруту” је песма која говори о безграничној и безусловној дечјој љубави, јер иако дечак из песме добија батине, он и даље воли свог оца. Ово је права шало-збиљна песма у којој ће дете-песнички субјект, када посматра колико-толико објективно, имати разумевања и оправдања за батине уколико их неко друго дете заслужи, као нпр. „пекмез кевин” или „неки трут”, али не може да преболи батине које је добио од оца због искрене и дубоке емоције према њему. Овом песмом Ршумовић је желео да укаже на то колико је искрена и чиста емоција у детета и да покаже колико је погрешан начин кажњавања батинама. Из пар поменутих примера, може се слободно закључити да ће Ршумовић својом поезијом пре опомињати одрасле и саветовати их како би требали да поступају са децом, но што ћемо код њега срести обрнути поступак, односно, упознавање деце са светом одраслих који захтева многе конвенције, правила и законитости.

Песнички трио

При компаративном изучавању песама песника Ј. Ј. Змаја, Д. Радовића и Љ. Ршумовића и њихових поетичких принципа, лако се долази до закључка да су своју стваралачку машту усмеравали и реализовали углавном на различите начине. Змај је имао потребу да своје узлете маште обузда и сведе на раван реално постојећег света, што потврђују нарочито завршни планови песама „Кад би...” и „Како би”. Љуштановић примећује како Змај у поменутих песама даје неку врсту коментара који верификује немогућност претходних песничких слика (Љуштановић 2009: 322), чиме се разбија илузија и претходним стиховима изграђен свет. Радовић ће начинити корак даље својим песамама „Плави зец” и „Страшан лав”, али ће признати да припадају другом свету или да су могући с оне стране стварности, односно, у њој је, према Миларићу, „свет маште тренутачно доведен у збиљски свет детињства и одмах (вештом варком) враћен у непостојеће” (Миларић 1977: 116). На послетку, Ршумовић не поставља никакве границе и не истиче разлике између маште и збиље, већ ствара свет јединствен и целовит у којем игра не познаје повратак на стање које јој је претходило. Тако песме „Ма шта ми рече” и „Ово је време чуда” имају јединствену семантичку структуру од почетка до самог краја. Песник се не окреће од могућности и моћи које му је пружила машта, те остаје веран игровном свету конструисаном поетском инвенцијом. Из ових разлога, сасвим је оправдан Миларићев „превод” назива прве песме у „Машта ми рече”, али и тумачење Јована Љуштановића да песник рефреном-питањем отвара две могућности, да се реципијент игра и ствара, али и да се чуди и пита, те да „то двојство свакако допринеси да Ршумовић приступа деци без лажних ограда, без непотребног опреза, без пренемагања и без патерналистичког синдрома” (Љуштановић 2009: 323).

Песмом „Чиста песма” Љ. Ршумовића поменути песнички лук додатно добија на смислу. Од експлицитне поуке садржане у Змајевој песми „Пери руке”, преко изокренуте, немогуће, игровне ситуације коју налазимо код Д. Радовића у песми „Да ли ми верујете”, долазимо до изненађења и шокантног заокрета у Ршимовићевој песми. Његов се поетски лик „свако вече пере”, „редовно сецка нокте”, риба уши и пере зубе и не хаје ни за шта док се брчка. Али његов чистунац није неко дете са „претераним” осећањем за чистоћу, каквог сусрећемо код Радовића, већ „једно ненормално прасе”. Символика свиње је веома богата, чак, зависно од различитих култура, може имати и опречна значења. Од симбола нечистоће и демона (хришћанско тумачење), преко плодноси и благостања (ста-

ре културе), свиња ће постати модерни симбол среће (повезује се са играма на срећу и са Новом годином). Прасе, као младунче свиње, још више асоцира на дете, које ужива у својим играма и нимало не мари за хигијену, али у песми оно се одређује кроз сасвим супротне радње. Тиме је Ршумовић отишао корак даље у шали и игри. Ипак, кључан моменат у овој песми није реализован кроз „причу” о хигијени, већ кроз стих: „За њег нема веће казне/ Него што су песме празне”. Поставља се питање какве су то празне песме. Одговор би могао да се односи на песме без идејног садржаја, без семантичке компоненте или на песме које ништа не поручују и ничим не подучавају. Али да ли је ово критеријум „добре” песме према вредносној процени овог песника. Овим захтевима Ршумовић јесте одговорио, али не у оном слоју који се лако чита и схвата, већ се је понео самоиронично само привидно, јер је критика усмерена према традиционалном маниру да нешто битно каже и нечему научи свог читаоца. Разбивши читаочев његов хоризонт очекивања и откривши да позната тема може бити обрађена увек на нов и изненађујућ начин, песник је учинио да изненађење и хумор завладају песничком игром „Чисте песме”.

Поетска бајковитост

Још нам само але фале јесте збирка песама која је написана јединственим стилем и одише јединственим духом. Ликови из ових песама су змајеви, аждаје, акрепи и баба-роге, али нешто другачији од оних на које нас је наше читалачко искуство навикло. Да би се разумео семантички слој ових песама потребно је довести у везу традиционалну бајку и Ршумовићев новонастали поетско-бајковити свет. Кренућемо од пружања одговора на питања које од својих функција из бајки су Ршумовићеви змајеви задржали, а у чему су другачији. Занимљиво је то што они не обитавају у засебном, издвојеном свету ала, нити, пак, слично бајкама, припадају далекој прошлости. Они живе раме уз раме са људима и припадају садашњем тренутку. Иако са људима не живе на пријатељској нози, многе песме откривају не тако различит сензибилитет, начин размишљања и хтења од људских. Песник је у својој песничкој имагинацији учинио да и змајеве муче исти проблеми као и савременог човека, као на пример питање запослења у песми „Било је пролеће” или бриге о деци. Припадност прастаром свету бајки и тачка спорења са људима огледа се у томе што је многим змајевима и даље једна од главних посланица принцепа, а људи су задржали своју улогу прогонитеља змајева, сем у случајевима када им змајеви могу бити од користи као нпр. у песми у којој мајке нису знале како да реше проблем са својом децом док се нису сетиле змајева који ће их јести. Песник ће запевати и о заљубљености два акрепа („Два акрепа”), о аждаји из провинције која се придружила паради у сред Београда и брзо усвојила модел понашања и речник демонстраната („Запис о парадној аждаји”), о дубокој запитаности аждаје зашто је људи мрзе („Ако видите аждају”), о комичном самоубиству једне аждаје („Једног змаја крај”²). Аждаје су способне, исто као и људи, за одређена осећања, те ће то Ршумовић показати у једној од његових познатијих песама „Зашто аждаја плаче”:

2 Слично несрећно заљубљеном краљу и змај ће окончати са својим животом утопивши се. Разлог за његово самоубиство се крије у досади, а песник се на веома занимљив и иновативан начин поиграо овом не нарочито ведром темом уз помоћ језичких игара користећи скраћенице и стране изразе: „Па скочи у реку, и већ томе сл./ а није знао уопште да пл./ фотограф стиже, и намести бленд./ змај/ рече/ ТНЕ и то беше END”.

*Аждаја горко илаче
јер вређају њено аждајче.
Рекли му да је ружно,
па мајци дошло шужно.
Нек је и глупо и слепо
оно је мајци лепо.*

Поред циклуса песама *Још нам само але фале*, који је цео заснован на ликовима и дешавањима из бајки, бајковитост се као мотив среће код Ршумовића у немалом броју песама. Песник узима типичне ликове и познате мотиве из бајки, али их обрађује на начин своствен његовој поетици, кроз принципе онеобичавања и хумора. Оно чега нема у бајкама, као да заљубленог краља одбије праља, догодило се управо у песми „Ово је песма о краљу”: „Ал праља није принцеза/ Она срце завеза/ Са седам челичних реза/ У седам јаких кавеза” (Ршумовић: 4). Такође, Ршумовић се поиграо и са уобичајеним хепи ендом учинивши да се песма заврши краљевим самоубиством, које је растерећено примеса трагичног, јер је приказано као нека не нарочито необична радња: „Краљ баца круну и престо/ Што није чинио често,/ Прошета до једне воде/ Њурну се и тако оде.”

Песме са називима „Била једном”, „Била једном једна Ката”, „Био једном један Петар” асоцирају својим почецима на бајке и њихове стандардне почетке овог типа. Тако и песма „Била је двојка Мара” започиње као бајка у коју се уносе елементи реалности и савремености. Она има две позе за сликање, прва је нежна са ручицом на везу, која одаје утисак даме, а друга се зове „слатка нервоза”, и приказује како „Мара на прозору чека/ Драгана из далека” (Ршумовић: 6). Удаја за посластичара и прављење бозе сваког дана враћају Мару у раван реалног света, те јој више није ни до поза ни до сликања. Песник се донекле сурово обрачунао са младалачким сновима и надама и сликајући траги-комичне ситуације из Мариног новонасталог живота разбио оквире бајки. Ова песма ће бити разумљива нешто старијој деци, јер се песник иронично поиграо са својом Маром, али не да да би је исмејао или да би се наругао њеној судбини (јер је он из фиктивне среће која се огледа у позирању као нечему што је исценирано спушта не у несрећу, већ у реални живот, али на крајње комичан начин), већ да би се насмејао животним приликама које су више него могуће. Тиме, ове песме нису у спречи само са светом из бајки већ и са савременим светом одраслих људи. Иако Ршумовић у портретисању Петра („Био једном један Петар”) нагиње ка карикатури, чак је Љуштановић окарактерисао сам лик Петра као нонсенс (Љуштановић 2008: 326), увиђа се и друга могућност која се чита у семантичком слоју песме и односи се на критику мана какве су ленствовање, шарлатанство, издавање себе за мајстора у свему и слично.

Шала, виц и досетка

Ипак, занесеност и слепа опијеност игром не мора увек бити моменат вредан хвале. Безусловна верност принципима игре може понекад резултирати заповлавањем поетских принципа, те поезија није увек на врхунцу своје снаге.³

3 Пишући о извесном броју песама из збирке *Ма шта ми рече*, Воја Марјановић је замерио Ршумовићу да не пази на језички израз, еуфоничност стиха, као и на склад звуковног и значењског слоја. Он је оценио да се поред изванредних песама у овој збирци налазе и „песме сумњиве поетске вредности и контрадикторних пројекција његове песничке етике” (Марјановић 1975: 54). Марјановићев суд је строг и оштар, али засигурно не до краја неправичан: „У првом реду то су песме растерећене сваке лирске ноте а конструисане на фону вица или досетке, ачења и нон-

Песник ће понекад у својим стиховима одмеравати снаге између поезије и хумора, претендоваће на то да буде забављач и комичар пре неголи песник. Једино на овим местима, морамо признати, песник донекле губи, јер уколико се заборава стил и форма уметничког израза науштрб забављачких елемената песма се трансформише у виц или пошалицу. Овом кругу песама припадају следеће песме: „Левој ципели”, „Глава ми у торби”, „Ко две птице”, „Пертла се на мртво везала”, „Кад не вози кера”, „Једна овца сива”, „Плави кактус и клекиње”. Ради илустрације наводимо стихове песме „Кад не води кера”: „Кад не води кера/ Ловац дупло звера./ Звери за то време/ Умиру од треме.” (Ршумовић: 10). Не може се рећи да је у овим песмама песнику понестало песничке инспирације, нити да није испоштовао песничку форму, будући да води о гласовним подударанима, рими и о тематској обједињености (као што је то нпр. нека врста спорта и физичка активност у песми „Једна овца сива”, или увредљив и претећи разговор између два непријатеља у песми „Плави кактус и клекиње”, док је нешто другачији тип песме „Глава ми у торби”, где је спона између стихова једино у мотиву хране), али су ове песме углавном обележене хумором који се може донекле схватити као хумор ниже врсте.

С друге стране, у Ршумовића читамо песме које су на најбољи могући начин објединиле у себи досетку и посебност поетских обликотворних принципа. „До појаве Љубивоја Ршумовића у књижевности досетка се није убрајала у поетске чињенице нити се узимала као могућа особеност песничког или прозног текста... Досетка и хумор су средства којима је он обогатио српску савремену поезију, посебно поезију за децу. Домишљањем и духовитом досетком он је открио и по-

сенса. Њихово присуство у књизи делује као неукусна шала, чак, помало, неестетска и несвесна представа песниковог борава у пределима литературе... Мада опредељен уверењем да прониче у психологију и менталитет детињства, Ршумовић му, чини нам се, чини медвеђу услугу, јер га искувише прозаизира, чинећи га огоњеним, а цео живот, са свим његовим инвентаром, тривијалним.” (Марјановић 1975: 54–55). Стихови које наводи Марјановић како би илустровали негативне примере Ршумовићеве поезије су из песама „Глава ми у торби”, „Левој ципели”, „Пући ћу од смејалице” и „Гајите патке”. Иако је Марјановићев суд углавном тачан, не можемо се сложити са оним делом критике који се односи на „употребу језика нимало прихватљивог”, као и на замерку да се у многим песмама код Ршумовића мисли не обликују по принципу семантичког сагласја, већ према подударности звуковних компоненти стиха. Изрази које Ршумовић користи нису неприкладни ни непристорни. Не постоји „лош” језик, нити избор лексема може бити погрешан или исправан, већ је у појединим песмама одсуство лирског сензибилитета условило и одсуство естетског момента. Како се почетни поетски импулс не транспонује кроз уметнички израз, композициона и структурална конструкција није складана, те се показује нестабилном и неодрживом. Што се тиче друге замерке, неприхватљива је, стога што када бисмо јој дали за право морали бисмо да одбацимо сву нонсенсну поезију и да јој оповргнемо сву вредност коју она засигурно поседује. Марјановић, по свему судећи, цени ону поезију и књиге које ће рецепијене „нешто и да науче за живот и себе”, док носнсенсна поезија за њега представља раскалашну, безуздану и испразну звуковну игру. Из ових разлога, он покушава да да оправдање за неке Ршумовиће песме, тако што ће бесмислу изнаћи смисао. Његова интерпретација песме „Ово је време чуда” заснована је на откривању наводног песниковог филозофског опредељења које свет човека види кроз низ хаотичних, траги-комичних ситуација и као трајање „на вересију” које је обележено страхом и сумњом (Марјановић 1975: 52). Чини се прихватљивијом и смисленијом суд Тихомира Петровића, који се, иако говори о Ршумовићевој поезији уопште, може безрезервно узети и за тумачење ове песме. „Игра као стваралачка активност, прва, најбогатија и најплоднија школа, доминантна је поетска категорија, готово један песнички чин и мелодијски дискурс Ршумовићевог стиха. Поезија збрке речи и лудизма је примарно обликотворно начело и основа песничке креације. Аутор властиту поетику и естетску провокацију диже на ранг начела експерименталног проседа. Иновативност, одважност, стваралачко лукавство, штосерски егзибиционизам, завитлавање, гротескно ситуације – стварају свет наглавачке постављен, разноврсних и апсурдних слика.” (Петровић 2008: 455)

казао неке нове особености човека-детета и његовог окружења, које су постале значајне компоненте његове поезије и српске књижевности за децу” (Марковић 2007: 159). Међу успелијим песмама овог типа читамо песме: „Једном кад ме звао рак” – као песма која језичким играма и необичним наративним током илуструје довитљивост и духовитост песника, „Случај са мојим стрицом” – заснована на игри досетке посредством семантичког онеобичавања лирског субјекта што условљава и формалну необичност песме, „Ђопави комарац” - којом је Ршумовић показао како досетка постаје инспирација и повод за песму. Ршумовић је необичан, нов, довитљив и веома забаван у „Керефекама”, песми заснованој на ани-мистичкој концепцији пошто су керефеке приказане као бића која имају рођаке, потребе, жеље. Ова песма представља оправдање за деце несташлуке и има безгранично разумевање за потребе деце. Чак и када се догоди да деца претерају у несташлукима и игри не значи да ће из тога проистећи нешто лоше, те песник духовито примећује: „Ја знам неке врло чудне керефеке/ које не представљају никакву претњу./ Оне су добре, корисне и нежно меке,/ Нарочито кад их деца изводе/ У шетњу.” Опет, у добро познатом стилу овог песника, досетка о необичном животу керефека које неоодољиво личе на децу или, чак, представљају пандан деци, прераста у целовиту визију детињства, хуману, ведру и игром богату која је уједно и лајтмотив целокупног Ршумовићевог књижевног стваралаштва за децу.

Уместо закључка

Љубивоје Ршумовић јесте песник изванредне снаге. Његови стихови никада нису монотони, имају свежину и дух детињства, искрени су и јако убедљиви. У његовој визији све је живо, верно себи и сопственим могућностима и принципима. Дете не превазилази себе у областима у којима је то немогуће, не постаје резонер са свешћу одраслог човека, не процењује себе и друге сходно опште-прихваћеним моралним вредностима, нити показује жељу да се што пре укључи у свет одраслих. Оно остаје у свом свету које не представља затворен простор за одрасле, али уколико желе да се нађу у њему заједно са децом, одрасли ће морати да се повинују његовим законитостима које су у ршумовићевској режији пре свега засноване на анти-правилима, миш-маш принципима, намерним омашкама и игри. Скоро да ниједан песник није успео да разуме дечје механизме у мишљењу, емоције, прохтеве и тежње као Ршумовић. Његова поезија представља сведочанство песника који све оно што чини срж детињства искрено доживљава и интензивно преживљава.

Љубивоје Ршумовић је засигурно један од наших најбољих песника за децу. Као што је већ примећено, у његовом песничком опусу не постоји много тога што би представљало новину (у мотивском и тематском аспекту његове поезије), нити се, пак, може рећи да је његов поетички поступак нарочито иновативан (форма, језичке игре, целокупна структура и концепција његове поезије за децу среће се код његових претходника, како домаћих тако и страних). Ипак, мора му се признати немала доза оригиналности у обради одређених тема, као и доследност у високохуморном стилу, што ће га учинити препознатљивим и другачијим у односу на остале песнике из ове области књижевности. Чињеница је да су до појаве Љубивоја Ршумовића на сцени поезије за децу све теме отворене, сви табуи разбијени и одбачене готово све мане некадашње „традиционалне” дидактичке поезије. Вредносни критеријуми су начинили потпуни заокрет од утилитаризма и поучителности, те се у поезији за чијег се родоначелника узи-

ма Душан Радовић и у поезији која је уследила после њега не трага за поучном педагогијом, лако читљивим васпитним вредностима, идеолошким концепцијама које поздрављају и подржавају одређене политичке струје, као нпр. вредности соцреализма, нити, пак, за поезијом која ће својим складним тоналитетом и правилним распоредом рима певати искључиво о *лепојти* (домовине, пријатељства, детињства, живота, уметности...). Разбијени су сви канони, те детету намењена поезија није више дужна да пева у постојећим калупима и према одређеним правилима и законитостима. Ршумовић је песник који ће Радовићева анти-правила померити још даље и који ће ступити на лествицу више у одвајању од конвенција било које врсте. Његова поезија се укратко може дефинисати као поезија безграничних простора маште која до сржи познаје дете, његов интелектуални, мисаони и емотивни свет.

Литература

Јовановић 1972: А. Јовановић, Поезија Љубивоја Ршумовића, *Знак*, 4. Цитирано по: Ршумовић 1998: Љ. Ршумовић, *Одакле су делије: Избор поезије за децу*, Горњи Милановац: Дечје новине, 9–22.

Љуштановић 2008: Ј. Љуштановић, *Брисање лава: (Поетика модерног и српска поезија, од 1951. до 1971. године)*, Нови Сад: Дневник.

Марјановић 1975: В. Марјановић, *Глас аутистичног света*, Нови Сад: Змајеве дечје игре и Раднички универзитет.

Марковић 2007: С. Ж. Марковић, *Зайиси о књижевности за децу: тисци и дела 4*, Београд: Београдска књига.

Миларић 1977: V. Milarić, *Signali sunca. Tekstovi o dečjoj poeziji*, Novi Sad: Srpska čitaonica i knjižnica Irig.

Петровић 2008, Т. Петровић, *Историја српске књижевности за децу*, Сомбор: Педагошки факултет.

Радовић 1983, Д. Радовић, *Срега*, Београд: БИГЗ, Народна књига.

Ršumović, Ljubivoje. *Poezija*. PDF <<http://ponude.biz/knjige/l/Ljubivoje%20Rsumovic%20-%20Poezija.pdf>>. 16.01.2014.

POETIC FANTASIES OF LJUBIVOJE RŠUMOVIĆ

Summary

Ršumović is a poet who pushed Radović's anti-rules even further and climbed one rung higher on a ladder which separates him from all sorts of conventions. In short, his poetry can be defined as a poetry of endless realms of imagination, a poetry which knows a child and its intellectual, cognitive and emotional world. Imagination as a constructive element of a child's reality never subsides and loses its strength in a Ršumović's poem. It disintegrates the existing reality and turns it into a toy which every child will gladly embrace as its own. The poet achieves the aforementioned in two ways: by means of defamiliarisation and by means of specific type of a fairytale atmosphere. The paper analyses poems which illustrate the said poetical acts, as well as those which place Ršumović in the group of the most widely acclaimed Serbian children poets with their humour, serenity and play.

Key words: Ljubivoje Ršumović, children's poetry, play, fairytale, humour

Jelena Veljković Mekić



Марија Слобода¹
Београд

ПАТРИОТСКА ПОЕЗИЈА ЈОВАНА ЈОВАНОВИЋА ЗМАЈА, ХРИСТА БОТЕВА И ИВАНА ВАЗОВА

У раду се компаративним приступом сагледава патриотска поезија епохе романтизма у јужнословенским књижевностима на опусима Јована Јовановића Змаја (1833–1904) и два бугарска песника – Христа Ботева (1848–1876) и Ивана Вазова (1850–1921). Анализирани су следећи аспекти: 1. видови израженог патриотизма, 2. утицај фолклорне традиције, 3. елементи поетског света (просторна ситуираност и одједи савремених збивања) и 4. језичко-стилске особености, при чему је пажња посвећена микросродностима, у песмама одабраног тематско-мотивског регистра тројице савременика.

Кључне речи: српска и бугарска патриотска поезија, романтизам, микросродност, компаративни приступ

„Волимо поштен гроб
нег бити турски роб!”
(*Бојна песма*, Ј. Ј. Змај)
„И смрт је тамо драги осмех,
а хладан гроб и није грех”
(*Мојој првој љубави*, Х. Ботев)
„О буни, слободи, о рају и гробљу,
и да је већ време за устанак робљу”
(*Василије Левски*, И. Вазов)

Видови патриотизма

Епоха романтизма у јужнословенским књижевностима представља, након епохе просветитељства, другу етапу препорода – повезану са препородним покретима националног карактера. Универзалне просветитељске идеје бивају потиснуте доминацијом национално-романтичарског заноса, а индивидуалистичко-романтичарска „бајроновска” линија европског романтизма продором националних, фолклорно-романтичарских карактеристика, изразито у бугарској књижевности.

Патриотска поезија добија значајно место у стваралаштву романтичарских песника – у њој се сублимирају националне вредности, исказују узвишено-херојски позиви у борбу и смрт за ослобођењем, истичу моралне, дидактичке и друге тенденције, величају фолклорне особености народа, славе погинули јунаци. Поменуте особености, на својеврсне начине, присутне су и у родољубивом песништву Јована Јовановића Змаја (1833–1904), Христа Ботева (1848–1876) и Ивана Вазова (1850–1921).

Синтетишући културно-уметничке и социјално-политичке тежње епохе, стваралачка мисао Христа Ботева заснива се на моралном императиву усклађивања индивидуалног људског деловања са идеалима народне слободе и правде. У трагичном драматизму његове поезије остварена је услађеност животне

¹ marija.sloboda@gmail.com

позиције и филозофских погледа, равнотежа између емоционалног и рационалног, појединачног и националног, временског и ванвременског, људског и историјског, животног и стваралачког. Бурног поетског израза, са гневним одрицањем постојеће стварности („блато ништавила”), његово песништво утемељено је на снажном пориву за укидањем материјалних и духовних окова, пориву за људском и националном слободом.

Отаџбини и народу, вишим вредностима Ботевљеве поезије, подређена је индивидуална жртва – погибија прераста у победу над стварношћу, а животни пораз остварује се као херојски подвиг: „У смрт, друже, у смрт за слободу!” (*Деоба*). Подвргавање личних интереса колективу и страсна жудња за смрћу основни су мотиви Ботевљевих стихова, повезани са динамиком душевних кретања, што ствара осећање метафизичке напетости људског постојања. Мотив подношења индивидуалне жртве зарад циља који има колектив постоји и у поезији Ивана Вазова: „А он без имања, го и бос остао, / да користи роду и живот би дао!” (*Василије Левски*) и Ј. Ј. Змаја (у песми *Гусларева смрт* гуслар дозвољава да му живот изгубе четири сина, а потом и сам умире, не желећи да уз српске гусле пева о турском паши).

Отаџбина, место борбе за слободу у Ботевљевој поезији, опевана је као нетакнута, узвишена и света вредност. Народ се уздиже до врховног морално-историјског начела („рећи ће некад народ”), али је и предмет гнева и презрења („ћути народ”, „ропско стадо”). Такав амбивалентан однос песника према народу, до тада чест у бугарској поезији, Ботев мења преобраћајући фигуру песника у фигуру јунака револуционарног подвига и оформљујући слику песника као отелотвореног гласа свог народа. „Од Ботева започиње гордо, усамљеничко држање Песника према народу” (Светлозар Игов), Иван Вазов први је утврдио аутономни социјални статус писца у бугарској књижевности, док се Ј. Ј. Змају приписује демистификација и депоетизација песничког позива и речника.

Иван Вазов, настављач препородитељског етноцентризма и „патријарх бугарске књижевности”, програмски је неговао изворно чисто осећање љубави према Бугарској – синовљевско осећање према отаџбини и очинско према народу. У његовом песништву тематизована је политичка младост бугарског народа, спремног за нови живот у складу са духовном зрелошћу европске цивилизације. Оно представља синтезу епске наивности националног бића са вековном, зрелом европском духовном традицијом. Вазов настоји да у своју поезију унесе цело жанровско, стилско и тематско богатство европског поетског развоја.

Сами наслови његових књига поезије представљају летопис живота нације, тј. одјеке на историјске догађаје. Бугарска са свим својим природним богатствима и лепотама, својим језиком, историјским драмама и јуначким личностима, падовима и успонима, светим и историјским местима, духовним димензијама савременог света – основна је тема његовог поетског надахнућа. Интимна осећања лирског субјекта подређена су љубави према отаџбини, што није случај и у поезији Јована Јовановића Змаја.

Вазовљева поезија испуњена је моралним саветима: „Да радимо!”, „У раду је спас од ропства... рад је наш Нојев ковчег”; „Тирани, узалуд се мучите, не гаси се оно што не гасне”; „Напред!”; „Не опијајмо се непотребно!”. Тиме је сродан Змајевој родољубивој просветитељској интенцији: „Дижимо школе”, „Посејте њиву будућих дана”, „Градиме брода” (*Дижимо школе*).

Змај је у великом делу свог стваралаштва песник колективне инспирације, са активистичким ставом и уделом у свим егзистенцијалним токовима – дубоко ан-

гажован у национално-политичким, друштвеним и културним збивањима свога доба. Његово активистичко схватање живота изражено је у песми *Светили гробови* вером у прогрес, стваралачку повезаност међу генерацијама, неуништивост идеала, остваривост виших циљева, јединство живота и смрти, гроба и колевке. Као песник колективне инспирације, оставио је велики број различитих врста песама: родољубивих, политичких, сатиричних, дидактичних. Змајево песничко родољубље умногоме одступа од романтичних стандарда – у њему је мање борбеног заноса и мање романтичних визија о некадашњој слави и величини, мање него у поезији других романтичарских песника у српској књижевности. Ипак, борбени национални занос испољен је у песмама: *Остаци зрада цара Лазара у Крушевцу*, *Бојна песма*, *Старина Новак*, *Смрт Стеве Синђелића*, *Песма старој српској мачи* и другим, које се сматрају уметнички слабије успелим. Симптоматичност Змајевог родољубивог просветитељства показују песме *Светили гробови*, *Мач и перо*, *Сејмо, браћо*, *Наши јади* и друге. У другачијој друштвено-политичкој стварности песничко ја открива да било би „песник мира”, „песник слоге, песник среће / и идилских хармонија”, те наводи: „Мрска ми је бојна труба / (...) / Ја се грозим туђих суза, / ја се грозим туђе крви ” (*Ја бих био*).

Змај и Вазов у посебним песмама карактеристично једноставних наслова изразили су љубав и приврженост матерњем језику – Змај у песми *Српски језик*, испеваној у пет осмерачких катрена, а Вазов у песми *Бугарски језик*, испеваној у осам једанаестерачких катрена. Обе песме истичу мелодиозност језика: „у себи све милине звука спаја” (Змај), „мелодију слатких звукова (...), лепоту и снагу / крије ти реч звонка, савитљива” (Вазов). Рефренским понављањем српски језик описује се као рајски, а тиме истиче његова не земаљска, већ небеска вредност. Бугарски језик представљен је као страдални, он „општи презир трпи ко мору”. Лирски субјект у тој песми узима његов „црни срам” као своје надахнуће, те верује да ће, скинувши блато с њега, допринети поновном му блеску. У Вазовљевој песми присутан је борбени занос у тежњи лирског ја да казни „хулитеље” језика. Песма *Бугарски језик* знатно је интимнија од Змајеве, у највећој мери због испеваности у другом лицу и директном обраћању „језику дивном”, „језику страдалном”.

Фолклорна традиција

Песништво Христа Ботева често поприма карактеристике фолклорног стваралаштва и сублимира поетику бугарске народне песме. Оно синтетизује фолклорну традицију са новим романтичарским изразом. Особености народне традиције испољене су у мотивима, метрици, духу и стилу. Лирски јунак његове поезије поседује одлике јунака народних епских песама – млади Чавдар не обазире се на мајчине молбе и одмеће се код оца у гору, у хајдучку дружину (*Хајдучи*); Хаџи-Димитар умире у дубоким ранама, у борби за слободу и питајући виле видарице за своју дружину, док „сав Балкан песму хајдучку поје” (*Хаџи-Димитар*); Васица Левског, јунака погинулог за слободу, оплакује цео народ (*Вешање Васица Левског*); лирско ја у *Мојој молишви* тражи од Бога да људима подари „љубав живу” како би се борили „за једнакост и слободу”, а он жели гроб „сред крвава бојна поља”; обраћајући се драгој говори јој да жели да иде тамо „где све је крвљу обливано” и „сабља вешто плете венац” (*Мојој првој љубави*); у *Деоби* је описано братско, верно и одано одлажење у смрт; патриота би требало да буде добар хришћанин који посећује цркву, стара се о сиротињи и материјално је помаже (*Патриота*). Увек се оглашава осетљива, усамљена, напаћена и противре-

чна личност, која открива свој драматични унутрашњи свет. Развој лирског јунака у његовој поезији, у складу са етапама бугарског национално-револуционарног покрета, креће се од „хајдука” преко „бунтовника” до „револуционара” и може се пратити кроз различите ситуације у простору. Ипак, поезија Христа Ботева својим снажним личним интонацијама, исповедношћу и новим духом – превазилази етнографску поетску основу. Лирски јунак у поезији Ивана Вазова није у том смислу типичан епски јунак, али се лик Василија Левског ипак обликује као такав – заробљен у тамници и осуђен на смрт, не постаје издајник: „Ја се зовем Левски! Убите ме, деде!... / И ничије име споменут’ не хтеде.” Код Змаја је, у политичко-сатиричној песми, присутан и јунак Марко Краљевић посредством закопаног блага у Прилепу. Лирско ја каже да њиме „купи бих море вина, па бих позво’ на пијанку / све кукавце нашег доба (...) да истину продиване” (*Марково бладо*), а у песми *Бранкова жеља* „Марков топуз из мора искаче”. Лирски јунаци баладе *Три хајдука*, преузети из народне традиције и историје, сугерисани су већ насловом. У њој је поетски свет померен од реалног и историјског ка алегоричком и фантастичном, и у њему се сан јавља као предказање неизбежне пашине зле судбе.

Змај је био веома везан за домаћу традицију и умногоме одређен њоме. Духовни извор песничког родољубља налазио је у народној поезији – у песми је видео избавитељку народа у прошлости, песма је народ одржала у вековима ропства (програмска *Песма о њесми*). Гусле, један од топоса његовог родољубивог песничтва, опеване су као народна светиња у балади *Гусларева смрт*. Зарад потврђивања истине о томе да „српске гусле лагати не знаду”, гуслар жртвује животе четворице својих синова и сам умире. Вредност песме испеване уз гусле додатно је појачана жељом Топал-паше да има свог певача и славно име уз „дивне струне”. Мотив гусала присутан је и у песми-параболи *Дед и унук*, која је првобитно носила наслов *Гусле*. Стилизована једноставност ове песме мотивски је сродна песми *Хајдуци* Христа Ботева у чијем уводном делу лирско ја наводи dedu да „засвира у кавал”, како би запевао „песме јуначке, хајдучке” које ће да се разлегну „по долинама и горама”. У Змајевој песми, стари гуслар, проливајући сузу, своје унуку пева „српску славу и српске јунаке (...), љуте битке, муке свакојаке”, подстичући га да гусле целива, са намером како ће значај свега тога схватити доцније. Таквом идејом, песма се, од наизглед дечје, уздигла до националне параболе. Мотив гусала садржан је и у самом наслову политичко-сатиричне песме *Званичне гусле у Београду*, а јавља се у идиличној песничкој слици *Песме о њесми* („Под столетним храстом седи / гуслар стари, / прошлост враћа, душе крепи, / срца жари.”), песми *Српски језик* („Када нам гуслар њиме пјева, / та диже нас у небеса”) и другим.

Поред поменутих мотива фолклорне традиције, у поезији тројице песника јавља се и мотив виле. У *Хаџи-Димитру* Христа Ботева три виле видарице долазе јунаку: „Једна му биље за рану справља, / а друга воде пружа му ледене, / трећа на уста пољубац ставља”. Таква својства поседује и вила у песмама друге двојице песника. У Змајевој песми *Вила*, „поетичкој прелогомени читаве његове поезије национално-патриотске инспирације” (Деретић 2007: 741-742), обликована је поетска прича о судбини народа. Почине сликом мртве војске на Косову у којој девојка тугује над мртвима и угаслом славом Србије: „Што би мушко то ми изгинуло, / што би женско то ми пресвиснуло! (...) На Косову сва ми срећа спава. / Ој Србијо, постојбино дивна”. Потом, доживљава метаморфозу: „Од тежње јој поникоше крила – / те се створи у горици вила”. Преображена у видарицу лечи

народне ране, теши оне који страдају, улива наду посусталим борцима, храбри колектив песмом, љуби тек рођена српска чеда, слепом певачу набавља гусле. Српске виле у песми *Какав је данас дан 'О преносу Бранкових костију 10. јула 1833.'* долазе Бранку гроб да пољубе и „виде нови станак мио”. У лирско-фантастичној поеми Ивана Вазова *У царству вила* лирског субјекта, ожалошћеног због друштвено-политичке стварности, фолклорна муза води у шетњу по „царству вила”, сазданом по законима баладичне фолклорне традиције.

Змајево песништво веома је блиско народној метрици и говорном језику – стваралаштво Бранка Радичевића и народна поезија представљају основу његових поетских остварења. То је видљиво у врстама стиха, њиховој мелодији, употребљеним епитетима и метафорама, појединим фразеологизмима и другом. *Три хајдука* испевана су у осмерцу, *Гусларева смрт* и *Дед и унук* у смени шестераца и осмераца, *Вила* и *Песма* у епском десетерцу. Ботев је неретко своје песме оформљивао у стиховима народне традиције: у осмерцу (*Хајдуци*, *Моја молишва*, *Патриоџа*), деветерцу (*Мојој првој љубави*), лирском десетерцу (*Хаџи-Димитијар*), епском десетерцу (*Деоба*). Вазов је песму *Не гаси се оно што не гасне* претежно испевао у деветерцима, *Бугарски језик* у једанаестерцима, а *Моје песме* у симетричном дванаестерцу.

Просторна ситуираност

У првим песничким делима Христа Ботева лирски јунак лишен је ситуираности у простору, детерминисан једино кроз напрегнутост своје душевности и телесности: „душа ми у огњу тиња, срце у љутим ранама”, „као скитница ходам злосрећна”. Већ у петој објављеној песми *Мојој првој љубави* наговештена је конкретнија просторна димензија: „Тамо жели срце рањено, / где све је крвљу обливано! (...) Тамо, где бура ломи гране, а сабља вешто плете венац”. Одушевљење за „тамо” обележава даљи пут Ботевљевог лирског хероја и добија све шире размере. Између туђине и отаџбине постоји духовно пространство по хоризонтали, дели их линија „тихог белог Дунава”. У песми *Хајдуци* осликан је духовно-просторни лик Бугарске, песму о војводи Чавдару проносе „шуме по Странци планини, / траве са Ирин Пирина, медан га кавал извија / од Цариграда до Србије, и звонки гласи жетварки/ од Белог мора до Дунава – / по румелијским пољима”. Јунак који умире борећи се за слободу у песми *Хаџи-Димитијар* издигнут је у високом симболичном пространству – „на Балкану” и сједињен са васионом. Балкан се, својим називом, у песми експлицитно наводи три пута („Жив је још на Балкану”, „Сав Балкан песму хајдучку поје”, „На Балкану почива јунак”). Одабран је као традиционални бугарски симбол отпора, бунта и слободе. Такав фолклорно-баладични декор проширује духовно пространство Ботевљеве поезије до космичког бескраја и оностраног спокојства. Поништавањем реалног времена сугерисана је идеја живота у бесмртности. Мисао аналогна тој идеји присутна је у Вазовљевој песми *Не гаси се оно што не гасне* у стиховима који се односе на „вечиту светлост”: „И у гроб мрачан баците ју – / још ће већи блесак да прсне.” Таква идеја посебан облик добија у Змејавим *Светилим гробовима*: „Све ј' то гробље – / ал' је и колевка.”

Мотив Балкана није у таквом виду присутан у поезији Ивана Вазова – појављује се мање учестало, али такође са широким семантичким могућностима као сублимација многих вредности: његову поезију „увек ће читати” јер из ње „пројевава здрави дух Балкана” са одјецима народног духа и његове славе као „знаме-

на правде и слободe” (*Моје пeсme*). Балкан у Вазовљевој поезији није просторно конкретизован.

Опис смрти Васи́ла Левског, „јединог бугарског сина”, кореспондира претходној визији о бесмртности јунака погинулог за слободу, али су у многоме и у дистинктивном односу. Слика простора није развијена – вешала висе „крај града Софије”, док пољима „вихори витлају” у мразу и зими. Левски је приказан без директног физичког портретисања, у тамним оквирима туге људског колектива и жалости представника анималног света: стравичним гракањем гаврана, злокобним завијањем паса и вукова. Анимална бића присутна су и у песми *Хаџи-Димитијар*: „Дању му прави орао хлада, / вук рану лиже, / кротко га служи, / над њиме ено сокола млада / где за јунаком, за братом тужи.” У Ботевљевој песми смрт Васи́ла Левског није мотивисана, лирски сиже ситуиран је у време након јунакове смрти. Вазов стилизује узрок смрти и развија га у песничкој слици о свештенику, „издајнику грозном”, „отпаднику бољем”, „расколнику грубом”, „бестидном човеку упрљаног че́ла”, који је издао Левскога.

Бојно поље, као место борбе за слободу, у Змајевом патриотском песнишву појављује се као простор где треба да се прекине „патња петстолетна” и кореспондентно је Ботевљевој одредници „тамо”, јер ће на том простору „Србин ланце да здере / и тешку клетву спере” (*Бојна пeсма*). Косово поље поприма конкретније обресе у песми *Вила*, али недовољно јасне за оформљивање целовите просторно-дескриптивне слике: војска лежи мртва у разливеној крви, „црн је барјак ноћца разавила”, изашао је крвав полумесец и пала ноћ „тамна, невесела”.

Просторна одредница у Змајевој патриотској лирици знатно заступљенија од бојног поља јесте гробље. Помиње се веома често, али ни оно није дато дескриптивним поступком, нити просторно конкретизовано, осим, донекле, у песмама са мотивом Бранковог гроба на Стражилову, „поред оног убавог Белила, / кроз Карловце” (*Бранкова жеља, Какав је данас дан*). Гроб се истиче као сублимација виших вредности и идеала: „Ти гробови нису раке, / већ колевке нових снага!”, које сјаје „сваком нараштају” (*Светили гробови*). На почетку песме анафорски је устројена песничка слика гробља која захвата шире пространство: „Гробље ј’ земља ком се ходи; / гробље ј’ вода ком се броди; / гробље – врти и градине; / гробље – врти и долине, / свака стопа: / гроб до гроба. / Гробље ј’ спомен доба свију; / гробље – књиге што се стију.”

Смрт и спремност на жртву („У смрт, друже, у смрт за слободу!” *Деоба*, Х. Ботев) важни су мотиви патриотске лирике све тројице песника. Самим тим, гробље у поетском свету егзистира као логично исходиште. Ботев и Вазов тај простор експлицитно именују ређе од Змаја. Ботев песми у *Мојој првој љубави* наводи: „И смрт је тамо драги осмех, / а хладан гроб и није грех”, у *Мојој молишви*: „Да гроб нађем жељан давно / сред крвава бојна поља!”. Вазов казује да је Васи́лије Левски говорио „о буну, слободи, о рају и гробљу, / и да је већ време за устанак робљу”. Дакле, мотив гробља нема изражајну стилско-семантичку вредност као у Змајевим стиховима. Код Змаја постоји и поетска слика затвореног простора – приказ тамнице у песми *Три хајдука*: „У тамници, ледној страви, / где јакрепе мемла дави, / где се грозне хладне гује”.

Одјeци савремених збивања

Упознат са филозофским, културним и политичким идејама свог времена, Ботев је, првенствено у публицистичким радовима, проницао у савремену

политичку ситуацију у свету, Европи и на Балкану. Обе његове песме са смрћу конкретних јунака посвећене су националним херојима, двома реалним историјским личностима и њиховој стварној погибији. Лична жудња за херојском смрћу пренешена је на план објективне, поетско-историјске слике кроз друге јунаке, што је допринело хуманистичкој вредности његовог песништва. Објективним поетским сликама придата је димензија дубоког и исповедног страдања. За Василијем Левским домовина жално плаче.

Вазовљев циклус свечано-патетичног израза *Епопеја заборављених* садржи дванаест ода о бугарским националним херојима и стога се сматра „песничким иконостасом нације”, уметничким примером бугарске националне самосвести. Већина ода представља индивидуалне портрете знаменитих личности са особеним карактеристикама које се испољавају у значајним епизодама њихове биографије, а поједине персонификују колективни национални подвиг. У величању бугарске историје и јунака употребљивана су предимензионирана историјска поређења: Перушница, једно од побуњених села у априлу 1876. године „Картагину превазилази, Спарту постиђује”; Василије Левски стилизован је као „бугарски Христос” и више пута поређен са Спаситељем (што је у складу са представом њега као апостола бугарске слободе, очуване у народу). Као и код Змаја, у његовој поезији јавља се и горка историјска иронија („пропада наше покољење”), социјално-сатирични сарказам („дођите да нас видите”) и гневна политичка сатира као последица обузетости револуционарним одушевљењем пре априлске „опијености једног народа”.

Змајеве песме деценијама су испољавале националну, историјску и политичку свест, изражавале судбину народа чији је национално-политички и друштвено-историјски положај вековима био несагледиво и безнадежно компликован. Свестрано ангажован, писао је о бројним појавама: туђинском васпитању српске омладине, гушењу политичких слобода, о положају православних цркава у Босни, о мађаризацији Срба, против милитаризма, о поткупљивању бирача, уједињеној српској и хрватској академској омладини; коментарисао је догађаје у Бугарској, писао и о судбини Словака. У већини тих песама остварује политички, не и песнички циљ. Многе су везане за дневну политику, посебно за историју и судбину Милетићеве Народне странке. Скупина таквих песама детерминисана је као политичко-сатирична и, у литератури, одваја се од скупине социјалних и родољубивих, иако је сатира у њима остварена најчешће из патриотског осећања. Као такве издвајају се: *Бирајте*, *Билдунџ*, *Јушунска јухахаха*, *Јушунска народна химна*. Змај се, такође, сматра творцем политички ангажоване поезије у српској књижевности. У њој нема, као у патриотској, сећања на прошлост, стару славу и јунаке, већ у првом плану истакнута је садашња перспектива. У тим песмама садржана је стихована историја, песничка хроника најважнијих политичких збивања у педесетогодишњем периоду српског националног живота.

Језичко-стилске особености

Поред ослањања на претходну бугарску традицију (Раковског, Чинтулова, Славејкова) и врхове европског песништва (Пушкина, Љермонтова, Гетеа, Хајнеа), поетски израз Христа Ботева индивидуализован је посредством својеврсне трансформације узора и остварен као „врхунац бугарске песничке речи”. Једна од основних карактеристика Ботевљеве поезије јесте *дијалогичност* – основни

глас увек је окренут ка другој и укључен у дијалогско-вокативну конструкцију. Лирско ја обраћа се драгој у песми *Мојој првој љубави*. Особен је дијалог између мајке и сина, који је и сам уметнут у оквир дијалога деде и унука у песми *Хајдуци*. У *Деоби*, иако испеваној у првом лицу множине, приметна је доминација једног лирског гласа над другим – један јунак обраћа се другом. Цела *Моја молиштва* испевана је у облику апострофе, тј. молитве „правом Богу”. У *Вешању Васиља Левског* оглашавање лирског ја усмерено је колективу који оплакује јунака: „О, мајко моја, домовино мила, / зашто тихо и жалосно плачеш? / И ти, гавране, птицо проклета, над чијим гробом стравично грачеш? (...) Плачи! (...) Твој, Бугарско, син једини...”. Цела четврта строфа песме *Хаџи-Димитијар* у таквом је тону: „Жетва је. Песме жалосне вите, / робиње тужне! О, сунце грани / на ропску земљу! Сузе пролите / за тим јунаком. Ал’ срце, стани!”. Поред тога, јунак се обраћа и вилама.

Директно обраћање и стихови апострофично обликовани нису у том облику и учесталости карактеристични за поезију Ивана Вазова, али понекад, нпр. у песми *У Рилском манастиру* сродни су Ботевљевом обраћању појавним елементима природе: „Клањам се, стене, воде! И вама, дивске јелике! / Вама, бездни, висине! И оријашке слике!”; а јављају се и на другим местима: „Залуду се, тирани, гласите” у песми *Не ѓаси се оно шито не ѓасне*; затим стихови при завршетку песме *Василије Левски* „О, вешало славно! / По сраму и сјају ти си крсту равно! (...) о, вешало свето”. У директном обраћању испевана је и његова песма *Бугарски језик*: „Свети језику мојих прапредака, (...), језику дивни, изруган толико, (...) језику страдални, (...), од блата ћу тебе обрисати”.

Вишеструко остварено дијалога постоји у Змајевој песми *Светили гробови* – дијалог се одвија између његових слушалаца симболично окупљених око гроба другог песника (Ђуре Јакшића), између садашњости и прошлости, између живих и мртвих, између живота и смрти: дела великана осветљавају путеве млађим генерацијама, ниједна жртва није узалудна и бесмислена ако је испуњена вишим циљем и идеалом. Гласови и поруке струје интерактивно између живих и мртвих кроз читаво време историје, испуњено динамизмом и дуративношћу тих разговора који делују „спајајући век са веком / и човека са човеком”. Аудитивно-експресивни елемент доминира над сликовно-семантичким. Песма се завршава краћом молитвом Богу: „–Даруј, боже, благослова, / да нас здружи братска слога”. Дијалог између живих и мртвих, чак и након насилне раздвојености смрћу, симптоматична је особеност његових *Ђулића увелака*. Змајева патриотска поезија често је испевана у другом лицу са бројним императивима, чиме се дијалогичност издваја као један од заступљенијих поступака његовог родољубиво-поетског израза.

Друга карактеристична одлика Ботевљеве поезије јесте *елегичност*, која његове стихове знатно одваја од стихова претходика. Поетска емоција развија се од туге и жалости у два смера – ка горком сарказму и сатиричном гневу против покорности народа (*Браћу, Елегија, У механи*) и ка идеалу и животу у високом романтичном заносу херојског дела (*Мојој првој љубави, На распанку, Хаџи-Димитијар*).

Ритам Ботевљеве поезије је жив и динамичан – борбен. У стиховима ослоњеним на усмену традицију употребљена су типична стилска средства, најчешће лирски паралелизми: анафора („*Чавдара*, страшног хајдука, / *Чавдара* старог војводу”; „*Због тебе* плачем ја, Чавдаре, / *због тебе*, дете ми убаво” у *Хаџуцима*; „*Чујеш ли* како пева шума? / *Чујеш ли*, плачу сиромаси?”, „*Запевај* ти песму такву, / *запевај*, девојко, на жалост, / *запевај* како брат продаје брата, / *како* се губе моћ и младост, / *како* плаче сирота удовица, / *како* плате једна дечица” у песми *Мојој првој љубави*); палилогија („какву је децу *рађала*, / *рађала* и данас

да рађа”; „Какве је момке гајила, / гајила и данас да гаји”; „и о тешким јадима, / јадима, црним бригама”) и др. Изразитија анафора постоји у Змајевој поезији: „Гробље ј’ земља ком се ходи; / гробље ј’ вода ком се броди; / Гробље – врти и градине; гробље – брда и долине” (*Светили гробови*); „Први санак ја сам већ одспавао / први санак гробовања мога, / први санак мира вечитога” (*Бранкова жеља*) и у бројним другим стиховима.

У Ботевљевој иронијској интонираној песми *Патриоти* у све три строфе јавља се исто рефренско понављање: „И свакоме добро мисли, / који год му добро плати”. Ово језичко-стилско изражајно средство знатно чешће јавља се у поезији Ивана Вазова (Свих осам строфа песме *У Рилском манастиру* почиње исказом „Сада сам код куће”; свих седам строфа *Мојих песама* завршава се речима које исказују веровање у свевременост своје поезије: „моје песме увек ће читати”) и у поезији Ј. Ј. Змаја, у бројним песмама (све четири строфе *Бојне песме* имају исти оквир – почињу дистихом „У бој! / За народ свој”, а завршају целином од три стиха која гласе: „За народ свој / Напред – / у свети бој! – У бој!”; свака строфа песме *Дижимо школе* почиње дистихом „Дижите школе, / Деца вас моле!”, а последња строфа се тим дистихом и завршава, чиме је остварена цикличност на композиционом плану). Ботевљева песма *Хаџи-Димитијар* има цикличну структуру – почиње и завршава се сликом јунака који под жарким сунцем лежи у крви док му вук лиже рану.

У жанровском, стилском и интонацијско-ритмичком погледу поезија Ивана Вазова представља веома широк регистар бугарског песничког репертоара у оквиру ког постоје поеме и баладе, сонети и елџије, станце и епиграми, оде и сатире, фолклорне стилизације и моралистичко-дидактички стихови, творевине у јамбу и хексаметру. Тежња ка разноврсности (у темама, осећањима, песничкој форми, стиху, строфи, композицији) типична је и за Змајеву поезију. Интонација песничког израза Ивана Вазова свечана је и узвишена (*Епопеја*), распевана и лагана (*Громада*), патетична и сентиментална.

У Змајевој патриотској поезији честе су алегоријске представе. У песми *Три хајдука* оформљена је сценски градирана алегоријска фантазија о насиљу и страдању, гротескна слика са ноћним приказивањем авети, схематизованим ликовима, механизованим покретима и радњама, редукованим значењима. Феруз-паша из руку мртвих хајдука узима три пехара напуњена есенцијалним течностима људског страдања (крвљу, знојем и сузама), те их редом испија. Таквим сижеом истакнута је идеја да почињени злочини убијају своје извршиоце. Обимом краћом, алегоријском сликом у песми *Дижимо школе* приказан је живот као брза река која поткопава брег незнања: „Брза река поред нас тече, / а ми на брегу наше несреће: / ко има свести, отуд се клони, / окати виде брег нам се рони. / Градимо брода, нема се часа, / сутра смо жртва бурних таласа.”

Змајево песништво богате је интонације – у њему су обликотворени многи монолози и дијалози, ефектна понављања, сугестивно-снажне градације, тоналитет пророчког, ироничног, подсмешљивог, грубог и јетког карактера. Његова поезија има изразит вербални замањ, снажан реторски тон, изванпатос и херојско-патетичну и сакралну сликовност. Поетске слике његових патриотских стихова нису разноврсне, већ структуриране по моделима два сродна обрасца сликовности: херојском и сакралном. Следио је траг херојске лексике епских песама и свој национални занос казивао кроз овешталу херојску слику, коју је ретко модификовао. Сливовни видокруг његове патриотске лирике обухвата косовски мир као приказ српског потамнелог сунца, крвавог месеца, црног барјака, мача,

виле, гусала, црног брка и мрког погледа. Конвенционална симболика и метафора почивају на песничким формулама сакралног значења и окамењеним синтагмама које потискују и херојску лексику: богочовек, трнов венац, свети крст, горка чаша, пољупци искариотски, златне трубе, те престоље, мошти и др. Када у родољубивим песмама говори о народним потребама и националним задацима, Змајев израз трезвен је и реалан, док је језик његове политичко-сатиричне поезије особен: пун говорних обрта са инвентивним употребама речи из страних језика, сирових израза и фраза из свакодневног језика и публицистичке терминологије.

Несумњиво је да у истакнутим аспектима патриотске поезије Јована Јовановића Змаја, Христа Ботева и Ивана Вазова запажа се велики број микросродности, које сведоче о својеврсним поетичким сагласјима тројице аутора, али и мотивско-тематским појединостима које су одлика романтичарске епохе на балканском поднебљу. Сагледавање могућих међусобних утицаја остаје за предмет студија другачијег карактера.

Литература

Ботев 1976: Христо Ботев, *Събрани сѣчинения в ѿри ѿома*, предговор ПетѢр Динеков, Софија : БѢлгарски писател.

Бугарска књижевност (хрестоматија), прир. Михајло Пантић и Дарина Дончева; Филолошки факултет, Београд – Братство, Ниш; 2007.

Вазов 1974: Иван Вазов, *Събрани сѣчинения. Т. 1, Лирика: 1870-1880*, под редакцијата на Георги Цанев, Софија : БѢлгарски писател.

Живковић 1997: Драгиша Живковић, *Евројски оквири српске књижевности*, књ. III, Београд: Просвета.

Игов 2004: Светлозар Игов, *Историја нове бугарске књижевности*, Београд: Филип Вишњић.

Јовичић 1975: Владимир Јовичић, *Родољубива лирика српског романтизма* у „Књижевна историја”, год. 7, бр. 27, Београд: „Радиша Тимотић”; Јовичић 1976: Владимир Јовичић, *Српско родољубиво песништво*, Београд: Нолит.

Сабрана дела Змаја Јована Јовановића I-XVI, прир. Јаша М. Продановић, Београд, 1933–1937. *Српска родољубива лирика* (зборник), саставили Ђуза Радовић и М. Панић-Суреп, Београд: Просвета, 1952.

THE PATRIOTIC POETRY OF JOVAN JOVANOVIĆ ZMAJ, HRISTO BOTEV AND IVAN VAZOV

Summary

This paper explores the patriotic poetry of the Romantic era in South Slavic literatures from a comparatist standpoint, taking into consideration the works of Jovan Jovanović Zmaj (1833-1904) and two Bulgarian poets – Hristo Botev (1848-1876) and Ivan Vazov (1850-1921). The following aspects are analyzed: 1. varied manifestations of prominent patriotism, 2. influence of traditional folklore, 3. elements of the poetic world (geographical setting and echoes of current events) and 4. linguistic and stylistic particularities – regarding the latter, an emphasis will be placed on micro-analogies in the poems of the chosen registry of themes and motifs of the three contemporaries.

Key words: Serbian and Bulgarian patriotic poetry, Romanticism, micro-analogies, comparatist approach

Marija Sloboda

Стефан П. Пајовић¹

Филозофски факултет Нови Сад студент докторских студија

МАПИРАЊЕ ПРОБЛЕМА: СЛИКА ЈУГОСЛАВИЈЕ У ПЕСМИ ЗНАНИ СВЕТ ШЕЈМУСА ХИНИЈА

У раду се приказује слика Југославије у песми „Знани свет” ирског Нобеловца Шејмуса Хинија, који је био гост Струшких вечери поезије 1978. године. У песми се контрастирају две слике Југославије: предратне и послератне, које Хини обе инкорпорира у своју песму. Теоријски оквир проматрања песме је пре свега имаголошка слика Балкана у делима других европских писаца, нпр. Петера Хандкеа, али и концепт Страног савременог немачког филозофа Бернарда Валденделса. У закључку се потврђује песниково познаност да на основу превирања у сопственој домовини пружи једну од вишестранијих песничких слика распада бивше Југославије.

Кључне речи: Балкан, Југославија, Страно, Струга, Шејмус Хини

У немачким дневним новинама *Frankfurter Allgemeine Zeitung*² се 1. јуна 1999. године, док је бомбардовање СР Југославије још било у току, појавила песма недавно преминулог ирског нобеловца Шејмуса Хинија (1939–2013) „Знани свет” (“Known World”). Ова песма за тему има простор Балкана, тачније Југославије и Македоније, коју је Хини посетио 1978 (Олсон 2008: 98). године као гост Струшких вечери поезије. Град на обали Охридског језера наново је походио 2001. године (Manzi), када му је уручена главна награда фестивала: „Златен венец”. Овим признањем још једном се сврстао у ред великих светских песника попут Пабла Неруде, Мирослава Крлеже, Алена Гинсберга, Б. Х. Одена и других, који су окићени најпрестижнијом поетском наградом Македоније.

Иако Хини спомиње земље Балкана у неколико својих песама, „Знани свет” је песма у којој се на свеобухватан начин пореди време идилично-идеализоване прошлости друге половине 20. века и стање на тим просторима 1998. године, када је песма написана. Она у себи носи и разазнатљиву личну ноту, јер песма почиње и завршава се стварним догађајима који су се збили током песниковог боравка у Југославији.

„Нема проблема!”, речи су на македонском језику којима песма започиње док нас Хини уводи у својеврсну бедекерску анализу једнога проблема који се чини далек недаћама његове родне Ирске. Гласни македонски таксиста као и песник Владимир Чупески³ „креште” док се возе преко превоја једне од планина у околини Струге. Након тога, Хини наводи колеге које је упознао „током тих дана и ноћи ‘78 / када смо се ретко трезнили”⁴ (2008: 19). Ту је и шпански песник

¹ stefan@capsred.com

² Аустријски писац Петер Хандке их описује као „централни европски србијдерачки лист” (Хандке 1996: 74).

³ Владимир Чупески је македонски песник који је преводио поезију Шејмуса Хинија на македонски. Такође је преводио и приче Башевиса Исака Сингера који је управо 1978. године добио Нобелову награду за књижевност.

⁴ Уколико није другачије назначено, сви преводи са енглеског поезије Шејмуса Хинија су дело аутора излагања.

Рафаел Алберти, члан „Генерације ‘27” којој је припадао и Лорка, лауреат Струшких вечери поезије те године. Помињу се још и фински песник Кај Вестербург и Немац Ханс Магнус Енцесбергер који се окитио „Златеним венецем” две године касније.⁵

Последњи у низу излистаних песника је један „проницљиви Данац” који успоставља везу између етоса Југославије и Ирске:

„Прве речи које ми је упутио беху:
‘Зар нисте ово Ви, ови мозаици и богородице?
Ви сте један југ. Ваше мочваре су летње мочваре’” (Хини 2001: 23–25).⁶

Загонетни дански песник настоји поручити Хинију да граница између његове домовине и балканскога етоса готово и да не постоји, тако да тај простор не може бити непознат ирском песнику јер Страно место није бинарна категорија:

„Страно не значи само друго, које настаје путем пуког *ограничавања*, као када се разликују лева и десна рука, или западна и источна култура. Нешто се појављује као страно, уколико се изнад граница властитог измиче нашем дохвату” (Валденфелс 2005: 166–167).

Другим речима, услед песникове изложености верским трвењима родне земље као и свеобухватне природе песничког позива, он није у могућности да се у потпуности дистанцира од балканског искуства. Хини је „засигурно био последњи велики песник Аркадије који је стварао на енглеском језику” (O’Toole), па је тако његов боравак у Југославији представљао више од пуког путовања у иностранство. Онтолошки посматрано, он остаје у домену Домаћег, односно није у могућности да перципира тадашњу Македонију као истинско Страно.

Након сугерисане ирско-југословенске паралеле, нарација се у песми пребацује на песников долазак у Београд у коме Хини вели да је нашао свој „запад-на-истоку”. Иако у поменутом стиху о српској престоници Хини не изриче никакву новину, он се ипак одупире имаголошком клишеу енглеских писаца пре њега:

„Недовољно познавање балканског света и пратећи осећај о његовој егзотичности и необичној сложености (што понавља готово сваки британски писац који је икада нешто написао о овом региону) омогућили су британским писцима да користе Балкан као погодан локалитет за разноврсне популарне жанрове” (Голдсворт 2005: 254).

„Знани свет” не садржи елементе популарних жанрова, попут детективног романа *Убиство у Оријент експресу* Агате Кристи, што може говорити у прилог претпоставци да ирски писац не темељи сопствену слику Балкана на незнању, већ управо на познавању прилика на просторима које је посетио и чијем је словенском етосу био близак.⁷ Хини наравно није једини западни интелектуалац који се упознао са приликама на Балкану. Познат је пример аустријског писца Петера Хандкеа који је имао слична искуства са Београдом и Србијом:

5 Песма нема космополитски карактер само по питању протагониста, већ је он присутан и на језичком нивоу. Песму исписану на матерњем енглеском Хини је обогатио изразима из још три европска језика: македонског, немачког и француског.

6 Све одломке који се појављују у раду је са енглеског језика превео сам аутор.

7 Не само да је био пријатељ са пољским нобеловцем литванског порекла Чеславом Милошем (1911–2004), већ је и преводио на енглески чешке, пољске и руске песнике.

„Од целе земље познавао сам само Београд, где сам пре готово три деценије, као аутор једног немог комада, био позван на позоришни фестивал. Од те, можда једноиподневне посете у сећању сам задржао само своје негодовање због непрестаног немира током ове представе без текста у српској публици која, како сам тада мислио, будући јужњачка или балканска, каква је била, није, наравно могла бити зрела за тако дуготрајно ћутање на сцени. Од великог града Београда не памтим пак ништа друго до једне благе низбрдице према рекама Сави и Дунаву што се спајају у равници – али без слике те две воде које затварају обзор и без представе оних 'типично комунистичких' стамбених блокова” (Хандке 1996: 7).

Хини је у Југославији боравио кратко, али код њега ипак проналазимо дескриптивне пасаже, на чије је стварање више утицала телевизијска слика него непосредно опажање:

„Али сада избеглице
Стижу натоварене на блатобранима трактора и пољским колицима,
на приколицама, ручним колицима, колицима за бетон, дечјим колицима,
На штаповима, на штакама, на раменима једни других,
Поново им видим навој као згуснуће Стикса...” (Хини 2001: 41–45).

Оваква песничка слика заправо одговара ономе што је ирски песник могао видети на телевизијским каналима деведестих година двадесетог века. Овакве и сличне призоре ратних пустоши он би интерпретирао на себи својствен начин, као у песми „Ван кадра” (“Out of Shot”) где даје своје виђење рата у Ираку чију слику такође добија путем телевизијских пријемника:

„пренем се
Изнедада или не уопште, тетурање
Магарца на вестима на ТВ-у синоћ –
Избачен из запрете што је избацила пет граната
На пијаци, одлута ван кадра
Изгубљен за власника, за осунчане брегове” (Хини 2006: 10–15).

Уз колону избеглица, једна од најупечатљивијих сцена у песми „Знани свет” је опис литије и потоње литургије у цркви на брду:

„Онда на врху планине, испред цркве,
Носе се иконе, свеће пале, цвећа
И слатког босиљка је посвуда, некакво богослужење
Се слави иза иконостаса,
Кандило се њише и проноси кроз светину.
Био сам тамо, био сам свестан тога, али ме је и даље
Прогањало попут непознатог сна” (Хини 2001: 94–100).

Пре самог описа богослужења помињу се теревенке с „друговима руководиоцима”, штрајкови и кашњења, тако да постоји индиција да проблем Балкана лежи у вери, и притом не само у мноштву вероисповести које се упражњавају на том простору, већ у њиховом односу са световном влашћу. Дан литургије је уједно и државни празник комунистичке државе, и што је још важније, обе светковине имају своје поклонике. Једну групу народа чине руководиоци, дакле по-

литичари, док су друга, бројнија и хетерогенија група верници, у овом случају, православне вероисповести. Голдсвортијева пише о „раздвајању хришћанства на источноправославне (или византијске) и западне, католичке обреде” који су поделили балкански свет много пре уплива ислама отоманском инвазијом. Хини је овакву поделу осетио још те 1978. године јер њему као Ирцу католику који је одрастао у протестантској средини верске поделе нису биле нимало стране. Можемо претпоставити да је Хини у Македонији био и те како свестан расположења светине, ако узмемо у обзир истиниту причу коју је испричао у Стокхолму на додели Нобелове награде:

„Један од најмучнијих тренутака у читавој историји мука срца у Северној Ирској збио се када су минибус пун радника на путу кући једне јануарске вечери 1976. године препали наоружани и маскирани људи који су наредили путницима комбија под претњом оружјем да се построје уз ивицу друма. Онда им је један од маскираних целата рекао: „Ако је неки католик међу вама, нека иступи”. Задесило се да, баш у овој групи, уз један изузетак, сви буду протестанти, тако да се могло претпоставити да су маскирани људи протестантска паравојска која се спрема за око за око, зуб за зуб секташко убиство католика који је улез у тој групи, јер се за њега могло претпоставити да подржава ИРА-у и све њене радње. Био је то ужасан тренутак за њега, ухваћен између престрашености и сведочанства, али је ипак кренуо да закорачи. Онда, како гласи прича, у том делићу секунде у коме је одлучивао, и под окриљем таме зимске вечери, осетио је руку радника протестанта до њега како га стеже говорећи не, не мрдај, нећемо те издати, нико не мора да зна којој вероисповести или странци припадаш. Све то ипак беше узалуд, јер је човек искорачио из строја; али место да му прислоне пиштољ уз слепоочницу, они су га одгурнули и отворили ватру на оне што су остали у строју, јер ово нису били протестантски терористи, већ припадници, по свој прилици, Привремене ИРА-е” (Heaney).

Већ у наредној збирци „Окружна и кружна” (“District and Circle”) песник узима активно учешће у једном сличном обреду, али у католичкој цркви на сахрани свог пријатеља песника Чеслава Милоша. Песма носи назив „Ван овога света”:

„Као и сви други, оборих главу
током освећивања хлеба и вина,
подигох поглед на уздигнуту хостију и уздигнут путир,
веровах (шта год то значи) да се промена десила.

Приђох огради олтара и примих тајну
на језик...” (Хини 2006: 1–6).

У „Знаном свету” он је пак само пасивни посматрач и један у низу ходочасника. Инертност је истакнута још на почетку песме када њега и остале песнике развози македонски таксиста који вечито касни. Уколико се присетимо Хинијевог говора на додели Нобелове награде 1995. године када је говорио о звуковима којима је био изложен као дечак на родитељској фарми у Мосбону у Северној Ирској, схватамо да управо из пасивности проистиче песников јединствени светоназор. Он је проводио сате слушајући звукове који су допирали из суседне собе, штале, оближње пруге, па и радио пријемника. Другим речима, он је „упијао” свет који га је окруживао да би га касније што верније реконструисао

у својој поезији. Иако Хинијеве песничке слике не могу бити објективне, оне су у најмању руку обзирне према шкакљивости писања у политички, верски и национално поларизованој земљи попут родне Ирске или бивше Југославије.

Уколико се присетимо плејаде песника с почетка излагања, али и вишејезичности песме, увиђамо да би поред вере и мултикултуралност могла бити један од узрока југословенског проблема. Наиме, Валденфелс пише о национализму као сурогату Страног и упозорава на стање у Немачкој крајем деведесетих година двадесетог века:

„Због тога форме национализима који се код нас поново разбукутава треба озбиљно схватити као симптоме, чак иако нам се оно, чиме се та вештачка ватра храни, још увек догађа тако неукусно и дистанцирано” (Валденфелс 2005: 188).



Помињући „дистанцираност”, није немогуће да Валденфелс мисли управо на грађански рат у Југославији који се завршио само који годину пре него што је Немац забележио своје запажање.

Да би дочарао оно што је видео половином века у Југославији, Хини се, попут В. Б. Јејтса (W.B. Yeats) у песми „Поновна посета градској галерији” (“The Municipal Gallery Revisited”), послужио визуелном уметношћу. У песми се помиње „алегорија Финске Хуга Симберга”, која је заправо слика истоименог финског сликара симболисте из 1903, године под називом *Рањени анђео* (Види Сliku 1). На послетку строфе у којој је дотична слика описана, Хини скромно пита: „како се чита јад на прави начин, или икако”?

Као песник, Хини није заинтересован за пружање непобитних одговора већ за постављање правих питања, попут: „Како стварно зађе у измишљено?” (Хини 2001: 73). О’Брајан сматра да Хини овим питањем жели да поручи да се „место може описати једино језиком” (2003: 132), односно да је песма најбољи опис зе-

маља које песник походи. Споменућемо овде стихове из једне раније Хиније песме „Човек из Толунда” (“The Tollund Man”):

„Тамо у Јиланду,
У старим жупама где људе убијају,
Осећају се изгубљен,
Несрећан и као код куће” (Хини 2000: 41–42, превео Срба Митровић).

Уколико се присетимо контекста „летњих мочвара” са почетка рада, јасно је да песник осећа извесни степен присности са балканским тлом на које је крочио. Стога и одлучује да своју песму о том далеком, али добро знаном свету започне двосмисленим речима, за њега страног језика.

Песма започиње ускликом „Нема проблема!” на македонском језику који изговара поменути таксиста. На крају песме пак, знак узвика се губи и бива замењен тачком. Оваква промена у интерпункцији може се сматрати сугестијом значајније промене која се збила између две Хинијеве посете Македонији. Лежерна небрижност времена самоуправљања бива окрњена још те 1978. године спомињањем штрајка који се поклапа са православним празником. Након грађанског рата, држава из које Хини полеће за родну земљу ни званично више није иста, сада њен званични назив гласи Бивша Југословенска Република Македонија, док је седамдесетих година двадесетог века њен назив у оквирима СФРЈ гласио Народна Република Македонија. Овакву слику је Хини успео да пренесе у само једном знаку: *Нема проблема!* => *Нема проблема.*

Закључак

Песма „Знани свет” је једина песма из целокупног Хинијевог стваралаштва која се директно бави просторима Балканског полуострва. Упркос томе, на непуних пет страница, ирски песник је пружио слику две Југославије: једне из 1978. године и друге из 1998. године. Овакву умешност Хини дугује сопственом одрастању у сличној земљи коју су потресали, и до дана данашњег потресају (иако знатно смањеним интезитетом), превасходно верски сукоби. Иако је он био Ирац у Југославији, као песнику етос Балкана му ни најмање није био стран. Београд га је подсетио на Белмулет⁸, тако да је захваљујући изврсној умешности у мапирању и дијагностификовању ирског питања Хини могао транспоновати генезу таквог проблема на подручје Балкана. У раду смо се послужили теоријом страног Бернарда Валденвелса и увидели да за Хинија Југославија заправо и не представља страну земљу, већ домаће тло када је песничка имагинација по среди.

Он је у сто једном стиху успео да укаже на неколико могућих узрока распада бивше Југославије, попут религијског плурализма или однос цркве и власти. Из првог и последњег стиха нам је посве јасно да проблем постоји и да неће нестати ни након вечери пијанчења нити након служења литургије. Вера и атеизам су до те мере помешани у припадницима народа које Хини среће да би сваки евентуални рат, који се заиста и разбуктао у тој држави коју деценију касније, претворио дојучерашње пријатеље у непријатеље, готово бришући дистинкцију страног и домаћег.

8 Варош у Гелтахту, на западу Републике Ирске.

Језерник ту исту Македонију описује речима „истинска комедија забуне” (2007: 191–218) алудирајући на чудновату етничку мешовитост становништа.

Валденфелс је написао да су укрштање властитог и страног одраз њихове заплетености једног у другом, „као што се и мрежа може згуснути или проредити” (2005: 75).

Хини је поучен ирским искуством правилно проценио да се та „мрежа” полако „згушњава” и да је исход тог процеса нимало више пријатан него у његовој домовини: стотине хиљаде мртвих и милиони расељених. Овакве замршене људске судбине су главна тема песме „Знани свет” у којој је Шејмус Хини следећи своје чулне надражаје реаговао на насиље у Југославији као прави песник мира.

Литература

Валденфелс 2005: B. Valdenfels, *Topografija stranog: Studije o fenomenologiji stranog I*, Preveo sa nemačkog Dragan Prole, Novi Sad: Stylos.

Голдсворти 2005: V. Goldsvorti, *Izmišljanje Ruritaniје: imperijalizam mašte*, Beograd: Geopoetika.

Језерник 2007: B. Jezernik, *Divlja Evropa: Balkan u očima putnika sa Zapada*, Prevela sa engleskog Slobodanka Glišić, Beograd: Biblioteka XX vek; Knjižara Krug.

Manzi, L. *Con Seamus Heaney, Premio Nobel 1995, al Festival di Struga 2001-Macedonia*. <http://www.luigimanzi.it/wp-content/uploads/2013/07/con-SEAMUS-HEANEY-al-Festival-di-Struga-2001-Macedonia.jpg>. 25.02.2015.

О’Брајан 2003: E. O’Brian, *Seamus Heaney Searches for Answers*, London; Sterling VA: Pluto Press.

Олсон 2008: J. L. Olson, *Rooted Cosmopolitanism in the Poetry of Seamus Heaney, Derek Walcott, and Joseph Brodsky*, Ann Arbor, MI: ProQuest.

О’Тооле, Fintan, Seamus Heaney (1939–2013). *The New York Review of Books*, 10 October 2013. <http://www.nybooks.com/articles/archives/2013/oct/10/seamus-heaney-1939-2013/>. 25.02.2015.

Хандке 1996: П. Хандке, *Зимско путовање до река Дунава, Саве, Мораве и Дрине или Права за Србију*, Превео са немачког Златко Красни, Подгорица: Октоих.

Хини 2001: S. Heaney, *Electric Light*, London: Faber and Faber.

Хини 2006: S. Heaney, *District and Circle*, London: Faber and Faber.

Heaney, S. *Nobel Lecture*. http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1995/heaney-lecture.html. 22.06.2014.

MAPPING THE PROBLEM: THE IMAGE OF YUGOSLAVIA IN SEAMUS HEANEY'S POEM "KNOWN WORLD"

Summary

The paper examines the image of Yugoslavia in the poem "Known World" by Nobel-winning Irish poet Seamus Heaney which had attended the Struga Poetry Evenings in 1978. Two images of Yugoslavia are contrasted in the poem: before the civil war and after it, which he incorporates both into his poem. The theoretical framework is based on the imagological picture of the Balkans as can be found in the work of other European writers, e.g. in the work of Peter Handke, as well as the concept of the Foreign, defined by a contemporary German philosopher Bernhard Waldenfels. The paper concludes that Seamus Heaney was more than capable, due to the similar situation in his own country, to provide one of the most multifaceted poetical images of the balkanization of the former Yugoslavia.

Keywords: Balkans, Foreign, Struga, Seamus Heaney, Yugoslavia

Stefan P. Pajović

Анка Ж. Симић¹
Крађујевац

ОТКРИВЕЊЕ У (АПОКРИФНОЈ) ФИЛОЗОФИЈИ ИСТОРИЈЕ

У раду ћемо се бавити разумевањем и смислом филозофије историје, теолошки маркиране. С обзиром на то да је човек у највећем степену историјско биће, те да се човек налази у историјском, а историјско у човеку, покушаћемо да сагледамо човека у оквиру ма духовне реалности историје. Трагаћемо за дубоком и тајанственом везом која постоји између човека и „историјског“ да бисмо показали како се у историјском раскрива суштина бића, унутрашња духовна суштина човека. „Историјско“ ћемо тако разумевати као онтолошко, као некакво откривење о најдубљој суштини светске стварности, о светској судбини, о човековој судбини као централној тачки судбине света. Осврнућемо се на литературу средњег века, тачније покушаћемо да сагледамо основне чиниоце и појаве који би у својој природној повезаности, даље, створили основе за једно књижевнoисторијско праћење исте. На крају, посебно ћемо се бавити темом откривења као догађаја који није завршен.

Кључне речи: теологија, историја, филозофија, човек, суштина

К. Г. Јунг је рекао:

„Све што мислимо плод је средњег века и то хришћанског средњег века. Читава наша наука прошла је, без поговора, кроз ово историјско. Оно живи у нама, оно нам је утиснуто за сва времена и оно ће остати увек живи слој у нашој психи. Хришћански поглед на свет је психолошка чињеница која се не да даље рационализирати, то је догађај, нешто што је присутно. Ми смо безусловно отиснути као хришћани.“ (Јеротић 2010: 62)

Откривени градови, утврђени дворци, манастири, цркве, фреске, иконе, минијатуре и тканине јесу велика, али никако једина манифестација стваралачке енергије средњег века. Свакако незаобилазна манифестација исте јесте и богата средњовековна књижевност са записима, повељама, летописима, животописима, причама, филозофским и богословским списима и сл. Њоме су се бавили и познати и непознати читаоци, први учени историчари, гроф Ђорђе Бранковић и архимандрит Јован Рајић, потом Јанко Шафарик, Ђура Даничић, Стојан Новаковић, Павле Поповић, Владимир Ђоровић, Ђорђе Сп. Радојичић, Радмила Маринковић, Ђорђе Трифуновић, Димитрије Богдановић и др. откривајући у старој књижевности не само легенде, већ и истине. Тако су значајна литерарна и научна открића допринела да се савремени читаоци и писци заинтересују за средњовековну књижевност, као и да се данашњим књижевним теоретичарима и културним историчарима дела средњовековних писаца учине разумљивијим, те ближим. Међутим, на стару литературу испрва се гледало као на ствар филологије и историје: то је био материјал за изучавање језика и писање историјских чланака. Први историчари књижевности нису разумевали писце средњег века боље но историчари државе и цркве. Књижевни историчари из прве половине 20. века интересовали су се, при изучавању старе књижевности, углавном за текстове,

¹ ankaristic@yahoo.com

узоре, паралеле, датуме, идентификovanja. И то је добро, јер без таквог рада не бисмо ништа знали о тој литератури. Али, занемарујући у старој књижевности њен религиозни карактер, удубљивање и залажење у мистичност и фантастику, оправдавајући све случајем да су писци само били васпитавани у духу свога времена, одбацили су оно што је у њој било живот. Јер наша одуховљена стара књижевност није апстрактна, а њени писци, иако анонимни, нису привиђења. Из њихових речи извиру јасно формулисане мисли јер они и нису само писци, већ и идеолози и репрезенти једног света. Све то ствара потребу за сталним и поновним тумачењем тог сложеног организма као што је књижевност средњег века, чије ћемо цело биће открити разгледањем свих одлика, а понајвише умећем да се стара књига чита, умећем да се са старом књигом сроди. Како истиче Милан Кашанин, морамо допустити старим писцима да они говоре нама, те тако утврдити шта се то крије у старој књижевности.

Ниједну историјску епоху, па тако ни епоху процвата средњовековне културе, не можемо схватити до преко историјског памћења, у чијим ћемо открићењима спознати своју духовну прошлост, своју духовну културу. Јер, човек је у највећем степену историјско биће. Човек се налази у историјском, као и историјско у човеку, а између њих постоји дубока и тајанствена веза. Зато се и „историјско” не сме разматрати само као феномен, као појава света који се прима споља, и која је као таква дата нашем искуству и супротстављена стварности ноуменалној (ноумен-ствар, биће које се не може опазити, него само разумом замислити, појам без предмета који би му одговарао у искуству, идеја кјој у стварности не одговара ништа), самој суштини бића, унутрашњој, скривеној стварности. Николај Берђајев (2002: 16) чак истиче како је „историјско” заправо ноумен. У таквом „историјском” се онда раскрива суштина бића, унутрашња духовна суштина човека и света. Такво „историјско” дубоко је онтолошко, а не феноменално, укорењено у најдубљу праоснову бића. Оно је некакво откривење о најдубљој суштини светске стварности, о светској судбини, о човековој судбини као централној тачки судбине света. Историја, као највећа духовна реалност, није нам дата емпирија. Она се упознаје као некаква духовна активност. Историјско сазнање и философија нису упућени на емпиријско, већ је њихов предмет загробна егзистенција. Како загробни свет постоји када говоримо о индивидуалном постојању, тако постоји и загробни свет када се обраћамо историјској прошлости: то је у ствари обраћање оностраном свету. У обраћању прошлости постоји неко нарочито осећање укључивања у други свет, а не само пребивања у овој емпиријској стварности која нас пристиска и коју морамо да победимо како бисмо се уздигли до оне историјске стварности која није ништа друго до право откривење других светова. Зато је права филозофија историје филозофија победе истинског живота над смрћу, урањање у другу и богатију стварност.

У хришћанској филозофији историје метафизичко и историјско зближавају се и поистовећују. Предање се схвата као најдубље сазнање историјске и духовне стварности, што значи да се предање прима као унутрашњи живот духа који сазнаје. Оно не означава нешто трансцендентно, наметнуто човеку, већ нешто што му је иманентно. Хришћанство је дало историју, тј. идеју историје тиме што је схватило до краја да вечно може ући у временито, да они нераздвајно пребивају. Кроз грчко временито кретање у круг, хришћанство је начинило пробој, трансцендентни продор, отварајући куполу неба и раскривајући даљине, створивши тако динамизам и драму историје. Тако историја даље претпоставља Богочовечанство. Карактер историјског и религиозног процеса претпоставља судар и од-

нос између Божанства и човека. Веза с прошлошћу, с оним што је у прошлости било свето, јесте у ствари веза са стваралачким, динамичким животом, са стваралачким, динамичким процесом који је окренут према будућности, према испуњењу, према стварању новог света, новог живота, према спајању новог света са старим. То се збива у вечности као јединственом историјском кретању. Тако схватање историјског процеса, у коме се спаја временито и вечно, у коме се поистовећује историјско и метафизичко, то што нам је дато у историјским фактима и историјском отеловљењу, то доводи заправо до спајања историје земаљске са (транс)историјом небеском. Јер „небеска историја и небеска судбина човекова предодређију његову земаљску судбину и земаљску историју. Пролог је на небу” (Берђајев 2002: 37)

Полазећи од старозаветног апокрифа *Ошкривење Варухово*, имаћемо за циљ да дела старе књижевности откријемо и представимо као некакво ново поље широких видика о човеку и времену. Наш метод сводимо на потрагу и откривање дубоких мисли и идеја, историјских, филозофских, теолошких, које заправо јесу у основи, рећићемо слободно, сваког старог текста. Рекли смо да разумевања епохе нема без историјског памћења, а да је историјско као онтолошко заправо откривење о најдубљој суштини. Предмет историјског сазнања је загробна егзистенција, тј. укључивање у други свет, успостављање односа између Бога и човека. Питамо се: да ли се и како открива суштина у вечности као јединственом историјском кретању у оквиру једног апокрифа попут *Ошкривења Варуховог*, у оквиру било ког другог текста књижевности средњег века, у оквиру Хришћанске вере најзад, на којој иста и почива? Како се то, посредством откривења, латентна средњег века може маркирати не као свевремена, већ као презентна, сада присутна, те истовремено и будућа? Уместо већ одиграног догађаја који је сећањем и смислом присутан кроз време, у новом поимању историје догађање је перманентно (стално), дакле није довршено, већ настајуће.

Средњовековне читаоце изузетно је занимао изглед небеског света. Баш у апокрифним списима било је речи о ономе шта људе чека на оном свету. Уз фантастичност, битна особина апокрифних списа била је и дубока мистичност. Тако је апокрифни спис у себи носио велико узбуђење, нудећи својим садржајем приказ узношења изабранога до неба који, вративши се на земљу, говори о небеским тајнама. Тако је Господ одабрао Варуха, као достојног, да открије небеске тајне и сагледа други свет, са оне стране, те да виђено пренесе људима. Дакле, Варуху се догодило откривање Божије у лицу анђела Господњег. Али, Бог се открива и у другим списима старе преводне или српске литературе, на различите начине, у списима који немају у своме наслову непосредно тему откривења. То претпоставља могућност да читаву средњовековну књижевност посматрамо као својеврсно откривење, а спознају њене суштине даље можемо свести на спознају онтолошке и метафизичке основе света. О чему је реч?

Откривење је основна истина и догађај наше Хришћанске вере, по чему се она разликује од свих других вера у свету. У том смислу, религија је наше повезивање с Богом. Хришћанство је, закључујемо, религија Откривења, тачније оно је настало из факта Божанског Откривења, догађаја откривања Божијег. Бог се открио, јавио у Старом Завету, нарочито од Авраама, када се открива једном човеку и његовом потомству, и даље Мојсију, и Пророцима, те на крају у пуноћи открива се у Христу Богочовеку. Зато је Библија, односно библијска религија *историјска религија*. Ово откривање показује нам следеће: Бог се открива, дакле, постоји и открива се нама, јер тако Он хоће, по својој вољи. То значи да појам

откривења претпоставља и постојање Бога и постојање света и нас, али такође претпоставља и нас способнима да примимо откривење. Дакле, Бог се примења нама, смањује се на нашу меру, чиме нама даје вредност, показује да смо већи него што јесмо. Откривење афирмише, очигледно, и Бога и Човека, што је потврда њихове обостране реалности, али и потврда љубави. Бог се конкретно јавио у историји кроз један народ и њему се онда јавио као Оваплоћени Христос. То значи да је Откривење *догађај* и то догађај који није завршен. С обзиром да је Бог од вечности, а јавио се у датом моменту, у историји, јер је тако усхтео, препознајемо знак да је Он слободан. Ушао је у јављање, у дружбу са човеком, али Његово јављање није ограничено тим једним актом. Оно јесте ствар прошлости, али истовремено и ствар будућности, поновног јављања. Божје јављање је догађање, свештена историја окренута будућности. Зато је Хришћанство религија будућности, а таква религија у основи је старе средњовековне књижевности. Хришћанство, Бога и свет, па ни старе списе, не можемо затворити у прошлост где се Он једном јавио. Јер то је историјско јављање, истовремено прошло, садашње и будуће. Та истовременост је божанска вечност, свагдашњост, непрекинути презент, али вазда окренут ка будућности.

Својим откривењем, Бог нам је показао своју *дружост* (по словенској речи „иниј”, латинско „алтерос”, грчко „аплос”, „етерос”). Та другост, другачијост, непоновљивост, трансцендентност, показана је у Откривењу где је Бог нешто Друго, тачније Други у односу на нас и свет, а истовремено као такав у нама обитава. Та другост не претпоставља дистанцу, већ ступање у однос, додир, општење са нама. Сведочење о двострукој реалности или о двострукости стварности, о Богу, и о нама, ствара могућност заједнице са Богом. Откривење Божије није завршено. Тај момент Божијег откривења нама људима јесте окренутост будућности. Зато је и човек биће будућности, зато је и свет у коме живи стално бивајући и настајући свет, а живот је учешће у животу, у живљењу, у догађању, као радост, као љубав, на путу ка Оцу, до коначног сједињења неба и земље, до завршне сцене историје када ћемо се вечно састати.

Хришћанство је дар новог живота у Христу. Стари писци су, састављајући текстове, тражили истину и чезнули за њом. У ствари, тражили су Христа и за Њим чезнули јер Он јесте истина. У срцима таквих истинотражитеља Он је већ био присутан, а да то можда и нису знали. Зато је природа текстова старе српске књижевности таква каква јесте: док их читамо, ми заправо присуствујемо догађају Откривења Божијег. Бог нам се кроз текст јавља, открива се, ми Га препознајемо и спознајемо у његовој Другости, у односу на текст, у односу на нас, улазећи у заједницу са Њим. Свако ново читање је ново искуство, ново откривење, без крајњег и коначног, у чему је књижевна и духовна снага текста без пређења, текста који је у далекој прошлости, а опет отворен савременом искуству, те превазилазећи и њега, близак будућности и загладан у њу. Јер Он је Онај Који беше, Који јесте и Који ће бити. (према Јевтић 2010: 15)

Извори

Јовановић 2000: Т. Јовановић, *Варухово откривење*, у: Стара српска књижевност, Хрестоматија, Београд: Филолошки факултет, Крагујевац: Нова светлост, 474–482.

Литература

Берђајев 2002: Н. А. Берђајев, *Изабрана дела Николаја Берђајева, Смисао историје, крај ренесансе, ново средњовековље*, превод: Милић Мајсторовић, Душан Ј. Васић, Никола Талер, Београд: Бримо.

Јевтић 2010: Јеромонах Атанасије Јевтић, *Од открићења до царства небеског*, Врњачка Бања: Интерклима-графика.

Јеротић 2010: В. Јеротић, *Пушокази духа*, Београд: Беокинига.

REVELATION IN (APOCRYPHAL) PHILOSOPHY OF HISTORY

Summary

The paper deals with the understanding of philosophy and the essence of the philosophy of history from a theological point of view. Given the fact that man is in the greatest degree a historical being, and that he resides in history and vice versa, we shall try to examine man in terms of the spiritual reality of history. We shall search for the deep and mysterious connection between man and "the historical" in order to demonstrate how the historical reveals the essence of human being, that is to say his inner spiritual essence. Thus, "the historical" will be discussed in ontological terms, in terms of a revelation regarding the deepest essence of the world reality, its fate and the fate of man representing the focal point of the fate of the world. We shall take into account the Medieval literature. To be more precise, we shall try to examine the common denominators and phenomena which would furthermore create the basic structure upon which we could trace the literary and historical endeavours. Finally, we shall deal with the topic of revelation as a phenomenon that has not reached its end yet.

Key words: theology, history, philosophy, man, essence

Anka Simić



Марија Глишић Дуновић¹
Нови Сад

О ФЕМИНИЗМУ СЕВЕРНОАМЕРИЧКИХ ДОМОРОТКИЊА

Епоха колонијализма и витални постколонијализам, обележили су историју и културу северноамеричких урођеника. У таквом, посве новом окружењу, северноамеричка домороткиња ненавикнута на наметнуту колонијалну синергију патријархата, етничког национализма и сексизма, покушава да пронађе свој родни идентитет иако га није ни изгубила, јер се њена неискушавана сопственост све до контакта с белцима аксиомски подразумева. Та *нова жена* свој интимни емоционални испуст остварује казивањем усмених предања и кроз потоњу писану реч. Како је бити жена којој је „украдена“ традиција, а Западни идиом наметнут и како изгледа одрастање у културолошком конфликту, сазнајемо у критичкој студији професорке Ли Мерекл *Ја сам жена: Урођеничке представе о социологији и феминизму* (прим. прев. Lee Maracle's *I am Woman: A Native Perspective on Sociology and Feminism*).

Кључне речи: домороткиња, идентитет, *грузоци*, феминизам, постколонијализам

Култура староседелаца, маргинализованих народа и етничких мањина преко својих најочигледнијих културних домена, језика и књижевности, све више помера реалност од становишта постколонијалне теорије која фаворизујући централне канонске културне токове, институционализује маргине. Такве историјске околности неочекивано су и парадоксално допринеле потврђивању аутохтоних културних корена мањинских народа кроз њихово непристајање на покорност империјалистичком ауторитету.

Ако су се током тумачења историјских дешавања поткрале неке херменеутичке некоректности, положај домороткиња у Северној Америци тиме је још деликатнији јер су Прве становнице Северне Америке дуго и често морале да докажу и бране своју родну, расну и етничку посебност. Као потку збирке интимних исповести кроз сестринске разговоре са саплеменицама и сапатницама, ауторке Ли Мерекл, позната списатељица домороткиња Џој Харцоу (Joy Harjo) види „деколонијацију женскости“ (*decolonizing in the feminine*) у контексту с феминизмом. Етнички тзв. *индијански феминизам* необичнији од теоријског *mainstream-a* и по дефиницији поприма статус оксиморона, јер је феминизам историјски и културолошки несвојствен Првим становницама Северне Америке, које су одрасле у традиционалном матријархату. Критичарка Пола Ган Ален (Paula Gunn Allen), припадница Лагуна племена у расправама *Свети обруч: њовајшак женскости у традицији америчких Индијанаца* (прим. прев. *The Sacred Hoop; Recovering the Feminine in American Indian Traditions*, 1996) и *Без оґраничења-развишања о њомерању ґраница и ґредвијању неґредвишеноґ* (прим. прев. *Off the Reservation: Reflections on Boundary-Busting, Border-Crossing Loose Cannons*, 1998) доследно избегава додир с *мајријархајшом*. То би барем терминолошки потврдило женску доминантност, а феминисткиње се супротстављају свим појавним облицима испољавања неједнакости па макар и женске превласти. Стога ауторка преферира

1 loladusa@gmail.com

изразе *женскости* или *женствености*. Дистанцу етничког феминизма северноамеричких домородкиња према западњачкој феминистичкој критици увећава чињеница да је конвенционални феминизам обично усмерен на протест белопутих феминисткиња, док су протестни гласови припадница других раса утишани. Проблематика рода, која је основно питање чијем разрешењу тежи ортодоксни феминизам, у домородачком феминизму остаје у сенци антирасистичке и антиколонијаторске борбе. Индијанке су вишеструко оптерећеније својом женскошћу – јер су жене па трпе угњетавање од стране сексистичких мушкараца урођеника унутар своје племенске заједнице и у ширем друштвеном окружењу од других мушкараца; и зато што су домородкиње па су на мети расиста, а како живе у доба глобализације свестрано су изложене и економским експлоататорима. Ли Мерекел је интимно, национално и расно погођена женском рањивошћу и њеном незаштићеношћу. Она тврди да се етничка револуција нија никада догодила већ да је колонијализам у свом изворном облику и даље врло делотворан. Огрнут рухом постколонијалистичких теоретисања читава се кроз једнако наметнуте патријархистичке захтеве који постављају домороца испод белачке жене, а домородкињу ниже од мушкараца урођеника укидајући јој право на женску посебност (Мерекел 1996: 17, 18). Линда Хачн (Linda Hachon) у интервјуу *Theorizing Feminism and Postmodernity* прим. прев. *Теоретисање о феминизму и постмодернизму*) док посматра натуралистичке и историографске карактеристике *дружосћи* у постмодернизму препознаје многобројне *феминизме*, а не само један универзални ток феминистичке критичке теорије. Међу критичаркама преовладава став да нагињање феминистичкој мисли не значи носталгију за прошлим временим пре патријархата, хијерархије и институционализације насиља, већ промишљање да економски систем није ни природан ни неизбежан и пошто су домородкиње некада живеле слободније, могуће је устројити такву заједницу и у будућности (Смит 2006: 17).

Сам термин *феминизам* није најприкладнији за дефинисање женске урођеничке књижевно-теоријске мисли јер нескривено одражава белачке претензије у тумачењу женске књижевне трдиције, па га чак ни оплемењеност придевом *домородачки* или позиција, у којој бива спојен у синтагми *феминизам доморођи* *киња*, не поставља изван идеолошких предрасуда. Проблем феминистичке књижевне критике увећава сумња да се овим приступом текст посматра изван контекста и не сагледава као целина (Дојчиновић) чиме се потврђује стрепња Терија Иглтона (Terry Eagleton) да *идеолошке* критике махом фаворизују туђе насупрот сопствених приоритета. Поимање тзв. феминистичког покрета код северноамеричких староседелаца као историјски прогресивних идеја које утичу на мењање људске свести ка прихватању равноправности полова у славу расних, етничких и класних различитости разоткрива се у свеколиком активизму домородкиња. Ортодоксни или *mainstream* феминизам инсистира на централном проблемском фокусу постојања полних неједнакости и антисексистичкој борби у тој мери да се приликом потврђивања других различитости још увек тумара у магли. При томе се занемарују расне недоследности. Схватање да је расизам одавно побеђен демантује женска домородачка књижевна традиција те је стога подесније домородачку феминистику мисао сагледавати кроз општи покрет домородкиња и његов деколонизаторски императив уместо наметања тематског и формалног одређења од стране белаца аутсајдера. Употребом термина *феминизам* укидају се изузетности Првих северноамеричких становница. Поново се догађа хегемони-

стичко насиље над домороткињама оправдано наводном бригом за њихова људска права (у Греј 2004: 15 цитиран Мohanram 1996: 53).

Иако неки критичари феминистичке теорије негирају да је постојање матријархата икада забележено, ипак је доказиво његово утемељење у домородачкој племенској заједници. Јохан Јакоб Вахофен (Johann Jacob Bachofen), у свом делу *Матријархат* (*Das Mutterrecht 1861, 1990*) тврди да је матријархат код свих народа искуствено почело које претходи патријархату када је владао херетизам (слободно промискуитетно општење више мушкараца с више жена) и када су се деца именовала по мајци (а не по оцу јер се једино мајчинство могло поуздано доказати). Луис Хенри Морган (Lewis Henry Morgan) то је тврђење емпиријски поткрепио у књизи *Древно друштво. Исцртавања човековог развоја од дивљаштва и варварства до цивилизације* (*Ancient Society; Or, Researches in the Lines of Human Progress from Savagery, Through Barbarism to Civilization 1877, 1981*) на примеру кланова у племену Ирокеза организованог по устројству опште једнакости свих саплеменика. Делови племена-кланови били су егзогамни (постојала је забрана брака унутар заједнице). Наслеђивање је било матрилинеарно, а боравиште матрилокално (након рођења детета, муж се селио у женин дом). Политичка власт жена у племену огледала се у доминантној улози жене у породици и, изненађујуће, активностима управљања племеном (бирале су за поглавице), док су код припадника Навахо племена жене нпр. имале право да избаце мужа из куће.

Ган Аленова (1986: 224) даље тврди да је подозривост коју домороткиње осећају према феминизму поткрепљена утиском да је он продукт доминантног друштва. Традиционалној племенској заједници, феминизам је био непознаница јер је била структурирана на егалитарним принципима где је владало, како Ган Ален уочава, „женско начело пацифизма, склада и међусобног поштовања” (1998: 89) све док нуклеарна породица није сменила клан. Пометњу у хармоничне међуљудске односе, уносе колонизатори и њихо европски друштвени модел непримењив на племе. Последице које су настале су отуђење припадница племена и привидни губитак идентитета. Теоретисање наставља припадница Шикано културе Глорија Ансалдуа у свом делу *Погранична земља; Нова мелескиња* (прим прев. *Borderlands/La Frontera; The New Mestiza, 1987*). Ауторка се надовезује на појам хибридности Хомија Бабе који види као пограничну земљу (*borderlands* или *Mestizaje*) зоне одбране испуњену флуидношћу и плуралношћу култура чиме негира непроменљивост и монолитност идентитета. Феномен понајпре психолошке границе је за Ансалдуу динамичан неприродан простор (Ансалдуа 1987: 3) у коме списатељице проналазе уточиште за деколонизацију свести.

Е, те и такве границе прекорачује Ли Мерекл. Контраверзна проблематика феминизма посматрана кроз призму рода као пресудног чиниоца идентитета у аутобиографској збирци прича *I am Woman: A Native Perspective on Sociology and Feminism* (1988, 1996) испричана је кроз искуство жене која проживљава живот испуњенији него што то читалац очекује. Свака прича о феминизму нужно се односи на жртве злостављања, експлоатације и дискриминације. Сама књижевница признаје да је испричала своју личну борбу с женскошћу и представила интимну перспективу последица колонијализма (Мерекл 1996: vii). Ауторка одмах читаоца упозорава да му се неће допасти оно што му она намерава да огољено и без улепшавања саопшти. Због тога не жели да се извини, јер проговарање сматра својом обавезом. Књигом доминира интимни тон жене поносне на своје домородачке корене. Текст је врло кондenzован и набијен потискиваним емоцијама тако да глас Ли Мерекл представља сведочанство о колективној индијанској

историји. Одабране приче само наизглед делују као спорадични случајеви женских несрећних судбина које је ауторка забележила, али Мерекелова не верује у случајности него у постојање добрих и лоших намера. Текст одише хибридношћу и обухвата поезију и есејистику поштујући конвенцију усменог приповедања које је претходило писању. Ауторкина је намера да се обрати припадницама и припадницима свог народа и исте *вајиреносији* (1996: 4) тако да је они разумеју.

Мерекелова се одлучује да се успење уз три планине: расизма, сексизма и националног угњетавања како би их померила (1996: X). Завлачи се у најдубљи кутак својих боли да би се храбро суочила с доживљеном траумом и своје искуство испрела у причу. Ауторка настоји да се сви људи, без обзира на род, сексуалну оријентацију, расу и друштвену класу третирају с поштовањем и да буду имаоци слободног избора на властити живот. Она се првенствено усресређује на своје племенске сапатнице да њихову инертност узбурка, а колонијалне трауме поништи до границе заборављања и да их суочењем с експлицитно вербализованим болом оснажи и припреми за борбу против свих облика неслобода. И зато се исповеда читаоцима. Очима јунакиње Расти, жртве породичног насиља, која наводно Ли прича своју причу, коју чак ни ауторка не жели да чује јер предосећа њену језовитост, а суштински то њена подсвест оклева да се суочи с истином, читалац бива морисоновски згрожен. Пошто је приморана да је саслуша Мерекелова не може, а да не преприча причу другима. Ужаснути читалац сумња да су живе слике хорора за ауторку само спознате или вероватније доживљене.

Расизам за северноамеричке домороткиње није само идеолошки концепт већ стварност у којој покушавају да преживе (1996: 4). Слике силовања, пребијања, напијања и самоубистава оставиле су неизбрисиви траг на дечје одрастање из кога ауторка памти не јецаје, него потмули звук песница док пребијају мајку или сестру. То је оно сећање када допузиш до стадијума обамрлости мишића и непокрентости духа и кад се повучеш из живота. И ти неизбрисиви и живи призори мушкарца без кошуље који у Мерекеловој више не пробуђују бол већ изазивају мучнину, прогнали су је до периода зрелости све док није смогла снаге да се обрачуна с духовима из прошлости. Ретке тренутке радости и бројније туге ауторка констатује изван домашаја огорчења, које је како каже, ишчилило, већ прикривено хемингвејски документује како је било и како још увек јесте живљење у две културе, док си си из једне истргнут, а у другој још увек ниси укоревен.

Колонијални коктел сексизма, расизма и патријархата послужен женском домородачком бићу у намери да га култивише, инспирише Ли Мерекел да у домороткињама пробуди веру у њихов женски капитал. Оно што је највише разочарава је конформистичко размишљање њених сународника уместо бунтовничке самосвесности. Мерекелова примећује да је читаво друштво Првих народа, а нарочито мушки северноамерички староседелац, инфицирано белачким културно-доминантним начином размишљања. Неопходни процес оздрављења једино могу спровести жене поновним откривањем своје женствености чиме ће повратити улогу коју заслужују, не зато што су танана емотивна бића, већ зато што им је објективно и рационално размишљање својствено и јер су преживеле. Опоравак нације путем ослобађања од колонијалних траума није једноставан (1996: XI) и ова књига је ауторкин лични покушај да превлада своје страхове, јер ни страх није изговор за неделање, а ни стид од сексуалног скрнављења није разлог за предуго пригушено јецање у углу малене собе.

Историја северноамеричких домороткиња није прича о насиљу. То је понајпре сведочанство о опстанку, отпору, преображају и зацељењу колонијалних

рана. То је исповест о мајчинству, сестринству и женствености. То је слављење врлине и љубави, поштовање породице, захвалност земљи и обожавање природе. То је вера у будућност.

Литература

Ален 1986: P. Gunn Allen, *The Sacred Hoop: Recovering the Feminine in American Indian Traditions*, Boston: Beacon.

Ален 1998: P. Gunn Allen, *Off the Reservation: Reflections on Boundary-Busting, Border-crossing Loose Cannons*, Boston: Beacon Press.

Ансалдуа 1987: G. Anzaldúa, *Borderlands/La Frontera: the New Mestiza*, San Francisco: Aunt Lute Books.

Греј 2004: S. Grey *Decolonising Feminism: Aboriginal Women and the Global 'Sisterhood'* more https://www.academia.edu/1330316/Decolonising_Feminism_Aboriginal_Women_and_the_Global_Sisterhood 17.7.2014.

Мерекл 1996: L. Maracle, *I am Woman: A Native perspective on Sociology and Feminism*, Vancouver: Press Gang Publishers.

Милена Илић, Интервју с Биљаном Дојчиновић – Права књижевност је увек преступ http://libartes.com/2012/mart/intervju/biljana_dojcinovic.php 17.7.2014.

Огрејди 1997: K. O'Grady, *Theorizing Feminism and Postmodernity: A Conversation with Linda Hutcheon*, Trinity College, University of Cambridge, *Rampike*, special issue environments (1), vol. 9, no. 2 (1998): 20-22.

Смит 2006: A. Smith in *Indigenous Feminism without Apology* <http://unsettlingamerica.wordpress.com/2011/09/08/indigenous-feminism-without-apology/> 17.7.2014.

ON FEMINISM OF NORTH AMERICAN NATIVE WOMEN

Summary

The epoch of colonialism and vital postcolonialism marked the history and culture of North American Natives. In this, a completely new environment, North American Indigenous woman, unaccustomed to the imposed colonial synergy of patriarchy, ethnic nationalism and sexism, is trying to find her gender identity, although it has never been lost. In view of the fact that before the native contact with white people undeniable female identity was axiomatically implied. This, the new woman, achieves her intimate emotional outlet by reciting oral lore and with later written word. What it means to be a woman whose tradition has been "stolen" and to whom Western idiom has been imposed; and what it is like to grow up in a cultural conflict, we learn in the critical study of Professor Lee Maracle *I am Woman: A Native Perspective on Sociology and Feminism*.

Keywords: indigenous woman, identity, otherness, feminism, postcolonialism

Marija Glišić Dunović



Ивана Јовановић¹

Лесковац

БЕЛЕ ПРИЧЕ ЦРНЕ ПРОШЛОСТИ – ЛИК АБОРИЦИНА У АУСТРАЛИЈСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ КОЛОНИЈАЛНОГ ПЕРИОДА

Циљ овог рада је да утиче на свест људи и учини их критичнијим према идеолошкој позадини представљања Аборидина у аустралијској књижевности колонијалног периода. Тако што се концентрише на анализу радњи романа, времена и контекста у коме су дела настала али пре свега, на уметничке поступке којима се аутори служе у представљању Аборидина, овај рад скреће пажњу на чињеницу да су стереотипи о Аборидинима као окрутним канибалима или племенитим дивљацима настали као последица заблуда али и систематског стварања и одржавања слика које не одговарају стварности а све са намером да се маргинализују читави народ. Полазећи од анализе романа Чарлса Ровкрофта *Tales of the Colonies*, коју прате анализе романа Џини Ган *We of the Never-Never* и *Little Bush Maid*, ауторке Мери Грант Брус, постајемо свесни искривљене слике о Аборидинима, која је створена у аустралијској књижевности 19. и прве декаде 20. века и схватамо да су Аборидини били, и још увек јесу, предмет расне дискриминације, која је у књижевности колонизатора формирана по вољи и жељи истог.

Кључне речи: стереотип, колонизација, Аборидини, дивљак, маргинализација

Увод

Аустралију су, и још увек је насељавају многобројне групе људи различитог географског порекла. Почевши од Кинеза ,који су пре 70,000 година први доловили до аустралијског континента, па све до првих Европљана, који су 1629. године формирали прву европску насеобину на овом континенту, његова „прича“ стално се мењала. Како су године протицале, а један за другим европски морепловци, капетани, освајачи пристизали и искрцавали се на обале Аустралије, тако је 50,000 година дуга историја преко 300 аборидинских племена упорно негирана, како би енергични, немилосрдни Европљани остварили даљи развој највећег комерцијалног царства које је свет икада видео. Све што је било неопходно учинити да би новац несметано наставио да се слива у касу колонизатора, било је доћи, суочити, поробити, и на крају асимиловати или, ако је то било могуће (а заиста и јесте било), елиминисати „непожељне елементе“, чији је укупан број у тим временима износио између 750,000 и милион. Од момента када је први Европљанин закорачио аустралијским континентом, почео је процес елиминисања аустралијског домороца (Аборидина). Да би од нечега непознатог начинили нешто разумљиво, познато, нешто чиме се лако управља, што се контролише, усмерава, колонизатори су измислили термин „Аборидини“, што је требало да значи „домороци.“ Аборидини тада бивају окарактерисани као створења (чак не ни бића) која немају права над земљом на којој живе, који нису њени власници, а коју у ствари, у очима колонизатора и нису користили већ по њој, ваљда, само

1 ivanajovanovic87@yahoo.com

корачали (Грахам, Хауард 2008: 366). Британци су ту земљу назвали *terra nullius*, а Аборицине ставили у одређени оквир, гледали на њих не као на људе и индивидуе, него као на проблем који треба решити и дефинисали их као заостале, примитивне, нецивилизоване, просте. „Закључани” у хијерархијском систему у коме ће заувек остани потчињени и потлачени, испод а не изнад белог колонизатора – онога који са собом доноси просперитет, напредак и добростање, Аборицини постају „друго.”

Да бисмо разумели процес колонизације, како је спроведен а потом и анализирали књижевна дела настала у колонијалном контексту, исти је неопходно дефинисати. У књизи *Култура и Империјализам* (2002), Саид дефинише империјализам као „праксу, теорију и основу доминантног центра – метрополе, који влада над удаљеним територијама” (Саид 2002: 9). По Едварду Саиду, колонијализам је последица империјализма и представља успостављање насеобина на удаљеним територијама (Ашкрофт и др 2000: 40). Главни циљеви колонијализма, освајање нових територија, стицање нових извора сировина, нова тржишта, акумулирање вишкова и остваривање профита оправдани су идејама као што су физичка, морална и ментална супериорност белих Европљана, представника виших друштвених класа, који тако супериорнији су ти који ће уредити хаотични свет који је постојао ван граница Европе. Супериорност у коју су веровали била је расна, религијска и културолошка и она им је давала за право да над Аборицинима спроводе насилне активности – од протеривања са њихових поседа до организованих и детаљно испланираних масакара. Процес колонизације био је, наиме, сасвим нормалан и пожељан. Све колонијалне праксе оправдавале су теоријом *социјалног дарвинизма* (Social Darwinism), измењеном Дарвиновом идејом по којој они који ће преживети јесу они који се брзо могу прилагодити промјеној средини (околностима у средини), док они који не поседују ту способност то неће моћи. И теорије попут оне Херберта Спенсера („survival of the fittest”) послужиле су да се процес колонизовања оних који су биолошки, социјално и економски инфериорнији представи као „терет белог човека.”²

У своме делу *Оријентализам* Саид истиче да је колонизовати првенствено значило формирати идентитет. Да би одредили себе, колонизатори дефинишу другог – конструишу „другог” а друго је девијатно, примитивно, друго. Дефинишући Аборицине као домороце-дивљаке, колонизатори их претварају у нешто познато а знање је увек једнако моћи. Тиме што се изградила као супротност Оријенту, европска култура добила је на снази и идентитету – Европа постаје „Ја.” На другој страни Исток – лошији, несхватљиви други, фасцинирао је и узнемиравао, представљао непознато, те је стога морао бити измештен из центра, постављен на периферију, маргинализован, омаложаван.

Колонијализам није био само физички покрет, био је то и књижевни покрет (Мили 2006: 9). Колонизовати неку територију значило је формирати читав низ стереотипа о другом. По Џејмсу Џојсу, стереотипи су позитивни или негативни скуп веровања које појединац има о некој групи људи и њиховим карактеристикама. Они нису нешто са чиме се човек рађа већ нешто чему нас учи друштво у коме одрастамо. Хоми Баба истиче да су стереотипи основа процеса потчиња-

2 У својој песми „White Man's Burden”, Ридјард Киплинг исказује уверење да домороци могу само профитирати од колонизације јер им колонизатори наиме помажу да постану бољи, развијенији – унапређене верзије себе. Идеја је постала толико популарна и заступљена у књижевности да је израз „терет белог човека” постао синоним за племените колонијалне циљеве.

вања индивидуе правилима друштва. Они су, наиме, фиксирана форма колонијалног субјекта, која олакшава успостављање колонијалних веза и доводи до формирања дискурзивног облика расне и културне опозиције у којој се налази извор колонијалне моћи. Стереотипи се јављају из разних разлога као што су конфликти, разлике у моћи, различитих друштвених улога и да би се формирали они се изнова и изнова морају понављати, а у том поступку формирања стереотипа обе стране, и она о којој је стереотип и она која га ствара, под утицајем су истог. Један стереотип са собом повлачи читав низ других стереотипа и при томе обе стране се мењају. Они који формирају стереотип после одређеног времена заиста почињу веровати у истинитост истог, док они о којима је исти, почињу га интернализovati те долази до мумификације, затварања и фиксације једне културе, некада живе и отворене. Аустралијска књижевност колонијалног периода имала је значајну улогу у стварању и репродуковању стереотипа о Аборицинима. Стварање стереотипа о Аборицинима као дивљацима, бестијалним или племенитим, свеједно, био је важан корак у процесу стварања националног наратива белог колонизатора у Аустралији. Средство оријентисања и препознавања некад али у колонијалном периоду, механизми уопштавања, вредновања, етикетирања, тј. средство којим се обезбеђивала „културна супериорност,” стереотипи о Аборицинима у аустралијској књижевности, углавном су ишли у два правца – Аборицин је или примитивни дивљак или племенити дивљак. У већини аустралијских наратива, изузимајући ту оне у којима је по речима Маурин Кларк Аборицин избрисан или прецртан, Аборицин је представљен као примитивни дивљак, пасиван, прост, прљав, глуп и лењ, али и агресиван, непријатељски настројен, безумна животиња – „још-не-људско друго” чији изглед изазива чуђење, страх и неспокој. Бели, просвећени, англосаксонски колонизатор боље познаје дехуманизованог „другог” и зато даје себи за право да конструише књижевност која ће савршено добро служити систему у његовом напору да потчињеног обликује у форму која највише одговара онима који су на власти. Анализа три дела колонијалне аустралијске књижевности, тачније анализа уметничке структуре, семантичких аспеката текста, наративних поступака али пре свега уметничког обликовања ликова даље ће показати да су књижевни тестови производ и последица одређене културне праксе и идеологије те да је књижевност била само још један у низу инструмената колонизатора у процесу колонизације нових територија.

Аустралијски дивљак: Чарлс Ровкрофт – Приче из колоније

Син чувеног политичара из Лондона, британског конзула у Лими, Перу, Чарлс Ровкрофт, припадник аристократије, стигао је у Аустралију 1821. године, где је, по добијању поседа у Норвуду, провео пар година „радећи” као члан пољопривредног комитета Ван Диemenове земље (данашња Танзанија). Без остваривања икаквих значајних резултата, Чарлс се 1827. године враћа за Енглеску, где ће 1847. године објавити своји први роман *Приче из колонија или Аваншуре Емигранта* (*Tales of the Colonies or the Adventures of an Emigrant*). Представљен као први аустралијски емигрантски роман, *Приче из колоније* заузима ле су важно место у раној аустралијској колонијалној књижевности. Као и већина дела насталих у овом периоду, и ово дело било је намењено широкој народној публици у Енглеској, новим досељеницима а имало је за циљ да им приближи и представи „ново” окружење, да промовише и легализује идеолошке претпоставке које су биле у служби одржавања колонијалног система и власти. Књигу су са

доста пажње читали сви они који су у потрази за пашњацима новим, хтели ићи корацима ранијих истраживача (Виби 2000: 52).

Написан у форми дневника, роман *Приче из Колоније* представља извештај о догађајима у животу једног раног досељеника а на територији непознате, неистражене, дивље земље. Како нас сам наслов дела обавештава, ово ће бити приче о колонизованом али из перспективе онога који је колонизацију и вршио. На самом почетку романа, у подужем уводу, аутор, истиче разлоге и предности доласка у Аустралију и присвајања туђе земље (јер „у новом свету, новом животу, човек је слободан да ради на својој земљи” чиме се више приближава Свемоћноме и постаје „ЧОВЕК”) (Ровкрофт 1843: 4). Оно што следи је детаљан опис типичног досељеничког искуства – догађаји се нижу један за другим па је тако досељеник прво ангажован на крчењу непроходних предела, припреми земље за израдњу насеобина, потом на израдњи истих, док се у исто време суочава са „природним катастрофама” као што су пожари на отвореном и напади домородаца.

Наратор приче коју је написао британски аутор је наравно Британац а његово име је Вилиам Торнли. Избор оваквог наратора писцу омогућава потпуну контролу над текстом, тј. дозвољава манипулисање слике о Аборицинима. Наиме, у причи се јављају аборицински ликови, али они, засигурно, у причи коју приповеда придошлица неће бити централни већ и те како периферни. Још један елемент који нам јасно указује на то да ће ова прича бити прича која промовише и нормализује однос колонизатор-колонизовани (први супериоран а други инфериоран) јесте стил писања. У делу се јасно наглашава значај и ауторитет појединца, што су одлике британске културе. Колонизатор, бели англосаксонски човек (у овом случају Вилиам Торнли) онај је који поседује власништво над причом, њеним детаљима и контекстом. Он нам нуди линеарну историју – сви догађаји у којима се он јавља као протагониста представљани су хронолошким редоследом, наслагани један на други а при томе је фокус у свакој од ситуација на узроцима и последицама.

Смештена у време и пре свега место, које је по речима Торнлија на први мах деловало мрачно и запуштено, и које као да је све време жудело за људима попут досељеника који ће га унапредити, прича почиње са доласком Торнли породице у Аустралију тачније на фарму у Ван Диemenовој земљи. Тек у петом поглављу први пут сусрећемо се са Аборицинима тј. домороцима како их колонизатор назива у овом делу. У питању је градска руља и Торли своме читаоцу скреће пажњу да иако су такви Аборицини безопасни „ипак треба бити на опрезу са њима јер су сви Аборицини превртљиви ђаволи” (Ровкрофт 1843: 36). Црна створења са глушим, хладним, лењим изразима на својим лицима доживљени су и описани као животиње, „безумне звери поља” (Ровкрофт 1843: 36). Њихово понашање, изглед и ментални капацитет – све то ставља их далеко испод људских бића на еволуционој лествици, ближе нивоу животиња. Тако је на пример, Торнли изненађен чињеницом да Аборицини знају, умеју да изговоре пар речи на енглеском језику, као да су они одиста толико неспособни да комуницирају на било који други начин сем „њиховог једноставног.” Тај први контакт, сцена комуникације између ових двеју група, указује нам на то да ће језик који ће се користити за комуникацију између ових супротстављених група, бити језик колонизатора (јер је исти наметнут домороцима) и до краја романа само ће се чути језик опресора. Нигде у причи „не чујемо” ни једну реч ни једног од стотине језика којима су се Аборицини служили. Аутори књижевних дела ране аустралијске колонијалне књижевности одлучили су да умање „вредност” језика Аборицина. Сви ти језици

били су јако комплексни услед потребе Аборицина да њима објасне комплексне односе међу собом и светом у коме живе. Ови језици засигурно ниси били скупине шашавих, бесмислених звукова и гласова а како су их слуге колонијалног система описивали. На моменте, колонизатор помиње чињеницу да Аборицини комуницирају на језику који Европљани не могу разумети али читалац нема прилике да исти чује, разуме и доживи његову комплексност. И наравно, ако је и сама земља *nullius* како би онда у њој могло постојати на стотине и стотине различитих језика. Једноставно речено, колонизатору није ишло у корист представљање језика Аборицина као знатно комплекснијих и разноврснијих од оних којима се говорило у Европи.

Те црне чуље, како их често назива колонизатор, представљени су као дивљаци, канибали, простаци који ће вас очас посла убити како би од вас направили оброк или ће вас убити јер једноставно уживају у патњи своје жртве. Дивљаци у овом делу су безимена створења, осим два Аборицина, Тома – пастира на једном од колонијалних имања који је „цивилизован,” асимилован у белачку културу и као такав носи одећу коју иначе носе западњаци, и *Mosquito* (Комарац) – насилни, опасни, крволочни и озлоглашени вођа Аборицина који убија из задовољства. И ова имена засигурно ниси њихова оригинална, већ она додељена им од стране колонизатора, а давајући имена овим двома ликовима, тако различитим, аутор као да шаље поруку да онда када је осветољубиви, бесни дивљак асимилован у белачку културу и друштво и када је деградиран, постављен на ниво слуге, још једном испод белог господара тек онда он може бити од користи, особа способна и разборита.

Оно што у делу сазнајемо о култури Аборицина само су комадићи, исечени фрагменти, делови једне много веће приче. Кроз разговор колонизатора провлачи се информација да се Аборицини плаше мрака јер верују у постојање злог духа који ноћу лута у намери да им нанесе зло. Бели колонизатор ни не покуша да разуме зашто је то тако, а и зашто би покушавао да разуме „другу” културу кад је знатно лакше игнорисати је, писати преко ње, уперити пиштољ у њу и повући окидач. Али колонизатор, у ствари, не убија Аборицине зато што он то жели, већ како то у самом делу аутор каже зато што они сами, својим понашањем, гнусним и нељудским, то проузрокују. Дакле Европљани су ти који желе мирну коегзистенцију а Аборицини изазивачи невоља, проблематични, вредни су сваке осуде.

На самом крају, аутор завршава свој извештај, без икаквог срама и стида следећом реченицом: „Аборицини су одавно, 1830. године, одстрањени, протерани на једно од острва у Басовом мореузу, а у колонији су они сада само део легенде” (Ровкрофт 1843: 340). Неистинитост приказаних информација, преувеличавање, пренаглашавање, мелодрама или редукција у представљању Аборицина главне су одлике овог изманипулуваног колонијалног текста у коме је „други” измишљен, ниподаштаван, дехуманизован како би се оправдао тј. одржао колонијални систем. Домороци су, у овом случају заправо фантазија белог човека, платно на које је он пројектовао своје страхове, предрасуде и претпоставке о *terra australis*.

Идеализована слика аборицинског живота у делу Цини Ган Ми из недођије

Само три године по објављивању своје прве књиге, Цини Ган објављује своју другу књигу *Ми из Негођије* (*We of the Never-Never*). Смештајући радњу ове приче на исто газдинство, исту земљу, исто време и са истим наратором као у свом првом роману *Мала Црна Принцеза* (*Little Black Princess*), ауторка као да пише наставак исте, где још једном осликава аборицинску заједницу као примитивну, инфериорнију у односу на ону белог човека, а читалац јасно увиђа и закључује да као и своје мушке колеге и женски писци колонијалног периода и те како требају бити сматрани одговорним за промоцију колонијалних идеја.

Као и код романа Чарлса Ровкрофта и анализа овог дела може почети од самог наслова. Наиме МИ (*We*) из наслова као да нас у први мах наводи на помињао да ће књига, упркос времену у коме је написана, испричати причу у којој ће се подједнако чути сви гласови – и „бели” и „црни.” Међутим, то овде није случај. „МИ” су бели људи, колонизатори а насупрот њима ето и категорије „они” – црни Аборицини. Одмах из наслова, сам предговор нам указује на то каква је то слика Аборицина коју ауторка представља у остатку текста, јер се у предговору, у кратком говору, набрајају ликови, наводе њихова имена. И имена и белаца и Кинеза па чак и животиња су ту али не и имена аборицинских ликова. Аборицини су само пар црних момака, слуга, једном речју Црнци. Ту је и ауторкина посвета књиге где она, са поносом истиче да је за сачињавање и објављивање приче онакве каква јесте имала „пуну сагласност староседелаца” (Ровкрофт 1843: 1). Тиме ова неистинита прича постаје легитимна, а ауторка добија на кредибилитету и представља се као експерт када је реч о Аборицинима и њиховој култури.

Прича у толикој мери обилује идеолошким претпоставкама да њено прво поглавље носи назив *Непозната жена* (*Unknown woman*). У овом поглављу постајемо свесни не само разлике у приказивању белих и црних ликова већ и мушких и женских ликова Аборицина. То што за постојање госпође Ган нико не зна све до њеног доласка на имање и то што је упркос чињеници да је позната, непозната, указује нам на то колико је њено присуство на фарми непожељно од стране доминантног европског мушкарца. А Аборицинке? Када на родну додамо и расну дискриминацију долазимо до закључка да су жене у колонијалном пројекту али пре свих жене црне расе претрпеле највећа понижења и бол у доба колонизације. У колонијалном контексту тако по речима Ојеронке Ојевуми постоје четири категорије: „од врха ка дну: мушкарац (Европљанин), жена (Европљанка), домородац (Афрички човек) и Други/Отхер (Афричка жена)” (Ашкрофт и др 2000: 256). Европљанка је дакле зависна о свог мушкарца, јер је он тај који јој пружа „друштво, љубав и заштиту” (Ровкрофт 1843: 4) али је ипак у добром положају јер је испред чак две категорије, мушкарца и жене црне боје коже. На самом почетку дела чини нам се да ће бела жена ипак бити саосећајна према женама друге расе, јер у почетку те „црне” жене она описује као веселе и добродушне, али у моменту када се исте те жене оглуше о наредбе господарице Ган, оне постају примитивне, глупе, заостале. Понашају се детињасто, лење су и непослушне зато што дозвољавају да им пажњу одвуче борба паса у моментима када би се требале фокусирати на рибање подова у газдинској кући или када би требале да, јастуке на којима ће господарица да одмара, пуне перем. Све су Аборицинке исте, сем једне, послушне и покорене Аборицинке која је због своје послушности и једина жена Аборицинка која у делу има име. То је Бертијева Нела

али чак и када је Нела она је ипак жена свога мужа, он је тај који је дефинише, ко је одређује и без кога не би ни постојала а и онда када је прихваћена од стране белаца прихваћена је да буде слуга, никада у рангу беле жене.

Аборицини су у овоме делу не само представљени као леђи и прости већ и као до те мере глупи да сви њихови поступци представљају константан извор забаве за белог човека. Начин на који се крећу, причају (мада их ретко чујемо), родбинске везе, однос према средини у којој живе и према новим, њима непознатим предметима, све је то описано од стране беле колонијалне жене са подсмехом. Тиме што су постављени у категорије као што су Слуге, Сенке, Одбачени, Аборицини су обесправљени, негирани, обликовани да буду оно што белом колонизатору одговара да буду.

Узимајући у обзир чињеницу да је дело настало у жеку процеса колонизације када су доношени закони да се за Аборицине доносе посебни закони, да се исти не убрајају у становнике, већ ваљда, у флору и фауну долазимо до једног закључка. Увођење лика Аборицина у аустралијску колонијалну књижевност део је пропаганде да се створи другачија историја – историја прихватања и потврдног климања главом.

Шта рећи деци о Аборицинима – *Девојчица из буша*, Мери Грант Брус

Књиге за децу аустралијске књижевности са почетка двадесетог века нису се разликовале од оних намењених одраслог читалачкој публици када говоримо о представљању Аборицина у истим. Већина ових књига су реалистичке приче о белој деци чије породице живе на лепо уређеним имањима. По угледу на дечији роман у Британији, књиге за децу које су биле намењене аустралијској деци нису имале аборицинске ликове, а тек у по некој се он, Аборицин радник јавља у некој споредној улози (Брус, МекНир 2007: 419). Да бисмо показали колико су заиста истините ове речи Николаса Брусa и Ребеке МекНир изанализираћемо дело *Девојчица из буша* (*Little Bush Maid*).

Радња романа дешава се на великом имању негде у Викторији, где са својим оцем и братом живи мала Нора Линтон. Она је наиме *little bush maid* где придев мала може да се односи на њену висину или њене године али се такође може односити и на њен инфериоран положај у односу на оца и брата (типичне мушке газде, пуноправне власнике земље на којој живе). Још једна реч у самом наслову романа указује на то да је и у овом роману, као и у претходно поменутом у овом раду, жена (бела) потчињена белом мушкарцу – један степен испод њега а та реч је *maid* (служавка). Без обзира на чињеницу што је Нори, као кћерци белог колонизатора, власника имања, доста тога било допуштено, „неизречена правила понашања и рада на фарми научили су је да ради оно што и други раде и да беспоговорно слуша шта јој се каже” (Брус 1910: 7). Описујући авантуре Норе, њеног старијег брата и његових двојице другова који долазе у посету, ауторка гради свет у коме промовише вредности и идеје као што су расна, класна и родна дискриминација. Колонијална деца представљена у делу у ствари су модели понашања деци која ова дела читају – деца наиме уче да је „нормална ствар” за белог човека да живи у уверењу да су Аборицини инфериорнија раса, да су они само слуге, и да је бели човек увек, у сваком погледу супериорнији од њих.

Иако инфериорна у односу на оца и брата, Нора је ипак морала бити супериорнија од некога и зато у делу читамо и о једном аборицинском лику – Билију. Били или Црни Били је слуга и констатни извор забаве за Линтон децу. Његов

посао је да слуша и само слуша, обавља све послове па чак и оне који су нечије туђе задужење као што је брига о живини што је на пример, била Норина дужност. Пошто је он, како ауторка (која је и наратор) каже „лењ млади црња” који само гледа да избегне посао, газда га стално мора подсећати на његове обавезе и постављати на своје место, стално га унижавати и прекоравати. Без обзира на физичко или емотивно стање у коме се налази, он газдама мора бити на располагању стално. Његова снажљивост и интелект који долазе до изражаја у свакој ситуацији унижени су и окарактерисани као домородачка лукавост. Доста често у тексту, негирана му је могућност да говори, а чак и када чујемо његов глас он говори на енглеском језику, језику свог колонизатора па чак и тај његов енглески језик, како каже нараторка, лош је и скоро неразумљив. О Билију мало тога знамо, јер ауторка нигде у причи не даје његов опис. Једино што знамо је да је Били црн и да има групне очи и широк осмех. Не знамо ништа о његовом пореклу, да ли има породице, како се обрео на имању Линтон. Он стоји сам, у потпуности потчињен белом колонизатору.

У овој књизи за разлику од претходних нема сцена насиља, сукоба између двеју страна, беле и црне. Ауторка је можда сматрала да су такве сцене непримерене за дечију књижевност, а и зашто би их заиста и требала укључивати у своје дело када постоји знатно лакши и ефикаснији начин утискивања у нечију подсвест идеје о инфериорности црне расе. Тај лакши начин сагледа се у томе што се брише све оно што је „небитно” – култура, обичаји, идеали, језици, историја Аборицина. У причи не само да нема помена о култури Аборицина већ нема помена црне жене. Оне су наиме толико неважне, толико небитне да се не морају ни помињати. Порука је дакле јасна – жене Аборџинке нису постојале у прошлости, нема их ни у садашњости те с тога, логично неће постојати ни у будућности. Дакле, „образовање” беле деце почиње у врло раном узрасту. Тако што им сервира овакве приче, систем их учи погрешним вредностима, учи их да верују у неједнакост и тако их претвара у своје послушне слуге. Знајући да су књиге Мери Грант Брус у једном периоду коришћене и као школска лектира а при томе смо свесни изражене дидактичке функције литературе намењене деци, уверавамо се у то да је процес креирања ликова Аборицина био тактички маневар за маргинализацију Аборицина.

Закључак

Чак и пре но што су је населили, Европљани су замишљали Аустралију и он њој говорили као о „територији јужно од екватора, непознате величине и облика” (Пирс 2009: 8). Описујући ту непознату земљу, неки су је представљали као идеално место за живот, други као ужасно место, препуно чудовишта, дивље вегетације и мистериозних створења. Од толико различитих представа, једна је постала доминантна и усвојена је као „права прича којом се може обавити тј. оправдати крвави посао.” Са идејом да је аустралијски континент празан те да тако само позива на освајање и исписивање нове историје, дошле су и идеје како елиминисати староседелачко становништво. Једна од идеја била је и употреба књижевности у којој се на почетку исти не би ни помињали, али пошто је њихово постојање било немогуће сакрити у потпуности онда се идеја мало променила па је било неопходно креирати „одговарајући” лик Аборицина. Тиме што су инсистирали на тој вештачкој граници између НАС и њих, тј. инсистирало се на дискур-

живном обликовању Другости, аустралијски аутори су успели у намери да креирају колонијалну књижевност која је заиста била добро оружје у рукама освајача.

Иако је аустралијски континент одавно деколонизован, а званично извињење за расистичке праксе колонијалног режима упућено, две културе и даље нису једнаке а процес измирења и даље је у току. Услед толико пуно година отворене дискриминације и велике количине нанетог бола на једној страни, и великог броја година веровања у исправност колонијалног режима на другој страни и даље долази до судара култура. Ако сагледамо статистичке податке везане за друштвени положај Аборицина у аустралијском друштву они нам говоре да су они и даље у лошем положају, чак најгорем од свих мањинских група. Проблем њиховог статуса и идентитета и даље је важно, нерешено питање мултикултуралне Аустралије, и даље је проблем. Неки активисти, борци за права Аборицина рекли би да се у Аустралији над Аборицинима и даље спроводи геноцид. Овај рад пружа увид у природу односа староседеоца и новопридошлица тј. колонизатора како у прошлости тако и у садашњости, и тиме покушава да развија свест о постојању питања у Аустралији која су и даље нерешена. У једном од својих радова, Паско говори о томе како су у Аустралији 21. века, у образовним институцијама млади умови затровани неистинама, и да им се и даље у уста трпају кашике пуне митова (Паско 2007: 203). Уништење нематеријалне културе и даље је акт који пролази некажњено и сматра се да и не треба бити санкционисан, када је то нешто сасвим природно. Прегледом модерне аустралијске књижевности стиче се утисак да Паско није далеко од истине, те да дела модерних аустралијских аутора белог порекла и даље негују расистичку традицију својих предака. Кејт Гренвил, Дејвид Малоуф, Питер Голдсворти, Дејвид Фостер, Ансон Камерун – сви они по Паску или избегавају „тешко” питање или једноставно не иду довољно дубоко, не задиру у суштину проблема и не боре се довољно жестоко за праву и једину истину о Аборицинима, за истину о аустралијској прошлости. За беле Аустралијанце, Аборицини и даље представљају велику непознаницу а у ситуацији када књижевници не преиспитују свој однос са домовином и њеном историјом, када не покушавају да је боље разумеју и јасно и гласно се не обраћају својим сународницима, свету, битно је изнова и изнова критички преиспитавати како модерну тако и колонијалну аустралијску књижевност, што овај рад и чини.

Литература

Ашкрофт и др. 2000: B. Ashcroft *et al*, *Post-Colonial Studies: The Key Concepts*, New York, etc: Routledge.

Брнс, МекНир 2007: N. Birns, R. McNeer, *A Companion to Australian literature since 1900*, Rochester: Camden House.

Брус 1910: M.G. Bruce, *Little Bush Maid*, London: Ward, Lock.

Ган 1908: J. Gunn, *We of the Never-Never*, Charleston: Bibliobazaar Books.

Грахам, Хауард 2008: B. J. Graham, P. Howard, *The Ashgate Research Companion to Heritage and Identity*, Hampshire: Ashgate Publishing Limited.

Мири 2006: L. Miley, "White writing back: Issues of authorship and authenticity in non-Indigenous representations of Australian Aboriginal fictional characters," Unpublished thesis, Brisbane: Queensland University of Technology.

Паско 2007: B. Pascoe, *Convincing ground: Learning to fall in love with your country*, Canberra: Aboriginal Studies Press.

Пирс 2009: P. Pierce, *The Cambridge History of Australian Literature*, Melbourne: Cambridge University Press.

Ровкрофт 1843: C. Rowcroft, *Tales of the Colonies*, London: Saunders and Otley.

Саид 2002: E. Said, *Kultura i imperijalizam*, (prev. Vesna Bogojević), Beograd: Beogradski krug.

Саид 2003: E. Said, *Orientalism*, London: Penguin.

Виби 2000: E. Webby, *Cambridge Companion to Australian Literature*, London: Cambridge University Press.

WHITE STORIES OF BLACK PAST – THE ABORIGINE IN AUSTRALIAN COLONIAL LITERATURE

Summary

The goal of this paper is to make its readers aware and critical of the ideological background of Aboriginal representation in Australian colonial literature. Analyzing the content, the time and context in which the works have been made but most importantly the literary devices used by the authors to represent the Aborigines, this paper draws attention to the fact that the stereotypes about the Aborigines being cruel cannibals or „noble savages” have come to life as a result of misapprehensions as well as due to a systematic creation and maintenance of „pictures” which do not correspond to the reality with the purpose to marginalize entire nations. Starting off with Charles Rowcroft’s *Tales of the Colonies*, followed by Jeannie Gunn’s *We of the Never-Never* as well as with Mary Grant Bruce’s *Little Bush Maid*, we become aware of a distorted image of an Aborigine created in the Australian literature in the 19th and first decade of the 20th century and understand that the Aborigines have been and still are the subject of racial discrimination, shaped by the will and desire of the colonizer.

Key words: stereotype, colonization, Aborigines, savage, marginalization

Ivana Jovanović

БИОГРАФСКИ ПОДАЦИ О АУТОРИМА

Снежана Туцаковић рођена је 1988. године у Сремској Митровици. Основне (2011) и мастер (2012) студије завршила је на Одсеку за српску књижевност Филозофског факултета у Новом Саду. Докторске студије на истом факултету уписује 2012. године. Од 2013. године ангажована је у настави, као студент докторских студија на Одсеку за српску књижевност Филозофског факултета у Новом Саду. Поља интересовања: драмска књижевност, реторика и говорништво, методика наставе српског језика и књижевности. Електронска адреса: snezana.tucakovic@yahoo.com

Тамара Љујић рођена је 1989. године у Крушевцу. Завршила је основне академске студије на Филолошком факултету Универзитета у Београду, смер Српска књижевност и језик, а мастерирала на Српској књижевности на истом факултету. Студент је прве године докторских студија. Област интересовања: српска књижевност 18. и 19. века, проучавање српске драме. Електронска адреса: tamara.ljujic@gmail.com

Јелена Ковачевић рођена је 1983. године у Београду. Дипломирала 2009. године на Филолошком факултету Универзитета у Београду. Докторанд је на модулу српска књижевност Филолошког факултета у Београду. Излаже на научним конференцијама и објављује у периодици. Бави се изучавањем књижевне историје, српске драме и књижевности 19. и 20. века, нарочито кроз компаративни приступ. Електронска адреса: jelena.kovacevic@gmail.com

Милица Војиновић Тмушић рођена је 1983. године у Нишу. Завршила је Гимназију „Бора Станковић” 2002. године, а основне академске студије на Одсеку за англистику Филозофског факултета у Нишу 2007. године. Тренутно похађа докторске академске студије на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Поље њеног научног интересовања је англо-америчка и светска књижевност. Бави се и превођењем. Запослена је као професор енглеског језика у Средњој школи „Хиљаду триста каплара” у Љигу. Електронска адреса: marko.t@neobee.net

Милица М. Карић рођена је у Крагујевцу 1988. године. Дипломирала је 2011. године на Катедри за енглески језик и књижевност на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, а мастер студије завршила 2012. године на истом факултету. Тренутно је на другој години докторских студија (модул: наука о књижевности). У радном је односу у основној школи у Рачи. Учествовала је на више домаћих научних скупова и међународном скупу на Палама 2014. године. Има два објављена рада. Област интересовања: књижевност холокауста (англо-амерички писци јеврејског порекла), савремене теорије драме, културолошке студије. Контакт адреса: comkaric@gmail.com

Јелена Миљковић рођена је 1987. године у Јагодини. Основне академске студије завршила је 2011. године на Филолошком факултету Универзитета у Београду на групи за Српску књижевност и језик, а 2013. мастер академске студије на модулу Српска књижевност. Исте године уписује докторске студије на Фило-

лошком факултету Универзитета у Београду, модул: Српска књижевност. Области научног интересовања: српска проза 20. века, драма, методика наставе књижевности. Електронска адреса: jelena060208@gmail.com

Маја Савић рођена је 1988. у Новом Саду. Завршила је основне и мастер студије српске књижевности на Филозофском факултету у Новом Саду, где сада похађа докторске студије српске књижевности и језика. Пише есејистичке и научне радове. Учествује на међународним и националним научним скуповима и објављује научне радове из савремене књижевности и из књижевне историје. Сарадник је на пројектима Института за славистику „Карл Франц” у Грацу: „Andrić–Initiative: Иво Андрић у европском контексту”, „Лирски, хумористички и сатирички свијет Бранка Ћопића”, „Нови славистички хоризонти”. Добитник је награде „Владислав Петковић Дис” за есеј. Електронска адреса за контакт: majasavic56@gmail.com

Кристина Кнежевић рођена је 1982. године у Пироту. Дипломске и мастер студије завршила је на Филолошком факултету Универзитета у Београду, Група за српску књижевност и језик. Ради као библиотекар у Школи за дизајн у Београду. Поља интересовања и проучавања: народна књижевност, српска драма 20. века, библиотекарство. Електронска адреса: thegardenoframa@gmail.com

Наташа Делач рођена је 1984. године. Завршила је основне студије Српске књижевности и језика у Новом Саду, а потом и мастер дипломске студије – Теорија драмских уметности, медија и културе на Факултету драмских уметности у Београду. Тренутно је студент докторских научних студија истог смера. Од 2012. године је стипендиста Министарства, просвете, науке и технолошког развоја. Учествује на националним и интернационалним конференцијама и објављује радове. Главна област научног интересовања је савремена српска драма. Електронска адреса: natasadelac@yahoo.com

Ана Жикић, рођена 1989. године, завршила је Филолошки факултет Универзитета у Београду на катедри за славистику, група за словачки језик и књижевност 2012. године. На истом факултету је завршила и мастер студије са радом *Шест драма Михала Бабијака у контексту постмодерне естетике* 2013. године. Године 2013. била је на једносеместралном студијском боравку у Братислави, где је студирала словачку књижевност на Филозофском факултету Коменског универзитета. Тренутно је на првој години докторских студија на истом факултету, смер књижевност. Поља научног интересовања су словачка и светска драма и театрологија. Електронска адреса: anazikic@yahoo.com

Милица В. Ђуковић рођена је 1987. године у Панчеву. Основне и мастер академске студије завршила је на Катедри за српску књижевност са јужнословенским књижевностима Филолошког факултета у Београду (група: Српска књижевност и језик са општом књижевношћу). На истој катедри тренутно је на докторским студијама, на модулу Српска књижевност. Од јуна 2014. године запослена је као истраживач приправник у Институту за књижевност и уметност у Београду, на пројекту *Улога српске периодике у формирању књижевних, културних и националних образаца*. Области интересовања: књижевна периодика, српски реализам, српска књижевност XIX и XX века у контексту европских књижевности, кратка прича, историја књижевности. Електронска адреса: tiskicvet38@gmail.com

Душан Милосављевић рођен је 1990. године у Крушевцу. Дипломирао је 2013. године на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу. Школске 2013/14. године уписује мастер студије на поменутом факултету. Запослен је као сарадник у настави на предметима из хиспанских књижевности и култура на Катедри за хиспанистику Филолошко-уметничког факултета у Крагујевцу. Поље научног интересовања: хиспаноамеричка књижевност XX века. Електронска адреса: dushanmil990@yahoo.com

Лена Тица је рођена у Чачку 1985. године. Основне и мастер студије завршила је на одсеку за англистику Филолошког факултета у Београду. Студент је докторских студија на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу. Од 2009. године ради на Факултету техничких наука у Чачку најпре као стручни сарадник, а потом као асистент на Катедри за педагошко-техничке науке, на предмету Енглески језик. Посебне области интересовања: постмодерна књижевност, шекспирологија и савремена англоамеричка драма. Електронска адреса: lena.tica@ftn.kg.ac.rs

Јелена Тодоровић рођена је 1988. године у Травнику. Основне и мастер студије завршила је на Катедри за српску књижевност са јужнословенским књижевностима (група Српска књижевност са општом књижевношћу) Филолошког факултета у Београду. На истом факултету похађа и докторске студије (модул Српска књижевност). Области интересовања: теорија књижевности, савремена српска књижевност и методика наставе књижевности. Електронска адреса: jelena_4@yahoo.com

Срђан Орсић рођен је 1987. Студент је докторских студија књижевности на Филозофском факултету у Новом Саду. Поља научног интересовања: имагологија, хумор, књижевност српског реализма, модерне и авангарде. Електронска адреса: srdjanorsic@gmail.com.

Ана Мандић Ивковић рођена је 1973. године у Београду. Дипломирала је на Катедри за англистику на групи за енглески језик и књижевност 2000. године на Филолошком факултету Универзитета у Београду а 2009. одбранила је мастер рад на тему *Амерички сан у драмама Едварда Олбија*. Од 2011. године је докторанд на смеру књижевност на Филолошком факултету Универзитета у Београду. Од 2006. године ради као предавач за енглески пословни језик у Београдској пословној школи – високој школи струковних студија. Аутор је три уџбеника: *Everyday Business English with Grammar*, *English for Business Communication with Grammar*, *Finding the key to having fun with Chemistry* и једне монографије *Америчко друштво између реалности и сна*. Поља научног интересовања су: америчка књижевност и методика наставе. Електронска адреса: ivkovic.dj@sbb.rs.

Ведрана Станојевић рођена је 1988. године у Зајечару. Основну школу и гимназију завршила је у Бољевцу са одличним успехом. Основне академске студије на Катедри за енглески језик и књижевност уписала је 2007. године на Филолошком факултету Универзитета у Београду. На истом факултету уписала је мастер студије током којих се определила за проучавање савременог британског романа и 2012. године одбранила је мастер рад на тему *Развој модерностичког израза Виџиније Вулф* са оценом 10. Тренутно је студент прве године докторских академских студија на Филолошком факултету Универзитета у Београду и

бави се проучавањем постколонијалне књижевности и савременог британског и америчког романа. Електронска адреса: vedrana_stanojevic@yahoo.com

Ирена Радић рођена је 1988. године у Београду. Похађала је Филолошку гимназију, као ученица енглеског одељења. Освојила је прво место на градском и републичком такмичењу из српског језика 2005. године. Завршила је основне и мастер студије енглеског језика и књижевности на Филолошком факултету у Београду. Уписала је, 2013. године, прву годину докторских студија на Филолошком факултету у Београду, модул: култура. Тренутно ради као наставник у средњој стручној школи. Области научног интересовања: методика наставе страних језика, методологија, примењена лингвистика, граматика, педагогија, психологија и књижевност. Електронска адреса: irenarradic@hotmail.com.

Горан Павловић је студент докторских студија на Филолошком факултету у Београду. Поља научног интересовања: савремена српска књижевност, постколонијална књижевност, теорије рода и разлика, поп култура. Електронска адреса: g.pavlovic17@gmail.com

Љиљана Бајац је рођена 1985. године у Вуковару. Основне и мастер студије завршила је на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду, на одсеку Српска књижевност и језик. Студент је треће године докторских студија на истом факултету, модул Књижевност. Од 2009. године ради у Гимназији „Вуковар” у настави на српском језику и ћириличном писму као професор српског језика. Области интересовања: српска књижевност 19. и 20. века. Електронска адреса: likec2006@hotmail.com

Милена Станковић рођена је 17. 5. 1988. Живи у Нишу. Завршила Филозофски факултет у Нишу 2013. године. Уписала је 2014/2015. мастер студије у Нишу, модул српска и компаративна књижевност. Област научног интересовања јесте српска књижевност 18. и 19. века. Објављује радове у научним зборницима, учествовала на једном међународном научном скупу. Електронска адреса: milenastankovic1705@hotmail.com

Мирјана Д. Бојанић Ђирковић рођена је 1985. Докторанткиња је филологије на Филозофском факултету у Нишу и професор српског језика и књижевности у Средњој школи у Блацу. Предмет ужег интересовања ауторке су савремене књижевне теорије – постколонијална критика, наратологија, критика читалачког одговора и нови историзам, а током бављења научним радом истраживала је области дубровачке, српске, америчке и афричке књижевности. Током постдипломских студија учествовала је на научним скуповима у Нишу, Крагујевцу, Новом Саду, Темишвару и на Палама. Научне радове објављује у часописима и зборницима са научних скупова. Електронска адреса: mirjanab027@gmail.com

Наташа Кљајић рођена је 1981. године у Београду. На Филолошком факултету у Београду на Групи за српску књижевност и општу књижевност завршила је основне и мастер студије. Тренутно је на другој години докторских академских студија на модулу Српска књижевност. Као студент основних студија била је сарадник у Програму за децу и младе Радио Београда 1. У академској 2013/2014. била је сарадник на предмету Методика наставе српске књижевности и језика. Радила је у основним и средњим школама у Београду. Излагала је своје радове

на више научних скупова и објављивала их у часописима *Детинство*, *Повеља* и *Наслеђе*. Приредила је књигу „Капетан Џон Пиплфокс”, као лектуру за 5. разред основне школе за ЗУНС. Области интересовања: методика наставе српске књижевности, књижевност за децу, савремена српска књижевност, студије културе.

Даница Милошевић рођена је 1980. године у Крагујевцу. Основне и магистарске студије англистике је завршила на Филозофском факултету у Нишу. Студент је треће године докторских студија филологије, модул књижевност, на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Ради као асистент за енглески језик на Високој техничкој школи струковних студија у Нишу од 2011. год. Области интересовања: модерна англо-америчка књижевност, књижевност и филм, родне студије, феминистичка теорија и критика, утопија и дистопија, технички енглески језик и енглески за посебне намене. Електронска адреса: danicamil@yahoo.com

Милена Малешевић рођена је 1986. године у Панчеву, докторанд је на модулу Српска књижевност на Филолошком факултету у Београду. Објављује књижевну критику и књижевнонаучне радове у часописима. Од марта 2013. стални је сарадник у часопису *Свеске* (Панчево: *Мали Немо*). Бави се српском прозом 20. века, нарочито кроз компаративни, наратолошки и имаголошки приступ. Електронска адреса: milena.malesevic@gmail.com

Јана Ђунисијевић рођена је у Ужицу 1983. године. Дипломирала је на групи за српску књижевност и језик Филолошког факултета у Београду 2012. године. На истом факултету је на докторским студијама, модул књижевност. Поље интересовања: стара српска књижевност. Електронска адреса: janadjun@gmail.com

Снежана Савкић рођена је 1990. године у Лозници. Завршила је основне студије српске књижевности на Филозофском факултету у Новом Саду, где је тренутно на мастер студијама на истом одсеку. Области интересовања: књижевност српског постмодернизма, авангардни и неоавангардни експерименти, савремена проза уопште. Добитница је књижевне награде „Боривоје Маринковић”, коју додељује Филозофски факултет у Новом Саду (за рад о Лази Костићу *Вечно женско вуче нас горе...*). Објављивала је текстове у књижевном часопису *Међуштим* и *Летиопису Мајице српске*. Електронска адреса: snezada@hotmail.com

Амела (Алија) Паучинац рођена 1988. године у Новом Пазару. Школске 2007/2008. године уписала, а 2011. године завршила основне академске студије првог степена на студијском програму Српска књижевност и језик, на Државном универзитету у Новом Пазару. Школске 2010/2011. године уписала, а 2012. завршила мастер академске студије другог степена на студијском програму Српска књижевност и језик. Школске 2013/2014. уписала докторске академске студије трећег степена на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. До сада учествовала на једној конференцији, и то на VI научном скупу младих филолога Србије са рефератом *Свој/тшуји у Љетиопису Мула Мустафе Башешије*. Електронска адреса: amela_zejnelovic@hotmail.com.

Јелена Ђукић (Сремска Митровица) завршила је основне (Компаративна књижевност) и мастер студије (Српска књижевност) на Филозофском факултету у Новом Саду. Студент је докторских студија на катедри за Српску књижев-

ност и језик у Новом Саду. Области интересовања и истраживања: српска књижевна авангарда – надреализам (компаративни контекст), стваралаштво Милана Дединца, српска књижевност XIX века – реализам (компаративни контекст), шпански роман XVI века. Електронска адреса: helenadjukic@yahoo.com

Бојана Анђелић је рођена 1988. године у Вировитици, у Републици Хрватској. Основне студије (Одсек за српску књижевност и језик) завршава 2010. године на Филозофском факултету у Новом Саду. Мастер студије на истој катедри завршава годину дана касније, одбраном мастер рада на тему *Елементи айсурда у романима Меше Селимовића: Дрвиш и смрт и Тврђава* под менторством проф. др Оливере Радуловић. Године 2011. уписује докторске студије из Методике наставе, такође, на Филозофском факултету у Новом Саду. Учествује на научним скуповима у земљи и иностранству и објављује научне и стручне радове. Пише докторску дисертацију на тему *Учитељски животи у прози српског реализма и њен компаративни контекст – методички аспекти* под менторством проф. др Бојане Стојановић-Пантовић и проф. др Оливере Радуловић. Ради као професор српске књижевности и језика у Гимназији „Сава Шумановић” у Шиду. Поља интересовања: методика наставе српске књижевности и језика, српски реализам, међуратна књижевност, савремена српска проза, дечја књижевност, светска књижевност. Електронска адреса: mala.bonkana@gmail.com

Јована Жарковић рођена је 1987. године у Бачкој Паланци. Основне студије (Одсек за српску књижевност и језик) завршила је 2011. године на Филозофском факултету у Новом Саду. Одбранила је мастер рад 2012. године на истом факултету. Области научног интересовања: дечја књижевност, српска књижевност 20. века. Електронска адреса: Jovanazarkovic87@yahoo.com

Нина Марковић рођена је 1988. године у Ћуприји. Основне и мастер академске студије завршила је на Филолошком факултету Универзитета у Београду. Ради као сарадник у настави на Факултету педагошких наука у Јагодини. Објављује радове у научним часописима за књижевност и језик. Учествује на домаћим и међународним научним скуповима. Области интересовања: усмена књижевност (посебно присуство фолклорних елемената у делима ауторске књижевности), српска књижевност 20. века, компаративна књижевност (интернационални мотиви у делима која припадају корпусу српске књижевности), студије културе. Електронска адреса: markovinina@yahoo.com

Весна Војводић Митровић дипломирала је 1994. године на Филолошком факултету у Београду, на одсеку: Српска књижевност и језик са општом књижевношћу, на тему *Класицистичко и просветиљско у делу Лукијана Мушицког*. Магистрала је 2010. године, одбравивши тезу *Модели неостварене женидбе у српским народним епским песмама*. Запослена је као професорица српског језика и књижевности у средњој школи. Ради на докторској тези *Стилизација породичних односа у српским народним епским песмама и баладама*. Област интересовања: народна књижевност, народна традиција, савремена српска књижевност. Електронска адреса: vesna.lakimaki@gmail.com

Стефан Аврамовић рођен је 1987. године у Горњем Милановцу. Основне академске и мастер студије завршио је на Филолошком факултету Универзитета у Београду, група Српска књижевност и језик. Тренутно похађа докторске сту-

дије (модул Српска књижевност) на истом факултету. Бави се средњовековном књижевношћу. Електронска адреса: s.avramovic.stefan@gmail.com

Панајотис Асимопулос рођен је 1971. године у Атини. На Војној академији Грчке страним кадетима предаје новогрчки језик преко арапског, енглеског, руског и српског. Завршио је основне студије 1995. године на Филолошком факултету Универзитета у Атини, на одсеку Класична Филологија. На Филолошком факултету Универзитета у Новом Саду је у септембру 2010. године одбранио је мастер рад на тему *Проблеми Србофона у учењу савременог грчког језика*. Докторанд је на истом факултету (докторске студије филологије, смер Српски језик и Лингвистика). Пријавио је докторску дисертацију на тему „Рекција гла-гола у грчком и српском језику. Грчко-српски речник глаголске рекције”. Поља интересовања: лексикографија, светска књижевност, старогрчка историографија, превођење. Најзначајније публикације: *Грчко-српски и Српско-грчки речник, Граматика савременог грчког (у српском језику), Граматика руског језика*. Електронска адреса: asimoroulosp@yahoo.gr

Јелена Бабић рођена је 1986. године у Пожеги. Докторанд је на модулу српска књижевност на Филолошком факултету у Београду. Учествује на научним симпозијумима и објављује у периодици. Поље научног интересовања: српска књижевност XX века у компаративном контексту. Електронска адреса: hasija@gmail.com

Жељко Тешић рођен је 1983. године у Ужицу. Завршио је основне и мастер студије књижевности на Филолошком факултету у Београду где тренутно похађа докторске студије. Пише поезију и књижевну критику, а нарочито поље интересовања му је савремена српска поезија. Радови су му објављени у више књижевних часописа (Трећи трг, Улазница, Браничево, Агон, Знак и др.). Заступљен је у зборнику радова *Реч у простору* (Студентски културни центар, Београд), као и у антологији *Ван кућице – поезија младих ЈУ простора* (Глигорије дијак, Подгорица). Живи и ради у Београду. Електронска адреса: zeljkotesic83@gmail.com

Маја Медан рођена је 1988. у Мостару. Основне и мастер студије Компаративне књижевности завршила је на Филозофском факултету у Новом Саду. Тренутно је на докторским студијама Књижевности и језика на истом факултету. Интересује се за српску и светску књижевност и модерну теорију. Објављује у периодици. Електронска адреса: medanmaja@gmail.com

Јелена Марићевић (1988, Кладово) – мастер дипломирани филолог србиста, на другој години докторских академских студија Српске књижевности и језика, на Филозофском факултету у Новом Саду. Тренутно ради као лектор српског језика на Јагелонском универзитету у Кракову (Пољска). Један је од уредника омладинског часописа за књижевност и уметност – *Међушим*. Интересује се за књижевност српског барока, стваралаштво Милорада Павића, те авангардну и неоавангардну уметност. Електронска адреса: mitojelija@gmail.com.

Јелена С. Младеновић рођена је 1984. у Крушевцу. Докторанткиња је филологије на Филозофском факултету Универзитета у Нишу, где је и дипломирала на Департману за српску и компаративну књижевност, а на којем је тренутно ангажована у извођењу наставе. Као стипендисткиња Министарства просвете, на-

уке и технолошког развоја Републике Србије, укључена је у научноистраживачки рад на пројекту *Друштвене кризе и савремена српска књижевности и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир*, на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу. Највише се бави проучавањем савремене српске књижевности. Учесница је бројних научних скупова у земљи и у иностранству, и објављује радове у научним часописима и зборницима. Електронска адреса: jelena.mladenovic.1417@gmail.com

Јелена Вељковић Мекић рођена је 1981. године. Дипломирала је на Филолошком факултету у Београду, на групи за Општу књижевност и теорију књижевности. Докторирала је 2014. године на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Ради као асистент у Високој школи струковних студија за образовање васпитача у Пироту. Њена основна интересовања везана су за област дечје књижевности. Електронска адреса: vmjelena@yahoo.com

Марија Слобода је рођена 1989. године у Суботици. Основне и мастер академске студије завршила је на Филолошком факултету у Београду, где је тренутно докторанд на модулу: Српска књижевност. Оснивач и главни и одговорни уредник листа *Gympasium* (2008), који данас као сталну публикацију објављује Гимназија „Светозар Марковић” у Суботици. Учествује у свим облицима рада културне институције Бранково коло. Област научног интересовања: српска књижевност 18. и 19. века и савремена поезија. Ангажована као лектор. Излаже на националним и интернационалним конференцијама. Награђена је за есеј о Владиславу Петковићу Дису у оквиру *50. Дисовој пролећа* (2013) и Бранковом наградом Матице српске за књигу (студију) *Песма у њесми Бранка Ракичевића* (2014). Пише поезију, објављује научне радове, есеје и критичке приказе. Живи у Београду. Електронска адреса: marija.sloboda@gmail.com.

Стефан Пајовић рођен је 5. јула 1989. године у Чачку. У Чачку је завршио основну школу и Гимназију. Основне академске студије енглеског језика и књижевности је завршио на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, а мастер академске студије на Филозофском факултету у Новом Саду. Од октобра 2013. године је студент докторских студија на Филозофском факултету у Новом Саду, где израђује докторску тезу под радним насловом *Поетска топонимија Шејмуса Хинија*, под менторством проф. др Зорана Пауновића. Учествује на научним скуповима и објављује радове у научним часописима. Пише кратке приче и песме од којих су неке објављене. Члан је студентског удружења „Алтернатива за Чачак” и сарадник неколико интернетских портала. Електронска адреса: stefan@capsred.com

Анка Симић рођена је у Крагујевцу 1985. године. Завршила је Прву крагујевачку гимназију 2004. године. Исте године уписала је студије на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, Одсек за филологију, студијска група Српски језик и књижевност. Дипломирала је 2009. године, а потом уписала Докторске студије из филологије (језик и књижевност) на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу (модул: Докторске студије из књижевности). Ради на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, у звању асистента, где изводи вежбе на предметима: Средњовековна и Дубровачка књижевност, Књижевност за децу, Књижевна критика. Пријавила је докторску дисертацију под насловом *Рецепција*

српске средњовековне писане књижевности у књижевној теоријској и књижевноисторијској мисли XX века. Електронска адреса: ankaristic@yahoo.com

Марија Глишић Дуновић рођена је 1975. године у Јагодини. Основне академске студије завршила је на Филозофском факултету у Новом Саду на Катедри за енглески језик и књижевност (смер књижевност). Мастер академске студије завршила је на Филолошком факултету у Београду на Катедри за енглески језик и књижевност (смер књижевност). На истом факултету тренутно је на докторским студијама на модулу Књижевност, и ради на писању докторске тезе: *Поштрага за идентитетом у књижевности северноамеричких староседелца*. Области интересовања: америчка књижевност и урођеничке студије. Електронска адреса: loladusa@gmail.com

Ивана Јовановић рођена је у 28. маја 1987. године у Лесковцу. Школске 2006/2007. уписала је дипломске студије енглеског језика и књижевности на департману за Англистику Филозофског факултета у Нишу. Дипломирала је септембра 2010. године са просечном оценом 8.13. У школској 2010/2011. години уписала је мастер студије англистике. Мастер студије завршила је новембра 2012. године са просечном оценом 9.38. Школске 2013/2014. уписује прву годину докторских студија на Филолошком факултету у Београду. Тренутно ради као асистент на Високој пословној школи струковних студија у Лесковцу. Поље научног интересовања је: аустралијска књижевност колонијалног и постколонијалног периода. Електронска адреса: ivanajovanovic87@yahoo.com



**Филолошко-уметнички факултет
Крагујевац**

Коректура

Бојана Вељовић

За издавача

проф. др Иван Коларић
декан Филолошко-уметничког факултета

Технички уредник

Срђан Стевановић

Штампа

Занатска задруга
„Универзал”, Чачак

ISBN 978-86-85991-73-8

Тираж

200